

ВЛ. ВЕЛЯМОВИЧЪ.

ПСИХО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКІЯ
ОСНОВАНІЯ
ЭСТЕТИКИ.

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА, ЕГО СОЦІАЛЬНОЕ
ЗНАЧЕНІЕ И ОТНОШЕНІЕ КЪ НАУКЪ И
НРАВСТВЕННОСТИ.

(Новый опытъ философіи искусствъ).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ.

С-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Л. В. Фомина. Загородный просп., д. № 24.

1878.

ПОСВЯЩАЕТСЯ
К. М. Б.....МУ
съ чувствомъ искренней и неизмѣнной дружбы.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

ОГЛАВЛЕНИЕ.....	1
ПРѢДИСЛОВІЕ.....	2
ПСИХО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКІЯ ОСНОВАНІЯ ЭСТЕТИКИ.....	6
ВСТУПЛЕНИЕ.....	6
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.....	6
О МЕТОДѢ.....	8
ПЛАНЪ ИЗСЛѢДОВАНІЯ.....	9
ПРЕКРАСНОЕ ВЪ ПРИРОДѢ.....	11
ЧАСТЬ ВТОРАЯ.....	86
ПРЕКРАСНОЕ ВЪ ИСКУССТВѢ.....	86
ЗАКЛЮЧЕНІЕ.....	267

ПРѢДИСЛОВІЕ.

Наше время — матеріалистическое по преимуществу. Туманная мистика почти ежедневно теряет то ту, то другую изъ своихъ исконныхъ областей въ пользу матеріалистическаго міровоззрѣнія точныхъ наукъ, и эти безпрестанныя уступки, къ которымъ она вынуждается все въ большихъ и большихъ размѣрахъ, привели ее, наконецъ, въ то почти безвыходное состояніе, на которое она осуждена теперь, сохранивъ за собой господство — да и то довольно сомнительное — лишь въ нѣкоторыхъ сферахъ человѣческаго знанія.

Поистинѣ изумительные успѣхи естествознанія, свидѣтелями которыхъ сдѣлались три послѣдніе вѣка, — въ особенности же рядъ блестящихъ побѣдъ опытныхъ наукъ, которыми ознаменовалось текущее столѣтіе, — совершили цѣлый педагогическій переворотъ въ сферѣ человѣческой мысли; они воспитали въ ней, именно, нѣкоторыя неизгладимыя привычки, которыя и составляютъ характерное отличіе новаго мышленія отъ древняго. Что касается упомянутаго отличія, то оно сводится, главнымъ образомъ, къ органической потребности и способности современнаго разума открывать *единство въ многообразіи*; а это и составляетъ, именно, смертный приговоръ мистики. Въ самомъ дѣлѣ: первобытный человѣкъ нисколько не затруднялся всякое непонятное для него явленіе природы объяснять себѣ какимъ либо вполнѣ самостоятельнымъ и независимымъ основаніемъ, которое — именно вслѣдствіе своей нѣзависимости отъ основаній всѣхъ остальныхъ явленій природы — не могло, разумѣется, быть инымъ, какъ только мистическимъ. Но коль скоро всѣ основанія отдѣльныхъ явленій природы приводятся — путемъ развитія опытнаго знанія — во взаимную между собой тѣсную связь, вытекающая одно изъ другаго на

Психо-фізіологіческія
основанія естетики.

Прѣдисловіе.

основаніи точнаго и неизмѣннаго закона, то этимъ въ корнѣ подкапывается мистическое объясненіе явленій природы и выдвигается на первый планъ научно-матеріалистическое міровоззрѣніе.

Но такой переходъ отъ мистики къ научному матеріализму совершается далеко не вдругъ, а лишь мало по малу, и притомъ такъ, что, при продолжающемся господствѣ мистицизма во всѣхъ остальныхъ группахъ явленій міра, — получаетъ *естественное*, т. е. научно-матеріалистическое основаніе сначала одна какая либо группа явленій, затѣмъ другая и т. д. — въ возрастающей прогрессіи, пока научное міровоззрѣніе не охватитъ собою, наконецъ, весь міръ такъ, чтобы въ немъ уже не оставалось ни одного свободного уголка для мистицизма.

Въ настоящее время, что касается *внѣшняго* міра, то мы можемъ съ увѣренностью сказать, что имъ уже всецѣло и безповоротно овладѣло реально-естественное знаніе. Но, къ сожалѣнію, нельзя сказать тоже самое относительно *внутренняго* міра, т. е. міра нашего собственнаго духа. Здѣсь сохранились еще кое какіе довольно темные уголки, которыми и воспользовалась изгнанная отовсюду мистика, и откуда она, по временамъ, дѣлаетъ отчаянныя, хотя и безнадежныя вылазки, въ тщетныхъ усиліяхъ вернуть безвозвратно утраченное величіе.

Происходитъ, такимъ образомъ, нѣчто, напоминающее борьбу папъ за свѣтскую власть. Будемъ же, надѣяться, что и мистика, подобно римскимъ первосвященникамъ, лишится, наконецъ, своего Рима.

Если до сихъ поръ она не вполне еще изгнана изъ сферы явленій духа (какъ изгнана изъ объективнаго міра), то это только потому, что послѣднія были поставлены совершенно особнякомъ, будучи лишены естественно-научной связи съ явленіями всего остальнаго міра; стоитъ только, слѣдовательно, возстановить эту связь, т. е. отыскать ее, — и мистика

потеряетъ свое послѣднее убѣжище на землѣ, такъ что ей не останется затѣмъ инаго выбора, какъ только вознестись на небо, гдѣ, разумѣется, тревожить ее мы уже не станемъ.¹

Но подобно тому, какъ господство матеріалистически-научнаго знанія во внѣшнемъ, т. е. объективномъ, мірѣ явилось не вдругъ, а лишь путемъ послѣдовательныхъ завоеваній отдѣльныхъ группъ явленій внѣшняго міра; точно также и въ мірѣ субъективномъ въ мірѣ психологіи, господство естествознанія и полное уничтоженіе мистики можетъ быть достигнуто лишь путемъ постепенныхъ завоеваній отдѣльныхъ группъ психологическихъ явленій.

Вотъ почему всякая попытка открыть научно-матеріалистическое основаніе какой либо психологической группы явленій является крайне желательной, такъ какъ она прибавляетъ лишній шансъ къ возможности скорѣйшаго и окончательнаго торжества естествознанія надъ мистицизмомъ — этимъ жалкимъ остаткомъ, завѣщаннымъ намъ и сохранившимся еще отъ временъ первобытнаго варварства.

Одна изъ наиболѣе темныхъ сторонъ челоѣческаго духа состоитъ въ явленіяхъ такъ назыв. *эстетическаго чувства*, т. е. *чувства красоты*. Быть можетъ вслѣдствіе крайней сложности этихъ явленій, или по какимъ либо другимъ причинамъ, онѣ оставались до сихъ поръ въ густомъ мракѣ и ихъ не коснулся еще

¹ Высказывая только что наши взгляды на мистику, мы вовсе, однако, не имѣли при этомъ въ виду *религіозный мистицизмъ*. Въ основу отличія *обыкновеннаго* мистицизма отъ мистицизма *религіознаго* мы можемъ положить хотя бы принятое впервые Лейбницемъ различіе между *противоразумнымъ* и *сверхразумнымъ*. Тогда какъ *обыкновенный* мистицизмъ является *противоразумнымъ*, — *религіозный* можетъ быть разсматриваемъ какъ нѣчто *сверхразумное*; въ самомъ дѣлѣ, религія никогда не можетъ быть постигнута ограниченнымъ челоѣческимъ разумомъ, но воспринимается одною вѣрою, какъ это учить само Св. Писаніе. *Авт.*

Психо-фізіологіческія
основація эстетики.

Прѣдисловіе.

почти вовсе свѣтъ научнаго анализа. Вотъ почему здѣсь съ особеннымъ удобствомъ и пріютилась мистика; такимъ образомъ, въ эстетикѣ мистицизмъ считается не только чѣмъ-то вполне законнымъ, но даже необходимымъ; и хотя онъ — какъ и всегда — весьма мало уясняетъ дѣло, тѣмъ не менѣе имъ довольствуются, какъ довольствуются тѣмъ, къ чему привыкли.

Однако, все выше и выше поднимающаяся и побѣдоносная волна научнаго естествознанія должна была, наконецъ, посягнуть и на этотъ темный уголокъ психологіи. Въ послѣднее время, дѣйствительно, стало замѣтно все болѣе и болѣе выражаться стремленіе замѣнить мистическія основація явленій красоты — основаціями естественно-научнаго свойства; дать строго-матеріалистическую обосновку даже такимъ явленіямъ, какъ феномены красоты, которые — въ силу исконной рутины — трактовались всегда по преимуществу съ трансцендентально-идеальной точки зрѣнія.

И вотъ именно съ цѣлью удовлетворить этому естественному стремленію нашего времени мы и рѣшились посвятить свой трудъ настоящему «опыту». Что же касается того, насколько намъ удалось осуществить предположенную цѣль, судить объ этомъ, конечно, не намъ.

С.-Петербургъ,
19-го сентября 1878 г. **Вл. Велямовичъ**

ПСИХО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКІЯ ОСНОВАНІЯ ЭСТЕТИКИ.

ВСТУПЛЕНІЕ.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

Въ подлежащемъ «опытѣ» мы поставили себѣ задачей дать возможно полное и точное объясненіе *эстетическаго чувства*, т.е. чувства красоты, — объясненіе, которое бы опиралось на строго научныя данныя современной физиологіи и психологіи. До сихъ поръ чувство красоты трактовалось какъ одно изъ элементарныхъ, т. е. неразложимыхъ, чувствъ. Не было даже и попытокъ путемъ анализа уяснить себѣ его внутреннюю сущность. И однакожь, чувство красоты представляетъ именно ту *большую посылку*, изъ которой, какъ слѣдствія, выводятся всѣ законы эстетики. Но такъ какъ большая посылка обнимаетъ собою всѣ выводимыя изъ нея слѣдствія, то очевидно, что всякая неточность и неясность въ этой посылкѣ должны произвести подобную же неясность и сбивчивость въ выводахъ. Такимъ образомъ, мы видимъ, что безъ научнаго пониманія чувства красоты немислима научная эстетика; немислимо, вообще, правильное пониманіе искусства, художественной дѣятельности, значенія послѣдней въ жизни и отношенія ея къ другимъ великимъ сферамъ человѣческой дѣятельности. Эти соображенія и побудили насъ предпринять настоящее изслѣдованіе. И такъ, какъ мы уже сказали выше, главная наша задача состоитъ въ аналитическомъ опредѣленіи сущности чувства красоты; но по мѣрѣ того, какъ станетъ уясняться, мало по малу, природа

эстетическаго чувства, намъ должны будутъ открываться съ тою же постепенностью новыя перспективы и новыя взгляды на искусство и его социальную роль. Такимъ образомъ, отъ изслѣдованія *сущности прекраснаго* мы, естественнымъ путемъ, перейдемъ къ изслѣдованію *значенія искусства въ челоувческой жизни*, что и составитъ **3-ю часть** этого этюда. Если намъ удастся хотя бы только указать то направленіе, въ которомъ слѣдуетъ искать разрѣшенія вышепоставленныхъ нами задачъ, то мы будемъ считать свой трудъ вполнѣ вознагражденнымъ. Затѣмъ, мы непосредственно перейдемъ къ аналитическому изслѣдованію чувства красоты.

О МЕТОДѢ.

Когда мы испытываемъ какое либо зрительное ощущение и желаемъ знать, какова феноменальная природа этого ощущенія, то мы, прежде всего, обращаемся къ изученію природы той внѣшней причины, которая вызвала данное ощущение, т. е. природы свѣта. И вотъ, постигнувъ природу свѣта какъ особый родъ молекулярнаго движенія эфирныхъ атомовъ, мы въ состояніи уже заключить кое что, хотя бы только гипотетически, о природѣ тѣхъ измѣненій, которыя вызываются свѣтомъ въ нашемъ организмѣ и которыя составляютъ объективную сторону зрительныхъ ощущеній; мы заключаемъ, именно, что свѣтъ, какъ движеніе, можетъ быть причиною другаго только движенія. Такимъ образомъ, мы открываемъ феноменальную природу зрительныхъ ощущеній, опредѣляя ее, какъ особое молекулярное движеніе въ веществѣ нашего организма. Воспользуемся тѣмъ же самымъ методомъ для опредѣленія природы чувства красоты. Съ этою цѣлью, мы должны разсмотрѣть сначала все то, что вызываетъ въ насъ чувство красоты, а, слѣдовательно, — все то, что мы называемъ *прекраснымъ*.

Мы должны изслѣдовать природу и свойства *объектовъ прекраснаго*. Сдѣлавъ это, намъ будетъ уже не трудно — какъ мы видѣли въ примѣрѣ свѣта — отъ природы объекта, заключить къ природѣ субъекта прекраснаго, т. е. къ природѣ *эстетическаго чувства*.

ПЛАНЪ ИЗСЛѢДОВАНІЯ.

Мы начнемъ наше изслѣдованіе замѣчаніемъ, что объекты прекраснаго находятся не только въ области изящныхъ искусствъ, но и внѣ этой области — въ самой природѣ. Прекрасными бываютъ не только картины, музыкальныя произведенія, статуи, драмы, произведенія зодчества и т. п., но также и мѣстные ландшафты, различныя явленія природы, напр.: гроза, бушующее море, лунная ночь, восходъ солнца и т. д. Очевидно, чувство красоты имѣло дѣло съ природными объектами красоты гораздо раньше, чѣмъ съ объектами искусствъ; только по мѣрѣ того, какъ чувство красоты, мало по малу, развивалось, оно могло дойти, наконецъ, до того состоянія, когда природные объекты красоты перестали уже вполнѣ удовлетворять его. И вотъ, тогда только человѣкъ сталъ постепенно вырабатывать въ себѣ способность *искусственно* удовлетворять присущее ему чувство красоты, создавая для этого искусственные объекты. Не трудно, впрочемъ, и доказать, что чувство красоты существовало задолго до появленія какихъ бы то ни было изящныхъ искусствъ, даже въ самомъ зачаточномъ ихъ видѣ. Это видно уже изъ того, что въ мѣрѣ животныхъ, гдѣ, слѣдовательно, не можетъ быть и рѣчи объ искусствѣ, существуетъ, однако, чувство красоты. Такъ, мы знаемъ, на примѣръ, что весь половой подборъ объясняется, именно, чувствительностью животныхъ къ красотѣ. Такимъ образомъ, если павлинь-самецъ обладаетъ, благодаря половому подбору, своимъ великолѣпнымъ опереніемъ, то это только потому, что подобное опереніе находитъ красивымъ его самка, если соловей обладаетъ столь замѣчательными вокальными способностями, то единственно только потому, что этимъ онъ нравится, т. е. кажется красивымъ, своей подругѣ.

Однимъ словомъ, всѣ причудливыя и

Психо-физиологическія
основанія эстетики.

Часть первая.
Планъ изслѣдованія.

разнообразныя явленія полового выбора объясняются исключительно только существованіемъ въ животныхъ чувства красоты. Мы видимъ, слѣдовательно, что дѣйствительно чувство красоты, а равно и возбуждавшіе его *объекты природной красоты*, существовали гораздо раньше возникновенія *объектовъ искусственной красоты*. Вотъ почему хронологическая послѣдовательность обязываетъ насъ начать съ анализа природныхъ объектовъ красоты; вотъ почему, такимъ образомъ, все наше изслѣдованіе распадается, вопервыхъ, на изслѣдованіе *сущности прекраснаго въ природѣ* и, вовторыхъ — *прекраснаго въ искусствѣ*.

Прекрасное в природе.

И з с л ъ д о в а н і е с у щ н о с т и
п р и р о д н ы х ъ о б ъ е к т о в ъ
к р а с о т ы .

1. **Общій принципъ челоѳческой красоты.**

Онъ открывається:

- a) анализомъ природы половыхъ идеаловъ красоты мужская и женская красота);
- b) анализомъ соціальныхъ идеаловъ красоты;
- c) анализомъ идеаловъ историческихъ;
- d) анализомъ идеаловъ національныхъ.

Морфологическіе признаки животной красоты и точка зрѣнія, съ которой они соотѳвѣтствуютъ общему принципу прекраснаго.

- e) анализомъ индивидуальныхъ идеаловъ красоты.

Теорія любви Эдуарда фонъ-Гартманна. Объясненіе кажущагося противорѳчія съ общимъ принципомъ красоты явленій искаженія вкуса.

Полезность, какъ общій принципъ челоѳческой красоты.

И такъ, какова же общая сущность тѣхъ объектовъ природы, которые возбуждаютъ въ насъ чувство красоты? Другими словами, что есть общаго въ различныхъ объектахъ прекраснаго?

Чтобы рѣшить этотъ вопросъ, мы поступимъ слѣдующимъ образомъ: мы опредѣлимъ сперва природу каждаго объекта красоты въ отдѣльности; сдѣлавъ это, мы уже, простымъ сопоставленіемъ частныхъ

сущностей, обнаружимъ природу общей сущности, т. е. общую природу объектовъ красоты вообще. Переходя, на основаніи сказаннаго, къ частному разсмотрѣнію природныхъ объектовъ красоты, мы начнемъ, прежде всего, съ анализа явленій человѣческой красоты. Объектомъ красоты можетъ быть, между прочимъ, человѣческая внѣшность. Спрашивается: чѣмъ опредѣляется понятіе о человѣческой красотѣ? Здѣсь будетъ кстати замѣтить, что хотя понятіе о красотѣ вообще и человѣческой, въ частности, у разныхъ индивидовъ, даже одной и той же исторической эпохи и местности, и не вполне тождественны, тѣмъ не менѣе, въ общемъ, они существенно едины, представляя лишь, относительно, небольшія, индивидуальныя колебанія. На этомъ существенномъ единствѣ прекраснаго только и зиждется существованіе изящныхъ искусствъ. Только допуская такое единство, возможно объяснить себе тотъ фактъ, что драгоцѣнныя античныя статуи признаются всѣми въ большей, или меньшей степени прекрасными, и что никто не находитъ безобразной Мадону Рафаэля, Венеру Тиціана. Возвратимся же къ вопросу — чѣмъ определяется понятіе человеческой красоты? Мы приходимъ, такимъ образомъ; къ перечисленію разнообразныхъ анатомическихъ признаковъ, совокупность которыхъ составляетъ красивую внѣшность. Сдѣлавъ такое перечисленіе, намъ останется, затѣмъ, открыть нѣкоторый принципъ, который былъ бы общъ всѣмъ перечисленнымъ признакамъ; этимъ путемъ, мы, очевидно, и опредѣлимъ общій принципъ, общую природу; общую сущность человеческой красоты. Известно эмпирически, что анатомическіе признаки, обуславливающіе красивую внѣшность, неодинаковы по отношенію къ различнымъ поламъ; другими словами, условія, которымъ должна удовлетворять *мужская* красота, иныя чѣмъ тѣ, которымъ должна удовлетворять *женская* красота. Поэтому мы разсмотримъ сначала анатомическіе

признаки *женской* красоты и затѣмъ уже, обобщивъ эти признаки въ одномъ общемъ принципѣ, перейдемъ къ разсмотрѣнію и обобщенію анатомическихъ признаковъ *мужской* красоты. Начиная съ самыхъ общихъ анатомическихъ признаковъ женской красоты, мы, прежде всего, укажемъ на *общую форму* красивой женщины. Общая форма зависитъ отъ устройства скелета, поэтому, мы и должны начать съ опредѣленія характеристическихъ особенностей женскаго скелета. Въ этомъ отношеніи мы остановимся, главнымъ образомъ, на особенностяхъ женскаго тазоваго кольца. Нормальный женскій тазъ отличается отъ мужскаго тѣмъ, что онъ гораздо ниже, чѣмъ мужской, но зато выигрываетъ въ ширину. Тазъ мужчины высокій и узкій; тазъ женщины — низкій и широкий. Этими данными обуславливается форма входнаго и выходнаго отверстія *малаго таза*, т. е. форма именно тѣхъ отверстій, которыя играютъ такую важную роль при дѣторождѣніи. Форма этихъ отверстій у женщинъ болѣе округлая, т. е. оба діаметра ихъ, приблизительно, одинаковы; у мужчинъ, наоборотъ, преобладаетъ продолговатая форма, при которой одинъ діаметръ отверстія значительно больше другаго.

Указанныя особенности въ устройствѣ таза составляютъ главные анатомическіе признаки женскаго скелета и являются, въ то же время, существеннѣйшими и несомнѣнными признаками женской красоты. Въ связи съ анатомическимъ устройствомъ таза находятся многія другія, второстепенныя особенности женскаго скелета, на которыхъ мы останавливаться не будемъ. Мы укажемъ, затѣмъ, на особенности въ устройствѣ черепа, — особенности, обнаруживающіяся въ его относительно меньшей вмѣстимости и относительно меньшемъ развитіи передней части. Эти особенности, опредѣленныя многочисленными и тщательными измѣреніями череповъ, причѣмъ измѣренія производились разными учеными и путемъ различныхъ

методовъ, слѣдуетъ принять вполне точно установленными, такъ какъ всѣ изслѣдованія привели къ одному результату. И такъ какъ указанныя особенности (т. е. меньшая вмѣстимость и меньшее развитіе передней части) строения черепа характеризуютъ *женщинъ вообще*, то они должны также характеризовать и *красивыхъ женщинъ* въ частности. Переходя, затѣмъ, къ внѣшнимъ образованіямъ, опредѣляющимъ общую форму, мы должны обратить вниманіе на развитіе молочныхъ железъ, такъ какъ большая или меньшая величина ихъ опредѣляетъ форму бюста, отъ котораго существенно зависитъ женская красота. Далѣе, къ числу анатомическихъ признаковъ женской красоты мы должны отнести опредѣленную норму общей полноты, опредѣленный цвѣтъ кожи, правильно развитые зубы, роскошные волосы, правильное соотношеніе всѣхъ отдѣльныхъ частей вообще; наконецъ, опредѣленное выраженіе лица, составляющее внѣшній отпечатокъ духовныхъ особенностей, характеризующихъ женщинъ вообще, почему и самое выраженіе это (*лица*) называется выраженіемъ «женственности». Такимъ образомъ, мы перечислили, въ главныхъ чертахъ, анатомическіе признаки женской красоты. Что же есть общаго во всѣхъ этихъ *признакахъ*, что дѣлаетъ cadaго изъ нихъ *признакомъ красоты*?

И такъ, намъ предстоитъ задача — въ пестротѣ *различнаго* отыскать *сходное*, во *многомъ* открыть *единое*. Это сходное и единое и должно быть принципомъ красоты. *Общее*, присущее всѣмъ выше поименованнымъ анатомическимъ признакамъ женской внѣшности, состоитъ въ томъ, что всѣ они, при ближайшемъ разсмотрѣніи, представляются особыми приспособленіями для достиженія *одной общей цѣли* въ жизни челоука — его *жизненной цѣли*. Другими словами, всѣ эти признаки составляютъ условія, болѣе или менѣе необходимыя для достиженія цѣлей

человѣка, какъ вида, т. е. для увеличенія благосостоянія
человѣческаго рода. Въ самомъ дѣлѣ, *женская форма*
таза дѣлаеть возможнымъ роды, т. е. воспроизведеніе
потомства; *женское* строеніе черепа (малая
вмѣстительность), строеніе лба (низкій лобъ) и
женственное выраженіе лица представляютъ внѣшнее
выраженіе относительной бѣдности интеллекта;
послѣдняя же является естественнымъ
приспособленіемъ къ той исторической семейной средѣ,
которая составляла удѣлъ женщинъ почти до нашихъ
временъ. Въ самомъ дѣлѣ, вплоть до послѣдняго
времени, женщина была, такъ сказать, почти
совершенно исключена изъ остальной борьбы за
существованіе; но такъ какъ развитой интеллектъ есть
одно изъ могучихъ орудій современной борьбы за
существованіе, то, очевидно, женщина въ немъ вовсе не
нуждалась; высокое интеллектуальное развитіе не
только не представляло бы для нея никакой
непосредственной полезности, но принесло бы даже
вредъ, такъ какъ непроизводительная затрата
жизненныхъ силъ на высокое умственное развитіе
(*непроизводительная*, такъ какъ до сихъ поръ женщина
мало участвовала въ соціальной борьбѣ за
существованіе; интеллектъ же есть орудіе борьбы)
поглотила бы тотъ избытокъ органическихъ силъ,
который могъ быть направленъ на произведеніе болѣе
сильнаго потомства. Кромѣ того, выраженіе
женственности служить внѣшнимъ отпечаткомъ
нѣкоторыхъ положительныхъ качествъ духа женщины,
опредѣляющихъ ея значеніе какъ самки и матери;
таковы слѣдующія качества, обнимаемая понятіемъ
женственности: страстность, — которой обезпечивается
произведеніе потомства въ надлежащемъ количествѣ и
качествѣ, — доброта, нѣжность, кротость и т. п. качества,
необходимыя для матери.

Далѣе, опредѣленное развитіе грудей имѣеть
непосредственное значеніе для вскормленія потомства.

Общее благосостояніе материнскаго организма, выражающееся въ здоровомъ цвѣтѣ кожи, въ нормальной полнотѣ формъ, въ хорошемъ пищевареніи (которое находится въ извѣстной зависимости отъ состоянія зубовъ) — прямо отражается на благосостояніи потомства. Роскошное развитіе волосъ имѣеть совершенно такое же значеніе, такъ какъ въ немъ отражается, до извѣстной степени, норма силъ организма матери (дѣйствительно существующая связь между нормой органическихъ силъ и развитіемъ волосъ выразилась въ народномъ сознаніи въ формѣ преданій о длинныхъ волосахъ Сампсона, Ильи Муромца, и проч.; «Съ радости, веселья кудри хмѣлемъ вьются, а съ тоски, печали, русыя, сѣкутся»). Наконецъ, пропорціональное соотношеніе отдѣльныхъ частей матери важно потому, что избытокъ въ развитіи одной части произвелъ бы, по закону компенсаціи, сокращеніе необходимаго развитія другой части, а это, очевидно, принесло бы вредъ организму матери, а, слѣдовательно, и потомства. И такъ, мы нашли, что *общее*, присущее всѣмъ разнообразнымъ анатомическимъ признакамъ женской красоты, состоитъ въ ихъ необходимости для благосостоянія человѣка, какъ вида, т. е. въ ихъ *полезности* для человѣческаго рода; а потому *полезность* и составляетъ первый найденный нами *принципъ женской красоты*; такимъ образомъ, *полезность* должна войти въ опредѣленіе природы, т. е. сущности женской красоты. Посмотримъ теперь, не окажется ли тотъ же принципъ *полезности* и въ основѣ мужской красоты. И дѣйствительно, все, сказанное о женской красотѣ, совершенно приложимо и къ красотѣ мужской; а именно: всѣ тѣ внѣшнія особенности строенія, которыми обеспечивается благосостояніе рода, въ то же время представляютъ и элементы мужской красоты. Такимъ образомъ, внѣшнее выраженіе мускульной силы, необходимой для выполненія обязанностей отца, т. е. для прокормленія семейства; выраженіе силы ума,

замѣтно замѣнившей въ наше время мышечную силу — какъ столь же необходимой для добыванія жизненныхъ средствъ; выраженіе энергіи, силы воли, здоровья и т. п. — всѣ эти анатомическіе признаки непосредственно необходимы для произведенія и воспитанія здороваго и совершеннаго потомства, и въ то же время они суть несомнѣнные признаки или элементы мужской красоты. А потому, въ основѣ мужской красоты лежитъ тотъ же самый принципъ *полезности*, который мы нашли уже раньше въ природѣ женской красоты. Еще болѣе очевиднымъ становится тотъ общій законъ, по которому въ наше понятіе о прекрасной человѣческой внѣшности входятъ тѣ именно анатомическія атрибуты, которые *полезны*, т. е. необходимы для благосостоянія человѣческаго рода, когда мы обратимъ вниманіе на знаменательный фактъ, что по мѣрѣ измѣненія условій и обстановки человѣческой жизни во времени и въ пространствѣ, когда, вслѣдствіе такого измѣненія, измѣняются также и тѣ качества, которыми долженъ обладать человѣкъ для наивыгоднѣйшаго приспособленія къ новой средѣ — соответственнымъ образомъ измѣняются также и понятія о красотѣ; а именно, тѣ анатомическіе атрибуты, которые были прежде бесполезны человѣку въ его борьбѣ за существованіе и которые, по этому, и не входили въ его понятіе о красотѣ, — при новыхъ условіяхъ жизни, когда эти атрибуты становятся необходимыми, т. е. *полезными*, они становятся въ то же время и условіями красоты. Приведемъ нѣсколько примѣровъ. Если сравнить простонародный идеаль женской красоты — *красивую крестьянку* съ аристократическимъ идеаломъ — *красивой барышней* (различіе идеаловъ въ пространствѣ), то окажется, что то, что составляетъ красоту одной, въ высокой степени вредитъ красотѣ другой, и наоборотъ. Такимъ образомъ, въ то время какъ сильно развитые мускулы, широкія кости, большая кисть руки съ огромными и толстыми пальцами,

широкая ступня, общее выраженіе выносливости и малой впечатлительности нервной системы — составляют признаки такъ называемой *простонародной* красоты; красота *аристократическая* характеризуется, напротивъ, умѣреннымъ, или даже слабымъ развитіемъ мышцъ, тонкими и узкими костями, маленькой ногой и рукой съ длинными, но тонкими пальцами и, наконецъ, общимъ выраженіемъ нервности. Не трудно видѣть, что такое различіе обоихъ типовъ, т. е. идеаловъ красоты, прямо совпадаетъ съ соотвѣтствующими различіями между средами, въ которыхъ выработался каждый типъ. Такъ, различію въ мускулатурѣ соотвѣтствуетъ различіе въ количествѣ мышечнаго труда, выпадающаго на долю барышни и крестьянки; форма и величина костей соотвѣтствуютъ большимъ или меньшимъ массамъ мышцъ, которымъ онѣ должны служить опорой; различіе въ величинѣ рукъ и ногъ — различію въ родѣ дѣятельности, которая обусловливаетъ большую или меньшую необходимость имѣть прочную опору при стояніи и огромную сжимающую поверхность при держаніи; толстые пальцы вполне приспособлены для грубой работы, тогда какъ тонкіе болѣе пригодны для нѣжной и мелкой работы, каково, напр., «вышиванье кошелековъ и сюрпризовъ». Наконецъ, если слишкомъ высокая степень нервной организациі повредила бы крестьянкѣ, такъ какъ отразилась бы невыгодно на энергіи и развитіи мышцъ, которыя почти однѣ только и необходимы въ жизни работницы — то эта нервная организациія весьма полезна для барышни такъ какъ, благодаря ей, самые слабые внѣшніе стимулы производятъ уже нѣкоторое раздраженіе, слѣдствіемъ котораго является общее повышеніе жизнѣдѣтельности организма, что, въ свою очередь, обусловливаетъ процвѣтаніе послѣдняго. Другой примѣръ. Въ то время, какъ типъ мужской красоты у древнихъ Грековъ вовсе не обнималъ собою внѣшняго выраженія ума, современный типъ мужской

красоты неразрывно связанъ съ выраженіемъ лица. Въ то время, какъ греческій богъ красоты былъ исключительно богомъ плоти, «и на чель его высокомъ не отражалось ничего», нашъ богъ (т. е. идеаль красоты) сталъ почти безплотнымъ и обратился, по преимуществу, въ бога мысли. Это различіе въ типахъ красоты вполне соотвѣтствуетъ различію въ исторической средѣ (различіе идеаловъ во времени): если для грека физическая сила играла преобладающую роль въ борьбѣ за существованіе, то въ наше время такое преобладаніе перешло къ силѣ интеллектуальной. Еще одинъ и послѣдній примѣръ. Извѣстно, что типы красоты измѣняются по національностямъ (различіе идеаловъ въ пространствѣ). Не трудно доказать, что принципъ, лежащій въ основѣ національныхъ типовъ красоты, совпадаетъ съ тѣмъ же принципомъ пользы, который мы проводили до сихъ поръ. Въ самомъ дѣлѣ, каждый національный типъ есть, до извѣстной степени, внѣшнее *выраженіе національнаго характера*; это значитъ, что по типу можно заключить о національномъ характерѣ. Но что такое *характеръ* вообще? *Характеръ* обнимаетъ собою (въ психологіи) всю сумму отдѣльныхъ особенностей въ строеніи нервнаго аппарата, которою опредѣляется совокупность возможныхъ для организма дѣятельностей. Другими словами, психологическій характеръ организма выражается въ анатомическомъ строеніи нервнаго аппарата.

Далѣе, мы знаемъ, что, въ силу міроваго закона развитія, каждый организмъ приспособляется *наивыгоднѣйшимъ образомъ* къ окружающей его средѣ; это значитъ, другими словами, что для всякаго даннаго организма *данное* анатомическое его устройство представляется *наивыгоднѣйшимъ* изъ всѣхъ возможныхъ для него въ данный моментъ анатомическихъ строеній, т. е. представляется *наиболѣе цѣлесообразнымъ* по отношенію къ условіямъ внѣшняго

міра. Но мы видѣли выше, что психологическій характеръ организма зависитъ отъ анатомическаго строенія нервнаго аппарата; а потому необходимо признать, что и психологическій характеръ, подобно всѣмъ анатомическимъ структурамъ, вообще, является наиболѣе цѣлесообразнымъ для жизни организма, которому онъ присущъ, т. е., что онъ есть наивыгоднѣйшій (въ смыслѣ приспособленія къ жизни) *характеръ* для даннаго организма. Отсюда мы вправѣ заключить, разсматривая націю, какъ сложный организмъ (каковой взглядъ оправдывается всѣми современными представленіями о явленіяхъ соціальной жизни), что всякій національный *характеръ* представляетъ характеръ *наивыгоднѣйшій для данной націи*; по этому можно сказать, что и національный типъ красоты, какъ внѣшнее выраженіе національнаго характера, есть *наивыгоднѣйшій типъ* для данной націи. Такимъ образомъ, если итальянецъ находитъ *красивой одну* внѣшность, а русскій — *другую*, то это объясняется тѣмъ, что итальянцамъ *полезнѣе* обладать такою внѣшностью, а русскимъ — *другою*. Къ сказанному необходимо прибавить еще и то, что національный типъ красоты полезенъ для обладающей имъ націи не только потому, что въ немъ отражается полезный для націи *характеръ* ея, но также и потому, что въ немъ нерѣдко осуществляются непосредственно анатомическія (въ противоположность психическимъ) приспособленія къ условіямъ национальной жизни. Такъ, напримѣръ, малый ростъ лапландца (входящій въ понятіе лапландскаго типа красоты) не выражаетъ собою никакой черты лапландскаго національнаго характера; но зато онъ составляетъ, очевидно, анатомическое приспособленіе къ условіямъ суроваго климата, такъ какъ питаніе большаго тѣла потребовало бы слишкомъ большаго запаса живыхъ силъ, которыя и безъ того усиленно расходуются, переходя въ необходимое для поддержанія жизни количество теплоты, столь трудно

сохраняющейся въ сѣверныхъ странахъ. Какъ на другой фактъ того же рода, можно указать, на примѣръ, на косые глаза азіатскихъ кочевыхъ племенъ: признакъ этотъ будучи признакомъ національной красоты этихъ племенъ, представляется, въ то же время непосредственно полезнымъ приспособленіемъ для кочевой жизни въ степяхъ, гдѣ самое свойство совершенно открытой мѣстности вызываетъ необходимость постоянно обозрѣвать ее не только передъ собою, но также и по сторонамъ, чтобы предупредить неожиданное нападеніе врага. Подобную же непосредственную полезность представляетъ и другой національный признакъ красоты, а именно — огромное брюхо дикарей, которое необходимо имъ для перевариванія неудобоваримыхъ питательныхъ веществъ. Не трудно припомнить огромное множество подобныхъ примѣровъ.

Такимъ образомъ мы видимъ, что, дѣйствительно, въ основѣ національныхъ типовъ красоты лежитъ, какъ мы предположили выше, тотъ же общій принципъ полезности, опредѣляющій собою сущность красоты во всѣхъ ея проявленіяхъ, которыя только мы до сихъ поръ разсмотрѣли. Но здѣсь мы принуждены, однако, сдѣлать нѣкоторую оговорку.

Дѣло въ томъ, что въ числѣ признаковъ національной красоты возможно указать не мало такихъ, которые не заключаютъ, сами по себѣ, никакой полезности, съ какой бы стороны мы ихъ ни разсматривали; другими словами, въ числѣ признаковъ національной красоты есть много такихъ, обладаніе которыми представляется совершенно безразличнымъ для даннаго организма (націи), съ точки зрѣнія борьбы за существованіе, такъ какъ признаки эти, не состоя ни въ какомъ соотношеніи ни съ характеромъ (психологическимъ) организма, ни съ его *функциональными* отправлениями, являются чисто *морфологическими*.

Этимъ, повидимому, опровергается наше положеніе, что только *полезные* признаки могутъ быть признаками *прекраснаго*. Но это только *повидимому*. Чтобы доказать сказанное мы должны возвратиться къ ближайшему разсмотрѣнію генезиса *морфологическихъ строеній* организмовъ; мы должны прослѣдить тотъ процессъ, путемъ котораго вырабатываются эти строенія и, въ силу наслѣдственности, передаются изъ рода въ родъ.

Остановимся, для примѣра, на одномъ изъ морфологическихъ признаковъ, опредѣляющихъ, такъ называемыя, *расовыя различія* людей, — возьмемъ *цвѣтъ кожи*. Руководствуясь, главнымъ образомъ, теоріей Дарвина о происхожденіи видовъ, долгое время было принято за правило, всѣ видовыя (расовыя) различія человѣческаго рода подводить подъ общій Дарвиновскій принципъ наивыгоднѣйшаго приспособленія къ жизни путемъ естественнаго подбора. Съ этой точки зрѣнія, объясняли себѣ, напримѣръ, черный цвѣтъ негра именно тѣмъ, что этотъ признакъ полезенъ для человѣка при тѣхъ климатическихъ условіяхъ, въ которыя поставлень негръ, почему онъ и выработался естественнымъ подборомъ. Черный цвѣтъ кожи ставили, такимъ образомъ, въ непосредственную зависимость отъ палящаго зноя африканскаго солнца, предполагая при этомъ (совершенно произвольно), будто въ знойномъ климатѣ черный цвѣтъ кожи выгоднѣе всякаго другаго.

Сообразно съ этимъ, точно также объяснялись и *блѣдый* цвѣтъ кавказской расы, и *мѣдный* цвѣтъ индѣйца, и *желтый* цвѣтъ монгола. Вопреки этому взгляду, новѣйшія изслѣдованія показали, что цвѣтъ кожи вовсе не находится ни въ какой прямой связи съ качествомъ солнечныхъ лучей и климатическими вліяніями, вообще. Такъ, напримѣръ, можно указать на тотъ фактъ, что негры южной Африки гораздо блѣднѣе своихъ сѣверныхъ родичей, живущихъ въ болѣе умѣренномъ климатѣ. Но если бы черный цвѣтъ

зависѣль отъ солнца, то степень черноты должна бы была увеличиваться къ югу, т. е. съ возростаніемъ зноя.

Далѣе, европейцы, выселяющіеся въ Африку, не обнаруживаютъ, даже въ весьма продолжительные періоды времени, ни малѣйшей склонности усвоить чорный цвѣтъ кожи. Тоже должно сказать о европейцѣ и монгольцѣ или негрѣ, выселяющихся въ Америку, причемъ никто изъ нихъ не пріобрѣтаетъ мѣднаго цвѣта краснокожихъ, не смотря на столь продолжительное обитаніе страны, какъ испанцевъ, переселившихся со времянь открытія Америки².

Мы должны признать, слѣдовательно, что расовыя окраски кожи лишены всякаго функціональнаго значенія, а потому имѣютъ лишь значеніе *морфологическое*. Но если это такъ, то какимъ же образомъ признакъ этотъ (цвѣтъ кожи) могъ сдѣлаться *видовымъ* (расовымъ) *признакомъ*? Вѣдь, по теоріи Дарвина, возможно объяснить себѣ лишь происхожденіе тѣхъ признаковъ, которые имѣютъ *функціональное* значеніе для организма, такъ какъ только такіе признаки и могутъ выработаться и укрѣпиться путемъ борьбы за существованіе. Въ этомъ мѣстѣ мы коснулись слабой стороны теоріи происхожденія видовъ Дарвина, именно той стороны, на которую уже давно обратили вниманіе и указали многіе изъ ученыхъ, между прочимъ — Негели.

Мы сказали уже выше, что теорія Дарвина въ состояніи объяснить лишь происхожденіе тѣхъ признаковъ вида, которые имѣютъ *функціональное* значеніе. Что же касается признаковъ чисто *морфологическихъ*, лишенныхъ всякой функціональной роли и не заключающихъ въ себѣ никакой полезности, то ихъ генезисъ представляется совершенно загадочнымъ съ точки зрѣнія этой теоріи. А между тѣмъ,

² Наконецъ, обитатели странъ, весьма мало, и даже вовсе не различающихся по климату, отличаются весьма рѣзко окраской кожи.

есть огромное множество такихъ *морфологическихъ* признаковъ, какъ въ области зоологіи, такъ, въ особенности, въ области ботаники, которые несомнѣнно принадлежать къ атрибутамъ *вида*.

Свою теорію Дарвинъ основалъ, главнымъ образомъ, на фактахъ зоологіи; вотъ почему и могло случиться, что онъ не обратилъ должнаго вниманія на огромное значеніе *морфологіи* и односторонне придавъ исключительное значеніе физиологическимъ функціямъ. Но такая односторонность бросается въ глаза всякому ботанику. Такимъ образомъ, уже Негели обратилъ вниманіе на тотъ, именно, фактъ, что ботаническіе виды, главнымъ образомъ (чтобы не сказать исключительно), опредѣляются чисто *морфологическими* признаками, какъ, напр., формою листьевъ, ихъ расположеніемъ, числомъ лепестковъ, тычинокъ, столбиковъ и т. п. Очевидно, что для жизненныхъ процессовъ растенія совершенно безразлично, имѣетъ ли оно листья зубчатые, цѣльнокрайные, ланцетовидные и т. п., или будутъ ли эти листья расположены на стеблѣ попарно, спиралью или какъ либо иначе; точно также для растенія совершенно безразлично, въ функціональномъ отношеніи, и число лепестковъ вѣнчика, число тычинокъ и т. п. Тѣмъ не менѣе всѣ эти морфологическіе признаки составляютъ до такой степени прочные и неизмѣнные признаки вида, что бываетъ легче вызвать въ растеніи всякое функціональное измѣненіе, чѣмъ уничтожить самый малѣйшій изъ подобныхъ признаковъ, — уничтожить, напр., спиральное листорасположеніе вида, замѣнивъ его — парнымъ. Теперь является вопросъ, какъ же объяснить себѣ происхожденіе такихъ морфологическихъ видовъ? Въ чемъ состоитъ ихъ генезисъ? Отвѣтъ состоитъ въ слѣдующемъ: если какой нибудь индивидъ, обладая извѣстною (функціональною) полезною особенностью, имѣетъ, кромѣ того, еще и нѣсколько особенностей *морфологическихъ*, т. е. *не полезныхъ и не вредныхъ*, то эти

послѣднія (морфологическія особенности) и закрѣпляются естественнымъ подборомъ вмѣстѣ съ особенностью *полезной*, такъ какъ подборъ не имѣетъ никакой причины *исключать* ихъ, въ виду самой ихъ индиферентности (нейтральности).

Такимъ образомъ, естественный подборъ обусловливаетъ не только усвоеніе полезныхъ признаковъ (какъ это училъ Дарвинъ), но также и признаковъ *нейтральныхъ* (не вредныхъ и не полезныхъ), *случайно связанныхъ* (первоначально) *съ признаками полезными*. Въ этомъ и состоитъ объясненіе происхожденія морфологическихъ признаковъ, какъ въ царствѣ растений, такъ и животныхъ, а слѣдовательно, — и тѣхъ морфологическихъ атрибутовъ, которые встрѣчаются въ числѣ признаковъ расовой и національной, вообще — человѣческой красоты. На основаніи сказаннаго, если чисто морфологическіе атрибуты національной (вообще — человѣческой) красоты, подобные, напр., цвѣту кожи, и не представляютъ никакой *непосредственной* (т. е. функциональной) *полезности*, зато они *неразрывно связаны съ признаками непосредственно полезными*. Такъ какъ подборъ и наслѣдственность неразрывно связали эти *нейтральные* признаки съ признаками *полезными*, то какъ тѣ, такъ и другіе, должны быть рассматриваемы, какъ одно цѣлое, и, сообразно съ этимъ, полезность, приписываемая какой либо части цѣлага (т. е. отдѣльнымъ признакамъ цѣлой совокупности признаковъ), должна быть приписана и всему цѣлому, а слѣдовательно, и *каждой* изъ его частей. Съ этой точки зрѣнія мы вправѣ приписать полезность даже нейтральнымъ, т. е. морфологическимъ видовымъ признакамъ вообще, и нейтральнымъ признакамъ человѣческой красоты — въ частности. Послѣ всего сказаннаго, и понимая въ вышеуказанномъ смыслѣ слово *полезность*, мы можемъ вполне удержать найденный нами принципъ сословной, національной,

расовой, вообще — человеческой красоты, именно — принцип *полезности*, въ силу котораго лишь признаки *полезные* могутъ быть признаками *прекраснаго*.

Точка зрѣнія, съ которой мы только что рассмотрѣли феномены національныхъ типовъ красоты, можетъ, повидимому, вызвать довольно серьезныя возраженія. Такъ, напр., можно сказать, что едва ли справедливо будто *всѣ* психическія приспособленія рассчитаны на то, чтобы *наивыгоднѣйшимъ* образомъ сохранить организмъ. Примѣръ не только не *выгоднаго*, но даже, повидимому, положительно *вреднаго* психическаго приспособленія представляетъ бабочка, летящая на огонь. Для бабочки кажется, было бы *выгоднѣе*, еслибы въ ея мозгу существовала ассоціація между ощущеніемъ огня и движеніями, удаляющими ее отъ него, вмѣсто существующей на самомъ дѣлѣ ассоціаціи представленія огня съ движеніями, приближающими къ нему. Такимъ образомъ, психологическій характеръ организма бабочки, оказывается далеко не *наивыгоднѣйшимъ* для него; а если это такъ, то, значить, несправедливо, повидимому, все то, что мы вывели, говоря о національной красотѣ, на основаніи предположенія, что всякій организмъ (а потому и нація, этотъ сложный организмъ) одаренъ *наивыгоднѣйшимъ* для него *характеромъ*.

При болѣе внимательномъ рассмотрѣніи, однако, оказывается, что указанный примѣръ бабочки вовсе не противорѣчитъ тому, что было нами установлено выше. Дѣло въ томъ, что ассоціація между огнемъ и стремленіемъ къ нему представляетъ лишь частный случай болѣе общей ассоціаціи, существующей въ мозгу бабочки, а именно — между *свѣтомъ вообще* и стремленіемъ къ свѣту. *Эта* же ассоціація *полезна* для жизни бабочки, и отсутствіе ея, а тѣмъ болѣе обратная ассоціація идей (свѣтъ и стремленіе удалиться отъ него) повлекли бы самыя гибельныя слѣдствія. Въ самомъ дѣлѣ, если бы бабочка *удалялась* отъ свѣта, вмѣсто того,

чтобы *стремиться* къ нему, то, впервыхъ, она лишилась бы одного изъ необходимѣйшихъ стимуловъ для жизни организмовъ (огромнаго большинства)—свѣта; вовторыхъ, ея зрѣніе вслѣдствіе отсутствія послѣдняго, атрофировалось бы, что лишило бы ее возможности отыскивать себѣ пищу избѣгать враговъ. Вотъ почему, между тѣмъ какъ при *настоящемъ* своемъ *характерѣ* лишь небольшая часть всѣхъ бабочекъ погибаетъ отъ огня, при *другомъ характерѣ* весь родъ неизбѣжно пришелъ бы къ уничтоженію; а это и значитъ, что *данный характеръ* бабочекъ есть *наивыгоднѣйшій* для нихъ. Но далѣе, могутъ все таки не согласиться съ тѣмъ положеніемъ, что всякій національный характеръ есть наивыгоднѣйшій для данной націи; могутъ указать, именно, на цѣлый рядъ могущественныхъ древнихъ націй Востока, которыя, однако, были приведены къ гибели общимъ складомъ своего національнаго характера.

Съ тою же цѣлью можно указать на послѣднія времена Греціи и Рима, на современную Турцію: и здѣсь зародышъ смерти коренится въ самой основѣ народнаго характера. Вообще, можно перечислить множество примѣровъ, гдѣ та или другая черта національнаго характера не только бесполезна для націи, но безусловно вредна; едвали, напр., возможно усмотрѣть хотя какойнибудь элементъ полезности въ страсти къ пьянству или куренію опиума. Чтобы отвѣтить на всѣ эти возраженія, мы скажемъ, что хотя мы и разсматриваемъ націю, какъ сложный организмъ, тѣмъ не менѣе она не организмъ *независимый*, но *подчиненный*. Другими словами, этотъ сложный организмъ составляетъ только *отдѣльную часть* или *членъ* еще болѣе сложнаго организма — человѣчества. Но поскольку часть есть нераздѣльная часть цѣлаго, постольку же интересы части совпадаютъ съ интересами цѣлаго, хотя бы этотъ интересъ требоваль *уничтоженія самой части*. На этомъ основаніи не будетъ парадоксомъ утверженіе, что для данной націи можетъ

быть *выгодно* погибнуть: здѣсь рѣчь идетъ не о выгодѣ націи, какъ націи, но о выгодѣ націи, какъ члена человѣческаго рода; не о выгодѣ человѣка — націи, но о выгодѣ человѣка — рода. Возвысившись до этой точки зрѣнія, легко понять, что подобно тому, какъ индивидуальному организму можетъ быть *полезно* атрофированіе того или другаго отдѣльнаго органа, также точно и организму — человѣчеству можетъ быть полезно уничтоженіе той или другой отдѣльной націи, а слѣдовательно, — полезно и все то, что обусловливаетъ это уничтоженіе, — полезень характеръ данной націи, и, какъ объективное выраженіе послѣдняго (характера), — полезень данный національный типъ красоты.

Мы видѣли уже выше, что человѣкъ — индивидуумъ находитъ прекрасной ту внѣшность, которая полезна для человѣка — рода; теперь мы находимъ, что и человѣкъ — нація считаетъ прекрасной внѣшность, полезную для человѣка — рода; въ этомъ-то и проявляется то высшее единство прекраснаго, прослѣдить которое въ его цѣломъ составляетъ нашу задачу.

Бросая взглядъ назадъ, на пройденный нами путь, замѣтимъ, что мы прослѣдили до сихъ поръ *общія* понятія о человѣческой красотѣ въ ихъ послѣдовательномъ видоизмѣненіи по половымъ, социальнымъ, національнымъ, этническимъ и историческимъ группамъ людей; притомъ мы показали, что въ основѣ всѣхъ этихъ видоизмѣненій общихъ понятій о красотѣ лежитъ одинъ и тотъ же принципъ — *принципъ полезности*, требующій для своего осуществленія при различныхъ условіяхъ времени и пространства и соотвѣтственно различныхъ формъ. Теперь, въ заключеніе этой части нашего изслѣдованія, намъ остается только прослѣдить, какимъ образомъ видоизмѣняются *частныя*, т. е. *индивидуальныя* понятія о человѣческой красотѣ; если при этомъ мы докажемъ, что и въ основѣ *индивидуальныхъ* понятій о красотѣ

лежить тотъ же принципъ, который управляетъ *общими* понятіями о красотѣ, то мы тѣмъ самымъ окончательно исчерпаемъ всѣ возможныя доказательства установленнаго нами положенія, въ силу котораго *полезность* составляетъ краеугольный камень *прекраснаго*.

Извѣстно, что идеалы человѣческой красоты измѣняются не только по поламъ, сословіямъ, національностямъ, расамъ и историческимъ группамъ, но также, въ значительной степени, и по индивидуальностямъ. Внѣшность, которую одинъ находитъ красивою, другой, нерѣдко, находитъ безобразною. Фактъ этотъ настолько общеизвѣстенъ, что вошло даже въ пословицу: «*de gustibus non est disputandum*», въ силу которой ни одинъ уродъ не вправѣ отчаяваться, что онъ не представится комунибудь Аполлономъ. Спрашивается, гдѣ же ключъ къ объясненію этихъ индивидуальныхъ колебаній идеаловъ красоты?

Приступая къ разрѣшенію этого вопроса, мы замѣтимъ, прежде всего, что законъ, т. е. принципъ, лежащій въ основѣ индивидуальныхъ измѣненій идеаловъ красоты, долженъ быть тотъ же самый, что и принципъ, управляющій явленіями полового подбора и половой любви. Въ самомъ дѣлѣ, если этотъ мужчина любитъ и желаетъ обладать именно *этою*, а не другою женщиною, то это объясняется только тѣмъ, что эта женщина *нравится* ему, т. е., другими словами, удовлетворяетъ его *индивидуальному* идеалу красоты (хотя можетъ вовсе не удовлетворять общему идеалу красоты того же самаго мужчины). А потому, открывая законъ, управляющій влеченіемъ половъ, т. е. *половою любовью*, мы, *eo ipso*, устанавливаемъ принципъ, опредѣляющій индивидуальныя измѣненія общихъ идеаловъ красоты. Наша задача сводится, такимъ образомъ, на изслѣдованіе законовъ половой любви.

Въ этомъ отношеніи, мы приведемъ здѣсь

чрезвычайно интересную теорію любви автора «Философіи Безсознательнаго» — доктора Эдуарда Фонь-Гартмана, который, въ данномъ случаѣ, какъ и въ цѣломъ своемъ міросозерцаніи вообще, весьма близко подходит къ воззрѣніямъ Артура Шопенгауера. Для того, однако, чтобы излагаемое ниже ученіе Гартмана о любви было вполне понятно, мы должны сдѣлать нѣсколько предварительныхъ замѣчаній. Начнемъ съ того, что Гартманъ признаетъ универсальное господство въ мірѣ нѣкотораго *разумнаго начала* (das Logische), которое онъ называетъ «безсознательнымъ» разумомъ, и которое направляетъ всѣ міровые процессы къ разумнымъ, т. е. *цѣлесообразнымъ*, а слѣдовательно, полезнымъ результатамъ. Телеологія, по мнѣнію Гартмана, не есть пустое слово, чтобы ни возражали противъ нея противники. Самое тщательное и *научное* изученіе міра приводитъ къ несомнѣнному заключенію, что міръ имѣетъ свою *цѣль*, къ осуществленію которой онъ и стремится, управляемый своимъ міровымъ разумомъ — «Безсознательнымъ».

Съ этой точки зрѣнія, Гартманъ находитъ во всѣхъ явленіяхъ міра выраженіе міроваго разума («Безсознательнаго»), который все и вся направляетъ къ *полезнымъ* цѣлямъ. Изъ этого общаго правила не составляютъ, разумѣется, исключенія и явленія любви.

Всматриваясь ближе въ эти послѣднія, нельзя не остановиться надъ ихъ загадочностью. Въ самомъ дѣлѣ, если основа половой любви объясняется половымъ влеченіемъ вообще, то какъ же объяснить себѣ любовь къ этой именно особи, а не къ другой, которая точно также могла бы удовлетворить половую страсть? Объясненіе этого загадочнаго явленія, по мнѣнію Гартмана, лежитъ единственно въ міровомъ разумѣ (т. е. «Безсознательномъ»), который, въ данномъ случаѣ, подъ видомъ инстинкта, направляетъ самую любовь не только къ половому удовлетворенію вообще, но и къ наиболѣе выгодному (для цѣлей міра), т. е. *полезному*

половому удовлетворенію. Подъ именемъ *наибольше полезнаго* полового удовлетворенія здѣсь разумѣется именно такое, результатомъ котораго является *наибольше совершенное* потомство. И такъ, если А любитъ В, то это объясняется, по Гартману, тѣмъ, что А именно съ В произведетъ наиболѣе совершенное потомство, такъ какъ недостатки А *компенсируются* полярно-противоположными качествами В.

Изъ только что сдѣланнаго изложенія теоріи любви Гартмана мы видимъ, что, по его мнѣнію (а также и по мнѣнію Шопенгауера), въ основѣ всякой половой любви лежитъ одинъ неизмѣнный принципъ — принципъ достиженія *полезной* (хотя и *безсознательной*, т. е. *инстинктивной*) цѣли, а именно — воспроизведенія наиболѣе совершеннаго потомства.

Можно не раздѣлять телеологическихъ воззрѣній Шопенгауера и Гартмана въ общемъ; но это нисколько не мѣшаетъ намъ признать сущность ихъ теорій половой любви вполнѣ справедливой, такъ какъ теоріи эти не только не противорѣчатъ, но даже прямо вытекають изъ ученія Дарвина о естественномъ и половомъ подборѣ.

Вотъ почему мы и считаемъ себя вправѣ принять за доказанное, что въ основѣ половой любви лежитъ принципъ *полезности*. Но мы сказали уже раньше, что принципъ любви и принципъ индивидуальныхъ колебаній общихъ идеаловъ человѣческой красоты — одинъ и тотъ же; а потому мы должны заключить, что въ основѣ *индивидуальныхъ* идеаловъ красоты положено то же начало, которое мы открыли раньше въ основѣ различныхъ группъ *общечеловѣческихъ* понятій о красотѣ, а именно — начало *полезности*.

До сихъ поръ, мы старались доказать, что прекрасными находятъ человѣкъ тѣ, именно, внѣшніе атрибуты, которые полезны для него, какъ рода; существуютъ, однако, факты, которые, какъ кажется, противорѣчатъ сдѣланному опредѣленію. Извѣстно,

напр., что у Китайцевъ считается важнымъ условіемъ женской красоты столь непомѣрная миниатюрность ноги, что идеальная красавица, обладательница такихъ конечностей, не въ состояніи ходить. Далѣе есть племя дикарей, которые, искусственно сдавливая черепъ, придаютъ ему коническую форму, усматривая въ этомъ условіе красоты. Можно указать также на то недалекое прошлое, когда наши отечественные знатоки женской красоты не могли себѣ представить красивую женщину иначе, какъ обладающей таліей «въ рюмочку». Относительно всѣхъ этихъ атрибутовъ красоты было бы крайне трудно доказать, что они хотя въ какомъ нибудь смыслѣ *полезны* для человѣка. Объясненіе подобныхъ фактовъ, мнимо-противорѣчащихъ выведенному общему закону, лежитъ въ томъ свойствѣ человѣческаго духа, въ силу котораго всякое представленіе въ *воспоминаніи* является хотя *интенсивно меньше* реального представленія, ему соотвѣтствующаго, зато *экстенсивно всегда больше* послѣдняго. Пояснимъ сказанное примѣромъ: если, взглянувъ на высокую, черную, цилиндрическую шляпу, которую затѣмъ унесутъ, мы захотѣли бы, на глазомѣрь, опредѣлить высоту ея, то оказалось бы, что отмѣченная высота *больше дѣйствительной*; это и объясняется тѣмъ, что воспоминаніе видѣнной шляпы больше дѣйствительной шляпы, т. е. реального представленія ея. Такимъ образомъ, человѣкъ преувеличиваетъ свои собственныя ощущенія въ положительномъ или отрицательномъ смыслѣ. Слѣдствіемъ этого является возможность, преувеличивая естественные атрибуты красоты, искусственно доводить ихъ до крайностей. Не трудно провѣрить, что вышеприведенные примѣры суть именно такіе *преувеличенные естественные атрибуты красоты*: маленькая рука и тонкая талія естественно характеризуютъ женщинъ, не занимающихся тяжелымъ трудомъ; коническая форма черепа есть анатомическая особенность упомянутаго племени. Подобнаго рода

преувеличеніе атрибутовъ нормальной красоты называется *искаженіемъ природнаго вкуса*. Является, однако, вопросъ: какъ же отличить *нормальное* понятіе о красотѣ отъ понятія *искаженнаго*? Отличіе состоитъ въ томъ, что такъ какъ нормальная красота *полезна*, то, по принципу естественнаго подбора, она и закрѣпляется за видомъ; а такъ какъ преувеличеніе нормальнаго типа красоты *вредно*, то оно и парализуется тѣмъ же естественнымъ подборомъ, Слѣдствіемъ этого оказывается то, что нормальное чувство красоты находитъ удовлетвореніе въ объектахъ самой природы, тогда какъ чувство искаженное можетъ быть удовлетворено лишь объектами искажающей дѣятельности человѣка, каковы: корсеты, башмаки, головные прессы и т. п.

Мы могли бы перейти теперь къ изслѣдованію другихъ объектовъ красоты, если бы не считали своею обязанностью предупредить одно недоразумѣніе, которое могло бы возникнуть по поводу проведеннаго нами принципа полезности въ отношеніи человѣческой красоты. Дѣло именно въ томъ, что существуетъ множество несомнѣнныхъ признаковъ красоты, *полезность* обладанія которыми далеко не столь очевидна, какъ очевидна, напр., полезность широкаго таза, развитой груди, сильныхъ мускуловъ и т. п. Къ числу такихъ признаковъ красоты можно отнести цвѣтъ волосъ, окраску глазъ, форму носа и т. д. Еще болѣе поучительные примѣры этого рода мы встрѣчаемъ въ области животныхъ. Какая, напр., польза можетъ, повидимому, произойти для павлиньяго рода отъ ярко-причудливо-узорчатой окраски перьевъ хвоста? и однако же павлинь находитъ прекрасной такую окраску перьевъ, чѣмъ и объясняется самое существованіе этой окраски по принципу половаго подбора; такимъ образомъ окраска перьевъ, совершенно, повидимому, бесполезная, все таки составляетъ признакъ красоты. Какъ же согласуются эти факты съ защищаемымъ нами

принципомъ полезности? Замѣтимъ, что всѣ подобныя факты мы легко могли бы подвести подъ то общее объясненіе, которое дано было нами выше относительно морфологическихъ признаковъ красоты. Но тѣ признаки, о которыхъ идетъ рѣчь въ настоящую минуту, не вполне подходятъ подъ категорію чисто-морфологическихъ признаковъ, такъ какъ они имѣютъ нѣкоторое особое, функциональное значеніе, которое и обнаруживается при ближайшемъ ихъ разсмотрѣніи. А именно, всѣ признаки животной красоты, состоящіе въ опредѣленномъ *цвѣтѣ* или *формѣ* частей (поскольку, разумѣется, этотъ цвѣтъ и эта форма не имѣетъ никакого непосредственнаго, функциональнаго значенія), объясняются на основаніи тѣхъ же самыхъ законовъ, которые управляютъ красотой цвѣтовъ и формъ вообще, и къ изученію которыхъ мы тотчасъ же и перейдемъ; если при этомъ обнаружится, что въ основѣ красоты формъ и цвѣтовъ лежитъ тотъ же *принципъ полезности*, который мы всюду до сихъ поръ встрѣчали въ явленіяхъ человѣческой красоты, то этимъ самымъ дано будетъ и надлежащее объясненіе упомянутымъ quasi-морфологическимъ признакамъ животной красоты. Впрочемъ, мы были бы вправѣ заключить даже и теперь, на основаніи чисто апіорныхъ соображеній, что если справедливо то положеніе, въ силу котораго только признаки *полезныя* могутъ быть признаками *прекраснаго*, то тѣ признаки красоты, которые не обладаютъ *непосредственною* полезностью для животнаго рода, должны непременно заключать въ себѣ какую либо *посредственную* полезность, т. е., другими словами, должны приносить какую либо пользу *индивидуальному* организму, и, такимъ посредствующимъ путемъ, также и цѣлому *роду*, благосостояніе котораго зависитъ, между проч., отъ благосостоянія индивидуумовъ.

Мы приходимъ, значитъ, къ предположенію, что признаки, о которыхъ идетъ рѣчь (окраска перьевъ и т.

п.), должны быть *полезны* для *индивидуальнаго* организма животныхъ. Дальнѣйшее изслѣдованіе покажетъ намъ, что сдѣланное предположеніе справедливо на самомъ дѣлѣ.

Теперь мы въ правѣ уже сказать окончательно, что всѣ признаки человѣческой красоты суть въ то же время и признаки *полезныя* для человѣка. Къ этому заключенію мы могли бы придти и другимъ путемъ, а именно — путемъ апріорныхъ соображеній о взаимномъ отношеніи естественнаго и полового подбора животныхъ.

Въ самомъ дѣлѣ, согласно теоріи Дарвина, только тѣ признаки животнаго вида вырабатываются процессомъ естественнаго подбора, которые *полезны* въ интересахъ вида. Результатомъ естественнаго подбора является то, что все большее и большее число индивидовъ усваиваетъ себѣ признаки *полезныя*. Слѣдствіемъ же этого, въ свою очередь, оказывается то, что половое сближеніе, въ большинствѣ случаевъ, имѣетъ мѣсто лишь между индивидами, одаренными признаками *полезными*. Вотъ почему, мало по малу, устанавливается въ представленіи неразрывная связь между *полезными признаками и наслажденіями полового сближенія*, такъ что, въ силу этой связи — при одномъ созерцаніи полезныхъ признаковъ внѣшности пробуждаются *воспоминанія* о половыхъ наслажденіяхъ, т. е. возникаютъ слабые *слѣды* этихъ наслажденій. Вотъ причина, по которой *полезная* внѣшность возбуждаетъ въ насъ особое наслажденіе (*слѣды* половыхъ наслажденій, т. е. идеальныя половыя наслажденія), т. е. *нравится* намъ, или — что то же — возбуждаетъ въ насъ чувство красоты; послѣднее же становится основаніемъ полового подбора или выбора. Вотъ причина, по которой внѣшность *полезная* является для насъ въ то же время и внѣшностью *красивою*. Такимъ образомъ и другой путь привелъ насъ къ тому же самому выводу, который мы получили уже раньше.

