

7/01/ 4 323
М. Г Ю Й О.

Г 99 ПРИНЦИПЪ

ИСКУССТВА

И

П О Э З И И.

Переводъ съ французскаго.



№. 38.

Цѣна 20 коп.

ИЗДАНИЕ
І. ЮРОВСКАГО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Брауде, Пантелеймонская ул., № 21.
1896.

Международная Библиотека.

Русская Библиотека.

ВЫШЛИ ИЗЪ ПЕЧАТИ:

- № 1. Изъ психологіи народовъ. — Проф. И. И. Янжула
Цѣна 20 коп.
- № 2. Поззія міровой скорби. — Проф. Н. И. Стороженко. Ц. 15 к.
- № 3. Роль идей, учреждений и личности въ исторіи — Проф. Н.
Карѣва. Цѣна 20 коп.
- № 4. Война или миръ? — Гр. Л. Камаровскаго — Цѣна 15 коп.
- № 5. Криминальная антропологія. — Проф. В. Чижа. — Цѣна 20 к.
- № 6. Любовь и счастье въ произведеніяхъ Пушкина. — С. Южакова.
Цѣна 20 коп.
- № 7. Что такое общее образованіе? Съ приложеніемъ статьи и
«О желательномъ отношеніи молодежи къ наукѣ» — Проф.
Н. Карѣва. — Цѣна 20 коп.
- № 8. Языкъ и искусство. Къ психологіи художественнаго творчества. —
Проф. Овсяннико-Куликовскаго. — Цѣна 20 коп.
- № 9. Вопросъ о государственномъ вмѣшательствѣ въ область про-
мышленности. — Проф. И. И. Янжула. — Цѣна 15 коп.

ПЕЧАТАЕТСЯ:

А. Миклашевскій. — Рабочій вопросъ и социальное законо-
дательство въ Германіи

С К Л А Д Ъ:

С.-Петербургъ, Пушкинская, 18.

115

Международная Библиотека.

№ 38.

U 323
31

М. Г Ю й О.

Центральный Государственный
Педагогический Институт

ПРИНЦИПЪ ИСКУССТВА И ПОЭЗІИ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Брауде, Пантелеймоновская улица д. № 3.

1895.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. Августа 30 дня 1895 г.



891945



2010516779

2329

ЖС

КНИГА ПЕРВАЯ.

Принципъ искусства и поэзіи.

Я наблюдалъ однажды маленькаго ребенка, который игралъ въ комнатѣ: лучъ солнца проникъ туда сквозь закрытые ставни, и ребенокъ, подбѣжавъ къ этой блестящей полосѣ, разсѣкавшей воздухъ, пытался схватить ее руками; къ его великому изумленію бѣлый свѣтъ ускользалъ изъ его рукъ: онъ былъ только въ его глазу. Человѣчество въ теченіе своего долговременнаго существованія дѣлало не мало аналогичныхъ открытій. Прекрасное и добро, разсматривавшіеся долгое время, какъ метафизическія реальности, теперь стремятся, такъ сказать, стать частью нашей внутренней природы: по мнѣнію современныхъ ученыхъ, они суть не что иное, какъ проявленія нашей интеллектуальной организціи. Школа эволюціонистовъ, напр., утверждаетъ, что прекрасное есть извѣстнаго рода удовольствіе, связанное, какъ всякое удовольствіе, съ развитіемъ жизни: лишите міръ живыхъ существъ и вы лишите его прекраснаго, точно такъ же, какъ, уничтожая глазъ, вы уничтожаете свѣтъ и цвѣта. Вся поэзія природы заключается въ человѣческомъ мозгу.

Въ эстетикѣ, какъ и въ метафизикѣ, критика Канта опередила во многомъ англійскій эмпиризмъ. Кантъ первый ясно и даже съ нѣкоторой крайностью противопоставилъ идею красоты—идеѣ пользы и совершенства: онъ понималъ прекрасное, какъ

безкорыстное упражненіе, какъ „свободную игру нашего воображенія и нашей мысли“. Шиллеръ, формулируя яснѣе ту же мысль, говоритъ, что искусство по самой сущности своей есть игра. Художникъ, вмѣсто того, чтобы стремиться къ вещественнымъ реальностямъ, ищетъ только правдоподобія и этимъ удовлетворяется; высшимъ искусствомъ является то искусство, въ которомъ игра достигаетъ своего максимума, когда въ игрѣ принимаетъ участіе самая основа нашего существа; такова поэзія, особенно поэзія драматическая. Подобно тому, говоритъ Шиллеръ, какъ боги Олимпа, избавленные отъ всякихъ потребностей, не вѣдавшіе ни труда, ни обязанностей, которые являются „ограниченіемъ существа“, занимались тѣмъ, что избирали смертныхъ, чтобы поиграть въ человѣческія страсти, точно также и въ драмѣ мы разыгрываемъ подвиги, убійства, добродѣтели и пороки, которые намъ не свойственны“.

Теорію Канта и Шиллера мы встрѣчаемъ также у Герберта Спенсера и у большинства современныхъ эстетиковъ, но у нихъ она формулирована болѣе научно и приведена въ связь съ идеей эволюціи ¹⁾.

¹⁾ Спенсеръ самъ признаетъ, изъ какого источника онъ почерпнулъ главную идею своей теоріи прекраснаго. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, говоритъ онъ, я встрѣтилъ у одного нѣмецкаго автора замѣчаніе, что эстетическія чувства обязаны своимъ происхожденіемъ импульсу игры. Я не помню имени автора, но въ моей памяти осталась названная фраза, заключающая въ себѣ, по этому вопросу, если не самое истину, то по крайней мѣрѣ намекъ на нее. Грантъ-Алленъ въ своей «Физиологической эстетикѣ» сдѣлалъ это основное понятіе принципомъ своей теоріи искусства; въ то же время онъ пытался объяснить «половымъ подборомъ», въ которомъ удовольствіе прекраснаго играетъ такую значительную роль, развитіе нашихъ эстетическихъ чувствъ, главнымъ же образомъ, нашихъ цвѣтовыхъ ощущеній. Джемсъ Селли въ своемъ главномъ сочиненіи «Объ ощущеніи и интуиціи» также примѣнилъ къ искусству теорію всемірной эволюціи.

Во Франціи ученики Канта даже сходятся съ учениками Спенсера во взглядахъ относительно аналогіи между удовольствіемъ прекраснаго и удовольствіемъ игры ¹⁾. Наконецъ, въ Германіи школа Шопенгауэра также разсматриваетъ искусство, какъ родъ высшей игры, способной утѣшить насъ на нѣскольکو мгновеній въ нашихъ жизненныхъ невзгодахъ и подготовить болѣе полное избавленіе отъ нихъ при помощи морали.

Не смотря на полное согласіе современныхъ школъ относительно тождества искусства и игры, можно все таки задать вопросъ: вѣрно ли уловила господствующая теперь теорія истинную природу эстетическихъ чувствъ? Устремляя свое вниманіе исключительно на удовольствіе чистаго созерцанія и игры, желая отрѣшить искусство отъ правды, реальности, пользы и добра, благопріятствуя такимъ образомъ развитію извѣстнаго рода дилетантизма, не упустила ли изъ виду современная теорія серьезной и, такъ сказать, жизненной стороны искусства? Вотъ первый и важный вопросъ на который обращено теперь вниманіе всѣхъ тѣхъ, кто

¹⁾ По мнѣнію Ренувье и школы критицистовъ, поэтическое воображеніе въ наше время находится на низкой ступени, потому что оно само относится къ себѣ и къ нему относятся «слишкомъ серьезно»; оно не осмѣливается свободно развернуться изъ страха предъ разсудкомъ; нужно, напротивъ, чтобъ оно дѣйствовало вполнѣ свободно и «оставило бы всякое непосредственное стремленіе къ истинѣ и пользѣ». Тогда только поэзія и искусство вообще «достигнутъ своего полного освобожденія». Первое условіе всякаго произведенія искусства—это безкорыстіе, отсутствіе стремленія къ истинѣ и пользѣ, потому что не истина и польза, а только эмоція и красота должны быть прямыми, непосредственными предметами искусства». (*Critique philosophique*, 4 année, I, 304).—Мы займемся изслѣдованіемъ именно этого вопроса: можетъ ли существовать сильная эстетическая эмоція внѣ всякой истины, реальности и даже пользы.

интересуется судьбой искусства вообще и поэзіи въ частности.

ГЛАВА I.

Удовольствіе прекраснаго и удовольствіе игры.

I. Большая заслуга англійской школы заключается въ томъ, что она прекрасно освѣтила одинъ пунктъ, а именно: роль игры въ эволюціи живыхъ существъ. Низшія животныя не знаютъ игры со-всѣмъ; тѣ же, у которыхъ „благодаря лучшему пита-нію“ образуется излишекъ нервной силы, испыты-ваютъ непреодолимую потребность израсходовать его: они играютъ. Всякій органъ, который долго оставался въ покоѣ, можно сравнить съ Вольтовымъ столбомъ, заряженнымъ электричествомъ съ возра-стающей напряженностью, которое стремится разря-диться. Спенсеръ приводитъ въ примѣръ крысъ, гры-зущихъ даже то, что не можетъ служить имъ пи-щею, только для того, чтобы дать работу своимъ зубамъ; кошекъ, ведущихъ спокойную жизнь, къ которой мы ихъ приучили, но испытывающихъ тѣмъ не менѣе потребность упражнять свои когти и ца-рапающихъ, за неимѣніемъ добычи, стулъ или де-рево; жирафовъ, привыкшихъ въ высокихъ лѣсахъ срывать языкомъ вѣтки съ деревьевъ и продолжа-ющихъ въ неволѣ дѣйствовать своимъ языкомъ: срывать внутреннія части крыши и слизывать верх-ніе косячки дверей. Органы менѣе грубые, какъ напр. глаза и уши, испытываютъ не меньшую по-требность въ дѣятельности: отсюда—то смутное стра-даніе и мученіе, которое причиняетъ намъ совер-шенное безмолвіе высокихъ вершинъ или очень глу-бокихъ рудниковъ. Поэтому понятно, что каждый органъ съ удовольствіемъ пользуется всякимъ слу-чаемъ, чтобъ привести себя въ дѣйствіе, даже если

это не ведетъ ни къ чему полезному и серьезному. Игра у животныхъ состоитъ въ подражаніи актамъ, обыкновенно полезнымъ для ихъ собственнаго существованія или для существованія ихъ рода. Дѣйствительно, эти акты, въ силу того, что они наиболѣе привычны, представляютъ собой самый легкій способъ для израсходованія и проявленія во внѣ излишка нервной силы. Кошка и левъ подстерегаютъ шаръ, бросаются на него и катятъ его своими когтями: это комедія нападенія. Собака гонится за воображаемой добычей, или дѣлаетъ видъ, что борется съ другими собаками: она разъяряется отъ одной этой мысли, скалитъ зубы и слегка кусаетъ. Притворная борьба за жизнь становится игрой. Тоже самое наблюдается у людей. Игры дѣтей,—игра въ куклы и въ войну, — это комедія человѣческихъ занятій. По мнѣнію Спенсера, игра доставляетъ удовольствіе не только благодаря подражанію, а также и потому, что она даетъ возможность привести въ дѣйствіе еще не затраченную энергію, инстинкты, присущіе расѣ. Почти въ каждой игрѣ наибольшее удовлетвореніе доставляется побѣдой надъ противникомъ, а любовь побѣды, какъ и сама побѣда, есть условіе существованія для всякаго живаго вида; поэтому мы испытываемъ настоящую потребность удовлетворять этому условію. За отсутствіемъ болѣе трудныхъ побѣдъ, та или иная игра, въ которой проявляется ловкость, для насъ достаточна. Мирный игрокъ въ шахматы, самъ того не сознавая, повинуется воинственному духу своихъ предковъ. Мы всеѣ обладаемъ извѣстной потребностью воевать другъ съ другомъ: въ салонахъ это проявляется въ тонкихъ островахъ, въ другомъ мѣстѣ—въ борьбѣ, у животныхъ—въ незначительныхъ укусахъ и царапинахъ, даваемыхъ и получаемыхъ безъ гнѣва. Такимъ образомъ, борьба есть одинъ изъ наиболѣе

глубокихъ источниковъ игры, а всякая игра у народовъ, находящихся еще въ дикомъ состояніи, принимаетъ явно форму борьбы: ихъ пѣсни и танцы суть отчасти изображеніе войны. Развивая такимъ путемъ далѣе мысль Спенсера, можно было бы дойти до утвержденія, что искусство, этотъ родъ утонченной игры, обязано своимъ происхожденіемъ или, по крайней мѣрѣ, своимъ первымъ проявленіемъ—инстинкту борьбы съ природой или съ людьми; и въ настоящее время, въ современномъ обществѣ искусство осталось, какъ средство отвлекающее: оно даетъ возможность безвредно употребить излишекъ силъ, оставшихся въ бездѣйствіи вслѣдствіе общаго мира; въ социальномъ механизмѣ искусство образуетъ какъ бы предохранительный клапанъ.

Мы можемъ теперь понять, почему игра доставляетъ намъ удовольствіе, употребляя излишекъ изъ запаса нашихъ силъ. Перейдемъ вмѣстѣ со сторонниками теоріи эволюціи къ удовольствію собственно эстетическому. По Спенсеру, удовольствіе эстетическое характеризуется тѣмъ, что оно не связано ни съ какими жизненными функціями, что оно не приноситъ намъ никакой опредѣленной пользы; удовольствіе, получаемое отъ звуковъ и цвѣтовъ и даже отъ неувимыхъ запаховъ, рождается изъ простаго упражненія, изъ простой игры того или другого органа, безъ всякой видимой пользы; оно заключаетъ въ себѣ нѣчто созерцательное и праздное; это—наслажденіе, которое можно сравнить съ роскошью. Когда мы слышимъ въ деревнѣ обѣденный колоколъ, звукъ этотъ имѣетъ для насъ значеніе только призыва, и наше вниманіе занято не имъ, а ужиномъ, о которомъ онъ возвѣщаетъ; напротивъ, фламандскіе куранты заставляютъ насъ прислушаться именно къ своимъ звукамъ; они насъ ни о чемъ не извѣщаютъ, они намъ ни къ чему не служатъ, и

тѣмъ не менѣе они намъ доставляютъ удовольствіе. Спенсеръ, анализируя чувство прекраснаго, приходитъ къ довольно любопытному заключенію, уже высказанному Кантомъ: чувство прекраснаго болѣе безкорыстно, чѣмъ чувство добра и справедливости. Дѣйствительно, Спенсеръ точно такъ же, какъ Дарвинъ и вся школа эволюціонистовъ, считаетъ первоисточникомъ моральныхъ чувствъ—потребность и выгоду; эстетическія же чувства, разсматриваемыя, какъ игра, болѣе чисты, болѣе свободны отъ всякой утилитарной основы. Прекрасное одновременно и ниже, и выше добра, потому что оно бесполезно. „Не крикъ желанія, сказалъ Шиллеръ, слышится намъ въ мелодичномъ пѣніи птицы“.

Таковы основные принципы, которые преобладаютъ въ эволюціонной теоріи прекраснаго.

Чтобы дополнить эту теорію, мы добавимъ еще, что, если искусство не служитъ жизни прямымъ и непосредственнымъ путемъ, то оно тѣмъ не менѣе помогаетъ ея полному развитію: по нашему мнѣнію, это гимнастика нервной системы, гимнастика ума. Если мы не будемъ упражнять по очереди всѣ наши органы самымъ сложнымъ образомъ, то въ нашемъ организмѣ образуется избытокъ нервной силы, за которымъ послѣдуетъ атрофія. Человѣческая цивилизація, увеличивающая въ каждомъ изъ насъ число различныхъ способностей и, одновременно съ этимъ, какъ бы въ силу разнорѣчія въ законахъ, дробящая до крайности функціи, должна необходимо вознаграждать разнообразной игрой искусства несоразмѣрную работу, которую она задаетъ нашимъ органамъ. Такимъ образомъ, искусство имѣетъ свою опредѣленную роль въ человѣческой эволюціи: исчезновеніе его означало бы, быть можетъ, прекращеніе эволюціи; прогрессъ его до сихъ поръ совладалъ съ прогрессомъ жизни и цивилизаціи: итакъ,

чтобы ни говорили, есть основаніе надѣяться, что искусство будетъ приобрѣтать все бѣльшее и бѣльшее значеніе въ человѣческой жизни. Нашъ организмъ, непрерывно совершенствуясь, дойдетъ до возможно наибѣльшаго экономизированія силъ, какъ это наблюдается въ машинахъ; благодаря этому, онъ будетъ всегда имѣть въ запасѣ достаточное количество силъ, а мы знаемъ, что излишкомъ неизрасходованныхъ въ текущей жизни силъ пользуется искусство. Искусство, такимъ образомъ, въ своемъ теченіи будетъ удваивать и утраивать наше существованіе. реальной жизни будетъ противопоставлена жизнь воображенія, въ которой найдетъ исходъ избытокъ нашихъ чувствъ; это будетъ какъ бы непрерывное мщеніе со стороны нашихъ способностей, оставшихся неупотребленными. Можно признать, что искусство, эта роскошь воображенія, въ концѣ концовъ сдѣлается необходимою для всѣхъ, чѣмъ то въ родѣ хлѣба насущнаго.

II. Не смотря на то, что дополненная такимъ образомъ эволюціонная теорія прекраснаго отчасти и справедлива, она кажется намъ все таки не вполне свободной отъ серьезныхъ замѣчаній.

Прежде всего, если всякое искусство есть игра, но не всякая игра есть искусство, то какимъ образомъ отличимъ мы одно отъ другого? По мнѣнію Грантъ-Аллена, игра есть „безкорыстное упражненіе активныхъ функций (бѣгъ, охота и т. д.)“, а искусство—упражненіе функций воспринимающихъ (соверзаніе картины, слушаніе музыки). Это опредѣленіе, которое лишаетъ дѣйствіе всякаго эстетическаго характера, кажется намъ недопустимымъ. Отсюда слѣдовало бы, что граціозное движеніе было бы таковымъ только въ глазахъ зрителей и не представляло бы никакого художественнаго наслажденія тому, кто его производитъ. Ритмическія движенія,

танцы, потеряли бы сами по себѣ всякое эстетическое значеніе. Но игра мускуловъ, если только она умѣренна, нисколько не противорѣчитъ эстетическому удовольствію, а есть, какъ намъ кажется, составной элементъ его.—Кромѣ того, почти невозможно отдѣлить чистое ощущеніе отъ дѣйствія: всякая перцепція предполагаетъ игру не только нервовъ, но и мускуловъ; глазъ судить о разстояніи по мускульнымъ ощущеніямъ; голосовой органъ и мускулы уха доставляютъ намъ существенные элементы для опредѣленія звука. Невозможно раздвигать наше существо и предположить, что только то въ насъ эстетично, что пассивно. Напротивъ, въ величайшемъ наслажденіи искусствомъ, понятія „видѣть“ и „дѣлать“ сливаются; поэтъ, музыкантъ, художникъ—испытываютъ самое высокое удовольствіе тогда, когда они создаютъ, видятъ въ воображеніи, творятъ то, что они потомъ созерцаютъ. Самъ слушатель или зритель тѣмъ больше наслаждается, чѣмъ менѣе онъ пассивенъ, чѣмъ рѣзче выражена его личность, чѣмъ больше мыслей вызываетъ въ немъ созерцаемое имъ произведеніе, которое является для него какъ бы зародышемъ возможныхъ дѣйствій. Читать романъ значитъ въ извѣстной мѣрѣ переживать его, до такой степени, что, когда мы начинаемъ читать его вслухъ, то мы стараемся звукомъ голоса, иногда жестами подражать изображеннымъ въ немъ лицамъ. Въ залѣ театра играютъ пьесу не одни актеры, зрители также играютъ ее, но такъ сказать, внутренне: ихъ нервы вибрируютъ въ унисонъ, а когда въ концѣ пьесы главный герой женится на обожаемой имъ возлюбленной, то можно смѣло сказать, что весь залъ переживаетъ частичку его счастья. Вообще живость эстетическаго удовольствія пропорціональна активности того, кто его испытываетъ: исполнитель и художникъ въ моментъ

вдохновенія наслаждаются сами больше, чѣмъ ихъ слушатели.

Такимъ образомъ мы видимъ, что сглаживается различіе, устанавливаемое школой эволюціонистовъ между искусствомъ и игрой. Станемъ ли мы утверждать, что всякая игра заключаетъ въ себѣ эстетическій элементъ? Эта доктрина болѣе послѣдовательна, и она справедлива. Игра, дѣйствительно, есть драматическое искусство на его первой ступени. Даже чисто физическая игра приводитъ въ дѣйствіе силу и ловкость, два качества существенно эстетическія: безсиліе и неловкость заключаютъ въ себѣ нѣчто уродливое и смѣшное. Въ сущности, не безъ основанія, превосходство въ играхъ, въ которыхъ необходимы сила и ловкость, рассматривалось во всѣ времена, какъ эстетическое качество, и служило одному полу средствомъ для покоренія другого. Женское сужденіе въ этомъ пунктѣ, быть можетъ, болѣе справедливо, чѣмъ взгляды нашихъ ученыхъ.

