ЭСТЕТИКА,

КАКЪ НАУКА О ПРЕКРАСНОМЪ

ВЪ ПРИРОДѢ И ИСКУССТВѢ.

ФИЗІОЛОГИЧЕСКІЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ОСНОВАНІЯ И ЗАКОНЫ КРАСОТЫ И ИХЪ ПРИЛОЖЕНІЕ КЪ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРІИ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ.

УНИВЕРСИТЕТСКІЯ ЧТЕНІЯ

Профессора А. И. СМИРНОВА.

Казань.
Типо-литографія Императорскаго Университета.
1894.

ВН
39

Печатается по опредѣленію Общества невропатологовъ и психіатровъ при Императорскомъ Казанскомъ университетѣ.

Предсѣдатель *В. Бехтеревъ.*

ИСКЛЮЧЕНО
Институт литературы
им. М. Горького
37-99781
ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР
045
54

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

ФИЗІОЛОГИЧЕСКІЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ОСНОВАНІЯ И ЗАКОНЫ КРАСОТЫ И ИХЪ ПРИЛОЖЕНІЕ КЪ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРІИ МУЗЫКИ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стран.
А. Задача и метода эстетики	3
Б. Эстетическое чувство и основной законъ эстетически прекраснаго	28
В. Физіологическія и психологическія основанія эстетической теоріи музыки . . .	63
Г. Эстетическое дѣйствіе музыки, ея происхожденіе и связь съ душевными волненіями .	90
Д. Пѣніе какъ особый видъ музыки. . .	138

Поправка: на стран. 18, стр 27 — 28 слова: налагаемыхъ на него зависимостью отъ условій—должны быть выпущены

ОПЕЧАТКИ:

	НАПЕЧАТАНО:		СЛѢДУЕТЪ:
Стран.	*Строк.*		
36	1 (снизу)	дѣятельнаго	актуальнаго
37	» —	цѣли:	цѣли,
40	9 —	эстетическомъ	эстетическимъ
46	9 (сверху)	членовъ	членовъ,
53	11 (снизу)	органическихъ	органическимъ
54	13 (сверху)	онѣ	они
55	4 —	пріятомъ	пріятномъ
60	7 —	нравшися	нравится
63	8 —	движеніе	движенія
77	4 —	гортаныхъ	гортанныхъ
79	15 —	этаго	этого
94	4 —	эститическая	эстетическая
98	18 —	аффектитрованной	аффектированной
110	7 (снизу)	сранное	страное
127	1 —	Гиббонѣ	гиббонѣ
130	10 —	которые	которыя
141	14—13 —	обусловались	обусловливались
—	7 —	пря мымъ	прямымъ
155	14 (сверху)	музыкальныя	музыкальные

I. Задача и метода эстетики.

Проф. А. И. Смирнова.

Приступая къ изложенію научныхъ основаній эстетики, считаемъ нужнымъ сначала сказать нѣсколько словъ о задачѣ и методѣ этой науки. Эстетика (отъ *αἰσθάνομαι*—чувствую, ощущаю) есть наука о прекрасномъ какъ въ природѣ, такъ и въ созданіяхъ человѣческаго искусства. Эстетика имѣетъ своимъ исходнымъ пунктомъ, своей точкой отправленія извѣстныя чувства красоты и эстетическія понятія и сужденія, какъ они существуютъ уже въ человѣчествѣ. Какъ грамматика не создаетъ языка, а изслѣдуетъ языкъ уже готовый, сформировавшійся, такъ и эстетика не производитъ прекрасныхъ объектовъ, а изслѣдуетъ эти объекты, какъ они даны или въ самой природѣ, или въ искусствѣ. Трудно указать такую эпоху въ жизни человѣчества, такое состояніе человѣческой природы, когда человѣкъ былъ бы совершенно лишенъ всякаго чувства красоты въ предметахъ окружающаго его міра. Это чувство существуетъ задолго до появленія изящныхъ искусствъ, на самой низкой ступени первобытной культуры. Дикарь считаетъ нѣкоторыя вещи красивыми, другія некрасивыми или безобразными. Движимый этимъ чувствомъ, онъ придаетъ нѣкоторую, по его понятіямъ, красивую отдѣлку своимъ незатѣйливымъ орудіямъ и предметамъ повседневнаго употребленія. Онъ украшаетъ свое собственное тѣло, разрисовываетъ его,

придаетъ особую форму своимъ волосамъ, иногда уродуетъ свои члены, выходя все изъ того же первичнаго стремленія къ красотѣ и руководствуясь грубыми, нерѣдко извращенными о ней понятіями.