Изъ всего предыдущаго мы видѣли, что красивая внѣшность представляетъ полезность съ точки зрѣнія животнаго вида вообще, и человѣка, какъ вида, въ частности. Но только что сказанное объ отношеніи естественнаго и полового подбора показываетъ намъ, что красивая внѣшность полезна не только виду, но заключаетъ въ себѣ также и непосредственную полезность для индивидуума. Въ самомъ дѣлѣ, въ силу совокупнаго дѣйствія естественнаго и полового подбора, половое сближеніе становится, наконецъ, возможнымъ исключительно только между индивидами, обладающими красивою внѣшностью. Такимъ образомъ, красивая внѣшность становится необходимымъ условіемъ полового сближенія. Но половое сближеніе и сопровождающія его наслажденія представляютъ непосредственную полезность для индивидуума; а потому, красивая внѣшность человѣка, будучи непосредственно полезной для человѣка — вида, является, въ то же время, посредственно полезной также и человѣку — индивидууму. Здѣсь, какъ и вездѣ, интересы и польза индивидуума солидарны съ интересами вида, такъ какъ самый естественный подборъ вырабатываетъ подобную солидарность, истребляя всѣхъ индивидовъ, необладающихъ ею, какъ вредныхъ для благосостоянія вида. Вотъ почему, при дальнейшемъ изложеніи, мы вправѣ смотрѣть какъ на одно и то же, на пользу человѣка — рода и человѣка — личности. Поэтому, мы будемъ имѣть въ виду пользу и интересы *человѣка вообще*.

2. Принципъ музыкальной красоты естественной гармоніи.

Теорія Гельмгольца и объясненіе явленій диссонанса, аккорда и гармоніи

Мы нашли, по отношенію къ человѣческой красотѣ, что *общая природа всѣхъ объектовъ прекраснаго состоитъ въ ихъ полезности для человѣка*. Перейдемъ теперь къ разсмотрѣнію другихъ естественныхъ объектовъ красоты и изслѣдуемъ, не присуща ли имъ та же самая природа, та же сущность, т. е. тотъ же *принципъ полезности*. Мы начнемъ, прежде всего, съ изученія явленій звука; съ тѣхъ, именно, звуковъ, которые мы называемъ *прекрасными*, т. е. *гармоническими*.

Необходимо замѣтить, что здѣсь мы говоримъ не о *музыкальномъ искусствѣ*, но исключительно только о *природныхъ музыкальныхъ звукахъ* (напр., пѣніе птицъ). И такъ, нѣкоторыя опредѣленныя сочетанія звуковъ возбуждаютъ въ насъ чувство прекраснаго; каковъ же общій характеръ этихъ сочетаній? Ихъ общій характеръ состоитъ въ томъ, что всѣ они *гармоничны*. Но въ чемъ же состоитъ феноменальная сторона гармоничности? Для разрѣшенія этого вопроса, мы воспользуемся послѣдними изслѣдованіями Гельмгольца явленій аккорда и гармоніи.

Если мы представимъ себѣ двѣ звуковыя волны, соотвѣтствующія двумъ тонамъ различной высоты, распространяющіяся одновременно, то дѣйствія обѣихъ волнъ будутъ складываться по общему закону сложения силъ, и дадутъ нѣкоторую равнодѣйствующую волну. При этомъ можетъ быть два случая: 1) совпадаютъ, одноименныя части волнъ и тогда равнодѣйствующая волна выразится поднятіемъ, т. е. произойдетъ усиленіе звука; 2) совпадаютъ разноименныя части волнъ, и тогда равнодѣйствующая волна выразится паденіемъ; если притомъ повышеніе 1-й волны совпадаетъ съ совершенно равнымъ пониженіемъ 2-й волны, то высота

равнодѣйствующей волны выразится нулемъ, т. е. не послѣдуетъ ни повышенія, ни пониженія; значитъ, колеблющіяся частицы придуть изъ состоянія движенія въ состояніе покоя и равновѣсія, и, слѣдовательно, произойдетъ уничтоженіе звука. Можетъ быть и такой случай, что при комбинаціи 2-хъ звуковыхъ волнъ части ихъ расположатся такимъ образомъ, что будутъ періодически то взаимно усиливать дѣйствіе другъ друга, то взаимно ослаблять, или даже уничтожать другъ друга; въ такомъ случаѣ, получится звукъ *прерывчатый*, состоящій какъ бы изъ цѣлаго ряда толчковъ, короткихъ звуковъ, постоянно возникающихъ и тотчасъ же уничтожающихся. Гельмгольцъ доказалъ, что всѣ *дисгармоническія* сочетанія звуковъ характеризуются именно такою *прерывчатостью*, и что данное сочетаніе *тѣмъ болѣе дисгармонично, чѣмъ прерывчатость обусловлена этимъ сочетаніемъ*, т. е. чѣмъ большее число разъ въ секунду звукъ уничтожается и возобновляется. Такимъ образомъ, самые дисгармоничные интервалы, — секунда и септима, представляютъ въ то же время и высшую степень прерывчатости. Самый непріятный диссонансъ происходитъ, напр., при 20 — 40 перерывахъ звука въ секунду. Но если мы станемъ увеличивать еще дальше степень прерывчатости звука, за предѣлы высшей дисгармоніи, то сочетаніе звуковъ перестаетъ, наконецъ, быть дисгармоничнымъ и, по мѣрѣ дальнѣйшаго возростанія степени прерывчатости, приближается все болѣе и болѣе къ гармоніи.

При гармоническомъ сочетаніи звуковъ происходитъ или *непрерывная*, сложная волна, т. е. *вовсе не существуетъ интерференціи звука*, или же число перерывовъ сложной волны весьма незначительно — *не болѣе шести въ секунду*, причемъ ухо ясно различаетъ каждый отдѣльный толчекъ, а не сливаетъ ихъ, какъ въ диссонансѣ, въ одно сплошное ощущеніе *скрипучаго* или *трескучаго* звука.

Этому замѣчательному совпаденію явленія

дисгармоніи съ явленіями прерывчатости звука Гельмгольць даетъ чисто фізіологическое объясненіе, а именно слѣдующее: если мы смотримъ на мерцающій источникъ свѣта, напр., на потухающую лампаду, то испытываемъ крайне непріятное ощущеніе, сопровождающееся сильнымъ раздраженіемъ зрительныхъ нервовъ и переходящее даже въ ощущеніе боли; и чѣмъ быстрѣ мелькаетъ свѣтъ, тѣмъ непріятнѣе ощущеніе онъ вызываетъ.

Сущность этого феномена заключается въ томъ, что свѣтовое раздраженіе, падая на нервъ, вызываетъ въ немъ рядъ измѣненій; такой функционировавшій уже и, вслѣдствіе того, измѣненный нервъ, утрачиваетъ способность относиться къ свѣтовымъ раздраженіямъ *такъ же*, какъ онъ относился къ нимъ *до* функции; именно, свѣтовой импульсъ реагируетъ несравненно *слабѣе* на этотъ уставшій нервъ; но если мы дадимъ послѣднему нѣкоторый отдыхъ, то онъ быстро возобновляетъ свою способность отвѣчать энергичной реакціей на всякое раздраженіе.

Вслѣдствіе этого, нервъ, на который падаетъ *непрерывное* раздраженіе, произведетъ меньшее количество работы, а, слѣдовательно, и траты, чѣмъ тотъ нервъ, на который раздраженіе падаетъ *периодично*. Такимъ образомъ, мельканіе свѣта потому вызываетъ непріятно-болѣзненное ощущеніе, что оно соединено съ ненормально усиленной тратой нервнаго вещества, разрушительно дѣйствующей на нашъ организмъ.

Если мы станемъ все чаще и чаще прерывать свѣтъ, увеличивая, напр., число замыканій и размыканій гальванической цѣпи (причемъ между сближенными электродами будетъ появляться искра), то замѣтимъ, что сначала непріятное ощущеніе мельканія увеличивается пропорціонально числу замыканій и размыканій въ секунду. При дальнѣйшемъ, однако, возрастаніи перерывовъ тока, сила непріятнаго ощущенія не только не возрастаетъ, но начинается

ослабѣвать и, наконецъ, прекращается совершенно, когда одно появленіе свѣта отдѣлено отъ слѣдующаго за нимъ столь малымъ перерывомъ, что ощущенія сливаются въ одно; при этомъ получается такое впечатлѣніе, какъ будто бы источникъ свѣта былъ *постоянный*, чѣмъ и объясняется исчезаніе непріятнаго ощущенія мельканія.

Нетрудно прослѣдить самую полную аналогію между только что описанными явленіями мельканія свѣта и явленіями дисгармоніи: послѣдняя есть ничто иное, какъ *мельканіе*, т. е. періодическое прекращеніе и возобновленіе *звука*; вотъ почему становится понятнымъ, что одна и та же причина, по которой мельканіе вызываетъ въ зрительномъ нервѣ особое непріятное ощущеніе, называемое *ощущеніемъ мерцанія*, обусловливаетъ въ нервахъ слуха столь же непріятное ощущеніе, называемое *ощущеніемъ дисгармоніи*. Такимъ образомъ, явленія дисгармоніи сводятся, окончательно, на разрушительное вліяніе, производимое особаго рода сочетаніями звуковъ на вещество нашихъ нервовъ.

До сихъ поръ, мы объяснили только феноменальную природу *дисгармоніи*; но этого еще недостаточно для уразумѣнія сущности *гармоничности*. Если бы послѣдняя равнялась простому *отсутствію дисгармоніи*, то дальнѣйшія объясненія были бы лишніи. На самомъ же дѣлѣ, гармонія не есть только отсутствіе дисгармоніи, но и нѣчто прямо противоположное послѣдней; въ противномъ случаѣ, мы должны были бы ощущать гармонію въ самомъ отсутствіи звуковъ.

Но если сущность дисгармоніи заключается въ *разрушительномъ* дѣйствіи специфическихъ звуковъ на нашъ организмъ, то сущность гармоніи должна опредѣляться, наоборотъ, *полезнымъ* дѣйствіемъ нѣкоторыхъ звуковъ на нашъ организмъ. Этотъ апріорный выводъ подтверждается и эмперическими данными.

Извѣстно, именно, что всякій органъ, а,

слѣдовательно, и нервы слуха, необходимо должны совершать опредѣленное количество функціональных отправлений. Недостаточное функціонированіе органа дѣйствуетъ на него столь же разрушительно, какъ и избыточное функціонированіе. Доказательствомъ сказаннаго служитъ постепенное атрофированіе тѣхъ органовъ, которые почему либо становятся ненужными и, потому, не употребляются въ дѣло; т. образ., у человѣка и нѣкоторыхъ высшихъ обезьянъ атрофировался хвостъ. Къ тому же самому заключенію приводитъ и наблюденіе непріятнаго ощущенія, всегда сопровождающаго полную бездѣятельность мышцъ: это непріятное ощущеніе служитъ какъ бы отвѣтомъ на тѣ разрушительные процессы, которымъ подвергается нефункціонирующая мышца, и которые обнаруживаются на самомъ дѣлѣ въ постепенномъ уничтоженіи мышечнаго вещества.

Вотъ почему, гармоническіе звуки не только безвредны, но абсолютно необходимы и *полезны* для нервовъ слуховаго аппарата, которые неизбѣжно подверглись бы уничтоженію при отсутствіи стимуловъ, возбуждающихъ ихъ дѣятельность. Намъ могутъ возразить, однако, что если все назначеніе гармоническихъ звуковъ состоитъ въ томъ, чтобы упражнять нашъ слуховой аппаратъ, то самая гармонія, т. е. опредѣленное *сочетаніе* звуковъ, становится излишней, такъ какъ ее вполне могли бы замѣнить *простыя звуки*. Объясненіе этого кажущагося противорѣчія слѣдуетъ искать въ самомъ анатомически-фізіологическомъ устройствѣ человѣческаго слуховаго органа.

Послѣдній устроень, именно, такъ, что состоитъ изъ цѣлаго ряда особыхъ пластинокъ нервной природы, представляющихъ концевыя образованія слуховаго нерва. Пластинки эти расположены другъ возлѣ друга, подобно фортепіаннымъ клавишамъ; притомъ, каждая такая нервная клавиша обладаетъ свойствомъ

приходитъ въ возбужденіе лишь подъ вліяніемъ какого либо *одного, простаго* звука, оставаясь *вовсе нечувствительной* ко всемъ остальнымъ звукамъ. Такъ какъ каждая слуховая клавиша снабжена совершенно особымъ, вполнѣ изолированнымъ нервнымъ волокномъ, проводящимъ возбужденіе этой клавиши въ мозговой центръ, то этимъ и объясняется та удивительная способность, которою одаренъ человѣкъ, ясно различать отдѣльные звуки, среди невообразимосложнаго хаоса звуковыхъ волнъ, попадающихъ въ его ухо.³

³ Мы должны замѣтить, что только что высказанный нами взглядъ на физиологическое значеніе концевыхъ пластинокъ слуховаго нерва представляетъ, въ настоящее время, лишь простую гипотезу, хотя мы и формулировали ее категорически. Но гипотеза эта имѣетъ за собою высшую степень вѣроятности, такъ какъ только она и даетъ намъ возможность объяснить совершенно просто способность нашего уха анализировать звуки.

Въ дополненіе къ сказанному уже объ устройствѣ слуховаго аппарата, замѣтимъ еще то, что каждая концевая пластинка, или клавиша его, снабжена особымъ придаткомъ, въ видѣ волоска. Вотъ эти-то придатки и могутъ играть роль камертоновъ, приходящихъ, какъ извѣстно, въ сочувственное колебаніе со всякимъ звучащимъ тѣломъ *одного съ нимъ тона*. Тѣ же причины, по которымъ камертонъ *созвучитъ лишь одному*, опредѣленному тону, обуславливають подобное же явленіе и въ придаткахъ окончаній слуховаго нерва.

Причины же эти, сами по себѣ, весьма просты, и легко понятны изъ слѣдующаго: если мы хотимъ раскатать огромный колоколъ, то можемъ этого достигнуть безъ большихъ усилий, если только ритмъ нашихъ толчковъ будетъ совпадать съ ритмомъ маятникообразныхъ колебаній колокола. Въ противномъ случаѣ, розмахи колокола не только не будутъ увеличиваться толчками, которые мы ему сообщаемъ, но станутъ тормозиться, или ослабѣвать. То же самое имѣетъ мѣсто и при созвучіи камертона: если данный камертонъ дѣлаетъ, положимъ, 32 колебанія въ секунду, то онъ можетъ быть приведенъ въ колебательное, т. е. звучащее состояніе, лишь такимъ тономъ, которому соотвѣтствуетъ 32 колебанія въ секунду. Въ противномъ случаѣ, ритмъ звука и ритмъ качаній камертона будутъ различны, а потому въ камертонѣ и не возбудится созвучное колебаніе.

Въ самомъ дѣлѣ, какимъ образомъ я различаю, напр., звуки флейты среди безчисленныхъ звуковъ цѣлаго оркестра? Звуковыя волны, производимыя каждымъ отдѣльнымъ инструментомъ оркестра, слагаются въ одну, весьма сложную, равнодѣйствующую волну, которая и достигаетъ, въ этомъ видѣ, до нашего уха. Какимъ же образомъ я въ состояніи распознать отдѣльные, слагаемые звуки, которые сліяніемъ своимъ образовали эту суммарную волну? Дѣло объясняется просто тѣмъ, что, на основаніи изложеннаго выше устройства слуховаго аппарата, мое ухо способно производить *анализъ* сложныхъ звуковъ, т. е. разлагать ихъ на *простые* звуки.

Такъ какъ каждая слуховая клавиша, оставаясь нечувствительной ко всей сложной звуковой волнѣ, *извлекаетъ*, т. е. *выдѣляетъ*, изъ нея лишь одинъ, специфически ей родственный, простой звукъ, то и выходитъ то, что звуковыя волны, слившіяся внѣ нашего уха *въ одну* сложную волну, снова *распадаются* внутри уха на первоначальные звуки, которые мы, такимъ образомъ, и въ состояніи различать.

Человѣческое ухо представляетъ самый тонкій анализаторъ сложныхъ звуковъ. Такъ, приводя примѣръ Гельмгольца, въ многолюдномъ, бальномъ залѣ, гдѣ мириады звуковыхъ волнъ складываются и перекрещиваются въ воздухѣ по всевозможнымъ направленіямъ; гдѣ безчисленныя волны, производимыя каждымъ отдѣльнымъ инструментомъ многочисленнаго оркестра, смѣшиваются съ безчисленнымъ множествомъ волнъ мужскихъ и женскихъ голосовъ, съ шумомъ платьевъ, стукомъ ногъ и т. д., — мы не только безъ всякаго труда отличаемъ оркестръ отъ говора, шума и т. д., но различаемъ также отдѣльные инструменты оркестра, отдѣльныя ноты этихъ инструментовъ, отдѣльные голоса, причемъ отличаемъ голосъ одного говорящаго отъ голоса другаго и т. д.

Все только что сказанное вполнѣ уяснило намъ

существенныя черты устройства слуховаго аппарата; а именно — ту особенность послѣдняго, что каждая слуховая клавиша его (слуховой нервный элементъ) обладаетъ полною независимостью отъ остальныхъ слуховыхъ нервныхъ элементовъ, приходя въ дѣятельное (т. е. возбужденное) состояніе лишь подъ вліяніемъ *специфическаго* и всегда неизмѣнно того же, простаго звука, и оставаясь индифферентной ко всякому другому, простому звуку, равно и къ тѣмъ изъ сложныхъ звуковъ, которые не заключаютъ въ себѣ слагаемымъ этотъ специфическій, первоначальный звукъ (на который отвѣчаетъ данная клавиша).

Мы сказали уже раньше, что каждый органъ нуждается, для своего сохраненія, въ опредѣленной нормѣ дѣятельности. Это, слѣдовательно, относится и къ каждому отдѣльному нервному элементу. Но, на основаніи вышеприведеннаго устройства слуховаго аппарата, всякій специальный звуковой стимулъ возбуждаетъ лишь опредѣленный, специальный слуховой нервный элементъ (клавишу), или группу такихъ элементовъ; а потому, если стимулъ слишкомъ *однороденъ*, то онъ приноситъ лишь незначительную пользу организму, возбуждая дѣятельность весьма немногихъ нервныхъ элементовъ.

Наоборотъ, чѣмъ *разнороднѣе, сложнѣе*, данный стимулъ, чѣмъ болѣе простыхъ стимуловъ входитъ въ него слагаемыми, тѣмъ *полезнѣе* онъ для организма, такъ какъ возбуждаетъ дѣятельность огромнаго числа нервныхъ элементовъ. Но отношеніе простаго звука къ аккордамъ и гармоніямъ звуковъ и представляетъ, именно, отношеніе простаго слуховаго стимула къ сложному; а отсюда становится уже яснымъ, что гармоническіе, сложные звуки *полезнѣе* для нашего организма, чѣмъ простые тоны. Сообразно съ этимъ, мы называемъ сложный гармоническій звукъ *болѣе прекраснымъ*, чѣмъ звукъ простой; и чѣмъ сложнѣе гармонія звуковъ, тѣмъ она прекраснѣе.

И такъ, разсмотрѣніе явленій звука въ достаточной степени выяснило намъ, что мы называемъ прекрасными звуками, или, что то же, звуками *гармоническими*, тѣ, именно, звуки, которые *полезны* для нашего организма; и что мы находимъ ихъ *тѣмъ больше прекрасными, чѣмъ больше они для насъ полезны*.

Наоборотъ, мы отрицаемъ качество прекраснаго (утверждая дисгармоничность) въ тѣхъ звукахъ, которые для насъ *вредны*. Такимъ образомъ, мы пришли къ заключенію, что феноменальная сторона прекрасныхъ (гармоническихъ) звуковъ опредѣляется совершенно тѣмъ же, чѣмъ мы опредѣлили раньше природу внѣшней человѣческой красоты, т. е. — ихъ *полезностью*, или необходимостью для цѣлей человѣка — вида, или, другими словами, для благосостоянія человѣческаго организма, вообще.

3. Принципъ красоты въ феноменахъ свѣта и цвѣта.

Оттѣнокъ цвѣта и тѣмбръ звука.

Посмотримъ теперь, не поможетъ ли намъ принципъ, которымъ мы уяснили уже себѣ сущность двухъ разсмотрѣнныхъ нами объектовъ прекраснаго (прекрасная внѣшность человѣка и гармоничность звуковъ); не поможетъ ли тотъ же принципъ при изученіи природы и остальныхъ объектовъ прекраснаго.

Мы перейдемъ, естественно, къ явленіямъ свѣта и цвѣта, какъ наиболѣе близкимъ къ только что оставленнымъ нами явленіямъ звука.

Извѣстно, что, подобно гармоніи звуковъ, существуетъ также *гармонія цвѣтовъ*: только опредѣленное сочетаніе цвѣтовъ называется *прекраснымъ*. Относительно гармоніи цвѣтовъ намъ пришлось бы повторить буквально все то, что было уже сказано о гармоніи звуковъ, такъ какъ существуетъ самая строгая аналогія между явленіями звука и свѣта.

Въ самомъ дѣлѣ, *длина волны*, опредѣляющая

высоту тона, въ свѣтовыхъ феноменахъ опредѣляетъ *цвѣтъ*; *высота волны*, соотвѣтствующая *силѣ* звука, соотвѣтствуетъ также *интенсивности* свѣта; наконецъ, тѣ *дополнительныя* волны, которыя сопровождаютъ главную волну, и которыми опредѣляется *тембръ* звука, опредѣляютъ *оттѣнокъ* цвѣта. Далѣе, подобно интерференціи звука, существуетъ также и интерференція свѣта (т. е. уничтоженіе свѣта вслѣдствіе особыхъ комбинацій свѣтовыхъ волнъ).

Какъ видимъ — параллелизмъ полный; а потому, мы считаемъ совершенно излишнимъ повторять о свѣтѣ все то, что мы сказали о звукѣ; во всякомъ случаѣ, тому, кто внимательно прослѣдилъ за нашимъ изслѣдованіемъ гармоніи звуковъ, будетъ уже нетрудно примѣнить это изслѣдованіе и къ гармоніи цвѣтовъ, введя, разумѣется, приличныя измѣненія. Здѣсь, мы прибавимъ только, что многіе звуки, какъ и многіе цвѣта, называемые *простыми* или *основными*, на самомъ дѣлѣ, представляютъ весьма сложныя комбинаціи звуковъ и цвѣтовъ.

Въ каждомъ, такъ называемомъ, основномъ тонѣ любаго музыкальнаго инструмента, или человѣческаго голоса (за исключеніемъ камертона и органной трубы), основной тонъ всегда сопровождается цѣлою совокупностью другихъ, побочныхъ тоновъ («обертоновъ»), болѣе или менѣе гармонирующихъ съ основнымъ тономъ. Дѣйствительное существованіе обертоновъ легко обнаруживается при помощи особаго физическаго прибора—*резонатора*. Число, сила и высота именно этихъ обертоновъ и опредѣляетъ *тембръ* основнаго тона. Такимъ образомъ, каждый основной тонъ какого либо инструмента (или человѣческаго голоса) является, уже самъ по себѣ, болѣе или менѣе совершенной гармоніей звуковъ, и, какъ таковая, можетъ быть болѣе или менѣе прекрасенъ, сообразно съ красотою тембра, т. е. сообразно съ гармоничностью сочетанія основнаго тона съ сопровождающими его

обертонами.

То же самое относится и къ *оттѣнку* цвѣта. Хотя послѣдній и представляется неразложимымъ, основнымъ цвѣтомъ, тѣмъ не менѣ онъ заключаетъ въ себѣ, кромѣ главнаго, основнаго цвѣта, множество другихъ, побочныхъ цвѣтовыхъ лучей, примѣшанныхъ къ основному цвѣту и опредѣляющихъ его оттѣнокъ. Такимъ образомъ, большинство простыхъ цвѣтовъ представляетъ цѣлыя гармоніи цвѣтовъ, и, какъ таковыя, могутъ быть болѣе или менѣе прекрасны, сообразно съ красотою оттѣнка.

На основаніи всего вышесказаннаго, мы вправѣ принять, что тѣ цвѣта и тѣ сочетанія цвѣтовъ *прекрасны*, которые *полезны* для человѣческаго организма и, сообразно степени ихъ полезности, растутъ и ихъ красота. Некрасивы тѣ цвѣта и ихъ сочетанія, которые *вредятъ* человѣческому организму; и, пропорціонально ихъ вредности, растутъ и ихъ безобразіе.

4. Принципъ прекраснаго въ явленіяхъ контраста. Гармонія, какъ совокупность одновременныхъ контрастовъ; мелодія, какъ совокупность послѣдовательныхъ контрастовъ. Сила тона и музыкальный тѣмпъ.

Прежде чѣмъ мы оставимъ свѣтовые феномены, мы должны еще остоновиться на явленіяхъ *контраста*.

Говоря о красотѣ звуковъ, мы умышленно пропустили явленія контрастовъ звука, такъ какъ контрасты звука и свѣта имѣютъ между собою столь много общаго, что о нихъ всего удобнѣе говорить вмѣстѣ. И такъ, контрастъ явленій вызываетъ въ насъ чувство красоты. Въ чемъ же состоитъ сущность прекраснаго въ контрастѣ? Другими словами, почему въ контрастѣ мы находимъ красоту?

Мы видѣли уже, при разсмотрѣніи гармоніи звуковъ и цвѣтовъ, что стимулы ощущеній *тѣмъ полезнѣе* для человѣческаго (вообще животнаго)

организма, *чѣмъ они разнороднѣе.*

Далѣе, мы знаемъ, что *контрастъ* обусловливается сочетаніемъ болѣе или менѣе противоположныхъ, по характеру, явленій, т. е. такихъ, которыя представляютъ относительно другъ друга нѣкоторую степень *разнородности*. А отсюда мы вправѣ прямо заключить, что *контрастъ*, подобно разсмотрѣннымъ уже объектамъ красоты, *полезенъ* для человѣческаго организма (для организма животныхъ, вообще), и что въ немъ заключаются элементы прекраснаго лишь въ той мѣрѣ, въ какой онъ для насъ *полезенъ*. Такъ какъ мы знаемъ, что, при прочихъ равныхъ условіяхъ, *разнородность* стимула *пропорціональна* его *полезности*, то, значить, и сила *контраста* *пропорціональна* его *полезности*. Но *сила* контраста *пропорціональна* его *красотѣ*; а потому, *красота* контраста *пропорціональна* степени его *полезности*, какъ этого и слѣдовало ожидать на основаніи всего предыдущаго нашего изслѣдованія природы объектовъ прекраснаго.

Въ только что приведенномъ доказательствѣ полезности контраста, мы выходили лишь изъ того положенія, что животный организмъ имѣетъ крайнюю необходимость подвергаться дѣйствию *разнородныхъ* стимуловъ, такъ какъ, въ противномъ случаѣ, нѣкоторые изъ его органовъ функционировали бы *въ недостаточной мѣрѣ*, что привело бы ихъ къ атрофированію (уничтоженію).

Но мы знаемъ, съ другой стороны, что на животные органы оказываетъ губельное вліяніе не одно только *недостаточное функционированіе*, но — въ меньшей степени — и *функционированіе избыточное*. Только *нормальная* дѣятельность *полезна* для органа; всякая же крайность въ ту, или другую сторону — безусловно *вредна*.

Мы докажемъ теперь, что полезное вліяніе контраста на животный организмъ состоитъ также и въ

томъ, что предохраняетъ его отъ разрушительнаго дѣйствія избыточной дѣятельности. Съ этою цѣлью, мы прежде всего должны уяснить себѣ, въ чемъ состоитъ *объективная сторона* ощущенія контраста.

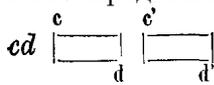
Во I-хъ, всякій контрастъ предполагаетъ, по крайней мѣрѣ, 2 ощущенія, или представленія, между которыми и существуетъ контрастъ. Но что же такое ощущеніе, или представленіе, взятыя *объективно*? И то, и другое есть ничто иное, какъ извѣстная группа мозговыхъ элементовъ, приведенныхъ въ состояніе молекулярнаго возбужденія. А если это такъ, то какимъ же образомъ мы въ состояніи не только сознать разныя специфическія ощущенія, какъ таковыя, но еще имѣемъ возможность, *сравнивая* ихъ между собою, познавать ихъ взаимныя *отношенія*?

Для объясненія этого факта, мы необходимо должны предположить, что — *при переходѣ отъ одного ощущенія* (или представленія) *къ другому*, — а слѣдовательно, другими словами, при переходѣ молекулярнаго возбужденія съ одной группы мозговыхъ элементовъ, на другую группу, — *сознаніе наше получаетъ нѣкоторый особенный толчекъ*, специфически различный для каждаго 2-хъ различныхъ ощущеній, и составляющій объективно именно то, что мы называемъ, съ субъективной точки зрѣнія, *сознаніемъ отношенія между ощущеніями*.

На основаніи сказаннаго, всякое сознаніе отношенія между какими либо явленіями есть ничто иное, какъ сознаніе *перехода* отъ одного явленія, къ другому и т. д. Но такъ какъ сознаніе контраста принадлежитъ къ общей психологической группѣ сознанія *отношеній* между явленіями, то, значить, и ощущеніе контраста есть *переходъ отъ одного представленія къ другому*.

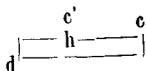
Когда я говорю, что ощущаю контрастъ 2-хъ явленій А и В, то это значить, что въ моемъ мозгу возникаетъ представленіе *a* (соотвѣтствующее явленію

А), которое, затѣмъ, уничтожается, уступая мѣсто представленію *b* (соотвѣтствующему явленію В); потомъ, ослабѣваетъ или уничтожается *b*, и возникаетъ опять *a*, которое снова уничтожается (или ослабѣваетъ), смѣняясь представленіемъ *b* и т. д.; и вотъ, именно, этотъ рядъ переходовъ отъ *a* къ *b* и составляетъ объективную сторону ощущенія контраста между А и В. Явленіе А, какъ мы уже сказали, возбуждаетъ въ мозгу представленіе *a*; это значитъ, что оно возбуждаетъ молекулярное движеніе въ опредѣленной группѣ мозговыхъ элементовъ. Представимъ схематически эту



группу четыреуг. cd будетъ объективно изображать представленіе *a*. Пусть $c'd'$ будетъ такимъ же объективнымъ изображеніемъ *b*. Если явленія А и В *полярно разнородны*, то и представленія ихъ *a* и *b* будутъ также полярно разнородны и, наоборотъ. Разсмотримъ оба эти случая:

1) представленія *a* и *b* *не вполне разнородны*; это значитъ, что нѣкоторыя части этихъ представленій будутъ общія. Графически, это выразится тѣмъ, что нѣкоторая часть cd будетъ налегать на $c'd'$. Предположимъ теперь, что



мы d' ощущаемъ контрастъ представленій cd и $c'd'$.

Значитъ, возникнуть колебанія на нѣкоторой мозговой поверхности cd ; затѣмъ, эта поверхность придетъ въ равновѣсіе, а колебанія перейдутъ на поверхность $c'd'$; потомъ $c'd'$ успокоится и начнетъ колебаться cd и т. д. Такимъ образомъ, нѣкоторыя части обѣихъ поверхностей будутъ періодично переходить отъ состоянія дѣятельности, къ состоянію покоя, отъ состоянія усталости, къ состоянію отдыха; но при этомъ, та часть обѣихъ поверхностей, которая обща обѣимъ, именно — площадь hd , будетъ непрерывно колебаться,

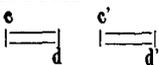
безъ всякаго отдыха, какъ съ поверхн. cd , такъ и съ площадью $c'd'$.

Мы видѣли уже выше, что непрерывная дѣятельность нервныхъ элементовъ разрушительно дѣйствуетъ на нихъ; вотъ почему тѣ мозговые элементы, которые помѣщаются въ площадкѣ hd , сильно пострадаютъ какъ абсолютно, такъ и по сравненію съ другими, періодично функціонировавшими элементами.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ то заключеніе, что *неполный* контрастъ явленій А и В разрушительно дѣйствуетъ на нѣкоторыя части человѣческаго организма, и чѣмъ несовершеннѣе контрастъ, т. е. чѣмъ болѣе А и В *однородны*, тѣмъ это сочетаніе явленій будетъ *вреднѣе* для организма.

2) явленія А и В, а слѣдовательно, и представленія a и b *полярно разнородны*.

Прибѣгая къ тому же графическому методу, мы увидимъ, что здѣсь произойдетъ совершенно противоположное I-му случаю. Дѣйствительно, такъ какъ cd и $c'd'$ совершенно разнородны, то всѣ части ихъ поверхностей лежатъ одна *внѣ*

другой.  Такимъ образомъ, при періодическомъ колебаніи обѣихъ поверхностей, всѣ части одной будутъ отдыхать, пока функціонируетъ другая поверхность; а это и есть, какъ мы знаемъ, то условіе, при которомъ нервная дѣятельность не только не вредна, но, напротивъ, полезна, и даже необходима для организма.

Мы пришли, слѣдовательно, другимъ путемъ къ тому же выводу, который получили уже раньше; а именно, — что контрастъ явленій *полезенъ* для человѣческаго организма, и что, пропорціонально силѣ контраста, растетъ и его полезность; но такъ какъ сила контраста пропорціональна также и его красотѣ, то, значитъ, *полезность контраста пропорціональна его красотѣ*, и, на оборотъ.

Явленія контраста играютъ весьма важную роль въ эстетикѣ и искусствѣ; поэтому, не будетъ, кажется, лишнимъ, если мы нѣсколько дольше остановимся на этихъ явленіяхъ. Контрасты могутъ быть 2-хъ родовъ: 1) контрасты между *существованіями*. 2) контрасты въ *последовательностяхъ*.

Къ контрастамъ сосуществованій относятся, между прочимъ, одновременныя сочетанія звуковъ; такимъ образомъ, гармонія звуковъ представляетъ ничто иное, какъ совокупность звуковыхъ контрастовъ, и красота ея, при прочихъ равныхъ условіяхъ, пропорціональна силѣ этихъ контрастовъ. Сюда же относятся и различныя сочетанія цвѣтовъ, свѣта и тѣни; и здѣсь, сила контраста (а слѣдовательно и его полезность) пропорціональна его красотѣ. На основаніи тѣхъ же законовъ контраста въ сосуществованіяхъ, мы находимъ красивую мѣстность разнообразную, и степень ея разнообразія пропорціональна ея красотѣ.

Вообще, такъ какъ *разнообразіе* пропорціонально количеству контрастовъ, то всякое *разнообразіе возбуждаетъ чувство красоты*. На этомъ основаніи, напр., кривая линія *красивѣе* прямой такъ какъ она разнообразнѣе (въ направленіяхъ)⁴.

Примѣръ контрастовъ последовательностей представляетъ намъ простая гамма; то удовольствіе, которое возбуждаетъ въ насъ даже столь простая последовательность звуковъ, обязано своимъ существованіемъ именно тѣмъ контрастамъ, которые обнаруживаются между тонами разной высоты. Но какъ же объяснить тотъ фактъ, что *известныя* последовательности звучатъ пріятнѣе другихъ; что однѣ последовательности составляютъ *мелодію*, тогда какъ

⁴ Существуетъ еще другое объясненіе красоты кривыхъ линій; оно состоитъ въ томъ, что нашему глазу *удобнѣе* скользить по ломанной, чѣмъ по прямой. Въ основѣ этого объясненія положень все тотъ же *принципъ полезности*.

другія — положительно неприятны?

Объясняется это тѣмъ, что рядомъ съ *последовательными звуками* всегда присутствуютъ также и *звуки сосуществующіе*; именно — звуки, непосредственно предшествовавшіе данному звуку, которые, по общему закону ощущеній, продолжаютъ еще существовать въ нашемъ ухѣ нѣкоторое время и послѣ уничтоженія вызвавшего ихъ стимула. Такимъ образомъ, въ цѣпи послѣдовательныхъ звуковъ, кромѣ *последовательныхъ*, существуютъ еще и *сосуществующіе* звуки, т. е. послѣдовательные звуки сопровождаются цѣлыми гармоніями звуковъ; и, сообразно съ большимъ, или меньшимъ совершенствомъ этихъ сопровождающихъ гармоній, и вся послѣдовательность звуковъ становится болѣе, или менѣе *мелодична*. Такимъ образомъ, *мелодія* представляетъ сочетаніе одновременныхъ и послѣдовательныхъ контрастовъ, чѣмъ и обуславливается ея исключительная красота и превосходство, въ сравненіи съ простою гармоніей. Къ области контраста принадлежитъ также измѣненіе въ силѣ звука; но такъ какъ въ данномъ случаѣ контрастъ весьма слабъ — не качественный, а только количественный, то красота его, а слѣдовательно, и возбуждаемое послѣдней удовольствіе, сравнительно невелики.

Въ самомъ дѣлѣ, измѣненіе силы тона несравненно менѣе пріятно, чѣмъ измѣненіе въ высотѣ.

Наконецъ, къ явленіямъ же контрастовъ мы должны отнести также и измѣненія въ продолженности звуковъ, т. е. музыкальный *темпъ*.

Этимъ мы и закончимъ разсмотрѣніе феноменовъ контраста, и перейдемъ теперь къ анализу природы другихъ объектовъ прекраснаго. Но, однако, мы должны прежде вернуться немного назадъ, къ вопросу о человѣческой красотѣ, и, благодаря достигнутой нами точки зрѣнія, разъяснить кое-что,

неподававшееся до сихъ поръ разрѣшенію.

Мы высказали раньше предположеніе, которое, однако, не могло быть тогда же доказано, что тѣ атрибуты человѣческой (и животной) красоты, которые, очевидно, бесполезны роду (непосредственно), должны быть полезны индивидуальному организму. Если мы вспомнимъ теперь все, что было сказано о значеніи для индивидуальнаго организма цвѣтовъ и ихъ различныхъ сочетаній; — о значеніи разнообразія въ окраскѣ и формѣ; — то не станемъ сомнѣваться, что та или другая окраска различныхъ частей животнаго, та или другая форма этихъ частей (форма носа) — насколько, разумѣется, она не имѣетъ никакого соотношенія съ ихъ функціональными отправленіями — производить ощущение красоты именно *потому* что они представляютъ *полезные* зрительныя стимулы.

5. Общій принципъ ландшафтнoй красоты. Племенные и индивидуальныя колебанія идеаловъ мѣстной красоты.

Теперь, мы уже достаточно подготовлены, чтобы перейти къ анализу болѣе сложныхъ объектовъ прекраснаго, каковы напр. красивыя мѣстности, красивыя явленія природы, какъ то: бурное море, водопадъ, восходъ и заходъ солнца, звѣздныя ночи и т. д. и т. д. Начнемъ съ ландшафтовъ. И такъ, нѣкоторыя мѣстности мы находимъ прекрасными, другія нѣтъ. Чѣмъ же отличаются красивыя мѣстности отъ некрасивыхъ? Другими словами, какова общая природа красивыхъ ландшафтовъ? Нельзя не замѣтить, что съ понятіемъ о красотѣ ландшафта неразрывно связано представленіе о присутствіи нѣкоторыхъ опредѣленныхъ элементовъ мѣстности, или о нѣкоторой опредѣленной группировкѣ ихъ. Такъ напр., присутствіе воды считается довольно существеннымъ условіемъ красоты вида; далѣе, красивый ландшафтъ долженъ представлять такое сочетаніе возвышенностей и

неизменностей, чтобы однѣ смѣнялись другими, и чтобы, такимъ образомъ, характеръ вида былъ *разнообразенъ*.

Важно, далѣе, съ эстетической точки зрѣнія, чтобы мѣстность не покрывалась сплошнымъ лѣсомъ, но чтобы послѣдній смѣнялся полянами, лугами, лужайками и полями; однако, поляны не должны быть необозримы: необходимо, чтобы онѣ прерывались отдѣльными группами деревьевъ и небольшими пролѣсками.

Все это чрезвычайно выиграетъ отъ присутствія быстрой, извилистой рѣчки, и чѣмъ она извилистѣе, тѣмъ красивѣе видъ. Нечего и говорить, что чувство эстетическое только возрастетъ, если мы прибавимъ еще шумящій водопадъ, низвергающійся съ высоты въ видѣ мирадовъ сверкающихъ брызгъ и блестящей водяной пыли.

Такъ какъ всѣ перечисленные элементы красиваго вида составляютъ условія красоты послѣдняго, то очевидно, что въ нихъ должно заключаться нѣчто, всѣмъ имъ общее, что одинаково обуславливаетъ ихъ связь съ прекраснымъ. Какова же природа этого *нѣчто*? Что есть общаго между всѣми этими разнообразными и вполне разнородными элементами?

Было бы довольно трудно отвѣтить на этотъ вопросъ, т. е. открыть общее среди такого громаднаго разнообразія частныхъ, если бы результаты предъидущихъ изслѣдованій не наводили насъ уже на догадку, не заключается ли принципъ единства всѣхъ этихъ разнообразій въ томъ же началѣ, которое мы прослѣдили во всѣхъ вышеразсмотрѣнныхъ объектахъ прекраснаго.

Мы знаемъ, что принципъ этотъ состоитъ въ *полезности* всѣхъ объектовъ прекраснаго. Нельзя ли, поэтому, доказать что всѣ тѣ условія, которыя дѣлають мѣстность наиболѣе *красивою*, въ то же время, дѣлають

ее и наиболѣе *полезною*, т. е. пригодною для благосостоянія людей.

Остановливаясь на присутствіи воды, какъ условіи мѣстной красоты, нетрудно убѣдиться, что это условіе есть, въ то же время, и необходимое условіе обитаемости данной мѣстности. Въ самомъ дѣлѣ, не говоря уже о необходимости имѣть вблизи жилищъ водный резервуаръ для питья, вода крайне необходима въ періоды зноя, какъ средство прохлады, для купанья.

Далѣе, присутствіе воды обезпечиваетъ достаточное орошеніе мѣстности, необходимое для успѣшнаго скотоводства и земледѣлія; она же способствуетъ умѣренію климата и, въ извѣстныхъ случаяхъ, можетъ служить удобнымъ средствомъ сообщенія. Кромѣ того, она даетъ возможность добывать рыбу и т. п. Этотъ общій, бѣглый взглядъ на значеніе воды въ человѣческой жизни достаточно мотивируетъ тотъ законъ, по которому, при прочихъ равныхъ условіяхъ, обитаемость данной мѣстности (т. е. *полезность* ея) прямо пропорціональна снабженію ея водой. Такимъ образомъ, мы доказали, по отношенію къ водѣ, какъ элементу красиваго ландшафта, что условіе красоты совпадаетъ, дѣйствительно, съ условіемъ полезности.

Переходя, затѣмъ, къ характеру вертикальнаго очертанія мѣстности, замѣтимъ, что извѣстное сочетаніе возвышеній и низменностей обусловливаетъ большую или меньшую степень удобства мѣстности для обитанія въ томъ смыслѣ, что разнообразіе очертанія земной поверхности связано съ разнообразіемъ флоры и фауны; такъ, многія земледѣльческія растенія произрастають успѣшно только на возвышенностяхъ, тогда какъ другія — предпочитаютъ низменности.

Далѣе, разнообразіе въ очертаніи земной поверхности нерѣдко связано съ разнообразіемъ въ составѣ и свойствахъ почвы, что также необходимо для успѣшнаго хозяйства; горы часто оказываютъ

благотворное вліяніе на климатъ, защищая равнины отъ холодныхъ вѣтровъ; онѣ же даютъ начало источникамъ, орошающимъ страну. Горы же являются неистощимыми хранилищами драгоцѣнныхъ камней, металловъ, каменнаго угля и друг. матеріаловъ, необходимыхъ и полезныхъ для человѣка. Кромѣ того, горныя возвышенности представляютъ естественную защиту отъ нападенія враговъ, дѣлая, такимъ образомъ, мѣстность безопасною. Въ заключеніе, скажемъ, что смѣна въ данной мѣстности возвышенностей низменностями возбуждаетъ въ насъ чувство контраста, и, поскольку полезень послѣдній, постольку же полезень и подобный характеръ мѣстности.

Обращаясь, затѣмъ, къ условію распредѣленія лѣса и полянь, нетрудно доказать, что и это условіе имѣетъ непосредственное отношеніе къ обитаемости мѣстности: какъ, съ одной стороны, сплошные, дремучіе лѣса непригодны для земледѣльческаго быта, такъ, съ другой стороны, полное отсутствіе ихъ вредно отразилось бы на климатѣ, количествѣ необходимаго строительнаго матерьяла и топлива, полезныхъ обитателей лѣсовъ и разныхъ другихъ продуктовъ лѣсоводства. Кромѣ того, смѣна лѣсныхъ участковъ безлѣсными возбуждаетъ чувство контраста.

Наконецъ, извилистость рѣки, водопадъ и т. п. условія, способствуя *разнообразію* мѣстности, вызываютъ въ насъ сложное ощущеніе *разнообразной* природы; а мы знаемъ уже, что зрительныя ощущенія тѣмъ *полезнѣе*, чѣмъ больше степень ихъ *сложности*; *сверхъ* того, количество контрастовъ въ данной мѣстности прямо пропорціонально ея разнообразію; это — выраженіе одного и того же факта другими словами.

Такимъ образомъ, мы систематически прослѣдили полное совпаденіе всѣхъ условій *красоты* мѣстности съ условіями ея *полезности*; а отсюда слѣдуетъ, что эстетическое чувство возбуждается въ насъ лишь тѣми мѣстностями, которыя для насъ

полезны; и что данная мѣстность тѣмъ *прекраснѣе*, чѣмъ она для насъ *полезнѣе*.

Мы уже видѣли, говоря о человѣческой красотѣ, что понятія о прекрасномъ измѣняются параллельно съ измѣненіемъ потребностей людей; такъ, когда люди чувствуютъ потребность въ мышечной силѣ — имъ нравится выраженіе этой силы; когда чувствуется потребность въ умѣ — выраженіе послѣдняго вызываетъ чувство красоты.

Совершенно то же самое можно прослѣдить и по отношенію къ понятіямъ о красотѣ ландшафтовъ; такъ, жители горъ, всѣ потребности которыхъ вполнѣ удовлетворяются величественною природою ихъ родины, находятъ прекрасными свои горы и называютъ долины «скучными» (висячіе сады). Нашъ русскій степнякъ видитъ какую-то дикую прелесть въ своихъ необозримыхъ, однообразныхъ равнинахъ, тогда какъ та же самая природа на другихъ производитъ тягостно-подавляющее впечатлѣніе.

Точно также, любитъ суровою природою своей родины и сѣверный лапландецъ, и бродячій сибирякъ. Необозримое море, простирающееся отъ одного края горизонта до другаго, среди торжественнаго однообразія котораго исчезаютъ послѣдніе признаки земли, и на которомъ съ такою любовью и удовольствіемъ отдыхаетъ взоръ стараго моряка, утомляетъ пассажировъ судна и наводитъ на нихъ тоску и усталость: извѣстно, съ какою жадностью вглядываются переселенцы въ неясныя очертанія приближающагося материка, послѣ длиннаго переѣзда изъ Европы въ Америку.

Можно было бы привести много примѣровъ въ этомъ родѣ, если бы уже сказаннаго не было достаточно для подтвержденія справедливости сдѣланныхъ выше выводовъ.

Было замѣчено уже выше, при изслѣдованіи явленій прекрасной внѣшности человѣка, что понятія о

красотѣ измѣняются; до извѣстной степени, въ различныхъ индивидуумахъ, т. е. что къ *общечеловѣческимъ* понятіямъ красоты присоединяются *индивидуальныя различія*. Мы видѣли также, что эти индивидуальныя различія понятій находятся въ опредѣленной связи съ тѣмъ, что то, что *полезно* одному индивиду, можетъ *не быть* полезнымъ другому. То же самое вполнѣ справедливо и относительно понятій о красотѣ мѣстности: и здѣсь, мы встрѣтимъ индивидуальныя колебанія.

Извѣстно, напр., что та мѣстность, гдѣ протекло наше дѣтство, юность, молодость, большею частію возбуждаетъ въ насъ индивидуальное ощущеніе красоты, хотя бы, съ общечеловѣческой точки зрѣнія, она и не представляла ровно ничего прекраснаго.

Далѣе, то же самое слѣдуетъ сказать и о тѣхъ мѣстностяхъ, гдѣ мы любили, гдѣ, вообще, мы были счастливы и довольны: всѣ эти мѣста не только дороги для насъ по воспоминанію, но и возбуждаютъ нѣкоторое положительное, индивидуальное чувство красоты.

Какъ же объяснить себѣ всѣ подобные факты? Объясненіе ихъ состоитъ, именно, въ томъ, что извѣстныя вещи (напр., мѣстности) могутъ казаться *красивыми* одному субъекту, для котораго онѣ были *полезны*, не представляя никакой красоты для другаго, такъ какъ для него *не связана* съ ними никакая *полезность*.

Сейчасъ только мы коснулись, случайно, *непосредственной* полезности красивой мѣстности для чѣловѣка — личности. Здѣсь, какъ это мы сдѣлали и выше, мы пользуемся случаемъ обратить вниманіе на полную солидарность пользы личной, или индивидуальной, съ пользой родовой.

Въ самомъ дѣлѣ, красивая мѣстность полезна для чловѣка — рода, ибо только она и представляетъ условія, необходимыя для обитанія данной мѣстности, какъ мы уже показали это выше. Но условіе

обитаемости, вообще, есть, въ то же время, и условіе обитаемости данной мѣстности для каждой отдѣльной личности.

Вотъ почему, въ нашемъ представленіи, неразрывно связываются черты красивой (обитаемой) мѣстности со всѣмъ процессомъ нашей личной жизни и сопровождающими ее наслажденіями⁵, такъ что уже одинъ видъ этой мѣстности пробуждаетъ въ насъ цѣлый сонмъ воспоминаній о всѣхъ пережитыхъ наслажденіяхъ и счастья. Если къ этому мы прибавимъ еще, что въ цѣломъ ряду человѣческихъ поколѣній вырабатывалась подобная *ассоціація*, т. е. связь, представленій данной мѣстности (обитаемой, а, слѣдовательно, и красивой) съ цѣлою совокупностью всѣхъ возможныхъ наслажденій жизни и счастья; что въ цѣломъ ряду предшествующихъ поколѣній вырабатывалась подобная ассоціація идей, которая, путемъ наслѣдства, передавалась, затѣмъ, изъ рода въ родъ, — то мы въ состояніи будемъ составить себѣ хотя блѣдное представленіе о безчисленныхъ мириадахъ неясныхъ воспоминаній, пробуждаемыхъ въ насъ видомъ красивой мѣстности.

Смутно возникаютъ въ нашемъ воспоминаніи мириады представленій о всѣхъ возможныхъ радостяхъ жизни: возникаютъ неясные слѣды тѣхъ радостей и наслажденій, которыя выпали непосредственно на долю нашей личной жизни; возникаютъ еще болѣе неясные слѣды наслажденій, испытанныхъ нашими отцами и дѣдами; возникаютъ, наконецъ, еще болѣе туманные и неразличимые образы счастья, пережитаго самыми

⁵ Замѣтимъ, что жизнь всегда сопровождается наслажденіемъ, такъ какъ она есть ничто иное, какъ процессъ эксплуатаціи, т. е. утилизаціи внѣшняго міра нашимъ организмомъ; всякая же утилизація или потребленіе полезности доставляетъ наслажденіе. Что касается страданій жизни, то они вытекаютъ вовсе не изъ самаго процесса нашей жизни, но изъ условій, тормозящихъ этотъ процессъ, т. е. ему враждебныхъ.

отдаленными нашими родичами.

Такимъ образомъ, мы можемъ представить себѣ, какую огромную совокупность идеальныхъ наслажденій пробуждаетъ въ насъ созерцаніе красивой мѣстности. Вотъ эта-то совокупность всѣхъ идеальныхъ наслажденій и составляетъ сущность того сложнаго наслажденія, которое мы называемъ *эстетическимъ*, и которое возбуждается въ насъ всякою красивою мѣстностью.

Но мы забѣжали, однако, слишкомъ впередъ, такъ какъ изслѣдованіе сущности эстетическаго чувства составляетъ предметъ дальнѣйшаго изложенія; пока же, насъ занимаетъ лишь сущность объектовъ красоты, а потому мы и возвратимся снова къ этому предмету; а именно, намъ остается сказать теперь нѣсколько словъ объ остальныхъ явленіяхъ природы, которыя возбуждаютъ въ насъ чувство прекраснаго.

6. Принципъ красоты въ явленіяхъ захода и восхода солнца.

Начнемъ съ восхода и захода солнца. Въ этихъ явленіяхъ, прежде всего, обращаетъ вниманіе то обстоятельство, что чѣмъ ближе солнце къ горизонту, тѣмъ эффектъ игры свѣта и тѣни все болѣе и болѣе возрастаетъ. Съ этой точки зрѣнія, полезность восхода и захода солнца намъ уже понятна: она состоитъ, именно, въ полезности оптическихъ контрастовъ; а потому, укажемъ на другіе элементы полезности въ разсматриваемомъ феноменѣ. Чѣмъ ниже солнце, тѣмъ менѣе жгучи его лучи, отъ которыхъ такъ страдаетъ человѣкъ и животное въ часъ полдня, когда все живое ищетъ убѣжища, ищетъ прохлады. Такое совпаденіе наиболѣе *красиваго* положенія солнца на горизонтѣ съ положеніемъ, при которомъ лучи его всего *полезнѣе* вліяютъ на организмъ, убѣждаетъ насъ, что и здѣсь справедливъ законъ, по которому *прекрасное полезно*.

Въ подкрѣпленіе только что сказаннаго, можно

указать на тотъ еще фактъ, что зимою, когда человекъ не нуждается въ прохладѣ, которой онъ и безъ того пользуется часто въ нежелательномъ избыткѣ, восходъ и заходъ солнца утрачиваютъ, если и не вполне, то все таки значительную долю своей прелести.

**7. Открытіе того же принципа въ другихъ
явленіяхъ природы, каковы: гроза, бурное море,
звѣзднаяночь и т. п.**

**Полезность, какъ первый общій принципъ
всего прекраснаго въ природѣ.**

**Необходимость ближайшаго опредѣленія
красоты.**

**Прекрасное, какъ оптическій или акустическій
феномень.**

**Необходимость опредѣленія, еще болѣе
тѣснаго.**

Слѣдуетъ при этомъ замѣтить, что меньшая красота восхода и захода солнца зимою зависитъ также и оттого, что, вслѣдствіе большей косвенности лучей, уменьшаются, вообще, контрасты свѣта. Если, затѣмъ, мы перейдемъ къ анализу красотъ бушующаго моря, грозы, звѣздной ночи и т. п., то увидимъ, что и въ этихъ случаяхъ польза есть необходимый атрибутъ красоты. Такъ, вода, контрастъ воды и суши, разнообразная игра отраженія свѣта отъ водяныхъ волнъ (море); равно какъ контрасты звуковъ, вообще, и контрастъ звуковъ и тишины (буря); контрасты свѣта и мрака (гроза и звѣздная ночь)⁶; — всѣ эти явленія необходимы или полезны для человека.

Мы окончили нашъ обзоръ всѣхъ объектовъ прекраснаго въ природѣ.

Мы опредѣлили въ отдѣльности природу

⁶ Благоприятныя для человека вліянія моря, грозы, ночной прохлады и т.п.

каждаго объекта и нашли, что природа эта во всѣхъ объектахъ прекраснаго одна и та же, и что она опредѣляется *полезностью* для человѣка, заключающейся въ каждомъ изъ нихъ. Такимъ образомъ, мы и нашли общую сущность всего прекраснаго въ природѣ; мы вправѣ сказать, поэтому, что все *прекрасное* въ природѣ въ то же время и *полезно*.

Но слѣдуетъ ли отсюда обратное положеніе, что все полезное прекрасно?

Конечно, нѣтъ: всякое золото есть металлъ, но не всякій металлъ — золото; всѣ предметы ежедневнаго употребленія *полезны*, но никому не придетъ въ голову назвать ихъ *прекрасными*.

Значитъ, только *нѣкоторая часть* полезныхъ вещей входитъ въ область прекраснаго. Но какая же это часть? Какова общая природа всѣхъ полезныхъ вещей, входящихъ въ область прекраснаго?

Разрѣшая этотъ вопросъ, нельзя не замѣтить, прежде всего, что всѣ разсмотрѣнные до сихъ поръ объекты прекраснаго сходны въ томъ, что они возбуждаютъ эстетическое чувство исключительно либо *черезъ посредство слуховаго*, либо *зрительнаго аппарата*; ни вкусовые, ни обонятельныя, ни осязательныя раздраженія не способны возбудить эстетическое чувство. Такимъ образомъ, зрѣнію и слуху всецѣло принадлежитъ монополія быть проводниками прекраснаго.

Принимая это, какъ фактъ, объясненіе котораго будетъ сдѣлано нѣсколько ниже, и вводя, на основаніи его, соотвѣтствующую поправку въ полученное выше опредѣленіе природы прекраснаго, мы формулируемъ новое опредѣленіе такъ, что *прекрасное есть полезное, о которомъ мы познаемъ зрѣніемъ или слухомъ*. Такое опредѣленіе природы прекраснаго хотя и точнѣе перваго (какъ полезнаго только), такъ какъ имъ исключаются всѣ многочисленныя обонятельныя, осязательныя и вкусовые импульсы; хотя, на основаніи сдѣланнаго

опредѣленія, и не могутъ быть названы *прекрасными* запахъ розы, сладость апельсина, гладкость лакированной кожи, — тѣмъ не менѣе и это опредѣленіе неудовлетворительно, оказываясь все еще слишкомъ широкимъ и обнимая собою множество вещей, не входящихъ въ сферу изящнаго. Такъ, напр., имъ обнимаются такіе полезные объекты зрѣнія, какъ сапоги, каменный уголь и т. п. Значить, наша задача состоитъ въ томъ, чтобы выдѣлить изъ всей совокупности полезныхъ объектовъ зрѣнія все непрекрасное, и, на основаніи свойствъ остатка, построить окончательное опредѣленіе природы красоты.

Въ чемъ же состоитъ различіе *прекрасныхъ* объектовъ зрѣнія отъ непрекрасныхъ? Всматриваясь ближе въ сущность этого различія, нельзя не поразиться чрезвычайной *многочисленностью* *оптическихъ признаковъ*, которыми выражается полезность первыхъ (т. е. объектовъ полезныхъ и прекрасныхъ) и, наоборотъ, — крайней *немногочисленностью* *оптическихъ признаковъ*, выражающихъ полезность вторыхъ (т. е. объектовъ полезныхъ, но непрекрасныхъ).

Тогда какъ первыя полезности (прекрасныя) проявляютъ свою полезность весьма сложную совокупностью признаковъ формы, цвѣта и свѣта, вторыя — узнаются, какъ таковыя, лишь по немногимъ, крайне простымъ отношеніямъ формы и цвѣта.

Если, для примѣра, сравнимъ красивый ландшафтъ съ кускомъ каменнаго угля, то все сказанное выше станетъ тотчасъ же очевиднымъ. Въ самомъ дѣлѣ, тогда какъ полезность ландшафта выражается въ многочисленныхъ разнообразіяхъ формы — горъ, долинъ, деревьевъ, лѣсовъ, полей, ручьевъ, рѣкъ и т. д. — въ многочисленныхъ контрастахъ этихъ формъ, въ безконечныхъ контрастахъ цвѣтовъ, свѣта и тѣней; — полезность каменнаго угля имѣетъ *единственной* *оптическій признакъ* — признакъ цвѣта (форма въ этомъ случаѣ есть признакъ несущественный, не находящійся

въ такой необходимой связи съ полезными свойствами угля, въ какой форма дерева, или животнаго, или возвышенности, находится съ свойствомъ дерева, животнаго и горы). Возьмемъ другой примѣръ; мы выберемъ изъ непрекрасныхъ полезностей именно такую, которая, повидимому, отличается значительною сложностью оптическихъ признаковъ, и сравнимъ ее съ наиболѣе простымъ, въ оптическомъ отношеніи, объектомъ прекраснаго.

Разсмотримъ, съ одной стороны, самую сложную машину, съ другой стороны — волнующееся море. Можетъ показаться, что полезность машины выражается огромнымъ количествомъ атрибутовъ формъ — колесъ, приводовъ, винтовъ, гаекъ и проч. Но это невѣрно, такъ какъ ни колесо, ни приводъ, отдѣльно взятые, ничуть не выражаютъ полезности машины; послѣднюю (полезность) нельзя расчлениить на части, изъ которыхъ одна часть общей полезности выражалась бы колесомъ, другая — приводомъ и т. д., такъ какъ ни колесо, само по себѣ, ни приводъ не заключаютъ въ себѣ ровно никакой полезности; и только *нераздѣльная совокупность* ихъ обуславливаетъ полезность машины.

Такимъ образомъ, по отношенію къ полезности, машина не можетъ быть разсматриваема, какъ *совокупность* простыхъ формъ, но какъ единичная, простая форма, которой и выражается оптически полезность машины; а потому, машина, какъ и уголь, обладаетъ только однимъ оптическимъ атрибутомъ полезности — формой.

Совершенно другое найдемъ относительно оптическихъ атрибутовъ полезности волнующагося моря. Мы уже знаемъ, что полезность этого явленія природы состоитъ, кромѣ полезности самой воды, главнымъ образомъ, въ безчисленныхъ контрастахъ формъ (волнь) и отраженія свѣта; но каждый контрастъ полезенъ самъ по себѣ, совершенно независимо отъ таковой же полезности другихъ контрастовъ; такъ что

общая полезность всего явленія слагается изъ безчисленныхъ частей, — независимыхъ другъ отъ друга полезностей, изъ которыхъ каждая имѣетъ свое собственное оптическое выраженіе. Такимъ образомъ, *полезность* волнующагося моря проявляется въ *безчисленномъ количествѣ оптическихъ атрибутовъ формъ и свѣта*.

Мы нашли, что изъ полезныхъ объектовъ зрѣнія лишь тѣ относятся къ объектамъ прекраснаго, полезность которыхъ выражается *сложною совокупностью оптическихъ атрибутовъ*.

Если мы вспомнимъ теперь, относительно звуковъ и цвѣтовъ, что лишь тѣ изъ нихъ возбуждаютъ эстетическое чувство, которые представляютъ совокупность множества простыхъ звуковыхъ и цвѣтовыхъ стимуловъ; если вспомнимъ еще, что каждый простой, звуковой и цвѣтовой стимулъ заключаетъ въ себѣ нѣкоторую долю пользы, возбуждая дѣятельность хотя одного нервного элемента; то станетъ очевиднымъ, что прекрасные звуки и цвѣта можно опредѣлить, какъ тѣ изъ звуковыхъ и цвѣтовыхъ полезностей, которыя выражаются *сложною совокупностью акустическихъ или оптическихъ атрибутовъ*.

Полное опредѣленіе прекраснаго въ природѣ.

Комбинируя все сказанное, возможно, кажется, ввести окончательную поправку въ предыдущія опредѣленія прекраснаго, опредѣливъ послѣднее, какъ *полезное, полезность котораго выражается сложною совокупностью оптическихъ или акустическихъ атрибутовъ*. Этимъ опредѣленіемъ обнимается все, разсмотрѣнное нами выше, какъ прекрасное въ природѣ, и исключается все, не входящее въ область прекраснаго.

И такъ, мы нашли опредѣленіе природы объектовъ прекраснаго въ природѣ; опредѣленіе это распадается на три главныхъ момента: 1) прекрасное, какъ полезное, 2) прекрасное, какъ оптической или

акустическій феномень, 3) прекрасное, какъ сложная комбинація такихъ феноменовъ.

Въ чемъ же заключается необходимая связь этихъ трехъ моментовъ, и какова ея природа? Какова сущность связи между природою объекта прекраснаго и возбуждаемымъ имъ эстетическимъ чувствомъ? Другими словами, какимъ образомъ объектъ прекраснаго возбуждаетъ эстетическое чувство?

Для рѣшенія этихъ вопросовъ мы должны, согласно принятому плану, по найденной только природѣ объекта прекраснаго, сдѣлать нѣкоторое заключеніе о природѣ субъекта прекраснаго, т. е. эстетическаго чувства, и затѣмъ уже изслѣдовать существующую между ними связь. Мы пришли теперь логически къ анализу природы эстетическаго чувства.

Эстетическое чувство.

Составъ духа и общая классификація чувствъ.

- а) по месту ихъ происхожденія;**
- б) по степени ихъ «относительности»;**
- с) по степени связности;**
- д) по степени оживаемости;**
- е) по степени способности къ ассоціаціямъ.**

Прежде, чѣмъ говорить объ эстетическомъ чувствѣ, необходимо сказать кое что о чувствахъ вообще и о ихъ способности *ассоціироваться* между собою.

Въ сферѣ человѣческаго духа, можно разсматривать двѣ большія области, рѣзко отличныя другъ отъ друга (нижеслѣдующее представляетъ изложеніе нѣсколькихъ главъ Психологіи Герб. Спенсера См. «Основанія Психологіи», главы II, V, VII, т. 1); а именно: *чувства*, или *ощущенія* — съ одной стороны, и *отношенія* между ощущеніями — съ другой.

Различіе этихъ областей духа состоитъ въ томъ, что тогда какъ всякое *ощущеніе* занимаетъ собою

опредѣленное и замѣтное мѣсто въ сознаніи, такъ какъ оно состоитъ изъ цѣлаго ряда тождественныхъ моментовъ или толчковъ сознанія, совокупность которыхъ имѣетъ ясно различимую индивидуальность; *отношеніе* между ощущеніями, наоборотъ, не занимаетъ въ сознаніи никакого замѣтнаго мѣста и лишено собственной индивидуальности, такъ какъ оно не можетъ существовать независимо отъ своихъ терминовъ, т. е. тѣхъ ощущеній, которымъ оно служитъ связью; Такимъ образомъ, *отношеніе* составляетъ какъ бы часть тѣхъ ощущеній, которыя имъ связаны.

Выражаясь вѣрнѣе, *отношеніе* есть *переходъ* отъ одного ощущенія къ другому. Переходъ этотъ долженъ сопровождаться особымъ толчкомъ сознанія, который и опредѣляетъ *отношеніе*; такъ что, въ сущности, *отношеніе* есть то же ощущеніе, съ тою только разницею, что ощущеніе состоитъ изъ цѣлаго ряда толчковъ сознанія (почему оно и занимаетъ замѣтное мѣсто въ сознаніи), тогда какъ *отношеніе* представляетъ одинъ, мгновенный толчокъ сознанія, сопровождающій переходъ отъ одного ощущенія къ другому. Вотъ почему *отношеніе* не можетъ имѣть мѣста въ сознаніи независимо отъ своихъ терминовъ, а, слѣдовательно, въ противоположность ощущеніямъ, не можетъ обладать индивидуальностью. Такъ, напр., когда въ моемъ сознаніи существуютъ ощущенія бѣлаго и краснаго, то я сознаю и *отношеніе* между этими ощущеніями, а именно — *отношеніе* различія; но въ сознаніи не можетъ существовать *отношенія* различія независимо отъ связываемыхъ имъ ощущеній.