Мы уже значительно расширили опредѣленіе прекраснаго, даваемое Грантъ-Алленомъ и Спенсеромъ. Но развѣ эстетика начинается, дѣйствительно, только въ томъ случаѣ, когда начинается игра? Развѣ все, что въ насъ есть серьезнаго, перестаетъ быть прекраснымъ? Развѣ всякое дѣйствіе, имѣющее цѣль внѣ себя, всякое полезное дѣйствіе, не можетъ быть въ томъ же смыслѣ прекраснымъ? Припомните, съ какой тщательностью, Спенсеръ отдѣляетъ прекрасное отъ полезнаго; Грантъ Алленъ еще болѣе точенъ; по его мнѣнію, среди человѣческихъ произведеній все, что не сдѣлано специально для игры нашихъ органовъ или нашего воображенія; все, что не есть искусство для искусства, лишено красоты; можно, безъ сомнѣнія, любоваться произведеніемъ, приспособленнымъ наукой для человѣческихъ потребностей, какъ напр., рынкомъ

вокзаломъ и пр., но все это не есть прекрасное. Индустрія и искусство расходятся въ разныя стороны. Систематизируя мысль Спенсера и Грантъ-Аллена, нужно было бы сказать, что характеристикой прекраснаго предмета можетъ служить отсутствіе въ немъ всякой цѣли или существованіе цѣли вымышленной, воображаемой. Красота заключается прежде всего въ отсутствіи пользы и въ самообманѣ; мы должны думать, что скульпторъ только забавляется своимъ мраморомъ и рѣзцомъ, какъ молодой левенокъ—деревяннымъ шаромъ, положеннымъ въ его клѣтку. Поэтому, предметъ прекрасный, какъ только прекрасный, не долженъ никогда удовлетворять дѣйствительной потребности, не долженъ возбуждать въ насъ ни желаній, ни страха. Если бы мы могли, какъ Пигмаліонъ, влюбиться въ какую-нибудь статую, то цѣль искусства не была бы достигнута; точно также, вся красота драмы заключается въ вымыслѣ, и еслибы сильныя драматическія сцены превратились передъ нами въ реальныя явленія жизни, то онѣ привели бы насъ въ ужасъ. То, что реально и жизненно, исключаетъ, такимъ образомъ, само собой красоту.

Мы изслѣдуемъ внимательно эту теорію, которая имѣетъ въ настоящее время на своей сторонѣ столькокихъ мыслителей.

ГЛАВА II.

Противоположно ли удовольствіе прекраснаго чувству пользы, потребности и желанію?

Въ предметахъ внѣшняго міра, каковы, напр., мостъ, корабль и др., полезное составляетъ всегда, какъ таковое, извѣстную красоту; эта красота заключается или въ удовлетвореніи ума, который находитъ предметъ хорошо приспособленнымъ къ сво-

ей цѣли, или въ удовлетвореніи чувства, которое находитъ эту цѣль пріятной и наслаждается этимъ. Прелесть полезнаго, такимъ образомъ, заключается въ томъ, что оно одновременно цѣлесообразно и неизмѣнно пріятно. Извозчикъ, проѣзжая по какому-нибудь мѣсту, вскричитъ съ энтузіазмомъ: прекрасная дорога! Этимъ эпитетомъ онъ укажетъ въ одно и то же время и на искусство и умѣнье, съ какимъ дорога была построена, и на легкость, съ какой катится его экипажъ по гладкому шоссе, безъ толчковъ и препятствій.

Безъ сомнѣнія, эта прелесть полезнаго, которую такъ чувствовалъ Сократъ, не принадлежитъ къ области возвышеннаго. Сказать вмѣстѣ съ какимъ-нибудь реалистомъ, что центральные рынки Парижа представляютъ собой самый роскошный памятникъ современной архитектуры, конечно, значитъ сдѣлать слишкомъ далеко; но отрицать, подобно Грантъ-Аллену, всякую эстетику въ расположеніи частей только потому, что это сдѣлано для достиженія удобства, значитъ удариться въ противоположную крайность. Грантъ-Алленъ, быть можетъ, не сознавая этого, дѣлаетъ ту же ошибку, что и Кантъ: этотъ послѣдній, задавшись цѣлью отдѣлать прекрасное отъ полезнаго, дошелъ до того, что противопоставилъ его рациональному; онъ утверждалъ, что какая-нибудь причудливая арабеска прекраснѣе красивой женщины, потому что всякому человѣческому лицу мы приписываемъ типъ красоты слишкомъ умозрительный и необходимый. Архитектура,—искусство, о которомъ Грантъ-Алленъ совершенно забываетъ въ своей „Физиологической эстетикѣ“, при своемъ возникновеніи носила исключительно утилитарный характеръ ¹⁾. Даже теперь, для того,

¹⁾ Впослѣдствіи Грантъ-Алленъ далъ болѣе справедливую оцѣнку архитектуры въ своемъ интересномъ этюдѣ «объ эсте-

что бы зданіе поправилось намъ, оно должно казаться намъ приспособленнымъ къ своей цѣли, оно должно оправдывать въ нашихъ глазахъ расположеніе своихъ частей; домъ съ очень изящными украшеніями, но въ которомъ ничего не было бы сдѣлано для удобства его обитателей, гдѣ окна были бы малы, двери узки, лѣстницы слишкомъ круты,—шокировалъ бы насъ, какъ эстетическій *non-sens*. Напротивъ, всякое расположеніе частей соответственно цѣли образуетъ порядокъ и гармонію, а связь между красотою и порядкомъ признана съ давнихъ поръ. Подобно тому, какъ незатрудняемое ничѣмъ упражненіе зрѣнія заключаетъ въ самомъ себѣ уже эстетическій элементъ (въ силу чего,—какъ мы скажемъ объ этомъ ниже,—мы предпочитаемъ кривыя линіи ломаннымъ, за которыми труднѣе услѣдить нашему глазу), точно такъ же безпрятственное и быстрое упражненіе такъ называемаго „умственного зрѣнія“ само по себѣ пріятно и прекрасно; а это упражненіе всегда облегчается расположеніемъ частей сообразно цѣли, или, такъ сказать, вокругъ центра, воображаемаго мыслью. Мы любимъ видѣть въ предметахъ проявленіе нашего ума, находить въ нихъ слѣды того, что въ насъ есть высшаго. Въ то же время мы любимъ открывать въ предметахъ пріятное, опредѣленно и

тической эволюціи человѣка» (*Mind est.* 1880). По его мнѣнію, эволюція эстетическаго чувства прошла черезъ три послѣдовательныя стадіи: это чувство обнаружилось прежде всего въ любви къ украшеніямъ, затѣмъ въ орнаментации оружія и хозяйственной утвари, а позже въ постройкѣ и украшеніи жилищъ и домовъ. Въ домахъ украшали сначала внутренніе покои, а во внутреннихъ покояхъ мѣсто, куда могъ проникнуть чужеземецъ: это—зарожденіе нашихъ пріемныхъ салоновъ. Позже, архитектура (которая представляетъ собой какъ бы 3-е чело-вѣческое искусство) развилась при сооруженіи дворцовъ вож-дей и боговъ.

рѣзко выраженное; предметъ, который всегда въ состояніи быть намъ полезнымъ и доставить намъ удовольствіе, и который не связанъ косвенно ни съ какой непріятной ассоціаціей, не замедлитъ показаться намъ прекраснымъ.

Такимъ образомъ, въ предметахъ внѣшняго міра полезное есть первая степень прекраснаго. Перейдемъ теперь отъ предметовъ къ существамъ чувствующимъ. Потребность въ чувствующемъ существѣ соотвѣтствуетъ полезному въ предметѣ; эта потребность, сдѣлавшись сознательной, порождаетъ желаніе. Разсмотримъ, можетъ ли желаніе само по себѣ быть источникомъ эстетическихъ эмоцій. Желать, любить (любовь отчасти сводится къ желанію)—не значитъ ли въ извѣстной степени восхищаться? Что касается насъ, то мы полагаемъ, что желаніе и любовь вызываютъ во всемъ нашемъ существѣ возбужденіе, которое пріятно и которое можетъ сдѣлаться эстетическимъ при условіи, если желаніе не слишкомъ сильно.

Въ этомъ пунктѣ мы сталкиваемся съ серьезными возраженіями Спенсера. Этотъ послѣдній рассматриваетъ потребность и порождаемое ею желаніе, какъ элементы, исключаютъ всякую эстетическую эмоцію. Защищая свою теорію отъ нашихъ нападокъ ¹⁾, онъ устанавливаетъ слѣдующій принципъ: отыскивать цѣль, которая бы служила жизни, т. е. которая вела бы къ добру и къ пользѣ, значитъ непременно упустить изъ виду ея эстетическій характеръ. Затѣмъ Спенсеръ опять переходитъ къ примѣру парижскихъ рынковъ и дѣлаетъ слѣдующее предположеніе: я отправляюсь на поиски за съѣстными припасами; мнѣ нужно оты-

¹⁾ Въ одномъ очень интересномъ письмѣ, которое онъ написалъ намъ по поводу нашей статьи, появившейся въ *Revue des Deux-Mondes* (Août, 1881).

скать рынокъ; слѣдуя указанному направленію, я нахожу центральный рынокъ Парижа и, наконецъ, признавая его таковымъ, приступаю къ моимъ покупкамъ и къ исполненію порученій; въ такомъ случаѣ я пользуюсь моими зрительными перцепціями для цѣлей пропитанія или для поддержанія жизни. Когда я пользуюсь такимъ образомъ своими зрительными способностями, я употребляю ихъ способомъ, который я считаю антитезой употребленія ихъ для эстетическаго дѣйствія. Въ теченіи всего времени, пока въ подобныхъ случаяхъ умъ исключительно занятъ интересами, направленными на поддержаніе жизни, невозможно возникновеніе какихъ бы то ни было эстетическихъ чувствъ.

Безъ сомнѣнія, отвѣлимъ мы, ибо, чтобы испытать эстетическое удовольствіе, нужно сначала испытать вообще какое бы то ни было удовольствіе; нѣтъ ничего эстетичнаго въ состояніи индифферентномъ и безстрастномъ, а таково и есть то состояніе, на которое указываетъ Спенсеръ. вмѣсто того, чтобы предположить у лица, отыскивающего парижскіе рынки, существованіе потребности или желанія, сопровождаемаго удовольствіемъ, онъ предполагаетъ въ немъ только рядъ усилій, разсужденій и расчетовъ, разсужденіе же вообще противоположно чувству, а тѣмъ болѣе чувству эстетическому. Покупать припасы, исполнять порученія, отыскивать дорогу, торговаться,—все это есть работа, въ которой нѣтъ ничего ни пріятнаго, ни прекраснаго; въ тоже время польза этой работы лишь отдаленная и общаго характера, потому что она проявится только тогда, когда часъ желанія наступитъ. Но предположимъ, что путешественникъ, утомленный длинной прогулкой въ лѣтнюю пору, замѣчаетъ на рынкѣ корзину, наполненную виноградомъ или кус-

ными персиками, которые, по выраженію Лафонтена, можно съѣсть сначала глазами; когда онъ протянетъ руку къ этимъ плодамъ, будетъ ли онъ испытывать какъ разъ противоположное, какъ разъ „антитезу“ эстетическаго удовольствія? Мы этого не думаемъ; мы полагаемъ, напротивъ, что нѣкоторые ощущенія такого рода могутъ быть сравниваемы съ извѣстными эстетическими наслажденіями очень элементарнаго характера ¹⁾.

Все время, продолжаетъ Спенсеръ, пока мое сознаніе занято цѣлью, которую я преслѣдую, чувства, сопровождающія проявляемую мною въ этомъ направленіи дѣятельность, распознаются только случайно, они не наполняютъ моего сознанія; но когда я не преслѣдую болѣе цѣли, служащей для жизни, тогда чувства, вызываемыя дѣятельностью моихъ способностей, направленною къ этой цѣли, и проистекающее отсюда удовольствіе могутъ быть отчетливо опредѣлены. Но, скажемъ мы, всякое интенсивное удовольствіе всегда точно опредѣляется сознаніемъ, а нѣтъ удовольствія болѣе интенсивнаго, чѣмъ то, которое вызывается удовлетвореніемъ жизненной потребности: оно наполняетъ сознаніе гораздо лучше, чѣмъ какоенибудь элементарное эстетическое наслажденіе, напр., то, которое мы испытываемъ, когда смотримъ на блестящее пятно на темномъ фонѣ или когда воспринимаемъ слухомъ одну какуюнибудь музыкальную ноту. По этой причинѣ мы считаемъ невозможнымъ разсматривать желаніе и удовлетвореніе его, какъ элементы существенно антиэстетическіе; напротивъ, направляя всю силу сознанія на свой предметъ, желаніе можетъ преобразить его и придать всему извѣстную красо-

¹⁾ См. далѣ анализъ ощущеній осязательныхъ, вкусовыхъ и пр.

ту. Какъ только желаніе сильно и продолжительно, оно обнаруживаетъ тенденцію сгруппировать вокругъ себя всѣ наши дѣятельныя способности, сдѣланныя, такъ сказать, центромъ притяженія для человѣческой души: таково влеченіе половое, это постоянное средоточіе многочисленныхъ эстетическихъ чувствованій.

Въ человѣческой жизни преобладаютъ четыре великихъ потребности или желанія, соотвѣтствующія важнѣйшимъ жизненнымъ функціямъ: дыханіе, движеніе, питаніе и воспроизведеніе. Мы думаемъ, что всѣ эти разнообразныя функціи могутъ пріобрѣтать эстетическій характеръ. Первая изъ нихъ, при поверхностномъ взглядѣ, кажется индефферентной; между тѣмъ мы знаемъ мало эмоцій болѣе глубокихъ и болѣе пріятныхъ, чѣмъ та, которую мы испытываемъ, когда изъ душевной атмосферы выходимъ на чистый воздухъ, какимъ является, напр., воздухъ высокихъ горъ. Дышать глубоко, чувствовать, какъ кровь очищается отъ соприкосновенія съ воздухомъ и какъ вся система, распространяющая кровь, пріобрѣтаетъ вновь активность и силу, это—наслажденіе почти опьяняющее, которому нельзя отказать въ эстетическомъ характерѣ. Не безъ основанія воспѣвала шотландская баллада „воздухъ, вольный воздухъ, который ударяетъ въ лицо и гонитъ кровь“.—Функція питанія, такъ тѣсно связанная съ предыдущей, подобно ей принадлежитъ къ числу эстетическихъ эмоцій. Чувство возстановленной, обновленной жизни, пробивающейся изъ глубины нашего существа, ощущеніе болѣе теплой крови, разливающейся по нашимъ членамъ, пробужденіе жизни, улавливаемое непосредственно сознаниемъ,—все это образуетъ истинную и глубокую гармонію, которая въ самой себѣ заключаетъ красоту. Чтобы хорошо это понять, нужно припомнить состояніе выздоравливающихъ, слабость

которыхъ такъ велика, что самая незначительная пища вызываетъ въ нихъ физическое и нравственное возрожденіе и возстановленіе всего ихъ существа. Еслибъ въ здоровомъ состояніи мы могли прислушаться къ голосу, исходящему изъ глубины нашего существа, то мы услышали бы нѣчто въ родѣ глухаго и пріятнаго пѣнія: чувствовать, что живешь, не есть ли это основа всякаго искусства, точно такъ же, какъ и всякаго удовольствія?—Однаково съ этимъ, проявленіе внутренней жизни во внѣ доставляетъ удовольствіе и эстетическое наслажденіе. Гораздо раннѣе возникновенія танцевъ и ритмическихъ движеній, простое движеніе могло доставить человѣку эмоцію высшаго порядка. Свободное пространство заключаетъ въ самомъ себѣ нѣчто эстетическое,—и узникъ это хорошо чувствуетъ. Припомнимъ слѣдующіе стихи В. Гюго.

Oh! laissez, laissez moi m'enfuir sur le rivage,
Laissez moi respirer l'odeur du flot sauvage!
Jersey rit, terre libre, au sein de sombre mer ¹⁾.

Помимо идеи моральной и политической (которую мы оставляемъ въ сторонѣ) въ этихъ стихахъ заключается картина физическаго возрожденія: это опьяненіе свободой одновременно въ самомъ возвышенномъ и въ самомъ матеріальномъ смыслѣ, опьяненіе побѣгомъ, бѣгствомъ на свѣжемъ воздухѣ, возвращеніемъ къ почти дикой жизни полей и песчаныхъ береговъ.—Если отъ функціи питанія и движенія мы перейдемъ къ функціямъ воспроизведенія, то мы увидимъ, что съ точки зрѣнія эстетической ихъ значеніе еще болѣе велико. Любовь даже въ формѣ желанія не есть ли элементъ, который, въ болѣе или менѣе скрытомъ видѣ, игралъ

¹⁾ О дайте, дайте мнѣ убѣжать на берегъ,

Дайте мнѣ подышать запахомъ дикой волны!

Джерсей, свободная земля, смѣется, на груди мрачнаго моря.

всегда великую роль въ поэзіи? Любовь входитъ также, какъ существенный элементъ, въ составъ чувства удовольствія, которое вызываютъ въ насъ прекрасныя формы и цвѣта въ статуяхъ и картинахъ, мягкіе, ласкающіе или страстные звуки музыки. Типъ эстетической эмоціи есть эмоція любви, скрывающая въ себѣ всегда болѣе или менѣе неясное и утонченное желаніе. Высшая красота, чтобы ни говорилъ Кантъ, есть женская красота; а качества, которыя мы находимъ въ женщинѣ наиболѣе достойными восхищенія, суть по большей части также тѣ, которыя составляютъ для насъ предметъ желанія. *Прекрасной* рисуется человѣку изъ народа женщина высокая, сильная, съ свѣжими красками, съ полными формами, и именно такая женщина скорѣе всего удовлетворяетъ его половому инстинкту. Если въ высшихъ классахъ общества идея прекраснаго не совпадаетъ такъ точно съ примитивными потребностями расы и индивидуума, то это объясняется тѣмъ, что сами потребности въ общемъ видоизмѣнились и облагородились. Самая прекрасная женщина въ нашихъ глазахъ та, которая наиболѣе соотвѣтствуетъ стремленіямъ нашей индивидуальности, чувствамъ и идеямъ, которыя у насъ общіе съ нашей эпохой. Давно уже сказано: любить—значитъ имѣть неясное ощущеніе того, что намъ необходимо для пополненія нашего физическаго и моральнаго существа. Поэтому мы думаемъ, что любовь въ большей или меньшей степени всегда лежитъ въ основѣ главныхъ эстетическихъ эмоцій. Что такое восхищеніе, если незарождающаяся любовь, и не въ любви ли достигаетъ оно своей законченности и полноты? Скажетъ ли кто нибудь, что любить женщину значитъ перестать находить ее прекрасной? Безъ сомнѣнія, искусство для значительнаго большинства есть только видоизмѣненіе

любви, т. е. одной изъ наиболѣе фундаментальныхъ потребностей живого существа. Разсматривать эстетическое чувство независимо отъ полового инстинкта и его эволюціи кажется намъ настолько же поверхностнымъ, какъ разсматривать чувство моральное отдѣльно отъ инстинктовъ симпатіи, въ которыхъ даже англійская школа видитъ первоисточникъ нравственности. Если органы зрѣнія и слуха, играющіе менѣе значительную роль въ великихъ жизненныхъ функціяхъ, въ силу этого вызываютъ въ насъ перцепціи почти безразличныя, не возбуждающія желаній и сами по себѣ не доставляющія намъ ни удовольствія, ни страданія, то съ эстетической точки зрѣнія въ этомъ заключается скорѣе ихъ недостатокъ, чѣмъ ихъ преимущество. Мы увидимъ ниже, какъ въ литературѣ и поэзіи стараются восполнить недостатокъ этихъ двухъ нашихъ наиболѣе интеллектуальныхъ и отвлеченныхъ чувствъ. Эти чувства не только не вызываютъ въ насъ сами по себѣ эстетическихъ эмоцій, но даже болѣе того, мы думаемъ, что не они были вначалѣ истинными судьями прекраснаго и не они являются таковыми въ настоящее время. То, что нравится, напр., нашимъ глазамъ, есть очень часто то же, что нравится другимъ нашимъ чувствамъ, связаннымъ болѣе непосредственно съ жизненными функціями. Какъ осязаніе научило глазъ судить объ истинныхъ величинахъ пространства, такъ точно осязаніе при помощи вкуса, обонянія и всѣхъ другихъ чувствъ, чаще всего указывало глазу, чѣмъ слѣдовало ему восхищаться, что слѣдовало искать и любить. Форма и цвѣта, которые прежде всего понравились животнымъ, должны были принадлежать вещамъ, годнымъ для ихъ пищи ¹⁾. У народа и у

¹⁾ Это признаетъ и Грантъ-Алленъ въ своемъ соч. «Эстетическая эволюція чловѣка». (Mind., Oct. 1880).