Прежде эстетическое чувство, какъ и чувство нравственное и религіозное, признавалось специфическимъ отличіемъ человѣческой природы, нѣкоторой отмѣтой человѣческаго достоинства, какъ бы печатью высшаго происхожденія человѣка и особаго его положенія въ ряду другихъ существъ природы. Новѣйшая наука, опираясь на теорію Дарвина о происхожденіи видовъ, открываетъ корни нашей психической жизни въ животномъ мірѣ и констатируетъ нѣкоторые зачатки чувства красоты у животныхъ. Это чувство играетъ чрезвычайно важную роль въ такъ называемомъ половомъ подборѣ. Такъ, напримѣръ, если павлинъ обладаетъ великолѣпными перьями, то это потому, что такія перья нравятся его самкѣ; если соловей отличается способностью къ музыкальной модуляціи звуковъ, то лишь потому, что этимъ онъ нравится своей подругѣ.

Уже это одно чрезвычайно широкое распространеніе чувства красоты указываетъ на чрезвычайное разнообразіе предметовъ, явленій, фактовъ, вызывающихъ это чувство, или такъ называемыхъ объектовъ красоты. Какъ задача всякаго научнаго изслѣдованія состоитъ въ открытіи единства среди разнообразія, единства закона среди разнообразія явленій, такъ и задача эстетики состоитъ въ томъ, чтобы свести всѣ разнообразные эффекты красоты къ нѣкоторому однообразію, одному или, по крайней мѣрѣ, не многимъ общимъ законамъ. Какимъ образомъ эта задача можетъ быть исполнена? Какіе могутъ быть указаны признаки, которые одинаково принадлежали бы всѣмъ красивымъ объектамъ, которые объединяли бы ихъ въ одну группу, и какимъ образомъ могутъ быть открыты законы художественныхъ эффектовъ, которые служили бы связующимъ началомъ всего широкаго ихъ разнообразія?

Это есть, собственно, вопросъ о методѣ эстетики. Долгое время эстетика, какъ и всѣ науки о человѣкѣ, о разныхъ сторонахъ его душевной жизни и дѣятельности, находилась подъ опекой метафизики, и методой, господствовавшей въ ней, была метода метафизическая или апріорная. Но едвали гдѣ нибудь обнаружилась вся неудовлетворительность, вся пустота и безплодіе этихъ чисто умозрительныхъ, безпочвенныхъ построеній, какъ въ сферѣ въ высшей степени сложныхъ и трудныхъ вопросовъ науки объ изящномъ. Исторія эстетики есть, собственно, исторія постепеннаго, хотя и медленнаго, освобожденія этой науки отъ господства метафизики, отъ преобладанія чисто апріорной или спекулятивной методы. Этотъ процессъ уже самъ по себѣ въ высшей степени поучителенъ. Не входя въ подробности историческаго развитія эстетики, какъ науки, я укажу, по крайней мѣрѣ въ общихъ чертахъ, нѣкоторые выдающіеся факты этого развитія, насколько они могутъ служить къ уясненію современнаго положенія науки о прекрасномъ.

Эстетика, какъ и всѣ почти философскія науки, возникла въ древней Греціи: начала ея слѣдуетъ искать въ философскихъ діалогахъ Платона. Казалось бы, что блестящее развитіе греческаго искусства должно было вызвать и соотвѣтствующее развитіе науки о прекрасномъ. Платонъ и Аристотель имѣли уже за собой великія созданія греческаго генія. Они восторгались произведеніями Фидія и Праксителя, имѣли Партенонъ предъ своими глазами, читали поэтическія произведенія Гомера и Пиндара, слушали въ театрѣ трагедіи Эсхила и Софокла. Но нѣкоторыя начала философской эстетики у этихъ мыслителей далеко не соотвѣтствовали богатому развитію греческаго искусства и поэзіи. Напротивъ нѣкоторыя коренныя заблужденія позднѣйшей эстетики ведутъ свое происхожденіе отъ этихъ мыслителей. Платонъ разсматривалъ идею прекраснаго съ общей метафизической точки зрѣнія своей знаменитой теоріи идей. Красота, по его взгляду, существуетъ, какъ идея въ какой-то трансцен-