И такъ, ощущенія и *отношенія*, при всемъ своемъ существенномъ сходствѣ (и тѣ и другія образованы изъ толчковъ сознанія), на столько, однако, различаются другъ отъ друга, что даютъ намъ полное право отнести ихъ къ двумъ различнымъ областямъ духа.

Обращаясь, затѣмъ, къ разсмотрѣнію одной изъ этихъ областей — къ ощущеніямъ или чувствамъ, мы

раздѣлимъ ихъ, по мѣсту происхожденія, на двѣ большія группы:

1) На чувства центральныя или эмоціи, возникающія въ нервныхъ центрахъ (сюда относятся всѣ, такъ называемыя, *страсти* и волненія).

2) На чувства периферическія, возникающія на поверхности тѣла, т. е. въ нервныхъ стволахъ.

Вторую группу можно раздѣлить еще на двѣ подгруппы, а именно: а) на чувства энто-периферическія, т. е. такія, которыя возникаютъ въ глубинѣ тѣла, а не въ поверхностныхъ развѣтвленіяхъ нервныхъ стволовъ (сюда относятся: мускульное чувство, чувство голода, жажды и т. п.), и б) — чувства эпи-периферическія, т. е. возникающія непосредственно на поверхности тѣла. Сюда относятся 5 чувствъ: зрѣніе, слухъ, осязаніе, вкусъ и обоняніе.

Только что сдѣланная нами классификація ощущеній основана не единственно только на различіяхъ въ мѣстахъ ихъ происхожденія, но опирается на различія гораздо болѣе существенныя.

Различія эти зависятъ отъ того, что не всѣ названныя категоріи чувствъ обладаютъ одинаковою способностью вступать между собою въ *отношенія*. Другими словами, не всѣ названныя категоріи чувствъ обладаютъ въ одинаковой степени *относительными элементами духа*. Уяснимъ себѣ, что это значитъ. *Отношеніе* есть *переходъ* отъ одного чувства къ другому; такимъ образомъ, *отношеніе* есть *граница* двухъ смежныхъ ощущеній.

Если два ощущенія *вступаютъ въ отношеніе*, то это значитъ, что они взаимно ограничиваютъ другъ друга, *разграничиваются*; это значитъ, что они имѣютъ *ясныя и точныя границы*. Наоборотъ, если два ощущенія *неспособны вступать въ отношеніе*, то это значитъ, другими словами, что между ними не существуетъ ясныхъ границъ, что они незамѣтно переходятъ другъ въ друга въ хаотическомъ сліяніи.

И такъ, не всѣ категоріи чувствъ одинаково способны вступать между собою въ отношенія, т. е., иначе, не всѣ они одинаково «относительны»⁷.

Наименѣе «относительными» являются чувства центральныя, т. е. *эмоціи*.

Въ самомъ дѣлѣ, ихъ взаимныя разграниченія столь неопредѣленны вслѣдствіе отсутствія относительныхъ элементовъ), что уже двѣ одновременныя эмоціи вовсе почти неразличимы. Столь же несовершенно и разграниченіе послѣдовательныхъ эмоцій, такъ какъ начало и конецъ каждой изъ нихъ почти неуловимы.

Почти столь же ничтожною «относительностью» отличаются и чувства энто-периферическія. Такъ, напр., чувство голода не имѣетъ ни ясноопредѣленнаго начала, ни конца; и въ ту и въ другую сторону границы его расплываются.

Наибольшее количество отношеній заключаютъ въ себѣ чувства эпи-периферическія; но и здѣсь существуютъ замѣтныя степенныя различія. Такъ, самымъ «относительнымъ» изъ всѣхъ пяти чувствъ является зрѣніе; уже менѣе «относительны» слухъ, еще менѣе — осязаніе, и, наконецъ, лишь въ незначительной степени способность къ отношеніямъ присуща вкусу и обонянію.

Поясимъ сказанное на примѣрахъ: зрительныя ощущенія, какъ одновременныя, такъ и послѣдовательныя, легко и ясно отдѣляются (отграничены) въ сознаніи, при какомъ угодно количествѣ ихъ; столь же почти легко различаются отношенія между послѣдовательными звуками; но одновременныя слуховыя ощущенія отдѣляются уже съ большимъ трудомъ, такъ что неопытное ухо не различаетъ уже въ отдѣльности больше трехъ

⁷ Просимъ хорошо замѣтить смыслъ, въ которомъ мы употребляемъ этотъ терминъ.

одновременныхъ звуковъ. Осязательныя ощущенія, какъ одновременныя, такъ и послѣдовательныя — связуются довольно неопредѣленно; такъ, напр., я не могу составить себѣ точное понятіе о пути, по которому ползеть муха на моей рукѣ.

Наконецъ, вкусовыя и обонятельныя ощущенія на столько безсвязны, что два одновременныхъ вкуса и запаха различаются съ большимъ трудомъ; кромѣ того, та же неопредѣленность замѣтна и въ связи послѣдовательныхъ вкусовъ и запаховъ, такъ какъ границы каждаго изъ нихъ незамѣтно расплываются.

Параллельно различію чувствъ по степени ихъ «относительности», существуетъ подобное же различіе и по степени ихъ *связности*. При этомъ замѣчается то общее правило, что чувства наиболѣе «относительныя» являются и наиболѣе *связными*. Такъ, напр., наиболѣе «относительныя» ощущенія — зрительныя, отличаются такою сильною связностью, что крайне сложный агрегатъ одновременныхъ ощущенийъ легко образуетъ одно неразрывное цѣлое.

Закрывъ глаза, мы легко вспоминаемъ мельчайшія подробности расположенія и мебелировки нашей комнаты. Почти съ такою же легкостью связуются послѣдовательные звуки: мы безъ труда запоминаемъ мелодію. Но недостатокъ связности замѣтенъ ясно въ одновременныхъ слуховыхъ ощущеніяхъ. Меньшею связностью отличаются осязательныя ощущенія и, наконецъ, крайне безсвязны вкусы и запахи. — Что касается ощущенийъ энтопериферическихъ и эмоцій, то отсутствіе въ нихъ связности очевидно. Отчего-же ощущенія малоотносительныя оказываются въ то же время и мало связными? А потому, что связность ощущенийъ предполагаетъ *опредѣленность* связуемыхъ ощущенийъ; но мы видѣли выше, что «неотносительныя» чувства лишены ясныхъ границъ, а потому и неопредѣленны; вотъ почему чувства неотносительныя суть, въ то же

время, и несвязныя. Всѣ «относительныя» чувства, въ силу своей связности, могутъ образовать прочныя агрегаты консолидированныхъ ощущеній. Таковы агрегаты зрительныхъ ощущеній. Подобныя агрегаты являются какъ бы простыми, элементарными ощущеніями и, въ свою очередь, могутъ вступать въ связь съ подобными же другими агрегатами; такимъ путемъ, чувства, обладающія весьма большою «относительностью» могутъ образовать связныя группы, и группы группъ, на что неспособны чувства мало-относительныя, каковы осязаніе, обоняніе, вкусъ, энто-периферическія и центральныя чувства. То, что мы сейчасъ разсмотрѣли, съ одной точки зрѣнія, какъ способность различныхъ категорій чувствъ образовать болѣе или менѣе связныя агрегаты, можетъ быть разсматриваемо, съ другой точки зрѣнія, какъ большая или меньшая способность чувствъ къ *оживанію* (*revivissance*), т. е. къ самопроизвольному возникновенію, *независимо отъ первоначально вызвавшаго ихъ стимула* — возникновенію по воспоминанію. *Оживаніе* чувства есть воспроизведеніе *идеальной* формы чувства, въ противоположность формѣ *реальной*, т. е. *живой*. Тогда какъ *живая* форма ощущеній возбуждается непосредственно реальнымъ стимуломъ, форма идеальная представляетъ какъ бы *слѣдъ* живаго чувства и называется *воспоминаніемъ*. И такъ, различныя категоріи чувствъ обладаютъ неодинаковою способностью къ *оживанію*; а именно, чувства болѣе «относительныя» и связныя (зрѣніе и слухъ) проявляютъ и наибольшую способность къ *оживанію*. Чувства же мало-связныя и мало-относительныя (осязаніе, обоняніе, вкусъ, энто-периферическія и эмоціи) характеризуются и сравнительною неспособностью къ *оживанію*. Что чувства связныя должны отличаться *оживаемостью*, а чувства несвязныя — наоборотъ, легко видѣть изъ слѣдующаго соображенія. Если нѣкоторый агрегатъ

ощущеній $a b c d...$ представляет тѣсно связанную группу, то при возникновеніи въ сознаніи хотя одного члена этой группы, напимѣрь a , должны возникнуть самопроизвольно и связанные съ нимъ остальные члены группы $b c d...$ Последніе, такимъ образомъ, возникнутъ въ сознаніи путемъ оживанія; послѣднее же есть слѣдствіе связности группы $a b c d...$ Разсуждая подобнымъ образомъ, нетрудно видѣть, что чувства несвязныя неспособны и къ оживанью.

Но возникновеніе ощущеній путемъ оживанія есть возникновеніе по ассоціаціи, т. е. въ силу комбинирования или консолидированности ощущеній. Такимъ образомъ, способность чувствъ ассоціироваться между собой прямо пропорціональна ихъ оживаемости; вотъ почему, ощущенія наиболѣе «относительныя», а, слѣдовательно, наиболѣе связныя и оживаемыя (зрѣніе и слухъ) — проявляютъ, въ то же время, и наибольшую способность къ ассоціированію. Всѣ же остальные чувства, мало-относительныя, связныя и оживаемыя — болѣе или менѣе плохо и ассоціируются между собою.

Зрительныя и слуховыя ощущенія ассоціируются съ поразительною силой. Такъ, напр., если мы взглянемъ на небольшой уголокъ знакомой мѣстности, то съ полною отчетливостью припоминаемъ всѣ детали остальной мѣстности; это значитъ, что непосредственно возбужденная группа зрительныхъ ощущеній $a b...$ обуславливаетъ оживанье ассоціированныхъ съ ними ощущеній $c d e f...$ Съ подобною же легкостью начальные звуки мелодіи заставляютъ насъ вспоминать всю мелодію (ассоціація послѣдовательныхъ слуховыхъ ощущеній). Слабо ассоціируются между собою осязательныя ощущенія, а еще слабѣе вкусы и запахи. Такъ, напимѣрь, вкусъ a не пробуждаетъ воспоминаніе о вкусѣ b , который мы ощущали раньше, одновременно съ a .

Наконецъ, энто-периферическія чувства и эмоціи не ассоціируются почти вовсе. Такъ, напр., послѣ

обѣда мы никакъ не въ состояніи ясно припомнить себѣ чувство голода, которое испытывали раньше (отсутствіе ассоціаціи послѣдовательныхъ энтопериферическихъ ощущеній); точно также, печаль не имѣетъ въ нашемъ сознаніи ровно никакой связи съ радостью и не можетъ быть представлена, пока мы ее непосредственно не испытаемъ (отсутствіе ассоцірованья въ эмоціяхъ).

Чувства различныхъ категорій могутъ ассоціироваться не только между собою, но и съ чувствами другихъ категорій. При этомъ существуетъ, однако, слѣдующій законъ:

1) чувства всѣхъ категорій образуютъ наиболѣ прочныя ассоціаціи между чувствами той же категоріи.

2) при образованіи ассоціацій между чувствами различныхъ категорій (напр., зрительныхъ и обонятельныхъ), самыя прочныя ассоціаціи представляются чувствами наиболѣ «относительныхъ» и связныхъ категорій. Такъ, напр., ассоціаціи изъ зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній (обѣ категоріи весьма «относительны») отличаются большою прочностью. Видъ апельсина неразрывно ассоціированъ въ нашемъ сознаніи со звуками, составляющими его названіе; уже слабѣе пробуждаются въ насъ при взглядѣ на апельсинъ воспоминанія о его осязательныхъ свойствахъ, и еще слабѣе — о его запахѣ и вкусѣ. Наконецъ, совершенно невозможно почти представить себѣ, по одному взгляду на апельсинъ, чувство утоленія имъ жажды (ассоціаціи зрительныхъ и энтопериферическихъ чувствъ). И такъ, резюмируя предъидущее, мы вправѣ сказать, что самыя «относительныя», связныя и оживаемыя ощущенія, а именно: зрѣніе и слухъ — обладаютъ высшею способностью ассоціироваться между собою и, въ различныхъ степеняхъ, — съ чувствами другихъ категорій; чувства же категорій малоотносительныхъ и мало-связныхъ, каковы: осязаніе, вкусъ, обоняніе, энтопериферическія чувства и эмоціи, — плохо

ассоціируются между собою, и почти вовсе не ассоціируются съ чувствами другихъ категорій. (Смотр. «Основанія Психологіи» Герберта Спенсера, т. 1).

Двѣ теоремы и ихъ доказательство.

Мы разсмотрели различныя категоріи чувствъ въ отношеніи ихъ большей или меньшей способности къ ассоціированью; къ какому же заключенію можетъ привести насъ это разсмотрѣніе? Заключение наше мы формулируемъ въ видѣ двухъ теоремъ, справедливость которыхъ мы тотчасъ же и докажемъ. Онѣ состоятъ въ слѣдующемъ:

1) Если актъ утилизаціи, т. е. потребленія, или ассимилированія нашимъ организмомъ какой либо полезности, сопровождается множествомъ зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній, то наслажденіе (чувство удовольствія), характеризующее всякое потребленіе (утилизированіе) полезности, можетъ быть возбуждено не только непосредственнымъ актомъ потребленія (утилизаціи), но также и *путемъ оживанія*.

2) Если же актъ утилизаціи полезности сопровождается одними лишь осязательными, обонятельными, вкусовыми, энто-периферическими и центральными ощущеніями (страстями), то наслажденій, возбуждаемое актомъ потребленія, можетъ возникнуть исключительно только при непосредственномъ актѣ утилизаціи. Въ самомъ дѣлѣ, всякій актъ утилизаціи, или потребленія организмомъ какой либо полезности, разлагается, въ психическомъ отношеніи, на цѣлую совокупность различныхъ ощущеній. Такъ, напр., потребляя апельсинъ, мы получаемъ множество зрительныхъ, осязательныхъ, вкусовыхъ, обонятельныхъ ощущеній; ощущеній мускульныхъ, утоленіе жажды (энто-периферическихъ ощущеній вообще) и т. д. Называя одѣльною буквою каждое изъ этихъ многочисленныхъ ощущеній, сопровождающихъ потребленіе апельсина, мы

получимъ группу ощущеній $a b c d e f...$, которая будетъ возникать при всякомъ актѣ утилизаціи апельсина.

Потребленіе апельсина сопровождается группой ощущеній $a b c d e f...$, а эта послѣдняя сопровождается наслажденіемъ; и всякій разъ, когда, возникаетъ группа ощущеній $a b c d e f...$ вмѣстѣ съ тѣмъ, возникаетъ и характеризующее эту группу наслажденіе. Теперь, если группа $a b c d e f...$ образована изъ ощущений весьма «относительныхъ», а именно — изъ зрительныхъ и слуховыхъ, то, вслѣдствіе свойства каждаго слагаемаго ощущенія вступать въ прочную ассоціацію съ всѣми другими, цѣлая группа $a b c d e f...$ будетъ обладать *связностію*. Вотъ почему вполне достаточно, чтобы возникъ только хотя одинъ членъ группы, напр. a ; всѣ же остальные члены — $b c d e f...$ возникнутъ *по ассоціаціи*, въ силу ихъ связи съ a . И такъ, если актъ потребленія полезности разлагается на группу зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній $a b c d e f...$, то эта группа можетъ возникнуть не только въ *живой*, т. е. *реальной формѣ*, но также и въ формѣ *идеальной*; она можетъ возникнуть не только при реальномъ потребленіи полезности, но также и *по ассоціаціи*.

Такъ какъ группа ощущеній $a b c d e f...$ сопровождается наслажденіемъ, то и *идеальная* группа $a b c d e f...$ будетъ сопровождаться такимъ же идеальнымъ наслажденіемъ. А отсюда уже прямо вытекаетъ положеніе, составляющее первую нашу теорему.

Резюмируя сказанное, мы приходимъ къ заключенію, что всѣ полезности, характеризующіяся оптическими и акустическими признаками (т. е. возбуждающія въ насъ зрительныя и слуховыя ощущенія), обладаютъ, въ то же время, способностью возбуждать въ насъ не только *реальное* наслажденіе, сопровождающее ихъ потребленіе, но также, по закону ассоціацій, и наслажденіе *идеальное*.

Разсуждая подобнымъ же образомъ, нетрудно видѣть, что, наоборотъ, тѣ полезности, которымъ

присуще мало, или не присуще даже вовсе никакихъ оптическихъ и акустическихъ признаковъ, а только признаки осязательные, вкусовые, обонятельные, энтопериферическіе, или эмоціональные,—не могутъ, въ то же время, и возбуждать въ насъ *идеальныхъ* наслажденій, но, исключительно только, наслажденія *реальныя*, при непосредственномъ потребленіи ихъ. Въ самомъ дѣлѣ, если группа ощущеній *a b c d e f...* не заключаетъ въ себѣ зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній, то это значить, что она образована изъ чувствъ мало «относительныхъ» и мало связныхъ; а потому, возникновеніе реального ощущенія (живаго) *a* не будетъ (вслѣдствіе недостатка связи, ассоцірованья) сопровождаться оживаньемъ идеальной группы *b c d e f...*; такимъ образомъ, полная группа *a b c d e f* не возникнетъ, а, слѣдовательно, не возникнетъ и соотвѣтствующее этой группѣ наслажденіе (идеальное).

Теперь, когда мы доказали справедливость двухъ вышеприведенныхъ теоремъ, мы можемъ уже непосредственно перейти къ анализу эстетическаго чувства.

Опредѣленіе природы эстетическаго чувства.

Выше, мы опредѣлили объектъ красоты, какъ полезное, полезность котораго выражается сложною совокупностью оптическихъ, либо акустическихъ признаковъ; другими словами, это значить, что прекрасное есть сложная совокупность полезностей, обладающихъ оптическими, или акустическими признаками. Но мы сейчасъ доказали, что всякая полезность, обладающая оптическими и акустическими признаками, можетъ возбуждать въ насъ *идеальное* чувство наслажденія; а потому, совокупность такихъ полезностей должна возбуждать также соотвѣтствующую совокупность *идеальныхъ* наслажденій (какъ бы идеальное утилизованіе, т. е. потребленіе полезностей), которая и называется

эстетическимъ чувствомъ.

И такъ, мы опредѣлимъ чувство красоты, какъ *весьма сложную совокупность идеальныхъ наслажденій*, живая форма которыхъ возникаетъ только при реальномъ потребленіи соотвѣтствующихъ полезностей. Послѣ того, какъ мы нашли опредѣленіе эстетическаго чувства, нетрудно уже видѣть, въ чемъ, именно, заключается его отношеніе къ объекту красоты, а, слѣдовательно, и опредѣлить, въ чемъ состоитъ необходимая связь тѣхъ трехъ моментовъ, на которые распадается наше опредѣленіе прекраснаго: 1) какъ полезнаго, 2) какъ выражающагося оптическими, либо акустическими признаками и 3) какъ сложной совокупности такихъ признаковъ.

Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ чувство красоты есть идеальное потребленіе полезности (см. опредѣленіе эстетическаго чувства), то оно можетъ возбуждаться только *полезностью*; далѣе, такъ какъ идеальное утилизированіе полезностей (идеальное наслажденіе) возможно только относительно тѣхъ полезностей, которыя обладаютъ оптическими, либо акустическими признаками, то чувство красоты можетъ возбуждаться лишь такими полезностями, которыя выражаются оптически, либо акустически (другими словами, это значить, что только зрѣніе и слухъ могутъ быть проводниками чувства красоты).

Наконецъ, такъ какъ чувство красоты есть *сложная совокупность наслажденій* (сопровождающихъ потребленіе), то оно можетъ, слѣдовательно, возбуждаться лишь столь же сложною совокупностью полезностей.

Такимъ образомъ, по природѣ объектовъ красоты, мы сдѣлали заключеніе о природѣ эстетическаго чувства и нашли ихъ взаимное соотношеніе. Этимъ и исчерпывается задача этой части нашего труда, такъ что мы могли бы, затѣмъ, перейти ко второй, т. е. къ изслѣдованію прекраснаго въ искусствѣ,

если бы мы не считали необходимымъ предупредить нѣкоторыя возраженія.

Объясненіе кажущихся противорѣчій.

Мы сказали, что эстетическое чувство есть весьма сложная совокупность идеальныхъ потребленій полезностей (идеальныхъ наслажденій); но когда мы любуемся, напримѣръ, прекраснымъ ландшафтомъ, то мы не различаемъ въ нашемъ эстетическомъ наслажденіи ни одного идеальнаго потребленія какой либо изъ полезностей, совокупность которыхъ составляетъ прекрасный ландшафтъ.

Наслаждаясь ландшафтомъ, мы не думаемъ ни о полезности лѣса, или воды, ни о полезности возвышенностей и низменностей и т. д. Мое чувство красоты представляется мнѣ, какъ нѣчто вполне однородное и неразложимое.

Возраженіе это, однако, тотчасъ же устраняется, если мы только вспомнимъ, что существуетъ множество сложныхъ чувствъ, элементарныя слагаемыя которыхъ не могутъ быть различены никакимъ интроспективнымъ анализомъ; и однако же, сложность ихъ не подлежитъ никакому сомнѣнію. Такимъ образомъ, звукъ какого либо музыкальнаго инструмента представляется вполне неразложимымъ, тогда какъ, на самомъ дѣлѣ, онъ состоитъ изъ цѣлой совокупности звуковъ, что можетъ быть доказано резонаторомъ.

Далѣе, можетъ показаться, что такъ какъ эстетическое наслажденіе есть *идеальное потребленіе полезностей*, то оно должно быть гораздо менѣе сильно, чѣмъ *реальное* потребленіе полезностей. Такъ, напр., несравненно пріятнѣе на самомъ дѣлѣ съѣсть апельсинъ, нежели идеально представлять себѣ удовольствіе ѣды.

Что касается апельсина, то это неопровержимо. Но зато апельсинъ и не возбуждаетъ эстетическаго наслажденія. Тѣ же полезности, которыя возбуждаютъ чувство красоты, представляютъ не *единичную*

полезность (какъ апельсинъ), но *сложную совокупность* полезностей; а потому, и идеальное наслаждение, ими возбуждаемое, есть цѣлая совокупность различныхъ идеальныхъ наслаждений. Но огромное множество идеальныхъ наслаждений можетъ образовать, въ своей сложности, наслаждение, гораздо болѣе интенсивное, чѣмъ *одно* реальное наслаждение. Такъ, напр., если я реально потребляю какую либо изъ полезностей красиваго ландшафта — утоляю, положимъ, жажду, или прохлаждаюсь подъ сѣнью лѣса — то я испытываю лишь единичное, хотя и живое (реальное) наслаждение; тогда какъ въ эстетическое наслаждение красивымъ ландшафтомъ входятъ слогаемыми не только огромное множество подобныхъ же, хотя и идеальныхъ только наслаждений, но также множество идеальныхъ наслаждений инаго рода, когда либо испытанныхъ мною; въ моемъ сознаніи смутно возникаютъ легіоны воспоминаній о различныхъ эпизодахъ счастья и наслаждений, испытанныхъ въ теченіи моей индивидуальной жизни (такъ какъ жизнь и всѣ ея радости ассоцірованы въ нашемъ сознаніи съ мѣстностью *обитаемою*, а, слѣдов., *красивою*); къ этимъ смутнымъ воспоминаніямъ (идеальнымъ наслажденіямъ) примѣшиваются еще болѣе смутные, но и болѣе многочисленные легіоны воспоминаній (наслаждений), завѣщанныхъ намъ, въ видѣ наслѣдственныхъ ассоціаций идей, нашими предками и т. д. Такимъ образомъ, эстетическое наслаждение является агрегатомъ безчисленнаго множества болѣе или менѣе ясныхъ, идеальныхъ наслаждений, сливающихся въ одно хаотическое цѣлое, въ которомъ слогаемыя теряютъ уже свою различимую индивидуальность. Это безчисленное множество самыхъ различныхъ, болѣе или менѣе темныхъ, идеальныхъ наслаждений сливается въ одно могучее цѣлое — въ *эстетическое наслаждение*, подобно тому, какъ великая рѣка образуется изъ ничтожныхъ

источниковъ.

Вотъ почему эстетическія наслажденія не уступаютъ, по своей силѣ и интенсивности, самымъ сильнымъ наслажденіямъ, сопровождающимъ реальное потребленіе полезностей.

Намъ остается разсмотрѣть еще одно и послѣднее возраженіе, которое могутъ намъ сдѣлать.

Возраженіе это состоитъ въ томъ, что эстетическое наслажденіе, возбуждаемое красивою человѣческою внѣшностью, не заключаетъ въ себѣ, повидимому, *сложной совокупности* идеальныхъ наслажденій (какъ всякое другое эстетическое наслажденіе), но сводится, исключительно, на *одно* идеальное, половое наслажденіе. Дѣйствительно, мы показали уже выше, что, въ силу естественнаго подбора, половое наслажденіе должно ассоціироваться въ сознаніи съ красивой внѣшностью (такъ какъ переживаютъ въ борьбѣ за существованіе лишь индивиды, одаренные *полезной* (для жизни), а слѣдовательно, и красивой внѣшностью, вслѣдствіе чего, сношенія половъ имѣютъ мѣсто, все съ большимъ а большимъ преобладаніемъ, лишь между индивидами красивыми).

Вотъ почему, при взглядѣ на красивую внѣшность, возникаетъ, по ассоціаціи, и идеальное половое наслажденіе. Но половое наслажденіе есть *единичное* наслажденіе, а не *совокупность наслажденій*; и такъ какъ это наслажденіе, въ данномъ случаѣ, *идеальное*, то оно должно быть гораздо слабѣе *реальнаго* полового наслажденія. Таково возраженіе.

Отвѣтомъ на него будетъ то, что хотя красивая внѣшность, дѣйствительно, возбуждаетъ идеальное, половое наслажденіе; наслажденіе это, однако, отнюдь не *единичное*, т. е. простое, но представляетъ весьма сложную совокупность идеальныхъ, половыхъ наслажденій, и вотъ почему: каждый признакъ красивой внѣшности, въ отдѣльности, возбуждаетъ уже, въ

извѣстной степени, половое ощущеніе; такъ, напр., намъ пріятно видѣть красивые зубы, волосы, руки и т. д. даже и въ отдѣльномъ ихъ существованіи; вотъ почему совокупность красивыхъ признаковъ, составляющая красивую внѣшность, возбуждаетъ такую же *совокупность* идеальныхъ половыхъ ощущеній.

Совокупность эта еще болѣе усложняется оттого, что къ ней присоединяется, путемъ *оживанія*, множество темныхъ, идеальныхъ, половыхъ наслажденій, давно прошедшихъ, и не только испытанныхъ втеченіи индивидуальной жизни, но также и въ жизни предъидущихъ поколѣній (наслѣдственность ассоціацій).

Такимъ образомъ, чувство красоты, возбуждаемое красивой внѣшностью, есть не простое, идеальное, половое чувство, но безконечно сложное цѣлое, образованное сляніемъ безчисленныхъ, болѣе или менѣе темныхъ, половыхъ ощущеній (наслажденій). Вотъ почему, эстетическое наслажденіе красотой можетъ, по интенсивности, весьма сильно превышать реальное, половое наслажденіе.

Этимъ же объясняется и то, почему наслажденіе красотой (человѣческой) вовсе непохоже, по качеству, на половое наслажденіе, такъ какъ суммарное чувство (каково эстетическое) не можетъ быть равно одному изъ слагаемыхъ чувствъ; такъ, напр., сложный звукъ представляется качественно отличнымъ отъ каждаго изъ входящихъ въ его образованіе простыхъ звуковъ. Къ сказанному прибавимъ еще, что въ составъ эстетическаго наслажденія красотой (человѣческой), кромѣ безчисленныхъ половыхъ ощущеній (въ идеальной формѣ), входятъ также и ощущенія иного рода, — именно, нѣкоторыя изъ высшихъ эмоцій, какъ, напр., любовь (опять таки въ *идеальной*, а не *живой* формѣ); что же касается послѣдней, то она, уже сама по себѣ, представляетъ безконечно-сложный агрегатъ всевозможныхъ простыхъ ощущеній (смотри объ этомъ

П т. Психологіи Спенсера, главу о «чувствахъ»). Это и довершаетъ крайнюю степень сложности эстетическаго наслажденія красотой⁸.

8 Въ заключеніе этого отдѣла, необходимо сказать еще слѣдующее: мы опредѣлили эстетическое чувство, какъ совокупность *идеальныхъ* наслажденій; въ этомъ опредѣленіи, однако, не должно придавать слишкомъ строгаго значенія только что подчеркнутому слову, такъ какъ въ составъ чувства красоты могутъ входить слогаемыми также и *реальныя*, т. е. *живыя* наслажденія. Такъ, въ эстетическое наслажденіе гармоническими звуками и цвѣтами, а равно и въ чувство красоты, обусловливаемое явленіями контраста, входитъ, между прочимъ, цѣлая совокупность *живыхъ* (а не *идеальныхъ*), оптическихъ и акустическихъ наслажденій. Было бы, однако, ошибочно предполагать, будто красота названныхъ явленій (гармоніи, цвѣтовъ и контраста) состоитъ *исключительно* изъ однихъ *живыхъ* наслажденій (утилизаций); напротивъ того, и въ данномъ случаѣ, главная масса эстетическаго наслажденія (если можно такъ выразиться) складывается изъ тѣхъ идеальныхъ ощущеній удовольствія, которыя пробуждаются въ насъ гармоническими звуками по *ассоціаціи идей*. Что же касается ассоціаціи гармоническихъ звуковъ съ чувствами удовольствія, то эта ассоціація выработана въ длинномъ ряду предъидущихъ поколѣній, отъ которыхъ и завѣщана намъ по законамъ (психической) наслѣдственности. Личная наша жизнь дѣлаетъ эту ассоціацію еще болѣе крѣпкою.

Мы видимъ, слѣдовательно, что даже въ такихъ явленіяхъ, какъ феномены гармоніи, цвѣтовъ и контраста, чувство красоты обусловлено, главнымъ образомъ, *идеальными* наслажденіями, возбуждаемыми этими явленіями по *ассоціаціи идей*; а отсюда ясно, что эстетическое чувство есть простой результатъ накопленія наслѣдственныхъ ассоціацій, совершавшагося втеченія безконечно длиннаго ряда поколѣній.

Чтобы лучше уяснить генезисъ чувства красоты, необходимо представить себѣ отчетливо схему исторіи его развитія. Схема эта такова: животное потребляетъ нѣкоторую полезность и испытываетъ, при этомъ, наслажденіе; если полезность обладаетъ оптическими, или акустическими признаками, то, по доказанному выше, представленіе полезности *ассоціруется* въ сознаніи животнаго съ представленіемъ наслажденія; это значитъ, иначе, что, при слѣдующей своей встрѣчѣ съ этою полезностью, животное станетъ *предвкушать* наслажденіе, т. е. у него явится *воспоминаніе* о наслажденіи, испытанномъ при первомъ потребленіи данной полезности. Далѣе, животное вторично потребляетъ полезность,

Генезисъ чувства красоты.

причемъ вторично испытываетъ наслажденіе. Результатомъ будетъ *новая* ассоціація идей, такъ что, при 3-й встрѣчѣ съ этой полезностью, въ сознаніи животнаго явится воспоманіе уже о *двухъ* наслажденіяхъ, испытанныхъ имъ раньше.

По мѣрѣ развитія опыта, созерцаніе полезности станетъ пробуждать воспоминанія о наслажденіяхъ (т. е. возбудитъ идеальныя наслажденія), испытанныхъ, послѣдовательно, при 3-хъ, 4-хъ, 5-ти и т. д. предвидущихъ опытахъ, такъ что, къ концу жизни животнаго, созерцаніе полезности будетъ уже вызывать въ немъ нѣкоторое, довольно сложное наслажденіе (эстетическое чувство), состоящее изъ цѣлага ряда наслоеній различныхъ воспоминаній, и это сложное наслажденіе ассоціируется съ представленіемъ данной полезности. Выработанная въ этомъ видѣ ассоціація передается по наслѣдству слѣдующему поколѣнію; и если второе поколѣніе животныхъ, въ свою очередь, сдѣлаетъ рядъ опытовъ потребления подобныхъ же полезностей, то къ наслѣдственнымъ воспоминаніямъ 1-го поколѣнія прибавятся еще ассоціированные результаты опыта 2-го поколѣнія, причемъ весьма значительно возрастетъ сложность того чувства, которое станетъ отнынѣ пробуждаться при всякомъ созерцаніи извѣстной полезности. Процессъ такого усложненія прогрессивно подвигается впередъ, по мѣрѣ возрастанія числа поколѣній, испытывающихъ, путемъ опыта, наслажденія при утилизациі данной полезности.

Отсюда очевидно, что животныя высшія, отдаленныя отъ низшихъ на неизмѣримо длинный рядъ поколѣній, будутъ обладать эстетическимъ чувствомъ, значительно отличнымъ отъ такового у низшихъ представителей животнаго царства; чувство высшихъ и низшихъ существъ будутъ взаимно относиться, именно, какъ нѣчто весьма сложное, къ весьма простому.

Такимъ образомъ, эстетическое чувство человѣка должно быть совсѣмъ непохоже на чувство красоты у павлина; точно также, должны быть отличными чувства красоты у древнихъ народовъ отъ таковыхъ же у современныхъ намъ людей: съ каждымъ новымъ поколѣніемъ, въ чувство красоты приводить *нѣчто новое*, а именно — возрастаетъ степень его сложности.

Вотъ почему, мы вправѣ предположить, что нашимъ отдаленнымъ потомкамъ откроются такія *новыя* и богатыя области эстетическаго наслажденія, о которомъ теперь мы столь же мало можемъ составить себѣ хотя бы только приблизительное понятіе, какъ мало въ состояніи, напр., обезьяна понять возвышенное чувство, волнующее человѣка передъ великимъ созданіемъ художника.

Бросимъ теперь взглядъ назадъ, на пройденный нами путь. Мы проанализировали сущность каждаго объекта естественной красоты и, такимъ образомъ, нашли опредѣленіе прекраснаго въ природѣ. Отъ опредѣленія прекраснаго въ природѣ мы перешли къ опредѣленію природы эстетическаго чувства, причемъ была найдена необходимая, внутренняя связь трехъ различныхъ моментовъ въ опредѣленіи природной красоты. Теперь, согласно принятому вначалѣ плану, мы перейдемъ къ анализу прекраснаго въ искусствѣ, чтобы найти его опредѣленіе и, по его сущности, заключить еще разъ о природѣ чувства красоты.

Если, при этомъ, мы получимъ опредѣленіе эстетическаго чувства, во всемъ сходное съ опредѣленіемъ только что найденнымъ, то это и подтвердитъ справедливость всѣхъ выводовъ, полученныхъ нами до сихъ поръ (такъ какъ выводы будутъ провѣрены двумя различными путями), и мы получимъ, такимъ образомъ, универсальное опредѣленіе чувства красоты.

И такъ, мы перейдемъ къ изслѣдованію прекраснаго въ искусствѣ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

Прекрасное въ искусствѣ.

Общій характеръ предстоящаго изслѣдованія.

Въ началѣ настоящаго изслѣдованія, мы поставили себѣ целью опредѣлить природу эстетическаго чувства. Чтобы достигнуть этого опредѣленія, мы, прежде всего, обратили наше вниманіе на тѣ вещи, которыя обладаютъ свойствомъ возбуждать въ насъ чувство красоты, т. е., другими словами, мы обратились къ тщательному изученію объектовъ красоты.

Всѣ объекты красоты мы раздѣлили, именно, на двѣ большія группы, изъ которыхъ къ первой мы отнесли всѣ *природные* объекты красоты, т. е. все *прекрасное въ природѣ*, тогда какъ ко второй группѣ, мы причислили всѣ *искусственные* объекты красоты, т. е. все *прекрасное въ искусствѣ*.

Далѣе, мы внимательно изучили всѣ общія свойства первой группы прекраснаго и, на основаніи этихъ общихъ свойствъ, нашли общую природу, или сущность прекраснаго въ природѣ. Отъ опредѣленныхъ, такимъ образомъ, сущности и свойствъ прекраснаго въ природѣ мы сдѣлали нѣкоторое заключеніе о природѣ и свойствахъ самаго *чувства* красоты, или прекраснаго, т. е. нашли нѣкоторое опредѣленіе эстетическаго чувства. Такимъ образомъ, мы пришли уже, однимъ путемъ, къ той цѣли, которую намѣтили еще вначалѣ.

Теперь, слѣдуя тому же самому плану, мы обратимся къ подобному же изученію общей природы и свойствъ прекраснаго въ искусствѣ, чтобы, на основаніи этой природы и свойствъ, сдѣлать нѣкоторое заключеніе о природѣ и свойствахъ эстетическаго чувства.

Сдѣлавъ это, мы придемъ, другимъ путемъ, къ той же самой цѣли, т. е. къ опредѣленію эстетическаго чувства, вслѣдствіе чего опредѣленіе это должно будетъ выиграть въ полнотѣ и точности, получивъ при этомъ свою окончательную форму.

И такъ, намъ предстоитъ задача — изслѣдовать общую природу прекраснаго въ искусствѣ. Другими словами, мы должны опредѣлить общую сущность всѣхъ изящныхъ искусствъ.

Мы останавливаемся передъ важнѣйшей, и даже исчерпывающей задачей всей такъ называемой эстетики. Какія же средства употребимъ мы, чтобы найти удовлетворительное рѣшеніе этой основной и трудной проблемы? Станемъ ли мы подражать всѣмъ прежнимъ эстетикамъ, которые начинали, обыкновенно, съ того, что ставили нѣсколько апріорныхъ опредѣленій сущности прекраснаго и, опираясь на эти опредѣленія, выводили уже, затѣмъ, различные законы и слѣдствія?

Подобный путь мы признаемъ безусловно ложнымъ, незаконнымъ и ненаучнымъ, такъ какъ онъ *предполагаетъ* уже то, что должно быть еще *выведено*; предполагаетъ несомнѣнность того, что должно быть еще доказано, принимаетъ за аксіомы то, что, на самомъ дѣлѣ, представляетъ лишь теоремы.

Нашъ путь изслѣдованія — путь діаметрально противоположный. вмѣсто того, чтобы выполнить слѣдствія изъ произвольно установленныхъ и непровѣренныхъ законовъ, мы, наоборотъ, изъ реальныхъ слѣдствій дѣйствительныхъ законовъ будемъ выводить заключенія о природѣ самихъ законовъ. Заключенія наши не будутъ, подобно заключеніямъ старыхъ эстетиковъ, заключеніями *отъ законовъ къ слѣдствіямъ ихъ*, но, наоборотъ — заключеніями *отъ слѣдствій законовъ къ самимъ законамъ*. Преимущества такого метода настолько очевидны, что едва ли нуждаются въ какихъ либо доказательствахъ.

Въ самомъ дѣлѣ, *законы*, будучи скрыты отъ

нашего взора, не могут познаваться *непосредственно*, но предполагают уже за собою весьма длинный и трудный путь *научнаго изслѣдованія*, которое они и завершаютъ собою; а отсюда очевидно, что *точкой отправленія* научнаго изслѣдованія не могутъ быть сами законы, такъ какъ послѣдніе составляютъ лишь *конечную точку* всякаго изслѣдованія.

Нашъ методъ есть методъ всѣхъ точныхъ наукъ — методъ заключенія отъ частнаго къ общему, отъ фактовъ къ законамъ; методъ опытнаго изслѣдованія, методъ индуктивный, въ противоположность метафизическому методу — заключающему отъ общаго къ частному, отъ сущности къ явленіямъ, отъ законовъ къ слѣдствіямъ, — методу чисто дедуктивному.

Мы достаточно ясно обозначили характеръ предстоящаго намъ изслѣдованія; но чтобы окончательно и вполнѣ уяснить себѣ этотъ характеръ, мы прибавимъ еще, что путь, которому мы будемъ слѣдовать дальше, есть тотъ же самый путь, который мы избрали уже съ самаго начала этого труда, и который привелъ насъ къ научному опредѣленію сущности прекраснаго въ природѣ.

Подобно тому, какъ тамъ, мы приняли за простыя эмпирическія данныя всѣ явленія прекраснаго въ природѣ, мы и теперь станемъ разсматривать, какъ эмпирическій же фактъ, всѣ явленія изящныхъ искусствъ; подобно тому, какъ тамъ, мы обобщили эмпирическіе факты природной красоты въ одно всѣхъ ихъ обнимающее и заключающее опредѣленіе сущности природной красоты, такъ и теперь, мы постараемся отыскать объединяющую формулу для многочисленныхъ эмпирическихъ фактовъ прекраснаго въ искусствѣ; подобно тому, какъ тамъ мы нашли логическое объясненіе сущности прекраснаго въ самомъ опредѣленіи *чувства красоты*, такъ и теперь намъ предстоитъ согласовать нашу формулу прекраснаго въ искусствѣ съ общимъ опредѣленіемъ эстетическаго

чувства.

Послѣ всего сказаннаго, мы можемъ уже перейти непосредственно къ выполнению только что поставленныхъ нами задачъ. Первый вопросъ, который встрѣчается намъ на этомъ пути, состоитъ въ томъ, какова общая сущность всѣхъ художественныхъ произведеній? Другими словами, въ чемъ состоитъ то *общее свойство*, на основаніи котораго не только всѣ разнообразнѣйшія и многочисленныя произведенія одного и того же художника — напр., живописца; не только еще болѣе различныя и многочисленные произведенія всѣхъ художниковъ одного и того же рода — напр., всѣхъ живописцевъ; но даже всѣ безчисленныя и не имѣющія, повидимому, никакого между собою сходства произведенія всѣхъ изящныхъ искусствъ, вообще, каковы: живопись, поэзія, музыка, архитектура, скульптура — относятся въ одну и ту же видовую группу — группу изящныхъ искусствъ?

**Гипотеза о сущности изящныхъ искусствъ,
какъ подражаніи природной красотѣ или
заимствованіи элементовъ послѣдней.**

Элементы природной красоты въ скульптурѣ.

Тѣ же начала въ живописи; свѣтотѣнь и краски.

**Принципъ природной красоты въ архитектурѣ;
контрастъ и симметрія.**

Начало естественной гармоніи въ музыкѣ.

Косвенное подтвержденіе той же гипотезы.

**Назначеніе искусствъ съ точки зрѣнія этой
гипотезы; недостаточность и несовершенство
природной красоты.**

Разрѣшая этотъ вопросъ, намъ приходится, прежде всего, и, какъ бы неволью, слѣдующее соображеніе: мы знаемъ, что всѣ художественныя произведенія возбуждаютъ въ насъ чувство красоты; далѣе, намъ извѣстно изъ предъидущаго, что въ самой

природѣ существуютъ вещи, точно также возбуждающія ощущение красоты; на этомъ основаніи, нельзя ли предположить, что художественныя произведенія потому, именно, и дѣйствуютъ на наше эстетическое чувство, что они *копируютъ* природную красоту, т. е. подражаютъ ей, или, наконецъ, *заимствуютъ* болѣе или менѣе вполнѣ элементы природной красоты?

Если бы это предположеніе оказалось справедливымъ, то, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы нашли бы и общую сущность художественныхъ произведеній; она состояла бы, именно, въ подражаніи природной красотѣ, или заимствованіи ея элементовъ. Справедливость сдѣланнаго предположенія находить, повидимому, свое подтвержденіе въ самихъ фактахъ, т. е. въ разсмотрѣнннхъ явленіяхъ художественнаго творчества.

Дѣйствительно, если мы обратимся къ различнымъ изящнымъ искусствамъ, то въ каждомъ изъ нихъ мы встрѣтимся съ тѣми, именно, элементами красоты, которые были уже раньше разсмотрѣны нами, какъ элементы прекраснаго въ природѣ.

Такъ, скульптура изображаетъ, напр., прекрасную человѣческую внѣшность; Аполлонъ Бельведерскій, Венера Милоская и т. п. — все это изображенія совершеннѣйшей, человѣческой (а, слѣдовательно, природной) красоты.

Далѣе, что касается живописи, то и здѣсь мы встрѣчаемъ такія творенія, каковы, напр., Венера Тициана, Мадона Рафаэля, Леда Микель-Анджело, женскіе типы Корреджіо и т. п., т. е. составляющія изображенія совершеннѣйшей, человѣческой красоты.

Кромѣ того, живопись изображаетъ разнообразныя виды и явленія природы; но и тѣ и другія, какъ мы знаемъ, бываютъ прекрасными въ природѣ, такъ что художнику остается только переносить ихъ на полотно, подражая имъ.

Затѣмъ, чтобы окончательно исчерпать всѣ элементы прекраснаго, которые только заимствуетъ

художникъ изъ природы, мы укажемъ, наконецъ, на различные цвѣта и ихъ сочетанія, относящіяся, какъ мы видѣли выше, къ элементамъ природной красоты.

Самые разнообразныя цвѣта и окраски мы встрѣчаемъ непосредственно въ самой природѣ, и вотъ эти-то факторы природной красоты и заимствуетъ художникъ изъ внѣшней природы, предоставляя имъ играть столь важную роль въ своемъ твореніи.

Краски и внутреннее соотношеніе свѣтотѣни имѣють огромное значеніе въ живописи, и, притомъ, совершенно независимо отъ того, *что именно* ими изображается. Подобное явленіе легко объясняется тѣмъ, что, какъ мы показали это въ 1-й части, различныя комбинаціи красокъ и свѣтотѣни возбуждаютъ въ насъ, уже сами по себѣ, ощущенія цвѣтовой гармоніи и свѣтовыхъ контрастовъ, пробуждая, такимъ образомъ, эстетическое наслажденіе.

А отсюда прямо слѣдуетъ, что краски и свѣтотѣнь — эти факторы природной красоты — являются, въ то же время, и вполне самостоятельными элементами живописной красоты.

Мы указали на нѣсколько важнѣйшихъ элементовъ красоты въ живописи, которые, въ то же время, оказались и элементами природной красоты, заимствованные художникомъ цѣликомъ, или въ подражаніи изъ самой же природы.

Переходя къ архитектурѣ, мы и здѣсь находимъ знакомые уже намъ элементы природной красоты. Такъ, разнообразныя сочетанія частей и ихъ очертаній, разнообразныя комбинаціи математическихъ линій и геометрическихъ формъ, разнообразіе въ размѣрахъ и соотношеніи частей — все это суть явленія, относящіяся къ области разсмотрѣнныхъ уже нами феноменовъ зрительныхъ контрастовъ, т. е. феноменовъ природной красоты.

Кромѣ того, останавливаясь на явленіи *симметрии*, какъ важнѣйшемъ условіи художественной

архитектуры, мы тотчасъ же открываемъ, что и этотъ элементъ художественной красоты представляетъ не болѣе, какъ подражаніе естественной, природной красотѣ.

Симметрія составляетъ *типическій* признакъ почти всего животнаго царства. Но мы видѣли уже раньше, что типъ какаго либо животнаго вида есть, въ то же время, и типъ животной красоты. Такъ, напр., наиболѣе типичный, т. е. нормальный человѣкъ есть, въ то же время, и человѣкъ наиболѣе красивый. Если же это справедливо, то справедливо также и то, что всякій признакъ типа, т. е. всякій типическій признакъ, есть, вмѣстѣ, и признакъ, или элементъ животной красоты.

Но такъ какъ симметрія, какъ мы сказали, есть существеннѣйшій изъ всѣхъ типическихъ признаковъ животнаго царства, то, поэтому, она составляетъ также и существеннѣйшій элементъ животной, а, слѣдовательно, и природной красоты.

И вотъ этому-то, именно, важнѣйшему изъ элементовъ природной красоты и подражаетъ архитектура, включая его въ число существеннѣйшихъ своихъ элементовъ.

Подобно тому, какъ въ животномъ мірѣ, двубоковая симметрія характеризуетъ всѣхъ высшихъ представителей этого царства, и только низшія существа устроены по типу лучевой, или иной какой либо симметрии (не говоря уже о самыхъ низшихъ представителяхъ животнаго царства, которые, подобно *амьбамъ*, *протистамъ* и т. п., представляютъ кусокъ безформенной протоплазмы, лишенной какой бы то ни было симметрии, или строенія), точно также и въ архитектурѣ, первое мѣсто занимаетъ двубоковая симметрія, и лишь второстепенное значеніе имѣетъ симметрія лучевая. Подобно тому, какъ въ животныхъ, устроенныхъ по типу двубоковой симметрии, мы замѣчаемъ *среднюю часть*, состоящую изъ единичныхъ органовъ, не повторяющихся болѣе ни справа, ни слѣва,

каковы: надпереносье, носъ, ротъ, подбородокъ, грудина и т. д.; по сторонамъ же этой срединной и одиночной части расположены — справа и слѣва — парные члены, причемъ правая часть совершенно подобна лѣвой; точно также и въ архитектурѣ существуетъ *средняя* часть, единственная въ своемъ родѣ; по сторонамъ же ея располагаются двѣ совершенно подобныя другъ другу части — два боковыя крыла.

Такимъ образомъ, становится очевиднымъ, что и элементъ симметріи, подобно элементамъ контраста, архитекторъ прямо заимствуетъ изъ числа факторовъ естественной красоты.

Наконецъ, если мы обратимся къ музыкѣ, то и здѣсь найдемъ все тѣ же элементы прекраснаго въ природѣ; въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ музыка состоитъ изъ гармоническихъ звуковъ, послѣдніе же составляютъ явленія природной красоты, то очевидно, что и музыка заимствуетъ изъ природы элементы прекраснаго.

И такъ, разсмотрѣніе художественныхъ произведеній приводитъ, повидимому, къ оправданію сдѣланнаго нами предположенія, что общая сущность художественныхъ произведеній состоитъ въ *подражаніи* элементамъ природной красоты или въ *заимствованіи* этихъ элементовъ: во всѣхъ разсмотрѣнныхъ нами явленіяхъ художественнаго творчества мы обнаружили либо такое *подражаніе*, либо *заимствование*.

Ко всему сказанному мы можемъ присоединить еще одно, хотя и непрямое, доказательство справедливости нашего положенія, а именно того, что сущность художественныхъ произведеній состоитъ въ *подражаніи* и *заимствованіи* природной красоты.

Доказательство это таково, что самымъ необходимымъ и существеннымъ условіемъ всякаго истинно-художественнаго творчества является *непосредственное* и *тщательное изученіе природы*. Не говоря уже о томъ, что произведенія художника, который *никогда* не задавалъ себѣ труда добросовѣстно

всмотрѣться и изучить дѣйствительную, живую природу, изъ которой онъ почерпаетъ свои сюжеты и вдохновенія, никогда не могутъ быть произведеніями *художественными*: про такія произведенія говорятъ, что они бездарны, такъ какъ изображаемыя ими вещи и отношенія *невѣрны*, ненатуральны (а не значитъ ли это, повидимому, другими словами, что причина бездарности, *не художественности* произведенія, зависитъ отъ *неточности подражанія*, или *заимствованія*?); не говоря уже объ этомъ, и помимо этого, — даже тотъ художникъ, который посвятилъ многолѣтній трудъ на самое тщательное и подробное изученіе природы, но который хотя на минуту отводитъ свои взоры отъ этой живой природы, вообразивъ, будто онъ достаточно изучилъ ее и въ состояніи уже обойтись въ своемъ творествѣ безъ непосредственнаго наблюденія и опыта, руководствуясь добытыми свѣдѣніями и воспоминаніемъ; — даже и такой художникъ тотчасъ уже обнаруживаетъ упадокъ творческихъ силъ, и произведенія его все менѣе и менѣе становятся художественными. Поэтому, тщательное и непосредственное изученіе живой природы есть безусловно необходимое условіе всякаго истинно художественнаго творчества. А не доказываетъ ли это, косвеннымъ образомъ, что свою силу, т. е. свою красоту, художественныя произведенія почерпаютъ непосредственно изъ природы, красотамъ которой художникъ *подражаетъ*, либо *заимствуетъ* ихъ, чѣмъ, разумѣется, и объясняется вполне необходимость непосредственнаго наблюденія и опыта, такъ какъ невозможно же подражать чему либо, не изучивъ, предварительно, предметъ подражанія.

Такимъ образомъ, къ тѣмъ аргументамъ; которые мы получили изъ разсмотрѣнія художественныхъ произведеній, и которые доставили намъ нѣкоторое доказательство справедливости предположенія о характерѣ *подражанія*, или *заимствованія* всѣхъ

изящныхъ искусствъ, мы прибавили еще новый, хотя и косвенный, аргументъ въ пользу того же самаго предположенія.

Теперь, если бы мы спросили себя, каково же *назначеніе* художественныхъ произведеній, если они, не создавая ничего новаго, повторяютъ лишь то, что существуетъ уже и само по себѣ, независимо отъ всякаго труда, то отвѣтъ состоялъ бы въ слѣдующемъ: хотя природа и заключаетъ въ себѣ обиліе всяческихъ красотъ, тѣмъ не менѣе, послѣднія встрѣчаются далеко не во всякомъ мѣстѣ и не во всякое время; другими словами, прекрасное находится въ природѣ въ *недостаточномъ количествѣ*.

Такъ, напр., хотя и существуютъ въ природѣ красивыя женщины, тѣмъ не менѣе, встрѣчаются онѣ, сравнительно, довольно рѣдко — гораздо рѣже, чѣмъ это было бы желательно. То же самое можно сказать и про красивыя мѣстности: далеко не вездѣ можно наслаждаться швейцарскими видами, далеко не вездѣ можно любоваться Ніагарскимъ водопадомъ.

Сдѣланное замѣчаніе относится, равномерно, и къ различнымъ явленіямъ природы, вродѣ захода солнца, бури на морѣ, сѣвернаго сіянія и т. под. Всѣ эти прекрасныя явленія могутъ быть наблюдаемы не во всякое время дня и года, равно какъ и не во всякомъ мѣстѣ.

Есть страны, гдѣ солнце не появляется втеченіи цѣлыхъ мѣсяцевъ, есть страны, гдѣ не бываетъ вовсе сѣверныхъ сіяній, и есть, наконецъ, такія, гдѣ нѣтъ моря. Даже тамъ, гдѣ солнце ежедневно восходитъ и заходитъ, явленія эти совершаются далеко не съ однимъ и тѣмъ же великолѣпіемъ; такъ, зимою, напр., заходъ солнца, какъ мы уже знаемъ, не представляетъ тѣхъ красотъ, съ которыми онъ связанъ лѣтомъ; да и лѣтніе закаты солнца обусловлены въ степени своей красоты состояніемъ погоды, атмосферы и т. под.

Мы видимъ, слѣдовательно, что природа не

заботится о безусловномъ наполненіи всѣхъ промежутковъ времени и пространства явленіями красоты, и въ этомъ, именно, и состоитъ первый пробѣлъ въ природѣ.

Второй пробѣлъ природы заключается въ томъ, что даже въ тѣхъ случаяхъ, когда мы встрѣчаемъ явленія ея красоты, послѣднія далеко не всегда обладаютъ возможною степенью совершенства; другими словами, прекрасное въ природѣ далеко не всегда сосредоточиваетъ въ себѣ всѣ тѣ элементы красоты, которыми бы оно могло обладать по своей сущности, и которые бы придавали ему ту высочайшую степень красоты, къ какой только способенъ, по своей природѣ, данный родъ прекраснаго.

Такимъ образомъ, есть множество красивыхъ женщинъ, которыя, однако, могли бы быть еще прекраснѣе, если бы устранить въ ихъ наружности нѣкоторые недостатки и, наоборотъ, придать имъ нѣкоторыя новыя достоинства. Есть, далѣе, много ландшафтовъ, которые много бы выиграли отъ подобныхъ же преобразованій въ ихъ элементахъ; этотъ видъ былъ бы гораздо красивѣе, если бы въ немъ не ощущался недостатокъ воды; другому недостаетъ горъ, третьему — лѣса, четвертый — сплошь загроможденъ лѣсомъ и горами, будучи лишень вовсе открытыхъ мѣстъ и т. д.

Резюмируя все сказанное, замѣтимъ, что прекрасное въ природѣ страдаетъ двумя недостатками или пробѣлами, а именно: *недостаточностью*, съ одной стороны, и *несовершенствомъ* — съ другой.

Восполнить оба эти пробѣла природной красоты и составляло бы, слѣдовательно, назначеніе художественныхъ произведеній — *если, только, разумѣется, допустить справедливость выше сдѣланнаго предположенія*, что общая сущность художественныхъ произведеній состоитъ въ подражаніи и заимствованіи природной красоты.

Но дѣйствительно ли справедливо такое предположеніе? Для рѣшенія этого вопроса намъ приходится возвратиться нѣсколько назадъ, а именно — къ новому обозрѣнію всѣхъ изящныхъ искусствъ

Несостоятельность гипотезы; ее обнаруживаетъ вторичное обозрѣніе изящныхъ искусствъ:

А . Ж и в о п и с ь .

Фламандская школа и взглядъ Тэна на задачи пластики; несостоятельность этого взгляда.

Историческія данныя подтверждаютъ, повидимому, мнѣніе Тэна:

Древняя Греція и ея пластика.

Эпоха Возрожденія въ Италіи; Флорентійская, Падуанская, Венеціанская и Умбрійская школы. Лука Синьорелли, Леонардо да-Винчи, Микель-Анджело, Рафаэль.

Всѣ эти данныя не могутъ оправдать заключенія Тэна.

Исторія искусствъ противорѣчитъ взгляду Тэна на задачи пластики.

Живописныя школы Германіи, Фландріи и Голландіи.

Итальянскія школы эпохи Возрожденія:

Леонардо да-Винчи, Микель-Анджело, Рафаэль и Корреджіо. — Заключение.

Ландшафтная живопись и ея задачи.

Задачи живописи вообще не ограничиваются подражаніемъ или заимствованіемъ.

Первое обозрѣніе этого рода показало намъ, что во всѣхъ разсмотрѣнныхъ нами художественныхъ произведеніяхъ заключается подражаніе, либо заимствование природной красоты.

Не отрицая этого факта, мы спросимъ только

теперь, *всѣ* ли явленія художественнаго творчества были нами разсмотрѣны, и если не *всѣ*, то не отсутствуют ли элементы *подражанія и заимствованія* именно въ этихъ неразсмотрѣнныхъ еще явленіяхъ?

Кромѣ того, мы спросимъ себя, что касается даже разсмотрѣнныхъ нами явленій художественнаго творчества, то не заключается ли въ нихъ, помимо обнаруженныхъ нами элементовъ подражанія и заимствованія, еще что либо иное, сверхъ того?

Для разъясненія именно вотъ этихъ вопросовъ мы и обязаны еще разъ, но уже болѣе пристально, взглянуть поочередно во *всѣ* возможные роды изящныхъ искусствъ.

Начнемъ съ живописи и ея произведеній. Мы видѣли выше, что живописецъ изображаетъ красивыхъ людей, красивыя мѣстности и прекрасныя явленія природы вообще. Но исчерпываются ли этимъ *всѣ* сюжеты и задачи художественной живописи?

Нѣтъ надобности много думать, чтобы отвѣтить прямо и отрицательно на этотъ вопросъ. Въ самомъ дѣлѣ, тотъ родъ живописи, который имѣетъ своимъ предметомъ изображеніе человѣческой внѣшности, вовсе не ограничивается исключительно одною лишь *прекрасною* человѣческою внѣшностью, но сплошь и рядомъ изображаетъ людей не только некрасивыхъ, но даже прямо безобразныхъ.

«Рембрандтъ, величайшій живописецъ этого рода, не отступалъ ни передъ однимъ безобразіемъ, ни передъ однимъ физическимъ уродствомъ: гримированныя хари ростовщиковъ и евреевъ, искривленныя спины и ноги нищихъ и бродягъ, раздѣтыя кухарки, которыхъ коровьи мяса носятъ еще на себѣ явные слѣды корсета; вывихнутыя голени и втянутые животы; больничныя лица и лохмотья изъ вѣтошнаго ряда; жидовскія исторіи, списанныя съ какаго нибудь вертепа въ Роттердамѣ; сцена соблазна, въ которой жена Пентефрія, чуть не нагишемъ, съ постели,

даетъ зрителю какъ нельзя лучше понять, отчего Іосифъ бѣжалъ такъ безъ оглядки» — таковы его любимые сюжеты.

«Вокругъ Рембрандта стоятъ не такъ геніальные, какъ онъ, живописцы, которыхъ называютъ «маленькими Фламандцами». Ванъ-Остаде, Тенъерсъ, Герардъ, Доу, Адрианъ, Броуверъ, Янъ, Стеэнъ, Тербургъ, Метціо и многіе другіе. Дѣйствующими лицами у нихъ, обыкновенно, мѣщане и простолюдины; они брали ихъ такими, какими видѣли на рынкахъ и на улицѣ, по домамъ и харчевнямъ: толстые бургомистры, приличныя и лимфатическія барыни, кухарки за стряпней, пузатые трактирщики, подкутившіе гуляки, разные увальни, пентюхи и недоростки изъ лавочекъ и пригородныхъ мызъ, изъ мастерскихъ и кабаковъ.

«Увидѣвъ ихъ въ своей галлерее, Людовикъ XIV сказалъ: «унесите отсюда этихъ уродцевъ».

«Въ самомъ дѣлѣ, изображаемая ими личность, по своему тѣлосложенію, принадлежитъ къ какой-то низшей породѣ, — блѣдной, приземистой, съ неправильными чертами, холоднокровной; однимъ словомъ, — лишенной той дѣятельности и гибкости, которая производитъ силача и скорохода.

«Кромѣ того, они оставили на нихъ печать порабощенія общественною жизнью, всѣ явные слѣды ремесла, сословія, наряда; всѣ искаженія, какимъ механической трудъ поселанина и чинные приемы буржуа подвергаютъ и складъ тѣла, и выраженіе лица»⁹.

Приведенная цитата И. Тэна показываетъ намъ, что цѣлый рядъ весьма даровитыхъ художниковъ, во главѣ которыхъ стоитъ, между прочимъ, имя самого Рембрандта, изображали вовсе не красивые, но безобразные и пошлые типы человѣческой внѣшности. Правда, что И. Тэнъ вслѣдъ же затѣмъ прибавляетъ:

⁹ Тэнъ, лекціи объ искусствѣ.

«подобная живопись... переходит за предѣлы живописи; она скорѣе поэзія; тутъ, для художника главное дѣло — выразить какое нибудь религіозное потрясеніе, какую нибудь философскую идею». И далѣе: «...но если, покинувъ эти эксцентричныя и необыкновенныя проявленія генія, мы посмотримъ на человѣческое тѣло, какъ на истинный предметъ живописнаго подражанія — намъ невозможно будетъ не признать, что написанныя, или изваянныя фигуры, которымъ недостаетъ силы, здоровья и прочихъ тѣлесныхъ совершенствъ, нисходятъ, взятыя сами по себѣ, до самой низкой ступени искусства».

Изъ этого видно, что истиннымъ призваніемъ живописи (какъ и скульптуры) Тэнъ считаетъ изображеніе нормально здороваго, а, слѣдовательно, *прекраснаго* человѣческаго тѣла (внѣшности), и что въ изображеніи безобразной внѣшности онъ усматриваетъ преступленіе за предѣлы живописи, незаконное вторженіе послѣдней въ область поэзіи и низведеніе ея до низшихъ степеней. Но такъ какъ мнѣніе это представляетъ лишь личное мнѣніе Тэна, справедливость котораго онъ нигдѣ и никогда не доказалъ, то мы вправѣ не согласиться съ нимъ и заподозрить его даже въ нѣкоторой тенденціозности.

Въ самомъ дѣлѣ, всякій человѣкъ, который только свободенъ отъ заранѣе уже составленныхъ, а ргіогі, теорій и предвзятыхъ сужденій, признаетъ вполне художественными и великими произведенія Рембрандта. Самъ Тэнъ, въ вышеприведенной цитатѣ, называетъ эти произведенія «проявленіями *генія*», хотя и прибавляетъ тутъ же: «эксцентричныя и необыкновенныя».

Такимъ образомъ, рассматривая произведенія Фламандской школы, согласно принятому нами методу, — какъ эмпирической фактъ прекраснаго, мы должны признать, что въ область художественной живописи входитъ не только изображеніе *прекрасной*

человѣческой внѣшности, но также и внѣшности *безобразной*.

Что касается мнѣнія Тэна, будто задача истинно художественныхъ произведеній подражательной, т. е. пластической группы искусствъ ограничивается исключительно изображеніемъ *прекрасной*, человѣческой внѣшности, то мы видѣли уже выше, что мнѣніе это стоитъ въ противорѣчій съ эмпирическими фактами художественной живописи.

Но существуютъ, однако, другіе факты, относящіеся къ исторіи живописи и скульптуры, которые, повидимому, подтверждаютъ взглядъ Тэна. Факты эти состоятъ въ томъ, что эпохи величайшаго процвѣтанія пластическихъ искусствъ (живописи и скульптуры) совпадаютъ съ эпохами величайшаго поклоненія пластической красотѣ человѣческаго тѣла и обоготворенія внѣшней красоты.

Наоборотъ, въ тѣ историческія эпохи, когда люди становятся равнодушны къ красотѣ человѣческаго тѣла, тотчасъ же обнаруживается и упадокъ пластическихъ искусствъ.

Такъ было въ Греціи, когда скульптура достигла апогея своего совершенства; такъ было и въ Италіи, въ эпоху Возрожденія, когда живопись поднялась на такую недосягаемую высоту, что ей оставалось, повидимому, лишь спускаться съ этой высоты, что и обнаруживается, дѣйствительно, вплоть до нашихъ временъ.

«Идеальною личностью въ глазахъ грековъ былъ не полный мысли умъ, не глубоко чувствующая душа, а обнаженное тѣло хорошей породы, подвижное и ловкое во всѣхъ своихъ упражненіяхъ» (Тэнъ, Филос. искус.).