первобытнаго человѣка глазъ и ухо, вмѣсто того, чтобы опредѣлять немедленно, что прекрасно и что безобразно, только подтверждаютъ сужденія другихъ чувствъ. Что это за красивое растеніе? спросилъ я у дѣвочки въ Пиренеяхъ. „Это—ничего, это нельзя ѣсть“. Потребность и желаніе, т. е. пріятное, или другими словами, то что необходимо для жизни,— вотъ первый и грубый критеріумъ эстетики. *Прекрасной* страной въ глазахъ народа является страна богатая, гдѣ обильно ѣдятъ; моряку море покажется *прекраснымъ*, когда оно не будетъ представлять опасности, и безобразнымъ именно тогда, когда туристъ будетъ восхищаться его пѣнящимися большими волнами; въ глазахъ хлѣбопашца прелестные красные маки и васильки будутъ только уродливымъ пятномъ на хлѣбномъ полѣ. Одинъ американецъ находилъ Англію прекраснѣе своей страны, потому что въ ней можно было пройти мили, не встрѣтивъ нигдѣ на дорогѣ дерева, кромѣ какъ въ видѣ изгородей. Грантъ-Алленъ приводитъ въ примѣръ крестьянина съ Гіерскихъ острововъ, который, выслушавъ похвалу виду, открывавшемуся изъ его дома на море, повернулся въ противоположную сторону, къ полю, засѣянному капустой, и вскричалъ: „здѣсь, дѣйствительно, превосходный видъ!“ Прекрасное въ значительной степени обязано своимъ происхожденіемъ тому, что полезно и что является предметомъ нашего желанія; чтобы прослѣдить генезисъ эстетическаго чувства, нужно заняться исторіей развитія человѣческихъ потребностей и желаній ¹⁾.

¹⁾ Не смотря на то, что Грантъ-Алленъ устанавливаетъ противоположность между жизненными функціями и эстетической эмоціей, онъ признаетъ, тѣмъ не менѣе, что потребность и желаніе были существенными факторами въ эволюціи чувства прекраснаго (Mind. Oct. 1880); что касается насъ, то мы видимъ

Намъ могутъ замѣтить, что желаніе по существу своему эгоистично и разъединяетъ людей, между тѣмъ какъ удовольствіе эстетическое всегда сближаетъ и объединяетъ ихъ на почвѣ однороднаго наслажденія. Мы не признаемъ за желаніемъ и удовольствіемъ, связаннымъ съ нимъ, неисправимаго эгоизма,—все относительно. Есть случаи, когда само эстетическое удовольствіе носитъ на себѣ исключительный характеръ, только эти случаи очень рѣдки и съ каждымъ днемъ будутъ становиться рѣже. Можетъ ли въ настоящее время какойнибудь бѣднякъ ознакомиться иначе, чѣмъ случайно, съ тѣмъ или другимъ образцовымъ произведеніемъ искусства, которое принадлежитъ богатымъ любителямъ? Можетъ ли онъ войти бесплатно въ концертный залъ? Если красоты литературы и поэзіи болѣе доступны всѣмъ, то это объясняется изобрѣтеніемъ книгопечатанія. Даже созерцаніе женской красоты не во всѣхъ странахъ возможно; на востокѣ собственникъ красивой женщины тщательно скрываетъ подъ вуалью этотъ предметъ искусства. Красота довольно рѣдко служила средствомъ для сближенія различныхъ ея поклонниковъ. Въ Греціи, гдѣ нѣкогда возгорѣлась война изъ за Елены, и въ настоящее время едва не возникла борьба между обитателями различныхъ мѣстъ изъ за Гермеса Праксителя, которымъ одновременно хотѣли завладѣть нѣсколько маленькихъ городовъ. Въ Италіи до сихъ поръ не могутъ простить французамъ, что они похитили изъ музеевъ нѣсколько произведеній искусства. Если

въ нихъ не только простые факторы, но самый элементъ эстетической эмоціи. Этотъ элементъ существуетъ еще и теперь и будетъ всегда существовать. Къ чему устанавливать теперь такое рѣзкое различіе между прекраснымъ, полезнымъ и пріятнымъ, если признавать, что первоначально они были слиты въ одно цѣлое?

въ наше время подъ вліяніемъ цивилизаціи искусство, какъ и все прочее, стремится къ великодушію и къ уни-чтоженію первобытнаго эгоизма, то изъ этого нельзя за-ключить, что ему присуще нравственное безкорыстіе.

Существуетъ, безъ сомнѣнія, случай нераздѣль-наго сліянія высшей эстетической эмоціи съ нрав-ственнымъ чувствомъ (мы это увидимъ ниже); тогда красота и нравственность составляютъ одно цѣлое. Но это совершенное тождество возмож-но только на высшихъ ступеняхъ эмоцій. Низшія же эстетическія эмоціи не отличаются въ такой сте-пени отъ всякихъ другихъ эмоцій. Эти послѣднія стремятся главнымъ образомъ къ дѣлежу, т. е. къ воздѣйствію на возможно большее число индивиду-умовъ, если только этотъ дѣлежъ не ослабляетъ ихъ, а скорѣй усиливаетъ. Общая радость и общее горе образуютъ всегда извѣстную цѣпь симпатіи между людьми; пріятно чувствовать, что толпа испытываетъ одновременно съ нами одну и ту же эмоцію, какова бы эта эмоція ни была,—эстетичес-кая, моральная или просто своекорыстная. Какъ со-бираются по вечерамъ, чтобы позаняться музыкой, такъ точно собираются, чтобъ напиться чаю, пообѣ-дать, поговорить о политикѣ и дѣлахъ. Человѣкъ любитъ всегда дѣлить съ другими свои радости и горести, но, повторяю еще разъ, при условіи, чтобы удовольствіе не пострадало отъ этого дѣлежа. И благодаря Богу, роза не теряетъ своего аромата отъ того, что его чувствуютъ многіе, тѣнь сада въ со-стояніи укрыть многочисленныхъ друзей; ручей можетъ напоить не одного жаждущаго, чистый воз-духъ—опьянить не одну грудь, концертъ въ об-ширномъ залѣ съ хорошимъ резонансомъ—очаро-вать тысячи ушей, красивое лицо или прекрасная картина—привлечь взоры многихъ, не потерявъ своей свѣжести и красоты.

Словомъ, нельзя не признать неточнымъ полное противопоставленіе между чувствомъ прекраснаго и желаніемъ, которое устанавливаютъ Кантъ и англійская школа, Кузенъ и Жюффруа: то, что прекрасно, именно *съ той же стороны* и возбуждаетъ желаніе. Поэзія вещей, по словамъ Альфреда Мюссе, вся соткана изъ „боязни и очарованія“, волненія и желанія. Нѣтъ эстетической змоціи, которая не вызывала бы въ насъ цѣлаго сонма болѣе или менѣе безсознательныхъ желаній и потребностей; когда мы возбуждены какимъ-нибудь военнымъ маршемъ, мы не можемъ усидѣть на мѣстѣ отъ нетерпѣнія, мы испытываемъ потребность ходить, бѣгать даже, искать врага для борьбы. Нѣкоторые музыкальныя фразы, напоминающія собой любовную ласку, рожаютъ какъ бы подѣлуй на нашихъ устахъ. Слѣдующіе стихи Мюссе:

Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.

Voici la verte Ecosse, et la brune Italie,

Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux. ¹⁾

не могутъ не вызвать въ каждомъ, кто прочтетъ ихъ, смутной тоски по незнакомымъ поэтическимъ странамъ, потребности увидѣть новые горизонты. Въ самомъ желаніи заключается уже удовольствіе, и часто періодъ желанія оставляетъ въ нашемъ умѣ болѣе пріятные слѣды, чѣмъ само наслажденіе. Этимъ объясняется, почему поэтъ испытываетъ такое высокое наслажденіе, когда онъ желаетъ жить одновременно жизнью всѣхъ и когда, въ силу этого желанія, онъ и живетъ до извѣстной степени такой жизнью. Тѣмъ не менѣе это желаніе, осуществимое всегда лишь вполовину, заключаетъ въ са-

¹⁾ Уѣдемъ, мы одни, весь міръ нашъ.

Вотъ зеленая Шотландія, и смуглая Италия,

И Греція, моя мать, гдѣ такъ сладокъ медъ...

момъ себѣ страданіе: это доказываетъ, что оно серьезно, а не есть плодъ воображенія, что оно дѣйствительно требуетъ удовлетворенія. Отчаяніе художника и легкость, съ какой онъ поддается пессимизму, объясняются присущимъ ему безграничнымъ желаніемъ и возможностью удовлетворить его лишь въ слабой степени.

ГЛАВА III.

Противоположно ли удовольствіе прекраснаго—дѣйствию и чувству реальнаго?

Школа эволюціонистовъ, такъ же, какъ и школа Канта и критицистовъ, дѣлаетъ по нашему мнѣнію ту ошибку, что она *интеллектуализируетъ* до крайности прекрасное. Три элемента присущи всегда всякому умственному состоянію, а именно разумъ, чувство и дѣятельность; изъ этихъ трехъ элементовъ названныя школы сильно умаляютъ значеніе чувства въ эстетической эмоціи; что касается элемента дѣятельности, то онъ почти совершенно исключаютъ его. Мы пытались возстановить первый изъ этихъ двухъ элементовъ, пренебрегаемый англійской школой, старались расширить такимъ образомъ область прекраснаго и сравнять ее даже съ сферой жизни; намъ остается изслѣдовать второй элементъ.

Такъ какъ эстетическая эмоція состоитъ большей частью изъ суммы желаній, стремящихся въ значительной степени, то изъ этого само собой слѣдуетъ, что искусство и созерцаніе прекраснаго порождаютъ дѣйствіе, и въ такомъ случаѣ эстетическое чувство достигаетъ большей полноты, чѣмъ когда бы то ни было; искусство есть въ такой же степени дѣйствіе, какъ и страсть, потому что оно есть не менѣе желаніе,

чѣмъ удовольствіе, реальная потребность не менѣе чѣмъ игра и виртуозность. Поэтому искусство стремится возбудить въ насъ дѣйствія того же характера, какъ и тѣ, выраженіемъ которыхъ оно служить. Но чаще всего мы замѣняемъ указываемыя намъ дѣйствія тѣми, которыя болѣе соотвѣтствуютъ нашимъ обычнымъ занятіямъ и которыя способствуютъ, тѣмъ не менѣе, разряженію излишка нервной силы, накопившейся въ насъ въ силу эмоціи. Такимъ образомъ искусство перестаетъ быть опаснымъ; устремляя насъ къ дѣйствию, оно не опредѣляетъ, однако, категорически того, что мы должны сдѣлать. Отсюда—новый смыслъ, который можно придать Аристотелевскому „*катарзисъ*“, „очищенію страстей искусствомъ“; искусство возбуждаетъ страсти; но это возбужденіе отличается слишкомъ общимъ характеромъ, чтобъ нельзя было замѣнить одну страсть другой и выразить какимъ-нибудь очень похвальнымъ актомъ общую эмоцію, вызванную въ насъ эстетическимъ чувствомъ, не отличающимся особенной чистотой. Бейль, этотъ глубокій наблюдатель, рассказываетъ, что однажды (онъ былъ тогда влюбленъ въ кого то) музыка сдѣлала его еще болѣе влюбленнымъ, чѣмъ когда бы то ни было; онъ подумалъ сначала, что это искусство оказываетъ на любовь какое то особенное дѣйствіе. Но онъ припомнилъ, что въ прошломъ году, когда онъ былъ поглощенъ мыслью о вооруженіи грековъ, та же музыка возбудила въ немъ такое же сильное чувство, только направленное на предметъ его тогдашнихъ мыслей.

Безъ сомнѣнія, живое выраженіе чувства, свидѣтелями котораго мы бываемъ, заставляетъ звучать въ насъ тоже самое чувство, но по симпатіи оно задѣваетъ и всѣ другія; поэтому мы *склонны* дѣйствовать въ самыхъ различныхъ направленіяхъ.

Наиболѣе сильная эстетическая эмоція, наиме-

нѣе смѣшанная съ грустью, встрѣчается у тѣхъ, у кого она немедленно *переходитъ въ дѣйствіе* и такимъ образомъ находитъ себѣ удовлетвореніе: спартанцы лучше всего чувствовали красоту стиховъ Тиртея, а нѣмцы—стиховъ Кернера и Уланда, когда эти стихи увлекали ихъ въ сраженіе; волонтеры революціи никогда, по всѣмъ вѣроятіямъ, не были болѣе растроганы марсельезой, чѣмъ въ тотъ день, когда она устремила ихъ однимъ звукомъ своимъ на холмы Жемаппа. Точно также, двое влюбленныхъ, склонившихся надъ какой-нибудь поэмой любви, какъ герои Данте, и переживающихъ то, что они читаютъ, будутъ больше наслаждаться даже съ эстетической точки зрѣнія. Слишкомъ баналенъ примѣръ Жозефа Верне, заставившаго привязать себя къ мачтѣ, чтобъ любоваться бурей; скажете ли вы, что онъ менѣе чувствовалъ величіе океана отъ того, что онъ былъ въ одно и тоже время и актеромъ, и зрителемъ? Пойдемъ дальше; еслибъ онъ могъ самъ вступить въ борьбу съ океаномъ, взяться за руль и направлять корабль по волнамъ безбрежнаго бушующаго моря,—то его эстетическая эмоція нисколько не была бы ослаблена этимъ, онъ лучше понялъ бы тогда антитезу человѣка и природы, въ которой, по Канту, выражается идея величія. Что касается меня, то лучше всего понималъ величіе неба тогда, когда я съ усиліемъ взбирался на высокую гору, когда мнѣ казалось, будто я вступаю въ самое небо, побѣждаю его на каждомъ шагѣ, и когда стремленіе къ безконечному какъ бы удовлетворялось непрерывно по мѣрѣ того, какъ оно возникало во мнѣ все съ большей и большей силой.

Важное значеніе дѣйствія, какъ элемента чувства прекраснаго, приводитъ насъ къ заключенію, которое необходимо отмѣтить, а именно: вымыселъ

не есть одно изъ необходимыхъ условий прекраснаго, какъ это раньше утверждали. Шиллеръ и его послѣдователи, низводя искусство на степень вымысла, принимаютъ за существенное качество одинъ изъ недостатковъ человѣческаго искусства — немѣнѣе изобразить жизнь и истинную дѣятельность. Предположимъ, обратившись къ отдаленнымъ примѣрамъ, что великія сцены изъ трагедій Корнея и Еврипида, вмѣсто того чтобы быть изображаемыми, переживаются передъ вами; предположимъ, что вы присутствуете при актѣ милосердія Августа, при геройскомъ возвращеніи Никомеда, при величественномъ возгласѣ Поликсены: развѣ эти поступки и слова потеряютъ свою красоту отъ того, что они совершаются и произносятся передъ вами существами реальными, живыми и чувствующими? Это значило бы сказать, что рѣчи Мирабо и Дантона, будучи импровизированы подъ вліяніемъ какого нибудь трагическаго момента, произвели бы на слушателей меньшее эстетическое дѣйствіе, чѣмъ какое онѣ производятъ теперь на насъ. Или что, переводя Демосеена, мы испытываемъ большее удовольствіе, чѣмъ афиняне, слушавшіе его! Или что Венера Милосская обязана своей красотой своему мрамору и его неподвижности; какъ будто, еслибъ ея бездушныя глаза засіяли внутреннимъ свѣтомъ, п еслибъ мы увидѣли, что она приближается къ намъ, то мы перестали бы ею любоваться. Мона Lisa Леонарда и Святая Варвара Пальма Старшаго не могли бы ожить, не потерявъ своихъ красотъ. Какъ будто высшее стремленіе, неосуществимый идеаль художника не долженъ заключаться въ томъ, чтобы вдохнуть жизнь въ свое произведеніе, чтобы быть творцемъ, а не мастеромъ? Если художникъ прибѣгаетъ къ вымыслу, то онъ это дѣлаетъ независимо отъ себя, какъ механикъ, который, противъ

желанія, строить машины вмѣсто живыхъ существъ. Вымыселъ, далеко не являющійся непремѣннымъ условіемъ прекраснаго въ искусствѣ, напротивъ, есть ограниченіе его. Жизнь, реальность — вотъ истинная цѣль искусства; если оно не осуществляетъ этой цѣли, то только потому, что оно не достигло еще зрѣлости. Микель-Анджело и Тиціаны — это неудавшіеся боги; дѣйствительно, „Ночь“ М. Анджели создана для жизни; глубокой безсознательный смыслъ заключался въ словахъ, написанныхъ внизу поэтомъ: „она спитъ“. Искусство — это сонъ челоуѣческаго идеала, вдѣланнаго въ камень или въ полотно и лишеннаго возможности встать и пойти.

Намъ могутъ замѣтить, что подражаніе безобразному и ужасному можетъ заключать въ себѣ красоту именно потому, что это есть *подражаніе*, вымыселъ, а не реальность. Безъ сомнѣнія, это такъ, но въ такомъ случаѣ мы восхищаемся съ одной стороны дѣйствительнымъ талантомъ художника, съ другой какимъ-нибудь реальнымъ и живымъ предметомъ, по отношенію къ которому подражаніе безобразному есть только средство для выраженія его. Подражаніе уродливому и страданію (по меньшей мѣрѣ страданію физическому, которое не содержитъ въ себѣ нравственнаго величія) нисколько не составляетъ существеннаго элемента искусства; какъ всякое подражаніе или вымыселъ, оно есть слѣдствіе извѣстнаго рода безсилія. Наклонность къ безобразному въ искусствѣ объясняется, вообще, тѣмъ, что художникъ желаетъ придать большее правдоподобіе своему замыслу, не будучи въ состояніи придать ему реальность. Есть безобразія, которыя необходимы и составляютъ какъ бы условіе существованія для извѣстныхъ произведеній искусства. Ихъ можно сравнить съ тѣми морщинами и складками, которыя путешественники по поляр-

лярнымъ странамъ произвольно вызываютъ на своемъ лицѣ, чтобы оживить мускулы и помѣшать имъ застыть отъ холода. Нужно, чтобы въ герояхъ драмы мы могли отыскать кое что изъ собственнаго безобразія, изъ собственныхъ недостатковъ, чтобъ повѣрить ихъ существованію: потому что самое существенное для вымышленнаго лица заключается не въ томъ, чтобы казаться прекраснымъ или безобразнымъ, а въ томъ, чтобы казаться существующимъ, на столько вымыселъ самъ по своимъ свойствамъ мало эстетиченъ.

Во внутренней гармоніи жизни, въ солидарности, вносимой ею во всѣ части, существуетъ глубокая и истинная красота, которую искусство можетъ попытаться воспроизвести даже при помощи неправильныхъ формъ; но тогда необходимо, чтобы художникъ внесъ въ эту неправильность—равновѣсіе и точную пропорціональность, безъ чего жизнь, вообще, никогда невозможна; тогда можно будетъ отыскать даже въ диссонансѣ—принципъ гармоніи, въ вымыслѣ—реальность, въ подражаніи—природу ¹⁾. Такимъ об-

¹⁾ «Истинный скульпторъ, писалъ недавно Сюлли-Прюдомъ, можетъ создать образцовое произведеніе изъ бюста горбуна, если онъ постигъ и выразилъ въ соотношеніи формъ внутреннюю солидарность жизни, въ силу которой горбъ влияетъ на лицевой уголъ и даже на черты лица, такъ какъ горбатые самого различнаго типа похожи другъ на друга благодаря обладанію во всемъ ихъ существѣ одного характера: у нихъ всюду горбъ. Съ этой точки зрѣнія горбатый можетъ быть прекраснымъ въ глазахъ скульптора, какъ прекрасенъ какой-нибудь видъ горба для натуралиста, восхищающагося координаціей его свойствъ. Эта красота, само собою разумѣется, есть только условіе прекраснаго въ пластинкѣ, но она имѣетъ большое значеніе въ глазахъ художниковъ, потому что она существенна и рѣдка и предполагаетъ большую долю наблюдательности. Въ ихъ глазахъ тотъ, кто грѣшитъ противъ пластической правды въ пользу воображаемой красоты, ниже того, кто соблюдаетъ правду, но надѣленъ скуднымъ воображеніемъ» (Вы-

разомъ въ человѣческомъ искусствѣ подражаніе безобразному является только необходимымъ средствомъ, но оно не есть его конечная, опредѣленная цѣль. Мы смутно ощущаемъ, что безобразное не создано для жизни, что въ природѣ чудовища стремятся исчезнуть, не продолживъ своего рода, и что они представляютъ собой какъ бы случайныя ошибки; мы ихъ терпимъ въ произведеніяхъ искусства именно потому, что эти произведенія являются вымысломъ и потому что мы всегда въ исключеніи находимъ скрытое правило, въ чудовищности—законъ.