дентной области умопостигаемыхъ сущностей. Прекрасное въ природѣ и искусствѣ есть лишь слабый отблескъ этой божественной красоты, которую когда-то созерцала душа прежде своего земнаго существованія, неясное воспоминаніе о которой она приноситъ съ собой и въ эту жизнь. Красивые предметы этого міра призраковъ или феноменовъ пробуждаютъ въ насъ идею небесной красоты, при чемъ снова оживаетъ и стремленіе въ высшую горнюю область, изъ которой когда-то ниспала наша душа. Этотъ трансцендентальный, религіозно-мистическій взглядъ на красоту, какъ на отраженіе нѣкоторой сверхопытной идеи въ чувственномъ содержаніи, или какъ на выраженіе безконечнаго въ конечной формѣ, долгое время составлялъ любимую тему метафизической эстетики. Главная ошибка этого воззрѣнія, сдѣлавшаяся обильнымъ источникомъ другихъ ошибокъ въ эстетикѣ, заключалась, не говоря уже о недоказанныхъ предположеніяхъ о душѣ, ея предсуществованіи и проч, въ томъ, что красота, идея красоты, отрывалась отъ всѣхъ своихъ естественныхъ связей и отношеній, разсматривалась какъ нѣкоторая простая сущность, или какъ нѣкоторая неразложимая простая идея, внѣ всякой связи съ чувственнымъ элементомъ, чувствами удовольствія и страданія и ощущеніями, въ которыхъ она коренится естественнымъ образомъ.

Понятно, что при подобныхъ предположеніяхъ, исключающихъ саму мысль объ анализѣ чувства красоты и изслѣдованія причинъ эстетическихъ эффектовъ, эстетика, какъ наука, не могла сдѣлать ни шагу. Если, не смотря на то, мы встрѣчаемъ у Платона нѣкоторыя вѣрныя понятія о прекрасномъ, напримѣръ, нѣкоторыя идеи о порядкѣ и симметріи, какъ условіяхъ красоты, или нѣкоторыя замѣчанія о значеніи искусства въ человѣческой жизни, то эти воззрѣнія отличаются еще весьма неопредѣленнымъ и сбивчивымъ характеромъ. Тѣмъ, что въ нихъ есть правильнаго, Платонъ обязанъ былъ своему уму, своему художественному такту, а не общимъ принципамъ и пріемамъ своей метафизики.

Аристотель, ученикъ Платона, отличался бо́льшей трезвостью мысли. Это былъ по преимуществу систематизаторъ человѣческихъ знаній: матеріалъ, разбросанный у Платона по разнымъ діалогамъ, онъ выдѣлилъ въ особыя науки, свелъ къ нѣкоторымъ особымъ принципамъ, установилъ нѣкоторые пріемы разсужденія. Онъ такимъ образомъ положилъ начало многимъ изъ нынѣшнихъ наукъ: физикѣ, психологіи, этикѣ. У него мы видимъ первое начало обособленія и эстетики. Въ своемъ трактатѣ „Піитика“ Аристотель трактуетъ о поэзіи, преимущественно—о трагедіи, но въ тоже время высказываетъ и болѣе общія воззрѣнія на искусство, его цѣль и задачи. Замѣчательно, что Аристотель принимаетъ исходнымъ пунктомъ своихъ разсужденій не идею прекраснаго, а понятіе искусства. Художественное творчество онъ старался выдѣлить изъ другихъ видовъ практической дѣятельности. Онъ указалъ, что подражаніе лежитъ въ корнѣ художественной дѣятельности, но не исчерпываетъ всего значенія искусства, которое заключается въ созданіи общихъ типовъ, въ идеализаціи дѣйствительности, въ воплощеніи идеи или формы въ чувственно-прекрасныхъ образахъ. Это понятіе объ искусствѣ представляется весьма неполнымъ, а главное—научно не обоснованнымъ. Понятіе о прекрасномъ осталось у Аристотеля неопредѣленнымъ, не анализированнымъ: оно сливалось у него съ идеей нравственно-добраго и практически-полезнаго, или цѣлесообразнаго. Во всякомъ случаѣ діалоги Платона и „Піитика“ Аристотеля, въ теченіе цѣлаго длиннаго ряда вѣковъ, оставались единственными сочиненіями, такъ или иначе касавшимися общихъ вопросовъ о красотѣ и прекрасномъ. Отсюда, ихъ громадное вліяніе на всѣ новыя попытки философской эстетики, которыя, впрочемъ, возникаютъ не раньше XVIII вѣка.

Весь періодъ съ упадка греческой философіи до эпохи возрожденія представляетъ господство христіанскихъ воззрѣній болѣе или менѣе аскетическаго характера. Вмѣстѣ съ презрѣніемъ къ плоти красота признавалась противорѣчіемъ