Нетрудно привести тысячу историческихъ доказательствъ въ подтвержденіе выказаннаго положенія. Греки не упустили ни одного случая, чтобы выставить на показъ обнаженное тѣло. Ихъ народныя празднества, пивійскія, олимпійскія и немейскія игры были настоящимъ торжествомъ тѣлесной красоты и

силы. Поклоненіе физическому совершенству тѣла было такъ велико, что нѣкто Діагоръ, котораго два сына отличились въ одинъ и тотъ же день на публичныхъ играхъ — умеръ отъ радости на рукахъ своихъ дѣтей; по его мнѣнію, и по мнѣнію всѣхъ грековъ, ему не оставалось уже высшаго счастья на землѣ.

Когда одна извѣстная гетера стояла предъ своими судьями, то защитникъ ея сорвалъ съ нея одежду, разсчитывая, что красота ея сильнѣе подѣйствуетъ на трибуналъ, чѣмъ всякое краснорѣчіе; и дѣйствительно, судьи тотчасъ же произнесли оправдательный приговоръ.

И вотъ, рядомъ съ этимъ безусловнымъ поклоненіемъ тѣлесной красотѣ, мы видимъ то небывалое процвѣтаніе пластическихъ произведеній, уцѣлѣвшіе остатки которыхъ еще и до сихъ поръ изумляютъ міръ.

Такова тѣсная связь совершенства греческой скульптуры съ античнымъ пристрастьемъ къ человѣческому тѣлу, любовью и изученіемъ его красоты. И по мѣрѣ того, какъ исчезаетъ, мало по малу, этотъ античный культъ тѣла, уступая все болѣе и болѣе мѣсто христіанскому созерцанію духа, одновременно съ этимъ обнаруживается, въ той же самой степени, и упадокъ античной скульптуры. Не менѣе тѣсную связь между любовью и изученіемъ тѣлесной и внѣшней красоты — съ одной, и развитіемъ пластическихъ искусствъ (живописи и скульптуры) съ другой стороны, представляетъ намъ эпоха возрожденія итальянской пластики.

Описывая возрожденіе изобразительныхъ искусствъ въ 15-мъ вѣкѣ, въ произведеніяхъ художниковъ Флорентійской, Падуанской, Венеціанской и Умбрійской школь, Мориць Каррьеръ (Искусство, въ связи съ общимъ развитіемъ культуры, и идеалы человѣчества, переводъ Е. Корша, т. IV) замѣчаетъ, между прочимъ, что въ то время *«любовь къ*

природѣ и стремленіе къ естественной правдѣ одушевляли художниковъ; отъ антика они научились высматривать у дѣйствительности *прекрасное* и *великое* и его, именно, выдвигать впередъ, т. е. облагораживать жизнь искусствомъ».

Далѣе, говоря о величайшемъ представителѣ Флорентійской школы 15-го вѣка, Лукѣ Синьорелли, Каррьеръ замѣчаетъ о немъ, что «онъ далеко оставляетъ за собою своихъ сверстниковъ (въ орвіэтскомъ соборѣ) *вполнѣ самоувѣреннымъ рисункомъ наготы*».

Въ его картинѣ воскресенія мертвыхъ, мы видимъ, между прочимъ, «голый костякъ, ожидающій еще себѣ одежды плотью, и мы убѣждаемся при этомъ, что *живописцу открылась теперь и красота человеческого остова*..... Здѣсь, одинъ человѣкъ какъ будто напоминаетъ умирающаго гладиатора, а дальше, въ милой группѣ дѣвицъ, ни дать ни взять три Граціи возродились передъ нами».

«Въ Падуѣ, искусство двинулось впередъ *основательнымъ изученіемъ* перспективы и *антика*» (Каррьеръ), а слѣдовательно, — изученіемъ *голаго тѣла*, которое составляло исключительную тему античныхъ художниковъ.

Переходя, затѣмъ, къ эпохѣ полного и высочайшаго процвѣтанія изобразительныхъ искусствъ въ Италіи, т. е. къ эпохѣ Леонардо да-Винчи, Микель-Анджело, Рафаэля, Корреджіо и Тиціана, Каррьеръ говоритъ, что «христіанскія идеи и ощущенія вступили здѣсь въ тѣсный союзъ съ *античнымъ умънемъ владѣть формой*... Одежда не покрываетъ уже *тѣлесныхъ формъ*, а напротивъ, выдаетъ ихъ, обливая струями величавой драпировки. Такъ, внутренне возвеличенный самымъ знаменательнымъ моментомъ своей жизни Іоаннь (группа Андреа ди-Сансовино) держитъ въ размахистомъ движеніи крещальную чашу надъ головой Иисуса, который стоитъ передъ нимъ просто и серьезно, сложивъ руки на груди; и въ *превосходно*

выработанномъ, нагомъ тѣлѣ сквозить такая же безупречно-чистая душа». («Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества»).

Далѣе, обрисовывая величайшаго и гениальнѣйшаго представителя этой эпохи, — Леонардо да-Винчи, Каррьеръ указываетъ на то, что «фантазія Леонардо *держалась реалистично живой природы*, но онъ выработалъ послѣднюю въ полное проявленіе души; чувство обратилось у него въ *форму и краску*» (ibid). О его портретѣ Монны Лизы, Вазари говоритъ: «Глазамъ приданы были свойственные имъ отъ природы блескъ и влажность, вѣки отличались тѣми красноватыми и синеватыми жилками, рѣсницы — тѣми тонкими волосками, которые способна воспроизвести только самонѣжнѣйшая кисть. По бровямъ можно было прослѣдить, гдѣ гуще, гдѣ скуднѣе пробиваются онѣ изъ скважинокъ кожи, образуя этимъ дугу, какъ нельзя болѣе естественно. Ротъ, какъ тамъ, гдѣ смыкаются между собою губы, такъ и тамъ, гдѣ онѣ переходятъ въ остальной цвѣтъ лица, вовсе уже не производилъ впечатлѣнія краски, а глядѣлъ настоящимъ мясомъ, какъ слѣдуетъ. Кто внимательно всматривался въ горловую впадину, тому казалось, что онъ видитъ въ ней бьющіяся жилки. Портретъ написанъ былъ, вообще, такъ, что приводилъ въ трепетъ самаго лучшаго мастера, кто бы онъ себѣ ни былъ».

О другомъ гениальномъ художникѣ этого времени, — Микель-Анджело, Каррьеръ замѣчаетъ, что «его *вкусъ къ наготѣ*, вѣрность руки въ лѣпкѣ человѣческаго тѣла, придаетъ живописнымъ его фигурамъ видъ такой округлости, такой жизненной полноты, можно сказать, — совершенную пластичность; *онъ считаетъ совершеннѣйшею ту картину, которая всего ближе напоминаетъ рельефъ*».

Переходя, наконецъ, къ третьей звѣздѣ блестящаго созвѣздія великихъ художниковъ эпохи Возрожденія — къ Рафаэлю, мы замѣтимъ, что и онъ,

подобно всѣмъ художникамъ Возрожденія, вообще, стремился «къ насыщенію идеальности реальностью и содержанія формой» (Каррьеръ).

«Въ области красоты формъ», говоритъ Буркгардтъ, «для новаго человѣка нѣтъ владыки и блюстителя выше Рафаэля».

Разсматривая произведенія Рафаэля въ виллѣ Форнезинѣ, Каррьеръ замѣчаетъ, между прочимъ: «Здѣсь, въ одной изъ залъ, онъ написалъ свою Галатею, какъ, стоя въ раковинной колесницѣ, она правитъ дельфинами; распущенными волосами играетъ вѣтеръ, *прелестное туловище обнажено, — одеждою повита только нижняя часть тѣла...* Вся эта картина представляетъ *какое-то упоительное ликование тѣлесной красоты*».

Всѣ приведенныя мѣста ясно показываютъ намъ, что вкусъ и любовь къ нагому человѣческому тѣлу, и внѣшней красотѣ, вообще, были присущи всей эпохѣ Возрожденія искусствъ, въ цѣломъ, и величайшимъ представителямъ ея, въ частности.

Втеченіи всей исторической эпохи, когда этотъ вкусъ къ природѣ и наготѣ развивался и возросталъ, пока не достигъ, наконецъ, своей вершины въ концѣ Возрожденія — одновременно и параллельно развивались и возростали также скульптура и живопись, пока, наконецъ, не достигли своего апогея въ величайшихъ проявленіяхъ человѣческаго генія. Но какъ только сталъ ослабѣвать вкусъ къ природѣ и прекрасному тѣлу, тотчасъ же и параллельно обнаруживается упадокъ пластическихъ искусствъ.

Такимъ образомъ, множество историческихъ фактовъ показываютъ намъ, что, одновременно съ развитіемъ и упадкомъ вкуса къ человѣческой и внѣшней красотѣ, совершается также и параллельное развитіе и упадокъ пластическихъ искусствъ.

Но слѣдуетъ-ли еще изъ этого выводить то заключеніе, которое дѣлаетъ Тэнъ, а именно, будто

единственная задача пластическихъ искусствъ, вообще, и живописи, въ частности, состоитъ исключительно въ изображеніи человѣческой и внѣшней (т. е. природной) красоты, такъ что упадокъ вкуса къ этой красотѣ есть *причина* упадка самихъ пластическихъ искусствъ?

Мы думаемъ, что такое заключеніе было-бы слишкомъ поспѣшнымъ, т. е. не имѣло-бы за собою достаточнаго основанія.

Предполагая даже, что исторія искусствъ не представляла-бы намъ ни одного факта, противорѣчащаго заключенію Тэна (а это, на самомъ дѣлѣ, далеко не такъ, какъ мы и покажемъ ниже), послѣднее (т. е. заключеніе) все таки остается бездоказательнымъ.

Въ самомъ дѣлѣ, исторія свидѣтельствуетъ только о нѣкоторой послѣдовательности явленій, а именно — слѣдующей: за упадкомъ культа тѣла и природы *слѣдуетъ* упадокъ пластическихъ искусствъ. *Это, и только это*, свидѣтельствуетъ исторія; она утверждаетъ, именно, что, дѣйствительно, существуетъ *такая* послѣдовательность. Но исторія вовсе не утверждаетъ, будто *послѣдовательность* эта есть *причинная послѣдовательность*. Исторія вовсе не утверждаетъ, будто упадокъ культа тѣла и природы есть *причина* упадка пластическихъ искусствъ. Правда, между первымъ упадкомъ и вторымъ существуетъ *неизмѣнная* послѣдовательность, или — вѣрнѣе — неизмѣнное сосуществованіе, какъ это показываетъ исторія; но ничто еще не доказываетъ, что эта неизмѣнная послѣдовательность явленій есть *послѣдовательность причины и слѣдствія*.

Далеко еще не всякая неизмѣнная послѣдовательность есть, въ то же время, послѣдовательность причинная (хотя, наоборотъ, всякая причинная послѣдовательность есть послѣдовательность неизмѣнная).

Тамъ, гдѣ день смѣняется ночью, день *неизмѣнно*

слѣдуетъ за ночью, хотя нимало не составляетъ *причину* ночи, такъ какъ мы легко можемъ вообразить себѣ день безъ ночи (т. е. вѣчный день) и, наоборотъ (причину же нельзя мыслить безъ слѣдствія и наоборотъ). И такъ, та историческая послѣдовательность, о которой идетъ рѣчь, легко можетъ и не быть послѣдовательностью причины и слѣдствія. Въ своемъ мѣстѣ, мы докажемъ, дѣйствительно, что между разсматриваемыми явленіями вовсе не существуетъ причинной связи, причѣмъ мы покажемъ также, отъ чего зависитъ самая неизмѣнность послѣдовательности (т. е., вѣрнѣе, — сосуществованія), и въ чемъ состоитъ дѣйствительная *причина* упадка пластическихъ искусствъ.

А если такъ, то, значить, всѣ вышеприведенные факты изъ исторіи пластики не могутъ служить доказательствомъ положенія Тэна, будто исчерпывающая задача художественной пластики состоитъ въ изображеніи человѣческой и внѣшней красоты.

Но, кромѣ того, опираясь на ту же исторію искусствъ, мы можемъ указать множество фактовъ инаго рода, — фактовъ, которые не подтверждаютъ, но прямо опровергаютъ упомянутое положеніе Тэна.

Мы указывали уже раньше на художниковъ фламандской школы, съ Рембрандтомъ во главѣ, которые пренебрегали изображеніемъ красивыхъ типовъ, охотно усвоивая себѣ типы пошлые, и даже безобразные; и однако же, эта эпоха фламандской живописи представляетъ не эпоху упадка, но, напротивъ того, эпоху высшаго развитія, эпоху возрожденія.

Вообще, «когда богини древней красоты (т. е. тѣлесно-чувственной красоты), вновь призванныя изъ изгнанія, заняли, наконецъ, въ искусствѣ по праву принадлежащее имъ господство (въ эпоху Возрожденія) — мы видимъ ихъ владычество только въ Италіи; по ту сторону горъ, оно *неполно и идетъ въ перемежку*. Германскіе народы приняли ихъ лишь въ половину; во

Фландріи, онѣ были подчинены строго католическому міросозерцанію; протестантскія страны, напр., Голландія, совершенно исключили ихъ изъ своего искусства: онѣ живѣе чувствуютъ *истину*, чѣмъ красоту (чувственно-тѣлесную) предпочитаютъ *душевную жизнь* — тѣлесной, глубину индивидуальной личности — правильности общаго типа, *поэзіи внутренняго чувства* — внѣшней, чувственной радости». (Taine, «De l'idéalisme dans l'art»).

Такимъ образомъ, самъ же Тэнъ указываетъ на то, что даже въ эпоху величайшаго процвѣтанія художественной пластики, т. е. въ эпоху Возрожденія, «богини древней красоты», т. е. чувственно-тѣлесная красота, не составляла исчерпывающей задачи искусствъ «по ту сторону горъ», гдѣ художники, очевидно, преслѣдовали какія-то иныя цѣли, если и не вполне исключаютія, то, въ большей или меньшей степени, замѣняющія чувственно-тѣлесную красоту; послѣдняя приносилась въ жертву первымъ, изображеніе внѣшней жизни уступало мѣсто изображенію внутренней жизни духа.

Но не только «по ту сторону горъ» изображеніе жизни духа играло столь видную роль въ художественной пластикѣ; также и по сую сторону горъ, т. е. въ Италіи, которую самъ Тэнъ признаетъ родиной пластической красоты, и гдѣ „богини древней красоты“ нашли себѣ лучшее убѣжище; также и здѣсь изображеніе *духовнаго существа* едва ли не болѣе, а по крайней мѣрѣ столько же, занимаетъ художниковъ, какъ и чувственно-тѣлесное существо человѣка.

Убѣдиться въ этомъ нетрудно: стоитъ только заглянуть на самомъ дѣлѣ въ волшебную отчизну прекраснаго, и мы тотчасъ же увидимъ, что даже и въ ней, «богини древней красоты» чувствуютъ себя не вполне дома: здѣсь, онѣ болѣе не безусловныя и неограниченныя властительницы, каковыми были въ Греціи; здѣсь, ихъ уже ограничиваютъ и даже

предписываютъ имъ законы богини новой красоты, богини, сотканныя не изъ плоти и крови, подобно имъ, но изъ безтѣлеснаго, устремляющагося въ вышину и безконечное духа. „Христіанскія идеи и ощущенія вступили здѣсь въ тѣсный союзъ съ античнымъ умѣньемъ владѣть формой; потребныя для выраженія нравственнаго, душевнаго строя характеристическія черты, постепенно добытыя со временъ Джотто, были удержаны и въ настоящую пору, но при этомъ доведены вполне свободною, гармоническою выработкой, гдѣ до истинно высокой торжественности, гдѣ до грандіозной миловидности“ (Искусство въ связи общимъ развитіемъ культуры, Каррьера, т. IV). Подтвержденіе сказаннаго мы найдемъ въ любомъ произведеніи величайшихъ итальянскихъ маэстро этого времени.

Описывая одно изъ лучшихъ произведеній Леонардо да-Винчи, а именно; — его „Тайную Вечерю“ въ трапезной монастыря Санта Марія делле-Граціэ, Каррьеръ обращаетъ вниманіе на удивительную полноту и разнообразіе выраженія душевнаго настроенія, которыя характеризуютъ всѣ лица; „выраженіе чрезвычайно удачно схватило здѣсь единство въ разнообразіи: и чистая, и нечистая совѣсть, и внезапная боязнь, и тихая грусть, и скорбь, доходящая до изступленія, до пламеннаго гнѣва, до вызова на мечь; желаніе вслушаться, спросить, внутренняя забота мысли и явная рѣшимость дѣйствовать — отражаются не только въ разныхъ лицахъ, но переходятъ на тѣло cadaго, придавая ему соотвѣтствующую осанку, проявляясь, между прочимъ, въ рукахъ... Среди этого напряженія, которымъ объято все вокругъ, какъ самосознательно, спокойно сидитъ Христось, образъ безконечной любви, готовый идти на жертву, и однакожь съ отгѣнкомъ тихой грусти оттого, что ему придется разстаться съ жизнью и своими, *полный божественнаго величія*».

Другая картина Леонардо представляетъ

верхнюю часть тѣла Христа посреди книжниковъ, здѣсь, онъ вывелъ передъ нами «поэзію *истины*, воплотилъ солнечный лучъ мудрости, восходящій въ чистомъ сердцѣ внутреннимъ откровеніемъ, — лучъ глубокой, кроткой и вмѣстѣ ясный; а рядомъ съ нимъ, — человѣческое изслѣдованіе и пыталъство съ его напряженіемъ и трудомъ, съ его *сомнѣніемъ и острымъ разсудочнымъ смысломъ*» (Каррьеръ).

Что касается Микель-Анджедо, то онъ самъ говоритъ о себѣ, что «звѣзда красоты озаряла жизненное его призваніе», и прибавляетъ къ этому, что «*безумно было бы полагать красоту въ одномъ чувственномъ*, когда каждый здоровый духъ окривляется ею къ божественному, когда самъ Богъ притягиваетъ насъ ея наитіемъ къ своему престолу» (Каррьеръ, Искусство въ связи и т. д.» т. IV).

«Только въ сильномъ движеніи могъ онъ передать одушевлявшее его *внутреннее чувство*, а чтобы энергически выразить послѣднее, *организмъ долженъ совершенно ему подчиниться*: мышцы значительно выступаютъ въ напряженныхъ членахъ, зашеекъ надмевается съ Геркулесовской полнотою, лобныя и глазныя кости обозначаются рѣзче, нежели въ обычномъ своемъ складѣ, т. е. осовываются» (ibid).

Любке прибавляетъ къ этому, въ свою очередь: «Передъ созданіями Микель-Анджелло нечего и думать о спокойномъ наслажденіи; *они неудержимо захватываютъ насъ въ вихрь страстной своей жизни* и, хотимъ мы того или нѣтъ, дѣлаютъ насъ участниками трагическихъ судьбъ своихъ»¹⁰.

Одно изъ гениальныхъ произведеній Микель-Анджелло представляютъ намъ два узника, которыхъ мы видимъ теперь въ Луврѣ; «эти два превосходно выработанныя тѣла — такой благородной формы, въ

¹⁰ Любке, «Исторія пластики съ древнѣйшихъ временъ до нашего времени».

такомъ строгомѣрномъ движеніи, какихъ, со временъ древности, не создавалъ еще рѣшительно никто, и *однакожь, полные самага глубокаго, задушевнаго выраженія, которое рѣшительно приурочиваетъ ихъ къ новой эпохѣ.* Оба — видимо страдаютъ; но отчаяніе доводитъ одного до отчаянной, строптивой борьбы съ рокомъ, а другому какъ бы разрѣшаетъ оно члены въ тихомъ, медленномъ замираніи» (Каррьеръ).

Переходя, затѣмъ, къ Рафаэлю, нельзя не упомянуть, между прочимъ, объ одной *«трагически-потрясающей и, въ то же время, возносящей надъ страданьемъ,* многофигурной картинѣ: Несеніе креста, извѣстной подъ именемъ *Sparisimo di Sicilia»* (Каррьеръ).

«Рафаэль принадлежалъ бы къ числу величайшихъ живописцевъ, не оставъ онъ послѣ себя ничего, кромѣ ряда своихъ мадоннъ; всѣ онѣ съ одинаковымъ совершенствомъ *воплощаютъ идеаль души,* къ которому средніе вѣка стремились въ своемъ служеніи женщинамъ» (тамъ же). Описывая его Сикстинскую мадонну, Каррьеръ говоритъ: «Марія на этомъ образѣ представляетъ *идеаль души, ублаженной любовью Божіей и просвѣтленной воспріятымъ ею въ себя спасеніемъ,* которое несетъ она на рукахъ, въ лицѣ младенца Іисуса; и Онъ здѣсь уже не весело-игривое дитя: Онъ полонъ *глубокой и важной думы...* Передъ нами то *дѣтство зрѣлаго духа,* котораго долженъ достигнуть человекъ, чтобы войти въ царство небесное... Въ двухъ маленькихъ ангелахъ воплощено *выраженіе дѣтской невинности;* въ святой Варварѣ — *блаженство счастливой, дѣвственной души;* въ Симеонѣ — *зрѣлое мужество такаго духа, который трудомъ мысли и воли готовится къ принятію благодати Божьей;* такимъ образомъ, все вмѣстѣ представляетъ картину *высшаго освященія жизни религіей,* олицетворенной во Христѣ» (Каррьеръ).

Въ заключеніе, остановимся, наконецъ, на Корреджіо, про котораго, между прочимъ, вотъ что

говорить почтенный историкъ: «Если *выраженіе внутренней чувства* въ его ходѣ, составляетъ, собственно, задачу музыки, то Антонио Аллегри ди-Корреджіо былъ отъ природы музыкантъ, котораго господствовавшее тогда искусство живописи завлекло въ свои сферы». (Каррьеръ, искусство въ связи и т. д., т. IV).

Самъ Тэнъ, упоминая о величайшей изъ итальянскихъ школъ этой эпохи — о Флорентійской, сознается, хотя и съ сожалѣніемъ, что тѣлесная красота даже и здѣсь далеко не царитъ также безраздѣльно и неограниченно, какъ это было въ Греціи.

«Нѣсколько головъ и статуй, спасенныхъ отъ истребительной десницы времени, — Милоская Венера, мраморныя изваянія Парѳенона, голова Юноны на виллѣ Людовиси — заставляютъ придти къ довольно смѣлому заключенію, что... въ лицахъ Микель-Анджело *внутренняя драма обнаруживается черезъ чуръ наглядно* во вздутіи мускуловъ и излишнемъ напряженіи. *Истинные идеалы тѣлеснаго совершенства родились въ другомъ мѣстѣ*». (Тэнъ, объ идеалѣ въ искусствѣ).

И такъ, самый общій взглядъ на итальянскую пластику эпохи Возрожденія, въ ея замѣчательнѣйшихъ образцахъ, убѣждаетъ насъ, что она далеко не ограничивала свои задачи исключительнымъ изображеніемъ внѣшне-чувственной красоты, какъ это дѣлали художники Греціи. Напротивъ того, едва-ли не преобладающею заботой художника здѣсь является уже изображеніе *духовнаго существа чловѣка*, при чемъ чувственная оболочка представляетъ не болѣе, какъ только средство, для выполненія этой главной цѣли.

Историческое разсмотрѣніе всей художественной пластики эпохи возрожденія, — какъ итальянской, такъ и внѣ итальянской, приводитъ насъ къ тому необходимому заключенію, что изображеніе чувственно-тѣлесной красоты не составляетъ исчерпывающей задачи пластическихъ искусствъ, такъ

какъ опытъ показываетъ, что послѣднія, кромѣ тѣлесной красоты, преслѣдуютъ также и цѣли инаго рода, а именно — изображеніе духовной жизни человѣка.

Но тоже самое историческое разсмотрѣніе убѣждаетъ насъ не только въ томъ, что изображеніе чувственно-тѣлесной красоты не представляетъ собою *единственной* задачи художественной пластики, но также и въ томъ, что задача эта не представляетъ даже одной изъ *существенныхъ* задачъ пластики, такъ какъ послѣдняя, въ весьма многихъ изъ наиболѣ замѣчательныхъ и вполне художественныхъ произведеній, либо *вполнѣ*, либо *отчасти* исключаетъ ее изъ числа своихъ цѣлей, чего не могло бы случиться, если бы сущность пластики состояла въ изображеніи чувственной красоты.

Мы убѣдились, слѣдовательно, что множество фактовъ изъ исторіи искусствъ являются въ противорѣчьи съ тѣмъ положеніемъ Тэна, по которому сущность пластическихъ искусствъ исчерпывается изображеніемъ чувственно-тѣлесной красоты; а потому, мы принуждены отвергнуть это положеніе, какъ несостоятельное и опровергаемое дѣйствительностью.

Значительное отступленіе, которое мы принуждены были сдѣлать, полемизируя съ Тэномъ, въ свою очередь, заставляетъ насъ припомнить нѣсколько то мѣсто, откуда мы, собственно уклонились.

Мы пришли къ необходимости еще разъ обозрѣть всѣ роды изящныхъ искусствъ, чтобы убѣдиться, дѣйствительно ли справедливо предположеніе, будто сущность (т. е. задача и цѣль) искусствъ состоитъ въ *подражаніи* природной красотѣ, либо въ *заимствованіи* послѣдней. Съ этою цѣлью, мы разсмотрѣли прежде всего живопись (а именно, — тотъ родъ послѣдней, которая имѣетъ своимъ предметомъ человѣка), причемъ обнаружилось, что, вопреки утверженію Тэна, сущность живописи состоитъ вовсе не въ изображеніи внѣшней, человѣческой (а,

слѣдовательно, природной) красоты: въ противномъ случаѣ, какъ же были бы возможны произведенія, изображающія типы обыденные, пошлые и безобразные, какіе мы встрѣчаемъ, напр., у Рембрандта?

Теперь, мы должны разсмотрѣть другой родъ живописи, а именно тотъ, который своимъ предметомъ избираетъ внѣшнюю природу вообще (кромѣ человѣка), т. е. живопись ландшафтную.

Дѣйствительно ли сущность этой живописи состоитъ въ подражаніи природной красотѣ ландшафтовъ и въ различной группировкѣ элементовъ красивыхъ видовъ и явленій природы? Оказывается, что нѣтъ.

Въ самомъ дѣлѣ, какимъ образомъ, въ противномъ случаѣ, мы могли бы объяснить себѣ такія произведенія ландшафтной живописи, которыя представляютъ явленія и мѣстности далеко не прекрасныя? А такія произведенія, однако же, существуютъ. Вообразимъ себѣ, напр., картину, изображающую самумъ въ пустынь — это ужаснѣйшій бичъ средней Африки.

Такое явленіе природы, какъ самумъ, не можетъ возбуждать въ насъ, само по себѣ, чувство красоты, такъ какъ мы видѣли выше, что лишь тѣ явленія природы мы находимъ прекрасными, которыя заключаютъ въ себѣ ту или другую полезность для человѣка; самумъ же, не заключая въ себѣ ничего, кромѣ страшнаго зла для всякаго живаго существа, не можетъ, слѣдовательно, также и заключать въ себѣ какую бы то ни было красоту. Тѣмъ не менѣе, никто не станетъ оспаривать право художника избрать сюжетомъ своей картины именно это явленіе природы, и, при талантливости исполненія, сама картина можетъ оказаться вполне художественною. Такимъ образомъ, вполне художественная ландшафтная живопись можетъ изображать сюжеты вовсе непрекрасные.

Далѣе, если бы вся задача ландшафтной

живописи состояла въ изображеніи природной красоты, то было бы непонятно, почему художники не изображаютъ въ своихъ произведеніяхъ наиболѣе яркія и наиболѣе совершенныя проявленія естественной красоты, избирая, сплошь и рядомъ, своими сюжетами виды, ландшафты и мѣстности крайне бѣдные и однообразныя? Было бы совершенно непонятно, что побуждаетъ художника изображать пустыню, безконечную русскую степь, необозримые американскіе лампасы, бѣдную и жалкую природу крайняго сѣвера и т. под., вмѣсто неизмѣримо болѣе прекрасной, богатой и разнообразной природы Швейцаріи, Италіи и т. д.

Основываясь на этихъ соображеніяхъ, мы должны признать, что въ ландшафтной живописи, также какъ въ живописи, имѣющей своимъ предметомъ человѣка, — сущность ея и задачу отнюдь не составляетъ изображеніе природной красоты. Очевидно, что вся живопись, вообще, взятая въ цѣломъ, преслѣдуетъ какія-то иныя цѣли, чѣмъ *подражаніе* природѣ и *заимствованіе* естественныхъ элементовъ ея красоты, — цѣли болѣе существенныя, относительно которыхъ подражаніе и заимствованіе играютъ роль лишь *средствъ*, да и то далеко не единственныхъ и исключительныхъ.

Таковъ результатъ нашего новаго обзрѣнія одного изъ родовъ изящныхъ искусствъ — живописи.

В . С к у л ь п т у р а .

Итальянская школа и Микель-Анджело.

**Греческая скульптура; Родосская и
Пергамская школы.**

**Задачи скульптуры не умѣщаются въ
тѣсныя рамки прекраснаго тѣла.**

Мы перейдемъ, затѣмъ, къ скульптурѣ. Здѣсь, мы остановимся лишь на самое короткое время, такъ какъ мы невольно высказали многое о скульптурѣ, говоря о живописи. Въ самомъ дѣлѣ, мы говорили тамъ не

исключительно только о живописи, но о художественной пластикѣ вообще, понимая подъ *пластикой* скульптуру и живопись. Такъ, напр., говоря о живописи, мы видѣли, какъ греческая пластика (скульптура), послѣ долгаго сна, пробудилась, наконецъ, въ эпоху Возрожденія въ Италіи.

Но во время продолжительной спячки ея, многое измѣнилось. Измѣнилась и сама пластика, и измѣнилась на столько, что, по воскресеніи своемъ, она не могла уже болѣе узнать самое себя.

Тогда какъ въ Греціи, ея высшею задачею, ея высшимъ идеаломъ было совершеннѣйшее, человѣческое тѣло, — эта прекрасная, внѣшняя оболочка человѣка; теперь, въ Италіи, она стала уже стремиться къ чему-то иному, стала стремиться постигнуть внутреннюю, духовную сущность человѣка и, ради этой высшей цѣли, отодвинула прекрасное тѣло на второй планъ.

Тогда какъ первую заботою греческаго скульптора было сохраненіе естественной пропорціональности совершеннаго тѣла, такъ что сами боги были лишь совершеннѣйшими изъ людей, — итальянскій скульпторъ не задумывается ни на минуту, чтобы пожертвовать природнымъ, дѣйствительнымъ соотношеніемъ частей тѣла ради достиженія своего высшаго идеала — выраженія человѣческаго духа.

Обратимъ, напр., вниманіе на Итальянскую школу въ ея величайшемъ художникѣ — Микель-Анджело; припомнимъ лучшее изъ его произведеній — четыре мраморныя статуи, поставленныя во Флоренціи, надъ гробницею Медичи: «конечно, у этихъ людей, въ особенности у этихъ спящихъ, или пробуждающихся женщинъ, *пропорціональность частей вовсе не такова, какъ у дѣйствительныхъ людей*. Онъ написалъ на пьедесталѣ своей спящей статуи: «сладко спать, а еще слаже окаменѣть въ часъ бѣдствія и позора. Не видѣть ничего, не чувствовать — вотъ мое блаженство, — такъ

не буди же меня. Ахъ, говори тише». Вотъ чувство, излившееся въ подобныхъ формахъ. *Чтобы выразить его, онъ нарушилъ обыкновенные размѣры*, удлиннилъ туловище и члены, свернулъ его на бедра, прорылъ глазныя впадины, испещрилъ лобъ морщинами, подобно сжатымъ бровямъ у льва, приподнялъ на спинѣ цѣлую гору мускуловъ, натянулъ на хребтѣ сухія жилы и позвонки, сцѣпленные одинъ на другой, какъ туго натянутая желѣзная цѣпь, кольца которой готовы распасться». (Тэнь, ФИЛОСОФІЯ ИСКУССТВЪ). Такимъ образомъ, Итальянская скульптура эпохи Возрожденія ясно показываетъ намъ, что задача скульптуры вовсе не исчерпывается еще изображеніемъ чувственно-тѣлесной, т. е. природной, человѣческой красоты; напротивъ того, послѣдняя является чѣмъ-то второстепеннымъ, подчиненнымъ, составляя лишь средство для выраженія человѣческаго духа.

Да и сама греческая скульптура, въ ея органическомъ развитіи, переходитъ, наконецъ, въ Родосскую и Пергамскую школы и создаетъ цѣлый рядъ произведеній, въ родѣ группы «Лаокоонъ», съ яснымъ преобладаніемъ драматической идеи, а, слѣдовательно, съ отпечаткомъ духовнаго выраженія.

Намъ скажутъ, конечно, что упомянутыя школы относятся уже ко времени упадка греческой скульптуры, а потому и не могутъ быть приняты въ соображеніе для опредѣленія истинныхъ задачъ послѣдней. Но мы отвѣтимъ на это, что причина упадка греческой скульптуры состоитъ вовсе не во введеніи въ нее драматическаго элемента, доказательствомъ чего служатъ произведенія Микель-Анджело, которымъ высочайшій драматизмъ не мѣшаетъ нисколько быть высоко-художественными и великими.

Но тотъ фактъ, что процессъ естественнаго, историческаго движенія скульптуры (независимо отъ ея прогресса, или регресса) приводитъ ее все болѣе и болѣе къ разрѣшенію чисто психическихъ задачъ, самъ по себѣ

достоинъ уже вниманія, показывая намъ, что сущность скульптуры не можетъ умѣститься въ тѣсныя рамки прекраснаго тѣла.

Мы переходимъ, теперь, къ слѣдующему роду искусствъ — къ архитектурѣ.

С . А р х и т е к т у р а .

Необходимость предположить въ ней инья начала, кромѣ началъ природной красоты. Она отражаетъ общій психическій строй вѣка. Готическое зодчество, въ связи съ духовнымъ настроеніемъ Среднихъ Вѣковъ.

Въ нашемъ первомъ обзорѣни искусствъ, мы сказали, что художественная архитектура заключаетъ въ себѣ нѣкоторые элементы природной красоты, а именно элементы контраста и симметріи. Но можно ли допустить, что этими элементами исчерпываются вся эстетическая сила и все эстетическое значеніе зодчества?

Если бы это было справедливо, то какое же бы значеніе имѣли тѣ или другіе архитектурные типы? Не совершенно ли одинаково должно бы было, въ такомъ случаѣ, удовлетворять насъ всякое произведеніе зодчества, къ какому бы стилю оно ни относилось, лишь бы оно представляло достаточное количество контрастовъ формъ и достаточную симметрію? И однако же, мы видимъ, что одинъ типъ архитектуры преобладаетъ въ одну историческую эпоху, другой — въ другую, удовлетворяя, очевидно, не въ одинаковой степени эстетическій вкусъ эпохи. Отчего же это зависитъ? Оттого, что архитектура, подобно скульптурѣ и живописи, запечатлѣваетъ умственное и нравственное настроеніе человѣка; и вотъ, въ этомъ, именно, отношеніи различные архитектурные типы и удовлетворяютъ насъ не въ одинаковой мѣрѣ, отвѣчая въ большей или меньшей степени нашему общему,

психическому строю.

Нетрудно убедиться, что произведенія зодчества на самомъ дѣлѣ выражаютъ собою духовное настроеніе человѣка; для этого, стоитъ только разсмотрѣть любой изъ историческихъ типовъ зодчества въ связи съ общимъ, умственнымъ и нравственнымъ характеромъ эпохи, — характеромъ, который, въ свою очередь, обусловливается всей совокупностью историческихъ данныхъ. Остановимся, напр., на средневѣковой эпохѣ и прослѣдимъ на самомъ дѣлѣ, какимъ образомъ весь строй жизни эпохи породилъ готическую архитектуру, которая, съ своей стороны, вполне выразила и отлила въ свои формы весь породившій ее средневѣковой строй.

Въ X вѣкѣ, когда послѣдняя орда варваровъ водворилась кое какъ на Европейскомъ материкѣ и завела на свой ладъ становища, условія человѣческой жизни представлялись весьма печальными. «Предводители варваровъ, сдѣлавшіеся феодальными владѣльцами замковъ, вели постоянныя драки между собою, раззоряли крестьянъ, жгли жатвы, грабили купцовъ, обирали, елико душѣ угодно, своихъ несчастныхъ холопей.»

«Земли оставались не вспаханными, чувствовался недостатокъ жизненныхъ припасовъ. Въ XI столѣтіи, на какія нибудь 70 лѣтъ насчитывается 40 лѣтъ голода.

«Монахъ Рауль Глаберъ рассказываетъ, что въ то время вошло въ обыкновеніе ѣсть человѣческое мясо; одного мясника сожгли живымъ за то, что онъ выставилъ его въ своей лавкѣ. Прибавьте къ этому, что при повсемѣстной нищетѣ и неопрятности, при полномъ забвеніи самыхъ общихъ правилъ гигиены, — моровыя язвы, эпидеміи, проказа — аклиматизировались, какъ у себя дома. Нравы, дошли до дикости антропофаговъ Новой Зеландіи, до скотскаго огрубѣнія Каледонцевъ и Папуанцевъ, а воспоминаніе прошлаго только увеличивало горечь настоящихъ бѣдствій, и тѣ немногія,

мыслящія головы, которыя не забыли еще читать на древнемъ языкѣ, смутно чувствовали всю громадность паденія, и всю глубину той пропасти, въ которую родъ людской погружался втеченіи цѣлаго тысячелѣтія.

«Вы угадываете, какія чувства поселило въ этихъ людяхъ подобное положеніе дѣлъ, столь продолжительное и ужасное. То были — уныніе, отвращеніе къ жизни, мрачная тоска. «Міръ», говоритъ одинъ современникъ, «есть пучина зла и безстыдства». Жизнь казалась преждевременнымъ адомъ... Съ другой стороны, вмѣстѣ съ ужасомъ и отчаяніемъ, является нервная экзальтація. Когда люди слишкомъ несчастны, они становятся раздражительны, какъ больные; ихъ чувствительность постепенно усиливается и доходитъ до женской изнѣженности. Имъ свойственны прихоти, вспышки, упадокъ духа, крайности и невольныя сердечныя изліянія, какихъ у нихъ не было въ здоровомъ состояніи. Они выходятъ изъ предѣловъ обыкновенныхъ чувствъ... Спокойная и разсудительная любовь, приличная браку, была подчинена восторженной и беспорядочной любви, встрѣчаемой внѣ его... На женщину перестали смотрѣть, какъ на существо такое же тѣлесное, какъ и мужчина. Изъ нея сдѣлали обожаемаго идола.

«Болѣзненная чувствительность находитъ себѣ пищу въ безконечности ужаса и въ безконечности надежды, въ изображеніи безднѣ пламени и вѣчнаго ада, въ представленіи лучезарнаго рая и неизреченныхъ блаженствъ.

«Опираясь на это, католицизмъ овладѣваетъ умами, вдохновляетъ искусства, распоряжается художниками. «Міръ, говоритъ современникъ, сбрасываетъ свои старыя лохмотья и облекаетъ свои храмы въ бѣлыя одѣянія», — и вотъ, является готическая архитектура»¹¹.

¹¹ Taine, «Philos. de l'art».

Взглянемъ теперь, какъ подобное настроеніе отразилось на вновь воздвигающемся зданіи.

Прежде всего, размѣры его уже не могли быть похожи на размѣры маленькой *целлы*, ютившей въ себѣ статую греческаго бога; они должны отличаться громадностью, чтобы дать убѣжище безчисленнымъ толпамъ богомольцевъ, стекающихся со всѣхъ концовъ міра для поклоненія космополитическому Богу христіанъ.

Далѣе, люди входятъ сюда съ печальною душою, съ мыслями о страданьяхъ и смерти Христа и мучениковъ, подъ тяжестью своихъ собственныхъ страховъ. При такомъ расположеніи, глазъ не уживается съ здоровымъ свѣтомъ дня, и послѣдній (свѣтъ) долженъ пройти сквозь расписныя и узкія окна, чтобы дать мѣсто таинственному полумраку съ кроваво-пурпуровымъ колоритомъ.

Далѣе, «изнѣженное и распаленное воображеніе этихъ людей не довольствуется обыкновенными формами»; формы эти, по своему богатству, своей странности, смѣлости, нѣжности, громадности, должны гармонировать съ непомѣрною пытливостью болѣзненной фантазіи. Вотъ почему «они стремятся къ гигантскому, покрываютъ ѣ мили своими каменными громадами, громоздятъ колонны въ чудовищные столпы, строятъ воздушныя галлерей, возводятъ своды чуть не до небесъ и наносятъ колокольню на колокольню, такъ что своды теряются въ облакахъ. Они преувеличиваютъ нѣжность формъ, пускаютъ вокругъ порталовъ нѣсколько рядовъ фигуринъ, украшаютъ выкладку стѣнъ фестонами изъ трилистника, птицами и чудовищными образами; узорчатъ клирость, какъ кружево, опутываютъ башни вереницею миниатюрныхъ колонокъ, многосложныхъ жгутовъ, листья и статуи.

«Казалось, они хотятъ достигнуть, въ одно и то

же время, безконечно великаго и безконечно малаго. Очевидно, они поставили себѣ цѣлью произвести необыкновенное впечатлѣніе — изумить и тутъ же ослѣпить зрителя»¹².

Съ такую поразительною полнотою въ готической архитектурѣ выразились психическое настроеніе и міросозерцаніе среднихъ вѣковъ. Въ готическомъ соборѣ цѣликомъ отлилась вся средневѣковая жизнь. Не составляетъ ли эти прямаго и фактическаго доказательства того, до какой степени произведенія зодчества могутъ служить выраженіемъ психическаго настроенія челоуѣка?

Такимъ образомъ, мы видимъ, что и архитектура, подобно скульптурѣ и живописи, не ограничивается одними элементами природной красоты; мы видимъ, что она преслѣдуетъ еще иныя задачи, задачи психическія, задачи на столько важныя и существенныя, что выполненіемъ ихъ опредѣляется самое значеніе произведеній зодчества, ихъ удовлетворительность, или неудовлетворительность. А потому мы вправѣ заключить, что заимствованіе природныхъ элементовъ красоты (контраста и симметріи) не составляетъ сущности художественнаго зодчества.

Переходимъ къ музыкѣ.

Д . М у з ы к а .

**Выразительность ея, какъ особое начало
красоты, отличное отъ принциповъ
естественной гармоніи.**

При первомъ взглядѣ на дѣло, представляется совершенно бесполезнымъ предполагать въ музыкѣ присутствіе какихъ бы то ни было иныхъ элементовъ, кромѣ элементовъ природнаго начала гармоническихъ

¹² Taine, «Philosophie de l'art».

звуковъ, такъ какъ послѣдніе, уже сами по себѣ, въ состояніи объяснить высокое эстетическое наслажденіе, возбуждаемое въ насъ музыкой, какъ мы это показали еще вначалѣ, говоря о прекрасномъ въ природѣ.

Поэтому, кажется, что вся сущность и задача музыки сводится на простое заимствованіе прекраснаго въ природѣ, а именно, — на заимствованіе прекрасныхъ, т. е. гармоническихъ звуковъ.

Но ближайшее разсмотрѣніе тотчасъ же убѣждаетъ насъ, что такое опредѣленіе задачъ и сущности музыки далеко не соотвѣтствуетъ дѣйствительности, будучи не въ состояніи обнять собою и объяснить огромнаго множества фактовъ изъ области музыки, — фактовъ, къ перечисленію которыхъ мы и перейдемъ непосредственно.

Въ этомъ отношеніи, мы, прежде всего, остановимъ наши вниманіе на многозначительномъ фактѣ *диссонансовъ*, иногда употребляемыхъ въ музыкальной technikѣ. Фактъ этотъ представляется безусловно необъяснимымъ съ точки зрѣнія начала гармоническихъ звуковъ.

Если сущность музыки заключается лишь въ простомъ заимствованіи гармоническихъ звуковъ, то какимъ же образомъ допускаетъ она въ свою область дисгармоніи?

Если всѣ элементы прекраснаго, заключающіеся въ музыкѣ обязаны своимъ существованіемъ исключительно элементамъ естественной гармоніи звуковъ, то не слѣдуетъ ли отсюда что всякій диссонансъ, будучи прямою противоположностью гармоніи долженъ быть, вмѣстѣ съ тѣмъ, лишень и всякой музыкальной красоты, а, слѣдовательно, совершенно исключень изъ сферы музыки?

И однакоже, вполне художественныя музыкальныя произведенія допускаютъ диссонансы, пользуясь ими для различныхъ цѣлей. Уже одинъ этотъ фактъ, при всей его ничтожности (въ томъ смыслѣ, что

диссонансы встрѣчаются, все таки, сравнительно, рѣдко въ музыкѣ), не наводитъ ли насъ на заключеніе, что сущность музыки не можетъ быть сведена на явленія естественной гармоніи звуковъ, а, слѣдовательно, задача ея не можетъ состоять въ простомъ заимствованіи элементовъ природной красоты (гармоническихъ звуковъ).

Другой фактъ того же рода состоитъ въ томъ, что музыка пробуждаетъ въ насъ не одно только чувство красоты, но также и цѣлый рядъ чувствъ инаго рода, чувствъ, вродѣ, напр., радости, печали, грусти, любви, страсти и т. под.

Если тѣ начала въ музыкѣ, которыя обусловливаютъ въ насъ пробужденіе упомянутыхъ чувствъ, мы обозначимъ общимъ именемъ начала выразительности, то можно спросить себя, можетъ ли быть выведено и объяснено это начало изъ начала гармоніи звуковъ? Въ самомъ дѣлѣ, если бы музыка не заключала въ себѣ никакого другаго начала, кромѣ начала гармоніи звуковъ, то, въ такомъ случаѣ, само начало выразительности должно бы было быть чѣмъ либо производнымъ отъ этого основнаго, музыкальнаго принципа. Но даже самый тщательный анализъ не въ состояніи открыть что либо общее между принципомъ гармоніи и принципомъ музыкальной выразительности. Послѣдній представляется совершенно необъяснимымъ съ точки зрѣнія законовъ гармоніи.

Такимъ образомъ, мы должны признать въ музыкѣ существованіе другаго начала, вполне самостоятельнаго и независимаго отъ начала гармоническихъ звуковъ, а именно — *начало выразительности*.

Къ сказанному прибавимъ еще, что начало выразительности не есть нѣчто чуждое, т. е. безразличное для музыкальной красоты, но имѣетъ съ послѣднею непосредственное и существенное соотношеніе. Убѣдиться въ этомъ нетрудно, если мы

обратимъ вниманіе на тотъ фактъ, что одно и то же музыкальное произведеніе возбуждаетъ не въ одинаковой мѣрѣ чувство прекраснаго, смотря потому, соотвѣтствуетъ ли его внутреннее *выраженіе* нашему общему психическому настроенію, или нѣтъ. Такъ, напр., однѣ мелодіи кажутся прекрасными одной націи, такъ какъ онѣ соотвѣтствуютъ національному духу, и, въ то же самое время, могутъ вовсе не нравиться другой націи, которой онѣ чужды по своему выраженію. Итальянская музыка не нравится нѣмцамъ и наоборотъ; музыка дикарей не можетъ нравиться цивилизованнымъ націямъ и наоборотъ.

Все это ясно показываетъ намъ, что начало музыкальной выразительности имѣетъ непосредственное соотношеніе съ музыкальной красотой. А отсюда прямо слѣдуетъ, что прекрасное въ музыкѣ не зависитъ исключительно отъ однихъ только элементовъ гармоніи, такъ какъ въ ней заключается еще иное, вполне самостоятельное начало красоты, а именно — начало музыкальной выразительности.

Резюмируя все сказанное, мы заключаемъ, что сущность и задачи музыки не могутъ быть исчерпаны одними началами гармоніи; или, выражаясь иначе, мы вправѣ сказать, что сущность музыки не ограничивается простымъ *заимствованіемъ* элементовъ природной красоты (гармоническихъ звуковъ).

Въ заключеніе нашего обозрѣнія изящныхъ искусствъ, намъ остается только рассмотретьъ теперь послѣдній и высшій родъ искусствъ — поэзію.

Е. Поэзія.

Она не заключаетъ въ себѣ ни подражанія, ни заимствованія.

Настоящій обзоръ искусствъ мы предприняли съ тою цѣлью, чтобы открыть, не заключаютъ ли въ себѣ изящныя искусства какихъ либо иныхъ началъ красоты,

кромѣ извѣстныхъ уже намъ элементовъ прекраснаго въ природѣ. Но въ произведеніяхъ поэзіи *не заключается вовсе элементовъ природной красоты*; другими словами, поэзія безусловно ничему не подражаетъ и ничего не заимствуетъ изъ области природной т. е. внѣшней красоты, и это обстоятельство было причиной того, что при первомъ нашемъ обозрѣніи искусствъ, съ цѣлью открыть въ нихъ элементы подражанія и заимствованія, о поэзіи мы не упомянули вовсе.¹³ На основаніи того,

¹³ Весь текстъ настоящей статьи былъ уже написанъ, когда мы нашли нужнымъ сдѣлать въ данномъ мѣстѣ нѣкоторыя измѣненія. Но въ этомъ отношеніи представились нѣкоторыя неудобства, такъ какъ измѣненіе въ одной части влечетъ за собою соотвѣтствующее исправленіе во многихъ другихъ; а потому, мы рѣшились ограничиться подстрочнымъ примѣчаніемъ, а именно слѣдующимъ: мы только что сказали, что *поэзія вовсе не включаетъ въ себя подражанія природной красоты*; но это не вполнѣ точно. Было бы вѣрнѣе сказать, что элементы подражанія внѣшней (природной) красотѣ играютъ въ поэзіи лишь, сравнительно, несущественную роль; но тѣмъ не менѣе они *не невозможны*. Всѣ, такъ называемыя, «картины природы» относятся, именно, къ категоріи *подражанія природной красоты*.

Надо, однако, замѣтить, что тотъ родъ поэзіи, который имѣетъ предметомъ изображеніе картинъ природы, крайне ограниченъ и принадлежитъ, къ тому же, къ низшимъ родамъ поэзіи.

Далѣе, мы увидимъ ниже, что тогда какъ пластическія искусства изображаютъ, главнымъ образомъ, *тѣла*, поэзія изображаетъ, но преимуществу, *дѣятельность тѣль*; но по скольку дѣятельность тѣль есть дѣятельность *внѣшняя* и способна возбуждать чувство красоты, по стольку изображеніе ея есть изображеніе внѣшней, т. е. природной красоты.

Однако, принимая въ соображеніе, это всѣ высшіе роды поэзіи имѣютъ главнымъ своимъ назначеніемъ изображеніе не внѣшней, а *внутренней*, т. е. психической дѣятельности человѣка, мы опять таки вправѣ сказать, что главная задача поэзіи *не заключается въ подражаніи внѣшней (природной) красоты*. Такимъ образомъ, хотя поэзія, подобно остальнымъ родамъ искусствъ, и включаетъ въ себя элементы природной красоты, послѣдніе имѣютъ значеніе лишь второстепенное, и главная сущность поэтической красоты объясняется не подражаніемъ красотѣ природы, но специфическою, ей присущею красою *инаго рода*. Послѣ только что сдѣланнаго поясненія мы считаемъ себя вправѣ оставить текстъ въ неизмѣнномъ

что поэзія не содержитъ въ себѣ ни одного элемента природной (внѣшней) красоты, мы должны принять, что все прекрасное, заключающееся въ ея области, есть прекрасное *инаго рода*, чѣмъ прекрасное въ природѣ; и если этотъ специфическій родъ красоты, въ отличіе отъ прекраснаго въ природѣ, мы условимся называть *прекраснымъ въ искусствѣ*, или *художественной красотой*, вообще, то мы вправѣ сказать, что эстетическое чувство, возбуждаемое поэзіей, нисколько не зависитъ отъ природной красоты — таковой въ поэзіи вовсе нѣтъ; но отъ красоты художественной.

Этимъ мы и закончимъ наше обозрѣніе изящныхъ искусствъ.

Мы предприняли и выполнили двойной рядъ изслѣдованій изящныхъ искусствъ. Подведемъ же теперь итогъ всѣмъ добытымъ нами результатамъ.

**Подражаніе естественной красотѣ и
заимствованіе ея элементовъ не составляетъ
сущности изящныхъ искусствъ.**

При первомъ взглядѣ на изящныя искусства, мы открыли въ нихъ (за исключеніемъ поэзіи) присутствіе элементовъ природной красоты, и это заставило насъ предположить, что красота художественныхъ произведеній тождественна съ красотой природы, которая (т. е. природная красота) либо *заимствуется* цѣликомъ въ процессѣ художественнаго творчества (какъ, напр., въ музыкѣ и архитектурѣ, *заимствующихъ* гармонію, контрастъ и симметрію), либо же *подражается* (какъ, напр., въ скульптурѣ и живописи). Но ближайшее разсмотрѣніе искусствъ показало намъ несостоятельность такого предположенія. Мы обнаружили, именно, слѣдующее:

видѣ, прося читателя всюду, гдѣ будетъ говоритья о несуществованіи въ поэзіи элементовъ природной красоты, понимать это въ томъ смыслѣ, что элементы эти имѣютъ здѣсь значеніе несущественное, второстепенное.

1) Въ тѣхъ родахъ изящныхъ искусствъ, которые, по своей природѣ, и допускаютъ элементы природной красоты (какъ это, напр., видимъ въ скульптурѣ и живописи), далеко не всѣ художественныя произведенія дѣйствительно заключаютъ въ себѣ эти элементы. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ (напр., въ произведеніяхъ Фламандской школы) они отсутствуютъ вовсе; въ другихъ же (напр., въ живописныхъ школахъ Германіи и Фландріи) допускаются лишь отчасти и не вполне.

2) Даже въ тѣхъ художественныхъ произведеніяхъ, которыя несомнѣнно и въ значительной степени заключаютъ въ себѣ элементы природной красоты (какъ, напр., произведенія итальянской живописи и скульптуры эпохи Возрожденія, архитектуры и музыки, вообще), послѣдніе (элементы) далеко еще не исчерпываютъ всей красоты этихъ произведеній: даже подобныя художественныя произведенія кромѣ элементовъ природной красоты, содержатъ въ себѣ нѣкоторое особое и независимое начало прекраснаго. Это видно изъ того, что художникъ преслѣдуетъ въ нихъ не одну только природную, т. е. внѣшнюю красоту, но и нѣчто иное; но назначеніе художественныхъ произведеній — возбуждать чувство красоты; а потому все, что только преслѣдуетъ въ своемъ произведеніи художникъ, сводится къ достиженію высшей красоты. Отсюда мы и заключаемъ прямо, что такъ какъ художникъ преслѣдуетъ нѣчто иное, чѣмъ внѣшняя красота, то онъ стремится, слѣдовательно, къ достиженію нѣкоторой другой красоты, чѣмъ красота внѣшняя; онъ стремится къ красотѣ инаго рода.

Это значить, другими словами, что художественныя произведенія, кромѣ природной, т. е. внѣшней красоты, содержатъ въ себѣ еще и нѣкоторый, совершенно особый, специфическій родъ прекраснаго.

Такимъ образомъ, мы нашли, напр., что итальянская живопись и скульптура эпохи Возрожденія, кромѣ передачи внѣшней, человѣческой

красоты, стремятся также и къ разрѣшенію психическихъ задачъ. Точно также архитектура стремится выразить духъ эпохи, какъ это показало вамъ готическое зодчество. Затѣмъ, музыка заключаетъ въ себѣ особое начало красоты, названное нами *выразительностью*.

3) Наконецъ, мы открыли цѣлый родъ изящныхъ искусствъ, а именно, поэзію, не содержащій въ себѣ вовсе элементовъ природной красоты, изъ чего мы заключили, что вся эстетическая сила художественныхъ произведеній этого рода зависитъ отъ присущей имъ красоты *инаго рода*, чѣмъ природная, т. е. внѣшняя красота. Мы назвали эту красоту — *художественною красотой*, или *прекраснымъ въ искусствѣ*.

Таковы результаты нашего двукратнаго обзорѣнія изящныхъ искусствъ. Какое же употребленіе мы можемъ сдѣлать изъ этихъ результатовъ?

**Необходимость предположить во всѣхъ
произведеніяхъ искусства специфическій родъ
красоты, т. е. прекрасное въ искусствѣ или
художественную красоту, вообще.**

Прежде всего, мы вправѣ заключить, что въ красотѣ художественныхъ произведеній, вообще, природная красота играетъ вполнѣ второстепенную, несущественную и подчиненную роль. Это прямо слѣдуетъ изъ того, что множество художественныхъ произведеній не содержитъ въ себѣ вовсе элементовъ природной красоты; да и тамъ, гдѣ послѣдняя содержится, она все таки далеко не составляетъ *единственнаго* источника красоты, *подчиняясь*, напротивъ того, всюду условіямъ и требованіямъ красоты *инаго рода*.

Во имя послѣдней, напр., музыка допускаетъ въ свою сферу диссонансъ, — очевидно, въ ущербъ природной красотѣ гармоніи; съ тою же цѣлью Микель-Анджело приноситъ въ жертву естественную

пропорціональность красиваго тѣла, Рембрандтъ пренебрегаетъ типами человѣческой красоты и т. д.

Но если это такъ, то, значить, изящныя искусства должны содержать въ себѣ нѣкоторую, совершенно особую, специфическую, имѣ только присущую красоту, которая и отличаетъ произведенія искусствъ отъ объектовъ естественной красоты, и которой послѣдняя подчиняется въ сферѣ художественнаго творчества. Эта-то, именно, *специфическая красота*, которую въ музыкѣ мы назвали *началомъ выразительности*, а въ поэзіи — *художественной красотой*, и должна представлять собою существенную или основную красоту художественныхъ произведеній, и ею, конечно, должна исключительно объясняться красота художественныхъ произведеній, вовсе лишенныхъ элементовъ природной красоты.

Называя этотъ специфическій родъ красоты, исключительно присущій однимъ лишь произведеніямъ художественнаго творчества, въ отличіе отъ объектовъ естественной красоты, — художественною красотою, вообще (или, что то же, — прекраснымъ въ искусствѣ), мы логически приходимъ къ вопросу, въ чемъ же состоитъ сущность художественной красоты? Раньше, мы опредѣлили сущность прекраснаго въ природѣ теперь, намъ остается опредѣлить такимъ же образомъ сущность прекраснаго въ искусствѣ. Этимъ, именно, опредѣленіемъ мы и займемся непосредственно.

И такъ, въ чемъ же состоитъ природа прекраснаго въ искусствѣ, или — что то же — природа художественной красоты?

И з с л ѣ д о в а н і е **с у щ н о с т и**
и с к у с с т в е н н ы х ъ **о б ъ е к т о в ъ**
к р а с о т ы , т . е **п р е к р а с н а г о** **в ъ**
и с к у с с т в ѣ .

1. **Поэзія и принципъ ея красоты; онъ состоитъ въ выраженіи психическаго характера.**

Лирика и драма.

Эпосъ. Онъ выражаетъ также характеръ, но только характеръ особаго рода.

Рѣшеніе этой задачи мы поведемъ слѣдующимъ образомъ: мы опредѣлимъ сначала, въ чемъ состоитъ красота тѣхъ родовъ художественныхъ произведеній, въ которыхъ совершенно отсутствуютъ элементы природной красоты. Если мы опредѣлимъ сущность красоты этого рода произведеній, то, очевидно, мы, вмѣстѣ съ тѣмъ, опредѣлимъ и сущность *художественной красоты*, вообще, такъ какъ послѣдняя составляетъ исключительный и единственный источникъ ихъ красоты.

Если, затѣмъ, мы прослѣдимъ ту же самую сущность художественной красоты во всѣхъ художественныхъ произведеніяхъ, вообще, то этимъ мы окончательно провѣримъ найденное опредѣленіе *прекраснаго въ искусствѣ*, которое и получить, такимъ образомъ, свою конечную формулу.

Къ числу художественныхъ произведеній, не содержащихъ въ себѣ вовсе элементовъ внѣшней красоты, относятся, главнымъ образомъ, всѣ произведенія поэзіи, какъ мы замѣтили это уже выше. А потому, согласно съ принятымъ только что планомъ, мы поставимъ себѣ вопросъ, въ чемъ же состоятъ красота поэтическихъ произведеній? Другими словами, въ чемъ состоитъ сущность прекраснаго въ поэзіи? Отвѣтить на это нетрудно, и мы скажемъ прямо, что прекрасное въ поэзіи состоитъ *въ выраженіи психическаго характера*,

или настроенія чловѣка.

Относительно поэзіи лирической и драматической это само собою очевидно и не требуетъ, потому, никакихъ дальнѣйшихъ поясненій. Въ самомъ дѣлѣ, задача лирики, напр., состоитъ прямо *въ выраженіи чувства и настроенія поэта*, и, *coeteris paribus*, сообразно со степенью полноты, съ которою достигается это выраженіе, возрастаетъ также и степень художественной красоты лирическаго произведенія.

Подобнымъ же образомъ и драма имѣетъ главною задачею выразить *психическій характеръ чловѣка* въ его органическомъ развитіи, проявляющемся въ разнообразныхъ столкновеніяхъ съ жизнью и другими людьми, а также во внутренней борьбѣ собственныхъ стремленій, противорѣчащихъ другъ другу въ большей или меньшей степени; и, въ той мѣрѣ, въ какой дѣйствительно осуществляется это выраженіе въ данной драмѣ, послѣдняя, при прочихъ равныхъ условіяхъ, является болѣе или менѣе прекрасною.

Но что касается поэзіи эпической, то мы принуждены на ней остановиться нѣсколько долѣе, и это вотъ почему.

При поверхностномъ взглядѣ на эпическую поэзію можетъ показаться, что она изображаетъ и выражаетъ все, что угодно, во только не *психическій характеръ*, или *настроеніе чловѣка*. Въ самомъ дѣлѣ, разсмотримъ, для примѣра, классической эпосъ Грековъ — Илліаду; что же мы въ немъ открываемъ? Мы видимъ здѣсь цѣлый рядъ описаній подвиговъ героевъ, боговъ, людей; наконецъ, — разнообразныя картины природы; но развѣ во всемъ этомъ есть что либо общее съ психическимъ характеромъ чловѣка? Эпическій поэтъ вовсе не живетъ вмѣстѣ съ своими богами и богатырями, вовсе не чувствуетъ съ съ ними заодно; онъ не раздѣляетъ ни ихъ симпатій, ни антипатій, ни ихъ горя, радости, или страха.

Онъ съ одинаковою любовью, т. е. одинаково безразлично, рисуеть намъ жизнь и смерть, убійство и семейный очагъ, природу, добродѣтель и преступленіе. Онъ относится къ людямъ, ихъ жизни и дѣяніямъ съ одной только внѣшней стороны, не углубляясь вовсе въ то, что скрывается подъ этой чувственной оболочкой, и чему послѣдняя служитъ лишь внѣшнимъ выраженіемъ. Онъ смотритъ на природу и людей *объективно*. Но при подобномъ взглядѣ возможно ли изображеніе психическаго характера человѣка?

Если мы спросимъ себя, какимъ образомъ мы познаемъ психическій характеръ и настроеніе другихъ людей, то отвѣтъ будетъ тотъ, что мы познаемъ духовную сторону человѣка по его внѣшней сторонѣ, т. е. сообразно съ тѣмъ, какъ она проявляется въ словахъ и дѣйствіяхъ, или, что то же, во внѣшней жизни, вообще.

Но какимъ же образомъ возможно для насъ по внѣшней жизни человѣка заключать о его внутренней жизни? Это возможно только потому, что мы *соотносимъ* внѣшнюю жизнь другихъ людей съ нашей собственной, внутренней жизнью; другими словами, мы обладаемъ, въ извѣстной мѣрѣ, способностью *чувствовать за одно* съ другими людьми, т. е. *сочувствовать*, вообще. Такъ, напримѣръ, если по внѣшнимъ выраженіямъ страданія я заключаю о страданіи, то это только потому, что я соотношу внѣшнее выраженіе страданія съ моимъ собственнымъ страданіемъ, которое всегда сопровождается подобнымъ же внѣшнимъ выраженіемъ.

И такъ, только соотносеніе внѣшней, т. е. объективной жизни, съ нашей собственной, внутренней, т. е. субъективной жизнью, и дѣлаеть для насъ возможнымъ постиженіе, а слѣдовательно, и выраженіе психическаго характера другихъ людей. Но мы видѣли выше, что эпическій поэтъ неспособенъ къ такому соотносенію: онъ вполне *объективенъ*; внѣшняя жизнь не заключаетъ для него ничего болѣе, кромѣ простыхъ

объектовъ для воспріятія. А отсюда прямо слѣдуетъ, что эпическій поэтъ, а слѣдовательно, и эпосъ, не въ состояніи изобразить, или выразить психическаго характера человѣка.

Таково заключеніе, къ которому мы приходимъ при первомъ взглядѣ на эпосъ. Но заключеніе это еще неполно.

Въ самомъ дѣлѣ, мы сказали, что эпическій поэтъ не въ состояніи постигнуть и изобразить внутренней жизни другихъ людей, такъ какъ онъ не развилъ еще въ себѣ способности *сочувствовать*. Но это нисколько не препятствуетъ ему постигать и выражать *свою собственную внутреннюю жизнь*, такъ какъ онъ обладаетъ, все таки, способностью *чувствовать* (за себя). Ничто не мѣшаетъ поэту изображать свой собственный психическій характеръ въ эпосѣ.

Но какова же можетъ быть природа человѣческаго духа на той степени его развитія, когда онъ не обладаетъ еще даже способностью сочувствія? Очевидно, это крайне неразвитое, эмбріональное состояніе духовнаго развитія. Въ этой точкѣ, человѣческой духъ достигъ только дѣтскаго своего состоянія; того, именно, состоянія, когда человѣкъ такъ мало отличается еще отъ животнаго; когда эгоизмъ составляетъ исключительное содержаніе его существованія, и всякій порывъ великодушія и гуманности столь же для него недоступенъ, какъ недоступны эти душевныя движенія для новорожденнаго младенца.

Такимъ образомъ, духъ, т. е. псих. характеръ эпическаго поэта представляетъ ничто иное, какъ духъ ребенка. Но въ чемъ же состоитъ характеристическая чѣрта духовнаго состоянія ребенка? Отличительная черта этого настроенія духа состоитъ въ *простомъ созерцаніи природы*, не осложненномъ безконечно-сложными комплексами идей, чувствъ и страстей, какъ это бываетъ въ человѣкѣ развитомъ.