Въ наше время наука фабрикуетъ новыя тѣла; еслибъ человѣческое искусство, вмѣсто изображенія жизни, могло создавать живыя существа, то оно, подражая типамъ, созданнымъ природой, стремилось бы только къ тому, чтобы придать имъ болѣшую красоту. Искусство сдѣлалось бы тогда тѣмъ, чѣмъ оно стремится быть—воспитателемъ природы. Воспитаніе, это высшее искусство, оперирующее надъ живыми существами, имѣетъ только одну цѣль, создавать наиболѣе совершенные и непогрѣшимые типы; сдѣлать болѣе красивымъ и болѣе счастливымъ—такова была бы цѣль искусства, еслибъ его вымыселъ ожилъ. Основа всякаго искусства—это стремленіе къ творчеству, это—поэзія, „*poiesis*“, и еслибъ когда-нибудь это стремленіе могло осуществиться, еслибъ художникъ могъ сдѣлаться истиннымъ творцомъ, то онъ создавалъ бы всегда и вездѣ красоту и счастье. Еслибы каріатиды Пюже должны были ожить, то онъ, безъ сомнѣнія, освободилъ бы ихъ отъ огромной тяжести, которая лежитъ на нихъ,

разительность въ произведеніяхъ искусства. ст. 204). Слѣдовательно, красота нарисованнаго или изваяннаго художникомъ горбуна заключается въ красотѣ самого безобразія, въ гармоніи, скрывающейся подъ нестройностью, въ жизни, осуществляющей опредѣленный порядокъ на почвѣ безпорядка.

или придалъ бы имъ достаточно силы, чтобъ переносить эту тяжесть улыбаясь.

Въ настоящее время изъ двухъ произведеній искусства, которыя кажутся намъ одинаково *живыми* и *одушевленными*, мы отдаемъ обыкновенно предпочтеніе наиболѣе прекрасному; мы всегда находимъ прекрасное болѣе *поэтическимъ*, т. е. болѣе достойнымъ быть созданнымъ. Нужно даже получить извѣстное художественное образованіе, чтобъ понимать то, что Розенкранцъ называетъ эстетикой безобразнаго. Нѣкоторыя драмы Шекспира и В. Гюго способны вызвать въ народѣ скорѣе сильныя, почти болѣзнетворныя, чѣмъ эстетическія эмоціи. Интересъ, возбуждаемый этими произведеніями, будетъ такого же грубаго характера, какъ и интересъ испанца, присутствующаго при боѣ быковъ; „это причиняетъ боль“, скажетъ народъ. Онъ не интересуется анализомъ характеровъ; чтобы наслаждаться искусствомъ, изображающимъ ужасное или безобразное, — скажемъ иначе, чтобы понимать красоту безобразія, необходимо, помимо того, научный интересъ; современный умъ съ его культомъ науки находитъ такое же удовольствіе въ анатомированіи униженныхъ существъ, какъ и въ анатомированіи труповъ, но тотъ, кто не имѣетъ подготовки, почувствуетъ себя на столько же некомпетентнымъ передъ нѣкоторыми произведеніями искусства и будетъ такъ же пораженъ ими, какъ какой-нибудь профанъ, котораго ввели неожиданно въ анатомическій залъ и который съ ужасомъ смотритъ на разложенные передъ нимъ предметы, между тѣмъ какъ врачъ, весь упрежденный въ наблюденіе за расположеніемъ волокна въ полуразложившейся ткани, будетъ смотрѣть на тѣ же предметы блестящими отъ удовольствія глазами. Понимать—это значитъ связывать каждую вещь съ ея причиной и слѣдствіемъ, это значитъ — обобщать,

видѣть дальше того или иного безобразія или, вѣрнѣе, совсѣмъ его не видѣть: безобразное исчезаетъ въ правдѣ, схваченной и переданной человѣческой мыслью. Подражаніе безобразному становится, въ сущности, подраженіемъ общему *порядку* и прекрасному; вообще подражаніе стремится перейти въ творчество, а вымыселъ—слиться съ жизнью. Такимъ образомъ вышеизложенный анализъ приводитъ насъ къ тому, что цѣль искусства есть жизнь, а художникъ прибѣгаетъ къ вымыслу только для того, чтобы заставить насъ подумать, что онъ этого не дѣлаетъ.

ГЛАВА IV.

Объ условіяхъ красоты въ движеніяхъ.

Идея прекраснаго, разсмотрѣнная нами сначала въ узкомъ и ограниченномъ смыслѣ, теперь значительно расширилась. Мы видѣли, что все серьезное и полезное, все реальное и живое можетъ при извѣстныхъ условіяхъ стать прекраснымъ. Намъ остается только получить опредѣлить, каковы должны быть эти условія.

Прекрасное можетъ проявляться въ движеніяхъ, въ ощущеніяхъ и въ чувствахъ. Первое условіе красоты въ движеніяхъ, это сила; мы испытываемъ эстетическое удовольствіе, чувствуя свою силу, употребляя свою энергію для борьбы съ какимъ-нибудь препятствіемъ, или наблюдая, какъ это дѣлаютъ другіе. Второе условіе красоты—это гармонія, ритмъ, порядокъ, т. е. приспособленность движенія къ окружающей средѣ и къ преслѣдуемой цѣли. Всякій движущійся предметъ, пересѣкающій извѣстную среду, встрѣчаетъ въ ней бѣльшее или меньшее сопро-

тивленіе; отсюда возникаютъ, какъ показали Спенсеръ и Тиндаль, попеременныя движенія впередъ и назадъ, болѣе или менѣе волнистыя линіи, которыя образуютъ ритмъ. Такимъ образомъ, ритмъ или порядокъ, собственно говоря, не есть ничто отличное отъ силы: онъ является для нея только средствомъ сохранить, насколько возможно, свою энергію въ виду сопротивленія: порядокъ есть экономія силы. Третье качество движенія, грація, было лучше всего изучено Спенсеромъ, который пополнилъ научными данными слишкомъ метафизическія доктрины Шиллера и Шеллинга. Какое изъ совершаемыхъ или наблюдаемыхъ нами движеній производитъ на насъ впечатлѣніе граціи? То движеніе, при которомъ совершенно незамѣтно мускульное усиліе, при которомъ члены дѣйствуютъ свободнѣе, какъ бы носясь по воздуху.¹⁾ Отсюда—преимущество движенія криволинейнаго; кривая, состоящая изъ безконечнаго числа линій, переходящихъ незамѣтно одна въ другую, представляетъ собой какъ бы *схему* движенія, при которомъ тратится очень незначительное количество силы, и ни отъ одного мускула не требуется бесполезнаго дѣйствія. Напротивъ, движеніе неловкое—это то, въ которомъ наблюдается внезапная

¹⁾ Спенсеръ рассказываетъ намъ, при какихъ обстоятельствахъ онъ постигнулъ эту остроумную теорію граціи. Однажды вечеромъ, говорить онъ, я присутствовалъ на представленіи танцовщицы; въ глубинѣ души я осуждалъ ея фокусы, какъ варварское ломаніе, которо слѣдовало бы опикать, еслибъ люди не были все настолько трусливы, чтобы не аплодировать тому, что въ силу моды считается заслуживающимъ одобренія; я замѣтилъ, что если случайно и прорывались у нея какія-нибудь истинно граціозныя движенія, то они, по сравненію съ другими, стоили ей незначительныхъ усилій. Я припомнилъ различные факты, подтверждавшіе мою мысль, и тогда я пришелъ къ выводу, что дѣйствіе отличается тѣмъ большей граціей, чѣмъ меньше усилій оно требуетъ. (Опять о граціи).

переменная направленія, нѣчто угловатое, слишкомъ большая потеря силы, чрезмерность мускульнаго напряженія. Словомъ, исходя изъ данной точки зрѣнія, всякая красота движеній можетъ быть сведена къ экономіи силы.

Если таковы эстетическія свойства движеній, то не кажется ли съ перваго взгляда, что они присущи только движеніямъ при игрѣ, а не при работѣ, и что англійская теорія, такимъ образомъ, находитъ себѣ подтвержденіе? По нашему мнѣнію, это—подтвержденіе только кажущееся, и эстетическія движенія также свойственны работѣ, какъ и игрѣ. Посмотрите на рабочихъ, расположившихся группами на лѣстницѣ и передающихъ другъ другу камень: тяжелый камень постепенно поднимается все выше и выше, поддерживаемый всѣми этими руками, которыя по очереди схватываютъ его и опускаютъ; нѣтъ ли въ этой картинѣ извѣстнаго рода красоты, неотдѣлимой отъ преслѣдуемой цѣли, а слѣдовательно, отъ исполняемой работы? Точно также люди, которые тянутъ канатъ, чтобы поднять бревно, гребцы, шильщики, кузнецы—прекрасны, не смотря на усилія и обливающий ихъ потъ, когда исполняютъ свою работу. Искусный косарь можетъ быть такъ же изященъ въ своемъ родѣ, какъ и танцоръ; художникъ даже охотнѣе изобразить перваго, чѣмъ втораго. Дровосѣкъ, который рубитъ дубъ и размахиваетъ топоромъ, держа его въ своихъ мускулистыхъ жесткихъ рукахъ, можетъ возбудить въ насъ чувство величественнаго. Между тѣмъ мы очень далеки отъ игры, такъ какъ всѣ эти люди преслѣдуютъ опредѣленную цѣль; самый ритмъ, который регулируетъ и смягчаетъ ихъ движенія, объясняется стремленіемъ къ цѣли и напряженіемъ всѣхъ силъ, направленныхъ къ этой одной цѣли. Эстетическій характеръ движенія отъ этого нисколько не ослаб-

ляется, а напротивъ, усиливается, такъ какъ къ нему присоединяются два новыхъ элемента. Съ одной стороны стремленіемъ къ цѣли возбужденъ *интересъ*; движеніе, *направленіе* котораго намъ извѣстно и успѣхъ котораго мы можемъ прослѣдить, интересуетъ насъ гораздо больше, чѣмъ движеніе безцѣльное. Съ другой стороны удовлетворенъ *умъ*, потому что мы можемъ опредѣлить *отношеніе* между преслѣдуемой цѣлью и затраченной силой. Въ виду этого усиліе не оскорбляетъ насъ болѣе: напротивъ, оно есть необходимое условіе для возбужденія въ насъ интереса къ работѣ. Напряженіе мускуловъ, усталость въ извѣстной степени и даже перемѣна въ выраженіи лица—все это приобретаетъ въ нашихъ глазахъ эстетическое значеніе: все это находится въ соотношеніи и въ гармоніи съ конечной цѣлью. Напротивъ, еслибъ игра стоила столькихъ усилій, то мы были бы этимъ непріятно поражены: было бы несоотвѣтствіе между средствами и цѣлью. Вотъ почему жонглеръ не долженъ выказывать такой же усталости, какъ атлетъ; вотъ почему поэтъ не долженъ обнаруживать передъ нами той трудности, съ какой досталась ему рима, а между тѣмъ мы испытываемъ извѣстное удовольствіе, слѣдя за работой мысли какого-нибудь математика или философа. Вообще, всякая работа, которая находитъ себѣ основательное оправданіе, заключаетъ въ себѣ эстетическіе элементы; между тѣмъ какъ умъ не любитъ, чтобъ воля избирала своей цѣлью нѣчто бесполезное. Игра,—легкое упражненіе дѣятельности,—далеко не составляя принципа прекраснаго, по самой сущности своей антиэстетична. Она нуждается въ оправданіи, ее нужно разсматривать, какъ неудержимый взрывъ дѣятельности, какъ извѣстнаго рода нервный разрядъ, полезный въ данный моментъ.

Но, возразить намъ Спенсеръ, если красота дви-

женій не исключаетъ всякой идеи о производимой работѣ, то по крайней мѣрѣ *грація* въ собственномъ смыслѣ этого слова несовмѣстима съ работой, такъ какъ грація сводится къ легкости, а легкость—къ наименьшей затратѣ силъ. Мы отвѣтимъ слѣдующее: для того чтобы судить о томъ, расходуется ли съ излишкомъ сила или нѣтъ, необходимо предположить, что движеніе имѣетъ какую-нибудь цѣль, съ которой оно должно сообразоваться. Порядокъ движеній, ихъ организація и есть то, что съ точки зрѣнія нашего ума придаетъ имъ смыслъ, присоединяя гармонію къ затраченной силѣ. А что такое этотъ порядокъ движеній, сообразующійся съ цѣлью, если не опредѣленіе самой работы? Такимъ образомъ грація чаще всего заключается въ извѣстнаго рода сознательной или безсознательной работѣ, исполняемой съ наименьшей затратой силы и съ наибольшей точностью и ловкостью ¹⁾. Граціозенъ тотъ конькобѣжецъ, движенія котораго настолько приспособлены къ бѣгу по льду, что ничто не въ состояніи воспрепятствовать достигнутой имъ скорости. Женщина, несущая кувшинъ на головѣ, граціозна только тогда, когда всѣ ея движенія имѣютъ извѣстное отношеніе къ скрытой, преслѣдуемой ею цѣли, когда она направляетъ свои движенія такъ, чтобы избѣжать какого бы то ни было толчка или неожиданнаго препятствія. Словомъ, грацію, истинную точность и ловкость можно опредѣлить одинаковымъ образомъ, какъ полную приспособленность къ

¹⁾ Жесты, исполняемые съ точностью, неграціозны тогда, когда они состоятъ изъ толчковъ и неровностей, но это есть уже недостатокъ самой точности; всѣ жесты, если они хорошо рассчитаны, должны сливаться одни съ другими и не имѣть ничего угловатаго; они приобретаютъ тогда нѣчто плавное, составляющее одновременно и грацію, и высшую правильность и совмѣстимое какъ съ работой, такъ и съ игрой.

реальной или вымышленной цѣли или, другими словами, какъ гармоническое равновѣсіе между жизнью и ея средой.

Слѣдовательно, хотя грація чаще всего наблюдается на ряду съ непринужденностью и естественностью, тѣмъ не менѣе она не несомѣстима съ работою вообще; она отсутствуетъ только при работѣ потерянной, при бесполезно затраченной силѣ. Напр., смѣшонъ Геркулесъ за прялкой, смѣшно представить себѣ колосса, продѣвающего нитку въ иголку; это объясняется тѣмъ, что здѣсь затраченная сила несравненно больше, чѣмъ достигаемый незначительный результатъ; сила употребляется напрасно, и сама мощь становится очевидной причиной безсилія; но человѣкъ очень сильный, часто неуклюжій въ игрѣ, приобретаетъ грацію, исполняя работу, пропорціональную его мускуламъ. Такимъ образомъ, что касается движеній, то мы приходимъ къ первому заключенію, весьма отличному отъ взгляда Спенсера. Если игра (упражненіе органа безъ всякой полезной цѣли) сама по себѣ эстетична, то работа (упражненіе органа съ рациональной цѣлью) такъ же, а иногда и больше; если иногда она и отличается меньшей граціей, чѣмъ игра, то за то въ ней можетъ быть больше красоты и величія. „Человѣкъ совершененъ только въ игрѣ“, сказалъ Шиллеръ. Нужно сказать обратное: человѣкъ совершененъ только, когда онъ трудится. Въ концѣ концовъ работа, трудъ даютъ преимущество человѣку надъ животнымъ, а цивилизованному человѣку надъ дикаремъ.

Второе слѣдствіе, къ которому мы приходимъ, то, что красота движеній не можетъ быть опредѣлена просто, какъ экономія силы. Среди цѣлей, которыя преслѣдуетъ движеніе, есть цѣли настолько высокія, что въ сравненіи съ ними всякая затрата силы становится ничтожной; было бы даже скупостью

слишкомъ высчитывать силу, и высшая красота въ такихъ случаяхъ заключается не въ экономіи, а въ щедромъ расходованіи силы. Когда мы наблюдаемъ, какъ передъ нами совершается какое-нибудь движеніе, то мы симпатизируемъ, какъ замѣчаетъ Спенсеръ, тѣлу и членамъ, которые его производятъ; тогда мы, безъ сомнѣнія, не любимъ сознать ихъ усталости; но мы симпатизируемъ еще болѣе волѣ, которая приводитъ въ движеніе тѣло и члены; энергія этой воли можетъ болѣе плѣнить насъ, чѣмъ легкая игра органовъ; цѣль, преслѣдуемая волей, можетъ болѣе привлекать насъ, чѣмъ безцѣльное движеніе; наконецъ, наступаетъ моментъ, когда члены ни во что не ставятся, а играютъ только роль инструментовъ, согнутыхъ и натянутыхъ на подобіе лука, который готовится пустить стрѣлу, и часто ломающихся отъ своего напряженія. Греческіе скульпторы изобразили посла изъ Марафона — покрытаго пылью и потомъ, со слѣдами истощенія и напряженія на лицѣ въ моментъ начинающейся агоніи: но его преобразовывала и дѣлала великимъ лавровая вѣтка, которой онъ потрясалъ надъ головой; этотъ разбитый, но торжествующій человѣкъ есть какъ бы символъ человѣческаго труда, этой высшей красоты, которая порождается не бережливостью, а щедростью, не легкостью, а усиленіемъ, въ которой движеніе не является только признакомъ и мѣрой израсходованной силы, но служитъ выраженіемъ воли и средствомъ для опредѣленія ея внутренней энергіи.

ГЛАВА V.

Объ условіяхъ красоты въ чувствахъ. Моральный принципъ граціи.

Школа эволюціонистовъ имѣла полное основаніе отыскивать въ механическихъ законахъ движенія объясненіе его внѣшнихъ эстетическихъ качествъ;



но мы видѣли только что, что на этомъ не нужно останавливаться. Нельзя разсматривать движущіеся члены независимо отъ ихъ двигателя, потраченную силу независимо отъ воли, которая ее расходуетъ для опредѣленной цѣли. Слѣдовательно, высшая красота движеній заимствуется; она возникаетъ въ высшихъ областяхъ нашего „я“; чтобы найти ей объясненіе, мы должны обратиться къ сферѣ воли и чувствъ.

Въ силу дѣйствія на насъ привычки и ассоціаціи идей, всякое движеніе стало въ нашихъ глазахъ изображеніемъ чувства, состоянія сознанія; всякое проявленіе внѣшней жизни сдѣлалось въ нашихъ глазахъ проявленіемъ внутренней жизни. Съ этой новой точки зрѣнія красота движеній будетъ заключаться въ *выраженіи* и эта красота будетъ увеличиваться по мѣрѣ того, какъ движеніе будетъ проявлять во внѣ жизнь болѣе возвышенную, болѣе интеллектуальную и моральную. Движеніе, которое было бы выраженіемъ только грубой силы, оставило бы насъ безучастными: намъ могли бы понравиться геометрическія фигуры этого движенія, но мы бы не поставили себя, такъ сказать, на мѣсто двигателя, чтобы отнестись къ нему съ симпатіей и насладиться легкостью исполняемыхъ имъ движеній. Въ дѣйствительности, движеніе красивое или граціозное всегда заключаетъ въ себѣ нѣчто живое, и мы не можемъ удержаться, чтобы не представить себѣ двигателя, воспроизводящаго это движеніе въ подобномъ намъ образѣ. Видѣть природу и находить ее прекрасной—это значитъ представлять ее себѣ живой и, насколько возможно, въ человѣческомъ образѣ. Можно было бы сказать, усиливая слова Теренція: меня интересуешь только все человѣческое. Еслибъ украшеніемъ міра служили только вѣсъ, мѣра и число, то мы оставались бы къ нему почти что равнодушными.

Первое качество движенія,—сила, въ общемъ, невидима и скрыта; если это слово не выражаетъ собой простой формулы отвлеченной механики, то оно обозначаетъ собой проявленіе активности или воли, которую мы можемъ постигнуть только сознаниемъ. Сила, эта первая красота, сводится, слѣдовательно, къ простому состоянію сознанія, которое связано съ самыми разнообразными чувствами, напр.: вѣрой въ себя, мужествомъ, увѣренностью. Иногда сила совершенно сливается съ грубымъ мужествомъ ихъ трудно различить у нѣкоторыхъ животныхъ, какъ напр., у бульдога, и у дикаря, который храбръ въ такой же степени, какъ и силенъ. Физическая сила есть моральная энергія въ зародышѣ; если хотѣть значить мочь, то имѣемъ ли мы основанія сказать, что мочь много значитъ чувствовать себя побуждаемымъ желать много? Точно также, не является ли физическая сила вообще для человѣка символомъ могущественной воли? Справедливо это или нѣтъ, но мы привыкли всегда устанавливать гармонію между физической и моральной природой. Мы съ трудомъ могли бы представить себѣ Брута или Катона съ нѣжными чертами лица; скульпторы изображаютъ Моисея—высокимъ и съ выпуклыми мускулами. Самсоны и Геркулесы являются (въ одно и тоже время) типами силы, мужества и доброты. Сила, которой поклонялось первобытное человѣчество, была не безъ основанія рассматриваема, какъ первая добродѣтель и какъ источникъ многихъ другихъ. Къ тому же она содержитъ въ себѣ нѣчто сверхчеловѣческое и потому внушаетъ къ себѣ уваженіе. Такимъ образомъ сила приобрѣла значеніе, какъ средство выраженія, что составляетъ въ настоящее время существенный элементъ ея красоты.