высшимъ задачамъ человѣческой жизни. Въ глазахъ средневѣковаго аскета вся матеріальная природа представлялась, какъ нѣчто чуждое нравственности. Красота природы, красота человѣческихъ формъ и прекрасный міръ искусства, создаваемаго самимъ человѣкомъ, съ точки зрѣнія средневѣковой морали, имѣли совершенно противуположное значеніе, чѣмъ они имѣютъ теперь или имѣли въ древней Греціи. Для средневѣковаго аскета, для Бернара или Франциска прекрасное въ природѣ и искусствѣ было дьявольскимъ наважденіемъ, однимъ изъ тѣхъ безчисленныхъ средствъ, которыми пользуется врагъ рода человѣческаго, чтобы уловить безпечную человѣческую душу въ свои сѣти. Понятно, что при такихъ воззрѣніяхъ не могло быть и рѣчи объ изслѣдованіи явленій красоты, хотя бы въ духѣ общихъ пріемовъ и принциповъ схоластики. Въ средніе вѣка существовало искусство, вдохновляемое идеями христіанства, выразившееся въ памятникахъ поэзіи, въ готической архитектурѣ, въ церковной живописи и музыкѣ; но напрасно мы стали бы искать въ средневѣковой литературѣ сочиненій, посвященныхъ теоріи искусства и художественнаго творчества.

Міровоззрѣніе эпохи возрожденія, находившее для себя выраженіе и въ философскихъ и литературныхъ произведеніяхъ гуманизма, и въ созданіяхъ искусства, и въ самыхъ нравахъ и жизни образованныхъ классовъ общества,—представляетъ поворотъ къ свѣтлому, радостному міросозерцанію классической эпохи. Монашескіе идеалы среднихъ вѣковъ уступаютъ мѣсто нравственно эстетическимъ идеаламъ древней Греціи. Прекрасное въ это время перестаетъ разсматриваться, какъ нѣчто противоположное нравственно-доброму. Оно признается неразрывно связаннымъ съ нравственнымъ добромъ, и идеаломъ совершенства, какъ и въ древности, является *καλὸν κἀγαθὸν*, прекрасное и доброе вмѣстѣ. Любовь къ прекрасному считается средствомъ моральнаго очищенія, возвышенія къ божественному. „Красота“, писалъ одинъ изъ поэтовъ этой эпохи, „рождается отъ

Бога, а центръ ея есть нравственное добро“ [1]) Но не смотря на эти измѣнившіяся воззрѣнія, не смотря на то, что эпоха возрожденія была временемъ созданія величайшихъ произведеній живописи и пластики, для философски-научнаго изслѣдованія прекраснаго въ это время ничего не было сдѣлано. Причина въ томъ, что періодъ научной рефлексіи наступаетъ нѣсколько позже сравнительно съ эпохой художественной дѣятельности, произведенія которой и служатъ обыкновенно стимуломъ и матеріаломъ для изслѣдованій въ области эстетики.

Непосредственно слѣдовавшая затѣмъ эпоха возникновенія и перваго развитія новой философіи и науки, именно XVII и первая половина XVIII вѣка, тоже была неблагопріятна для эстетики. Въ это время человѣческая мысль, подъ сильнымъ вліяніемъ новыхъ естественно-научныхъ идей и открытій, была поглощена рѣшеніемъ капитальнѣйшихъ вопросовъ о Богѣ и мірѣ, о духѣ и матеріи. Это было время процвѣтанія метафизики стараго догматическаго направленія, когда на развалинахъ стараго средневѣковаго міровоззрѣнія философская мысль силилась воздвигнуть новое зданіе на принципахъ разума, т. е. говоря иначе, на метафизическихъ началахъ. Эстетика, какъ наука слишкомъ спеціальная, изслѣдующая лишь опредѣленный кругъ феноменовъ съ извѣстной опредѣленной точки зрѣнія, лежала внѣ круга умозрѣній Декарта и Бекона, Спинозы и Лейбница. Правда, вопросы объ изящномъ дѣлаются предметомъ вниманія въ Англіи еще въ первой половинѣ XVIII вѣка, подъ вліяніемъ воззрѣній Локка, котораго слѣдуетъ считать отцемъ эмпирической психологіи и однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ мыслителей эмпирическаго направленія въ новой философіи. Преемниками Локка былъ выдвинутъ принципъ ассоціаціи идей, какъ основное предположеніе психологическаго анализа, т. е. разложенія

[1]) M. Carriere. Die Kunst. 1871. Vol. IV. p 11.

сложныхъ психическихъ явленій на ихъ простѣйшіе элементы. Но эта психологическая метода, опиравшаяся въ то время на внутреннее самонаблюденіе, отличалась еще узкимъ характеромъ субъективизма. Не имѣя для себя болѣе широкаго и прочнаго базиса въ изслѣдованіи объективныхъ фактовъ красоты, она не могла быть приложена съ особеннымъ успѣхомъ къ объясненію эстетическихъ чувствъ и его объективныхъ коррелятовъ. Во всякомъ случаѣ психологическая метода, основанная на принципѣ ассоціаціи идей, есть одна изъ настоящихъ научныхъ методъ эстетики (съ результатами ея приложенія мы познакомимся послѣ); но она получила разработку и приложеніе къ эстетикѣ лишь въ позднѣйшее время, только лишь въ настоящемъ столѣтіи.