Одно представленіе не вызываетъ за собою другое, третье и т. д., а вмѣстѣ съ тѣмъ — и цѣлый рядъ соотвѣтствующихъ мыслей и чувствъ, но остается болѣе или менѣе изолированнымъ, замкнутымъ въ самомъ себѣ.

Ребенокъ обладаетъ тѣми же внѣшними чувствами, какъ и взрослый; онъ широко открываетъ глаза и внимательно прислушивается, онъ получаетъ рядъ тѣхъ же впечатлѣній, что и взрослый. Но впечатлѣнія эти не комбинируются другъ съ другомъ и остаются, поэтому, безсвязными, отрывочными; въ нихъ недостаеъ еще связующаго начала разума и чувствъ. Онъ много *воспринимаетъ*, но мало *думаетъ* и *чувствуетъ* по поводу воспріятаго. Воспріятія его остаются *простыми воспріятіями, не преобразуясь въ идеи и чувства* (т. е. волненія и страсти) — онъ *объективенъ*.

Таково дѣтское состояніе человѣческаго духа, таково состояніе духа, характеризующее эпическаго поэта. Духъ его есть, по преимуществу, духъ *созерцающій* и *воспринимающій*, но не *разсуждающій* и *чувствующій*. И вотъ этотъ-то духъ свой и выражаетъ онъ въ эпосѣ, этомъ истинномъ зеркалѣ его психическаго настроенія.

Такимъ образомъ, такъ называемое *объективное выраженіе внѣшней жизни*, на самомъ дѣлѣ, есть ничто иное, какъ *субъективное выраженіе нѣкотораго специфическаго состоянія внутренней жизни*, а именно — жизни крайне простой, не осложненной еще многочисленными рефлексіями и чувствами.

Въ самомъ дѣлѣ, что такое *эпосъ*? Словесное выраженіе *созерцанія* поэта. Всѣ слова, вообще, суть естественное выраженіе духа. А потому и эпосъ выражаетъ также нѣкоторую часть его, а именно, *созерцающую* часть духа.

Не представляетъ ли, напр., Илліада классическаго выраженія греческаго духа, создавшаго

ее? Развѣ въ каждомъ словѣ ея не проглядываетъ то открытое, простое, безмятежное и свѣтло-радостное созерцаніе природы и жизни, которое присуще было прекрасному и богато-одаренному человѣку — ребенку, — которое запечатлѣваетъ собою древняго Грека? Тогда какъ самый поверхностный взглядъ на природу и жизнь пробуждаетъ въ современномъ человѣкѣ цѣлый сонмъ пріятныхъ или непріятныхъ тяжелыхъ или радостныхъ, свѣтлыхъ или мрачныхъ — но всегда весьма сложныхъ и безконечно-многочисленныхъ рефлексій и чувствъ; тотъ же самый взглядъ на природу пробуждаетъ въ грекѣ лишь элементарно-простое ощущеніе радости жизни, проявляющейся въ актѣ восприниманія внѣшнихъ впечатлѣній.

Вотъ почему онъ дышетъ такую полною грудью, и радуется тѣмъ, что дышетъ; вотъ почему онъ такъ зорко смотритъ, широко раскрывая свои глаза — и радуется тѣмъ, что видитъ.

И такъ, мы заключаемъ, слѣдовательно, что и эпическая поэзія имѣетъ своею задачей выраженіе психическаго характера или настроенія человѣка, того, именно, настроенія, которое присуще дѣтскому возрасту человѣческаго духа, и которое мы можемъ обозначить именемъ *эпического настроенія*.

Изъ сказаннаго, между прочимъ, слѣдуетъ, что эпось есть самый низшій родъ поэзіи, есть *поэзія дѣтства*; вотъ почему этотъ родъ поэзіи мы и встрѣчаемъ, по преимуществу, на низшихъ ступеняхъ человѣческой культуры; вотъ почему эпось всегда разцвѣтаетъ на зарѣ исторической жизни всякаго народа, въ преддверіи всемірной исторіи.

Въ наше время, настоящій эпосъ положительно невозможенъ, такъ какъ безвозвратно исчезло эпическое настроеніе, выраженіемъ котораго и былъ эпосъ. А потому — то, что носить названіе современнаго эпоса, или романа, относится, на самомъ дѣлѣ, къ области лирики или драмы.¹⁴

¹⁴ Противъ только что изложеннаго взгляда на эпическую поэзію, какъ выраженіе духа *воспринимающаго*, но «мало разсуждающаго и чувствующаго по поводу воспринятаго» однимъ изъ нашихъ друзей было сдѣлано то возраженіе, что греческій эпосъ — Илліада, кромѣ простаго и чисто-объективнаго созерцанія природы и жизни, заключаетъ въ себѣ также и элементы лирико-драматическіе; таково, напр., «прощаніе Гектора съ Андромахой». Въ свою очередь, мы прибавимъ сюда еще одинъ примѣръ того же рода, указавъ на «плачъ Ярославны» въ «Словѣ о полку Игоревѣ». Такимъ образомъ, является, какъ будто, противорѣчіе тому, что мы сказали о неспособности эпическаго поэта *сочувствовать*, а слѣдовательно, и изображать душевное настроеніе другихъ людей.

На самомъ дѣлѣ, однако, никакого противорѣчія здѣсь нѣтъ, такъ какъ мы и не думали вовсе утверждать *безусловную* неспособность эпическаго поэта *сочувствовать*, а слѣдовательно, не утверждали также и того, будто онъ *безусловно* способенъ, изображать душевное настроеніе другихъ людей. Когда мы говорили о неспособности *сочувствовать*, то разумѣли лишь *относительную* неспособность, такъ какъ даже животныя *сочувствуютъ* другъ другу *до некоторой степени*, а тѣмъ и подавно человекъ, на какой бы низкой степени духовнаго развитія онъ ни стоялъ. Мы говорили лишь о *преобладающей чертѣ*, эпическаго поэта, той чертѣ, которая сближаетъ его съ ребенкомъ. Въ одномъ изъ своихъ романовъ («Новь») И. С. Тургеневъ заставляетъ своего героя вспоминать, «какъ онъ, живя лѣтомъ, на дачѣ у однихъ хорошихъ знакомыхъ, вздумалъ разсказывать ихъ дѣтямъ сказки; и они также *не цѣнили ни описанія, ни выраженія личнаго, собственнаго ощущенія*... они также требовали *дѣла, фактовъ*». Изъ этого, однако, вовсе еще не слѣдуетъ, будто дѣти *вовсе* не способны цѣнить «личныя ощущенія»; такъ, напр., ребенокъ жалѣетъ мать, когда она плачетъ; но *преобладающая* его черта все таки та, что онъ «не цѣнитъ ощущенія», а только «дѣла» и «факты». Вотъ почему нѣтъ ничего удивительнаго, что въ эпосѣ встрѣчаются эпизоды лирико-драматическіе. Но вовсе не эти эпизоды придають эпосу его характерныя черты; напротивъ того, они составляютъ родъ исключенія и нарушаютъ эпическій характеръ. То, что и дѣлаетъ эпосъ собственно эпосомъ, заключается въ *преобладаніи объективно-созерцающаго*, т. е. эпическаго

И такъ, сущность красоты всѣхъ возможныхъ родовъ поэзіи: лирической, драматической или эпической — состоитъ въ *выраженіи психическаго характера или настроенія чловѣка*: мы сказали уже выше, что сущность поэтической красоты есть, въ то же время, и сущность художественной красоты, вообще, такъ какъ никакой иной красоты поэзія въ себѣ не заключаетъ. Но если это справедливо, то мы должны

настроенія духа. Послѣднее дѣйствительно преобладаетъ въ дѣтяхъ и всѣхъ младенческихъ народахъ, создающихъ эпосъ. Ребенокъ, какъ и Грекъ, рѣдко интересуется внутренней жизнью героя сказки: онъ жадно слѣдитъ лишь за внѣшними его дѣлами и фактами. Герой пошелъ туда-то; герой сдѣлалъ то-то; съ нимъ случилось это — вотъ что, главнымъ образомъ, составляетъ содержание всякаго эпоса, всякой сказки. Что же касается внутреннихъ чувствъ, то они, по большей части, или пропускаются вовсе, либо же о нихъ говорится лишь въ самыхъ краткихъ, общихъ и неопредѣленныхъ выраженіяхъ вродѣ слѣдующаго: «встосковался Иванушко...» и т. п... Явленіе это объясняется не только относительной неспособностью эпического поэта изображать духовную сторону другихъ людей, но также и тѣмъ, что въ этихъ самыхъ «другихъ людяхъ», точно также, какъ и въ поэтѣ, «внутренняя жизнь», относительно, отсутствуетъ и преобладаетъ жизнь внѣшняя, т. е. животная. И такъ, все недоразумѣніе объясняется лишь тѣмъ, что то, что мы высказали *относительно*, было понято *абсолютно*: въ этомъ вся ошибка. Точно также мы не утверждаемъ вовсе, будто въ наше время *безусловно* исчезло эпическое настроеніе духа. Оно исчезло относительно. Характерная черта нашего вѣка — думы и чувства; но однако же мы и *воспринимаем* также, так какъ воспріятіе есть основаніе всего. Бываютъ даже моменты, когда нами овладѣваетъ *чисто-созерцательное* настроеніе духа, безъ всякой примѣси разсужденія и чувствъ; настроеніе чисто эпическое, подобное греческому. Такъ, послѣ утомительнаго зноя жаркаго, лѣтняго дня, чловѣкомъ овладѣваетъ, иногда, съ наступленіемъ прохлады, упоительная нѣга, когда мысли текутъ лѣниво и вяло, чувства какъ будто замерли, и вся природа отражается въ нашей душѣ какъ въ чистой, зеркальной поверхности воды, не возмущенной никакимъ грубымъ прикосновеніемъ. Въ эти минуты вѣщій Гомеръ возбудилъ бы въ насъ особенное наслажденіе, такъ какъ онъ выразилъ бы наше собственное психическое настроеніе, — настроеніе эпически-гомеровское.

прослѣдить ту же самую природу красоты и во всѣхъ остальныхъ родахъ изящныхъ искусствъ.

Посмотримъ же, дѣйствительно ли во всѣхъ остальныхъ изящныхъ искусствахъ степень красоты художественныхъ произведеній зависитъ отъ выраженія психическаго характера или настроенія человѣка.

Мы начнемъ наше разсмотрѣніе съ музыки, перейдемъ, затѣмъ, къ архитектурѣ и заключимъ, наконецъ, живописью и скульптурою.

2. Музыка. Въ ней заключается начало выразительности, т. е. тотъ же принципъ, что и въ поэзіи.

Теорія музыкальной выразительности.

Было замѣчено уже выше, что красота музыки зависитъ не только отъ начала гармоніи, но также и отъ другаго еще начала музыкальной красоты, которое мы назвали *выразительностью*.

Но что же такое музыкальная выразительность, какъ не способность музыки выражать и передавать психическое настроеніе человѣка? Такимъ образомъ, мы видимъ, что музыка содержитъ въ себѣ, кромѣ природной красоты гармоніи, еще и красоту *выраженія психическаго настроенія человѣка*, т. е. тотъ же родъ красоты, который мы открыли въ поэзіи; другими словами, кромѣ элементовъ *природной красоты* (гармоніи) музыка содержитъ также и *красоту художественную*.

Когда мы сослались на способность музыки выражать психическое настроеніе человѣка, то мы сослались на общеизвѣстный, эмпирический фактъ. Не мѣшаетъ, однако, уяснить себѣ теоретически, какимъ именно образомъ тѣ или другіе музыкальные звуки способны выражать тѣ или другія чувства или настроенія, а слѣдовательно, и возбуждать въ насъ, по сочувствію, подобныя же чувства и настроенія.

Мы не имѣемъ ни времени, ни мѣста сколько

нибудь подробно разсмотрѣть этотъ интересный, самъ по себѣ, вопросъ; отсылая, поэтому, желающихъ къ прекрасной статьѣ объ этомъ предметѣ Герберта Спенсера, подъ названіемъ «Происхождение и дѣятельность музыки», мы сообщимъ здѣсь лишь вкратцѣ тѣ выводы, къ которымъ приходитъ авторъ названной статьи. Прежде всего, мы должны замѣтить ту общую физиологическую истину, что существуетъ самое строгое соотношеніе между нашими чувствами и дѣятельностью нашихъ мышцъ. Всякое чувство имѣетъ стремленіе перейти въ сокращеніе мышцъ (разрядиться), т. е. въ рефлексъ. На этомъ и основана возможность выражать, т. е. обнаруживать внѣшнимъ образомъ различныя психическія состоянія.

Если теперь мы вспомнимъ, что голосовые звуки управляются голосовыми связками, послѣднія же приводятся въ игру мышечнымъ аппаратомъ, то для насъ станетъ яснымъ, что должна существовать самая полная зависимость между психическимъ настроеніемъ животнаго и издаваемыми имъ звуками; для насъ станетъ яснымъ, что различнымъ измѣненіямъ чувствъ должны соотвѣтствовать различныя модуляціи голоса.

Что это такъ, убѣдиться не трудно. Съ этою цѣлью Спенсеръ разсматриваетъ всѣ музыкальныя особенности человѣческаго голоса, какъ-то: силу звука, его высоту, тѣмбръ, интервалы, ритмъ и т. п.; причемъ показываетъ, какъ всѣ эти музыкальныя особенности прямо зависятъ отъ специфической игры голосовыхъ мышцъ, послѣднія же возбуждаются къ той или другой дѣятельности различными чувствами.

Такъ, напр., тоны высокіе и низкіе зависятъ отъ сильнаго сокращенія извѣстныхъ мышцъ, тогда какъ тоны средніе соотвѣтствуютъ разслабленному (сравнительно) состоянію этихъ мышцъ; но сильныя чувства вызываютъ сильное сокращеніе мышцъ; вотъ почему сильныя страсти выражаются либо очень высокими, либо очень низкими тонами.

Подобнымъ образомъ Спенсеръ разсматриваетъ всѣ музыкальныя особенности человѣческаго голоса, что и составляетъ для насъ теоретическое доказательство *выразительности* голосовыхъ звуковъ, т. е. ихъ свойства выражать психическія настроенія (такъ какъ между послѣдними и голосовыми звуками существуетъ, по доказанному, строгая зависимость). Переходя теперь къ звукамъ музыкальнымъ, не трудно замѣтить, что они представляютъ лишь систематическое преувеличеніе, т. е. прогрессивное развитіе естественныхъ особенностей голосовыхъ звуковъ.

Естественная рѣчь сильно взволнованнаго человѣка очень близко подходитъ къ пѣнію, а слѣдовательно, — къ музыкѣ. Но если это такъ, то становится теоретически понятной способность музыки выражать наши психическія настроенія, т. е. музыкальная *выразительность*: она объясняется, именно, тѣми же началами, какъ и выразительность голоса, причемъ, однако, эти начала получили еще дальнѣйшее, прогрессивное развитіе, вслѣдствіе чего музыка и обладаетъ несравненно болѣе богатымъ разнообразіемъ въ выраженіи чувствъ, чѣмъ обыкновенная человѣческая рѣчь.

Мы убѣдились не только эмпирически; но также и теоретически, въ способности музыки выражать душевное настроеніе человѣка. А это значитъ, другими словами, что и музыка содержитъ въ себѣ тоже самое начало *художественной красоты*, которое мы прослѣдили уже въ поэзіи, т. е. *начало выраженія психическаго характера*.

3. Архитектура. Она выражает психическій характер; эмпирическія доказательства (Готика и декоративное искусство при Людовикѣ XIV).

Теорія архитектурной выразительности.

Переходя къ архитектурѣ, мы припомнимъ, что было сказано уже выше о способности произведеній зодчества выражать психическій характеръ и настроеніе эпохи. Мы приводили, именно, классическій примѣръ готической архитектуры, которая съ такою полнотою и совершенствомъ воплотила въ себѣ весь духовный строй и характеръ среднихъ вѣковъ, что можно безъ преувеличенія сказать, — эпоха рыцарства отлилась въ готическій соборъ.

Послѣдній есть каменная скрижаль, на которой неизгладимыми чертами изображены всѣ подвиги крестоносцевъ и рыцарей, вся злоба дня того времени, когда «земля представлялась юдолю скорби и бѣдствій, небо составляло цѣль всѣхъ стремленій, а смерть была желаннымъ спасеніемъ».

Точно также архитектура и, вообще, декоративное искусство временъ Людовика XIV служатъ чрезвычайно вѣрнымъ выраженіемъ духовнаго настроенія эпохи. Умы и нравы людей этого времени какъ нельзя болѣе соотвѣтствуютъ ихъ постройкамъ, экипажамъ, убранствамъ, садамъ и т. п.

«Вкусъ ихъ соотвѣтствуетъ самой личности: благородный — потому что они благородны не только по рожденію, но и по чувствамъ; правильный — потому что они росли и воспитывались въ полномъ уваженіи къ приличіямъ. Этотъ-то, именно, вкусъ въ XVII столѣтіи измѣнилъ по своему всѣ роды художественныхъ произведеній, начиная съ спокойно величавой архитектуры Мансаро и Перро и кончая мѣрными садами Ленотра. Отпечатокъ этого вкуса вы найдете въ мебели, костюмахъ, убранствѣ комнатъ, экипажахъ у

Перелла, Севастьяна, Леклерка, Риго, Нантеля и многих другихъ.

«Съ своими группами чистенькихъ боговъ, съ своими симметрическими аллеями, съ своими миѳологическими водометами, съ своими широкими, искусственными бассейнами, съ своими деревьями, обрѣзанными, очищенными и расположенными на манеръ архитектурныхъ декорацій — Версаль составляетъ верхъ совершенства въ своемъ родѣ: зданія и цвѣтники — все тамъ соотвѣтствовало людямъ, преисполненнымъ чувствомъ собственного достоинства и строго соблюдающимъ приличія». (Taine, «Philosophie de l'art»).

Нетрудно было бы привести множество подобнаго рода эмпирическихъ доказательствъ въ пользу того, что всѣ произведенія зодчества служатъ, въ извѣстной степени, выраженіемъ душевнаго настроенія и характера той эпохи и общества, среди которыхъ онѣ процвѣтають. Но мы думаемъ, что уже сказаннаго вполне достаточно, а потому считаемъ себя вправѣ считать эмпирически доказаннымъ тотъ фактъ, что архитектура обладаетъ способностью *выразительности*, т. е. способностью выражать психическое настроеніе человека.

Раньше уже мы обратили вниманіе на то, что именно отъ этого начала *выразительности* и зависитъ красота произведеній и зодчества, такъ какъ иначе мы не могли бы объяснить себѣ откуда же является предпочтеніе, оказываемое въ разныя эпохи тому или другому архитектурному типу? Въ самомъ дѣлѣ, отчего въ средніе вѣка не находили достаточно красивымъ греческій храмъ и предпочитали ему готику? Не объясняется ли это разницей *внутренняго выраженія* того и другаго типа? Отчего въ XVIII столѣтіи находили верхомъ безобразія то, что въ средніе вѣка считалось верхомъ красоты, такъ что кто-то сказалъ даже, что не можетъ быть ничего уродливѣе и безобразнѣе

готического собора?

Не объясняется ли это, опять таки, тѣмъ, что внутреннее выраженіе готического собора, въ которомъ и заключается, главнымъ образомъ, его красота, не соотвѣтствовало духу XVIII вѣка?

И такъ, архитектура обладаетъ *выразительностью*, и эта послѣдняя составляетъ начало ея красоты. А это значитъ, другими словами, что архитектура, подобно поэзіи и музыкѣ, содержитъ въ себѣ начало *художественной красоты*, т. е. то *специфическое начало прекраснаго*, которое отличаетъ художественныя произведенія отъ объектовъ естественной красоты, и которая состоитъ въ выраженіи психического характера или настроенія челоуѣка.

Хотя мы и убѣдились путемъ эмпирическимъ въ способности архитектурныхъ произведеній выражать душевное настроеніе, тѣмъ не менѣе будетъ нелишнимъ, если мы уяснимъ себѣ теоретически сущность этой способности, которая съ перваго взгляда представляется довольно непонятной и загадочной. Въ самомъ дѣлѣ, какимъ образомъ та или другая форма, то или другое внѣшнее очертаніе можетъ служить выраженіемъ нашего душевнаго настроенія? Можетъ ли быть что либо общее между тѣмъ и другимъ?

Разрѣшая этотъ вопросъ, мы сдѣлаемъ, прежде всего, то общее замѣчаніе, что всякое душевное настроеніе составляетъ причину какой либо *потребности*. Такъ, напр., гнѣвное настроеніе возбуждаетъ потребность *излить* гнѣвъ; грустное настроеніе вызываетъ потребность уединенія и спокойствія; веселое — потребность движенія, общества, шума и т. д.

Но всякая потребность для удовлетворенія своего нуждается въ соотвѣтствующей внѣшней дѣятельности. Для послѣдней же имѣетъ весьма важное значеніе внѣшняя форма и очертаніе предметовъ. Если я чувствую, напр., потребность въ мясной пищѣ, то для

меня весьма важно, чтобы желѣзо имѣло форму ножа, ружья или иного оружія, такъ какъ иначе я не могу убить животное и, такимъ образомъ, удовлетворить свой аппетитъ. Такимъ образомъ, внѣшняя форма предметовъ имѣетъ непосредственное соотношеніе съ моими потребностями, послѣднія же соотносятся съ моимъ душевнымъ настроеніемъ; а слѣдовательно, внѣшняя форма имѣетъ посредственное соотношеніе съ душевнымъ настроеніемъ.

Мы разъяснимъ это лучше на примѣрѣ. Разсмотримъ какое нибудь произведеніе зодчества, положимъ, — готической соборъ.

Замѣтимъ, что всякое произведеніе архитектуры имѣетъ прежде всего цѣлью удовлетворить какой либо дѣйствительной потребности человѣка. Такъ, напр., огромныя внутренніе размѣры готическаго собора имѣли цѣлью удовлетворить потребности пріютить огромныя толпы правовѣрныхъ богомольцевъ; его гигантскіе размѣры въ вышину обуславливаются потребностью наглядно представить себѣ безконечное и вѣчное, олицетворить стремленіе религіозной души къ Богу и небесамъ; богатство и своеобразность его формъ, ихъ величественность, нѣжность и громадность имѣютъ назначеніемъ удовлетворить потребностямъ непомѣрно пытливой и болѣзненной фантазіи; его узкія окна съ цвѣтными стеклами должны воспрепятствовать дневному свѣту слишкомъ рѣзко проникнуть въ это святое убѣжище и нарушить духовную сосредоточенность, подобающую молящимся, а также внести съ собою жизнь и веселье гула, гдѣ мѣсто лишь плачу о грѣхахъ и размышленіямъ о смерти.

Таковы, въ общихъ чѣртахъ, потребности, которымъ соотвѣтствовала внѣшняя форма и очертаніе готическаго собора.

Эти формы и эти очертанія удовлетворяли потребностямъ, который, въ свой чередъ, вызваны духовнымъ настроеніемъ среднихъ вѣковъ.

Духовное настроеніе среднихъ вѣковъ вызвало соотвѣтствующія потребности; но не поддерживаютъ и не развиваютъ ли послѣднія, въ свою очередь, первоначально вызвавшее ихъ настроеніе?

Дѣйствительно, здѣсь происходитъ такое дѣйствіе и взаимодѣйствіе. То, что было сначала причиною, становится слѣдствіемъ, а первоначальное слѣдствіе становится причиною.

Аппетитъ есть причины ѣды; но — *force de manger vient l'appetit*. Настроеніе вызываетъ потребность; но удовлетвореніе потребности усиливаетъ самое настроеніе, его вызвавшее.

Готическій соборъ, который долженъ быть только удовлетворять потребностямъ, вызваннымъ средневѣковымъ настроеніемъ духа, на самомъ дѣлѣ, сталъ, кромѣ того, въ свою очередь, *вызывать* это настроеніе духа. Такимъ образомъ, внѣшняя форма готическаго собора, преобразившись изъ слѣдствія въ причину, стала стимуломъ, возбуждающимъ средневѣковое настроеніе духа.

Въ этомъ-то и состоитъ непосредственная связь между внѣшней формой и психическимъ настроеніемъ, — связь, ясно показывающая намъ, что внѣшняя форма предметовъ можетъ возбуждать то или другое психическое настроеніе, а слѣдовательно, и служить средствомъ выраженія послѣдняго.

Приведемъ еще примѣръ. Мы видѣли, что характерныя черты декоративнаго искусства при Людовикѣ XIV состояли въ преувеличенной симметріи, въ педантической правильности и въ вычурной условности формъ и очертаній. Всѣ эти черты прямо рассчитаны на то, чтобы удовлетворять потребностямъ духовнаго настроенія вѣка.

Общій характеръ этого настроенія выражается, главнымъ образомъ, въ чувствѣ *приличія*. Всѣ чувства, мысли и страсти подчинены самому строгому кодексу приличія; всѣ они должны выражаться не иначе, какъ

только въ извѣстной формѣ, заранѣе строго опредѣленной для нихъ свѣтскимъ уставомъ. Всякій свободный порывъ подавленъ и втиснутъ въ рамки общепринятаго обычая. Любовь высказывается въ самыхъ утонченныхъ, изящныхъ и избранныхъ формулахъ, и самый страстный любовникъ ни за что не позволитъ себѣ отступить отъ нихъ.

Самое оскорбленіе наносится по уставу; и даже сильнѣйшій порывъ гнѣва не въ состояніи поколебать устава, принятаго «между порядочными людьми», и выйти за черту приличія.

Такимъ образомъ, всѣ чувства и ощущенія постоянно отливаются въ тщательно опредѣленную форму, результатомъ чего является, наконецъ, то, что самыя чувства пріобрѣтають строгую правильность и соразмѣрность, и всякое уклоненіе отъ этой правильности и соразмѣрности возбуждаетъ непріятное чувство внутренней дисгармоніи, нарушая привычки духовнаго строя.

Отсюда вытекаетъ естественная потребность, чтобы всѣ впечатлѣнія были правильны и соразмѣрны; но такъ какъ качество впечатлѣній обусловливается внѣшними особенностями предметовъ, ихъ возбуждающихъ, то самая форма и очертаніе послѣднихъ должны отличаться правильностью и соразмѣрностью.

Мало того, привычка чувствовать и думать по уставу усваиваетъ самымъ идеямъ, чувствамъ и ощущеніямъ качество неестественности, вычурности, присоединяя къ нимъ множество чисто условныхъ элементовъ, не вытекающихъ прямо изъ самой природы даннаго чувства. Такъ, напр., естественное чувство человѣческаго достоинства выродилось въ XVII ст. въ вычурное чувство чести, болѣзненная щепетильность котораго вызвала при Людовикѣ XIII тысячи поединковъ, мотивы которыхъ поистинѣ для насъ непонятны.

По этой же самой причинѣ и всѣ вообще чувства этого вѣка отличаются своею ненатуральной вычурностью, вслѣдствіе чего слишкомъ простая впечатлѣнія оказались бы въ резкой дисгармоніи со всѣми привычными ходульными формами ощущеній.

Вотъ почему окружающіе предметы должны своею вычурностью соотвѣтствовать общему настроенію духа.

Но самая вычурность предметовъ не должна, однако, уклоняться отъ строго опредѣленныхъ правилъ, такъ какъ всякое отступленіе отъ привычнаго устава было бы *неожиданностью*, столь непріятно дѣйствующею на того, кто воспиталъ въ себѣ привычку лишь къ строго *обычнымъ* и опредѣленнымъ впечатлѣніямъ. Вотъ почему, устраивая, напр., фонтаны, имъ предпочитаютъ давать вычурно-рутинную форму миѳологическихъ группъ; вотъ почему аллеи украшаются избито обычными статуями боговъ и д. под.

Мы видимъ, что господствующее при Людовикѣ XIV настроеніе духа, вызвавшее потребность въ правильно-соразмѣрныхъ и вычурно-привычныхъ впечатлѣніяхъ, создаетъ декоративное искусство этого вѣка. Но послѣднее, въ свою очередь, возбуждая правильно соразмѣрныя и вычурно-привычныя впечатлѣнія, возбуждаетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, то настроеніе духа, которое породило его первоначально. Такимъ образомъ, чувство приличія породило приличное декоративное искусство; послѣднее же, въ свою очередь, воздѣйствуя на человѣческой духъ, порождаетъ чувство приличія.

Этимъ-то именно закономъ дѣйствія и взаимнодѣйствія и объясняется вся выразительная сила декоративного искусства, какъ и архитектуры, вообще.

Мы уяснили себѣ не только эмпирическими, но также и теоретическими соображеніями способность произведеній зодчества выражать психическое настроеніе человѣка. А это и значить, что архитектура

обладаетъ тѣмъ же самымъ началомъ *художественной красоты*, которое мы прослѣдили уже въ поэзій и музыкѣ, а именно — началомъ *выраженія психическаго характера или настроенія чловѣка*.

Теперь, намъ остается только рассмотретьъ два послѣдніе рода изящныхъ искусствъ, а именно — живопись и скульптуру; если и здѣсь намъ удастся прослѣдить начало *художественной красоты*, то мы вправѣ будемъ послѣднее признать за универсальное начало, т. е. сущность всѣхъ художественныхъ произведеній, вообще.

4. **Пластика.** Она обнимаетъ собою начало художественной красоты, т. е. принципъ выраженія психическаго характера.

Факты подтверждающіе это.

Кажущіяся противорѣчія: эпическая пластика и ландшафтная живопись.

Двойной источникъ выразительности послѣдней.

Ландшафтная живопись выражаетъ не только эпическое настроеніе, но также и настроеніе лирико-драматическое.

Сущность художественной пластики съ точки зрѣнія Тэна и Прудона.

Въ чемъ же заключается сущность прекраснаго въ пластическихъ искусствахъ (т. е. въ живописи и скульптурѣ)? Другими словами, отъ чего зависитъ красота произведеній художественной пластики?

Мы уже видѣли выше, что какъ скульптура, такъ и живопись *подражаютъ*, между прочимъ, прекрасному въ природѣ. Такъ, скульптура изображаетъ прекрасную чловѣческую внѣшность; что же касается живописи, то, кромѣ чловѣческой красоты, она изображаетъ также разнообразныя красоты внѣшней природы, вообще, не говоря уже о томъ, что, помимо всякаго изображенія,

она располагаетъ элементами природной красоты, а именно — элементами красокъ.

Но въ состояніи ли только что упомянутое *подражаніе* природной красотѣ объяснить сполна и исчерпывающимъ образомъ всю красоту художественной пластики? Опять таки, мы видѣли уже выше, что подражаніе природной, т. е. внѣшней красотѣ, не составляетъ истинной сущности скульптуры и живописи.

Мы показали, именно, во-первыхъ, что существуетъ множество произведеній въ области художественной пластики (главнымъ образомъ — въ области живописи), не заключающихъ въ себѣ либо вовсе, или же лишь незначительное количество элементовъ природной красоты.

Таковы живописная школа Фламандская, школы Германіи, Фландріи и т. д.; вообще — всѣ Итальянскія школы эпохи Возрожденія. Всѣ упомянутыя школы не только не придавали большаго значенія подражанію природной красоты, но, напротивъ того, не останавливались даже предъ изображеніемъ всякаго безобразія.

Далѣе, мы показали, во-вторыхъ, что даже въ тѣхъ случаяхъ, где изображеніе природной красоты играло наиболѣе видную роль, какъ это видимъ, напр., въ Итальянскихъ школахъ живописи и скульптуры эпохи Возрожденія, — даже и въ этихъ случаяхъ одно *подражаніе* не въ состояніи удовлетворительно объяснить всей красоты художественнаго произведенія.

Мы видѣли, что — кромѣ выраженія внѣшней красоты — всѣ лучшіе итальянскіе маэстро стремились къ достиженію еще какой-то иной цѣли, а именно — пластическому разрѣшенію психическихъ задачъ.

Эта послѣдняя цѣль имѣла даже для нихъ гораздо большее значеніе, чѣмъ выраженіе внѣшней красоты, такъ какъ послѣдняя (внѣшняя красота) всегда

подчиняется первой, какъ это видимъ, напр., у Микель-Анджело.

Но такъ какъ вся задача художника состоитъ въ достиженіи высшей красоты, то мы заключили отсюда, что, кромѣ внѣшней красоты, произведенія художественной пластики заключаютъ въ себѣ *иную красоту*, — красоту болѣе высокую и составляющую истинную сущность скульптуры и живописи.

И такъ, красота произведеній скульптуры и живописи въ иныхъ случаяхъ *вовсе* не можетъ быть объяснима подражаніемъ природной красотѣ; въ другихъ же случаяхъ—она объясняется имъ лишь *отчасти*, и далеко *не вполне*. Но если такъ, то ясно, что художественная пластика должна содержать въ себѣ какое-то особое начало прекраснаго, которымъ бы и объяснялись всѣ явленія красоты *безъ исключенія* и притомъ *сполна*—въ области пластическихъ искусствъ.

Это самое начало красоты и должно составлять истинную сущность прекраснаго въ пластическомъ искусствѣ, — сущность, къ которой только *приводитъ* подражаніе природной красотѣ, составляя, такимъ образомъ, нѣчто несущественное въ этой области.

Въ чемъ же состоитъ истинное начало пластической красоты?

Очевидно, что такъ какъ искомое начало не идентично съ природной красотой, то оно должно составлять, именно, то *специфическое прекрасное*, которымъ произведенія пластическаго искусства отличаются отъ объектовъ естественной красоты.

Разсматривая выше поэзію, музыку и архитектуру, мы нашли, что такимъ *специфическимъ прекраснымъ*, отличающимъ произведенія упомянутыхъ искусствъ отъ объектовъ естественной красоты, является *прекрасное въ искусствѣ* или *художественная красота*, состоящая въ *выраженіи психическаго характера или настроенія чловѣка*.

Нельзя ли поэтому, предположить, что та же

самая *художественная красота* составляет специфическую сущность также и пластической группы искусств — живописи и скульптуры? Такое предположеніе оправдывается множеством данныхъ. Мы видѣли ту огромную, преобладающую роль, которую играетъ лирико-драматическій элементъ во всей внѣ-итальянской пластикѣ эпохи Возрожденія. Главная, и едва ли не исключительная, задача, къ разрѣшенію которой стремится здѣсь художникъ, состоитъ въ возможно полномъ и совершенномъ выраженіи психическаго характера или настроенія чловѣка.

Но всякій художникъ, прежде всего, стремится къ достиженію красоты; а отсюда прямо слѣдуетъ, что выраженіе психическаго характера составляетъ сущность прекраснаго въ пластикѣ, такъ какъ къ нему направлены всѣ заботы художника. И дѣйствительно, мы видимъ, что, *coeteris paribus* — красота этого рода пластики пропорціональна той полнотѣ, съ которой схвачены психическое настроеніе и характеръ, ею выражаемые.

Хотя менѣе, но все таки преобладающую роль играетъ лирико-драматическій элементъ также и въ Италіи эпохи Возрожденія, гдѣ, какъ мы видѣли, лучшіе и наиболѣе даровитые маэстро направляютъ главныя свои силы на выраженіе психическаго характера чловѣка.

Если, кромѣ того, мы укажемъ еще на всю современную, такъ называемую; *реалистическую* живопись, которая поставила пластическое разрѣшеніе психологическихъ тѣмъ окончательно и безповоротно своею исключительною и исчерпывающей задачей, то мы вправѣ сказать, что сами факты оправдываютъ наше предположеніе, — то, именно, предположеніе, что сущность прекраснаго въ пластическихъ искусствахъ состоитъ въ выраженіи психическаго характера, или настроенія чловѣка, т. е., другими словами, въ

художественной красоты, вообще.

Существуютъ, однако, факты иного рода, — факты, которые, повидимому, не подходят прямо подъ только что сдѣланное опредѣленіе пластической красоты (какъ выраженія психическаго характера).

Факты эти двоякаго рода:

Вопервыхъ, существуетъ большая группа произведеній пластическихъ искусствъ, которыя вовсе не выражаютъ ни психическаго характера, ни настроенія, изображая одинъ только *физическій характеръ*, т. е. внѣшнюю красоту человѣка. Болѣе или менѣ совершенные образчики этого рода художественныхъ произведеній можно указать среди итальянскихъ школь эпохи Возрожденія; но главнымъ, и даже исключительнымъ образомъ упомянутый родъ пластики характеризуемъ все греческое пластическое искусство, всю греческую скульптуру.

Вовторыхъ, кромѣ того рода художественной пластики, которая имѣетъ своимъ предметомъ человѣка, существуетъ иной родъ пластическихъ произведеній, изображающихъ внѣшнюю природу вообще, т. е. всю природу, за исключеніемъ человѣка. Въ какомъ же смыслѣ возможно сказать про такія художественныя произведенія, что они выражаютъ *психическій характеръ или настроеніе человѣка*?

Прежде всего мы остановимся на «вопервыхъ», а затѣмъ перейдемъ и къ «вовторыхъ».

И такъ, не составляетъ ли греческая скульптура живаго противорѣчія съ нашимъ опредѣленіемъ пластической красоты, какъ *выраженія психическаго характера*? Мы сейчасъ сказали, что подобно лирико-драматической поэзіи, существуетъ также и лирико-драматическая пластика. Но кромѣ лирико-драматической, поэзія можетъ также быть и эпической. И вотъ, соотвѣтственно поэтическому эпосу, мы видимъ также *эпосъ пластическій* или *эпическую пластику*. Къ этого рода пластикѣ и относится, именно, греческая

скульптура, а равно и всѣ произведенія болѣе или менѣе ей родственныя по духу.

Подобно тому, какъ поэтической эпосъ занимается изображеніемъ объективной, т. е. внѣшней природы и жизни, точно также и эпическая пластика имѣетъ своимъ предметомъ изображеніе объективной, т. е. внѣшней человѣческой красоты.

Подобно тому какъ поэтической эпосъ не интересуется *внутренним настроеніемъ и психическимъ характеромъ*, точно также и эпосъ пластической оставляетъ въ сторонѣ духовную сферу человѣка.

Однимъ словомъ, существуетъ полнѣйшая внутренняя идентичность эпической поэзіи и эпической пластики.

Но, говоря объ эпической поэзіи, мы обратили вниманіе на то, что такъ называемое изображеніе *объективной, т. е. внѣшней жизни* есть, на самомъ дѣлѣ, не болѣе, какъ *изображеніе субъективной, т. е. внутренней жизни* самого поэта, но только жизни особаго рода, а именно — жизни, т. е. настроенія, *созерцательно-воспринимающаго*, характеризующаго собою эпическаго поэта.

Всякое *объективное изображеніе* чего либо есть ничто иное, какъ изображеніе *особаго рода психическаго настроенія*, а именно, — того настроенія, которое состоитъ въ *простомъ созерцаніи*, не осложненномъ слишкомъ большимъ комплексомъ разнородныхъ рефлексій и чувствъ, и которое характеризуемъ дѣтское состояніе духовнаго развитія человѣка.

Съ этой точки зрѣнія мы впраѣ смотрѣть и на эпическую пластику, какъ на выраженіе *созерцательнаго психическаго строя*; а это и значитъ, что пластической эпосъ грековъ, т. е. греческая скульптура, прямо подходитъ подъ вышесдѣланное опредѣленіе пластической красоты, такъ какъ и она также *выражаетъ собою психическое настроеніе человѣка*, хотя и настроеніе крайне несложное, простое, — настроеніе

созерцательное, *настроение эпическое*.

Говоря о поэзіи, мы видѣли, что эпось можетъ быть, по справедливости, названъ *поэзіей детства*; совершенно то же мы скажемъ теперь и объ эпической пластикѣ, которая, какъ и поэзія того же рода, появляется и исчезаетъ вмѣстѣ съ дѣтствомъ народовъ.

Одно и то же настроеніе духа, которое породило поэтическій эпось, вызвало также къ жизни и греческую пластику; и подобно тому, какъ греческій эпось развивается въ позднѣйшую лирику и драму, такъ и греческая пластика переходитъ въ лирико-драматическую пластику время греческаго упадка, эпохи Возрожденія и, наконецъ, современную намъ живопись. Мы вправѣ сказать теперь, что, дѣйствительно, всѣ произведенія пластическихъ искусствъ, изображающихъ человѣка — не исключая даже и греческой скульптуры — имѣютъ своимъ предметомъ выраженіе психическаго настроенія или характера человѣка.

Намъ остается затѣмъ рассмотретьъ вторую категорію фактовъ, обозначенныхъ подъ рубрикою: «вовторыхъ».

Въ какомъ же смыслѣ возможно сказать о произведеніяхъ, изображающихъ внѣшнюю природу (кромѣ человѣка), что они *выражаютъ психическое настроеніе или характеръ*? Въ этомъ отношеніи мы обратимъ, прежде всего, вниманіе на то, что изображеніе внѣшней природы, помимо всякаго другаго выраженія можетъ служить простымъ выраженіемъ чисто *эпическаго*, т. е. созерцательнаго настроенія духа.

Оно можетъ выражать одно простое созерцаніе природы; но такъ какъ уже всякое *созерцаніе*, само по себѣ, относится къ духовной области человѣка, то, поэтому, подобное изображеніе внѣшней природы *выражаетъ* собою *духовное настроеніе или характеръ*.

Сейчасъ мы говорили только о чисто *эпическомъ*, т. е. *созерцательномъ* настроеніи духа, которое, какъ мы

видѣли, вполне хорошо можетъ быть выражено живописью, изображающею внѣшнюю природу.

Но не одно эпическое настроеніе духа можетъ выражаться этого рода живописью: послѣдняя съ наименьшимъ успѣхомъ выражаетъ также и всякое другое психическое настроеніе или характеръ, т. е. въ состояніи, иначе, выразить собою также и лирико-драматическое настроеніе.

Съ перваго взгляда, это представляется, какъ будто, не вполне понятнымъ: какимъ образомъ изображеніе внѣшней, нечеловѣческой природы и формъ можетъ служить выраженіемъ психическаго характера человѣка?

Но если мы припомнимъ то, что мы, говоря объ архитектурѣ, сказали о способности внѣшнихъ формъ и очертаній, вообще, выражать психическое настроеніе, то все, только что сказанное о живописи, становится само собою понятнымъ. Уже одно простое разнообразіе формъ, которымъ располагаетъ ландшафтная живопись (т. е., вообще, живопись, изображающая внѣшнюю природу, кромѣ человѣка), даетъ послѣдней точно такую же способность, какою обладаетъ и архитектура, а именно — способность выражать психическое настроеніе. Но эта способность здесь даже несравненно больше, такъ какъ живопись обладаетъ несравненно большимъ богатствомъ формъ, нежели архитектура (напр.. форма дерева, животнаго и т. п. недоступны для послѣдней).

Кромѣ указаннаго преимущества, ландшафтная живопись располагаетъ еще однимъ весьма важнымъ преимуществомъ по отношенію къ архитектурѣ; мы говоримъ о ея краскахъ и колерахъ.

Мы показали выше, какая огромная выразительная сила заключается уже въ простомъ сочетаніи цвѣтовъ, совершенно независимо отъ того, что ими изображается. Дѣйствительно, то или другое сочетаніе цвѣтовъ, свѣта и тѣни — уже само по себѣ

вызываетъ въ душѣ человѣка то или другое настроеніе. Какъ объяснить это? Объясненіе заключается, отчасти, въ томъ же процессѣ, путемъ котораго пріобрѣтають выразительность внѣшнія формы и очертанія предметовъ. Та же самая причина, которая обращаетъ *форму* предметовъ въ средство выраженія психическаго настроенія, та же самая причина дѣлаетъ также и *цвѣтъ* предметовъ орудіемъ выраженія нашего духа.

Съ другой стороны, выразительная сила цвѣтовъ объясняется, отчасти, и иначе, а именно — тѣмъ, что различное количество и качество свѣта оказываетъ *непосредственное вліяніе* на наши физиологическія отправленія; послѣднія же, въ свою очередь, оказываютъ могущественное вліяніе на настроеніе духа. Такъ, напр., отсутствіе свѣта, даже относительное (а слѣдовательно, всѣ мрачныя цвѣта, вообще), понижаетъ самымъ несомнѣннымъ образомъ энергію всѣхъ жизненныхъ функцій организма.

Извѣстенъ, напр., такого рода опытъ: надѣвають кролику *стѣрыя* очки, и при этомъ оказывается, что количество выдѣляемой имъ углекислоты значительно *падаетъ*. Но всякое уменьшеніе нормальной энергіи жизненныхъ отправленій отражается въ духовной сферѣ подъ видомъ *апатіи*. Послѣдняя же характеризуетъ собою состоянія грусти, тоски, скуки и т. п. угнетенныхъ психическихъ настроеній. Вотъ почему всѣ *подобныя настроенія и выражаются мрачными окрасками*.

Наоборотъ, сильный свѣтъ и яркія окраски повышаютъ норму жизненной энергіи. Было доказано опытомъ, что кроликъ, которому надѣвали *оранжевыя* очки (наиболѣе яркій изъ цвѣтовъ спектра), *усиленно* выдѣлялъ углекислоту.

Но всякое *повышеніе* жизненной энергіи выражается въ духовной сферѣ общимъ *подъемомъ* психической энергіи, характеризующимъ всѣ дѣятельныя и возбужденныя состоянія духа, каковы *радость* *веселье*, *счастье*, *любовь* и т. п. Вотъ почему

обиліе свѣта и яркія окраски *служать естественнымъ выраженіемъ всѣхъ подобныхъ психическихъ настроеній.*

Такимъ образомъ, мы открыли двойной источникъ выразительности ландшафтнoй живописи, а именно — разнообразіе формъ съ одной стороны, и богатство цвѣтовъ — съ другой. Отсюда становится уже само собою понятнымъ, какимъ образомъ, т. е. въ какомъ смыслѣ ландшафтнaя живопись служитъ выраженіемъ психическаго характера или настроенія челоѡвка.

Теперь, мы вправѣ уже считать доказаннымъ, что сущность красоты художественной пластики, вообще (живописи и скульптуры), состоитъ *въ выраженіи психическаго характера или настроенія челоѡвка.* А это и значитъ, что пластическія искусства обладаютъ тѣмъ же самымъ началомъ красоты, которое мы прослѣдили раньше въ поэзіи, музыкѣ и архитектурѣ, а именно — *художественной красотой.*

Необходимо, однако, остановиться нѣкоторое время въ данной точкѣ нашего изслѣдованія. Мы должны остановиться, именно, на только что сдѣланномъ нами опредѣленіи прекраснаго въ пластическомъ искусствѣ, какъ *выраженія психическаго характера;* и это потому, что, именно въ этомъ пунктѣ, мы принуждены, къ сожалѣнію, самымъ рѣшительнымъ образомъ разойтись съ воззрѣніями почтеннаго автора «Исторіи англійской литературы»¹⁵, — воззрѣніями, которыя онъ развиваетъ въ двухъ послѣдовательныхъ рядахъ своихъ лекцій о «философіи искусства» и объ «идеалѣ въ искусствѣ».

Мы тѣмъ болѣе сожалѣемъ о нашемъ разногласіи съ Тэномъ, что принадлежимъ къ числу многочисленныхъ почитателей его несомнѣннаго таланта, и отдаемъ полную справедливость его блестящему, чисто французскому краснорѣчію, замѣчательному знанію дѣла и обширной эрудици.

¹⁵ «Histoire de la litterature anglaise» par Taine.

Скажемъ даже болѣе того: — что мы признаемъ труды Тэна по исторіи и философіи искусствъ первымъ отраднымъ проблескомъ въ области раціональной эстетики, представлявшей до него хаотическую груду голыхъ догматовъ и ничѣмъ необъясненныхъ фактовъ, перемѣшанныхъ съ умопомрачающей метафизической туманностью вродѣ, напр., пресловутой формулы, что «прекрасное есть индивидуализація, т. е. осуществленіе абсолютнаго».

Перейдемъ же къ опредѣленію отношенія нашего взгляда на прекрасное въ пластическомъ искусствѣ къ воззрѣніямъ Тэна на этотъ предметъ.

Несостоятельность этой точки зрѣнія и подтвержденіе найденнаго выше опредѣленія.

Сходство обоихъ опредѣленій (т. е. Тэна и нашего) красоты художественной пластики состоитъ въ томъ, что и Тэнь и мы признаемъ сущность прекраснаго въ пластическомъ искусствѣ — *въ выраженіи характера*. *Различіе* этихъ опредѣленій въ томъ, что, тогда какъ Тэнь имѣетъ въ виду выраженіе *физическаго характера*, мы говоримъ исключительно о выраженіи *психическаго характера*.

По мнѣнію Тэна, искусство вообще «имѣетъ цѣлью обнаружить главнѣйшій характеръ,...существеннѣйшій образъ проявленія предмета» (Taine, «Philosophie de l'art»). Но тогда какъ одна группа искусствъ, а именно: поэзія, музыка и архитектура — имѣетъ цѣлью обнаружить *внутренній, психическій* или *субъективный* характеръ челоуѣка; другая группа искусствъ, а именно, искусства пластическія (живопись и скульптура) — обнаруживаетъ *внѣшній, физическій* или *объективный* характеръ челоуѣка.

Въ доказательство того, что мы излагаемъ воззрѣнія Тэна на основаніи правильнаго, добросовѣстнаго и подробнаго изученія его, мы

приведемъ нѣсколько его же собственныхъ цитатъ.

Разсуждая въ своемъ сочиненіи «De l'idéal dans l'art» о драматической живописи, Тэнъ говоритъ, что «подобная живопись, при удачномъ выполненіи, переступаетъ предѣлы живописи; подобно твореніямъ Бюто Анджелико, Альбрехта Дюрера, Мемлинга, — она скорѣе поэзія: художнику предстоитъ обнаружить какое нибудь религиозное волненіе, философскую пронизательность, общее пониманіе жизни; *истинный предметъ пластическихъ искусствъ — тѣло человѣка, принесено въ жертву, подчинено какой нибудь идеѣ*»...

Въ другомъ мѣстѣ, онъ говоритъ: «для писателя прежде всего необходимо изображать живыя души, для скульптора и живописца, прежде всего, необходимо изображать живыя тѣла» («De l'idéal dans l'art»).

Далѣе, классифицируя художественныя произведенія, онъ обращаетъ вниманіе «на тѣ изъ нихъ, въ которыхъ изображается *физическій человѣкъ*»; изъ послѣдующаго изложенія видно, что дѣло идетъ о скульптурѣ и живописи.

Всѣ приведенныя цитаты ясно показываютъ, что, по мнѣнію Тэна, истинное назначеніе пластическихъ искусствъ состоитъ въ изображеніи «тѣла человѣка», «физическаго человѣка», или, какъ мы выразились выше, физическаго, т. е. объективнаго характера человѣка, — въ противоположность поэзіи (а также музыки и архитектуры), которой «предстоитъ обнаружить какое либо религиозное волненіе и общее пониманіе жизни», т. е., другими словами, — выразить психичекій характеръ или настроеніе.

Но что же подразумѣваетъ Тэнъ подъ именемъ физическаго характера человѣка? Онъ подразумѣваетъ подъ этимъ то, что въ зоологіи извѣстно подъ именемъ «животнаго типа». Самъ Тэнъ обстоятельно поясняетъ это, приводя для примѣра характеръ льва («Philosophie de l'art»).

Характеръ льва состоитъ въ томъ, что онъ *хищное*

животное, а потому всѣ признаки, присущіе хищному животному, будутъ составлять *характеръ* льва. Но совокупность всѣхъ этихъ признаковъ составляетъ, съ другой стороны, зоологическій типъ «хищнаго животнаго». Значить, характеръ льва есть ничто иное, какъ *зоологическій типъ* хищника.

Такимъ образомъ, выраженіе, что цѣль пластическаго искусства — изображать внѣшній характеръ, равносильно слѣдующему: цѣль пластическаго искусства — выражать зоологическій типъ. Но такъ какъ пластическое искусство выражаетъ характеръ человѣка, то полная формула Тэна принимаетъ слѣдующее выраженіе: цѣль пластическаго искусства состоитъ въ изображеніи зоологическаго типа человѣка.

Въ началѣ этого труда, говоря о челоѣческой красотѣ, мы съ достаточною полнотою выяснили, что *красивый типъ челоѣка* совпадаетъ съ *зоологическимъ типомъ челоѣка*, т. е. такимъ, который представляетъ здоровое и нормальное строеніе, свойственное животному виду — челоѣкъ.

Вотъ почему, въ вышеупомянутой формуле Тэна слова: «зоологическаго типа», можно замѣнить выраженіемъ: «красиваго типа»; и въ такомъ случаѣ можно сказать, что цѣль пластическихъ искусствъ состоитъ въ изображеніи красивыхъ челоѣческихъ типовъ или, что то же, въ изображеніи прекраснаго тѣла челоѣка.

Что именно въ этомъ смыслѣ и понимаетъ Тэнъ назначеніе и сущность художественной пластики, видно, напримѣръ, хотя бы изъ слѣдующаго замѣчанія его, что «если мы посмотримъ на челоѣческое тѣло, какъ на истинный предметъ живописнаго подражанія, намъ невозможно будетъ не признать, что нарисованныя или изваянныя лица, *которымъ недостаетъ силы, здоровья и прочихъ тѣлесныхъ совершенствъ*, взятыя сами по себѣ, должны низойти до самой низшей степени въ

искусствѣ». (Taine, «De l'idéal dans l'art»).

И такъ, по мнѣнію Тэна, сущность пластическаго искусства состоитъ въ выраженіи объективнаго, физическаго характера человѣка, или, что то же, въ изображеніи прекраснаго человѣческаго тѣла.

Въ этомъ отношеніи Тэнъ весьма близко подходитъ къ воззрѣніямъ П. Ж. Прудона; который въ своемъ сочиненіи: «Du principe de l'art et de sa destination sociale», говоря объ «идеалахъ» художественной красоты, указываетъ, между прочимъ, на зоологическій типъ, какъ на одинъ изъ подобныхъ идеаловъ.

Но зоологическій типъ животнаго есть вмѣстѣ съ тѣмъ и красивый типъ животнаго (съ точки зрѣнія даннаго животнаго вида); а потому и Прудонъ, подобно Тэну, однимъ изъ идеаловъ художественной красоты предполагаетъ, слѣдовательно, изображеніе красиваго животнаго типа. Такимъ образомъ, возражая противъ положеній Тэна, мы, тѣмъ самымъ, аргументируемъ также и противъ изложеннаго воззрѣнія Прудона.

Мы старались возможно полно и точно передать взглядъ Тэна на сущность прекраснаго въ пластическихъ искусствахъ. Теперь, намъ остается изложить по пунктамъ тѣ основанія, которыя заставляютъ насъ безусловно отвергнуть этотъ взглядъ, состоящій, именно, въ томъ, будто сущность пластическихъ искусствъ заключается въ выраженіи объективнаго характера, т. е. внѣшней, тѣлесной красоты человѣка.

Доказавъ несостоятельность этого опредѣленія, мы, eo ipso, подтвердимъ, косвенно, справедливость найденнаго нами выше опредѣленія красоты въ пластическихъ искусствахъ, какъ выраженія психическаго характера или настроенія человѣка.

Приступаемъ къ изложенію основаній нашего несогласія съ Тэномъ, и, въ этомъ отношеніи, мы обратимъ вниманіе, во первыхъ, на то, что было указано

нами еще раньше, а именно, что даже въ области тѣхъ произведеній пластическихъ искусствъ, которыя имѣють своимъ предметомъ человѣка, далеко не всѣ изъ нихъ изображаютъ *прекрасные типы людей*, т. е. зоологическій типъ, или физическій характеръ человѣка, а потому и не могутъ подойти подъ опредѣленіе Тэна.

Вовторыхъ, Тэнь совершенно, повидимому, упустилъ изъ виду то обстоятельство, что предметомъ художественной пластики можетъ быть не только человѣкъ, но также и другія животныя (Прудонъ этого не упускаетъ); внеся эту поправку въ опредѣленіе Тэна, получимъ, что задача художественной пластики состоитъ въ изображеніи внѣшняго характера, т. е. зоологическаго типа не только человѣка, но животнаго, вообще (въ такомъ видѣ, формула вполне соотвѣтствуетъ Прудоновскому понятію объ идеалѣ). При этомъ, является вопросъ: какимъ же образомъ изображеніемъ зоологическаго типа какого либо животнаго можетъ достигаться красота?

Мы сказали, что «зоологическій типъ животнаго есть, въ то же время, красивый типъ животнаго»; но мы прибавили при этомъ: «съ точки зрѣнія даннаго животнаго вида». Это значить то, что зоологическій типъ человѣка есть, въ то же время, и типъ красиваго человѣка; но красиваго *только для человѣка же*: другое животное неспособно оцѣнить человѣческую красоту. Точно также, зоологическій типъ лягушки есть, въ то же время, и типъ красивой лягушки; но красивой *только для лягушки же*¹⁶ человѣкъ, или иное животное

¹⁶ Если бы кто вздумалъ сомнѣваться въ способности лягушекъ, какъ и животныхъ вообще, чувствовать красоту (своего только, разумѣется, вида), то мы указали бы на половой подборъ и его принципы, которые необходимо предполагають въ животныхъ способность выбирать, а слѣдовательно, и относиться критически къ взаимной красотѣ.

нечувствительны къ лягушечьей красотѣ. Причина этого явленія объясняется тѣмъ принципомъ, на который мы указали въ 1-ой части этого труда, а именно, что *прекраснымъ находитъ человѣкъ* (а также и всякое животное) *только то, что для него полезно*. Но зоологическій типъ человѣка *полезенъ только человѣку*; вотъ почему совершенно понятно, что только человѣкъ можетъ чувствовать красоту этого типа.

Съ другой стороны, зоологическій типъ лягушки *полезенъ только для лягушки*, вотъ почему понятно, что красоту этого типа чувствуетъ только лягушка, другія же животныя и человѣкъ для нея совершенно нечувствительны.

Разумѣется, существуютъ нѣкоторые *зоологическіе типы* животныхъ *полезныхъ* и для человѣка; таковы, напр., всѣ домашнія животныя; подобные типы и возбуждаютъ даже въ человѣкѣ нѣкоторое чувство красоты. Таково чувство красоты, возбуждаемое породистою лошадыю, коровою, собакою и т. д. Но существуетъ огромное множество животныхъ *безполезныхъ* и *вредныхъ* человѣку; и вотъ, зоологическіе типы подобныхъ животныхъ не могутъ никакимъ образомъ возбуждать въ человѣкѣ чувство красоты, а потому и самое изображеніе ихъ не можетъ составлять задачи искусства. Если же искусство все таки изображаетъ ихъ, то это доказываетъ только, что оно достигаетъ при этомъ какой либо иной цели, но не той, которую указываетъ Тэнъ, а именно — изображенія внѣшняго характера этихъ животныхъ.

Втретѣихъ, Тэнъ опять таки упустилъ изъ вида, что кромѣ произведеній художественной пластики, изображающихъ природу одушевленную, существуетъ множество другихъ, изображающихъ природу неодушевленную, т. е. внѣшнюю природу, вообще. Къ этого рода произведеніямъ, очевидно, не подходитъ то положеніе, будто сущность художественной пластики состоитъ въ изображеніи физическаго характера

человѣка. Внося, поэтому, соответствующую поправку, получимъ, что сущность художественной пластики состоитъ въ изображеніи физическаго характера внѣшней природы, вообще. Но что же такое характеръ внѣшней неодушевленной природы? Подъ именемъ характера какой либо вещи вообще, разумѣютъ главное свойство этой вещи, изъ котораго всѣ остальные свойства ея какъ бы вытекаютъ, будучи съ нимъ причинно связаны¹⁷.

Такимъ образомъ, постигнуть характеръ какой либо вещи, значитъ — постигнуть причинную связь всей совокупности ея свойствъ. А потому вышеприведенное положеніе получить слѣдующее, окончательное выраженіе: сущность художественной пластики состоитъ въ изображеніи причинной связи явленій внѣшней природы.

Понимаемый въ этомъ смыслѣ, т. е. *въ смыслъ причинности, характеръ внѣшней природы* есть ни что иное, какъ *характеръ внутренней природы*, т. е. *психическій характеръ человѣка*. Въ самомъ дѣлѣ, причинность есть самое основное свойство, т. е. характеръ человѣческаго духа, но вовсе не объективной природы. Объективная природа не нуждается въ причинахъ; она *безпричинна*. Причинность есть свойство человѣческой мысли, свойство человѣческаго мозга, свойство чисто *субъективное*, не имѣющее ничего общаго съ дѣйствительными отношеніями объектовъ. Вообще, непосредственное познаніе объектовъ и ихъ взаимныхъ отношеній абсолютно недоступно человѣку, какъ это доказалъ еще Кантъ. То, что носить на популярномъ языкѣ названіе *объектовъ*, есть, на самомъ дѣлѣ, лишь *представленіе* объектовъ. Но всякое представленіе есть представленіе субъекта, а потому и не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ вполне

¹⁷ Самъ Тэнъ именно такимъ образомъ опредѣляетъ понятіе характера (см. «Philosophie de l'art»)

субъективнымъ, не заключающа въ себѣ никакой объективности. Такимъ образомъ, такъ называемый міръ *объективный* есть, на самомъ дѣлѣ, не болѣе, какъ міръ *представлений*, а слѣдовательно — міръ *субъективный*, міръ духа, міръ психическій. Вотъ почему и всѣ отношенія и связи объективного міра, а слѣдовательно, и причинная связь объектовъ, представляютъ, на самомъ дѣлѣ, не болѣе, какъ отношенія и связи между *представленіями*, т. е., другими словами, отношенія субъективныя, отношенія духа, отношенія психическія. Въ чемъ состоитъ непосредственная сущность объективного міра и его отношеній — мы не знаемъ, и никогда не будемъ, и не можемъ знать по самой сущности нашей природы. То, что только единственно доступно нашему знанію — есть наши собственныя представленія, нашъ собственный духъ и его субъективныя отношенія.

Примѣчаніе о критеріумѣ истины.

Изъ всего сказаннаго прямо слѣдуетъ, что выраженіе: «характеръ внѣшней природы» или, что то же, «характеръ объективного міра», равносильно выраженію: *характеръ внутренней природы, характеръ субъекта*, или психическій характеръ человѣка, вообще. А потому, если сущность художественной пластики состоитъ въ изображеніи характера внѣшней природы, то это значитъ, другими словами, что назначеніе ея — изображеніе психическаго характера человѣка¹⁸.

¹⁸ Только что проведенный взглядъ на объективный міръ, какъ міръ представлений, т. е. міръ субъективный, легко можетъ возбудить вопросъ о несостоятельности всѣхъ человѣческихъ знаній, о недостоверности всѣхъ, такъ называемыхъ, истинъ, вообще, а слѣдовательно, и о невозможности самаго искусства, въ частности, такъ какъ послѣднее основано (что увидимъ ниже) на изображеніи *истиннаго* психическаго характера человѣка (см. ниже о типѣ, какъ задачѣ искусства, а также опредѣленіе типа).

Мы считаемъ неудобнымъ подробно обсуждать здѣсь этотъ предметъ: ни время, ни мѣсто не позволяютъ намъ сдѣлать это.

Однако, мы полагаемъ нелишнимъ, хотя въ самыхъ общихъ только чертахъ, освѣтить вопросъ, такимъ образомъ поставленный.

И такъ, «что есть истина?» спросимъ мы словами Пилата. Если для человѣка абсолютно недостижимо познаніе объективнаго міра, то не значить ли это, другими словами, что для него недоступна объективная истина? Но если нѣтъ *объективной истины*, если всѣ истины суть только *субъективныя истины*, то не все ли это равно, что истины, вообще, не существуетъ вовсе, что все человѣческое знаніе есть обманъ и заблужденіе?

Если нѣтъ объективной истины, то не значить ли это, что нѣтъ внѣшняго критериума истины? А если нѣтъ внѣшняго критериума истины, то не все ли это равно, что критерій истины, вообще, не существуетъ вовсе, а вмѣстѣ съ нимъ не существуетъ и самая возможность познать истину, отличить ея отъ заблужденія?

Такова постановка жгучаго вопроса о человѣческомъ знаніи, которую придавали ему греческіе скептики. Нетрудно, однако, показать, что подобная постановка вопроса грѣшитъ неправильностью. Въ самомъ дѣлѣ, хотя вполне справедливо то, что всѣ истины суть *только субъективныя истины*, но отсюда еще вовсе не слѣдуетъ, будто это равносильно *отсутствію истины*. Справедливо также и то, что не существуетъ внѣшняго, т. е. объективнаго критерія истины; но это еще вовсе не значить, будто не существуетъ *никакаго* критерія истины. Субъективная истина есть все же таки истина; самый же критерій ея можетъ быть не иной, какъ только *внутренній*, т. е. *субъективный*. Въ чемъ же состоитъ этотъ внутренній критерій истины? Какимъ образомъ я могу убѣдиться, что, напр., перо, которымъ я пишу, есть *дѣйствительное, истинное* перо, а не продуктъ моего воображенія, не горячая фантазія, не «игра моего ума»? Критерій истины заключается въ *коллективномъ внутреннемъ сознаніи человечества*. Если я убѣжденъ въ дѣйствительности пера, то единственно потому только, что убѣжденъ въ томъ, что я обладаю органами чувствъ *точно такими же, какъ и всѣ остальные люди*; единственно потому только, что я убѣжденъ въ томъ, что всякій человѣкъ, поставленный на мое место и снабженный *одинаковыми со мною средствами наблюденія*, получилъ бы впечатлѣніе пера, *тождественное съ моимъ впечатлѣніемъ*.

Мы не даромъ подчеркнули слова: «одинаковыми со мною средствами наблюденія», такъ какъ человѣкъ, одаренный неодинаковыми со мною средствами наблюденія, разумѣется, не получитъ впечатлѣній, тождественныхъ съ моими. Человѣкъ, смотрящій въ телескопъ, увидитъ, конечно, не то, что невооруженнымъ глазомъ.