Порядокъ или ритмъ, второе качество движенія, отличается еще болѣею выразительностью; благодаря

этому движеніе, сдѣлавшись правильнымъ, отдается во власть нашего ума и само какъ бы обнаруживаетъ его. Ритмъ, какъ мы это показали, не есть только слѣдствіе непрерывности движеній и постоянства силъ, но есть также признакъ постоянства воли, и гармонія его есть въ нашихъ глазахъ символъ согласія воли со своей дѣятельностью.

Что касается граціи, то она есть ничто совсѣмъ иное, чѣмъ простая экономія силы, — единственное опредѣленіе, даваемое ей Спенсеромъ; она есть также существенное проявленіе состоянія воли. Дѣйствительно, замѣтимъ, что у живыхъ существъ граціозныя движенія находятся въ большей или меньшей зависимости отъ веселости и привѣтливости, — двухъ качествъ, близкихъ одно другому. Веселость есть сознаніе полной жизни въ гармоніи съ окружающимъ, а когда есть гармонія, то въ силу этого является и симпатія. Грація есть видимое выраженіе этихъ двухъ состояній; воли удовлетворенной и воли, стремящейся удовлетворить другихъ. Грація, дѣйствительно, предполагаетъ извѣстное ослабленіе мускуловъ, что наблюдается у животнаго только въ состояніи отдыха, эскепансивности и мирнаго настроенія. Какъ только на сцену являются страданіе и борьба, какъ только вспыхиваютъ ненависть и гнѣвъ, тотчасъ же члены напрягаются. Произведите незначительный шумъ въ кустахъ въ то время, когда собака играетъ, и вы увидите внезапную перемену ея положенія: шея вытянется, хвостъ, уши, — все тѣло будетъ въ позѣ ожиданія. Напротивъ, привѣтливость выражается обыкновенно движеніями волнистыми, легкими, не имѣющими ничего порывистаго, угловатаго и сильнаго; будучи проявленіемъ симпатіи, такія движенія стремятся всегда возбудить въ насъ отвѣтную симпатію. Поза, слегка склоненная, особенно изгибъ шеи, безпомощ-

но опущенныя руки — выражаютъ меланхолію и грусть, взывающія какъ бы къ состраданію; такая поза возбудить въ насъ чувство, близкое къ состраданію, которымъ обуславливается также наша любовь къ плакучей ивѣ. Наконецъ, въ граціи всегда мы отдаемся, а отдаться вполнѣ можно только любя; поэтому мы можемъ сказать вмѣстѣ съ Шеллингомъ, что грація есть прежде всего выраженіе любви, и вотъ почему она пробуждаетъ любовь; грація, кажется, сама любитъ, и потому ее любятъ. Молодая дѣвушка, не испытывавшая хоть въ слабой степени чувства любви, не имѣетъ еще той высшей граціи, которая лучше всякой красоты; она, какъ дитя, можетъ обладать граціей веселья, но въ ней нѣтъ еще граціи нѣжности.

Къ экспансивности, создаваемой граціей, примѣшивается еще одно чувство, которое часто ассоціируется съ другими и которое, какъ намъ кажется, до сихъ поръ хорошенько не различали. Чтобы открыть его, представимъ себѣ, что должна чувствовать птица, расправившая крылья и скользящая, какъ стрѣла, въ воздухѣ; припомнимъ, что испытывали мы сами, несясь въ галопъ верхомъ на лошади, плывя на лодкѣ, разсѣкающей волны, или кружась въ вихрѣ вальса; всѣ эти движенія вызываютъ въ насъ неопредѣленную идею безконечности, какое то безграничное стремленіе, опяняющее чувство жизни, какое то презрѣніе къ индивидуальности, потребность стремиться безостановочно все впередъ и впередъ и желаніе потеряться въ цѣломъ; всѣ эти неясныя идеи составляютъ существенные элементы того впечатлѣнія, которое мы получаемъ отъ цѣлой массы движеній. Адамъ Микель Анджело, пробуждающійся къ жизни, вытягиваетъ черезъ чуръ свою руку, глядя впередъ передъ собой, и одинъ этотъ жестъ передаетъ въ осязаемой формѣ

всю безконечность міра, который онъ видитъ въ первый разъ. Въ Успеніи Тиціана опрокинутая голова и расширенные глаза достаточны, чтобы выразить безграничное влеченіе къ отверзтому небу. Здѣсь собственно грація сливается съ эмоціей возбужденнаго. Мы наблюдаемъ, какъ движенія, выражающія фیزیологически уравновѣшенную и легкую жизнь, становятся, въ силу ассоціаціи чувствъ, выраженіемъ самой высшей и самой полной моральной жизни, слѣдовательно, выраженіемъ величайшей красоты.

Вообще если сила является при выраженіи жизни олицетвореніемъ мужественности, то грація есть выраженіе женственности. Слѣдовательно, если высшей красотой въ движеніяхъ признать выраженіе наиболѣе богатой жизни, то о ней можно сказать, что она должна соединять въ себѣ силу съ граціей и выражать при ихъ помощи волю, въ одно и тоже время наиболѣе энергичную и наиболѣе мягкую. Замѣтимъ, что эта воля дѣйствуетъ не только поверхностно, но относится серьезно къ себѣ и къ другимъ и отдаетъ всю свою энергію на служеніе своей нѣжности.

Если красота движеній зависитъ преимущественно отъ чувствъ, то въ чемъ состоитъ красота самихъ чувствъ? Она обусловливается также силой, гармоніей и граціей, т. е. она проявляется въ волѣ, гармонирующей со средой и съ другими волями. А подобныя свойства удовлетворяютъ одновременно добру и красотѣ; слѣдовательно, мы приходимъ къ вопросу, дѣйствительно ли въ сферѣ чувствъ существуетъ различіе между этими двумя терминами: добро и красота? Спенсеръ и Контъ тщательно отдѣляютъ ихъ, такъ какъ отождествленіе добра и красоты было бы разрушеніемъ ихъ теоріи. Ясно, конечно, что добро не можетъ быть игрой и что

оно, напротивъ, есть вещь серьезная; значить, если прекрасное обуславливается игрой, то оно должно быть отдѣлимо отъ добра; этимъ объясняется устанавливаемое Спенсеромъ различіе между этими двумя понятіями. Въ идеѣ добра, говоритъ онъ, насъ интересуесть преслѣдуемая *цѣль*; въ идеѣ прекраснаго *дѣятельность*, которая эту цѣль осуществляетъ. Намъ кажется обратное: дѣятельная воля, напр., воля, совершающая какой-нибудь патріотическій поступокъ, не только прекрасна, но и добра именно въ той степени, въ какой она прекрасна; съ другой стороны, цѣль, т. е. спасеніе отечества, не есть только добро, но содержитъ въ себѣ красоту постольку, поскольку и добро. Въ нашихъ сужденіяхъ, какъ эстетическихъ, такъ и моральныхъ о какомъ-нибудь данномъ поступкѣ, мы нисколько не отвлекаемъ своего вниманія отъ преслѣдуемой цѣли: напримѣръ, когда кто-нибудь бросается въ воду и даже тонетъ, то въ этомъ поступкѣ самомъ по себѣ нѣтъ ничего прекраснаго; онъ пріобрѣтаетъ эстетическое значеніе въ той же степени, что и значеніе моральное, лишь въ силу того, что онъ оправдывается цѣлью самоотверженія. Тождество добра и красоты по отношенію къ чувствамъ такъ же очевидно, какъ и по отношенію къ поступкамъ: симпатія, состраданіе, негодованіе одинаково относятся и къ добру, и къ красотѣ. Точно также, часто художественная эмоція можетъ быть разсматриваема, какъ простая форма, производная отъ эмоціи моральной. Искусство, существеннымъ условіемъ котораго является возбужденіе въ насъ симпатіи къ страданіямъ и удовольствіямъ другихъ, есть созданіе социальное. Въ среднемъ, человѣкъ тѣмъ нравственнѣе, чѣмъ глубже онъ способенъ почувствовать эстетическую эмоцію.

Но, возразить намъ Спенсеръ, есть чувства, къ

которымъ искусство всегда обращалось, какъ напри-
гнѣвъ, ненависть, месть и др., и которыя тѣмъ не
менѣе безнравственны; слѣдовательно, признавая
даже, что всякое добро—прекрасно, нельзя сказать,
что все прекрасное есть добро. Я отвѣчу слѣдую-
щее: если вы возьмете для сравненія одинаковыя от-
ношенія и одинаковую степень, то и чувства пока-
жутся вамъ добрыми съ той же стороны и въ той же
степени, съ какой стороны и въ какой степени они
покажутся вамъ эстетическими. Любовь къ мести у
дикихъ народовъ сливается съ любовью къ справед-
ливости; гнѣвъ есть только низшая форма негодованія.
Зависть скрываетъ въ себѣ чувство равенства; нена-
висть, одинаковаго происхожденія съ местью, заклю-
чаетъ въ себѣ большое количество элементовъ, въ
числѣ которыхъ находится и какъ бы извращенная
нравственность; къ тому же ненависть составляетъ
для индивидуума необходимое условіе существова-
нія среди варварскихъ расъ: и именно въ этой средѣ
она встрѣчаетъ самое большее сочувствіе. Вообще,
энергичныя чувства, воля упорная и даже жестокая,
заключаютъ въ себѣ элементы добра и прекраснаго,
хотя бы предметъ, на который они направлены, былъ
гадокъ и безобразенъ.

Если всякое нравственное чувство эстетично
и наоборотъ, то, само собой разумѣется, изъ
этого не слѣдуетъ, что произведеніе искусства,
имѣющее какую-нибудь нравственную цѣль, не-
премѣнно прекрасно, или что искусство сли-
вается съ направленіемъ жизни. Художнику труд-
нѣе всего возбудить нравственныя чувства, а
особенно трудно долго поддерживать ихъ; напро-
тивъ, обращаясь къ чувствамъ менѣе возвышен-
нымъ, каковы, напр., чувственная любовь или месть,
искусство, особенно искусство народное, въ состо-
яніи скорѣе произвести желаемое дѣйствіе. На югѣ

Италіи народъ интересуется только исторіями о разбойникахъ, даже во Франціи литература уголовная составляетъ для многихъ величайшее наслажденіе. Это происходитъ отъ того, что подобнаго рода умы не способны къ очень возвышеннымъ нравственнымъ и эстетическимъ чувствамъ, или же, что такія чувства, въ силу своей интенсивности, быстро вызываютъ въ нихъ утомленіе; они удовлетворяются эмоціями болѣе грубыми, но болѣе сильными и болѣе соответствующими ихъ природѣ; съ своей точки зрѣнія, они не абсолютно неправы: въ концѣ концовъ эмоція имѣетъ значеніе по столько, по скольку она воспринимается. Слѣдовательно, не смотря на тождество нравственного и высшаго эстетическаго чувства, искусство есть нѣчто совершенно отличное отъ нравственности; съ моралью происходитъ тоже, что было бы съ музыкой, еслибы она обращалась къ людямъ, тугимъ на ухо: она принуждена была бы воздержаться отъ всѣхъ тонкихъ оттѣнковъ, отъ всѣхъ нѣжныхъ и мягкихъ мелодій, которыя требуютъ для своего воспріятія большаго напряженія уха и ума; напротивъ, громкіе и легко уловимые музыкальные эффе́кты доставили бы этимъ упорнымъ барабаннымъ перепонкамъ пріятное возбужденіе. Что касается нравственности, то мы почти всѣ находимся еще въ аналогичномъ положеніи! въ этомъ отношеніи мы всѣ немного туги на ухо.

Быть можетъ, тѣмъ не менѣе, высшая эстетическая эмоція, которую можно вызвать въ насъ, есть нравственное восхищеніе: покрайней мѣрѣ, такъ думалъ Корнель; въ лучшихъ романахъ или драмахъ лица, которыми мы наиболѣе интересуемся, обыкновенно тѣ же самыя, которыми мы наиболѣе восхищаемся. Напротивъ, нравственное презрѣніе не замедлило бы вызвать въ насъ эстетическое отвращеніе, еслибъ, въ силу необходимой реакціи, оно не возбуждало негодованія, которое есть нравственное чувство. Искус-

ство живетъ, вообще, тѣми же чувствами, что и общество: чувствами симпатіи и великодушія. Если есть еще въ насъ чувства эгоистичныя и полуварварскія, которыя дремлютъ въ глубинѣ нашего существа и иногда, на мгновеніе, любятъ пробуждаться, не достигая достаточной силы, чтобы заставить насъ дѣйствовать, то эти чувства будутъ постепенно уничтожаться, замирать. Эволюція эстетическая по причинамъ, которыя мы указали, совершается всегда медленнѣе эволюціи нравственной: но тѣмъ не менѣе, она слѣдуетъ за ней. Можно также утверждать, что произведенія искусства, обращающіяся исключительно къ чувствамъ эгоистичнымъ и жестокимъ, стоятъ ниже другихъ и не имѣютъ будущаго. Что останется когда нибудь даже отъ Иліады? Молитва старца, прощальная улыбка жены мужу, т. е. картины двухъ возвышенныхъ чувствъ. Чтобы попасть въ вѣчность, не слѣдуетъ избирать своей сферой безнравственность. Искусство, которое возбуждаетъ въ насъ чувства слишкомъ грубыя и примитивныя, отводитъ намъ, такъ сказать, низшее мѣсто въ эволюціи существъ, такъ какъ составляетъ насъ не только жить жизнью типовъ, осужденныхъ на исчезновеніе и представляющихъ собой какъ бы остатки первобытныхъ временъ, но и относиться къ нимъ съ симпатіей. Напротивъ, чувство восхищенія возвышаетъ насъ и доставляетъ намъ эстетическое удовольствіе, которое тѣмъ полнѣе, чѣмъ оно болѣе чуждо удовольствію игры, чѣмъ оно болѣе искренно. Дѣйствительно, восхищеніе не могло бы быть игрой, въ немъ нѣтъ ничего вымышленнаго. Вызвано ли оно легендой или исторіей, реальнымъ или воображаемымъ образомъ, все равно, оно ассоціируется всегда съ моральнымъ сужденіемъ, предметомъ по преимуществу серьезнымъ. Болѣе этого: восхищеніе производитъ въ насъ извѣстнаго рода нравственное улучшеніе: мы

дѣйствительно становимся лучше, когда восхищаемся; мы чувствуемъ, какъ возвышаемся духомъ и становимся способными, быть можетъ, къ поступкамъ, передъ которыми въ обыкновенное время мы отступили бы: душа возносится на высоту того, чѣмъ она восхищается. Въ этомъ пунктѣ искусство соприкасается съ реальностью, оно есть сама реальность: въ чувствѣ восхищенія сливаются вполнѣ реальность и вымыселъ, быть и казаться; я хотѣлъ бы стать тѣмъ, чѣмъ я восхищаюсь, и я становлюсь имъ въ извѣстной степени. Здѣсь осуществляется то платоновское ученіе, по которому видѣть прекрасное—значить въ тоже время и самому стать лучше и прекраснѣе внутренне. Мы приходимъ, слѣдовательно, къ совершенно инымъ выводамъ, чѣмъ англійская школа; вмѣсто того чтобы вмѣстѣ съ ней разграничивать въ области чувствъ, какъ и въ другихъ областяхъ, прекрасное и добро, прекрасное и серьезное, мы думаемъ, напротивъ, что они всегда совпадаютъ. Нравственная красота даже противоположна поверхностному упражненію, безцѣльной дѣятельности. Съ научной точки зрѣнія прекрасное чувство, прекрасная склонность, прекрасное рѣшеніе—прекрасны въ той степени, въ какой они полезны развитію жизни индивидуума или вида.

ГЛАВА VI.

О прекрасномъ въ ощущеніяхъ.

Мы анализировали до сихъ поръ только красоту движеній и чувствъ; но Спенсеръ и Грантъ Алленъ опираются главнымъ образомъ на теоріи ощущеній, чтобы свести эстетическое удовольствіе къ простой игрѣ нашихъ органовъ, исключаящей всякую полезную цѣль. Дѣйствительно, кажется, будто ощущенія эстетическія, какъ напр. видъ красивой

краски, рисунка, фейерверка, большей частью оказываютъ на насъ только поверхностное дѣйствіе, не вліяя замѣтно на общее развитіе жизни. Напротивъ, выразительныя движенія, напр. движеніе радости и привѣтливости, и различныя чувства, какъ напр. разнообразныя виды любви, вытекаютъ изъ самой глубины нашего существа, всецѣло поглощаемого ими; они похожи на волну, поднимающуюся изъ глубины моря, которая свидѣтельствуетъ о глухомъ волненіи всей массы; между тѣмъ какъ ощущенія эстетическія, ощущенія зрѣнія и слуха можно уподобить случайному волненію, вызванному брошеннымъ съ берега камнемъ. Не кажется ли въ такомъ случаѣ, что правы тѣ, кто сводитъ подобныя эстетическія удовольствія къ простой игрѣ? Чтобы разрѣшить этотъ вопросъ, изслѣдуемъ глубже природу ощущеній.

Прежде всего, какъ намъ кажется, изъ основательныхъ работъ Спенсера, Сюлли и Грантъ Аллена по этому вопросу вытекаетъ то заключеніе, что само ощущеніе скрываетъ въ себѣ дѣйствіе и движеніе, что красота ощущеній заключается въ интенсивной и гармонической дѣятельности нервной силы, которая, какъ говоритъ Спенсеръ, реализуетъ собой „максимумъ дѣйствія при минимумѣ расхода“. Почему напр., въ предметахъ, воспринимаемыхъ зрѣніемъ и осязаніемъ, мы предпочитаемъ линіи расплывающіяся и волнистыя линіямъ тупымъ и образующимъ углы? Потому что первыя для своего воспріятія требуютъ меньшей работы глазныхъ мускуловъ: слѣдя за ними, глазъ не долженъ внезапно прекращать свое движеніе или измѣнять неожиданно направленіе, какъ въ томъ случаѣ, когда передъ нимъ линія зигзагообразная. Замѣтимъ къ тому же, что въ движеніяхъ и даже въ строеніи всѣхъ живыхъ существъ, животныхъ и растений, преобладаютъ линіи извилистыя. Можно также вмѣстѣ съ Джемсомъ Сюлли объяснить самой организацией ретины тотъ фактъ, что мы любимъ смотрѣть

на предметы сгруппированные или вокруг одного центра,—отсюда предпочтеніе, которое мы отдаемъ формамъ круглымъ, звѣздообразнымъ или лучистымъ,—или вокругъ одной оси, въ видѣ деревьевъ, стеблей и цвѣтовъ. Такое расположеніе экономизируетъ мускульное усиліе. Наконецъ, исканіе сходства въ предметахъ, точно такъ же какъ и аналогіи въ направленіяхъ, равенства въ величинахъ, пропорціи, разнообразія, сводимаго къ единству, все объясняется одной и той же причиной, все это служитъ средствомъ падить нашу мускульную и нервную силу въ то время, когда мы ее расходуемъ. Въ кажущемся безпорядкѣ готической церкви постоянное возвращеніе къ одной и той же стрѣльчатой формѣ позволяетъ какъ глазу, такъ и уму, отыскать извѣстное въ неожиданномъ, даетъ имъ возможность ориентироваться; это нить Ариадны въ лѣсу. Вообще, форма тѣмъ прекраснѣе, справедливо замѣчаетъ Спенсеръ, чѣмъ большее количество нервныхъ элементовъ, имѣющихъ отношеніе къ перцепціи, приводится въ дѣйствіе и чѣмъ меньшее количество этихъ элементовъ обременяется ¹⁾).