Новая эстетика возникла въ Германіи въ половинѣ прошлаго вѣка, когда метафизическое міровоззрѣніе на началахъ стараго апріоризма уже окончательно сформировалось, когда метафизика стараго догматическаго направленія сдѣлала все, что могла сдѣлать для рѣшенія, хотя временнаго, вѣковѣчныхъ проблемъ о Богѣ, мірѣ и человѣкѣ.

Основателемъ эстетики признается обыкновенно Баумгартенъ, мыслитель изъ школы Вольфа, который издалъ особый трактатъ подъ латинскимъ названіемъ „Aesthetica“ въ 1750 году. Это сочиненіе написано въ духѣ сухого безсодержательнаго раціонализма, господствовавшаго въ школѣ Вольфа Прекрасное представлялось Баумгартену особаго рода познаніемъ чувственныхъ предметовъ. Нѣкоторое совершенство этого познанія и есть красота, по опредѣленію этого писателя. Роль духовныхъ волненій въ эстетическихъ впечатлѣніяхъ и отношеніе объектовъ красоты къ чувствамъ удовольствія остались совершенно не замѣченными и не указанными у Баумгартена Условіемъ красоты съ объективной стороны онъ считалъ гармоническое сочетаніе разнообразныхъ элементовъ, нѣкоторое единство среди разнообразія. Но это опредѣленіе носитъ еще слишкомъ формальный ха-

рактеръ и недостаточно оттѣняетъ особый характеръ предметовъ, признаваемыхъ прекрасными, не отличаетъ ихъ отъ фактовъ чисто умственной дѣятельности и произведеній обыкновенной техники.

Во всякомъ случаѣ, начиная съ Баумгартена, мы видимъ въ Германіи непрерывный рядъ изслѣдованій о частныхъ вопросахъ, касающихся того или другаго искусства и общихъ принципахъ науки о прекрасномъ. Во второй половинѣ прошлаго вѣка существовали особыя причины, направлявшія философскую мысль нѣмецкаго народа въ эту область. Германія, нѣсколько отставшая въ общемъ движеніи культурныхъ народовъ Европы, въ это время переживала какъ бы вторичную эпоху возрожденія, извѣстную въ ея исторіи подъ особымъ названіемъ Sturm und Drang-periode". Общее значеніе этого духовнаго броженія состояло въ освобожденіи человѣческаго духа отъ разныхъ оковъ, стѣснявшихъ его свободную дѣятельность, наложенныхъ на него въ періодъ дѣтскаго его состоянія. Это было продолженіе той же борьбы за внѣшнюю и внутреннюю свободу человѣка, которая началась еще въ Италіи въ эпоху возрожденія. Въ религіозной сферѣ она сказалась сначала реформаціей, а потомъ деистическимъ и атеистическимъ свободомысліемъ прошлаго вѣка. Симптомами ея въ области политической и соціальной была англійская революція, американское возмущеніе и, наконецъ, великая революція 1789 года. На долю Германіи досталась задача, преимущественно, внутренняго освобожденія, сверженіе того гнета, который стѣснялъ человѣческую мысль и фантазію, портилъ человѣческія чувства и мѣшалъ чисто-гуманнымъ и наиболѣе свѣтлымъ проявленіямъ нравственности.

Эстетическія стремленія въ это время были весьма сильны. Причины, вызвавшія это духовное броженіе были очень разнообразны. Замѣтимъ только, что въ числѣ ихъ, также какъ и въ XV в. въ Италіи, важное значеніе имѣло болѣе близкое знакомство съ произведеніями классической литературы и искус-