Къ числу средствъ наблюденія относятся, между прочимъ, степень развитія умственнаго, научнаго, нравственнаго и

И такъ, мы доказали, съ одной стороны, что если выраженіе: *физическій, объективный характеръ*, понимается въ смыслѣ зоологическаго типа, какъ и понимаетъ его, главнымъ образомъ Тэнъ, а отчасти и Прудонъ, то опредѣленіе сущности художественной пластики, какъ выраженія внѣшняго характера, оказывается вовсе несостоятельнымъ. Если же физическій характеръ понимать въ широкомъ смыслѣ характера, вообще, то мы доказали, съ другой стороны, что физическій или объективный характеръ равнозначителенъ характеру психическому или субъективному. Этимъ путемъ, мы не только опровергли взглядъ Тэна на сущность художественной пластики, какъ изображеніе внѣшней, человѣческой красоты, но и нашли также новое подтвержденіе нашего опредѣленія

физическаго. Впечатлѣнія, которыя получить опытный профессоръ, взглянувъ въ микроскопъ, будутъ, разумѣется, совершенно иныя, нежели тѣ, которыя вынесетъ изъ того же наблюденія ребенокъ. Взглядъ на природу философа будетъ, конечно, различенъ онъ таковаго же взгляда необразованнаго крестьянина. Такимъ образомъ, степень точности (дѣйствительности) наблюденія зависитъ отъ степени совершенства средствъ или орудія наблюденія (напр., отъ степени развитія умственнаго, нравственнаго, физическаго). А потому, самый совершенный критерій истины, доступный человѣку, состоитъ въ *возможно точномъ наблюденіи, т. е. наблюденіи, при помощи, возможно совершеннѣйшихъ средствъ наблюденія* (при возможно высокомъ, слѣдовательно, развитіи умственномъ, нравственномъ и физическомъ), причѣмъ самое наблюденіе должно контролироваться наблюденіями всей той части остальнаго человѣчества, которая одарена *столь же совершенными средствами наблюденія*.

Такимъ образомъ, мы приходимъ къ заключенію, что истина представляетъ, въ сущности, ничто иное, какъ коллективное сознаніе наиболѣ развитой и совершенной части человѣчества. Но вѣдь само сознаніе человѣчества есть величина переменная: оно постоянно прогрессируетъ, т. е. постоянно *измѣняется*. Въ этомъ смыслѣ, конечно, не существуетъ и абсолютной, т. е. неизмѣнной истины; всѣ истины болѣе или менѣе относительны, и то, что сегодня истина, можетъ завтра оказаться заблужденіемъ, какъ это и показываетъ дѣйствительно историческая жизнь народовъ.

природы пластическаго искусства, какъ выраженія психическаго характера или настроенія человѣка. Такимъ образомъ, чтобы ни думали объ этомъ Прудонъ и Тэнъ, сущность прекраснаго въ скульптурѣ и живописи состоитъ въ выраженіи духовнаго настроенія, или психическаго характера человѣка. Но мы видѣли раньше, что такъ же точно опредѣляется сущность прекраснаго и во всѣхъ остальныхъ искусствахъ, а именно — въ поэзіи, музыкѣ и архитектурѣ. Мы назвали это специфическое прекрасное — *прекраснымъ въ искусствѣ*, или *художественной красотой*, вообще. А отсюда слѣдуетъ то заключеніе, что сущность прекраснаго во *всѣхъ родахъ* художественнаго творчества состоитъ, именно, въ *выраженіи психическаго характера или настроенія человѣка*, т. е. въ *художественной красотѣ*.

Опредѣленіе сущности прекраснаго въ искусствѣ.

Художественная красота, какъ специфическій родъ прекраснаго.

Она не заключается вовсе въ объектахъ природной красоты.

Послѣдняя-то и представляетъ собою то *специфическое начало красоты*, котораго не заключается въ объектахъ природной красоты¹⁹, и которымъ

¹⁹ Здѣсь, мы считаемъ нелишнимъ сдѣлать нѣкоторое поясненіе, съ цѣлью предупредить разныя недоразумѣнія. Дѣло, именно, въ томъ, что въ данномъ мѣстѣ, равно какъ въ предъидущемъ и въ послѣдующемъ изложеніи, мы съ особенною силою настаиваемъ на положеніи, что художественная красота, т. е. способность выражать различныя психическія настроенія, есть начало красоты, *исключительно присущее лишь объектамъ искусствъ, но безусловно отсутствующее въ объектахъ природной красоты*. Такимъ образомъ, мы утверждаемъ, что «выразительностью» могутъ обладать лишь художественныя произведенія, но отнюдь не природа. Положеніе это можетъ возбудить, съ перваго взгляда, сомнѣніе и показаться парадоксомъ. Могутъ возразить противъ него, напр., что почти

всякая мѣстность, всякое явленіе природы, вообще, обладаетъ извѣстною выразительностью, возбуждая въ насъ то чувство грусти, то веселья; то тихую задумчивость, то страстные порывы и т. п. На это мы отвѣтимъ, что хотя явленія природы и обладаютъ способностью *возбуждать* въ человѣкѣ тѣ или другія чувства и настроенія, тѣмъ не менѣе они вовсе неспособны выражать собою эти чувства. Что же касается способности *возбуждать* и способности *выражать* чувства и настроенія, то видѣть, на сколько эти двѣ вещи различны, легко изъ слѣдующаго хотя примѣра: представимъ себѣ реальнаго сладострастнаго и безобразнаго старца съ одной стороны, и картину, написанную съ этого же старца — съ другой. Живой старецъ *возбуждаетъ* въ насъ одно отвращеніе, тогда какъ картина доставляетъ эстетическое наслажденіе. Почему? А потому, что живой старецъ (явленіе природы) *возбуждаетъ* въ насъ отвращеніе, тогда какъ картина лишь *выражаетъ* отвращеніе, возбуждаемое соотвѣтствующимъ явленіемъ природы. Въ приведенномъ примѣрѣ очевидно, что художникъ внесъ въ свое произведеніе совершенно особое начало красоты, такъ какъ въ соотвѣтствующемъ явленіи природы не только не заключалось красоты, но существовало нѣчто, прямо противоположное — безобразіе. Это особое начало красоты и есть выраженное въ картинѣ отвращеніе, возбужденное въ художникѣ реальнымъ объектомъ. Въ самомъ реальномъ объектѣ этого отвращенія *не выражается*.

Мы видѣли уже отчасти выше, и еще яснѣе увидимъ это дальше, что въ художественномъ произведеніи чувство красоты возбуждаетъ выражаемое имъ психическое настроеніе, которое обусловлено въ художникѣ извѣстнымъ явленіемъ природы. Такимъ образомъ, въ художественномъ произведеніи мы любимся, главнымъ образомъ, вовсе не явленіемъ природы, а чувствами и настроеніемъ художника, т. е. человѣка, *по поводу этого явленія*. А изъ этого прямо слѣдуетъ, что непосредственное созерцаніе самого явленія природы не можетъ намъ дать того, что мы получаемъ отъ художественнаго произведенія: оно не даетъ намъ возможности любоваться человѣческими чувствами и настроеніями, такъ какъ нельзя, въ одно и то же время, чувствовать и любоваться своими чувствами; быть субъектомъ и объектомъ въ одно и то же время. Для того, чтобы мы имѣли возможность любоваться своими чувствами, послѣднія должны быть отдѣлены отъ насъ, поставлены *внѣ насъ*, въ качествѣ объектовъ; и вотъ такими *объективированными* чувствами и являются, именно, художественныя произведенія. Такимъ образомъ, мы видимъ, что дѣйствительно только художественныя произведенія обладаютъ качествомъ «выразительности».

Намъ могутъ возразить, однако, что если неодушевленные предметы природы и необладаютъ «выразительностью», то этого, во

произведенія художественнаго творчества отличаются отъ послѣднихъ. Это, имѣнно, начало художественной красоты и объясняетъ намъ исключительную красоту произведеній человѣческаго творчества, такъ какъ послѣднія, кромѣ привходящихъ, несущественныхъ и второстепенныхъ для нихъ элементовъ естественной красоты, заимствуемыхъ ими изъ природы, содержатъ въ себѣ еще особое начало высшей красоты — *красоты художественной*. То же начало *художественной красоты* объясняетъ намъ также красоту тѣхъ произведеній искусства, которыя, подобно произведеніямъ поэзіи и нѣкоторыхъ родовъ живописи, не заключаютъ въ себѣ вовсе (или почти вовсе) элементовъ природной красоты.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, все предъидущее съ достаточною полнотою и ясностью, какъ мы надѣемся, показало намъ, что *подражаніе* природной красотѣ и *заимствованіе* ея элементовъ никоимъ образомъ не могутъ составлять сущности изящныхъ искусствъ, такъ какъ въ различныхъ произведеніяхъ художественнаго творчества они отсутствуютъ болѣе или менѣе вполне

всякомъ случаѣ, нельзя сказать про міръ животныхъ, которые могутъ весьма разнообразно выражать свое психическое настроеніе. Но, говоря о «выразительности», мы имѣли въ виду исключительно способность выражать *психическое настроеніе чловѣка*, а не животныхъ, и самую художественную красоту мы опредѣлили, какъ «выраженіе психическаго характера, или настроенія *чловѣка*»; а такъ какъ животныя не могутъ выражать человѣческихъ настроеній, то это и значитъ, что они не обладаютъ ни выразительностью, ни художественною красотой.

Но самъ, наконецъ, чловѣкъ, скажутъ намъ, — неужели не обладаетъ способностью «выражать чловѣческія настроенія» своею внѣшностью? и однако же чловѣческая внѣшность есть объектъ природы; не опровергаетъ ли это положеніе, что природа не обладаетъ выразительностью? На это мы отвѣтимъ, что по скольку чловѣкъ способенъ своею внѣшностью выражать свои душевныя настроенія, по стольку онъ является уже художникомъ, и самый актъ этого выраженія есть актъ художественнаго творчества; художественная мимика, несомнѣнно, относится къ области изящныхъ искусствъ.

(сущность же не может отсутствовать ни въ одномъ случаѣ, такъ какъ она должна заключаться во всѣхъ своихъ проявленіяхъ). Такимъ образомъ, *подражаніе* и *заимствованіе* природной красоты представляютъ лишь нѣчто привходящее, неглавное, второстепенное, что можетъ и отсутствовать вовсе. Главная задача и сущность всякого искусства — выраженіе человѣческаго духа, т. е. психическаго характера, или настроенія человѣка. Все остальное въ искусствѣ неважно, несущественно. Элементы природной красоты заимствуются художникомъ лишь какъ средство для достиженія главной цѣли искусства — выраженія человѣческаго духа; но средство это далеко не единственное, а потому въ отдѣльныхъ случаяхъ искусство легко можетъ обходиться и безъ него.

Необходимость ближайшаго опредѣленія природы художественной красоты.

Необходимо, однако, замѣтить, что названное средство бываетъ предпочтительнѣе всякаго иного во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, гдѣ, съ помощью его, возможно достигнуть одинаковаго успѣха въ достиженіи главной цѣли искусства, т. е. въ выраженіи человѣческаго духа, такъ какъ при этомъ само средство вноситъ въ твореніе нѣкоторый избытокъ красоты. Въ этихъ, именно, случаяхъ художникъ и практикуетъ въ широкихъ размѣрахъ *подражаніе* и *заимствованіе* природной красоты. Такъ поступаетъ греческій скульпторъ, выражающій свой эпичѣскій духъ *посредствомъ* человѣческой красоты; такъ же поступаетъ и музыкантъ, выражающій свое душевное настроеніе *посредствомъ* гармоническихъ звуковъ (мы сказали «посредствомъ» потому, что сама гармонія не составляетъ еще *назначенія* музыки, какъ это прямо слѣдуетъ изъ всего предъидущаго).

И такъ, мы опредѣлили искомую общую сущность всѣхъ художественныхъ произведеній; она

состоить, какъ мы сказали, въ *выраженіи психическаго характера или настроенія чловѣка*, т. е., другими словами, въ *выраженіи чловѣческаго духа*.

Но въ такомъ видѣ, однако, опредѣленіе наше хотя и вѣрно, тѣмъ не менѣе оно еще неполно. Въ самомъ дѣлѣ, сущность художественныхъ произведеній состоитъ въ выраженіи психическаго характера или духа; но *чьего* характера, *чьего* духа?

Состоитъ ли назначеніе художественнаго произведенія въ томъ, чтобы выразить характеръ и духъ *создавашаго его художника*, или же оно должно выражать характеръ и духъ *другихъ людей*, изображаемыхъ художникомъ? Чтобы разъяснить это обстоятельство, мы, прежде всего, зададимъ вопросъ, можетъ ли художникъ выражать что либо вообще, кромѣ своего собственнаго духовнаго міра?

Мы сказали выше, что единственное непосредственное знаніе, доступное чловѣку, состоитъ исключительно въ знаніи своего собственнаго духовнаго міра. Весь остальной міръ, т. е. міръ объективный, представляетъ для насъ, абсолютно, *terra incognitam* которую мы можемъ познавать лишь посредственно, а именно, при посредствѣ нашихъ *представленій*; но такъ какъ послѣднія относятся все къ тому же міру духовному, то и выходитъ, что чловѣкъ ни на одинъ шагъ не въ состояніи удалиться за предѣлы своего психическаго бытія.

Если мы теперь обратимъ вниманіе на то, что духовный міръ другихъ людей, по скольку онъ проявляется во внѣ, т. е. доступенъ нашему наблюденію, есть такое же внѣшнее для насъ самихъ явленіе природы, какъ и весь объективный міръ вообще, то станетъ очевиднымъ, что непосредственное познание психическаго характера (духа) другихъ людей столь же мало для насъ достижимо, какъ и познание объектовъ вообще. Познанію нашему можетъ подлежать не духовный міръ другихъ людей, но только наши

собственныя *представленія* объ этомъ мірѣ. Но такъ какъ наши представленія суть элементы нашего духа, то и выходитъ, что знанію нашему доступны лишь явленія нашего собственного духа.

Далѣе, такъ какъ художникъ можетъ выражать въ своемъ произведеніи только то, что онъ знаетъ; знать же онъ можетъ только свой собственный міръ духа; то отсюда и вытекаетъ прямо, что только свой собственный духъ или психическій характеръ выражаетъ художникъ въ своемъ произведеніи.

Что касается лирической поэзіи, то это понятно уже само по себѣ. Но драматическая поэзія и драматическая пластика, какъ будто невольно, возбуждаютъ нѣкоторыя сомнѣнія. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ драматическій поэтъ, скульпторъ или живописецъ не задается прямою цѣлью — выразить духовное настроеніе и психическіи характеръ своихъ героевъ? Развѣ не употребляетъ онъ всѣ усилія, чтобы, по возможности, отрѣшиться отъ своихъ личныхъ чувствъ, отъ своего индивидуальнаго психическаго міра, и *стать на мѣсто изображаемыхъ героевъ*, — жить *не своею духовною жизнью*, но жизнью героевъ? Не состоитъ ли въ достиженіи именно этой цѣли первое условіе истинно-художественнаго творчества? Въ какомъ же, слѣдовательно, смыслѣ возможно сказать, что художникъ выражаетъ въ своихъ герояхъ не ихъ характеръ а только свой *собственный*?

Замѣтимъ, что духовный міръ другихъ людей мы познаемъ исключительно только *по аналогіи съ нашимъ собственнымъ духомъ*. Мы не могли бы составить себѣ никакого представленія о чужой психической жизни по однимъ внѣшнимъ проявленіямъ этой жизни, такъ какъ все внѣшнее, уже по самой природѣ своей, не имѣетъ ничего общаго съ внутреннимъ, т. е. духовнымъ. О психической жизни другихъ людей мы заключаемъ только путемъ аналогіи, предполагая, что то, *что есть въ насъ*, существуетъ также и въ другихъ людяхъ. Если бы я

самъ не обладалъ жизнью духа, то послѣдняя въ другихъ людяхъ была бы абсолютно для меня непостижима. Но изъ сказаннаго, прямо слѣдуетъ, что въ чужомъ психическомъ характерѣ мы въ состояніи познавать лишь тѣ его стороны, которымъ соотвѣтствуютъ аналоги въ нашемъ собственномъ духѣ. Все остальное для насъ безусловно недоступно. Такимъ образомъ, выражая какія либо черты чужаго психическаго характера, мы, въ сущности, выражаемъ аналогичныя черты нашего собственнаго характера.

Только что сказанное можетъ быть ошибочно понято, а потому пояснимъ это нѣсколько точнѣе. Если художникъ изображаетъ въ своемъ произведеніи разбойника, скупца или развратника, то это, конечно, вовсе не значить, будто онъ самъ въ душѣ разбойникъ, скупецъ или развратникъ. Онъ можетъ вовсе не быть ни тѣмъ, ни другимъ, ни третьимъ. Но онъ необходимо долженъ обладать въ своемъ духѣ тѣми психическими элементами или представленіями, изъ которыхъ сложилось существующее въ немъ понятіе о разбойникѣ, скупцѣ или развратникѣ, — понятіе, которое онъ и выразилъ въ своемъ произведеніи. Произведеніе его выражаетъ вовсе не объективный характеръ разбойника и т. д., но только *понятія* художника объ этомъ характерѣ. Но то, *какъ понимаетъ* художникъ разбойника и т. д. характеризуетъ вовсе не разбойника и т. д., но самого же художника. *Качество пониманія* характеризуетъ не понимаемое, но самого понимающаго субъекта. Наши понятія зависятъ отъ состава нашего духа, отъ присущихъ ему представленій; и если бы измѣнились эти представленія то измѣнились бы и самыя понятія, хотя то, что подлежитъ пониманію, могло бы остаться и неизмѣннымъ. Такимъ образомъ, по качеству понятій можно заключать о составѣ духа, т. е. о психическомъ характерѣ понимающаго субъекта, но ни въ какомъ случаѣ нельзя дѣлать даже какихъ либо предположеній объ объектѣ пониманія, такъ какъ

послѣдній, какъ и весь объективный міръ, вообще, лежитъ по ту сторону человѣческаго знанія²⁰. И такъ, изображая какой бы то ни было психическій характеръ, художникъ изображаетъ лишь *свое пониманіе* этого характера, — пониманіе, характеризующее его собственный духовный строй или психическій характеръ. А это и значитъ, другими словами, что, какъ мы уже сказали выше, всякое художественное произведеніе выражаетъ психическій характеръ или настроеніе *создавшего его художника*.

Вводя это дополнительное понятіе въ опредѣленіе общей сущности художественныхъ произведеній, мы скажемъ, что она состоитъ въ выраженіи психического характера или настроенія *художниковъ, ихъ создающихъ*.

Дополнительный принципъ и окончательная формула прекраснаго въ искусствѣ.

Противорѣчіе найденной формулы съ воззрѣніями Тэна; воззрѣнія эти опровергаются фактами.

Заключеніе, къ которому мы только что пришли, заставляетъ насъ еще разъ не согласиться съ воззрѣніями Тэна и разойтись съ его опредѣленіемъ.

Мы показали выше, что Тэнь не считаетъ, вообще, недостижимымъ для человѣка познание, а слѣдовательно, и изображеніе *объективныхъ* характеровъ. Такъ, мы уже видѣли, что задачей художественной пластики онъ полагаетъ изображеніе объективнаго характера человѣка, а именно — физическаго человѣка. Совершенно подобнымъ же образомъ, онъ видитъ также задачу и остальныхъ искусствъ (поэзіи, музыки и архитектуры) въ выраженіи

²⁰ Что выражается этимологически прилагательнымъ «трансцендентный» (потустороній).

объективнаго характера челоуѣка, съ тою только разницею, что здѣсь уже дѣло идетъ о выраженіи объективнаго характера *духовнаго челоуѣка*, а не *физическаго*, т. е. объ *объективномъ выраженіи челоуѣческаго духа*. Такимъ образомъ, по мнѣнію Тэна, герои художественнаго произведенія выражаютъ не субъективный характеръ самого художника, какъ мы это доказали выше, но объективный характеръ изображаемыхъ героевъ. Считаемо своимъ долгомъ привести доказательство того, что изложенный только что взглядъ Тэна переданъ дѣйствительно вѣрно.

Въ своемъ сочиненіи: «*De l'idéal dans l'art*», Тэнъ посвящаетъ цѣлую главу разъясненію того положенія, что одно изъ существенныхъ и необходимыхъ условій красоты художественнаго произведенія состоитъ въ *благотворности характера*, выражаемаго произведеніемъ (такъ какъ, по мнѣнію Тэна, съ которымъ мы вполне согласны, всякое художественное произведеніе выражаетъ какой либо характеръ). Другими словами, *степень красоты художественнаго произведенія пропорціональна*, по мнѣнію Тэна, *степени полезности для челоуѣка* (т. е. *благотворности характера*, *выражаемаго художественными произведеніемъ*).

Спѣшимъ замѣтить; что мы вполне раздѣляемъ этотъ взглядъ Тэна, хотя и не имѣемъ возможности сейчасъ же доказать его справедливость; нѣсколько ниже мы возвратимся къ этому вопросу, и тогда обстоятельно докажемъ то, что пока мы должны принять на одну только вѣру. И такъ, по мнѣнію Тэна, степень красоты художественныхъ произведеній равняется степени благотворности изображаемаго ими характера.

Теперь, если характеръ, изображаемый произведеніемъ, есть характеръ *самого художника*, какъ это утверждаемо мы, то для красоты произведеній должно быть совершенно безразлично — будутъ ли

изображаемые въ произведеніи герои обладать злотворными или благотворными характерами: красота художественнаго произведенія определяется только тѣмъ, благотворно или злотворно *пониманіе* изображаемыхъ художникомъ характеровъ, — *пониманіе*, которое прямо выражаетъ собою благотворный или злотворный характеръ *самого художника*.

Наоборотъ, если цѣль художественныхъ произведеній состоитъ, какъ это утверждаетъ Тэнъ, въ изображеніи *объективныхъ характеровъ героевъ*, то красота произведеній будетъ прямо зависѣть отъ того, благотворны ли характеры героевъ, или злотворны. Произведеніе, изображающее добродѣтельныхъ героевъ, будетъ выше произведенія, изображающаго героевъ порочныхъ и т. д.

Именно къ такому заключенію, логически вытекающему изъ его опредѣленія сущности художественныхъ произведеній (выраженіе объективнаго характера), и приходитъ Тэнъ. Но предоставимъ ему говорить самому: «произведеніе, выражающее благотворный характеръ, выше произведенія, которое выражаетъ характеръ злотворный. Изъ 2-хъ данныхъ произведеній, если въ обоихъ дѣйствуютъ, при одинаково талантливомъ выполненіи, одинаково великія природныя силы, то произведеніе, которое представляетъ героя, лучше того, въ которомъ изображень дурной человѣкъ» (Taine, «De l'idéal dans l'art»). Приведенная цитата доказываетъ ясно, что мы дѣйствительно вѣрно изложили взглядъ Тэна, по которому задача художественнаго произведенія состоитъ не въ изображеніи характера *самого художника*, а характера изображаемыхъ героевъ.

Но та же самая цитата доказываетъ намъ и нѣчто большее: она доказываетъ также несостоятельность этого взгляда и поддерживаетъ нашъ собственный взглядъ. Въ самомъ дѣлѣ,

величайшія произведенія Шекспира изображаютъ героевъ съ самыми злотворными характерами; таковы: Отелло, Гамлетъ, Макбетъ и т. д. То же самое можно сказать о «Разбойникахъ» Шиллера, о «Фаустъ» Гете и т. д. и т. д. Неужели же всѣ эти геніальнѣйшія произведенія геніальнѣйшихъ художниковъ теряютъ хотя что либо изъ своей красоты?

И однако, это должно бы было случиться, если бы Тэнъ былъ правъ. Но въ такомъ случаѣ, было бы опять непонятно, отчего же такіе великіе художники, какъ Шекспиръ, Шиллеръ, Гете — предпочитали изображать злыхъ героевъ, вмѣсто героевъ добрыхъ. Неужели они умышенно хотѣли обезобразить свои творенія?

И такъ, вопреки Тэну, мы считаемъ себя вправѣ принять за доказанное, что *общая сущность всѣхъ художествъ произведеній состоитъ въ выраженіи психическаго характера или настроенія самого художника, ихъ создающаго.* Такимъ образомъ, мы нашли полное опредѣленіе сущности или природы изящныхъ искусствъ. Опредѣленіе это, при всей своей полнотѣ, страдаетъ еще, однако, нѣкоторой неясностью, могущей породить разныя недоразумѣнія и возраженія, которыя мы и считаемъ своимъ долгомъ предупредить теперь же.

Слѣдствіе, вытекающее изъ опредѣленія прекраснаго въ искусствѣ: типъ или характеръ, какъ задача художественнаго творчества.

Мы сказали, что сущность всякаго художественнаго произведенія состоитъ въ выраженіи духа художника, создавшаго его. Теперь, мы обратимъ вниманіе на то основное свойство человѣческаго духа, въ силу котораго всѣ многообразныя и разнородныя впечатлѣнія, воспринимаемыя человѣкомъ, не остаются въ душѣ его, т. е. въ сознаніи, разрозненными, другъ

подлѣ друга лежащими, но тотчасъ же вступають во взаимнодѣйствіе, и результатомъ этой реакціи сопроникновенія одного впечатлѣнія другимъ и т. д. является то, что въ насъ вырабатывается нѣкоторое, весьма сложное состояніе сознанія, которое можно назвать *равнодѣйствующимъ сознаніемъ* по отношенію тѣхъ первоначальныхъ состояній сознанія, т. е. впечатлѣній, изъ которыхъ оно образовалось.

Замѣтимъ, кстати, что *равнодѣйствующее* сознаніе образуется не только изъ тѣхъ впечатлѣній, которыя восприняты *одновременно*, но также изъ впечатлѣній *последовательныхъ*. Настоящія впечатлѣнія могутъ комбинироваться съ впечатлѣніями прошедшими, такъ какъ послѣднія, въ силу способности *памяти*, не уничтожаются вполнѣ, но оставляютъ въ сознаніи болѣе или менѣе яркіе *слѣды*; и вотъ эти-то *слѣды* прошлыхъ впечатлѣній и сочетаются съ впечатлѣніями настоящими, образуя, такимъ образомъ, нѣкоторыя состоянія сознанія двойной сложности.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что каждое впечатлѣніе не только воспринимается сознаніемъ, какъ таковое, то непосредственно соприкасается и сопоставляется въ сознаніи со всѣми настоящими и прошедшими впечатлѣніями. Я сознаю впечатлѣніе А не только, какъ А, но сознаю его также, какъ отличное отъ В и т. д. Я *сравниваю*, я *различаю* ихъ; другими словами, я *сознаю отношенія* между моими впечатлѣніями. Вотъ это-то *сознаніе отношеній между впечатлѣніями* и составляетъ, собственно, то, что мы назвали *равнодѣйствующимъ сознаніемъ*, такъ какъ оно есть ничто иное, какъ, именно, результатъ взаимнодѣйствія отдѣльныхъ впечатлѣній.

Изъ свойства человеческого духа сознавать отношенія или связь между впечатлѣніями, т. е. сопоставлять отдѣльныя впечатлѣнія, вытекаетъ способность *сопоставлять послѣднія въ ихъ причинной связи*. Каждое впечатлѣніе сопоставляется съ какимъ

либо предъидущимъ, какъ его *причиною*, и съ какимъ либо послѣдующимъ, какъ его *слѣдствіемъ*. Такимъ образомъ, человѣческой духъ обладаетъ свойствомъ сознать причинную связь отдѣльныхъ впечатлѣній.

Это *сознаніе причинной связи* есть, какъ мы уже сказали *равнодѣйствующее сознаніе*, образовавшееся изъ взаимодѣйствія элементарныхъ впечатлѣній. Такимъ образомъ, элементарныя впечатлѣнія, воспринимаемыя нами отъ вещей, представляютъ лишь сырой матеріаль, изъ котораго *строится* нашъ духъ; и по скольку *матеріаль* отличенъ отъ *цѣлаго*, которое изъ него образовано, по стольку же и элементарныя впечатлѣнія, изъ которыхъ образуется духъ, отличны отъ самого духа. Въ цѣломъ есть *нѣчто новое*, чего не заключалось вовсе въ матерьялѣ; это *нѣчто* есть, именно, *опредѣленная связь*. Подобную связь въ человѣческомъ духѣ и составляетъ *причинная связь впечатлѣній*. Изъ всего же сказаннаго прямо слѣдуетъ, что выразить духовное состояніе (духъ) или сознаніе, возбужденное въ насъ какою либо вещью, значить, другими словами, выразить впечатлѣнія, возбужденныя этою вещью *въ ихъ причинной связи*; въ самомъ дѣлѣ, человѣческой духъ, какъ мы только что показали, состоитъ не просто изъ впечатлѣній, но изъ *связи впечатлѣній*, изъ впечатлѣній, взаимосвязанныхъ между собою отношеніями причинности.

На этомъ основаніи, мы вправѣ замѣнить извѣстную уже формулу, что сущность художественнаго произведенія состоитъ въ выраженіи духовнаго настроенія художника (настроенія, обусловленнаго изображаемою вещью), иною, равнозначущею формулой, а именно, что *сущность художественнаго произведенія состоитъ въ выраженіи впечатлѣній, возбуждаемыхъ въ художникъ какою либо вещью, въ ихъ причинной связи*. Но это значить, другими словами, что сущность художественнаго произведенія состоитъ въ выраженіи *характера данной вещи*, такъ

какъ подъ характеромъ вещи, какъ было уже замѣчено выше, понимается нѣкоторое основное свойство вещи, изъ котораго *необходимо*, т. е. *причинно* вытекаютъ всѣ остальные свойства этой вещи. Такимъ образомъ, *характеръ* всякой вещи выражается въ причинной связи всѣхъ ея свойствъ. А такъ какъ свойства вещей суть, на самомъ дѣлѣ, свойства нашихъ впечатлѣній (ибо вещи въ себѣ непознаваемы для насъ), то и причинная связь свойствъ вещей есть ничто иное, какъ причинная связь нашихъ впечатлѣній.

Мы приходимъ, слѣдовательно, къ заключенію, что сущность художественныхъ произведеній состоитъ въ выраженіи *характера* или, что то же, *типа* вещей. Другими словами, задача художественныхъ произведеній состоитъ въ изображеніи вещей въ ихъ *характерныхъ*, т. е. *типичныхъ чертахъ*. Какія же черты вещей суть *черты характерныя* или *типичныя*? А именно тѣ, которыя представляютъ взаимную, причинную связь, которыя вытекаютъ другъ изъ друга, составляя всѣ вмѣстѣ одно органическое, неразрывное цѣлое.

Отношеніе дѣйствительности къ искусству.

Здѣсь, мы приходимъ логически къ вопросу объ отношеніи дѣйствительности къ произведеніямъ искусства. Отношеніе это состоитъ въ томъ, что дѣйствительность есть *строительный матеріалъ*, изъ котораго образуется всякое художественное произведеніе. Это сдѣлается тотчасъ же яснымъ изъ нижеслѣдующаго.

Мы сейчасъ сказали, что задача искусства — изображать характеръ вещей, т. е. характеръ дѣйствительности (какъ міра вещей); не значить ли это, повидимому, то, что задача искусства состоитъ въ изображеніи, т. е. *копированіи* или *подражаніи* дѣйствительности? Это совершенно невѣрно; задача искусства — изображать *характеръ* дѣйствительности,

но не самую *дѣйствительность*. Разница огромная. Дѣйствительность, сама по себѣ, вовсе не *характерна*, не *типична*; это значитъ, иначе, что она не заключаетъ, сама въ себѣ, той причинно-необходимой связи вещей, которая и составляетъ сущность характера; задача искусства и состоитъ, именно, въ томъ, чтобы *создать эту связь*. Такимъ образомъ, искусство имѣетъ назначеніемъ вовсе не *подражаніе* дѣйствительности; его задача гораздо шире: оно *создаетъ нѣчто новое*, оно создаетъ *связь вещей*, оно *создаетъ дѣйствительность характерную*, но не *подражаетъ*, такъ какъ *типичная дѣйствительность* не существуетъ, а потому и не можетъ служить объектомъ подражанія, но должна быть *создана*. Мы сказали, что дѣйствительность, сама по себѣ, вовсе не типична и не характерна. Понять это не трудно, какъ скоро мы вникнемъ въ сущность предмета. Въ самомъ дѣлѣ, что такое *дѣйствительность*? Обыкновенно, міру дѣйствительности противопоставляютъ міръ нашихъ понятій. Въ чемъ же состоитъ это противоположеніе? Чѣмъ отличается дѣйствительность отъ нашихъ понятій? Было замѣчено уже выше, что то, что мы называемъ міромъ дѣйствительности или, что то же, міромъ вещей, вещественнымъ или объективнымъ міромъ, есть на самомъ дѣлѣ міръ нашихъ собственныхъ впечатлѣній, а слѣдовательно, собственно говоря, — міръ *субъективный*. Но если это такъ, то въ чемъ же состоитъ различіе дѣйствительности, этого міра впечатлѣній, отъ міра нашихъ понятій?

Различіе въ томъ, что вся совокупность элементарныхъ впечатлѣній, представляющая собою то, что мы называемъ міромъ дѣйствительности, есть строительный матеріаль, изъ котораго образуются всѣ наши понятія, т. е. сознание и весь духовный міръ, вообще. Такимъ образомъ, дѣйствительность представляетъ лишь элементарный матеріаль для человѣческаго духа, но не самый духъ; послѣдній

долженъ быть еще *образованъ* изъ даннаго матеріала, т. е. матеріаль долженъ получить *опредѣленную связь*; только *связная* действительность составляетъ нашъ духъ. Но дѣйствительность *связная* есть дѣйствительность *характерная* или *типичная*, а потому только въ нашемъ духѣ дѣйствительность получаетъ связь и, слѣдовательно, становится *типичною* или *характерною дѣйствительностью*. Сама по себѣ, дѣйствительность есть совокупность элементарныхъ нашихъ впечатлѣній, *несвязанныхъ другъ съ другомъ* и взаимно независимыхъ; вотъ почему дѣйствительность безсвязна, а слѣдовательно, и не характерна, такъ какъ характеръ состоитъ, именно, въ связи (причинной) вещей и свойствъ.

Такую связь и получаетъ впервые дѣйствительность, т. е. элементарныя наши впечатлѣнія, въ процессахъ нашего духа. *Понимать* дѣйствительность, значитъ, другими словами, *комбинировать элементарныя впечатлѣнія*, изъ которыхъ и состоитъ дѣйствительность, сопоставляя и связывая ихъ въ болѣе сложныя психическія группы, называемыя *понятіями*. *Понимать* дѣйствительность, значитъ не только сознать элементарныя впечатлѣнія, изъ которыхъ состоитъ дѣйствительность, но также *создавать связь*, т. е. отношенія между этими впечатлѣніями.

Такимъ образомъ, процессъ *пониманія* или сознанія дѣйствительности и составляетъ тотъ, именно, процессъ, путемъ котораго дѣйствительность получаетъ *характерность* или *типичность*. А отсюда уже прямо слѣдуетъ, что выразить наше пониманіе дѣйствительности, или, что то же, выразить духовное настроеніе, вызываемое въ насъ дѣйствительностью, значитъ, другими словами *выразить характеръ или типъ действительности*. Но задача художественныхъ произведеній состоитъ въ выраженіи духовнаго настроенія художника; вотъ почему мы и сказали, что

задача художественнаго произведенія состоитъ *въ изображеніи характера или типа вещей*, т. е. дѣйствительности.

И такъ, мы вполне уяснили себѣ отношеніе дѣйствительности къ искусству; мы нашли, именно, что отношеніе это есть отношеніе *элементовъ сознанія къ самому сознанію, элементовъ духа къ самому духу*: искусство выражаетъ духъ, элементы котораго и составляетъ сама дѣйствительность. Понявъ сущность отношенія дѣйствительности къ искусству, намъ уже нетрудно найти болѣе близкое опредѣленіе *характера дѣйствительности* (т. е. міра вещей), изображеніе котораго составляетъ, какъ мы видѣли, задачу художественныхъ произведеній. Что же называется характеромъ или типомъ въ художественномъ произведеніи?

Ближайшее опредѣленіе типа и два примѣра, разъясняющіе его.

На основаніи всего вышесказаннаго, мы считаемъ себя вправѣ сдѣлать слѣдующее опредѣленіе художественнаго типа или характера: типъ есть вѣрное, т. е. *истинное изображеніе дѣйствительности*, переработанной въ духѣ художника въ пониманіе дѣйствительности; другими словами, типъ есть *истинное выраженіе понятій*²¹ *художника о дѣйствительности*; или иначе: *типъ есть истинное выраженіе дѣйствительности, какъ она отражается въ духе художника*.

Всѣ эти опредѣленія совершенно между собою тождественны, и сдѣлаются для насъ болѣе понятны, если мы разъяснимъ ихъ на примѣрахъ.

Положимъ, мы стали бы изо дня въ день

²¹ Слово «понятіе» разумѣется здѣсь въ самомъ широкомъ смыслѣ, т. е. въ смыслѣ духовнаго настроенія, вообще, возбуждаемаго въ художникѣ дѣйствительностью.

записывать стенографически всѣ слова и мысли какогонибудь человѣка (допуская, что онъ охотно сообщаетъ намъ все, что думаетъ); кромѣ того, мы отмѣчали бы всѣ его поступки и дѣйствія. Составить ли все это *художественное произведение*, т. е., иначе (такъ какъ задача художественнаго произведенія состоитъ въ изображеніи характера), составить ли все это изображение *характера или типа* даннаго человѣка? Конечно, нѣтъ. Но почему? — Потому, что это было бы изображеніемъ дѣйствительности, но не *переработанной въ духъ художника въ пониманіе дѣйствительности*; это было бы изображеніе дѣйствительности, но не *понятія художника о дѣйствительности*; это было бы выраженіемъ дѣйствительности, но еще не *отраженной въ духъ художника*. Такимъ образомъ, стенографическое изображение дѣйствительности не составляетъ изображенія характера или типа дѣйствительности, а слѣдовательно, не составляетъ и художественнаго произведенія. Стенографическое изображение дѣйствительности можетъ служить лишь простымъ матеріаломъ для изображенія художественнаго типа, а слѣдовательно, и для художественнаго произведенія.

Въ самомъ дѣлѣ, стенографическое изображение дѣйствительности есть изображеніе тѣхъ элементарныхъ впечатлѣній, изъ которыхъ построенъ человѣческой духъ; комбинируя въ нашемъ сознаніи (т. е. въ процессѣ пониманія) эти элементарныя впечатлѣнія между собою, а также и со всѣми остальными настоящими и прошедшими впечатлѣніями, мы перерабатываемъ ихъ въ одно связное цѣлое, различая въ ихъ хаотическомъ соединеніи *существенныя*, т. е. *причинно-необходимыя* связи, и отбрасывая все *несущественное, случайное* этимъ путемъ, мы вырабатываемъ въ себѣ *пониманіе дѣйствительности*; выраженіе же послѣдняго (т. е. пониманія) и составляетъ *характеръ дѣйствительности* или, что то же, — *художественное произведение*.

Возьмемъ другой примеръ. Если мы снимемъ фотографическое изображеніе какого либо человѣка, будетъ ли это изображеніе художественнымъ произведеніемъ или, что то же, будетъ ли оно выраженіемъ *характера* или *типа даннаго человѣка*? Опять таки нѣтъ, и потому, что фотографія есть изображеніе *дѣйствительности*, а не нашего *пониманія дѣйствительности*. Фотографія представляетъ лишь то элементарно-простое впечатлѣніе или сознаніе, которое возбуждаетъ въ насъ изображеніе человѣческой внѣшности на сѣтчатой оболочкѣ нашего глаза. Но въ нашемъ духѣ это простое сознаніе не остается столь же простымъ и изолированнымъ, какъ оно представляется фотографіей; напротивъ того, оно тотчасъ же связывается со всѣми остальными нашими впечатлѣніями, а именно, вопервыхъ, съ впечатлѣніями себѣ подобными; дѣло въ томъ, что отъ одной и той же человѣческой внѣшности мы получаемъ на сѣтчатой оболочкѣ не одно только впечатлѣніе разъ на всегда, но безчисленное множество одно за другимъ слѣдующихъ впечатлѣній, причемъ всѣ они хотя и подобны, но, однако, далеко не тождественны: съ каждою секундой измѣняется выраженіе лица, положеніе, образъ движенія наблюдаемой личности и т. д., а вмѣстѣ съ тѣмъ измѣняются и получаемый отъ нея впечатлѣнія сѣтчатой оболочки. И вотъ, всѣ эти родственныя впечатлѣнія и комбинируются вопервыхъ и прежде всего между собою, образуя своимъ взаимодѣйствіемъ нѣкоторое равнодѣйствующее впечатлѣніе, или сознаніе. Очевидно, что выраженіе этого равнодѣйствующаго сознанія будетъ также точно отличаться отъ фотографіи, какъ само равнодѣйствующее сознаніе отличается отъ одного изъ образующихъ его элементовъ. Въ равнодѣйствующемъ сознаніи человѣческой внѣшности, всѣ черты этой внѣшности являются уже не случайными, т. е. лишенными взаимной причинно-необходимой связи, какъ въ фотографіи, но получаютъ

внутреннее соотношеніе со всѣми остальными чертами, причѣмъ различены черты *существенныя*, т. е. причинно-связанныя со всѣми другими, а потому неизмѣнныя, и отброшены всѣ несущественныя, непостоянныя и случайныя. Такимъ образомъ, въ нашемъ сознаніи вырабатывается характеръ данной личности, какъ индивидуума.

Вовторыхъ, сознаніе, возбуждаемое въ насъ изображеніемъ человѣческой внѣшности на сѣтчатой оболочкѣ нашего глаза, не только вступаетъ въ тѣснѣйшее взаимодѣйствіе съ впечатлѣніями того же рода, какъ мы это только что видѣли, но комбинируется такимъ же точно образомъ и съ впечатлѣніями менѣе родственными, а именно — съ впечатлѣніями, возбуждаемыми въ насъ внѣшностью не только даннаго человѣка, но и всѣхъ другихъ людей, которыхъ мы видимъ, или видѣли: въ нашемъ сознаніи вырабатывается характеръ данной личности, какъ члена своего рода.

Вообще, впечатлѣніе, получаемое глазомъ отъ какой либо внѣшности, не остается въ сознаніи тѣмъ же простымъ впечатлѣніемъ, выраженіемъ которому служить фотографія; но оно перерабатывается въ сложное сознаніе или *пониманіе* данной внѣшности, — сознаніе, образованное изъ комбинаціи огромнаго множества впечатлѣній, болѣе или менѣе родственныхъ тому элементарно-простому впечатлѣнію, которое изображаетъ собою фотографія. А отсюда прямо слѣдуетъ, что фотографія какой нибудь личности, будучи изображеніемъ лишь одного изъ элементовъ пониманія этой личности, а не *самого пониманья*, и не составляетъ изображенія *характера* или *типа* данной личности (такъ какъ типъ есть изображеніе понятія о дѣйствительности), а слѣд., не составляетъ также и художественнаго произведенія.

Оба эти примѣра должны были окончательно уяснить намъ смыслъ тѣхъ 3-хъ формуль, которыми мы

опредѣлили выше художественный типъ. Теперь, мы обратимъ вниманіе только на то, что въ каждомъ изъ вышеупомянутыхъ формулъ встрѣчается слово «истинное», которое мы умышленно подчеркнули. А именно, мы не сказали, что «типъ есть выраженіе понятій художника о дѣйствительности», но: «типъ есть *истинное* выраженіе понятій художника о дѣйствительности».

Само по себѣ понятно, что какъ только выраженіе понятій художника о дѣйствительности перестаетъ быть *истиннымъ*, т. е. становится неточнымъ, невѣрнымъ и ложнымъ, оно, вмѣстѣ съ тѣмъ, перестаетъ быть вовсе *выраженіемъ понятій художника*, а след., перестаетъ быть и выраженіемъ характера или типа дѣйствительности, перестаетъ принадлежать къ области художественныхъ произведеній.

Спрашивается, однако, какимъ же образомъ убѣдиться, когда понятія (духовное настроеніе, духъ) художника выражены точно и вѣрно, т. е. когда выраженіе это *истинно*, и когда оно *ложно*?

Въ этомъ отношеніи намъ остается только сослаться на то что мы замѣтили уже раньше о критериумѣ истины. Внѣшняго т. е. объективнаго мѣрила истины не существуетъ, да и не можетъ существовать; а потому единственнымъ пробнымъ камнемъ истины остается только наше собственное сознаніе. И такъ, если въ нашемъ собственномъ духѣ мы не сознаемъ тѣхъ отношеній, которыя въ ложномъ выраженіи духа представлены будто бы существующими, то мы и заключаемъ, что выраженіе духа не соотвѣтствуетъ тому, что оно выражаетъ, не соотвѣтствуетъ *дѣйствительному духу*, а потому и самое выраженіе это мы признаемъ невѣрнымъ, ложнымъ, *неистиннымъ*.

**Возраженіе противъ найденнаго опредѣленія.
Оно устраняется при разсмотрѣніи
фізіологическаго соотношенія между
состояніями духа и соотвѣтствующими
внѣшними выраженіями ихъ.**

Противъ даннаго нами опредѣленія художественнаго характера или типа можетъ быть, однако, сдѣлано то возраженіе, что если типъ есть выраженіе нашихъ понятій о дѣйствительности, то изображеніе характеровъ или типовъ, а слѣдовательно, и художественное творчество (такъ какъ послѣднее состоитъ въ изображеніи типа дѣйствительности) должно бы быть доступно не только нѣкоторымъ, привилегированно-одареннымъ людямъ, называемымъ художниками, но и всѣмъ людямъ, вообще; всякій человѣкъ долженъ былъ бы, поэтому, создавать художественныя произведенія, чего на самомъ дѣлѣ не бываетъ. Такимъ образомъ, факты противорѣчатъ, повидимому, нашему опредѣленію типа.

Дѣйствительно ли, однако, существуетъ такое противорѣчіе? Прежде всего, мы обратимъ вниманіе на то, что хотя несомнѣнно всѣ люди имѣютъ тѣ или другія понятія о дѣйствительности (т. е., другими словами, въ каждомъ человѣкѣ дѣйствительность возбуждаетъ то или другое настроеніе или состояніе духа), тѣмъ не менѣе далеко не всѣ люди обладаютъ способностью *выражать свои понятія*; далеко не каждый человѣкъ въ состояніи обнаружить то духовное состояніе, которое возбуждается въ немъ дѣйствительностью.

Есть множество идей, чувствъ и состояній сознанія, *которыя ничѣмъ не обнаруживаются во внѣ*. Такъ, напр., мы можемъ чувствовать иногда боль, не обнаруживая ее ни однимъ звукомъ, ни однимъ движеніемъ мускуловъ. Въ чемъ же состоитъ взаимное отношеніе между какимъ либо состояніемъ сознанія (состояніемъ духа) и соотвѣтствующимъ ему

внѣшнимъ выраженіемъ его? Такъ какъ всякое состояніе сознанія есть результатъ возбужденія какого либо мозгового центра, а всякое внѣшнее обнаруженіе духа состоитъ въ игрѣ различныхъ мускуловъ, то очевидно, что всѣ отношенія между состояніями сознанія и соотвѣтствующими имъ внѣшними выраженіями сводятся на отношеніе дѣятельности мозговыхъ центровъ къ дѣятельности мускуловъ, управляемыхъ этими центрами. Въ чемъ же состоитъ это отношеніе?

Оно состоитъ, именно, въ томъ, что всякое центральное возбужденіе, *достигнувъ определенной нормы интенсивности* переходитъ въ работу соотвѣтствующихъ мускуловъ. Но если возбужденіе центровъ не достигаетъ этой нормы, остается ниже ея, то мускульнаго рефлекса не происходитъ вовсе, и, такимъ образомъ, центральное возбужденіе и соотвѣтствующее ему психическое состояніе остаются *безъ внѣшняго проявленія*. Здѣсь происходитъ нѣчто, подобное тому, что происходитъ въ паровой машинѣ: какъ въ паровой машинѣ существуетъ переходъ особаго рода молекулярнаго движенія, называемаго *теплотой*, въ механическую работу поршня; точно также и въ нашемъ случаѣ, имѣетъ мѣсто переходъ особаго рода молекулярнаго движенія, называемаго *мозговымъ возбужденіемъ*, въ механическую работу мускуловъ; и подобно тому, какъ въ паровой машинѣ, молекулярное движеніе теплоты должно достигнуть определенной нормы интенсивности, должно, такъ сказать, *накопиться*, прежде чѣмъ перейти въ механическую работу; точно также и здѣсь — молекулярное движеніе мозговаго возбужденія должно *нарости, накопиться* до известной нормы, прежде чѣмъ перейти въ мускульную дѣятельность.

Сравненіе, сдѣланное нами между переходомъ нервнаго возбужденія въ работу мускуловъ и переходомъ теплоты въ работу пароваго поршня — есть

не простая аналогія, но представляет дѣйствительную сущность дѣла, такъ какъ современная наука разсматриваетъ мозговое возбужденіе, какъ одну изъ молекулярныхъ силъ, подобную электричеству, свѣту, теплотѣ, химическому сродству и т. под., а потому способную, на основаніи общаго закона перехода различныхъ силъ другъ въ друга, переходить въ механическую силу мускуловъ, подобно тому, какъ свѣтъ можетъ переходить въ химическое сродство, химическое сродство — въ теплоту и электричество, теплота и электричество — въ механическую работу (паровыя и электро-магнитныя машины).

Взглядъ на нервное (мозговое) возбужденіе, какъ на молекулярное движеніе атомовъ, имѣетъ за свою достовѣрность не только множество апріорныхъ, гипотетическихъ данныхъ, но подтверждается также и эмпирическими основаніями; для примѣра, остановимся хотя на одномъ изъ нихъ. Если мозговое возбужденіе есть подобное же, т. е. аналогическое движеніе матеріальныхъ частицъ, какое представляетъ, напр., свѣтъ, звукъ и т. под., то въ его проявленіяхъ должны обнаруживаться нѣкоторыя общія (съ явленіями звука, свѣта и проч.) стороны и свойства. Такъ, напр., извѣстно существованіе *интерференціи* свѣта и звука; слѣдуетъ, поэтому, ожидать, что существуетъ также и интерференція нервныхъ возбужденій. Подобныя явленія дѣйствительно наблюдаются въ нервной физиологіи въ игрѣ такъ называемыхъ *задерживающихъ* нервовъ. Къ сожалѣнію, мы не имѣемъ возможности подробнѣе изложить здѣсь эти интересныя наблюденія. Какъ бы то ни было, но взглядъ на нервное возбужденіе, какъ на молекулярное движеніе матеріальныхъ частицъ, есть взглядъ вполне и твердо установившійся въ современной наукѣ; а потому, сравненіе перехода нервнаго возбужденія въ игру мускуловъ съ переходомъ тепла паровой машины въ движеніе ея поршня — вполне точно уясняетъ намъ дѣйствительное отношеніе

возбужденія мозговыхъ центровъ къ мускульной работѣ. Отношеніе это, какъ мы видѣли, состоитъ въ томъ, что нервное возбужденіе должно предварительно накопиться, т. е. достигнуть опредѣленной нормы интенсивности, прежде чѣмъ перейти въ мускульную работу; возбужденіе же центра, не достигшее нормы, оставшееся *ниже ея* — *не обнаруживается во внѣ*. Пояснимъ сказанное на примѣрѣ.

Если мы возьмемъ обезглавленную лягушку съ сокращенными задними лапками и дотронемся слегка до одной изъ этихъ послѣднихъ, то лягушка не сдѣлаетъ никакого движенія, не смотря на то, что нервные центры, управляющіе ея движеніями, несомнѣнно получили нѣкоторое возбужденіе отъ прикосновенія; но возбужденіе это *ниже нормы*, при которой оно переходитъ въ мускульное движеніе. Далѣе, если мы ущипнемъ слегка за лапку, то лягушка вытянетъ ее, т. е. сдѣлаетъ первую фазу скачка — полускачокъ.

Усиливая еще нѣсколько силу щипковъ, мы снова не замѣтимъ никакихъ измѣненій въ лягушкѣ: она спокойно остается въ фазѣ полускачка. Но если мы будемъ еще болѣе увеличивать раздраженіе, то лягушка, наконецъ, сократитъ лапки, т. е. сдѣлаетъ вторую фазу скачка — сдѣлаетъ, такимъ образомъ, полный скачокъ. Если, теперь, мы обозначимъ черезъ *a* ту степень возбужденія лягушечьихъ центровъ, при которой происходитъ полускачокъ, и черезъ *b* — ту степень раздраженія, при которой совершается полный скачокъ, то можемъ сказать, что возбужденіе нервныхъ центровъ лягушки ниже *a* — *вовсе не проявляется во внѣ*, т. е. не переходитъ въ работу мышцъ. Далѣе, возбужденіе выше *a*, но ниже *b*, хотя и обнаруживается въ мускульной дѣятельности, но обнаруживается *не вполне*; въ самомъ дѣлѣ, то приращеніе возбужденія, которое прибавилось къ возбужденію *a*, ничѣмъ не обнаруживается: лягушка остается въ первой фазѣ скачка, какъ это было бы и въ томъ случаѣ, если бы возбужденіе достигло лишь

степени *a*; не превышая ее.

Этот примѣръ показываетъ намъ, что только то возбужденіе нервныхъ центровъ обнаруживается *вполнѣ* (въ мускульной работѣ), которое достигло *известной нормы интенсивности*; всякое же возбужденіе, *ниже этой нормы*, либо *не обнаруживается вовсе*, либо же *обнаруживается не вполнѣ*. Таково отношеніе нервного возбужденія къ мускульной дѣятельности; но нервному возбужденію соотвѣтствуетъ состояніе сознанія, а мускульной дѣятельности — внѣшнее выраженіе этого состоянія; а потому, мы вправѣ сказать, что нашли также и отношеніе между состояніями сознанія (или состояніями духа) и соотвѣтствующими имъ внѣшними выраженіями. Отношеніе это состоитъ, именно, въ томъ, что лишь тѣ состоянія сознанія или духа получаютъ *полное внѣшнее выраженіе*, которыя достигли *опредѣленной нормы интенсивности*, т. е. яркости; всѣ же остальные состоянія духа либо вовсе не обнаруживаются во внѣ, либо же обнаруживаются только неполно, отчасти: только нѣкоторая доля сознанія переходитъ во внѣшнее выраженіе, остальная же часть остается въ самомъ сознающемъ центрѣ въ скрытомъ состояніи, — въ состояніи, необнаруживающагося сознанія.

Физиологическія условія художественнаго творчества.

Художественное творчество, какъ рефлексъ.

Сильное возбужденіе, какъ художественный стимуль.

Причина, по которой самыя сильныя возбужденія не всегда вызываютъ художественное творчество.

Мы сказали выше, что хотя въ каждомъ человѣкѣ дѣйствительность возбуждаетъ то или другое состояніе духа, тѣмъ не менѣе далеко не каждый обладаетъ

способностью выражать во внѣ это состояніе духа.

Причина такого явленія та, что дѣйствительность возбуждаетъ не съ одинаковою интенсивностью сознание различныхъ людей; и вотъ, тѣ люди, которые возбуждаются дѣйствительностью *ниже нормы*, при которой возможно внѣшнее выраженіе психическаго состоянія, не способны выразить своего духа во внѣшнихъ проявленіяхъ; и только тѣ люди, сознание которыхъ возбуждается съ приличною нормою интенсивности, способны внѣшнимъ образомъ обнаруживать свое психическое настроеніе.

Но почему же одна и та же дѣйствительность не одинаково возбуждаетъ различныхъ индивидуумовъ? Это потому, что хотя одинаковъ стимуль, но не одинаковы нервныя центры, воспринимающіе этотъ стимуль: нервныя центры однихъ людей болѣе впечатлительны, болѣе воспріимчивы, а потому приходятъ въ весьма сильное возбужденіе отъ такихъ стимуловъ, которые возбуждаютъ менѣе впечатлительныя центры лишь въ слабой степени.

Уколъ булавки, заставляющій вскрикивать нервную женщину, не въ состояніи даже и пошевелить лошадь; шумъ ружейнаго выстрѣла, отъ котораго вздрагиваетъ человѣкъ впечатлительный, не заставитъ и моргнуть стараго артиллериста. Такимъ образомъ, способность выражать то состояніе духа, которое возбуждаетъ въ насъ дѣйствительность, находится въ прямой зависимости отъ степени впечатлительности: только при извѣстной степени впечатлительности человѣкъ получаетъ способность обнаруживать во внѣ состояніе своего духа или свое психическое настроеніе.

Изъ всего сказаннаго мы заключаемъ, что существенная разница между художникомъ и не художникомъ состоитъ, именно, въ томъ, что художникъ обладаетъ особенною впечатлительностью нервныхъ центровъ, превышающую впечатлительность другихъ людей, въ силу которой дѣйствительность стимулируетъ

его настолько энергично, что нервное (психическое) возбужденіе переходит во внѣшнюю, рефлективную работу мускуловъ.

Подобно тому, какъ человѣкъ, возбужденный сильной болью — кричить; возбужденный радостью — смѣется; возбужденный горемъ — плачетъ, т. е., другими словами, выражаетъ игрой различныхъ группъ мускуловъ свое душевное настроеніе, точно также и художникъ, возбужденный, т. е. вдохновленный дѣйствительностью, создаетъ художественное произведеніе; послѣднее есть такой же результатъ дѣятельности различныхъ группъ мускуловъ, какъ и крикъ, смѣхъ, плачъ и т. п.

Художественное произведеніе есть слѣдствіе того общаго физиологическаго закона, въ силу котораго всякое мозговое, т. е. психическое возбужденіе, достигнувъ извѣстной нормы интенсивности, переходитъ въ сокращеніе мускуловъ, т. е. въ механическую работу мышцъ.

И такъ, различіе между художникомъ и другими людьми состоитъ въ различіи впечатлительности нервныхъ центровъ. Хотя всѣ люди обладаютъ нервными центрами, а потому и могутъ сознать или воспринимать дѣйствительность, но далеко не всѣ одарены достаточно впечатлительными нервными центрами, а потому и далеко не всѣ способны выражать во внѣ сознанное или воспринятое. Способность полнаго выраженія своего духа во внѣшней дѣятельности и составляетъ, именно, привиллегію художниковъ, отличающую ихъ отъ другихъ людей.

Намъ представляется, однако, такой вопросъ: если обыкновенные стимулы дѣйствительности оказываются слишкомъ слабыми по отношенію къ сравнительно малой впечатлительности людей, не одаренныхъ натурой художника; если эти обыкновенные стимулы слишкомъ слабы для того, чтобы вызвать рефлективную дѣятельность мышцъ, а

слѣдовательно, и внѣшнее выраженіе соотвѣтствующаго психическаго настроенія; то не въ состояніи ли сдѣлать это, т. е. вызвать внѣшнее, мышечное обнаруженіе духа, стимулы болѣе сильныя, чѣмъ обычныя стимулы дѣйствительности, стимулы исключительныя? Этого слѣдуетъ ожидать à priori, и это наблюдается на самомъ дѣлѣ.

Поэзія и проза. Коренные принципы ихъ различія.

Такимъ образомъ, люди, вовсе необладающіе художественными талантами, — подъ вліяніемъ сильнаго горя, радости, счастья, любви, вообще, — подъ вліяніемъ особенно сильныхъ страстей, получаютъ, однако, способность говорить весьма выразительнымъ, поэтическимъ языкомъ. Рѣчь ихъ пріобрѣтаетъ внезапно замѣчательную художественность, колоритность, яркость, такъ что иной поэтъ не пренебрегъ бы цѣликомъ занести ее на страницы своего произведенія. Но нерѣдко бываютъ и такіе случаи, что, не смотря на весьма сильное возбужденіе страсти, человѣкъ все таки не въ состояніи вполнѣ, т. е. художественно выразить своего настроенія; это объясняется тѣмъ, что внѣшнее выраженіе духа, какъ и всякая рефлексивная, мышечная дѣятельность, вообще, требуетъ для точнаго и легкаго своего воспроизведенія частаго *повторенія*²². Но такъ какъ у людей невпечатлительныхъ возбужденіе весьма рѣдко достигаетъ той степени, при которой для нихъ возможно мышечное выраженіе его, то послѣднее, т. е.

²² Та легкость, съ которою совершаются всѣ безсознательныя (автоматичныя) движенія, объясняется, именно, накопленіемъ наслѣдственнаго *навыка*. Вообще, необходимо допустить, что упражненіе измѣняетъ самое устройство нервно-мышечнаго аппарата; вотъ почему, всякій рефлексъ предполагаетъ уже за собою длинный рядъ упражненій, которыя должны были видоизмѣнить нервно-мышечный аппаратъ, приспособивъ его для выполненія даннаго рефлексивнаго акта.

мышечное выраженіе возбужденія, происходит также весьма рѣдко; слѣдствіемъ же этого бываетъ то, что даже въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, гдѣ сила возбужденія допускаетъ мышечное выраженіе, послѣднее все таки наступаетъ съ трудомъ и не вполне, относясь къ категории рефлексовъ, неустановившихся еще по недостатку упражненія. Повторяемъ еще разъ, что всякій рефлексъ совершается тѣмъ легче, полнѣе и отчетливѣе, чѣмъ онъ чаще повторяется, чѣмъ онъ *привычнѣе*. Далѣе, вотъ еще другой вопросъ, на который мы должны отвѣтить: извѣстно, что слово есть естественное выраженіе нашихъ понятій; а потому, всякая прозаическая речь²³, выражая наши идеи о какомъ либо предметѣ, выражаетъ, слѣдовательно, нѣкоторую часть духовнаго настроенія, возбуждаемаго въ насъ этимъ предметомъ. Почему же прозаическая рѣчь не составляетъ художественнаго произведенія? Причина именно та, что прозаическая рѣчь выражаетъ лишь *часть* нашего духа, т. е., иначе, выражаетъ нашъ духъ лишь отчасти, не вполне; прозаическая рѣчь выражаетъ лишь одну только сторону нашего духа, а именно, она выражаетъ *отвлеченный отношенія вещей*, какъ онѣ существуютъ въ человѣческомъ духѣ, нисколько не выражая нашихъ *представленій* о самихъ вещахъ. Прозаическая рѣчь выражаетъ отношеніе подлежащаго къ сказуемому, того и другаго къ объяснительнымъ словамъ и т. д. Но она ничуть не уясняетъ намъ природы самого подлежащаго, сказуемаго и т. д., такъ какъ соотвѣтствующая имъ слова

²³ Замѣтимъ, что слово «проза» мы понимаемъ въ самомъ широкомъ смыслѣ, т. е. какъ противоположность «поэзіи», а слѣдовательно — художественной рѣчи, вообще; вотъ почему, всякая художественная рѣчь, хотя бы она была и не «стихотворная», напр. — романъ, повѣсть и т. д., относится нами къ поэзіи, а не прозѣ. Вообще, подъ «прозой» мы разумѣемъ лишь обыкновенную, т. е. нехудожественную рѣчь.

суть простые символы и, какъ таковыя, обладаютъ значеніемъ чисто условнымъ, по природѣ своей не имѣя ничего общаго съ обозначаемыми имъ вещами; такъ, напр., предложеніе: уродъ отвратителенъ — хотя и выражаетъ отношеніе подлежащаго къ сказуемому, не даетъ, однако, никакого представленія о томъ, что такое уродъ и что такое отвращеніе. Такимъ образомъ, это прозаическое предложеніе вполнѣ выражаетъ то отношеніе, или связь, которое существуетъ въ нашемъ духѣ между представленіями «уродъ» и «отвращеніе»; оно показываетъ, именно, что представленія эти *соотносительны* въ нашемъ духѣ. Но оно вовсе не выражаетъ, однако, сущности самихъ представлений нашихъ объ уродѣ и отвращеніи.

Прозаическая рѣчь выражаетъ лишь одну сторону нашего духа — его *относительную сторону*, т. е., иначе, она выражаетъ лишь чистыя или отвлеченныя отношенія нашихъ представлений. Но нашъ духъ состоитъ не изъ однихъ только отношеній, а также изъ того, *что* между собой соотносится; онъ состоитъ также изъ *представлений*; вотъ этой-то, именно, стороны нашего духа и не въ состояніи выразить собою прозаическая рѣчь: она не въ состояніи выразить нашихъ представлений. Здѣсь происходитъ то же, что мы видимъ при дѣленіи именованнаго числа на именованное: частное выражается отвлеченнымъ числомъ, изъ котораго вовсе не видно, между какими, именно, величинами оно выражаетъ отношеніе.

Такимъ образомъ, прозаическая рѣчь, будучи неполнымъ выраженіемъ человѣческаго духа, и не можетъ назваться выраженіемъ послѣдняго, а потому и не составляетъ художественнаго произведенія. Напротивъ того, рѣчь поэтическая есть художественное произведеніе, такъ какъ въ ней человѣческій духъ выражается вполнѣ: поэтическая рѣчь выражаетъ не только отношенія между нашими представленіями, но также и самыя представленія, достигая этого помощью

образовъ, сравненій, метафоръ и иныхъ поэтическихъ троповъ, — вообще, помощью всѣхъ средствъ такъ называемаго поэтическаго языка.

Поэзія, точно также какъ и прозаическая рѣчь, выражаетъ отношенія вещей; но разница только въ томъ, что тогда какъ въ прозѣ эти отношенія суть отношенія *отвлеченныя*, — въ поэзіи они являются *живыми*, т. е. *конкретными*. Примѣръ окончательно разъяснить намъ въ чемъ дѣло.

Возьмемъ слѣдующее предложеніе: Отелло, мучимый ревностью, убилъ свою жену. Предложеніе это выражаетъ лишь отвлеченную связь между входящими въ него словами; но оно вовсе не возбуждаетъ въ насъ (а след. и не выражаетъ) тѣхъ представленій, которыя соотвѣтствуютъ мученію, ревности и убійству; а потому, предложеніе это и не въ состояніи выразить намъ конкретную связь между всѣми этими вещами. Такую конкретную связь можетъ выразить не подобное прозаическое предложеніе, но только художественное произведеніе, вродѣ Шекспировской драмы «Отелло», которая возбуждаетъ въ насъ непосредственное представленіе мученія, ревности и убійства.