¹⁾ Если форма, чтобы быть воспринятой и измѣренной, требуетъ для этого съ нашей стороны извѣстнаго усилія, то она можетъ еще вызвать эстетическія эмоціи, но она возбудитъ въ насъ скорѣе идею грандіознаго, могущественнаго и величественнаго, чѣмъ идею собственно красоты. Вертикальное положеніе выражаетъ собой нѣчто болѣе рѣзкое и энергичное въ сравненіи съ другими положеніями; это объясняется тѣмъ, что во 1) вертикальная линія требуетъ отъ глаза большаго напряженія, чтобы быть воспринятой, а во 2) она выражаетъ собой обычное положеніе всего, что живетъ и борется, она требуетъ отъ членовъ большаго проявленія силы, потому что при вертикальномъ положеніи нужно бороться съ тяжестью; напротивъ, положеніе горизонтальное принимаютъ человѣкъ уснувшій или мертвый, вырванные стволы деревьевъ, опрокинутыя колонны равнины, вода, когда она спокойна; все, что стремится къ отдыху, ложится. Поэтому пейзажъ, состоящій изъ горизонтальныхъ линій, съ широкими и низкими зданіями, будетъ отли-

Такія же соображенія имѣють значеніе по отношенію къ звукамъ и музыкѣ, хотя здѣсь задача становится болѣе сложной. Одна изъ причинъ, по которой монотонный голосъ непріятенъ, это та, что онъ упражняетъ ухо все время однимъ и тѣмъ же способомъ и потому наноситъ вредъ слуховымъ нервамъ, какъ капля воды, падающая на камень всегда въ одно и тоже мѣсто, долбитъ его. Напротивъ, разнообразіе тона и силы звука даетъ уху въ его работѣ отдыхъ, какъ напр., *piano*, слѣдующее *forte*, или наоборотъ, *forte*, смѣняющееся послѣдовательно *piano*, во время которыхъ ухо отдыхаетъ и собирается съ силами. Пѣніе отличается отъ рѣчи тѣмъ, что оно употребляетъ болѣе обширную скалу звуковъ и такимъ образомъ упражняетъ послѣдовательно гораздо большее количество слуховыхъ аппаратовъ. По мнѣнію Грантъ Аллена, слуховые нервы постоянно вибрируютъ: когда колебанія воздуха противоположны ихъ колебаніямъ, то получается не удовольствіе; когда, напротивъ, они имъ благопріятствуютъ и сливаются съ ними, то въ результатѣ получается наслажденіе. Внутренняя гармонія есть только выраженіе гармоніи между внутреннимъ и внѣшнимъ міромъ, которая обуславливаетъ свободную игру органа. Отдѣльный шумъ вызываетъ болѣе частую непріятное ощущеніе; это объясняется тѣмъ, что одинъ ударъ въ какое нибудь тѣло вызываетъ неправильныя волны; напротивъ, если тѣло приводится въ непрерывное колебаніе, получаютъ

чаться болѣе спокойнымъ и прозаичнымъ характеромъ, чѣмъ высокіе дома, башни, остроконечныя скалы, высокія прямые деревья. Изъ трехъ измѣреній горизонтальная длина производитъ наименьшее дѣйствіе: по словамъ Фехнера, а еще раньшее Бурка, тысяча футовъ плоской земли далеко не производятъ того впечатлѣнія, что пирамиды или остроконечныя горы въ тысячу футъ вышины, но болѣе всего поражаетъ глубина, вызывающая въ насъ идею паденія.

правильныя волны. Сильный и неожиданный ударъ въ турецкій барабанъ—непріятенъ, между тѣмъ какъ ритмованная дробь начинаетъ принимать эстетическій характеръ. Если ритмъ есть существенное условіе музыкальнаго звука, то это потому, что онъ позволяетъ уху, такъ сказать, настраивать себя въ унисонъ съ внѣшними колебаніями, какъ настраиваютъ инструменты, прежде чѣмъ начать играть на нихъ. Ритмъ даетъ намъ возможность предвидѣть звуки, приготовиться къ нимъ: это элементъ извѣстный, введенный въ неизвѣстное слуховыхъ ощущеній. Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ ритмъ экономизируетъ силу, и отсюда—его эстетическій характеръ. Мы заключаемъ въ себѣ родъ внутренняго оркестра, который, какъ всякій оркестръ, нуждается, въ томъ, чтобы имъ управляла дирижерская палочка. Пріятный или непріятный характеръ консонансовъ или диссонансовъ также объясняется принципомъ экономіи силы. Диссонансы, какъ показали Гельмгольцъ, непріятны вслѣдствіе того, что они вызываются скрещиваніемъ звуковыхъ волнъ, которыя взаимно уничтожаются въ точкѣ пересѣченія; отсюда прерывистость звука, дѣйствующая на ухо такъ же, какъ мерцаніе лампы или ходьба позади рѣшетки, освѣщенной солнцемъ, дѣйствуютъ на глазъ. Въ такихъ случаяхъ ухо или глазъ непрерывно поражаются; въ моментъ, когда они отдыхаютъ и собираются съ новыми силами, готовясь къ слѣдующему ощущенію, звуковая или свѣтовая волна доходитъ до нихъ прежде, чѣмъ протекло нормальное время ихъ отдыха. Здѣсь непріятный характеръ ощущенія зависитъ еще отъ того, что это ощущеніе является напрасной тратой силы, безцѣльной работой.

Словомъ, перцепція далеко не имѣетъ умозрительнаго характера, какъ это кажется сначала; она составляетъ насъ быть одновременно и дѣйствующими

лицами и зрителями. Формы, воспринятыя нашими чувствами, суть, въ концѣ концовъ, не что иное, какъ почувствованныя движенія, а эти послѣднія— движенія исполненія. Во время перцепціи мы обнаруживаемъ нашу силу, которая можетъ находиться въ гармоніи или въ столкновеніи съ внѣшними силами; въ случаѣ гармоніи тратится меньше силы и благодаря этому одному возникаетъ чувство болѣе интенсивной и болѣе легкой жизни, т. е. чувство красоты.

Поэтому, не можемъ ли мы признать, что Спенсеръ и Грантъ-Алленъ слишкомъ исключительны и малопослѣдовательны даже въ своихъ собственныхъ принципахъ, когда они утверждаютъ, что ощущеніе не можетъ быть эстетическимъ, если оно служитъ непосредственно жизни? Не имѣемъ ли мы основанія въ противность англійскимъ философамъ утверждать, что существуетъ тождество между красотой и жизнью,—тождество, которое мы установили до сихъ поръ въ сферѣ движеній и чувствъ?

Нужно прежде всего отличать жизнь отдѣльнаго органа, на которую вліяетъ ощущеніе, отъ общей жизни организма. Самъ Грантъ-Алленъ того мнѣнія, что ощущеніе непріятно, когда оно стремится произвести на органъ разрушительное дѣйствіе: ѣдко то вещество (напр., горчица), которое стремится разрушить ткань языка; ѣдокъ тотъ запахъ (напр., амміакъ), который стремится повредить слизистую оболочку носа; антипатиченъ тотъ звукъ для уха, колебанія котораго противоположны колебаніямъ нашихъ слуховыхъ нервовъ; непріятно то сочетаніе цвѣтовъ, при которомъ оптическіе нервы претерпѣваютъ быстрое истощеніе. Напротивъ, пріятны тѣ запахи, вкусы, цвѣта и звуки, которые легко возбуждаютъ каждый органъ, не утомляя его, и такимъ образомъ благопріятствуютъ жизни данной части организма. Но только, по мнѣнію Грантъ-

Аллена, чтобы быть эстетическими, ощущенія должны остановиться на этой специальной точкѣ и локализоваться тамъ; если же они выйдутъ за эти предѣлы и затронутъ весь организмъ, если они будутъ связаны съ общимъ возбужденіемъ жизни, съ глубокой и постоянной потребностью существа, то ихъ эстетическій характеръ уменьшится и даже совершенно исчезнетъ. Еслибъ меломанъ могъ, подобно стрекозѣ въ баснѣ, питаться только музыкой, то она перестала бы быть для него прекрасной. Прекрасное, такимъ образомъ, оказывается соединеннымъ съ жизнью лишь тонкой внѣшней связью.

Въ силу своей теоріи Грантъ-Алленъ логически приходитъ къ тому, что относитъ эпитетъ „эстетическій“ только къ ощущеніямъ слуховымъ и зрительнымъ, которыя не имѣютъ важнаго значенія для жизни вообще. Что касается насъ, то мы думаемъ, что всякое пріятное ощущеніе, каково бы оно ни было, если только оно не связано по своей природѣ ни съ какими отталкивающими ассоціаціями, можетъ принимать эстетическій характеръ, достигая извѣстной интенсивности, находя откликъ въ нашемъ сознаніи. Точно также, въ противность обычнымъ доктринамъ Канта, Мэнъ-де-Бирана, Кузена и Жуффруа, мы допускаемъ, что всѣ наши чувства способны доставить намъ эстетическія эмоціи. Разсмотримъ сначала ощущенія тепла и холода, которыя кажутся столь чуждыми красотѣ. Немного вниманія съ нашей стороны, и мы откроемъ въ нихъ эстетическій характеръ. Извѣстно, какую роль играютъ „свѣжесть“ и „тепловатость“ воздуха при описаніи пейзажей. Прекрасенъ не только свѣтъ солнца, но прекрасна и его живительная теплота, которая есть, впрочемъ, не что иное, какъ свѣтъ, ощущаемый всѣмъ организмомъ. Одинъ слѣпой, желая выразить словами наслажденіе, которое доставляла ему незримая имъ солнечная теплота, говорилъ, что

ему казалось, будто онъ „слышалъ солнце“, какъ какую-нибудь гармонию. Я никогда не забуду того необыкновенно пріятнаго ощущенія, какое я испыталъ въ жару сильной лихорадки, когда къ моему лбу прикоснулся ледъ. Чтобы хотя въ слабой степени передать испытанное ощущеніе, я могу сравнить его съ удовольствіемъ, которое чувствуетъ ухо, уловивъ въ длинномъ рядѣ диссонансовъ какой-нибудь совершенный аккордъ; но это простое ощущеніе свѣжести было гораздо глубже, пріятнѣе и эстетичнѣе, чѣмъ какой-нибудь случайный аккордъ нѣсколькихъ нотъ, ласкающій слухъ. Благодаря ему я присутствовалъ при постепенномъ восстановленіи внутренней гармоніи моего существа, я испытывалъ необыкновенно пріятное физическое и моральное успокоеніе. Быть можетъ также, что во время болѣзни, когда нервная система чрезмѣрно впечатлительна, малѣйшія ощущенія глубоко потрясаютъ насъ и стремятся принять эстетическую окраску, какой они не имѣютъ въ обыкновенное время.

Чувство осязанія, чтобы о немъ ни говорили, способно вызывать въ насъ различнаго рода эстетическія эмоціи. Въ этомъ отношеніи оно можетъ до извѣстной степени замѣнить зрѣніе. Еслибъ довести до конца доктрины нѣкоторыхъ эстетиковъ, то нужно было бы утверждать, что слѣпые скульпторы, осязая руками статуи, никогда не испытываютъ чувства прекраснаго ¹⁾. Если цвѣта ускользаютъ отъ осязанія, то въ замѣнъ этого осязаніе

¹⁾ Быть можетъ, напротивъ, преимущество въ эстетическомъ отношеніи кривыхъ линій и круглыхъ поверхностей болѣе замѣтно для слѣпыхъ, чѣмъ для тѣхъ, кто судитъ при помощи зрѣнія: углы, особенно выступающіе углы, наносятъ почти ушибы осязательному органу; они гораздо менѣе оскорбляютъ зрѣніе. Осязаніе, если только оно подвергалось упражненію, должно во многихъ отношеніяхъ обладать такою же, а иногда и большей тонкостью, чѣмъ зрѣніе.

даетъ намъ понятія, которыя одно зрѣніе не въ состояніи намъ доставить и которыя имѣютъ большое эстетическое значеніе, а именно понятія о *мягкости, шелковистости, гладкости*. Красота бархата заключается главнымъ образомъ не въ блескъ его, а въ мягкости, которую мы чувствуемъ осязаніемъ. Съ представленіемъ о красивой женщинѣ всегда связано представленіе о бархатистости ея кожи, какъ существенномъ элементѣ ея красоты. Иногда цвѣта бываютъ обязаны своей привлекательностью ассоціациямъ идей, обусловливающимся чувствомъ осязанія. Видъ очень зеленой травы вызываетъ представленіе объ извѣстной мягкости подъ ногами: удовольствіе, которое бы испытали наши члены, еслибъ мы расположились на травѣ, усилило бы удовольствіе, доставляемое зрѣнію видомъ травы. Блескъ бѣлокурыхъ или черныхъ волосъ всегда связанъ съ представленіемъ о *шелковистости*, которую ощутила бы рука, лаская ихъ. Даже голубой цвѣтъ неба, несмотря на всю свою неосязаемость, пріобрѣтаетъ иногда сходство съ бархатомъ, что увеличиваетъ его прелесть, придавая ему неопредѣленную мягкость и нѣжность.—Каждый изъ насъ въ состояніи, вѣроятно, при незначительномъ вниманіи, припомнить свои вкусовые ощущенія, которыя отличались истинно эстетическимъ характеромъ. Въ одинъ лѣтній день, послѣ прогулки въ Пиренеяхъ, которая меня очень утомила, я встрѣтилъ пастуха и попросилъ у него молока; онъ пошелъ въ хижину, подлѣ которой протекалъ ручей, и принесъ кувшинъ молока, погруженный въ воду почти ледяной температуры; когда я пилъ это свѣжее молоко, въ которомъ чувствовался какъ бы запахъ горъ, и каждый вкусный глотокъ котораго оживлялъ меня, я испытывалъ, конечно, рядъ ощущеній, которыя недостаточно охарактеризовать однимъ словомъ *пріятный*. Это была какъ бы пасторальная симфонія,

воспринимаемая вкусомъ, вмѣсто того чтобъ быть воспринятой ухомъ. Въ такому же роду эстетическихъ ощущений я отнесу выпитые мною нѣсколько глотковъ испанскаго вина, которое было великодушно предложено мнѣ при аналогичныхъ обстоятельствахъ контрабандистами,—и даже простую находку источника на склонѣ уединенной горы. Быть можетъ, вообще, удовлетворенная жажда доставляетъ болѣе тонкое эстетическое удовольствіе, чѣмъ удовлетворенный голодъ; она производитъ, дѣйствительно, болѣе быстрое возстановленіе организма; когда голодъ и жажда соединяются вмѣстѣ и одновременно удовлетворяются, тогда удовольствіе достигаетъ своего максимума. Вкусовые ощущенія на столько отличаются эстетическимъ характеромъ, что они породили родъ низшаго искусства, искусство кулинарное. Не одна шутка заключалась въ сравненіи, какое дѣлалъ Платонъ между кухней и риторикой. Лафонтенъ видѣлъ нѣчто эстетическое даже въ раскрытой устрицѣ, лежащей предъ двумя лакомками—энтузіастами,—Альфредъ Мюссе—въ горячемъ пирогѣ пріятнаго вида. Одно изъ лицъ въ произведеніи того же Мюссе сравниваетъ голосъ свой возлюбленной съ добрымъ гениемъ, „который несетъ въ рукахъ своихъ вазу, полную меда“. *Письмо тѣсней*, это произведеніе пламенной поэзіи, которое воодушевляло во все времена мистиковъ, полно подобныхъ образовъ. „Благоуханіе устъ твоихъ—все равно, что превосходное вино... Твоя грудь—это чаша, въ которой не изсякаетъ благоухающее вино... О какъ много любовь твоя лучше вина!.. Сотовый медъ каплетъ изъ устъ твоихъ, моя невѣста; медъ и молоко—подъ языкомъ твоимъ... Ышьте, друзья, пейте, опьяняйте себя любовью!..“ Вся поэзія первобытныхъ народовъ переполнена подобными чувственными метафорами, которыя показываютъ, что самое грубое наслажденіе ѣды и

питья не имѣтъ въ себѣ ничего антиэстетическаго: напротивъ, намекъ на такое наслажденіе легче всего вызываетъ эстетическое чувство у человѣка первобытныхъ временъ.

Запахъ, воспринимаемый обоняніемъ, имѣтъ то же значеніе, что и ароматъ, воспринимаемый вкусомъ. Производство духовъ есть родъ искусства, которое остается, впрочемъ, значительно ниже самой природы. Главный упрекъ, который дѣлали вкусу и обонянію, заключается въ слѣдующемъ: въ тѣхъ впечатлѣніяхъ, которыя вызываютъ въ насъ эти чувства, умъ не можетъ уловить и различить группировки элементарныхъ перцепцій; мысль не въ состояніи разложить запахъ на его составные элементы подобно тому, какъ она разлагаетъ музыкальный аккордъ на рядъ отдѣльныхъ нотъ, а съ другой стороны она съ трудомъ можетъ комбинировать или располагать запахи по степенямъ, не смѣшивая ихъ: это ощущенія, которыя представляютъ наименьшее поле для упражненія ума и которыя не вызываютъ перцепцій формы.

Безъ сомнѣнія, но перцепція формы и контура такъ мало необходима для эстетической эмоціи, что она пріобрѣтается часто только со временемъ: какой-нибудь малоопытный слушатель не въ состояніи будетъ различить самые сложные симфоническіе аккорды, онъ восприметъ ихъ, какъ одну ноту; точно также, на того, кто никогда не видалъ картинъ, богатая гамма цвѣтовъ Делакруа произведетъ простое и неясное впечатлѣніе. Тѣмъ не менѣе оба могутъ наслаждаться эстетической прелестью этой симфоніи звуковъ или цвѣтовъ, въ которой они своимъ еще мало упражнявшимся чувствомъ улавливаютъ только унисонъ. Наше эстетическое воспитаніе мало подвинулось впередъ въ отношеніи вкусовыхъ и обонятельныхъ ощущеній; мы можемъ получать только безформенныя и плохо координи-

рованныя перцепціи, и потому возбуждаемая ими эстетическая эмоція будетъ неясна и менѣе интеллектуальна, но нельзя сказать, что ея нѣтъ совсѣмъ. „Говорятъ ли когда-нибудь „красивый запахъ“, спрашиваетъ Кузенъ. Если и не говорятъ, то можно было-бы по французски, по крайней мѣрѣ, такъ выразиться. Запахъ розы или лиліи—это цѣлая поэма, независимо отъ ассоціирующихся съ ними идей. Я помню еще до сихъ поръ глубокую эмоцію, которую я испыталъ, будучи еще ребенкомъ, почувствовавъ въ первый разъ запахъ лиліи. Предлестъ весеннихъ дней и лѣтнихъ ночей заключается главнымъ образомъ въ благоуханіи. Сидѣть весной подъ цвѣтущей сиренью—значить доставить себѣ родъ пріятнаго опьяненія, а это опьяненіе благоуханіемъ нелишнено аналогіи со сложными наслажденіями любви. Наше обоняніе, несмотря на свое относительное несовершенство, играетъ значительную роль при созерцаніи или при описаніи пейзажей: мы не можемъ представить себѣ Италію—безъ благоуханія ея апельсинъ, разносимаго легкимъ вѣтеркомъ,— берегъ Бретани или Гаскони—безъ „остраго запаха моря“, такъ часто воспѣваемаго Гюго,— степь безъ возбуждающаго запаха сосновыхъ лѣсовъ ¹⁾.

¹⁾ Одинъ профессоръ рассказывалъ мнѣ, что когда онъ однажды раскрылъ старый словарь, то достаточно было ему почувствовать особенный запахъ пожелтѣвшей бумаги, чтобы предъ нимъ воскресла вся его юность, проведенная за книгами, всѣ свободные часы, посвященные перелистыванію страницъ; затѣмъ, къ этимъ воспоминаніямъ присоединились новые образы; онъ увидѣлъ передъ собой снова коллежъ, родной домъ, своихъ родителей, цѣлый періодъ своей жизни, и все это было какъ бы окутано этимъ ѣдкимъ запахомъ книгъ, съ которымъ онъ вдыхалъ въ себя свое прошлое. Еслибъ мы были одарены такимъ же острымъ обоняніемъ, какъ напр. собака, то весьма вѣроятно, что запахъ входилъ бы, какъ необходимый элементъ, во всѣ наши эстетическія эмоціи вплоть до нашихъ суждений о симпатіи (такъ какъ собака испытываетъ влеченіе или отвращеніе къ людямъ въ зависимости отъ ихъ запаха, какъ мы въ зависимости отъ выраженія ихъ лицъ).

Эпитетъ *прекрасный* наиболѣе примѣнимъ къ ощущеніямъ зрительнымъ. Декартъ даже опредѣлялъ прекрасное, какъ то, что пріятно для глазъ. Но поэты менѣе систематичны, чѣмъ философы. Чтобы вызвать наивысшую эстетическую эмоцію, поэты далеко не прибѣгаютъ исключительно къ эпитетамъ, относящимся къ зрительнымъ ощущеніямъ; они предпочитаютъ обращаться къ низшимъ чувствамъ, въ которыхъ проявляется болѣе глубокая и болѣе интенсивная жизнь. Слова *прекрасный*, *красивый*, *граціозный*, т. е. всѣ тѣ слова, которыя выражаютъ идеи формы и поверхности, воспринимаемыхъ глазами, оказываются недостаточными. Глазъ недостаточно сильно пораженъ непосредственно тѣмъ, что онъ видитъ: зрѣніе—это чувство слишкомъ индифферентное. Вообще, сказать, что какая-нибудь вещь *красива*,—значитъ опредѣлить ее поверхностно; чтобы дать понятіе о томъ, что проникаетъ насъ до глубины, что заставляетъ звучать все наше существо, нужно искать терминовъ менѣе объективныхъ и менѣе безразличныхъ. *Красивый* голосъ трогаетъ насъ меньше, чѣмъ голосъ *пріятный*, *сладкій*, *мягкій*, *проникающій*, *дрожашій*. Мало есть эпитетовъ, которые чаще бы употреблялись поэтами, чѣмъ слѣдующіе: *ѣдкій*, *горькій*, *упоительный*, *свѣжій*, *благоухающій*, *тѣплый*, *жгучій*, *легкій*, *мягкій* и т. д.,—все это выраженія, заимствованныя изъ области осязательныхъ, обонятельныхъ и вкусовыхъ ощущеній ¹⁾.