ства. Этимъ Германія обязана отчасти Лессингу, особенно же Винкельману и Гердеру. Они истолковали, дали почувствовать красоту произведеній греческаго искусства, дали понять, что̀ значитъ свободное художественное творчество. Въ это время Германія познакомилась съ произведеніями Шекспира; въ его твореніяхъ, по выраженію Гетнера, раскрылся цѣлый міръ силы и страсти, поэзіи и глубины чувства. Чрезвычайно сильно было также вліяніе и Руссо. Въ настоящее время трудно даже представить себѣ, какое дѣйствіе въ Германіи произвелъ Руссо своимъ протестомъ противъ тираніи во всѣхъ ея видахъ, своею ненавистью противъ всего дѣланнаго и искусственнаго, и своимъ могучимъ призывомъ къ природѣ и естественности. Причина этого вліянія Руссо на всѣхъ передовыхъ дѣятелей нѣмецкаго возрожденія прошлаго вѣка заключалась главнымъ образомъ въ томъ, что эта эпоха находилась въ такомъ же отношеніи къ предъидущей эпохѣ нѣмецкаго просвѣщенія, въ какомъ находился Руссо къ Вольтеру и французскимъ энциклопедистамъ. Тоже недовольство однимъ просвѣщеніемъ ума, тоже страстное заявленіе высшихъ порывовъ и идеальныхъ стремленій и тоже преобладаніе чувства и фантазіи надъ дѣятельностью холоднаго и трезваго разума, составляютъ отличительную черту какъ личности Руссо, такъ и всего вызваннаго имъ движенія въ Германіи второй половины прошлаго вѣка. Вотъ здѣсь, въ этой измѣнившейся атмосферѣ духовной жизни нѣмецкаго народа, и было положено начало новой науки объ изящномъ или новой эстетики. Основателемъ ея былъ не Баумгартенъ, этотъ сухой раціоналистъ Вольфіанскаго типа, а главные дѣятели всей этой эпохи Sturm und Drang — Лессингъ, Винкельманъ и Гердеръ. Первое и плодотворное начало философіи изящнаго слѣдуетъ искать въ ихъ сочиненіяхъ эстетическаго содержанія, въ статьяхъ Винкельмана о древнемъ искуствѣ, въ сочиненіи Лессинга „Лаокоонъ“, въ которомъ онъ стремился установить отношеніе между пластикой и поэзіей, и въ многочисленныхъ сочиненіяхъ Гердера о поэзіи и народномъ творчествѣ. Особенно этотъ послѣдній высказалъ болѣе глубокіе

взгляды на значеніе поэзіи, на ея роль во всѣхъ фактахъ первобытной исторіи человѣчества, напримѣръ, въ происхожденіи языка, въ образованіи миѳовъ и всей легендарной поэзіи. Это былъ новый взглядъ на поэзію, какъ на естественный продуктъ самобытнаго народнаго творчества, тогда какъ прежде подъ поэзіей разумѣлись преднамѣренныя, сознательно-рефлективныя произведенія письменной литературы. Гердеръ стремился возвратить въ человѣческую душу утраченный ею поэтическій элементъ, все богатство красокъ и образовъ, чувствъ и настроеній, которое таится въ народныхъ сагахъ и сказкахъ, мифологическихъ космогоніяхъ и мифологіи разныхъ народовъ. Этотъ взглядъ на поэзію, конечно, не замедлилъ распространиться и на другіе продукты народнаго творчества Здѣсь наука должна была искать и дѣйствительно могла найти естественныя условія и простѣйшіе законы эстетической дѣятельности. Идеями Гердера было положено начало многимъ будущимъ изслѣдованіямъ, имѣющимъ ближайшее отношеніе къ эстетикѣ. Отсюда ведутъ начало сравнительная миѳологія, изученіе народныхъ литературъ и всего, въ чемъ находила для себя выраженіе духовная жизнь народа, въ чемъ обрисовывалась духовная его физіономія. Поэтому слѣдуетъ допустить, что Гердеръ имѣетъ болѣе значенія въ исторіи нѣмецкой эстетики, чѣмъ Баумгартенъ.

Наступившая вслѣдъ за тѣмъ эпоха наивысшаго процвѣтанія нѣмецкой философіи и поэзіи, повидимому, должна была быть наиболѣе благопріятной для развитія и эстетики. Философія и поэзія, служившія въ то время основой всей духовной культуры нѣмецкаго народа, находились между собой въ тѣснѣйшей связи и взаимодѣйствіи. Величайшіе нѣмецкіе поэты Шиллеръ и Гете въ тоже время были и философами; нѣмецкіе философы находились подъ непосредственнымъ вліяніемъ поэзіи, иногда настолько сильнымъ, что они въ своихъ системахъ удѣляли значительное мѣсто элементу поэтическаго творчества Вопросы эстетики сдѣлались однимъ изъ важнѣйшихъ предметовъ философ-