Мы сейчасъ сказали, что поэзія выражаетъ отношенія вещей конкретно, тогда какъ проза выражаетъ ихъ абстрактно. Но изъ этого основнаго различія вытекаетъ еще другое, не менѣе важное, а именно то, что проза не въ состояніи выразить *вполнѣ* даже и отвлеченныхъ отношеній вещей. Въ самомъ дѣлѣ, каждая конкретная вещь связана безчисленными отношеніями со всѣми другими вещами; и если она представлена конкретно, какъ это бываетъ въ поэзіи, то вмѣстѣ съ нею даны также и всѣ ея отношенія къ другимъ вещамъ. Но если вещь не представляется конкретно, какъ это бываетъ въ прозѣ, а изображаются одни лишь отношенія ея къ другимъ вещамъ, то приходится выполнить невыполнимое: перечислить безчисленныя отношенія. Вотъ почему прозаикъ

принуждён отказаться отъ выраженія *всѣхъ* отношеній, связывающихъ данную вещь со всѣми другими вещами, но долженъ довольствоваться лишь выраженіемъ *нѣкоторыхъ* изъ этихъ отношеній, а именно, тѣхъ, которыя для него наиболѣе важны. Такъ, напр., прозаическое предложеніе: левъ есть животное — далеко не выражаетъ *всѣхъ* соотношеній льва съ остальнымъ міромъ; оно указываетъ лишь на одинъ изъ его соотнотельныхъ признаковъ, а именно — на признакъ «животное»; но кромѣ этого признака, льву присуще множество другихъ признаковъ, соотносящихъ его съ остальнымъ міромъ; такимъ образомъ, онъ не только *животное*, но также *позвоночное*, *млекопитающее*, *четвероногое*, *хищное*, *кошка*; далѣе, онъ есть опредѣленный индивидъ и, какъ таковой, онъ связанъ безчисленными конкретными отношеніями со всѣмъ окружающимъ міромъ. Ни одного изъ всѣхъ этихъ соотношеній льва вышеприведенное предложеніе не выражаетъ, и для того, чтобы выразить ихъ въ совокупности, потребовалось бы такое множество прозаическихъ предложеній, что дѣло оказывалось невыполнимымъ на самомъ дѣлѣ. Выразить всю совокупность этихъ соотношеній возможно исключительно только посредствомъ *конкретнаго* изображенія льва, т. е. посредствомъ выраженія самого *представленія* льва, такъ какъ вмѣстѣ съ конкретнымъ представленіемъ даются и всѣ соотношенія его.

Такимъ образомъ, прозаическая рѣчь, будучи не въ состояніи выразить *представляющей* стороны человѣческаго духа вовсе, оказывается кромѣ того не въ силахъ выразить вполнѣ даже и другую, *относительную* сторону духа, выражая ее только отчасти, неполно.

Отсюда становится еще очевиднѣе, что проза не въ состояніи служить выраженіемъ духа, а потому и не можетъ, подобно поэзіи, составлять художественнаго произведенія. Всѣ только что указанныя различія между прозою и поэзіей представляются намъ яснѣе на

конкретномъ примѣрѣ. Разсмотримъ, положимъ, хотя слѣдующее поэтическое четверостишіе:

Полночь глухая была на дворѣ;
Громко въ лѣсу мои вопли звучали;
Мрачныя сосны стояли во тьмѣ
И съ состраданьемъ главами качали.

Переведенное на прозаическую рѣчь, оно означаетъ слѣдующее:

Я скорблю, я беспомощенъ, я одинокъ
Я сильно страдаю и не жду помощи отъ людей.
Вокругъ себя я вижу одну скорбь.
Но мои страданія превышаютъ все²⁴.

Прослѣдимъ разницу между поэтическимъ оригиналомъ и прозаическимъ переводомъ. Первая строка перевода приписываетъ подлежащему скорбь, беспомощность и одиночество. Но приписываетъ оно все это лишь отвлеченно, такъ какъ слова: «скорбь», «беспомощность», «одиночество» вовсе не пробуждаютъ во мнѣ конкретныхъ ощущеній, соотвѣтствующихъ этимъ словамъ; при словѣ «скорбь», я не чувствую даже и слабаго подобія скорби и т. д. Обратимся къ оригиналу. Онъ говоритъ о глухой полуночи на дворѣ.

Полночь есть явленіе столь обыкновенное, что уже одно символическое обозначеніе его словомъ «полночь» возбуждаетъ въ насъ довольно ясное,

²⁴ Спѣшимъ оговориться, что мы не имѣли ни малѣйшей претензіи передать *точно* значеніе подлинника, такъ какъ высокохудожественное четверостишіе Гейне — именно вслѣдствіе своей художественности, обнимаетъ собою такое множество идей и чувствъ, что не хватило бы и цѣлой страницы для ихъ перечисленія. Такъ, напр., 1-я строка намекаетъ, между прочимъ, на торжество «темнаго царства», что и составляетъ причину скорби поэта. Такимъ образомъ, все, что мы имѣли въ виду, состоитъ лишь въ указаніи *нѣкоторыхъ* понятій, обнимаемыхъ стихотвореніемъ, для нагляднаго выясненія, что эти понятія представляются въ поэзіи *конкретные*.

конкретное представлєніе полуночи. Но полуночный мракъ вполнѣ гармонируетъ съ мрачнымъ настроєніемъ духа, настроєніемъ скорбнымъ, а слѣдовательно, и возбуждаетъ его, отчасти. Вотъ почему, возбуждая въ себѣ конкретное представлєніе тьмы, мы, тѣмъ самымъ, возбуждаемъ въ себѣ нѣкоторое подобіе скорбнаго настроєнія.

Далѣе, въ глухую полночь, да еще «на дворѣ», т. е. внѣ убѣжища, внѣ крова, человѣкъ, естественно, испытываетъ тяжелое ощущєніе беспомощности и одиночества; вотъ почему, возбуждая въ себѣ конкретное представлєніе глухой полуночи на дворѣ, мы, тѣмъ самымъ, возбуждаемъ въ себѣ нѣкоторое подобіе конкретнаго чувства беспомощности и одиночества. Такимъ образомъ, первая строка поэтическаго оригинала приписываетъ подлежащему я не отвлеченныя отношенія скорби, беспомощности и одиночества, какъ это дѣлаетъ проза, но возбуждаетъ въ насъ конкретныя ощущєнія, обозначаємыя символически этими словами.

Переходя ко 2-й строкѣ прозаическаго перевода, мы видимъ, что рѣчь идетъ о сильномъ страданіи; но слово «страданіе» не возбуждаетъ въ насъ реальнаго ощущєнія, подобнаго страданію, а потому оно остается вполнѣ отвлеченнымъ символомъ. Совершенно иное, если я, вмѣстѣ съ поэтомъ, выражу скорбь словами: «громко мои вопли звучали». Въ самомъ дѣлѣ, слова: «громкій вопль» легко вызываютъ соотвѣтствующее имъ конкретное представлєніе; но вопль есть выраженіе сильнаго страданія; а потому, возбуждая въ себѣ конкретное представлєніе его, мы, тѣмъ самымъ, пробуждаемъ въ себѣ и нѣкоторое подобіе сильнаго страданія. Далѣе, сильное страданіе «въ лѣсу», т. е. вдали отъ всякой людской помощи, отъ всякаго душевнаго участія, такъ облегчающаго наболѣвшую душу, возбуждаетъ невольнo горькое чувство беспомощности; вотъ почему, возбуждая въ себѣ

конкретное представленіе страданія *въ лѣсу*, мы, тѣмъ самымъ, возбуждаемъ въ себѣ слабое подобіе реального чувства, которое символически выражается словами прозы: «не жду помощи отъ людей».

Мы предоставляемъ желающимъ довести это сравненіе до конца. Съ своей же стороны, мы полагаемъ, что уже сдѣланное нами сопоставленіе двухъ строчекъ поэзіи съ двумя строчками прозы достаточно ясно показываетъ сущность отношенія прозы и поэзіи. Оно показываетъ намъ, именно, что поэзія выражаетъ духъ непосредственно, т. е. въ конкретныхъ, живыхъ представленіяхъ, тогда какъ проза имѣетъ дѣло лишь съ одними отвлеченными понятіями, которыя, хотя и принадлежатъ къ области духа, но однако же, далеко еще не исчерпываютъ эту богатую сферу.

Отношеніе прозы къ поэзіи состоитъ, слѣдовательно, въ томъ, что проза есть выраженіе лишь *части духа*, а именно — только *относительной стороны его*, да и то выраженіе *неполное*; тогда какъ поэзія выражаетъ духъ *вполнѣ*, т. е. изображаетъ *конкретныя отношенія между представленіями*. Проза выражаетъ лишь абстрактную сторону духа, тогда какъ поэзія выражаетъ духъ въ его абстрактно-конкретной, т. е. живой, цѣлостной формѣ. Таково отношеніе между рѣчью прозаической и поэтической. Замѣтимъ здѣсь, мимоходомъ, что совершенно такое же отношеніе существуетъ между *наукой* и *искусствомъ*, вообще. Наука, подобно прозаической рѣчи, имѣетъ цѣлью выразить отвлеченную сторону человѣческаго духа, т. е. абстрактныя понятія; искусство, подобно поэзіи, преслѣдуетъ также выраженіе понятій, но только понятій *конкретныхъ*. Тогда какъ наука выражаетъ лишь часть духа, абстрактную лишь форму его, искусство выражаетъ духъ цѣлостно, т. е. въ его живой, абстрактно-конкретной формѣ. Но объ отношеніи науки

къ искусству мы поговоримъ еще ниже²⁵, пока же мы должны возвратиться къ нашему опредѣленію художественного типа или характера.

Споръ идеалистовъ и реалистовъ въ искусствѣ съ точки зрѣнія найденнаго опредѣленія типа.

Мы сказали, что художественный типъ есть *истинное выраженіе понятій художника о дѣйствительности*. Но если это такъ, то о чемъ же, собственно говоря, спорятъ между собою такъ называемые *реалисты* въ искусствѣ и *идеалисты*? Признаемся, мы позволяемъ себѣ думать, что весь этотъ знаменитый споръ зиждется исключительно на взаимномъ недоразумѣніи, и убѣдиться въ этомъ не трудно, какъ скоро мы нѣсколько вникнемъ въ сущность вопроса. Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны идеалисты утверждаютъ, что задача искусства состоитъ въ идеализированіи реальной дѣйствительности, но отнюдь не въ изображеніи дѣйствительности, какъ она сама по себѣ существуетъ: такое изображеніе унизило бы, по ихъ мнѣнію, искусство. Съ другой стороны, реалисты возражаютъ, что изображать дѣйствительность, идеализируя ее, значитъ подкрашивать ее, искажать ее; это значило бы изображать ложь, а ложь не можетъ приличествовать искусству, и только голая правда, неподкрашенная реальность стоитъ на высотѣ задачи художника. Такова сущность этого спора. Кто же правъ — реалисты или идеалисты?

Мы думаемъ, что правы и тѣ и другіе — каждый съ своей точки зрѣнія. Каждая изъ сторонъ высказываетъ одну и ту же истину, но только рассматриваемую съ различныхъ точекъ. Такимъ

²⁵ А именно, въ 3-й части этого опыта, гдѣ мы спеціально рассмотримъ вопросъ о социальномъ значеніи искусства, въ его отношеніи къ наукѣ и нравственности, какъ различнымъ областямъ челоѳического духа.

образомъ, правы идеалисты, утверждая, что дѣйствительность, какъ она существуетъ сама по себѣ, не составляетъ предмета искусства; это вытекаетъ уже изъ того, что дѣйствительность *сама по себѣ* есть дѣйствительность *объективная*, и, какъ таковая, не только не входитъ въ сферу искусства, но даже и въ область человѣческаго знанія, вообще. Задачу искусства, поэтому, какъ мы сказали выше, составляетъ изображение *понятій* нашихъ о дѣйствительности (см. опредѣленіе типа), а не самой дѣйствительности. Но понятія о дѣйствительности и составляютъ идеаль дѣйствительности, т. е. дѣйствительность идеализированную; а потому, цѣль искусства состоитъ въ изображеніи идеализированной дѣйствительности. Но, съ другой стороны, правы также и реалисты, утверждая, что задача искусства состоитъ въ изображеніи *неподкрашенной*, т. е. *истинной*, правдивой дѣйствительности, если подъ «дѣйствительностью» мы будемъ понимать не *объективную дѣйствительность*, вовсе недоступную человѣческому познаванію, но *дѣйствительность субъективную*, т. е., другими словами, — *наши понятія о дѣйствительности*.

Истина, значить, состоитъ въ томъ, что реализмъ, въ буквальномъ смыслѣ этого слова, т. е. изображеніе объективной реальности, совершенно невысказуемо въ искусствѣ по самому существу дѣла. Искусство, уже по самой природѣ своей, не можетъ быть инымъ, какъ только идеальнымъ, такъ какъ задача его состоитъ въ изображеніи художественныхъ типовъ; типъ же, согласно сдѣланному опредѣленію, есть выраженіе нашихъ понятій о дѣйствительности или, что то же, выраженіе нашихъ идеаловъ, выраженіе идеализированной дѣйствительности.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что всякое художественное произведеніе неизбѣжно должно изображать какіе либо идеалы дѣйствительности; а потому, и самая постановка вопроса: должно или нѣтъ,

допускать идеалы въ искусствѣ? — представляется неправильной въ своемъ основаніи. Вопросъ не можетъ касаться допущенія или недопущенія въ искусствѣ идеаловъ, вообще, но только *известныхъ* идеаловъ. Вопросъ можетъ быть предложенъ только въ слѣдующей формѣ: приличны ли искусству *такіе* идеалы, или *иные*? Здѣсь рѣчь идетъ уже о *качествѣ* идеаловъ, т. е. о *качествѣ* тѣхъ понятій о дѣйствительности, изображеніе которыхъ подлежитъ искусству. Въ этомъ то, собственно, и состоитъ, по нашему мнѣнію, зерно спора между идеалистами и реалистами, — спора, который, по недоразумѣнію, перенесли на совершенно чуждую ему почву.

Было уже сказано раньше, что задача искусства — изображеніе понятій о дѣйствительности; но не всѣ понятія безразлично хороши для изображенія въ художественныхъ произведеніяхъ. Самая градація послѣднихъ по степени ихъ совершенства основана, какъ это мы увидимъ въ своемъ мѣстѣ, на различіи въ *качествѣ* выражаемыхъ ими понятій, т. е. идеаловъ. Красота художественныхъ произведеній зависитъ, между прочимъ, отъ *качества* выражаемыхъ ими идеаловъ. И вотъ, съ одной стороны, одни идеалы представляются наиболѣе прекрасными идеалистамъ, тогда какъ, съ другой стороны, другіе идеалы предпочитаютъ реалистами.

Мы показали, что мнимый споръ о томъ, приличны или неприличны для искусства идеалы, вообще — сводится, въ сущности, на гораздо болѣе узкій вопросъ: приличны или неприличны для искусства тѣ или другіе идеалы?

Что же касается этого вопроса, т. е. градаціи художественныхъ произведеній по *качеству* изображаемыхъ ими понятій о дѣйствительности, т. е. идеаловъ, то, какъ замѣчено выше, мы возвратимся еще къ нему въ своемъ мѣстѣ.

Теперь, мы достигли, наконецъ, той точки, съ

которой намъ необходимо бросить хотя бѣглый взглядъ назадъ, на пройденный нами путь. Припомнимъ, что задача наша состояла въ опредѣленіи истинной сущности, т. е. природы всѣхъ художественныхъ произведеній. Съ этою цѣлью, мы предприняли двойной рядъ изслѣдованій произведеній искусства, относящихся къ различнымъ родамъ, причемъ мы открыли нѣчто общее, одинаково присущее самымъ различнымъ произведеніямъ художественнаго творчества. Это *нѣчто* мы назвали *художественной красотой*, и опредѣлили послѣднюю, какъ *выраженіе психическаго характера или настроенія художника*.

Далѣе, мы подтвердили справедливость такого опредѣленія общей сущности прекраснаго въ искусствѣ, разсмотрѣвъ и устранивъ всѣ возраженія противъ него, какія мы могли только предвидѣть. Такимъ образомъ, мы и нашли *общее* въ многообразіи *различнаго* всѣхъ художественныхъ произведеній.

Этимъ, однако, не вполне еще исчерпывается наша первоначальная задача—опредѣлить истинную сущность или природу художественныхъ произведеній, такъ какъ для того, чтобы философски постичь природу какой либо естественной группы вещей, недостаточно еще прослѣдить черты общаго въ различіи частныхъ, но необходимо также и наоборотъ — въ единствѣ общаго прослѣдить различіе частныхъ. Только при выполненіи этого условія наше пониманіе сущности художественныхъ произведеній можетъ достигнуть полной опредѣленности и философской точности. «Познаніе сходнаго (общаго, идентичнаго) въ явленіяхъ различныхъ и различнаго въ явленіяхъ сходныхъ — составляетъ, какъ это часто замѣчалъ Платонъ, основное условіе философіи»²⁶

²⁶ Schopenhauer, «Welt als Wille und Vorstellung», I. 132.

Классификація художественныхъ произведеній, какъ дополнительное условіе философскаго анализа сущности прекраснаго въ искусствѣ.

И такъ, для завершенія нашего изслѣдованія сущности или природы художественныхъ произведеній, намъ остается теперь только открыть, какимъ образомъ одна и та же общая сущность изящныхъ искусствъ — художественная красота (т. е. выраженіе психическаго характера или настроенія), различно проявляется въ художественныхъ произведеніяхъ различныхъ родовъ искусства? Другими словами, намъ предстоитъ теперь изслѣдовать въ чемъ заключается основное, специфическое различіе особыхъ родовъ искусства; или иначе: мы должны опредѣлить границы, раздѣляющія одинъ родъ искусства отъ другаго. Задача наша состоитъ слѣдовательно, въ томъ, чтобы установить истинныя границы различныхъ родовъ изящнаго творчества. Къ разрѣшенію этой задачи мы и переходимъ.

До сихъ поръ, путь, по которому мы слѣдовали, привелъ насъ къ открытію, что всѣ художественныя произведенія заключаютъ въ себѣ нѣчто общее, въ одинаковой мѣрѣ всѣмъ имъ присущее, къ какимъ бы различнымъ родамъ художественнаго творчества они ни принадлежали. Это нѣчто общее, эта общая сущность всѣхъ художественныхъ произведеній состоитъ, какъ мы видѣли, въ выраженіи психическаго или духовнаго настроенія чловѣка, въ выраженіи чловѣческаго духа вообще. Но не смотря на эту единую, неизмѣнную, общую сущность, художественныя произведенія составляютъ, однако, отдѣльныя группы, различныя между собой. Не смотря на одну и ту же общую сущность, которая одинаково заключается во всѣхъ произведеніяхъ художественнаго творчества безъ исключенія, послѣднія, однако, распредѣляются по *различнымъ родамъ*. Чѣмъ же объясняется такое различіе отдѣльныхъ родовъ изящнаго искусства?

Какимъ образомъ объяснить себѣ различіе въ томъ, что обнимаєть одну и ту же сущность?

Объясняется это просто тѣмъ, что хотя произведенія всѣхъ родовъ искусства и составляютъ выраженіе одной и той же сущности, а именно — выраженіе *художественной красоты* (т. е. психического характера) — чѣмъ и обусловливается ихъ общее *сходство*, въ силу котораго они составляютъ естественную общую группу *изящныхъ искусствъ*, тѣмъ не менѣ эта общая сущность *неодинаково* проявляется во всѣхъ художественныхъ произведеніяхъ; другими словами, художественныя произведенія различныхъ родовъ искусства выражаютъ *различныя стороны* одной и той же сущности — и въ этомъ то, именно, состоитъ ихъ *различіе*, въ силу котораго они распредѣляются въ естественныя родовыя группы, т. е. образуютъ различные роды изящнаго творчества.

Дѣленіе изящныхъ искусствъ на отдѣльные роды зависитъ, слѣдовательно, отъ только что указаннаго нами начала различія въ художественныхъ произведеніяхъ. Посмотримъ же теперь, какимъ, именно, образомъ это начало различія проходитъ чрезъ всѣ основныя дѣленія произведеній изящнаго творчества.

Двѣ коренныя классификаціонныя группы Ислѣдованіе ихъ основныхъ различій. искусствъ.

Первое классификаціонное подраздѣленіе художественныхъ произведеній образуетъ две великія группы изящныхъ искусствъ, изъ которыхъ къ одной относятся такъ называемыя *пластическія искусства*, т. е. скульптура и живопись, тогда какъ другую группу составляютъ остальные искусства, — главнымъ образомъ, музыка и поэзія. Пластическую группу мы будемъ называть, иначе, *первою* группою искусствъ; музыку же и поэзію назовемъ *второю* группою.

Теперь, мы должны прослѣдить, въ чемъ, именно, состоитъ различіе этихъ двухъ великихъ группъ искусства. Другими словами, мы должны указать, въ чемъ состоитъ различіе тѣхъ двухъ сторонъ единой, общей сущности всѣхъ художественныхъ произведеній, выраженіемъ которыхъ являются двѣ названныя группы изящныхъ искусствъ.

Въ этомъ отношеніи, мы обратимъ наше вниманіе прежде всего на то, что всѣ произведенія пластической группы суть, сами по себѣ, явленія *сосуществующія*, тогда какъ произведенія второй группы состоятъ изъ ряда явленій *последовательныхъ*. Въ то время, какъ сущность статуи или картины состоитъ именно въ томъ, что различныя ихъ части существуютъ *одновременно, даны сосуществующими*, и только совокупность такихъ сосуществующихъ, т. е. данныхъ одновременно, частей и составляетъ цѣлое художественное произведеніе; сущность музыки или поэтического произведенія, напротивъ того, состоитъ изъ совокупности различныхъ частей, данныхъ *последовательно*.

Указанному сейчасъ коренному различію въ свойствахъ двухъ упомянутыхъ группъ изящныхъ искусствъ соотвѣтствуетъ подобное же различіе въ свойствахъ двухъ отдѣльныхъ сторонъ человѣческаго духа, изъ которыхъ одна состоитъ въ нашей способности обнимать, т. е. сознать, явленія *одновременныя*, тогда какъ, съ другой стороны, мы обладаемъ также способностью сознанія явленій въ ихъ *последовательности*.

Первое свойство нашего духа, т. е. свойство распознавать явленія одновременныя, проявляется во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда мы воспринимаемъ вещи въ ихъ неизмѣняющемся, т. е. *статическомъ* состояніи. Такъ, напр., если мы созерцаемъ какую либо человѣческую внѣшность, то всѣ части этой внѣшности, — по скольку онѣ неизмѣнны въ данное время сами по

себѣ и по отношенію другъ къ другу, — вызываютъ въ насъ совокупность *одновременныхъ впечатльній*.

Второе свойство нашего духа, т. е. свойство его распознавать явленія *последовательныя*, проявляется во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда мы воспринимаемъ вещи въ ихъ измѣняющемся, т. е. *динамическомъ* состояніи. Такъ, напр., если мы созерцаемъ идущаго человѣка, то мы воспринимаемъ цѣлый рядъ *последовательныхъ* явленій, состоящихъ въ последовательномъ измѣненіи относительнаго положенія частей тѣла этого человѣка другъ къ другу и къ окружающимъ предметамъ.

Если мы назовемъ теперь всѣ вещи въ ихъ неизмѣняющемся, т. е. *статическомъ* состояніи, *вещами собственно*, или *тѣлами*, а вещи въ ихъ измѣняющемся, или *динамическомъ* состояніи, *дѣятельностью вещей* или *тѣлъ*, то мы вправѣ будемъ сказать, что нашъ духъ обладаетъ двумя различными свойствами, изъ которыхъ первое состоитъ въ его способности постигать самыя *вещи*; второе же — въ способности постигать *дѣятельность вещей*. Первое свойство заключается въ воспроизведеніи одновременныхъ явленій духа; второе—въ воспроизведеніи психическихъ явленій последовательныхъ. Такимъ образомъ, наша способность постиженія *вещей* есть ничто иное, какъ *способность сознать совокупность одновременныхъ явленій нашего духа*; способность же постигать *дѣятельность вещей* есть, другими словами, *способность сознать последовательныя явленія нашего духа*.

Если, затѣмъ, мы вспомнимъ, что подобное можетъ быть выражено только подобнымъ же, то для насъ станетъ яснымъ, что наше сознаніе или понятіе о *вещахъ*, представляя, какъ это мы только что сказали, *совокупность одновременныхъ или сосуществующихъ явленій духа*, можетъ быть выражено только *подобною же совокупностью явленій*, т. е. совокупностью *одновременныхъ же* или *сосуществующихъ* явленій. Не

менѣ ясно и то, что наше сознание, или понятие о *дѣятельности вещей*, представляя, какъ это сказано только что, *совокупность послѣдовательныхъ явленій духа*, можетъ быть выражено исключительно только *подобною же* совокупностью явленій, т. е. совокупностью явленій *послѣдовательныхъ же*. Но мы видѣли выше, что первая группа искусствъ (пластическая) состоитъ изъ явленій *существования*, тогда какъ вторая — изъ явленій *послѣдовательности*. А отсюда прямо слѣдуетъ, что первая группа въ состояніи выражать лишь наши понятія о *вещахъ*, тогда какъ вторая группа только понятія о *дѣятельности вещей*.

Такимъ образомъ, дѣйствительно оказалось, что обѣ великія группы искусствъ представляютъ одну и ту же сущность, но только съ ея различныхъ сторонъ. Какъ первая группа, такъ и вторая одинаково выражаютъ *человеческій духъ*, и въ этомъ ихъ *сходство*. Но онѣ выражаютъ *различныя стороны* этого духа — и въ этомъ ихъ *различіе*. Первая, пластическая группа, выражаетъ, именно, наши понятія о *вещахъ*, тогда какъ вторая выражаетъ понятія о *дѣятельности вещей*. Первая группа служитъ выраженіемъ нашихъ понятій о *статикъ міра*, тогда какъ вторая обнаруживаетъ наши представленія о *динамикъ міра*.

Мы сказали, что пластическая группа искусствъ въ состояніи выражать только одни понятія наши о *вещахъ* или, что то же, о *тѣлахъ*, но не можетъ обнаруживать нашихъ понятій о *дѣятельности тѣль*; и что, наоборотъ, вторая группа искусствъ, служа выраженіемъ нашихъ понятій о *дѣятельности тѣль*, не можетъ обнаруживать нашихъ понятій о самихъ *вещахъ* или *тѣлахъ*. Все это совершенно справедливо, но только до тѣхъ поръ, пока мы говоримъ о *непосредственномъ* выраженіи понятій о тѣлахъ или ихъ дѣятельности. Что же касается *посредственного, непрямого* выраженія понятій, то каждая изъ названныхъ великихъ группъ искусствъ, представляя *непосредственное* выраженіе

понятій, составляющихъ собственную область этой группы, косвеннымъ или *посредственнымъ* путемъ, можетъ выражать также и понятія, относящіяся къ сферамъ другой группы. Пояснимъ сказанное примѣромъ.

Живопись относится къ первой группѣ искусствъ; а потому прямое, т. е. непосредственное ея назначеніе состоитъ въ выраженіи *тѣль*, вообще (т. е. представлений о тѣлахъ), и человѣческаго тѣла, въ частности; это, именно, и выражаетъ живопись *непосредственно*, т. е. возбуждая въ насъ *прямымъ путемъ* представленія, соотвѣтствующія тѣламъ. Но что касается *дѣятельности тѣль*, то живопись не въ состояніи возбудить въ насъ, а слѣдовательно, и выразить *непосредственно* представлений, соотвѣтствующихъ извѣстной дѣятельности. Такимъ образомъ, живописецъ не въ состояніи, на примѣръ, *непосредственно* выразить *бѣгущаго* человѣка. Однако же, онъ можетъ достигнуть этого путемъ *посредственнымъ*, а именно слѣдующимъ.

Замѣтимъ, сперва, что всякая дѣятельность какого либо тѣла есть ничто иное, какъ послѣдовательный рядъ измѣненій этого тѣла. Какимъ же образомъ, изображая тѣло, мы въ состояніи изобразить и самую дѣятельность его? Это представляется возможнымъ при помощи нашей способности *воображенія*, при помощи свойства нашего духа *ассоциировать* одни представленія съ другими.

Если мы изобразимъ *одно* изъ послѣдовательныхъ измѣненій какого либо тѣла (замѣтимъ разъ на всегда, что подъ *тѣломъ*, или *дѣятельностью тѣла* мы всегда подразумѣваемъ соотвѣтствующія *понятія*), т.е. изобразимъ самое тѣло въ *этой фазѣ его дѣятельности*, то мы, eo ipso, *непосредственно* вызываемъ въ своемъ сознаніи представленіе объ *этой, и только этой фазѣ* тѣла; но если та фаза дѣятельности тѣла, представленіе о которой вызвано въ насъ *непосредственно*, ассоциировано въ

нашемъ сознаніи съ предъидущими и послѣдующими фазами или измѣненіями тѣла, то въ насъ и возбудится *посредственно*, т. е. посредствомъ ассоціаціи идей, представленіе о *всей дѣятельности* тѣла.

Живописецъ, желая изобразить *ходьбу* человѣка (т. е. дѣятельность), изображаетъ человѣка *въ одной изъ фазъ ходьбы*; поэтому онъ изображаетъ *непосредственно* вовсе не *ходьбу*, т. е. дѣятельность, а только *человѣческое тѣло*, въ одной изъ фазъ его дѣятельности. Но наше воображеніе легко присоединяетъ къ непосредственно изображаемой фазѣ ходьбы — предъидущія и послѣдующія фазы, вслѣдствіе чего *посредственнымъ путемъ*, путемъ нашего *воображенія*, въ насъ возникнутъ представленія о цѣломъ актѣ ходьбы. Изображая, слѣдовательно, *непосредственно* лишь *тѣло* человѣка, живописецъ можетъ изобразить *посредственно* и *дѣятельность* его.

И такъ, первая группа искусствъ можетъ, посредствомъ образомъ, выражать также и наши понятія о дѣятельности вещей или тѣлъ. Подобнымъ же образомъ и вторая группа искусствъ, кромѣ *непосредственнаго* выраженія *дѣятельности тѣлъ*, можетъ *посредственно* выражать также и самыя *тѣла*, пользуясь способностью нашего духа ассоціировать съ дѣятельностью тѣлъ представленія о самихъ тѣлахъ.

Изъ сказаннаго не слѣдуетъ, однако, заключать, будто способность первой группы искусствъ проникать посредствомъ въ сферу второй группы и, наоборотъ, — уничтожаетъ самое различіе этихъ группъ; основное различіе остается вполне непоколебимымъ, такъ какъ все таки истинное и главное назначеніе первой группы состоитъ въ выраженіи нашихъ понятій о *тѣлахъ* — и выраженіе *дѣятельности тѣлъ* лишь привходитъ сюда, какъ нѣчто второстепенное, — главная же задача второй группы состоитъ въ выраженіи нашихъ понятій о *дѣятельности тѣлъ*, и выраженіе самихъ *тѣлъ* лишь

приводить сюда, какъ элементъ зависимый и производный. Чтобы убѣдиться во всемъ этомъ на конкретномъ примѣрѣ, намъ стоитъ только обратиться къ любому классическому поэту, и мы увидимъ на самомъ дѣлѣ, что поэзія, какъ искусство второй группы, дѣйствительно изображаетъ, главнымъ образомъ, лишь *дѣятельность тѣль*.

«Я нахожу», говоритъ Лессингъ²⁷, «что Гомеръ не изображаетъ ничего, кромѣ *последовательныхъ дѣйствій*, и всѣ тѣла, всѣ отдѣльные предметы онъ рисуетъ *лишь по мѣрѣ участія ихъ въ дѣйствіи*, притомъ, обыкновенно, не болѣе, какъ одною чертою.

«Корабль для него — или черный корабль, или пустой корабль, многовесельный... Далѣе онъ не пускается въ изображеніе корабля.

«Напротивъ, самое *плаваніе, отплытіе, причаливаніе* корабля — составляютъ у него предметъ подробныхъ картинъ, изъ которыхъ живописецъ могъ бы сдѣлать пять, шесть и болѣе, если бы захотѣлъ всѣ подробности Гомера перенести на свое полотно (такъ какъ живопись можетъ передавать лишь отдѣльные моменты тѣль тогда какъ *дѣйствіе*, изображаемое поэзіей, состоитъ изъ цѣлой совокупности такихъ моментовъ. Вл. В-чъ). Если же особыя обстоятельства и побуждаютъ иногда Гомера остановить долѣе свое вниманіе на какомъ либо одномъ тѣлесномъ предметѣ, изъ этого еще не выходитъ картины, за которой живописецъ могъ бы слѣдовать своею кистью; напротивъ, посредствомъ безчисленныхъ, искусныхъ пріемовъ, онъ умѣетъ показать этотъ предметъ *въ цѣломъ ряду моментовъ, гдѣ въ каждомъ онъ является въ новомъ видѣ*²⁸, а между тѣмъ живописецъ долженъ дожидаться

²⁷ Lessing's Werke, herausgegeben von Richard Gosche, IV Band: «Laokoon, oder ober die Grenzen der Malerei und Poesie».

²⁸ Т. е., другими словами, онъ показываетъ предметы въ ихъ *динамическомъ*, или *дѣятельномъ* состояніи. Вл. В-чъ.

послѣдняго изъ этихъ моментовъ, чтобы показать уже въ оконченномъ видѣ, чего *совершенство* мы видѣли у поэта. Такъ, напр., хочетъ ли Гомеръ показать намъ колесницу Юноны, онъ заставляетъ Гебу *составлять* ее по частямъ передъ нашими глазами. Мы видимъ колеса, оси, кузовъ, дышло и упряжь не съ разу такъ, какъ они бываютъ соединены вмѣстѣ, но *по мѣрѣ того, какъ они составляются* въ рукахъ Гебы... Хочетъ ли Гомеръ рассказать, какъ одѣтъ былъ Агамемнонь, онъ заставляетъ царя *надѣвать* передъ нашими глазами одну за другою части одежды: мягкій хитонъ, широкую ризу, красивыя плесницы, мечъ. Явившись, такимъ образомъ, одѣтымъ, онъ беретъ уже скипетръ. Мы видимъ одежду въ то время, какъ поэтъ изображаетъ самое *одѣваніе*. Другой (плохой поэтъ) изобразилъ бы одежду до послѣдней складочки, и, въ то же время, мы не видѣли бы никакого *дѣйствія*...

«Въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ рѣчь идетъ о какомъ либо образѣ, онъ искусно разсѣваетъ этотъ образъ въ какомъ нибудь разсказѣ о предметѣ, и, такимъ образомъ, части этого послѣдняго, которыя мы видимъ въ дѣйствительности соединенными вмѣстѣ, *одна подлѣ другой*, также естественно въ его разсказѣ представляются воображенію *послѣдовательно, одна за другой*, и цѣлый образъ слагается вмѣстѣ съ теченіемъ рѣчи. Такъ, напр., онъ хочетъ изобразить намъ лукъ Пиндора; что же дѣлаетъ онъ? исчисляетъ ли онъ всѣ свойства лука одно за другимъ? Нисколько. Онъ начинаетъ съ охоты за серной, изъ рогъ которой сдѣланъ лукъ. Пиндоръ встрѣтилъ ее въ горахъ и низложилъ рога; рога были необыкновенной величины, и потому онъ назначилъ ихъ для лука. Далѣе, мы видимъ ихъ уже въ отдѣлкѣ; художникъ соединяетъ ихъ, полируетъ, обиваетъ. И, такимъ образомъ, какъ уже сказано выше, поэтъ показываетъ намъ постепенное *образование* того,

что у живописца мы могли бы увидѣть лишь въ готовомъ видѣ (т. е. поэтъ показываетъ тѣла въ ихъ *образованіи*, а слѣдовательно, въ *дѣйстви и посредствомъ дѣстей*)».

И такъ, главная, непосредственная задача поэзіи, какъ и искусство второй группы вообще, состоитъ въ изображеніи *тѣль*, т. е. нашихъ *понятій о тѣлахъ*; что же касается изображенія *дѣятельности тѣль*, то это достигается искусствами этой группы лишь *посредственно*, и притомъ только отчасти и несовершенно, а потому и не можетъ составлять здѣсь главной задачи. Вотъ почему, когда поэзія, а равно и другія искусства той же группы, поставляютъ себѣ цѣлью «живописать», т. е., другими словами, поставляютъ своею главною задачею *изображеніе тѣль*, а не ихъ *дѣятельности*, то они вторгаются въ совершенно чуждую имъ сферу, въ сферу первой, пластической группы искусствъ, вслѣдствіе чего подобныя произведенія и перестаютъ быть произведеніями художественными.

Совершенно подобнымъ же образомъ, живопись, какъ и искусства первой группы вообще, имѣютъ свою главною и непосредственною задачею — изображеніе *дѣятельности тѣль* (т. е. нашихъ понятій объ этой дѣятельности); что же касается изображенія самихъ *тѣль*, то это достигается искусствами этой группы лишь *посредственно*, и при томъ только отчасти, несовершенно, а потому и не можетъ составлять здѣсь главной задачи; вотъ почему, когда живопись, а равно и другія искусства той же группы, поставляютъ себѣ цѣлью изображеніе дѣятельности тѣль, а не самихъ тѣль, то они переступаютъ за свои естественные предѣлы, вторгаются въ совершенно чуждую имъ область искусствъ второй группы, вслѣдствіе чего подобныя произведенія и перестаютъ быть произведеніями художественными.

Теперь, мы должны обратить вниманіе на то

важное обстоятельство, что вся духовная сфера челоѡѡка есть ничто иное, какъ *дѣятельность челоѡѡческаго тѣла*; такимъ образомъ, челоѡѡческій духъ относится къ категоріи *дѣятельностей тѣлъ*, вообще. А отсюда прямо слѣдуетъ, что изображеніе челоѡѡческаго духа, т. е. нашихъ *понятій о немъ*, составляетъ *непосредственную* задачу искусствъ второй группы (т. е. поэзіи и музыки); что же касается искусствъ первой, пластической группы, то они въ состояніи лишь *косвеннымъ путемъ*, да и то несовершенно и только отчасти, выражать наши понятія о духѣ челоѡѡка, а потому это и не можетъ составлять ихъ *прямаго* назначенія.

Произведеніе пластической группы не въ состояніи выразить *непосредственно* всей совокупности моментовъ измѣняющагося, т. е. психически-дѣятельнаго тѣла челоѡѡка; оно не можетъ, другими словами, *непосредственно* выразить психической дѣятельности челоѡѡка *въ ея цѣломъ*, и располагаетъ лишь *однимъ только моментомъ* этой дѣятельности, въ которомъ, при помощи фантазіи, и должна выразиться общая совокупность всѣхъ моментовъ цѣлой дѣятельности. Вотъ почему, при выраженіи искусствами пластической группы понятій о духѣ челоѡѡка, т. е. о психической дѣятельности его, имѣетъ весьма важное значеніе удачный выборъ опредѣленнаго момента этой дѣятельности, и художникъ долженъ это всегда имѣть въ виду.

Выражая въ своемъ произведеніи психическую дѣятельность челоѡѡка, художникъ-пластикъ долженъ постоянно помнить, что онъ въ состояніи *непосредственно* выразить далеко не цѣлую психическую дѣятельность, т. е. далеко не всю совокупность моментовъ измѣняющагося, т. е. психически дѣятельнаго тѣла челоѡѡка, но лишь всего *одинъ только моментъ* этой дѣятельности; и этотъ-то единственный, непосредственно выраженный моментъ,

должень возбудить въ насъ уже *посредственно*, путемъ ассоціаціи идей, представленіе о *всѣхъ остальныхъ*, недостающихъ и не выраженныхъ моментахъ, т. е. возбудить въ насъ представленіе о всемъ психическомъ актѣ, въ его цѣломъ. Весьма важно, слѣдовательно, чтобы выбранный для непосредственнаго изображенія моментъ былъ *наивыгоднѣйшій*, наиболѣе плодотворный, т. е., другими словами, чтобы онъ былъ тѣснѣйшимъ образомъ ассоцірованъ въ нашемъ воображеніи со всѣми остальными моментами дѣятельности; въ противномъ случаѣ, выраженный моментъ выразитъ лишь *одну только фазу* дѣятельности, но не *совокупность всѣхъ фазъ*, т. е. не самую *дѣятельность*, а потому представитъ превратное, ложное, а слѣдовательно и нехудожественное выраженіе нашихъ понятій о психической дѣятельности, т. е. духъ человѣка.

Этими соображеніями объясняется, между прочимъ, тотъ часто обращавшій на себя вниманіе фактъ, что въ извѣстной скульптурной группѣ «Лаокоонъ», послѣдній, не смотря на страшныя свои тѣлесныя и душевныя страданія, изображенъ все таки не *кричащимъ*, но только *испускающимъ тихій стонъ*, тогда какъ Виргилій прямо заставляетъ своего Лаокоона *громко кричать*. Въ самомъ дѣлѣ, если бы скульпторъ, желая изобразить наши понятія о страданіяхъ Лаокоона, выбралъ для непосредственнаго выраженія *высшій* моментъ процесса страданія, тотъ, именно, моментъ, когда человѣкъ испускаетъ дикіе вопли, то онъ не достигъ бы своей цѣли, и вотъ почему: мы легко переходимъ отъ ощущенія *менше* сильнаго, къ ощущенію *болше* сильному: но *обратный* переходъ несравненно труднѣе; такъ, напримѣръ, послѣ слабаго звука мы легко различаемъ звукъ сильный; но, наоборотъ, послѣ сильнаго звука, мы только съ трудомъ, а иногда и вовсе не чувствуемъ звука меньшей силы. Вотъ почему ощущенія меньшей силы легко

ассоціируются съ ощущеніями большей силы, но не наоборотъ. Теперь, если бы художникъ непосредственно возбудилъ въ насъ представленіе о высшемъ моментѣ страданій Лаокоона, то это представленіе не могло бы уже, путемъ ассоціаціи, вызвать въ воображеніи представленіе о всѣхъ остальныхъ, неизображенныхъ моментахъ страданія, такъ какъ всѣ эти моменты были бы болѣе слабыми; а потому, мы и не могли бы представить себѣ страданія *въ его цѣломъ*, но лишь исключительный только моментъ его. Такимъ образомъ, изображая страданія Лаокоона въ его высшемъ моментѣ, художникъ сдѣлалъ бы *невыгодный* выборъ момента вслѣдствіе чего изобразилъ бы вовсе не *страданіе*, а только *моментъ его*, т. е., другими словами, онъ изобразилъ бы страданіе невѣрно, превратно; онъ *исказилъ бы* наши истинныя понятія о страданіи и, такимъ образомъ, произведеніе не достигало бы своей цѣли, было бы нехудожественнымъ.

Примѣръ «Лаокоона» представляетъ намъ, кстати, наглядное доказательство относительнаго безсилія пластической группы искусствъ при выраженіи понятій о психической дѣятельности, т. е. духѣ человѣка. Тогда какъ скульптура оказывается безсильной выразить *непосредственно* высшую степень страданія и принуждена для этого прибѣгать къ окольнымъ путямъ, принуждена искать помощи въ воображеніи, принуждена просить насъ — въ Лаокоонѣ вздыхающемъ *представить* себѣ Лаокоона вопящаго; поэзія, въ лице Виргилія, напротивъ того, выражаетъ *непосредственно* весь процессъ страданія, а слѣдовательно, и высшую степень его; и это потому, что поэзія выражаетъ наши понятія о всей совокупности послѣдовательныхъ моментовъ духовной дѣятельности, тогда какъ скульптура въ состояніи уловить лишь одинъ только моментъ, одну только фазу этой дѣятельности.

Въ этомъ отношеніи, пластическую группу искусствъ можно уподобить древнимъ актерамъ,

которые, при безсиліи тогдашней механики и несовершенствѣ декорационныхъ средствъ, обращались къ зрителямъ съ покорнѣйшею просьбою вообразить себѣ, что этотъ человѣкъ, напримѣръ, не человѣкъ, а цѣлое войско; что эта розга — не розга, а дремучій лѣсъ²⁹ и т. д., тогда какъ современная сцена обращается болѣе деликатно съ фантазіей зрителей и не взваливаетъ на нее такой огромной работы, представляя *непосредственно* то, что требуется обстоятельствами.

Въ дополненіе нашихъ замѣчаній о значеніи въ пластическомъ искусствѣ удачнаго выбора опредѣленнаго момента психической дѣятельности, а равно въ поясненіе всего вышесказаннаго, вообще мы приведемъ еще одинъ отрывокъ изъ цитированнаго уже нами сочиненія Лессинга («Лаокоонъ»).

«Если, съ одной стороны, художникъ³⁰ изъ вѣчно измѣняющейся дѣйствительности можетъ брать только одинъ моментъ, а живописецъ даже этотъ одинъ моментъ лишь съ одной точки зрѣнія, а съ другой стороны, произведенія ихъ назначаются не для одного только мимолетнаго взгляда, но для внимательнаго и неоднократнаго разсматриванія, то очевидно, что этотъ единственный моментъ и эта единственная точка зрѣнія на этотъ моментъ должны быть сколько можно плодотворнѣе.

«Но плодотворно только то, что оставляетъ воображенію свободное поле. Чѣмъ болѣе мы глядимъ, тѣмъ болѣе мысль наша добавляетъ къ видимому, и чѣмъ сильнѣе работаетъ мысль, тѣмъ болѣе возбуждается наше воображеніе. Но въ цѣломъ развитіи какого нибудь нравственнаго потрясенія всего менѣе

²⁹ Примѣры этого рода можно найти у Шекспира.

³⁰ Лессингъ подразумѣваетъ здѣсь именно скульптора или живописца.

имѣть это свойство³¹ его высшій моментъ: за нимъ уже не остается ничего болѣе, а показывать глазу этотъ конечный предѣлъ значить связывать крылья фантазіи и принуждать ее (такъ какъ она не можетъ перейти за предѣлы даннаго чувственнаго впечатлѣнія) заниматься низшими противъ него, слабѣйшими образами, надъ которыми господствуетъ и стѣсняетъ свободу фантазіи данная полнота выраженія.

«Поэтому, когда Лаокоонъ только стонетъ, воображенію легко представить себѣ его кричащимъ; если бы онъ кричалъ, фантазія не могла бы ни подняться одною ступенью выше, ни спуститься однимъ шагомъ ниже даннаго представленія безъ того, чтобы Лаокоонъ не представился ей въ чисто страдательномъ, слѣдовательно, не интересномъ положеніи. Зрителю оставалось бы двѣ крайности: воображать себѣ Лаокоона или при его первомъ стонѣ, или уже мертвымъ.

«Далѣе, такъ какъ это одно мгновеніе дѣлается посредствомъ искусства неизмѣннымъ и какъ бы увѣковѣчивается, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслимо не иначе, какъ переходное. Всѣ такія явленія, которыя, по существу своему, представляются намъ скоротечными и быстро уничтожающимися которыя могутъ быть тѣмъ, что они есть, только одно мгновеніе, всѣ такія явленія, повторяю, пріятны они или ужасны по своему содержанію, получаютъ черезъ продолженіе ихъ бытія въ искусствѣ такой противоестественный видъ, что съ каждымъ новымъ взглядомъ впечатлѣніе отъ нихъ ослабляется и, наконецъ весь предметъ наводитъ на насъ отвращеніе или страхъ.

«Ламетри, который велѣлъ нарисовать и выгравировать себя, подобно Демокриту, смѣется лишь въ первый разъ, какъ смотришь на него. Если глядѣть на

³¹ Т. е. свойство побуждать воображеніе «добавлять къ видимому».Авт.

него чаще, онъ превращается изъ философа въ шута, и изъ его улыбки дѣлается гримаса. Точно тоже и съ крикомъ. Страшная боль, выражаемая крикомъ, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Но хотя бы былъ принужденъ кричать даже самый терпѣливый и сильный человѣкъ, онъ не можетъ же кричать безостановочно. И именно эта-то кажущаяся непрерывность въ произведеніи искусства и превратила бы его крикъ въ женственное безсиліе, въ дѣтское нетерпѣніе. Одно это должно уже было остановить творца Лаокоона, хотя бы даже крикъ не повредилъ красотѣ и хотя бы его искусству было дозволено изображать страданіе; лишенное красоты.

«Между древними, Тимомахъ, кажется, любилъ избирать сюжетами для своихъ произведеній самыя сильныя проявленія страстей. Его неистовствующій Аяксъ, его дѣтоубійца Медея — были знаменитыми картинами. Но изъ описаній, которыя мы имѣемъ о нихъ, видно, что онъ отлично умѣлъ выбирать тотъ пунктъ, съ котораго зритель не столько видитъ наглядно, сколько воображаетъ высшую силу страсти, и то положеніе, съ которымъ идея переходнаго не соединена до такой степени, чтобы продолженіе ихъ въ искусствѣ намъ не нравилось.

«Медею взялъ онъ не въ ту минуту, когда она совершаетъ самое убійство дѣтей; но за нѣсколько минутъ прежде, когда материнская любовь еще борется въ ней со злобою. Мы предвидимъ уже исходъ этой борьбы. Мы содрогаемся уже впередъ при одномъ видѣ суровой Медеи, и наше воображеніе далеко опережаетъ все, что живописецъ могъ бы изобразить намъ въ эту страшную минуту. Но именно потому не оскорбляетъ насъ продолжающаяся въ искусствѣ нерѣшительность Медеи, что мы скорѣе желаемъ, чтобы въ самой дѣйствительности на этомъ и остановилось дѣло, чтобы борьба страстей осталась на всегда нерѣшенной, или, по крайней мѣрѣ, длилась бы настолько, пока время и

разсудокъ ослабятъ ярость страсти и дадутъ побѣду материнскимъ чувствамъ.

«Удачный выборъ Тимомаха въ этомъ дѣлѣ былъ предметомъ многихъ и частыхъ одобреній и поставилъ его далеко выше другаго, неизвѣстнаго живописца, который былъ столь неразуменъ, что показалъ зрителямъ Медею въ высшей степени неистовства и, такимъ образомъ, этой быстро преходящей степени бѣшенства далъ такую продолжительность, которая выходитъ за предѣлы природы человѣческой. Поэтъ, упрекающій его за это, прекрасно говоритъ, обращаясь къ самому изображенію: «Неужели ты постоянно жаждешь крови своихъ дѣтей? Неужели непрерывно стоятъ при тебѣ новый Язонъ и новая Креуза, и неустанно раздражаютъ твою злобу? Такъ пропади же ты и въ картинѣ!» прибавляетъ онъ, полный горечи.»

И такъ, мы прослѣдили на самомъ дѣлѣ то различіе, которое лежитъ въ основѣ двухъ великихъ группъ искусства. Различіе это, какъ мы видѣли, состоитъ именно въ томъ, что хотя обѣ группы искусствъ и выражаютъ одну и ту же сущность, а именно — человѣческой духъ или понятія, онѣ выражаютъ, однако, различныя стороны этой сущности; онѣ выражаютъ различныя роды понятій: первая группа искусствъ выражаетъ, главнымъ образомъ, наши понятія о *тѣлахъ*, вообще, и о *человѣческомъ тѣлѣ*, въ частности; вторая группа выражаетъ, преимущественно, наши понятія о *дѣятельности тѣлѣ*, вообще, и о *психической дѣятельности*, въ частности; другими словами, послѣдняя группа выражаетъ наши *понятія о духѣ* — какъ собственномъ, такъ и о духѣ другихъ людей; она выражаетъ, иначе, наши *понятія о самыхъ понятіяхъ*³².

³² Намъ могутъ замѣтить, что такъ назыв. «тѣла» представляютъ, въ сущности, наши же собственные понятія; а потому исчезаетъ и самое различіе между понятіями о тѣлахъ и понятіями о духѣ, или, какъ мы выразились, «понятіями о самыхъ

Указанное различіе названныхъ группъ вытекаетъ изъ самой природы и средствъ составляющихъ ихъ искусствъ; а потому имъ опредѣляются и естественныя границы этихъ искусствъ. Всякій художникъ, переступающій за эти границы, незаконно захватываетъ область чуждой группы, и, тѣмъ самымъ, компрометируетъ свои истинныя и непосредственныя задачи.

Мы опредѣлили границы перваго, естественно-классификаціоннаго дѣленія искусствъ на двѣ коренныя группы. Намъ остается теперь, точно такимъ же образомъ, обозначить границы дальнѣйшаго подраздѣленія, подраздѣленія каждой изъ коренныхъ группъ на меньшія группы, или подгруппы. Первая группа дѣлится на скульптуру и живопись, вторая — на поэзію и музыку.

Намъ предстоитъ, слѣдовательно, опредѣлить границы скульптуры и живописи, съ одной стороны, поэзіи и музыки — съ другой. Мы должны указать, въ чемъ состоятъ основныя черты различія этихъ подгруппъ; мы должны прослѣдить различіе ихъ, которое вытекало бы изъ самой природы, т. е. матеріальныхъ средствъ этихъ подгруппъ. Къ выполненію этой задачи мы и перейдемъ; но прежде,

понятіяхъ». Мы отвѣтимъ на это, что хотя какъ понятія о тѣлѣ, такъ и понятія о духѣ, суть, по существу, понятія о понятіяхъ въ широкомъ смыслѣ, тѣмъ не менѣе различіе между обоимъ рода понятіями все таки велико. Тогда какъ каждое понятіе о тѣлѣ состоитъ изъ нѣкоторой совокупности одновременныхъ состояній сознанія, понятіе о духѣ, какъ и о всякой дѣятельности, вообще, является суммою *последовательныхъ* психическихъ моментовъ.

Такъ какъ всѣ высшіе психическіе акты состоятъ изъ ряда последовательныхъ моментовъ, то мы и сочли себя вправѣ назвать понятія о духѣ «понятіями о самыхъ понятіяхъ» въ тѣснѣйшемъ значеніи слова, въ отличіе отъ понятій о тѣлахъ, какъ совокупности одновременныхъ психическихъ моментовъ.

однако, мы принуждены сдѣлать нѣкоторое отступленіе, а именно — возвратиться нѣсколько назадъ, чтобы выполнить обѣщаніе, которое мы дали раньше.

Открытіе истинной причины упадка классической пластики и живописи Возрожденія.

Вторичное подраздѣленіе коренныхъ группъ на подгруппы.

Для этого мы прежде всего припомнимъ ту мысль, которая была нами высказана выше, а именно, что явленіе упадка вкуса къ красотѣ человѣческаго тѣла и параллельный упадокъ пластическихъ искусствъ не состоятъ между собой *въ причинной связи*. Мы сказали тогда, что оба эти явленія суть явленія *только сосуществующія*, но вовсе не *причина* одно другаго. Утвержденіе наше не могло быть доказано тогда же; но въ данной точкѣ нашего изслѣдованія, мы уже въ состояніи сдѣлать это; мы въ состояніи доказать, именно, что какъ упадокъ вкуса къ человѣческой красотѣ, такъ и параллельный упадокъ пластики суть сосуществующія слѣдствія нѣкоторой общей причины. Доказавъ это, мы и выполнимъ вышесдѣланное обѣщаніе. Въ чемъ же состоитъ истинная причина упадка классической пластики грековъ, а потомъ и итальянской пластики эпохи Возрожденія?

Только что было доказано, что пластическая группа искусствъ, по природѣ своей, способна выражать, главнымъ образомъ, лишь наши понятія о тѣлахъ, вообще, и человѣческомъ тѣлѣ въ частности, но не понятія о дѣятельности тѣлъ, и психической дѣятельности, т. е. духъ человѣка, въ особенности. Не слѣдуетъ ли отсюда то прямое заключеніе, что въ историческія эпохи, подобныя эпохе Возрожденія, или эпохѣ процвѣтанія греческаго искусства, когда художественная пластика составляетъ господствующій родъ искусствъ, человѣческое сознаніе находится еще на

той низкой степени своего развитія, на которой его понятія о духовной дѣятельности человѣка, т. е. о человѣческомъ духѣ, представляютъ крайнюю степень несовершенства и неясности, ограничиваясь почти исключительно одними лишь тѣлесными, т. е. чувственными представленіями?

Въ самомъ дѣлѣ, познаніе самого себя, т. е. своего собственнаго духа, составляетъ вѣнецъ мудрости, недоступной младенческому развитію. А такъ какъ познаніе духа другихъ людей предполагаетъ уже знаніе собственнаго духа, то, слѣдовательно, познаніе человѣческаго духа, вообще, недоступно младенческому развитію сознанія. Но тѣ двѣ историческія эпохи, о которыхъ идетъ рѣчь, и представляютъ, именно, эпохи младенческаго развитія сознанія.

Такъ, эпоха процвѣтанія греческой пластики была той, именно, эпохой, которая слѣдовала непосредственно за первобытной, варварской культурой; эпоха Возрожденія непосредственно слѣдовала за періодомъ варварства и умственной спячки среднихъ вѣковъ.

Вотъ почему люди этихъ эпохъ и не могли имѣть какихъ либо опредѣленныхъ и ясныхъ понятій о своей духовной дѣятельности, т. е. психической жизни, вообще. По той же причинѣ они не нуждались слишкомъ въ такихъ искусствахъ, которыхъ главное назначеніе — изображать понятія о духѣ, и могли вполне удовлетворяться искусствами пластическими, въ которыхъ они имѣли возможность выражать всѣ свои чувственныя представленія и немногосложныя, смутныя понятія о духѣ. Пластическія искусства могли вполне выражать неразвитыя понятія и духъ этихъ эпохъ, а потому и сдѣлались искусствами преобладающими.

Но по мѣрѣ того, какъ возрастаетъ, мало по малу, человѣческое сознаніе и самосознаніе, увеличивается также количество и качество понятій человѣка о своемъ

духъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ, является и потребность выражать эти понятія въ произведеніяхъ искусства.

Вотъ почему, параллельно съ возростаніемъ умственного развитія, пластическія искусства все болѣе и болѣе обнаруживаютъ стремленіе перешагнуть за границу своего истиннаго назначенія, т. е. выраженія понятій о тѣлѣ, и перейти къ выраженію понятій о духѣ. Пластика изъ *эпической* все болѣе и болѣе переходитъ въ *драматическую*. Но мы видѣли выше, что такой переходъ несвойственъ самой природѣ пластики и составляетъ, за извѣстными предѣлами, вторженіе пластики въ чуждую ей область поэзіи и музыки; поэтому, по мѣрѣ возростанія драматическаго элемента въ пластикѣ, послѣдняя приходитъ все въ болѣе и болѣе упадокъ, чѣмъ и обнаруживаетъ свою несостоятельность въ выраженіи развитаго духа человѣка. Духъ человѣческой не въ состояніи уже болѣе довольствоваться узкими границами пластики и требуетъ для своего выраженія болѣе широкаго искусства способнаго, по природѣ своей, выражать его понятія о самомъ себѣ, т. е. способнаго представлять понятія о понятіяхъ, понятія о духѣ.

Наступаетъ эпоха музыки и поэзіи. Всѣ лучшіе таланты устремляются въ область этихъ искусствъ и отворачиваются отъ пластики, которая оттого все болѣе и болѣе клонится къ упадку. Такимъ образомъ, разширеніе сферы человѣческаго сознанія является непосредственною *причиною* упадка пластики. Вотъ почему эпоха Аристотеля и Платона, эта эпоха, которую В. Дрэперъ называетъ «эпохой умственной зрѣлости» Греціи, представляетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и эпоху упадка греческой пластики.

Мы открыли истинную *причину* упадка классической пластики. Причина эта состоитъ въ разширеніи сферы человѣческаго духа, который уже не умѣщается въ узкія рамки пластическаго искусства; она состоитъ въ разширеніи человѣческаго сознанія и

самосознанія, но вовсе не въ упадкѣ вкуса къ красотѣ человѣческаго тѣла. Самый упадокъ вкуса къ человѣческой красотѣ, какъ ее понимали греки, составляетъ лишь *одно изъ слѣдствій вышеуказанной причины*, т. е. разширенія области человѣческаго духа. Въ самомъ дѣлѣ, разширеніе сферы духа влечетъ за собою также и разширеніе, а слѣдовательно, измѣненіе потребностей. Но понятіе о человѣческой красотѣ, т. е. идеаль человѣческой красоты, прямо опредѣляется, какъ это мы доказали въ 1-й части настоящаго этюда, существующими, наличными потребностями. Вотъ почему, параллельно съ измѣненіемъ человѣческаго духа, должны были измѣняться и самыя понятія о человѣческой красотѣ. Греческій идеаль красиваго человѣка замѣнился уже другимъ идеаломъ, а потому, слѣдовательно, исчезъ и вкусъ къ красотѣ въ греческомъ смыслѣ этого слова. Такимъ образомъ, упадокъ вкуса къ греческой красотѣ не составляетъ причину упадка греческой пластики; но и тотъ и другой упадокъ представляютъ *существующія слѣдствія* одной и той же общей причины, а именно — разширенія человѣческаго сознанія и самосознанія, т. е. прогресса человѣческаго духа, вообще; а это и требовалось доказать.

Однако, если бы изъ сказаннаго кто либо вздумалъ заключить, будто при извѣстной степени высокаго развитія человѣческаго духа пластическія искусства должны исчезнуть вовсе, то такое заключеніе было бы ошибочнымъ. Въ вѣкъ высокаго духовнаго развитія, пластическія искусства не могутъ только играть той исключительной, преобладающей роли, которую они играютъ въ вѣка младенческаго состоянія сознанія, такъ какъ они не въ состояніи уже болѣе выражать *всѣ* явленія духа, а потому и должны уступить свое преобладаніе другимъ искусствамъ, болѣе богатымъ въ средствахъ выраженія. Но исчезнуть вовсе пластика не можетъ уже потому, что она выражаетъ *всѣ*

наши *чувственныя понятія и представленія о тѣлахъ*, и что никакія другія искусства не въ состояніи съ такимъ совершенствомъ и полнотою выражать этихъ чувственныхъ представленій. Но такъ какъ духъ, даже и на высшей степени его развитія, все таки, въ основаніи своемъ, состоитъ изъ чувственныхъ представленій, то, слѣдовательно, *полное* выраженіе развитаго духа невозможно безъ существованія пластической группы искусствъ.

Высокая степень духовнаго развитія вовсе не предполагаетъ, какъ видимъ, *полнаго исчезновенія* пластическихъ искусствъ, что и оказывается на самомъ дѣлѣ, такъ какъ даже въ нашъ вѣкъ, разсудочный по преимуществу, пластика все же таки существуетъ, хотя, правду сказать, не особенно она и процвѣтаетъ. Относительно современной художественной пластики мы сдѣлаемъ еще слѣдующее замѣчаніе: такъ какъ человѣческій духъ на высокой степени своего развитія характеризуется, главнымъ образомъ, *самопознаніемъ* или, другими словами, своими понятіями о самомъ себѣ, то и искусства, соотвѣтствующія этой степени развитія, должны, слѣдовательно, характеризоваться тѣмъ, что они выражаютъ, по преимуществу, понятія человѣка о своемъ духѣ. Этимъ вполне и объясняется, почему музыка и поэзія, которыя, по природѣ своей, имѣютъ задачей, главнымъ образомъ, выражать понятія о духѣ, являются, какъ мы видѣли выше, характерными, т. е. преобладающими искусствами всякой эпохи высокаго, психическаго развитія, вообще, и нашего вѣка — въ частности.

Но и пластическая группа искусствъ, по сколько она входитъ въ семью *современныхъ* искусствъ, должна сообразоваться съ общимъ стремленіемъ *современнаго художественнаго творчества*, т. е. стремленіемъ выражать наши понятія о духѣ. Вотъ почему современный художникъ-пластикъ, живописецъ, какъ и скульптуръ, долженъ стремиться въ своихъ

произведеніяхъ къ высшему драматическому выраженію человѣческаго духа, на сколько это, разумѣтся, дозволяютъ вышеуказанныя естественныя границы пластики. Современная пластика должна быть *драматической* по преимуществу. Этимъ замѣчаніемъ мы закончимъ наше отступленіе и возвратимся опять къ классификаціи художественныхъ произведеній по родамъ, т. е. къ подраздѣленію найденныхъ нами выше двухъ группъ на подгруппы.

Принципы различія живописи и скульптуры. Замѣчаніе о современной пластикѣ.

Первая группа искусствъ дѣлится, какъ мы сказали, на двѣ подгруппы: живопись и скульптуру; въ чемъ же состоитъ различіе той и другой? Когда мы изслѣдовали различіе двухъ основныхъ группъ искусствъ, то нашли, что корень этого различія лежитъ въ самыхъ матеріальныхъ средствахъ искусствъ этихъ группъ; посмотримъ же теперь, не объясняется ли различіе живописи и скульптуры точно также ихъ вещественными условіями.

Въ этомъ отношеніи, прежде всего, бросается въ глаза то обстоятельство, что тогда какъ живопись изображаетъ тѣла *на плоскости*, скульптура изображаетъ ихъ *въ пространствѣ*. Изъ этого кореннаго различія живописи и скульптуры вытекаютъ уже сами собой всѣ остальные различія, а именно, слѣдующія:

1) Вслѣдствіе пространственнаго изображенія предметовъ скульптура не располагаетъ, подобно живописи, богатыми средствами *перспективы*. Вотъ почему скульптура и не можетъ изображать тѣла въ ихъ пространственныхъ взаимныхъ отношеніяхъ, т. е. не можетъ представлять *связи*, или *совокупности тѣлъ*, но должна ограничиваться изображеніемъ лишь *отдѣльныхъ*, единичныхъ тѣлъ, на примѣръ тѣла человѣка или животнаго.

2) Вслѣдствіе того же пространственнаго

изображенія тѣлъ, скульптура принуждена отказаться отъ выраженія *цвѣта предметовъ*, т. е. она не въ состояніи, подобно живописи, пользоваться богатыми ресурсами красокъ. Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ статуя можетъ быть разсматриваема со всѣхъ ея сторонъ, то тѣло ея должно было бы получить совершенно ровную, сплошную окраску, какъ и настоящее человѣческое тѣло. Но подобная искусственная окраска не могла бы произвести иллюзію дѣйствительной окраски настоящаго тѣла, такъ какъ вещество краски и тѣла статуи отличается отъ вещества настоящаго тѣла человѣка; отраженіе же свѣта прямо зависитъ отъ вещества тѣла, отъ котораго происходитъ отраженіе; а потому свѣтъ, отражающійся отъ тѣлъ неодинаковаго вещества, и не можетъ производить на насъ одинаковаго зрительнаго эффекта. Для того, чтобы произвести иллюзію окраски настоящаго тѣла, необходимо *устранить естественные законы отраженія свѣта*, т. е., другими словами, необходимо устранить самое естественное отраженіе свѣта, замѣнивъ его *искусственнымъ* отраженіемъ, т. е. *изображеніемъ отраженія свѣта*. Къ этому средству и прибѣгаетъ, именно, живопись, которая, благодаря своему плоскостному изображенію тѣлъ, имѣетъ возможность искусственно освѣщать ихъ помощью красокъ, чѣмъ и достигаетъ полной цвѣтовой и свѣтовой иллюзии. И такъ, изображая тѣло въ пространствѣ, скульптура, въ противоположность живописи, лишается возможности представлять окраску тѣлъ. Слѣдствіемъ же этого, въ свою очередь, является то, что

3) она не можетъ также изображать *воздушную перспективу*. Кромѣ того, и по той же причинѣ,

4) скульптура, въ отличіе отъ живописи, не въ состояніи, изображая человѣческое тѣло, представить *зрачекъ глаза* и его пвѣто-свѣтовые особенности. Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ зрачекъ со всѣми своими особенностями есть цѣликомъ свѣто-цвѣтовой

феноменъ, и такъ какъ скульптура не въ состояніи представить ни свѣтовыхъ, ни цвѣтовыхъ признаковъ тѣль, то она не въ состояніи также представить и зрачка. Но зрачекъ играетъ весьма важную роль въ выраженіи лица; глаза, лишенные зрачка, являются какъ бы «слѣпыми», а съ тѣмъ вмѣстѣ исчезаетъ значительная доля психическаго освѣщенія, которое придается глазами всему тѣлу, такъ какъ «глаза есть зеркало души». Такимъ образомъ, скульптура не въ состояніи выразить человѣческаго духа даже и въ той ограниченной степени, въ какой выражаетъ его живопись; а именно, скульптура, въ отличіе отъ живописи, не можетъ выразить *вполнѣ* даже и одного какого либо момента извѣстнаго психическаго акта, и выражаетъ его лишь *отчасти*, на столько, на сколько онъ въ состояніи обнаруживаться слѣпымъ тѣломъ.