¹⁾ Я только что раскрылъ томъ Альфреда Мюссе и нашелъ тамъ слово «легкій», употребленное три раза въ нѣсколькихъ стихахъ, такъ же, какъ и слово «свѣжій» и «мягкій». «Сладкая строфа поэта», говоритъ Гюго. Въ слѣдующихъ стихахъ Шелли.

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought,
какъ замѣнить какимъ-нибудь другимъ эпитетомъ слово *sweet*? (сладкій). Интересныя изслѣдованія Сюлли-Прюдома подтверждаютъ эти наблюденія (обнародованныя уже нами въ R. des D. M. Août, 1881) Сюлли-Прюдомъ составилъ систематическую таблицу эпитетовъ; общихъ для ощущеній внѣшнихъ чувствъ и для

Замѣтимъ однако, что зрительныя ощущенія далеко не такъ поверхностны, какъ это кажется съ перваго взгляда и какъ думаютъ англійскіе эстетики: поэтому они имѣютъ такое эстетическое значеніе. Глазъ—прежде всего чувство свѣта, а свѣтъ не менѣе необходимъ для живыхъ существъ, чѣмъ теплота; онъ дѣйствуетъ даже сильнѣе на ростъ растенія. Къ тому же свѣтотворныя колебанія связаны съ колебаніями тепловыми, а зрительныя перцепціи представляютъ собою только спеціализацію общей чувствительности, которою надѣленъ организмъ по отношенію къ колебаніямъ эфира ²⁾. Радость, кото-

моральныхъ состояній; въ этомъ спискѣ наибольшее количество выразительныхъ эпитетовъ, примѣнимыхъ къ моральному состоянию, приходится на чувство осизанія, а именно 50; ощущенія вкусовыя и ощущенія температуры даютъ 30 эпитетовъ, считающихся наиболѣе выразительными изъ всѣхъ. (Объ экспресіи въ изящныхъ искусствахъ. стр. 80).

²⁾ Уже въ протоплазмѣ совершаются реакціи подѣ влияніемъ свѣта. Всякая матерія въ состояніи возбужденія становится чувствительной къ разнообразнымъ свѣтовымъ силамъ различныхъ областей спектра. Если помѣстить мимозу въ фонари съ цвѣтными стеклами, то можно замѣтить, какъ черешки склоняются, а листочки увядаютъ въ фонаряхъ лиловыхъ, голубыхъ и даже зеленыхъ; напротивъ, наблюдается быстрое выпрямленіе черешковъ и полузакрытіе листочковъ въ фонаряхъ желтыхъ и красныхъ. *Volvox globator* есть родъ гнѣзда морскихъ полиповъ, состоящаго изъ индивидуумовъ, помѣщающихся въ глубинѣ и на поверхности сфероидальной перепонки, наполненной внутри водой; если погрузить въ воду голубое или красное тѣло, говоритъ нѣмецкій фізіологъ Эренбергъ, то можно подѣ микроскопомъ наблюдать сильное волненіе вокругъ шарообразныхъ массъ; это волненіе происходитъ отъ общаго движенія всѣхъ этихъ животныхъ, которые, подобно стадамъ животныхъ, или стаямъ птицъ, или толпамъ поющихъ и танцующихъ людей, слѣдуютъ общему ритму и принимаютъ одно и тоже направленіе, не имѣя о немъ яснаго сознанія: всѣ эти полипы плывутъ къ цвѣтному предмету. Извѣстны опыты Поля Бера надѣ дафініями, маленькими, почти микроскопическими, раковидными, которыхъ онъ помѣщалъ въ темный сосудъ, куда черезъ узкую щель проникалъ свѣтъ. Онъ направлялъ на эту щель какіе нибудь изъ лучей спектра: тотчасъ же маленькія

рую намъ доставляетъ переходъ отъ темноты къ свѣту, сіяніе голубаго неба, сама живость краски,—указываетъ на общее пріятное самочувствіе организма одновременно съ удовольствіемъ, ощущаемымъ глазомъ. Хотя растение и не обладаетъ чувствомъ зрѣнія, оно въ состояніи было бы испытать нѣчто аналогичное, перемѣщаясь изъ тѣнистаго мѣста на солнце: оно вянеть въ темнотѣ и поворачивается всегда въ сторону солнца, какъ еслибъ оно его видѣло. Здѣсь также нужно остерегаться разсматривать эстетическое удовольствіе, какъ игру отдѣльнаго органа. Поэзія свѣта имѣетъ своимъ источникомъ необходимость его для жизни и сильное возбужденіе, которое онъ вызываетъ во всемъ нашемъ организмѣ. Напримѣръ, удовольствіе, которое доставляетъ намъ восходъ солнца, нельзя объяснить только удовлетвореннымъ зрѣніемъ: всѣмъ нашимъ существомъ мы привѣтствуемъ первый лучъ свѣта.

Кромѣ того зрительныя ощущенія, которыя больше всѣхъ другихъ способны запечатлѣвать въ нашей памяти образы, приобрѣтаютъ еще одно глубокое значеніе въ силу безчисленныхъ ассоціацій идей, центромъ которыхъ они становятся. Вокругъ зри-

раковидныя, разбѣяныя до тѣхъ поръ по волѣ случая въ разныхъ мѣстахъ жидкости, начинали толпами плыть по направленію къ блестящему лучу; но они устремлялись быстрѣе къ лучамъ желтымъ и краснымъ, чѣмъ къ лучамъ голубымъ и, особенно фіолетовымъ; на конецъ, они такъ же, какъ и мы, нечувствительны были къ лучамъ темно фіолетовымъ и темно краснымъ. Въ ванну съ параллельными стеклами, наполненную дафіями, Поль Беръ направилъ одновременно всѣ лучи спектра: онъ увидѣлъ, какъ весь маленькій народъ сгруппировался по преимуществу въ тѣхъ частяхъ спектра, гдѣ оранжевый цвѣтъ переходитъ въ зеленый; меньше всего ихъ было въ полосѣ красной, гораздо меньше въ голубой, очень мало въ фіолетовой, больше всего наверху: такимъ образомъ они составили какъ бы живую гамму, соотвѣтствующую гаммѣ свѣтовыхъ лучей, расположенныхъ по нисходящимъ степенямъ ихъ интенсивности.

тельныхъ ощущеній группируются цѣлые періоды нашего существованія, они сами—какъ бы сокращенная жизнь. Для существа, одареннаго чувствомъ зрѣнія, воспоминаніе есть рядъ картинъ, т. е. образовъ и красокъ; эти образы связаны между собой, и одинъ изъ нихъ вызываетъ другой. Посмотрите на розу, красующуюся въ вазѣ: тотчасъ у васъ въ умѣ возникнетъ, какъ бы подъ вліяніемъ внезапнаго порыва, смутное воспоминаніе обо всѣхъ ощущеніяхъ, всѣхъ чувствахъ, связываемыхъ обыкновенно съ видомъ розы. Вы представите себѣ садъ, рощи, прогулку,—быть можетъ, прогулку вдвоемъ, быть можетъ, руку, собиравшую цвѣты, чтобы поднести ихъ вамъ, быть можетъ, корсажъ, украшеніемъ котораго была эта роза. Простая краска уже выразительна. Не безъ основанія рапсоды, распѣвавшіе *Иліаду*, одѣвались въ красное, въ воспоминаніе о кровавыхъ битвахъ, описанныхъ поэтомъ; напротивъ тѣ, которые декалмировали *Одиссею*, носили туники голубаго цвѣта, дѣйствующаго болѣе успокаивающе на зрѣніе и являющагося символомъ моря, по которому такъ долго странствовалъ Улисъ. Кто могъ бы, замѣчаетъ Фехнеръ, представить себѣ Мефистофеля, этого обитателя вѣчнаго огня, въ одеждѣ лазореваго цвѣта неба, или идиллическаго пастушка въ красной мантии? Между ощущенія ми зрѣнія и мыслью существуетъ тонкая гармонія, которую поэты и художники всегда принимали во вниманіе.

Слухъ, который породилъ самыя возвышенныя искусства (поэзію, музыку, краснорѣчіе), обязанъ своими высокими эстетическими качествами тому обстоятельству, что звукъ, будучи лучшимъ средствомъ общенія между собой живыхъ существъ, приобрѣлъ благодаря этому соціальное значеніе. Инстинкты симпатіи и соціальности присутствуютъ въ глубинѣ всѣхъ нашихъ эстетическихъ слуховыхъ наслажденій. Для живаго существа выс-

шая прелесть звука заключается въ томъ, что онъ по существу своему выразителенъ: онъ даетъ человѣку возможность сочувствовать радостямъ и, особенно, страданіямъ другихъ существъ. Поэтому для уха преимущественно эстетическимъ въ звукъ является *удареніе*, непосредственное и вибрирующее его выраженіе чувства. Все могущество оратора—въ тонѣ и удареніи; это также существенный элементъ драматическаго искусства; горе, которое выражается въ голосѣ, трогаетъ насъ вообще нравственно сильнѣе, чѣмъ горе, выражающееся въ чертахъ лица и въ жестахъ. Сама поэзія есть въ сущности не что иное, какъ сумма словъ, подобранныхъ такимъ образомъ, чтобы они могли наиболѣе сильно вибрировать и заключать въ самихъ себѣ, такъ сказать, свойственное имъ удареніе. Что касается пѣнія, то Спенсеръ основательно доказалъ, что оно есть только развитіе ударенія; это модуліція человѣческаго голоса подъ вліяніемъ страсти. Еще Цицеронъ говорилъ: *Accentus, cantus obscurior*. Инструментальная музыка въ свою очередь есть только развитіе человѣческаго голоса. Въ основѣ каждаго музыкальнаго звука, который нравится, лежитъ, безъ сомнѣнія, нѣчто человѣческое: звуки рѣзкіе и хриплые напоминаютъ намъ звукъ гнѣвнаго голоса; звуки мягкіе вызываютъ идею симпатіи и любви ¹⁾.

¹⁾ Очевидно, сколь неправильной является теорія Ганслика, доказывающая, что музыка по сущности своей невыразительна, а также и странное утвержденіе самого Фехнера, который находитъ, что музыка неспособна возбуждать ассоціаціи идей.

Замѣтимъ, впрочемъ, что нельзя объяснять слуховыя, а тѣмъ болѣе зрительныя удовольствія только безразличной игрой отдѣльнаго органа; звуковыя колебанія могутъ быть ощущаемы всѣмъ тѣломъ и могутъ, независимо отъ слуха, представлять собой нѣчто болѣе или менѣе эстетическое. Слепой, который глухъ и узнаетъ о приходѣ кого-нибудь по колебанію воздуха или пола, долженъ уметь различать легкіе и тяжелые ноги. Это зачатокъ впечатлѣнія граціи.

Если каждое ощущеніе можетъ отличаться эстетическимъ характеромъ, то спрашивается, когда и какимъ образомъ приобрѣтаетъ оно этотъ характеръ? Здѣсь все дѣло въ степени, какъ мы уже говорили, и не нужно стремиться къ слишкомъ узкому опредѣленію прекраснаго, которое само по себѣ противорѣчитъ закону непрерывности, управляющему природой. Почитателямъ красоты нужно было бы сказать то же, что Дидро говорилъ защитникамъ исключительныхъ религій: расширьте вашего бога.

Мы думаемъ, что каждое ощущеніе проходитъ или можетъ пройти три момента: первый, когда существо чувствующее констатируетъ въ себѣ то, что мы будемъ называть вмѣстѣ со Спенсеромъ легкимъ или сильнымъ *толчкомъ*; оно различаетъ болѣе или менѣе смутно *интенсивность* и специфическое *свойство* впечатлѣнія, но ничего больше; мы не смѣшиваемъ слабого ощущенія съ сильнымъ, или ощущенія звука съ ощущеніемъ цвѣта, но въ этотъ первый моментъ мы едва сознаемъ, доставить ли намъ это ощущеніе страданіе или удовольствіе; напр., какое-нибудь острое орудіе, пронзающее тѣло, производитъ сначала только сильное ощущеніе холода ¹⁾; сознаніе чувствуетъ силу удара прежде, чѣмъ оно ощущаетъ страданіе; мы различаемъ молнію, прорѣзывающую темноту, и слѣдимъ минутой глазами за ея зигзагами, прежде чѣмъ испытываемъ страданіе отъ удара. Во второй моментъ ощущеніе опредѣляется и принимаетъ ясно выраженный характеръ страданія или удовольствія, какъ результатъ того, полезно оно или вредно. Нѣмецкіе психологи дали этому характеру названіе *тональности*, ставшее классическимъ. Въ ощущеніи отличаютъ страданіе отъ удовольствія, какъ отличаютъ минорный тонъ отъ мажорнаго, гдѣ отношенія и ин-

¹⁾ См. „Страданіе“ III. Ринне (Revue philosophique, 1877 ст. 475].

тервалы неодинаковы. Наконецъ, если ощущеніе страданія или удовольствія не прекращается немедленно, чтобы уступить свое мѣсто или индифферентному дѣйствію, или другому ощущенію, то наступаетъ третій моментъ, названный англійской школой нервной диффузіей: ощущеніе, разрастаясь на подобіе волны, симпатически возбуждаетъ всю нервную систему, вызываетъ по ассоціаціи или внушенію рядъ дополнительныхъ чувствъ и мыслей, однимъ словомъ, поглощаетъ всецѣло сознаніе. Въ этотъ моментъ ощущеніе, которое казалось сначала только пріятнымъ или непріятнымъ, обнаруживаетъ тенденцію стать эстетическимъ. Поэтому намъ кажется, что сущность эстетической эмоціи заключается въ ея распространеніи, въ отголоскѣ ощущенія во всемъ нашемъ существѣ, а особенно въ дѣйствіи его на умъ и волю. Это какъ бы аккордъ, гармонія между ощущеніями, мыслями и чувствами. Эстетическая эмоція имѣетъ основаніемъ или, употребляя музыкальный терминъ, педалью пріятныя ощущенія, но эти ощущенія потрясаютъ всю нервную систему, они становятся для сознанія источникомъ мыслей и чувствъ. Переходъ отъ отдѣльнаго шума къ аккорду, отъ одного голоса къ симфоніи, соотвѣтствуетъ переходу отъ простаго ощущенія къ эстетической эмоціи. Впрочемъ, нѣтъ ощущенія, которое было бы дѣйствительно просто, какъ нѣтъ удовольствія чисто мѣстнаго характера, въ которомъ не чувствовался бы отголосокъ цѣлаго ряда наслажденій, вызванныхъ ассоціаціей на подобіе того, какъ въ одной нотѣ звучатъ гармоническія ноты, сумма которыхъ образуетъ *тембръ*. Такъ какъ нѣмцы уже называли тональностью пріятный или непріятный характеръ ощущенія, то намъ позволено будетъ назвать *тембромъ* эстетическую комбинацію удовольствій, изъ которыхъ одни преобладаютъ, другіе вызваны ассоціаціей, иногда смѣшаны съ

какимъ то смутнымъ страданіемъ или грустью, на подобіе диссонансовъ, способныхъ выдвинуть гармонію цѣлаго. Намъ кажется, что именно въ этомъ *тембръ* ощущенія заключается прекрасное.

ГЛАВА VII.

Общая теорія прекраснаго. Художественная эмоція и краски въ искусствахъ.

Выводъ, къ которому мы приходимъ, заключается въ томъ, что прекрасное, какъ впрочемъ, и добро, находится въ зародышѣ уже въ пріятномъ. Такъ какъ пріятное сводится къ сознанію ничѣмъ не стѣсняемой жизни, то въ этомъ же можно найти истинный принципъ прекраснаго. Жить полной и интенсивной жизнью — въ этомъ уже есть нѣчто эстетическое; жить жизнью интеллектуальной и моральной — въ этомъ заключается высшая красота, а также высшее наслажденіе. Пріятное есть какъ бы блестящее ядро, красоту котораго составляетъ лучезарный ореолъ; но всякій источникъ свѣта стремится разсѣивать свои лучи, и всякое удовольствіе стремится стать эстетическимъ. Удовольствіе, которое остается только пріятнымъ, является какъ бы недозрѣвшимъ; напротивъ, красота есть своего рода внутреннее плодородіе.

Если эти соображенія справедливы, то мы можемъ установить слѣдующіе законы: I. если сильное и въ то же время пріятное ощущеніе не переходитъ въ эстетическое, то это происходитъ отъ того, что мѣстная *интенсивность* этого ощущенія по природѣ своей препятствуетъ его *распространенію*, его диффузіи въ мозговой системѣ, а отсюда происходитъ то, что сознаніе, поглощенное одной стороною, кажется отрѣшившимся отъ всѣхъ остальныхъ. Удовольствіе остается въ такомъ случаѣ чисто чувственнымъ, не приобретаая въ тоже время интеллектуальнаго характера; оно не имѣетъ той

сложности и звучности, того тембра, который, по нашему мнѣнію, характеризуетъ эстетическое наслажденіе; II. если удовольствіе достигаетъ максимума распространенія въ сознаніи совмѣстно съ максимумомъ интенсивности, то оно даетъ въ такомъ случаѣ высшую степень *удовлетворенія* одновременно и нашему уму и нашему чувству, т. е. даетъ удовлетвореніе эстетическое; III. время, необходимое для нервной диффузіи въ мозгу и для отголоска въ сознаніи, объясняетъ, почему перцепціи эстетическаго характера не всегда проявляются немедленно. Сужденіе: *это прекрасно* требуетъ большаго времени, чѣмъ сужденіе: *это пріятно*; а для этого послѣдняго необходимо больше времени, чѣмъ для перцепціи болѣе грубой, которая требуетъ въ среднемъ для слуха 0'', 15, для осязанія—0'', 20, для зрѣнія 0'', 21. Сужденіе эстетическое возникаетъ немедленно только въ силу накопленія опыта у индивидуума или у расы ¹⁾.

Словомъ, мы полагаемъ, что прекрасное можно опредѣлить слѣдующимъ образомъ: это есть воспріятіе или дѣйствіе, возбуждающее въ насъ жизнь въ трехъ

¹⁾ Быть можетъ, это сужденіе совершается медленнѣе у однихъ народовъ, чѣмъ у другихъ,—у нѣмцевъ и англичанъ, напр., въ среднемъ медленнѣе, чѣмъ у французовъ. Интересно было бы опредѣлить, избравъ нѣсколькихъ индивидуумовъ, одинаково одаренныхъ въ эстетическомъ отношеніи, но принадлежащихъ различнымъ расамъ, одинаковое ли время будетъ необходимо для нихъ, чтобы высказать свой восторгъ передъ какой-нибудь неоспоримой красотой природы или искусства. По мнѣнію Грантъ-Аллена, который говоритъ лично о себѣ, необходимъ долготѣтній опытъ и рядъ сравненій, для того чтобы хорошо уловить нѣкоторыя красоты природы, какъ напр., красоту водопада. «Если вѣрить личному опыту, то не первый водопадъ, который видишь, больше всего восхищаетъ. Даже Ніагара, которую видишь въ первой молодости, не производитъ такого сильнаго впечатлѣнія, какъ маленький каскадъ Swallow-Fall въ Bettws—y—Coed'ъ». (Mind, Oct. 1880). Что касается натуры очень впечатлительной, то можно было бы опасаться

ее формахъ сразу (чувство, умъ и волю) и вызывающее удовольствіе въ силу быстрого сознанія этой общей возбужденности. Еслибъ мы предположили удовольствіе чисто чувственного или чисто интеллектуальнаго характера, или такое, которое обязано своимъ происхожденіемъ простому упражненію воли, то такое удовольствіе никогда не могло бы приобрести эстетическаго характера. Но необходимо добавить, что нѣтъ удовольствія болѣе исключительнаго, особенно между высшими удовольствіями, чѣмъ удовольствіе умственное. Ничто не изолировано въ насъ, и всякое истинно-глубокое удовольствіе есть глухое сознаніе той общей гармоніи, той полной солидарности, которая составляетъ жизнь: пріятное есть основа прекраснаго.

Изъ всего вышесказаннаго слѣдуетъ, что въ сферѣ эмоций все поверхностное и частичное, все то, что затрагиваетъ только спеціальныи органъ и не находитъ отклика въ самой глубинѣ нашего существа, не заслуживаетъ названія истинно-прекраснаго. Теорія, стремящаяся отождествить удовольствіе прекраснаго съ удовольстіемъ игры, не смотря на то что въ ней есть справедливаго, по самому своему направленію противорѣчитъ истинѣ. Дѣйствительно, игра характеризуется тѣмъ, что она затрагиваетъ только тотъ органъ или ту способность, которую она упражняетъ, и оставляетъ индифферентнымъ остальное существо; этотъ возвышенный индифферентизмъ и былъ именно тотъ идеалъ, на который Шиллеръ указывалъ художнику, какъ на свободу: „греки, самые великіе толкователи искусства, гово-

какъ разъ противоположнаго: Swallow — Fall могъ бы произвести впечатлѣніе Ніагары. У темперамента, подобнаго Грантъ-Алле-ну, эстетическая эмоція, будучи продуктомъ сравненій и полусознательныхъ воспоминаній, должна была быть медленной, болѣе продолжительной, чѣмъ сильной, способной стать болѣе тонкой съ годами, чѣмъ отличаться тонкостью съсамого начала.