ской спекуляціи этого времени. Укажемъ важнѣйшія сочиненія съ спекулятивнымъ направленіемъ. Сочиненіе Канта „Критика способности сужденій“ (1790 г.) въ большей своей части есть теорія эстетическихъ сужденій, поэтическаго творчества и искусства. Шиллеръ написалъ нѣсколько замѣчательныхъ сочиненій по эстетикѣ, изъ которыхъ важнѣйшія: „Письма объ эстетическомъ воспитаніи человѣческаго рода и о наивной и сантиментальной поэзіи“ (1795 и 1796 г. г.), имѣвшія для развитія эстетики не менѣе важное значеніе, какъ и произведеніе Канта, такъ какъ идеями Шиллера воспользовался потомъ Гегель. Теорію изящнаго излагалъ Шеллингъ въ сочиненіи „Трансцедентальный идеализмъ“ (1800 г.) и въ лекціяхъ „О философіи искусства“ (1799—1800 г.). Частнымъ вопросамъ эстетики, съ исторической и теоретической точки зрѣнія, посвящали вниманіе романтики: Шлегель, Новалисъ, Сольгеръ, Жанъ Поль и др. Объ искусствѣ трактовалъ Гегель въ своей Феноменологіи духа, въ Энциклопедіи и, особенно, въ своихъ лекціяхъ по эстетикѣ, читанныхъ въ Берлинѣ. Изъ школы Гегеля вышло нѣсколько капитальныхъ сочиненій по эстетикѣ; замѣчательнѣйшія изъ нихъ: Вейсса „Система эстетики, какъ науки объ идеѣ прекраснаго“ (1830 г.) и Фишера „Эстетика или наука о прекрасномъ“ (1846—1867).

Отличительный признакъ нѣмецкой эстетики этого періода, отъ Канта до Гегеля и его послѣдователей включительно, это—ея метафизическій характеръ. Наука объ изящномъ разсматривается, какъ одна изъ соподчиненныхъ частей метафизики; вопросы объ изящномъ, искусствѣ и т. п. рѣшаются съ тѣхъ же общихъ точекъ зрѣнія и выходя изъ тѣхъ же началъ, какія положены въ основаніе и всей системы. Такъ Кантъ отыскиваетъ въ эстетикѣ синтетическія сужденія a priori, изслѣдованію которыхъ посвящена и теоретическая часть его философіи. Такъ Шеллингъ усматриваетъ въ искусствѣ нѣкоторое тождество субъекта и объекта, равновѣсіе духа и матеріи, обнаруженіе разума въ явленіи. Искусство такимъ образомъ содержитъ въ себѣ рѣшеніе той про-

блемы тождества, надъ которой работало философское мышленіе самого Шеллинга. Въ системѣ Гегеля искусство есть одна изъ формъ объективированія или обнаруженія абсолютнаго духа въ матеріи. „Прекрасное есть созерцаніе самого абсолютнаго духа, т. е. Божества, насколько оно (т. е прекрасное) заключаетъ въ себѣ полное тождество идеи и явленія". Отъ подобныхъ метафизическихъ воззрѣній не свободенъ и Шиллеръ въ своихъ сочиненіяхъ, посвященныхъ эстетикѣ. Выходя изъ принциповъ Кантовой философіи, онъ смотрѣлъ на эстетическую жизнь, какъ на гармоническое примиреніе въ человѣкѣ двухъ элементовъ, чувственнаго и сверхчувственнаго. „Красота", писалъ Шиллеръ, „есть свобода и цѣлесообразность въ явленіяхъ, гармонія міра чувственнаго и сверхчувственнаго. Отсюда, она есть специфическое явленіе человѣческой жизни, особенность человѣка, какъ существа чувственнаго и сверхчувственнаго".

Всѣ дальнѣйшія опредѣленія прекраснаго и его объектовъ составляютъ въ метафизическихъ теоріяхъ выводы изъ наиболѣе общихъ принциповъ и построеній системы. Всѣ понятія и опредѣленія эстетики вдвигаются въ рамки заранѣе составленной системы другихъ болѣе общихъ понятій: о бытіи, объ абсолютномъ, о природѣ и человѣческомъ духѣ. Съ высоты этихъ метафизическихъ идей мысль философа нисходитъ въ область конкретныхъ эстетическихъ явленій, и все частное измѣряетъ однимъ и тѣмъ же общимъ масштабомъ.

Метафизическая метода, принятая тѣмъ или другимъ философомъ этого спекулятивнаго направленія, цѣликомъ переносилась и на факты эстетической жизни, накладывалась на нихъ, такъ сказать, извнѣ, безъ всякаго вниманія къ ихъ особенностямъ, требующимъ и особыхъ пріемовъ изслѣдованія. Такъ эстетика Гегеля слѣдуетъ той же діалектической методѣ, которую онъ считалъ не только единственнымъ органомъ всякой философіи, но также и необходимымъ закономъ са-