Таковы 4 главныя отличія скульптуры отъ живописи, — отличія, прямо вытекающія изъ коренныхъ свойствъ этихъ искусствъ — изображать, съ одной стороны, тѣла въ пространствѣ, а съ другой — на плоскости. Перечисляя вкратцѣ всѣ эти отличія, получимъ слѣдующее:

1. Скульптура не имѣетъ перспективы, а потому не можетъ изображать совокупности тѣль, но только тѣла единичныя.

2. Она не можетъ изображать цвѣта тѣль (но только ихъ форму),

3. а слѣдовательно — и воздушной перспективы,

4. а также и зрачка человѣческаго глаза.

Изъ всего же этого слѣдуетъ, что скульптура не въ состояніи выразить съ такою полнотою и совершенствомъ нашихъ понятій о тѣлахъ и психическомъ настроеніи чловѣка, какъ это дѣлаетъ живопись; а потому скульптура, по отношенію къ живописи, представляется искусствомъ низшаго рода, т. е. болѣе ограниченнымъ въ своихъ средствахъ, и слѣдовательно, болѣе тѣснымъ и узкимъ въ своихъ

задачах³³.

Сходство скульптуры и живописи, на основаніи котораго онѣ отнесены нами въ общую группу пластическихъ искусствъ, состоитъ въ томъ, что и та и другая выражаютъ *наши понятія о тѣлахъ*.

Но понятія эти онѣ выражаютъ *различнымъ образомъ*, т. е. съ различною полнотою и совершенствомъ, и въ этомъ состоитъ ихъ *различіе*. Такимъ образомъ, мы прослѣдили начало различія, лежащее въ основаніи подгруппъ скульптуры и живописи. Что же касается ихъ взаимныхъ естественныхъ границъ, то онѣ опредѣляются уже сами собою тѣми матеріальными условіями каждой подгруппы, на которыя мы только что указали. Такъ, напр., если бы скульпторъ вздумалъ прибѣгнуть къ краскамъ, то онѣ переступилъ бы естественныя границы своего искусства и незаконно вторгся бы въ предѣлы живописи. То же самое незаконное посяганіе на область живописи обнаружилось бы въ томъ случаѣ, если бы онѣ изобразилъ «зрячіе» глаза. Во всѣхъ подобныхъ случаяхъ произведеніе перестаетъ быть художественнымъ, такъ какъ нарушены естественныя границы даннаго искусства.

³³ Указывая на огромныя преимущества живописи сравнительно со скульптурой, не слѣдуетъ упускать изъ виду одно великое преимущество, которымъ, въ свою очередь, послѣдняя выгодно отличается отъ первой. Мы говоримъ о свойствѣ скульптуры изображать тѣла въ пространствѣ, вслѣдствіе чего *форма тѣль* передается ею съ такою полнотою, которой никогда не достигаетъ живопись. Отсюда ясно, что въ тѣ эпохи, когда (какъ это было въ Греціи) выше всего цѣнится красота формъ, скульптурѣ должно принадлежать естественное преобладаніе въ общей семьѣ искусствъ.

Принципы различія музыки и поэзіи. Музыкальное значеніе мелодіи.

Мы переходимъ, наконецъ, къ изслѣдованію различія двухъ послѣднихъ подгруппъ, а именно — музыки и поэзіи. *Общее* сходство ихъ состоитъ въ томъ, что и та и другая выражаютъ наши *понятія о человѣческомъ духѣ*. Въ чемъ же состоитъ ихъ *различіе*? Корень этого различія мы станемъ, по прежнему, искать въ самыхъ матеріальныхъ условіяхъ каждаго искусства. Въ этомъ отношеніи, основнымъ отличіемъ поэзіи отъ музыки является то, что поэзія располагаетъ звуками *членораздѣльными*, т. е. словомъ, тогда какъ музыка имѣетъ въ своемъ распоряженіи лишь звуки *нечленораздѣльные*, т. е. музыкальные тоны.

Человѣческая рѣчь заключаетъ въ себѣ и тѣ и другіе звуки, такъ какъ слова всегда сопровождаются и поясняются соотвѣтствующимъ тономъ, которымъ ихъ произносятся, и который, по французской пословицѣ, и *дѣлаетъ музыку*, т. е. придаетъ надлежащій смыслъ произносимымъ словамъ. Какое же специальное назначеніе имѣютъ, во первыхъ, слова и, во вторыхъ, сопровождающій ихъ музыкальный тонъ?

Слова суть символы, которые не выражаютъ *непосредственно* соотвѣтствующихъ конкретныхъ представленій, но только *условно* обозначаютъ ихъ; слова не могутъ выразить *конкретно* нашихъ представленій о вещахъ, но только существующія въ насъ *отношенія* между представленіями вещей, т. е. другими словами, наши *идеи*.

Специальное назначеніе словъ состоитъ въ *выраженіи идей*. Но абстрактныя идеи, т. е. отвлеченныя отношенія между представленіями, не говорятъ еще ничего о тѣхъ *чувствахъ* или *волненіяхъ*, которыя возбуждаютъ въ насъ сами конкретныя представленія, абсолютное соотношеніе которыхъ между собою и составляетъ данную идею.

Выраженіе этихъ чувствъ или волненій и составляетъ спеціальное назначеніе музыкальнаго тона рѣчи. Такимъ образомъ, въ обыкновенной, т. е. прозаической рѣчи, слова выражаютъ *идеи*, вызываемыя въ насъ представленіями; музыкальный же тонъ выражаетъ *чувства* и волненія, возбуждаемыя этими представленіями.

Мы сказали выше, что музыка состоитъ изъ однихъ нечленораздѣльныхъ, т. е. музыкальныхъ звуковъ; сопоставляя это съ тѣмъ, что сказано о значеніи и свойствахъ музыкальныхъ тоновъ въ человѣческой рѣчи, мы вправѣ заключить, что музыка въ состояніи выражать однѣ лишь чувства, или волненія, возбуждаемыя въ насъ различными представленіями. Но что касается поэзіи, имѣемъ ли мы право сказать о ней, что такъ какъ она состоитъ изъ словъ, то, слѣдовательно, она способна выражать лишь однѣ идеи, т. е. абстрактныя отношенія между представленіями, но ни самыхъ конкретныхъ представленій, ни чувствъ, ими въ насъ возбуждаемыхъ? Это было бы невѣрно, и вотъ почему: хотя поэзія и состоитъ изъ словъ, она состоитъ, однако, *не просто изъ словъ*, но изъ *особеннаго сочетанія ихъ*, составляющаго сущность поэтической рѣчи и отличающаго ее отъ рѣчи обыкновенной, т. е. прозаической. Благодаря этому *особенному сочетанію* словъ, поэзія получаетъ способность выражать не только однѣ абстрактныя идеи о вещахъ, *но также и самыя эти вещи*, т. е. конкретныя представленія о нихъ; но коль скоро поэзія выражаетъ *конкретно* наши представленія о вещахъ, то, тѣмъ самымъ, она выражаетъ также и чувства, возбуждаемыя въ насъ этими представленіями, такъ какъ всякое конкретное представленіе неразрывно связано съ вызываемыми имъ чувствами. Но и помимо этого средства выражать наши чувства, поэзія обладаетъ также всѣми ресурсами музыкальной выразительности, т. е. *декламацией*.

Такимъ образомъ, матеріальныя средства поэзіи

позволяютъ ей выражать наши *идеи, конкретныя представленія и чувства*, тогда какъ музыка, по природѣ своей, способна выражать одни лишь чувства, и притомъ чувства *неопредѣленныя*, такъ какъ всякое чувство *опредѣляется* соотвѣтствующимъ конкретнымъ представленіемъ, котораго музыка выразить не въ состояніи. Изъ этого видно, что отношеніе музыки къ поэзіи подобно отношенію скульптуры къ живописи, т. е. что музыка, по природѣ своей, представляется искусствомъ низшимъ, т. е. бѣднѣйшимъ въ своихъ средствахъ, а слѣдовательно, и болѣе узкимъ въ своихъ задачахъ, чѣмъ поэзія, богатая матеріальными условіями которой даютъ ей возможность вполнѣ и всесторонне выражать человѣческой духъ, тогда какъ послѣдній выражается въ музыкѣ лишь неполно, лишь съ одной стороны своей, а именно, со стороны чувствъ. Таково естественное различіе музыки и поэзіи, — различіе, вытекающее изъ самой природы этихъ искусствъ.

Сходство ихъ состоитъ въ томъ, что и та, и другая выражаютъ понятія о *человѣческомъ духѣ*; но выражаютъ онѣ его съ различною полнотою и совершенствомъ, — и въ этомъ состоитъ ихъ *различіе*.

Только что указанное различіе музыки и поэзіи наводитъ, между прочимъ, на слѣдующее размышленіе: если музыка, по природѣ своей, способна выражать всего лишь нѣкоторую часть того, что выражаетъ поэзія; если, такимъ образомъ, музыка представляетъ, такъ сказать, лишь одну только сторону поэзіи; и если, не смотря на все это, музыка все таки составляетъ совершенно самостоятельное искусство, отличное отъ поэзіи, то не слѣдуетъ ли отсюда прямое заключеніе, что та единственная сторона человѣческаго духа, которая выражается музыкой, должна выражаться ею *полнѣе и лучше*, чѣмъ поэзіей? Другими словами, хотя поэзія и заключаетъ въ себѣ элементы музыкальности, — не должна ли, однако, музыка представлять исключительное, ей одной только свойственное развитіе

этихъ элементовъ?

Дѣйствительно, такъ оно и есть на самомъ дѣлѣ: музыка гораздо полнѣе и совершеннѣе, чѣмъ поэзія, выражаетъ наши чувства и волненія, хотя выраженію этому и недостаетъ поэтической опредѣленности. Съ другой стороны, естественная музыкальность поэтической рѣчи переходитъ въ исключительную музыкальность *мелодіи*. Такимъ образомъ, мелодія составляетъ особенное преимущество музыки, — преимущество, которымъ въ значительной мѣрѣ вознаграждается недостатокъ многихъ другихъ средствъ выраженія, которыми такъ богата поэзія и которыхъ лишена музыка. Только одна мелодія и даетъ право музыкѣ на самостоятельное существованіе въ ряду другихъ великихъ искусствъ.

А если это такъ, то не удивительно ли, по истинѣ, стремленіе нѣкоторыхъ новѣйшихъ композиторовъ приблизить возможно больше мелодію къ естественной музыкальности рѣчи? Не странны ли ихъ старанія сколько возможно изгнать мелодію изъ своихъ произведеній, замѣнивъ ее простымъ музыкальнымъ речитативомъ? Не значить ли это, другими словами, добровольно отречься отъ естественныхъ преимуществъ музыки, добровольно лишать себя одного изъ богатѣйшихъ средствъ музыкальной выразительности, безъ котораго музыка теряетъ, наконецъ, всякій смыслъ, т. е. перестаетъ быть вовсе музыкой? Наконецъ, вѣдь и музыкальный речитативъ представляетъ *преувеличенное развитіе естественной музыкальности рѣчи*; а если позволительно такое *преувеличеніе*, то отчего же не допустить и *большее*, т. е. *мелодію*? Подобное направленіе нѣкоторой части современной музыки объясняется только незаконнымъ и неосуществимымъ желаніемъ возвысить музыку до степени поэзіи; но цѣль эта не достигается вовсе, ибо музыка при этомъ не только не возвышается, но вполнѣ унижается: не приобрѣтая никакихъ новыхъ средствъ

выраженія, она лишь теряет и тѣ, которыми располагаетъ по своей природѣ. Подобное стремленіе «поэтизировать» музыку представляетъ переступленіе за естественныя границы музыки, — переступленіе столь же незаконное, какъ незаконно, съ другой стороны, и стремленіе поэзіи превратиться исключительно въ одни лишь «звуки сладкіе» (смотри: «Поэтъ и Чернь» Пушкина), вслѣдствіе котораго поэзія переступаетъ свои естественныя границы и вторгается въ чуждую ей, хотя и смежную область музыки³⁴. Естественныя границы поэіи и музыки, точно также какъ и границы живописи и скульптуры, опредѣляются, такимъ образомъ, самыми вещественными условіями этихъ искусствъ³⁵.

³⁴ Стремленіе современной, особенно нѣмецкой музыки къ речитативу объясняется, какъ мы думаем, простою реакціей противъ «итальянизма», характеризующагося, съ точки зрѣнія сѣверныхъ націй, шарманочно-пѣвучей мѣлодіей. Ошибка, однако, въ томъ, что реакція направлена противъ мелодіи *вообще*, а не противъ итальянской мелодіи исключительно. Послѣднее было бы вполне разумно, такъ какъ не можетъ же національная мелодія итальянцевъ соответствовать духу болѣе развитыхъ націй сѣвера, которыя, поэтому, необходимо должны были выработать свою собственную, національную мелодію.

Только традиціонная рутина могла побуждать другія націи къ рабскому подражанію в приемахъ итальянскихъ композиторовъ, подобно тому какъ псевдо-классицизмъ пародировалъ греческихъ и римскихъ авторовъ.

Естественно, что болѣе самобытные геніи должны были, наконецъ, отрѣшиться отъ этой рутины, что мы и видимъ на самомъ дѣлѣ въ произведеніяхъ лучшихъ нѣмецкихъ композиторовъ, напримѣръ, въ произведеніяхъ Рихарда Вагнера.

Относительно послѣдняго замѣтимъ кстати, что онъ вполне оцѣнилъ все великое значеніе мелодіи (къ сожалѣнію, нельзя сказать того же про его многочисленныхъ послѣдователей), — той сложной, вдумчивой, потрясающей сѣверной мелодіи, которая придаетъ такую невыразимую прелесть произведеніямъ этого замѣчательнаго композитора.

³⁵ Въ нашей классификаціи изящныхъ искусствъ по родамъ мы ничего не сказали объ архитектурѣ; это оправдывается только тѣмъ, что классификаціонная система набросана нами лишь въ

Мы раздѣлили искусства на двѣ группы и опредѣлили границы этого дѣленія; далѣе, мы раздѣлили первую группу на скульптуру и живопись и опредѣлили границы этихъ подгруппъ; наконецъ, мы раздѣлили вторую группу на поэзію и музыку и также опредѣлили границы этихъ подгруппъ. Мы бы могли, затѣмъ, продолжать нашу классификацію еще далѣе, раздѣливъ каждую подгруппу на подподгруппу и опредѣливъ границы послѣднихъ; такъ, напр., мы бы могли раздѣлить поэзію на *эпическую*, *лирическую* и *драматическую*; музыку на *ораторію* (эпическая музыка) *оперную музыку* (драматическая) и т. д. Но для нашихъ цѣлей можно ограничиться и той классификаціей искусствъ, которую уже имѣемъ, а потому, перейдемъ теперь къ дальнѣйшему изложенію.

Переходъ къ анализу чувства красоты.

И такъ, мы опредѣлили общую сущность всѣхъ художественныхъ произведеній; мы систематически изслѣдовали эту сущность, какъ въ ея неизмѣнномъ, внутреннемъ единствѣ, такъ и въ различіи ея отдѣльныхъ проявленій, представляемыхъ различнаго рода искусствами. Всѣ искусства проявляютъ, т. е. выражаютъ одну и ту же сущность — человѣческой духъ, и въ этомъ ихъ общее сходство; но отдѣльные роды искусства выражаютъ различныя стороны этой сущности, и притомъ — съ различною степенью полноты и совершенства, — и на этомъ основано *различіе* ихъ, а слѣдовательно, и самая классификація искусствъ.

Мы убѣдились, такимъ образомъ, окончательно,

самыхъ общихъ чертахъ, такъ какъ мы имѣли въ виду намѣтить только главнѣйшіе принципы родового дѣленія искусствъ; поэтому мы и остановились на тѣхъ, именно, искусствахъ, которымъ присущи наиболѣе характерные признаки коренныхъ группъ. Что касается зодчества, то оно не составляетъ особой коренной группы, но представляетъ родственную подгруппу пластическаго отдѣла.

что общая сущность всѣхъ художественныхъ произведеній состоитъ въ *выраженіи человеческого духа*, т. е., другими словами, въ *выраженіи психическаго характера* или *духовнаго настроенія художника*. Теперь, согласно принятому плану этого изслѣдованія, мы должны перейти отъ общей сущности всѣхъ художественныхъ произведеній, т. е. отъ сущности *прекраснаго въ искусствѣ*, къ сущности или природѣ *эстетическаго чувства*. По найденной нами природѣ прекраснаго въ искусствѣ, мы должны сдѣлать нѣкоторое заключеніе о природѣ возбуждаемаго этимъ прекраснымъ эстетическаго чувства. Такова предстоящая намъ задача, къ разрѣшенію которой мы и переходимъ.

Эстетическое чувство

Характеръ, выражаемый художественнымъ произведеніемъ, съ точки зрѣнія полезности.

Тождество принциповъ красоты анатомической и физиологической.

Какимъ образомъ художественное произведеніе, т. е. *чувственное выраженіе духа* или психическаго характера художника, возбуждаетъ въ насъ особаго рода чувство, называемое *чувствомъ красоты* или *эстетическимъ*?

Въ первой части настоящаго изслѣдованія, говоря объ объектахъ природной красоты, мы видѣли, что только тѣ оптическіе и акустическіе феномены обладаютъ способностью возбуждать въ насъ чувство красоты, *которые выражаютъ собою какую либо полезность для человѣка*. Коренная и необходимая связь прекраснаго и полезнаго съ достаточною полнотою выяснилась намъ при изученіи объектовъ природной красоты. Теперь, принимая въ соображеніе, что эстетическое чувство, — возбуждается ли оно въ насъ

природой или искусствомъ, — всегда представляетъ чувство *одного и того же рода*, не вправѣ ли мы сдѣлать слѣдующее заключеніе: если справедливо по отношенію къ природной красотѣ, что эстетическое чувство возбуждается *только выраженіемъ полезности*, то то же самое должно быть справедливо и относительно *красоты художественной*; а именно, эстетическое чувство, возникающее въ области изящныхъ искусствъ, должно, точно также, быть обязано своимъ существованіемъ *выраженію нѣкоторой полезности для человѣка*. Такимъ образомъ, мы приходимъ къ заключенію, что художественныя произведенія должны представлять выраженіе нѣкоторой полезности. Но художественныя произведенія, какъ это доказано выше, представляютъ *выраженіе психическаго характера художника, а отсюда прямо слѣдуетъ, что психическій характеръ, выражаемый художественнымъ произведеніемъ, долженъ представлять полезность для человѣка, т. е., что онъ долженъ быть характеромъ полезнымъ*.

Совершенно къ такому же выводу мы можемъ придти и другимъ путемъ. Когда мы разсматривали, въ первой части этого изслѣдованія, явленія человѣческой красоты, то мы видѣли, что та именно внѣшность человѣка *красива*, которая представляется наиболѣе *полезной* для него въ данное время и въ данномъ мѣстѣ, при данныхъ условіяхъ историческихъ, географическихъ и социальныхъ. Но если *полезная* для людей *внѣшность* человѣка способна возбуждать въ насъ чувство красоты, то, по совершенно той же причинѣ, подобное же чувство должна возбуждать въ насъ и *полезная для людей дѣятельность* человѣка, по сколько, разумѣется, послѣдняя познается нашимъ *зрѣніемъ и слухомъ*, этими спеціальными и исключительными проводниками прекраснаго.

Припомнимъ, по какой именно причинѣ *полезная* внѣшность человѣка возбуждаетъ въ насъ

чувство красоты. По законамъ естественнаго подбора, въ человѣкѣ, какъ и всякомъ животномъ вообще, вырабатывается та именно внѣшность, которая для него полезна; вслѣдствіе этого, то наслажденіе, которое порождается взаимнымъ сближеніемъ различныхъ половъ, неразрывно ассоціируется въ нашемъ представленіи съ признаками *полезной* внѣшности, такъ что, при видѣ какого либо изъ этихъ признаковъ, въ насъ тотчасъ возбуждается слабое *воспоминаніе* о половомъ наслажденіи, т. е. самое половое наслажденіе въ слабой степени. Соовокупность же *многихъ* признаковъ полезной внѣшности возбуждаетъ въ насъ соотвѣтствующую *совокупность множества единичныхъ половыхъ наслажденій* (т. е. *слѣдовъ* или *воспоминаній* объ этихъ наслажденіяхъ), которая и составляетъ сложное чувство наслажденія, называемое *эстетическимъ чувствомъ*. Такимъ-то путемъ *внѣшность* полезная возбуждаетъ въ насъ чувство красоты, т. е. становится внѣшностью *красивою*. Но совершенно подобное же разсужденіе примѣнимо не только къ *полезной внѣшности* человѣка, но также и къ его *полезной дѣятельности*. Совершенно тѣ же причины, которыя *полезную внѣшность* человѣка обращаютъ въ *красивую внѣшность*, обращаютъ также и *полезную дѣятельность* человѣка въ *красивую*.

Въ самомъ дѣлѣ, естественный подборъ долженъ былъ обезпечить за человѣкомъ, какъ и за всякимъ животнымъ, вообще, способность къ выполненію дѣятельности, *полезной* для его существованія. И вотъ, именно вслѣдствіе этого, въ нашемъ представленіи должна была установиться крѣпкая ассоціація между полезною дѣятельностью и половыми наслажденіями, такъ что, при видѣ первой, въ насъ тотчасъ же пробуждается нѣкоторое слабое подобіе полового наслажденія; а *совокупность множества подобныхъ идеальныхъ половыхъ наслажденій* и составляетъ

эстетическое наслажденіе, т. е. чувство красоты. Такимъ образомъ, полезная дѣятельность человѣка пробуждаетъ въ насъ чувство красоты; а это и значитъ, что *дѣятельность полезная* есть, въ то же время, и *дѣятельность красивая*.

Но эстетическое наслажденіе, возбуждаемое въ насъ какою либо полезной дѣятельностью человѣка, обязано своимъ происхожденіемъ не исключительно только одной совокупности идеальныхъ половыхъ наслажденій, на которую мы только что указали; оно (т. е. эстетическое наслажденіе) образуется также и совокупностью наслажденій *иного рода*, входящихъ въ его составъ, къ разсмотрѣнію которыхъ мы и переходимъ. Когда мы наблюдаемъ дѣятельность какого либо другаго человѣка, то, по закону *сочувствія*, въ насъ возбуждается нѣкоторое слабое подобіе того ощущенія, которое бы мы испытали, если бы эту дѣятельность выполняли непосредственно *сами*.

Что это дѣйствительно такъ, можно доказать множествомъ эмпирическихъ фактовъ. Приведемъ, напримѣръ, слѣдующій фактъ: если, слушая опернаго пѣвца, мы замѣчаемъ, что ему измѣняется голосъ и онъ начинаетъ фальшивить, то мы испытываемъ инстинктивное желаніе откашляться, какъ будто мы пѣли сами и желали «прочистить горло». Въ этихъ случаяхъ въ публикѣ нерѣдко раздаются на самомъ дѣлѣ откашливанья. Далѣе, когда мы смотримъ на человѣка, прыгающаго съ большой высоты, то мы вмѣстѣ съ нимъ задерживаемъ дыханіе, какъ это обыкновенно дѣлается при дѣйствительномъ выполненіи такого движенія. Подобныхъ примѣровъ, если бы это было нужно, можно бы было привести безчисленное множество.

И такъ, повторяемъ, что всякая дѣятельность другаго человѣка возбуждаетъ въ насъ нѣкоторое подобіе ощущенія *непосредственнаго выполненія подобной же дѣятельности*. Вотъ почему, если мы наблюдаемъ *дѣятельность полезную*, т. е.

цѣлесообразную, то мы испытываемъ при этомъ нѣкоторое подобіе того пріятнаго *чувства удовлетворенія*, которое бы мы испытали, выполняя непосредственно сами какую либо плодотворную и цѣлесообразную дѣятельность. Именно подобное чувство удовольствія возбуждаетъ въ насъ всякое ловкое движеніе, мѣткій выстрѣлъ и т. п. Поэтому, эстетическое наслажденіе, возбуждаемое въ насъ какою либо полезною дѣятельностью человѣка, есть сумма идеальныхъ половыхъ наслажденій, пробуждаемыхъ этою дѣятельностію — съ одной стороны, и того чувства удовольствія или удовлетворенія, которое характеризуетъ выполнение всякой плодотворной дѣятельности — съ другой.

Послѣ сказаннаго, становится уже понятной причина, по которой *полезная дѣятельность* человѣка обладаетъ способностью возбуждать въ насъ чувство красоты, т. е. является, другими словами, *дѣятельностью красивою*.

Будетъ, однако, не лишнимъ еще яснѣе и, сколько возможно, тверже понять и установить необходимость связи дѣятельности красивой съ дѣятельностью полезной, такъ какъ связь эта имѣетъ весьма важное значеніе для нашихъ дальнѣйшихъ соображеній. Вотъ почему мы и позволяемъ себѣ привести здѣсь, въ краткомъ извлеченіи, тѣ взгляды и ту аргументацію, которые развиваетъ Гербертъ Спенсеръ въ своей статьѣ «о граціозности». Анализируя различныя движенія (танцы, катанье на конькахъ, походку) мы приходимъ къ заключенію, что тѣ движенія *граціозны* (а слѣдовательно — *красивы*), которыя *выполняются съ наименьшею тратою силы*. Справедливость такого заключенія станетъ очевидной, если мы обратимъ вниманіе на тотъ, напр., фактъ, что опытный конькобѣжецъ, совершающій движенія болѣе граціозныя, чѣмъ конькобѣжецъ неумѣлый, тратитъ въ одинаковое время и гораздо меньше силъ, такъ что онъ

въ состояніи пробѣжать разстояніе въ нѣсколько разъ больше сравнительно съ неграціознымъ соперникомъ. То же самое можно наблюдать и по отношенію къ танцамъ, гимнастическимъ упражненіямъ и т. д. — по отношенію всякой внѣшней дѣятельности, вообще. Грація по отношенію къ позамъ означаетъ такія позы, которыя могутъ быть поддержаны *съ наибольшею экономіею мышечной силы*; грація, по отношенію къ формамъ, означаетъ такія формы, которыя заключаютъ въ себѣ условія, необходимыя *для подобной же экономіи силъ*; наконецъ, грація, по отношенію къ неодушевленнымъ предметамъ, означаетъ такіе предметы, которые представляютъ нѣкоторую аналогію съ этими положеніями и формами. По мнѣнію Спенсера, понятіе о граціи имѣетъ свое субъективное основаніе въ *симпатіи*. Когда мышечныя движенія чловѣка *насилъственны* или *неловки*, тогда мы отчасти испытываемъ тѣ непріятныя ощущенія, которыя должны были бы испытать, если бы эти движенія были собственныя наши движенія. Когда же движенія людей, на которыя мы смотримъ, *свободны*, тогда мы раздѣляемъ *пріятныя ощущенія*, какія испытываются личностями, совершающими эти движенія.

И такъ, мы можемъ теперь считать доказаннымъ, что всякая дѣятельность *красивая* есть, въ то же время, и дѣятельность *полезная*. Очевидность этого положенія возрастетъ еще больше если мы вспомнимъ, что съ понятіемъ о какой либо высокополезной дѣятельности, напр., съ понятіемъ о подвигѣ высокаго мужества или силы, съ понятіемъ о проявленіи гигантскаго ума, благородства, энергіи — нераздѣльно связано понятіе о красотѣ. Такимъ образомъ, многія юныя дѣвицы весьма часто влюбляются въ благородныхъ героевъ чудесныхъ романовъ; по той же самой причинѣ, мы бываемъ *непріятно поражены*, когда чловѣкъ, великой дѣятельности котораго мы удивляемся, оказывается некрасивой внѣшности; здѣсь дисгармонируетъ то

чувство красоты, которое возбуждается въ насъ *дѣятельностью* великаго человѣка съ чувствомъ внѣшняго безобразія. На основаніи того же начала объясняются и первые зачатки *героическаго эпоса* народа.

Человѣческій духъ, какъ дѣятельность тѣла.

Къ нему примѣнимы законы фізіологической красоты.

Психическій характеръ художника, какъ полезность.

Поэзія этого рода доставляетъ совершенно такое же наслажденіе, какъ и непосредственное наблюденіе *реальной дѣятельности героя*, съ тою, однако, разницею, что *реальная* героическая дѣятельность воспринимается (т. е. познается) *зрѣніемъ*, тогда какъ героическая дѣятельность въ поэзіи познается *слухомъ*. Но какъ зрѣніе, такъ и слухъ одинаково способны быть проводниками прекраснаго; а потому, существенной разницы между созерцаніями обоого рода дѣятельностей (видимой и слышимой) и не существуетъ. Мы вправѣ, слѣдовательно; сказать, что какъ полезная внѣшность обусловливаетъ *анатомическую красоту*, такъ полезная дѣятельность опредѣляетъ *функціональную*, или *фізіологическую красоту*. Если, теперь, мы примемъ въ соображеніе, что *духовная дѣятельность человѣка*, т. е. *духъ человѣческій*, принадлежитъ также къ категоріи *дѣятельностей*, вообще, съ тою лишь разницею, что онъ представляетъ собою дѣятельность *внутреннюю*, *сверхчувственную*, въ отличіе отъ *внѣшней*, т. е. *чувственной* дѣятельности вещей, то для насъ станетъ яснымъ, что все то, что справедливо по отношенію ко всякой внѣшней дѣятельности, справедливо также и въ отношеніи человѣческаго духа, *по скольку, разумѣется, послѣдній проявляется во внѣшнѣ*. А отсюда слѣдуетъ прямое заключеніе, что всякое внѣшнее проявленіе или

выраженіе челоуѣческаго духа, по скольку оно является красивымъ, должно быть проявленіемъ *полезнаго* духа или психическаго характера челоуѣка. Но такъ какъ всѣ художественныя произведенія суть проявленія психическаго характера художника, и притомъ — проявленія *красивыя*, то, слѣдовательно, они, въ то же время, должны быть и проявленіями психическаго характера, *полезнаго* для челоуѣка. Другими словами, мы приходимъ къ логическому заключенію, что всѣ художественныя произведенія суть выраженія психическаго характера *полезнаго для челоуѣка*.

Мы получили другимъ путемъ тотъ же самый результатъ, который былъ нами найденъ раньше, а именно, что психическій характеръ, выражаемый художественными произведеніями, долженъ быть характеромъ *полезнымъ* для челоуѣка.

Характеръ художника обнимаеъ собою характеръ какой либо естественной группы людей.

Такъ какъ характеръ всякой естественной группы представляетъ полезность, то полезенъ и характеръ художника.

Замѣтимъ, кстати, что выводъ этотъ не представляетъ для насъ ничего новаго; мы доказали уже въ первой части этого изслѣдованія, говоря о національныхъ типахъ красоты, что психическій характеръ всякой націи есть характеръ *наивыгоднейшій*, т. е. *полезный* для этой націи; но если психическій характеръ, выражаемый художникомъ въ своемъ произведеніи, и есть, именно, выраженіе характера той опредѣленной въ національномъ, историческомъ и географическомъ отношеніи группы людей, представителемъ которыхъ является художникъ, то становится само собою очевиднымъ, что психическій характеръ, проявляющійся въ художественномъ творествѣ, есть характеръ *полезный*, какъ полезенъ

характеръ всякой видовой зоологической группы вообще.

Можетъ оставаться, значить, сомнѣніе только въ томъ, дѣйствительно ли психическій характеръ, выражаемый художникомъ въ его произведеніи, *тождественъ съ характеромъ определенной, видовой группы людей*. Мы знаемъ, что художественное произведеніе есть непосредственное выраженіе психическаго характера *самого же художника*; а потому, если справедливо, что художественное произведеніе представляетъ, съ другой стороны, также и характеръ *определенной группы людей*, то очевидно, что этотъ послѣдній, т. е. характеръ группы, долженъ заключаться въ характерѣ самого художника. Такъ оно на самомъ дѣлѣ и есть.

Вся совокупность условій, результатомъ которыхъ является характеръ какой либо естественной группы людей, воздѣйствуетъ точно также и на cadaго члена этой группы, — воздѣйствуетъ, большею частью, даже *непосредственно*, а ужъ во всякомъ случаѣ *посредствомъ наслѣдственной передачи свойствъ*. Вотъ почему, каждый отдѣльный индивидуумъ, а слѣдовательно и художникъ, обладаетъ всѣми чертами, которыя характеризуютъ ту естественную группу, изъ среды которой онъ произошелъ. «Нравственное и умственное состоянія однѣ и тѣ же, какъ для общества, такъ и для артистовъ; они не стоятъ же вѣдь совершенно особнякомъ. Одинъ лишь ихъ голосъ слышимъ мы теперь, отдаленные отъ нихъ цѣлыми вѣками; но въ звукахъ этого гремящаго голоса, дрожаніе котораго достигаетъ до нашего слуха, мы распознаемъ словесный гулъ, и какъ бы необъятное, глухое жужжаніе, — распознаемъ великій, безконечный, сложный говоръ народа, вторящаго имъ вокругъ... Вспомнимъ, напримѣръ, великую Испанскую эпоху, начинающуюся съ XVI вѣка и идущую вплоть до половины XVIII столѣтія — эпоху великихъ поэтовъ; Лопе-де-Вега,

Кальдерона, Сервантеса и многих других; — эпоху великих живописцев: Веласкеца, Муррильо, Сурборона и др... Въ этой странѣ инквизиторовъ и крестоносцевъ, которые свято хранятъ рыцарскія чувства, мрачныя страсти, алчность, нетерпимость и мистицизмъ среднихъ вѣковъ, величайшими художниками были люди, обладавшіе въ высшей степени способностями, страстями и чувствами окружавшаго ихъ общества. Знаменитѣйшіе изъ поэтовъ — Лопе-де-Вега и Кальдеронъ были волонтерами Армады, солдатами-авантюристами, дуэлистами и любовниками, столько же экзальтированными и столько же таинственными въ любви, какъ поэты и донъ-Кихоты феодальныхъ временъ; — страстными, до того пламенными католиками, что одинъ изъ нихъ сдѣлался приспѣшникомъ инквизиціи, другіе приняли священство, а величайшій между ними, славный Лопе-де-Вега, совершая мессу, упалъ въ обморокъ при мысли о жертвѣ и страданіяхъ Христа. Всюду, впрочемъ, мы найдемъ примѣры подобной связи и внутренней гармоніи, установившейся между художникомъ и его современниками». Такимъ образомъ, становится очевиднымъ, что психическій характеръ художника, какъ и всякаго индивидуума, вообще, заключаетъ въ себѣ всѣ черты характера своей естественной группы.

Но этого еще мало: хотя въ характерѣ художника, кромѣ чертъ соотвѣтствующей группы, могутъ заключаться также и черты чисто индивидуальныя; въ произведеніяхъ своихъ, однако, художникъ проявляетъ исключительно только однѣ характерныя черты группы, но не черты индивидуальныя. Чтобы убѣдиться въ этомъ, прослѣдимъ, какимъ именно образомъ отражается на художественномъ творествѣ какое либо характерное настроеніе той среды, въ которой развивается это творчество, и для насъ станетъ очевиднымъ, что художникъ фаталистически долженъ поглощаться преобладающимъ нравственнымъ

состояніемъ своей группы или среды, и что произведенія его могутъ быть выраженіемъ лишь этого нравственнаго состоянія всей среды, а не его чисто индивидуальнаго настроенія.

Обращаясь къ вліянію преобладающаго характера среды на творчество художника, мы можемъ формулировать это вліяніе въ слѣдующихъ 4-хъ пунктахъ:

1) Всѣ тѣ причины, въ силу которыхъ извѣстный характеръ или настроеніе получаетъ преобладаніе въ цѣлой средѣ — воздѣйствуютъ также и на художника, какъ члена этой среды, обусловливая, такимъ образомъ, и въ немъ преобладаніе того же характера.

2) Этотъ характеръ развивается и укрѣпляется въ немъ вліяніемъ самой среды.

3) Очевидно, что художникъ станетъ выражать въ своихъ произведеніяхъ именно этотъ преобладающій характеръ, и здѣсь онъ встрѣтитъ огромную поддержку со стороны всей окружающей среды въ виде указаній, совѣтовъ, сочувственной критики, другихъ художественныхъ произведеній и т. д., тогда какъ онъ остался бы совершенно одинокъ и беспомощенъ, если бы вздумалъ изображать характеръ, *чуждый остальной средѣ*. Но всякая мысль, для достиженія извѣстной степени законченности и выраженія, нуждается въ пополненіяхъ и приращеніяхъ, доставляемыхъ ей окружающими умами; вотъ почему художественное произведеніе, выражающее лишь индивидуальный характеръ художника, а не характеръ *всей среды*, не можетъ быть особенно удачнымъ.

4) Наконецъ, сильнѣйшій стимуль, направляющій дѣятельность художника къ выраженію преобладающаго характера среды (а не чисто — индивидуальнаго) состоитъ въ томъ, что лишь тѣ произведенія могутъ быть *поняты*, а слѣдовательно, и *возбудить сочувствіе* современниковъ, которые не чужды имъ по духу; но всякій художникъ жаждетъ

славы и одобреній. Вотъ почему онъ необходимо долженъ воплощать въ своихъ произведеніяхъ характеръ среды, подъ страхомъ забвенія и неизвѣстности.

Результатомъ совокупнаго воздѣйствія на художника всѣхъ вышеупомянутыхъ 4-хъ причинъ является то, что художественное творчество преслѣдуетъ выраженіе характерныхъ чертъ среды, исключая (болѣе или менѣе вполнѣ) изъ своихъ задачъ изображеніе исключительно индивидуальныхъ чертъ художника.

И такъ, всякое художественное произведеніе представляетъ выраженіе психическаго характера не только художника, но вмѣстѣ съ тѣмъ и характера *среды*, т. е. той естественной группы людей, изъ которой вышелъ художникъ. Характеръ всякой естественной группы, какъ мы сказали выше, есть характеръ полезный; вотъ почему мы вправѣ сказать, что психическій характеръ, выражаемый художественными произведеніями, есть необходимо характеръ полезный для человѣка. Къ этому выводу мы пришли тремя различными путями; а это и доказываетъ полную *справедливость* его.

Теперь, намъ не представляетъ уже никакой трудности объяснить себѣ, какимъ образомъ художественныя произведенія возбуждаютъ въ насъ чувство красоты?

Художественная красота, какъ выраженіе полезнаго характера.

Градація художественныхъ произведеній по степени полезности выражаемаго ими характера, т. е. по качеству ихъ художественныхъ идеаловъ.

Мы нашли раньше, что художественныя произведенія выражаютъ психическій характеръ художника; только что мы нашли, кромѣ того, что они

суть выраженіе характера *естественныхъ группъ*, а слѣдовательно, выраженіе *характера полезнаго*. А это значитъ, другими словами, что художественныя произведенія суть *проявленія нѣкоторой полезности*. Мало того, такъ какъ всякій характеръ представляетъ цѣлую совокупность отдѣльныхъ чертъ, изъ которыхъ каждая, въ нашемъ случаѣ, заключаетъ въ себѣ часть общей полезности всего характера, то самый характеръ является не простою полезностью, но полезностью сложною, т. е. цѣлой совокупностью полезностей; вотъ почему художественное произведеніе мы вправѣ назвать выраженіемъ нѣкоторой сложной полезности, т. е. цѣлой *совокупностью полезностей*. Но мы видѣли въ первой части этого изслѣдованія, какимъ образомъ всякая «полезность, выражаемая сложною совокупностью оптическихъ или акустическихъ признаковъ» (см. опредѣленіе прекраснаго), т. е., другими словами, всякое выраженіе сложной полезности соотвѣтствующими оптическими и акустическими признаками — возбуждаетъ въ насъ чувство красоты, т. е. *эстетическое наслажденіе*, а отсюда вполнѣ понятно, что художественныя произведенія, представляющія именно такое оптическое или акустическое «выраженіе сложной полезности», а именно — психическаго характера извѣстной естественной группы, должны, точно такимъ же образомъ, возбуждать въ насъ чувство красоты.

Теперь, мы уже вправѣ окончательно пополнить найденное нами до сихъ поръ опредѣленіе сущности художественныхъ произведеній, какъ «выраженія психическаго характера художника»; мы вправѣ теперь, на основаніи предъидущаго, сказать, что сущность художественнаго творчества состоитъ *въ выраженіи психическаго характера полезнаго для чловѣка*. Это новое, болѣе подробное опредѣленіе художественной красоты даетъ намъ возможность классифицировать художественныя произведенія по степени ихъ художественныхъ достоинствъ, т. е., другими словами,

даетъ намъ возможность установить раціональную градацію произведеній и изящнаго творчества по степени художественной ихъ красоты. Если красота художественныхъ произведеній зависитъ, какъ это показываетъ наше послѣднее опредѣленіе, отъ *полезности* выражаемаго ими характера, то очевидно, что степень ихъ красоты прямо опредѣляется степенью полезности выражаемаго характера (замѣтимъ еще разъ, что такъ какъ художественное произведеніе есть выраженіе характера *самого художника*, то красота его не можетъ зависѣть отъ степени полезности характеровъ *изображаемыхъ героевъ*, но исключительно только отъ степени красоты характера *самого же художника*, на сколько онъ проявляется въ изображеніи, а слѣдовательно, въ *пониманіи* изображенныхъ героевъ. Только степень полезности того или другаго *пониманія* изображенныхъ героевъ и ихъ дѣятельности, какъ и всего внѣшняго міра, вообще, прямо опредѣляетъ степень красоты даннаго художественнаго произведенія. Степень художественной красоты зависитъ исключительно только отъ того, *какъ* понимаетъ художникъ изображаемую часть внѣшняго міра, но вовсе не отъ того, *какую* именно часть этого міра онъ выбралъ для своего изображенія).

Является, однако, вопросъ: если психическій характеръ, выраженный художникомъ въ произведеніи, есть характеръ какой либо естественной группы людей; и если характеръ всякой естественной группы, какъ сказано выше, есть характеръ *наивыгоднѣйшій*, т. е. наиболѣе полезный для этой группы; то, значитъ, выраженный художникомъ характеръ будетъ всегда и *наиполезнѣйшимъ*; въ какомъ же, слѣдовательно, смыслѣ можно говорить *о степени* полезности изображаемаго художникомъ характера?

Ответъ состоитъ въ слѣдующемъ: характеръ данной естественной группы людей есть *наивыгоднѣйшій для этой группы*; но это еще вовсе не

значить, чтобы онъ былъ наивыгоднѣйшимъ характеромъ и въ отношеніи *какой либо другой группы*, или группы высшаго порядка. Такъ, напримѣръ, характеръ даннаго *сословія* есть *наивыгоднѣйшій* характеръ *для этого сословія*; но онъ можетъ быть вовсе не «наивыгоднѣйшимъ» для другаго сословія, для цѣлой націи, для другихъ націй, для цѣлаго племени, для другихъ племенъ, для цѣлаго, наконецъ, человѣчества, вообще. Такимъ образомъ, если мы будемъ имѣть въ виду интересы и пользу самой высшей естественной группы людей, которая, какъ таковая, примиряетъ въ высшемъ единствѣ противоречивые интересы всѣхъ многочисленныхъ низшихъ естественныхъ группъ людей; а именно, если мы будемъ имѣть въ виду интересы и пользу *всего человечества* въ цѣломъ, то мы вправѣ сказать, что характеръ, полезный для одной изъ меньшихъ естественныхъ группъ, можетъ быть вовсе не полезенъ самъ по себѣ, т. е. въ смыслѣ интересовъ общечеловѣческихъ, такъ какъ интересы человѣчества далеко не тождественны съ каждой изъ меньшихъ естественныхъ группъ.

Для того, чтобы выражаемый художникомъ характеръ былъ *полезный характеръ въ общечеловѣческомъ смыслѣ*, а не въ смыслѣ отдѣльной только группы людей, необходимо, чтобы онъ представлялъ собою характеръ *такой именно естественной группы, интересы которой совпадали бы со интересами всего человечества*.

Какая же изъ всѣхъ меньшихъ естественныхъ группъ удовлетворяетъ этому условію?

Ему удовлетворяють, именно, *самыя прогрессивныя въ своемъ развитіи естественныя группы людей*, такъ какъ именно эти группы и составляютъ прообразъ всѣхъ остальныхъ, менѣ развитыхъ группъ; составляютъ ту идеальную точку, къ которой стремятся всѣ остальные естественныя группы, въ которую онѣ и придуть, наконецъ, дѣйствительно, совершивъ

извѣстный циклъ предварительнаго развитія.

Такимъ образомъ, самыя прогрессивныя въ своемъ развитіи естественныя группы людей являются непосредственными представителями того, къ осуществленію чего стремятся всѣ остальные, менѣ развитыя группы; а потому, мы имѣемъ полное право разсматривать ихъ, какъ естественныхъ представителей интересовъ всѣхъ остальныхъ группъ, а слѣдовательно, и интересовъ всего человѣчества. И такъ, только тѣ художественныя произведенія выражаютъ характеръ *полезный*, въ высшемъ значеніи этого слова, которыя обнаруживаютъ собою характеръ одной изъ наиболѣ прогрессивныхъ естественныхъ группъ людей. Степень близости той естественной группы, выраженіемъ которой является данное художественное произведеніе, къ наиболѣ прогрессивной естественной группѣ и опредѣляетъ *степень полезности* изображаемаго произведеніемъ характера, а слѣдовательно, и *степень художественной красоты* самого произведенія.

Только что мы взглянули на дѣло съ точки зрѣнія самой высшей естественной группы, т. е. съ точки зрѣнія *человѣчества* вообще; но мы придемъ къ подобнымъ же результатамъ, если станемъ на точку зрѣнія какой либо естественной группы меньшаго порядка, напримѣръ, на точку зрѣнія данной *націи*. И въ этомъ случаѣ, степень красоты художественнаго произведенія будетъ, опредѣляться степенью близости естественной группы низшаго порядка (т. е. низшаго, чемъ *нація*; напримѣръ: *сословія*), выраженіемъ характера которой является данное художественное произведеніе, къ наиболѣ прогрессивной изъ низшихъ естественныхъ группъ разсматриваемой націи.

**Прогрессивно-духовное развитіе, какъ
необходимое условіе истинно
художественнаго творчества.**

Степень красоты всякаго художественнаго

произведенія опредѣляется, слѣдовательно, прямо *степенью прогрессивности* выражаемого имъ характера; но такъ какъ характеръ, выражаемый художественнымъ произведеніемъ, есть характеръ *самого художника*, то мы должны заключить, что художественная красота произведеній изящнаго творчества находится въ непосредственной зависимости *отъ степени прогрессивнаго развитія духа самого художника*.

Отсюда очевидно, что высшее прогрессивное духовное развитіе художника есть необходимое условіе высшей художественной красоты его произведеній. Здѣсь умѣстно будетъ спросить себя, въ чемъ же, однако, состоитъ критерій самого *прогресса*? какимъ образомъ возможно доказать, что такая-то естественная группа людей есть *наибольше прогрессивная*, что такое-то міросозерцаніе представляетъ *высшее* развитіе, чѣмъ міросозерцаніе другое? Вопросъ этотъ, самъ по себѣ крайне интересный, не входитъ прямо въ область нашего изслѣдованія; разрѣшить его сколько нибудь удовлетворительно намъ не позволяетъ, при чрезвычайной сложности его, ни время, ни мѣсто. Поэтому, не касаясь прогресса вообще, мы замѣтимъ только, что степень прогрессивности даннаго міросозерцанія опредѣляется степенью его истинности: что же касается критеріума *истинности*, то мы отсылаемъ къ тому, что было уже замѣчено объ этомъ выше.

До сихъ поръ, говоря о степени полезности характера, выражаемого художественнымъ произведеніемъ, мы имѣли въ виду исключительно *качественныя* степени полезности характера, т. е., другими словами; мы установили только градацію художественныхъ произведеній по *качеству*, а именно, по степени прогрессивности, выражаемаго ими характера. Но мѣсто, занимаемое художественнымъ произведеніемъ по красотѣ, зависитъ также и отъ *количества*, въ которомъ характеръ даннаго качества, т.

е. данной степени прогрессивности, имъ выражается, такъ какъ отъ этого количества, т. е. отъ той мѣры полноты, съ которою выражень извѣстный характеръ, зависитъ и степень полезности, выражаемой художественнымъ произведеніемъ. Сказанное станетъ болѣе понятнымъ изъ слѣдующаго соображенія: мы сказали уже выше, что характеръ есть *сложная* полезность, такъ какъ онъ состоитъ изъ множества отдѣльныхъ чертъ, изъ которыхъ каждая представляетъ *сама по себѣ* нѣкоторую долю полезности. Такимъ образомъ, если бы изъ даннаго характера отбросили нѣсколько чертъ, то степень полезности этого характера *уменьшилась бы*. А отсюда прямо слѣдуетъ, что если два художественныя произведенія выражаютъ характеры *одинаковаго качества*, но въ *различномъ количествѣ*, т. е., если одно произведеніе выражаетъ болѣе чертъ характера, а слѣдовательно, выражаетъ послѣдній *полнѣе*, чѣмъ другое, — то оно, въ то же время, будетъ выражать и *большую полезность*, чѣмъ второе, а слѣдовательно, соотвѣтственнымъ образомъ, будетъ обладать и *большей красотой* (такъ какъ послѣдняя опредѣляется степенью выражаемой полезности). Понятно, слѣдовательно, что красота художественнаго произведенія опредѣляется не только *качествомъ*, но также и *количествомъ* выражаемаго имъ характера; опредѣляется не только *степенью прогрессивности* выражаемаго характера, но также и *степенью полноты*, съ которою послѣдній выраженъ.

Степень полноты, общности и неизмѣнности художественныхъ характеровъ.

Но отчего же зависитъ степень полноты, съ которою художникъ выражаетъ въ произведеніи свой характеръ? Замѣтимъ, что характеръ челоѵка выражается только въ его *пониманіи* дѣйствительности, т. е. въ томъ образѣ, какимъ дѣйствительность воздѣйствуетъ на него. Вотъ почему, выразить свой

характеръ художникъ можетъ не иначе, какъ только выражая свое *пониманіе* дѣйствительности. А потому, чтобы выразить свой характеръ *вполнѣ*, художникъ долженъ выразить свои понятія о *полной* дѣйствительности, а не объ одной только части ея. Художникъ же, выражающій свой характеръ *неполно*, выражаетъ свои понятія не о *цѣлой дѣйствительности*, но только о какой либо *части ея*. Если, теперь, способность человѣка постигать большую или меньшую часть дѣйствительности, а также и выражать постигнутое — мы назовемъ *духовнымъ полемъ зрѣнія* человѣка, то мы вправѣ будемъ сказать, что степень полноты характера, выражаемаго художественнымъ произведеніемъ, прямо зависитъ отъ величины *духовнаго поля зрѣнія художника*, т. е. отъ его способности постигать большую или меньшую часть дѣйствительности. Очевидно, что поле зрѣнія художника зависитъ, между прочимъ, и отъ степени его развитія: такъ, существуетъ множество явленій дѣйствительности, которыя могутъ быть замѣчены только при извѣстной степени развитія. Такимъ образомъ, и количество, т. е. полнота выражаемаго произведеніемъ характера, зависитъ также отъ степени духовнаго развитія самого художника.

Мы сказали, что чѣмъ больше чертъ извѣстнаго характера выражено даннымъ художественнымъ произведеніемъ, тѣмъ больше, при прочихъ равныхъ условіяхъ, и художественная красота послѣдняго; но такъ какъ множество отдѣльныхъ чертъ характера составляютъ, обыкновенно, простое лишь слѣдствіе какой либо болѣе общей черты; далѣе, такъ какъ совокупность многихъ общихъ чертъ, въ свою очередь, вытекаетъ изъ какой либо черты, еще большей общности, и т. д., то отсюда слѣдуетъ, что чѣмъ больше *общность* чертъ характера, выражаемыхъ какимъ либо художественнымъ произведеніемъ, тѣмъ больше и *количество* выражаемыхъ имъ чертъ, вообще, такъ какъ

самыя общія черты обнимають собою огромную совокупность простых чертъ. Значить, степень красоты художественнаго произведенія зависитъ отъ *степени общности* чертъ характера, имъ выражаемыхъ.

Но степень общности характерныхъ чертъ соотвѣтствуетъ также и степени ихъ *постоянства*; черты болѣе общія суть, въ то же время, и черты болѣе постоянныя. Такъ, на примѣръ, характерныя черты *индивидуальныя* крайне непостоянны; но уже гораздо болѣе постояненъ характеръ цѣлаго *сословія*, еще медленнѣе измѣняется характеръ *націи* и, наконецъ, характеръ *племени* измѣняется почти незамѣтно. Время, эта великая сила всѣхъ измѣненій, безслѣдно стираетъ индивидуумовъ, замѣняя ихъ другими, отличными по характеру; но и эти другіе все еще сохраняютъ въ себѣ признаки сословія. Стираются и эти признаки, но остаются еще признаки націи. Исчезнутъ и эти признаки—все же еще замѣтны признаки племени, или расы.

Вообще, степень общности характернаго признака, или черты, прямо пропорціональна степени ея измѣняемости. А отсюда заключаемъ, что красота художественнаго произведенія зависитъ не только отъ степени прогрессивности, но также и отъ степени *неизмѣнности* или *постоянства* выражаемыхъ имъ характерныхъ признаковъ. Художественное произведеніе, выражающее черты *болѣе общія*, а слѣдовательно, и *болѣе постоянныя*, на примѣръ черты общечеловѣческія — будетъ выше по красотѣ, чѣмъ произведеніе, выражающее *меньше постоянныя черты*, на примѣръ — черты національныя.

Мы установили естественную градацію художественныхъ произведеній по степени ихъ художественной красоты. Градація эта, какъ мы только что видѣли, основывается на двухъ вышеуказанныхъ началахъ, а именно слѣдующихъ: во первыхъ—*качество* выражаемаго художественнымъ произведеніемъ

характера, т. е. степени *прогрессивности* послѣдняго; вовторыхъ—*количество*, въ которомъ выражень характеръ, т. е. степени его *полноты, общности и постоянства*. Оба эти начала и составляютъ основанія всякой рациональной эстетической критики.

Три задачи рациональной эстетической критики.

Въ чемъ же, именно, заключаются истинныя задачи послѣдней? Мы можемъ, на основаніи всего предъидущаго, формулировать ихъ слѣдующимъ образомъ:

Первая задача эстетической критики заключается въ изслѣдованіи того, представляетъ ли разсматриваемое художественное произведеніе *истинное* выраженіе характера художника, т. е., другими словами, представляетъ ли оно *истинное выраженіе его понятій о дѣйствительности*. Мы видѣли выше, что не всѣ люди обладаютъ способностью выражать свое понятіе о дѣйствительности, и что этою способностью одарены лишь исключительно впечатлительные субъекты, называемые художниками. Если бы нехудожникъ вздумалъ выражать свое пониманіе дѣйствительности, то онъ выразилъ бы его *невѣрно*, т. е. *ложно*. Ложное выраженіе характера, т. е. понятія о дѣйствительности, не составляетъ художественнаго произведенія; вотъ почему, критика, доказавъ ложность, неистинность этого выраженія, тѣмъ самымъ исключаетъ разсматриваемое произведеніе изъ области изящныхъ искусствъ. Но какимъ же путемъ обнаруживается ложность выраженія? Оно обнаруживается указаніемъ невозможности, т. е. несуществованія выраженныхъ отношеній въ самомъ человѣческомъ духѣ, какъ въ его настоящемъ, такъ и въ историческомъ прошломъ.

Такова первая задача критика. Когда онъ убѣдился, что разсматриваемое художественное

произведение есть произведение несомнѣнно художественное, т. е. представляетъ выраженіе какого либо дѣйствительнаго, т. е. возможнаго характера, то ему предстоитъ *вторая задача*: опредѣлить степень красоты произведенія, *по качеству* выражаемаго имъ характера, т. е. по степени прогрессивнаго развитія художника, на сколько оно проявляется въ данномъ произведеніи; наконецъ, *третья задача* критика состоитъ въ опредѣленіи *степени полноты, общности и неизмѣнности* выражаемаго произведеніемъ характера. Этимъ, по нашему мнѣнію, и исчерпываются всѣ задачи эстетической критики.

Драма выше комедіи.

Градація художественныхъ произведеній по степени полезности выражаемаго ими характера даетъ намъ, между прочимъ, ключъ къ объясненію, почему, при прочихъ равныхъ условіяхъ, трагедія выше комедіи по своей художественной красотѣ, и почему элементы трагизма придають, вообще, такую исключительную красоту художественному произведенію? Дѣло въ томъ, что трагедія есть выраженіе нашего ближайшаго соучастія въ страданіяхъ нашихъ ближнихъ, т. е. нашего *состраданія*. Послѣднее же, какъ основаніе нашей любви къ людямъ вообще, представляетъ самую *необходимую* черту человѣческаго характера, безъ которой немислимо было бы никакое общежитіе. А этимъ и объясняется вполне тотъ фактъ, что выраженіе этой *наиполезнѣйшей* черты человѣческаго духа, представляемое всякой трагедіей, возбуждаетъ въ столь сильной степени чувство красоты.

Этимъ же объясняется также и то непріятное впечатлѣніе, которое мы испытываемъ въ тѣхъ случаяхъ, когда трагедія получаетъ вдругъ совершенно нетрагическую развязку; происходитъ это именно потому, что при подобномъ условіи совершается переходъ отъ красоты высшей къ красотѣ низшаго рода,

которую мы, въ силу контраста, перестаемъ оцѣнивать вовсе. Вотъ почему, подобныя развязки трагедій представляютъ въ высшей степени нехудожественный пріемъ, свидѣтельствующій либо о неопытности, либо же о бездарности автора. Высказанная сейчасъ мысль не есть результатъ одной теоріи, но подтверждается также и эмпирически, такъ какъ мы сами были впервые наведены на нее чисто опытнымъ путемъ, а именно слѣдующимъ: намъ пришлось однажды видѣть на сценѣ довольно порядочную піесу («Женитба Бѣлугина»), съ сильно драматической подкладкой, но снабженную, къ сожалѣнію, авторомъ «благополучнымъ окончаніемъ». Это-то «благополучное окончаніе» и возбудило въ насъ чувство неудовольствія, значительно испортившее общее хорошее впечатлѣніе, причемъ мы убѣдились, что чувство это раздѣлялось съ нами въ большей или меньшей степени и другими. Мы предполагали уже перейти къ заключенію всего настоящаго изслѣдованія, когда припомнили одинъ вопросъ, который слѣдовало бы разрѣшить совершенно въ другомъ мѣстѣ, гдѣ онъ, однако, былъ нами, къ сожалѣнію, упущенъ изъ виду. По пословицѣ: лучше поздно, чѣмъ никогда — мы позволяемъ себѣ рассмотреть его теперь же, извиняясь передъ читателемъ за такую непослѣдовательность.

Относительность художественныхъ типовъ.

Вопросъ состоитъ, именно, въ слѣдующемъ: мы знаемъ, что художественный типъ дѣйствительности есть ничто иное, какъ истинное выраженіе понятій человѣка о дѣйствительности; далѣе, согласно со сказаннымъ о градаціи художественныхъ произведеній по степени ихъ красоты, мы можемъ сказать, что наиболѣе художественный типъ дѣйствительности есть выраженіе наиболѣе прогрессивныхъ, наиболѣе полныхъ, общихъ и постоянныхъ понятій человѣка о дѣйствительности. Но такъ какъ даже и самыя прогрессивныя понятія суть таковыя *лишь въ данное*

время, уступая, мало по малу, мѣсто другимъ понятіямъ, еще болѣе прогрессивнымъ и, такимъ образомъ, измѣняясь и переходя въ другія понятія; такъ какъ, далѣе, даже и самыя общія и постоянныя понятія людей обладаютъ *лишь относительнымъ постоянствомъ*, измѣняясь и переходя, мало по малу, въ другія понятія; однимъ словомъ, такъ какъ всѣ понятія людей суть *величины переменныя*; т. е. не обладаютъ *абсолютнымъ постоянствомъ*, то, слѣдовательно, и *художественный типъ дѣйствительности*, какъ выраженіе человѣческихъ понятій, *не можетъ также обладать абсолютной неизмѣнностью*. Такъ ли это? Конечно, такъ. Нѣтъ абсолютнаго художественнаго типа, какъ нѣтъ и абсолютной истины. Типъ, какъ и истина, можетъ быть только *относительный*, а именно, — по отношенію только къ *данному времени*. Но одна и та же дѣйствительность изображается въ различныя историческія времена типами болѣе или менѣе *различными*, сообразно различію понятій этихъ временъ.

Если бы Шекспиръ жилъ въ наше время, то онъ изобразилъ бы типы, значительно отличные отъ его теперешнихъ типовъ, и это не потому, чтобы измѣнилась съ тѣхъ поръ изображаемая дѣйствительность, но потому, что измѣнилось *пониманіе ея*, т. е. измѣнился бы самъ Шекспиръ, какъ измѣнилось съ тѣхъ поръ человѣчество, вообще. Но типы дѣйствительности, изображаемые такими великими художниками, какъ Шекспиръ, имѣютъ, однако, ту особенность, что они хотя и не *абсолютно* неизмѣнны, тѣмъ не менѣе *относительно* — весьма постоянны, т. е. измѣняются лишь въ крайне продолжительные періоды. Это объясняется тѣмъ, что великіе художники создают типы *наиболѣе художественные*; *наиболѣе же художественные типы представляютъ, какъ мы уже видѣли, выраженіе понятій наиболѣе постоянныхъ*. Вотъ почему Шекспировскіе типы сохранили и до нашего времени большую часть своей художественной красоты,

тогда какъ типы второстепенныхъ художниковъ времени Шекспира едва ли имѣють для насъ иное значеніе, кромѣ чисто историческаго.

Измѣняемость типовъ одной и той же дѣйствительности имѣетъ мѣсто не только во времени, но также и въ пространствѣ; одна и та же дѣйствительность выразится художниками-современниками, но различныхъ націй, въ типахъ совершенно различныхъ: одна и та же дѣйствительность изобразится англичаниномъ въ типахъ на столько же различныхъ отъ соотвѣтствующихъ типовъ русскаго художника, на сколько различно міровоззрѣніе англичанъ отъ русскаго міросозерцанія.

Такимъ образомъ, мы приходимъ къ заключенію, что нѣтъ *абсолютныхъ типовъ дѣйствительности*, и въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго, если мы вспомнимъ, что *нѣтъ и самой абсолютной дѣйствительности*, т. е. истины, а только дѣйствительность относительная. Но подобно тому, какъ отрицаніе абсолютной истины не составляетъ еще отрицанія истины, вообще, точно также и отрицаніе абсолютнаго типа не составляетъ вовсе отрицанія типа, вообще. Этимъ мы и закончимъ сдѣланное отступленіе и перейдемъ теперь непосредственно къ заключенію.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Опредѣленіе прекраснаго в искусствѣ и чувства красоты.

Бросивъ взглядъ назадъ и резюмируя всѣ послѣдніе выводы, мы получимъ слѣдующее: кромѣ *анатомической* красоты, т. е. красоты тѣла, существуетъ еще красота *физиологическая*, т. е. красота дѣятельности тѣла, которая опредѣляется совершенно также, какъ и анатомическая красота, а именно — какъ «полезное, полезность котораго выражается сложною совокупностью оптическихъ и акустическихъ признаковъ». Далѣе, такъ какъ человѣчскій духъ есть *дѣятельность тѣла*, то, слѣдовательно, проявленіе его ничѣмъ не отличается отъ проявленія всякой иной дѣятельности тѣла. Но художественныя произведенія суть проявленія прекраснаго человѣческаго духа; а потому, опредѣленіе ихъ сущности должно совпадать съ опредѣленіемъ всякой красивой дѣятельности тѣль, вообще, т. е. съ опредѣленіемъ *физиологической*, а слѣдовательно, и *анатомической красоты*. Такимъ образомъ, мы вправѣ опредѣлить сущность художественныхъ произведеній совершенно также, какъ мы опредѣлили раньше прекрасное въ природѣ, а именно — какъ «полезное, полезность котораго выражается сложною совокупностью оптическихъ и акустическихъ признаковъ». Но если опредѣленіе *прекраснаго въ искусствѣ* ничѣмъ не отличается, какъ это мы видимъ, отъ опредѣленія *прекраснаго въ природѣ*, то, слѣдовательно, не должны между собою различаться и тѣ чувства, которыя возбуждаются въ насъ обоими родами прекраснаго; а потому, мы вправѣ опредѣлить эстетическое чувство, возбуждаемое произведеніями искусства, совершенно тою же формулой, которою мы

определили въ первой части чувство красоты, возбуждаемое въ насъ прекраснымъ въ природѣ, а именно, — какъ «сложную совокупность ощущеній утилизаціи полезностей, сопровождаемую столь же сложной совокупностью наслажденій».

И такъ, разсмотрѣніе явленій прекраснаго, какъ въ природѣ, такъ и въ искусствѣ, приводитъ насъ къ однимъ и тѣмъ же опредѣленіямъ какъ сущности прекраснаго, такъ и сущности эстетическаго чувства; а это доказываетъ намъ справедливость этихъ опредѣленій, отысканіе которыхъ и составляло главную задачу нашего изслѣдованія, задачу, исчерпанную нами до конца, почему мы и закончимъ теперь же эту часть настоящаго этюда.