рить Шиллеръ, перенесли на Олимпъ то, что должно было быть осуществлено на землѣ. Они освободили своихъ счастливыхъ боговъ отъ всякихъ цѣпей, налагаемыхъ обязанностью, отъ всякаго стремленія къ какой бы то ни было цѣли, отъ всякихъ заботъ, и сдѣлали *бездѣйствіе* и *индифферентизмъ* достойнымъ зависти удѣломъ божественнаго существованія: это было образно выраженное пониманіе человѣкомъ самаго свободнаго и самаго высокаго существованія. Они освободили свой идеалъ и отъ *наклонности* и отъ всякаго слѣда *воли*. У ихъ боговъ не было силы, борящейся съ другими силами, не было никакихъ слабыхъ сторонъ, которыя дали бы доступъ жизни во времени“. Это теорія квіетизма въ искусствѣ: желая такимъ способомъ возвысить искусство надъ жизнью, надъ сферой дѣйствій и желаній, Шиллеръ въ дѣйствительности понижаетъ его. Предполагаемая свобода этихъ боговъ, художниковъ-эпикурейцевъ, серьезно забавляющихся игрой, не стоитъ зависимости, въ какую мы поставлены по отношенію къ дѣйствительнымъ, страстнымъ эмоціямъ, къ страданіямъ и радостямъ временнаго существованія. Такая комедія не стоитъ жизни.

Игра далеко не есть необходимый признакъ превосходства, какъ это думалъ Шиллеръ; она есть движеніе, которое больше всего приближается къ простому рефлексивному акту, а съ другой стороны всякая игра, всякое быстрое и легкое упражненіе опредѣленнаго органа стремится по привычкѣ перейти въ рефлексивный актъ. Извѣстна исторія скрипача, игравшаго въ оркестрѣ, который, потерявъ сознаніе въ эпилептическомъ припадкѣ, продолжалъ тѣмъ не менѣе точно исполнять свою партію: всѣ его органы и даже, вѣроятно, слуховые нервы продолжали механически игру; все вибрировало еще въ немъ за исключеніемъ жизни и сознанія во всей ихъ глубинѣ: они сдѣлались безучаст-

ными и какъ бы уснули. Многіе художники похожи на этого музыканта, который игралъ только пальцами; многіе *дилетанты* слушаютъ только ушами, смотрятъ только глазами, судятъ только въ силу механической привычки; ихъ душа не принимаетъ въ этомъ участія и бродитъ гдѣ то въ другихъ сферахъ; въ такомъ случаѣ искусство становится дѣйствительно игрой, средствомъ для упражненія того или иного органа, не пробуждающимъ общей жизни организма во всей ея глубинѣ. Но это болѣе не искусство, а нѣчто совершенно противоположное ему. Истинными эстетическими эмоціями можно назвать тѣ, которыя исполнѣ овладѣваютъ нами, которыя, заставляя сильнѣе биться наше сердце, способны даже ускорить или замедлить движеніе крови во всемъ нашемъ организмѣ, которыя могутъ увеличить интенсивность нашей жизни. Когда Бетховенъ писалъ свою героическую симфонію, которую онъ хотѣлъ посвятить Бонапарту, то онъ могъ быть такъ же поглощенъ эстетической эмоціей и могъ испытывать такое же волненіе, какое переживалъ самъ Наполеонъ, когда давалъ то или иное сраженіе. Истинный художникъ узнается потому, что прекрасное трогаетъ и потрясаетъ его такъ же глубоко, а быть можетъ, и глубже, чѣмъ реальная жизнь: для него это сама реальность.

Еслибъ довести до крайности теорію англійской школы, то она привела бы къ выводамъ, которые мы указали. Поэтому намъ кажется, что она нуждается въ серьезныхъ поправкахъ. Изложимъ вкратцѣ главнѣйшія изъ нихъ. По мнѣнію Спенсера и его школы, идея прекраснаго исключаетъ: 1) все то, что *необходимо* для жизни, 2) все то, что *полезно* для жизни и 3) всякій дѣйствительный предметъ *желанія* или *обладанія*; идея прекраснаго выражается въ простомъ упражненіи, въ простой игрѣ нашей активности. По нашему мнѣнію, напротивъ, прекрас-

ное, которое сводится къ полному сознанію самой жизни, не можетъ исключать идеи о томъ, что полезно для жизни; первое проявленіе эстетическаго чувства—это удовлетворенная потребность, это—возстановляющая свое равновѣсіе жизнь, это возрожденіе внутренней гармоніи, и это же составляетъ элементарную красоту ощущеній. Точно также прекрасное, далеко не исключая того, что полезно, предполагаетъ идею воли, принаравливающей произвольно средства къ цѣли, идею дѣятельности, стремящейся израсходовать минимумъ силы *для достиженія своей цѣли*. Отсюда вытекаетъ красота движеній. Для того чтобы отдѣльныя движенія въ цѣломъ были красивы, необходимо признать за ними извѣстное преобладающее *направленіе*; нужно, слѣдовательно, чтобы они служили прежде всего выраженіемъ жизни вообще, а потомъ уже жизни интеллектуальной и сознательной. Наконецъ, прекрасное, далеко не исключая идеи желанія, въ основѣ отождествляется съ этой идеей. Прекрасное и добро составляютъ одно цѣлое, и это единство, обнаруживающееся въ нашихъ чувствахъ, предчувствуется въ движеніяхъ или ощущеніяхъ. Мы представляемъ себѣ прекрасное не какъ нѣчто виѣшнее по отношенію къ нашему существу и подобное паразитному растенію, а какъ расцвѣтъ самого существа, какъ цвѣтъ жизни.

Высокія эстетическія эмоціи вообще очень близки самымъ сильнымъ и самымъ фундаментальнымъ ощущеніямъ физической жизни, или самымъ возвышеннымъ чувствамъ нравственнаго сознанія. Поэтому изъ принциповъ, установленныхъ нами, мы можемъ вывести слѣдующее практическое правило для искусства и поэзіи. Эмоція, вызванная художникомъ, будетъ живѣе тогда, когда вмѣсто того, чтобы обращаться къ безразличнымъ зрительнымъ или слуховымъ образамъ, она будетъ стремиться

возбудить въ насъ съ одной стороны *самыя глубокія ощущенія нашего существа*, а съ другой—*самыя моральныя чувства и самыя возвышенныя идеи ума*. Другими словами, искусство должно будетъ, безъ различія ощущеній, затронуть всѣ части нашего существа, какъ низшія, такъ и высшія. Оно будетъ слѣдовательно, одновременно и очень реально, и очень матеріально, и въ то же время оно будетъ, оказывать сильное вліяніе на наши чувства и идеи. Мы считаемъ въ искусствѣ поверхностнымъ и достойнымъ порицанія игру воображенія для одного воображенія, смѣну безразличныхъ образовъ, не вызывающихъ въ насъ никакихъ ощущеній, ни пріятныхъ, ни непріятныхъ, никакихъ идей или чувствъ. Чистый вымыселъ въ искусствѣ позволителенъ только въ томъ случаѣ, если онъ является интеллектуальнымъ или моральнымъ символомъ, если онъ этой стороной своей реаленъ и заставляетъ насъ мыслить или чувствовать; но все не серьезное и пустое менѣе всего эстетично. Арабеска не составляетъ основнаго принципа рисованія, поэзіи или музыки, а скорѣе указываетъ на ихъ недоразвитіе. Что же касается того, что называютъ *красками* въ поэзіи и литературѣ, то это есть нѣчто какъ разъ противоположное собранію оттѣнковъ, вызывающихъ безразличную игру зрѣнія, и живописцы въ литературѣ, какъ Т. Готье и его школа, которые думаютъ, что пользуются палитрой вмѣсто пера, абсолютно заблуждаются относительно своихъ собственныхъ пріемовъ. Въ литературѣ вообще краски получаютъ благодаря изображенію не безразличныхъ ощущеній (которыя часто не имѣютъ никакого отношенія къ зрительнымъ ощущеніямъ). Поэтъ слѣпой отъ рожденія могъ бы описать очень яркими красками какія-либо картины, ограничиваясь обращеніемъ къ чувству осязанія, слуха, къ ощущеніямъ органической жизни, къ чувствамъ и идеямъ. Вотъ напр., отрывокъ изъ Фло-

бера, гдѣ сила *колорита* необыкновенна и гдѣ, тѣмъ не менѣе, нѣтъ ни одного образа, относящагося непосредственно къ чувству зрѣнія!

„Она вышла. Стѣны дрожали, потолокъ давилъ ее; и она опять прошла по длинной аллеѣ, спотыкаясь о груды увядшихъ листьевъ, разсѣянныхъ вѣтромъ. Она сознавала, что существуетъ, только прислушиваясь къ біенію своихъ артерій, раздававшемуся въ ея ушахъ, какъ оглушительная музыка, наполняющая деревню. Почва подъ ея ногами была мягче волны. Она не помнила причины своего ужаснаго состоянія, т. е. вопроса о деньгахъ. Она страдала только отъ своей любви и чувствовала, что при этомъ воспоминаніи душа покидаетъ ее, какъ чувствуютъ раненные въ агоніи, что жизнь ихъ уходитъ черезъ истекающую кровью рану“.

Для того чтобы изображаемое поэтомъ зрительное ощущеніе, безразличное само по себѣ, произвело сильное дѣйствіе на умъ читателя, необходимо, чтобы оно было соединено съ менѣе пассивными ощущеніями и связано съ моральными чувствами. Вотъ, напр., въ трехъ стихахъ картина, набросанная В. Гюго. (Stella).

Je m'étais endormi la nuit près de la grève,
Un vent frais m'éveilla, je sortis de mon rêve,
J'ouvris les yeux, je vis l'étoile du matin ¹⁾.

Уничтожьте это ощущеніе свѣжаго вѣтерка, исключите необходимое дѣйствіе — открытіе глазъ, чтобы отогнать сонъ, и тогда весь пейзажъ представится намъ какъ бы въ туманѣ и мы не увидимъ болѣе звѣзды. И это потому, что въ дѣйствительности мы видимъ ее не только глазами; всѣ чувства, возбужденныя одновременно, принимаютъ участіе въ образованіи картины. Даже болѣе того, чув-

¹⁾ Я уснулъ ночью недалеко отъ берега.

Свѣжій вѣтерокъ разбудилъ меня; я очнулся отъ сновидѣній. Я открылъ глаза и увидѣлъ утреннюю звѣзду.

ство моральное, идея быстро присоединяется къ чувствуемому образу; мы понимаемъ, что подъ этой утренней сіяющей звѣздой поэтъ подразумѣваетъ нѣчто большее, чѣмъ простой матеріальный свѣтъ; за реальностью скрывается символъ и легенда; умъ помогаетъ даже воображенію, и насъ какъ бы совершенно поглощаетъ это видѣніе звѣзды, разсѣвающей мракъ и сіяющей въ глубинѣ далекаго неба ¹⁾.

Словомъ, въ поэзій и въ литературѣ умѣнье писать красками, забота о перспективѣ, архитектора, все это не имѣетъ ничего общаго съ тѣмъ, что обозначаютъ эти слова въ примѣненіи къ частному искусству, имѣющему въ виду зрѣніе. Въ поэзій представленный образъ есть продуктъ соучастія всѣхъ нашихъ способностей. Въ другихъ искусствахъ это не такъ. Тѣмъ не менѣе замѣтимъ, что какая-нибудь картина или статуя тѣмъ лучше, чѣмъ больше самыхъ разнообразныхъ способностей она

¹⁾ Мы могли бы сдѣлать аналогичныя замѣчанія о другомъ отрывкѣ изъ Флобера, гдѣ представленія, обращающіеся ко всѣмъ чувствамъ и образующія пейзажъ, являются только выраженіемъ и какъ бы усиленіемъ самого чувства, до такой степени, что нарисованная картина, разматриваемая съ одной точки зрѣнія, кажется намъ чисто чувственной, а съ другой— чисто моральнаго характера: «Мягкая ночь окутывала ихъ. Эмма, полузакрывъ глаза, глубоко вдыхала набѣжавшій свѣжій вѣтерокъ. Они не разговаривали, они были слишкомъ поглощены наплывомъ своихъ мечтаній. Они переживали нѣжность былыхъ дней, нѣжность безграничную и молчаливую, какъ протекавшая рѣка, и такую же нѣгу, какую навѣвало на нихъ доносившееся благоуханіе, и въ ихъ памяти вставали тѣни, болѣе удлиненныя и меланхоличныя, чѣмъ тѣни неподвижныхъ ивъ, которыя вытянулись по травѣ». Можно замѣтить, что образы, заимствованные изъ сферы зрительныхъ ощущеній, теряютъ въ этомъ отрывкѣ свой безразличный характеръ благодаря связанному съ ними чувству: тѣни ивъ, такія, какими ихъ рисуетъ романистъ, неподвижныя и увеличенныя, производятъ скорѣе моральное, чѣмъ чувственное впечатлѣніе: онѣ становятся, какъ онѣ и хотѣлъ этого, символомъ грусти и въ концѣ концовъ проникаютъ въ нашу душу.

возбуждаетъ въ насъ по ассоціаціи. Вообще, всякое образцовое произведеніе искусства есть не что иное какъ выраженіе самой возвышенной идеи при помощи самого утонченнаго языка. Чѣмъ выше идея и чѣмъ болѣе она затрагиваетъ мысль, тѣмъ болѣе долженъ стараться художникъ затронуть и чувство: сдѣлать идею чувственной и конкретной и съ другой стороны сдѣлать ощущеніе плодотворнымъ и извлечь изъ него мысль, — такова двойная цѣль искусства.

Въ то время какъ искусство стремится такимъ образомъ сообщить всегда самый большой размахъ, какъ всякому ощущенію, такъ и всякому чувству, потрясающему наше существо, сама жизнь, повидимому, работаетъ въ томъ же направленіи и задается аналогичной цѣлью. Такъ какъ мы думаемъ, что различіе между пріятнымъ и прекраснымъ заключается только въ степени и въ объемѣ, то вотъ что происходитъ и будетъ обнаруживаться все замѣтнѣе и замѣтнѣе въ человѣческой эволюціи: наслажденіе, даже физическое, становясь все болѣе и болѣе тонкимъ и сливаясь съ моральными идеями, будетъ приобрѣтать все болѣе и болѣе эстетическій характеръ; можно предвидѣть, слѣдовательно, какъ идеальный предѣлъ прогресса, день, когда всякое удовольствіе будетъ прекрасно, и всякое пріятное дѣйствіе — художественно. Мы будемъ походить тогда на тѣ инструменты съ полной звучностью, къ которымъ достаточно прикоснуться, чтобы извлечь изъ нихъ музыкальный звукъ: самый легкій толчекъ заставилъ звучать все наше существо до самой глубины нашей моральной жизни. Въ началѣ эстетической эволюціи у низшихъ существъ пріятное ощущеніе остается грубымъ и чисто чувственнымъ; оно не встрѣчаетъ интеллектуальной или моральной среды, гдѣ могло бы распространиться и усилиться; у животнаго нѣтъ разницы между при-

ятнымъ и прекраснымъ. Если человѣкъ устанавливаетъ различіе между этими двумя понятіями, различіе, впрочемъ, болѣе или менѣе искусственное то это происходитъ вслѣдствіе того, что въ немъ существуютъ еще эмоціи болѣе животныя, чѣмъ человѣческія, слишкомъ простыя, неспособныя осуществить то безконечное разнообразіе, которое мы привыкли приписывать прекрасному. Съ другой стороны, сами интеллектуальныя удовольствія кажутся намъ не всегда заслуживающими названія эстетическихъ, потому что они не всегда проникаютъ до глубины нашей души, въ сферу инстинктовъ симпатіи и социальности; они часто доставляютъ намъ слишкомъ одностороннее наслажденіе. Но мы можемъ, вдохновившись самой доктриной эволюціи, предсказать третій и послѣдній періодъ прогресса, когда всякое удовольствіе будетъ заключать въ себѣ, кромѣ элементовъ чувства, элементы интеллектуальные и моральные; тогда оно будетъ доставлять удовлетвореніе не одному опредѣленному органу, а всему индивидууму, всей его моральной природѣ; даже болѣе того, цѣлому роду, представителемъ котораго является индивидуумъ. Тогда снова осуществится примитивное тождество прекраснаго и пріятнаго, но наступитъ очередь пріятнаго войти и поглотиться, такъ сказать, прекраснымъ. Искусство будетъ составлять одно цѣлое съ жизнью; расширеніемъ сознанія мы дойдемъ до того, что сможемъ непрерывно улавливать гармонію жизни, и каждая изъ нашихъ радостей будетъ отмѣчена священной печатью красоты.



Вышли изъ печати и поступили въ продажу:

- В. Прейеръ.—*О сохраненіи здоровья и о продолженіи жизни.*—Цѣна 50 к.
- О. Элерсъ.—*Популярная политическая экономія.*
Цѣна 50 к.
- В. Вундтъ.—*Душа и мозгъ.* Цѣна 20 к.
- Г. Гижицкій.—*Основы морали.* Цѣна 60 к.
- Г. Лебонъ.—*Эволюція цивилизацій.* Цѣна 50 к.
- Новѣйшая исторія Франціи.* (1871—95). Ц. 25 к.
- Новѣйшая исторія Германіи.* (1866—95) Ц. 20 к.
- Новѣйшая исторія Англіи.* (1867—95) Ц. 20 к.
- Ф. Листъ.—*Наказаніе и его цѣли.* Цѣна 25 к.



СКЛАДЪ ИЗДАНІЙ:

С.-Петербургъ, Пушкинская, 18.

6 MAR 1945

МЕЖДУНАРОДНАЯ БИБЛИОТЕКА.

- № 1. Ферд. Брюнетьеръ. Источники пессимизма. 3-е изд.
№ 2. Г. Кеттлеръ. Что такое женская эмансипація, 3-е изд.
№ 3. Вундтъ. Связь философіи съ жизнью за послѣднія 100 лѣтъ 3-е изд..
№ 4. Леметръ. Этюды о русскихъ писателяхъ. Достоевскій — Островскій. 2-е изд.
№ 5. А. Шенбахъ. Государственный строй С.-Ам. Соед. Штатовъ. 2-ое изд.
№ 7. Шарль Рише. Геніальность и помѣшательство. 2-е изд.
№ 12. Г. Брандесъ. Звѣрь въ человѣкѣ. 2-ое изд.
№ 13. Лесли Стефенъ. Этика и борьба за существованіе. 2-ое изд.
№ 16—17. А. Фуллъе. Психологія мужчины и женщины и ея фізіологическія основанія. 2-ое изд.
№ 18. А. Шопенгауеръ. О возрастахъ человѣка.
№ 19. По Лабанду. Государственный строй Германской Имперіи.
№ 20. Г. Шенбергъ. Новая политическая экономія.
№ 21. А. Бине. Механизмъ мышленія.
№ 22. Ф. Паульсенъ. Гамлетъ, какъ трагедія пессимизма.
№ 23. Г. Рюмелинъ. Что такое социальный законъ.
№ 24. Ф. Лагранжъ. Реформа физическаго воспитанія.
№ 25. Ш. Фере. Наслѣдственность болѣзненнаго помѣшательства.
№ 26. К. Миттермайеръ. Судъ присяжныхъ и его значеніе.
№ 27. Г. Меркель. Сила и право.
№ 28. А. Гацфельдтъ. Основы литературной критики.
№ 29. По А. Лебону. Государственный строй Франціи.
№ 30. Л. Флейшнеръ. Исторія народнаго образованія въ Англіи.
№ 31. Г. Мебіусъ. Нервная система человѣка.
№ 32. Г. Брандесъ. Эмиль Золя.
№ 33. Г. Спенсеръ. О нравственномъ воспитаніи.
№ 34. А. Фуллъе. Характеръ расъ и будущность бѣлой расы.
№ 35. Ш. Летурно. Прошедшее и будущее литературы.
№ 36. Р. Герингъ. Борьба за право.
№ 37. Р. Вирховъ. Цѣлительныя силы организма.
№ 38. М. Гюйо. Принципы искусства и поэзіи.

ПЕЧАТАЮТСЯ:

Паульсенъ. Основанія и причины пессимизма.

Лазарусъ. Взаимодѣйствіе Души и тѣла.

Мебіусъ. Болѣзни нервной системы.

Цѣна №—15 к., № 16—17 и 36 по 25 к. №№ 24, 33 и 35 по 20 к.
За пересылку прилагается 5 к. съ №.

Складъ изданій: С.-Петербургъ, Пушкинская, 18.