мой дѣйствительности. Противорѣчія, училъ Гегель, составляютъ сущность всего, что происходитъ дѣйствительно, и всякій реальный прогрессъ развитія содержитъ въ себѣ положеніе, противорѣчіе и ихъ примиреніе. Понятіе есть сущность вещей, но всякое понятіе съ метафизической необходимостью переходитъ въ другое противоположное себѣ, и изъ синтеза этихъ противоположностей получается высшее понятіе, представляющее ихъ примиреніе. Изъ этого новаго понятія развивается такое же противорѣчіе, которое опять замыкается еще болѣе высшимъ примиреніемъ или синтезомъ. И этотъ процессъ проходитъ не только философское мышленіе, но и вся дѣйствительность; это есть тотъ путь, которымъ духъ изъ себя порождаетъ вселенную и снова возвращается въ самого себя. Не входя въ подробности этой методы, замѣтимъ лишь, что на ней основывается трехчленное дѣленіе Гегелевой системы. Познаніе абсолютнаго духа, какъ онъ существуетъ въ себѣ есть предметъ логики; познаніе абсолютнаго духа, въ его какъ бы отчужденіи отъ себя самого, въ его инобытіи, есть философія природы. Философія духа есть ученіе о тѣхъ формахъ, въ которыхъ духъ, возвращаясь къ самому себѣ, обнаруживается въ различныхъ фактахъ человѣческой жизни и исторіи. Эстетика составляетъ часть этого послѣдняго отдѣла философіи. Эта тройственная схема проводится Гегелемъ во всѣхъ частныхъ отдѣлахъ его системы и, такимъ образомъ, примѣняется также и въ эстетикѣ. Установивши метафизическое понятіе о прекрасномъ, онъ слѣдитъ разныя эпохи въ развитіи искуства, разныя формы, въ которыхъ выражалось единство идеи и явленія,—сущность искусства. Это развитіе совершается на основаніи точныхъ правилъ діалектической методы, посредствомъ противорѣчій и ихъ примиреній въ высшемъ единствѣ. Слѣдуетъ замѣтить, что это построеніе отличается искусственнымъ характеромъ. Діалектическая метода насильно навязывается эстетико-историческому матеріалу, который, вмѣсто освѣщенія, получаетъ не болѣе, какъ лишь нѣкоторое систематическое и въ тоже время весь-

ма искусственное распредѣленіе. Зависимость явленій эстетической жизни и художественной производительности отъ ихъ естественныхъ условій большею частью опускается изъ виду, дѣйствительная связь между разными историческими эпохами въ развитіи эстетическихъ идеаловъ и искусства затемняется, прикрывается искусственной связью, налагаемой условіями этой трехчленной методы. Случается и то, что факты, въ своемъ настоящемъ видѣ не укладывающіеся въ рамки этой философской доктрины, игнорируются или извращаются, передаются въ ложномъ видѣ.

Во всякомъ случаѣ, не смотря на всѣ эти недостатки, эстетика Гегеля представляетъ наиболѣе зрѣлый плодъ всего спекулятивнаго развитія нѣмецкой философіи новаго времени. Она содержитъ въ себѣ много совершенно новыхъ и геніальныхъ воззрѣній на искусство, которыя сдѣлались затѣмъ достояніемъ не только эстетики гегельянской школы, но и другихъ противоположныхъ направленій. Но своими счастливыми идеями, сближеніями и сопоставленіями разныхъ фактовъ, своимъ глубокимъ пониманіемъ искусства вообще и разныхъ его формъ въ отдѣльности, Гегель былъ обязанъ своему личному генію и всестороннему образованію. Вообще, слѣдуетъ замѣтить, что презрительное отношеніе какъ къ философіи Гегеля, такъ и ко всему философскому движенію Германіи конца прошлаго и начала нынѣшняго вѣка, слѣдуетъ считать невѣрнымъ съ исторической точки зрѣнія и не всегда справедливымъ въ критическомъ отношеніи. Сравнительно съ философіей предшествовавшей эпохи, это движеніе во многихъ отношеніяхъ было движеніемъ прогрессивнымъ, движеніемъ впередъ, а не назадъ. То же мы должны сказать и объ эстетикѣ этой школы. Узкій, сухой раціонализмъ, господствовавшій въ прошломъ столѣтіи до Канта, оказывался совершенно безсильнымъ понять и оцѣнить должнымъ образомъ художественное творчество, указать значеніе искусства въ ряду другихъ фактовъ человѣческой жизни. Достаточно указать на понятія объ искусствѣ, господствовавшія во Франціи въ пе-

Институт литературы им. М. Горького
ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА Общественных Наук Академии Наук СССР

ріодъ господства псевдоклассической школы, достаточно вспомнить жалкія воззрѣнія на этотъ предметъ, распространенныя и въ Германіи не только между философами школы Вольфа, но и между замѣчательнѣйшими литераторами этой эпохи. Эстетическія воззрѣнія Канта, Шиллера, Шеллинга, даже романтиковъ, не говоря уже о философіи искусства Гегеля, представляютъ въ этомъ отношеніи громадный шагъ впередъ. Эти мыслители гораздо лучше понимали, по крайней мѣрѣ—въ наиболѣе существенныхъ чертахъ, въ чемъ состоитъ художественное творчество, чѣмъ оно отличается отъ другихъ формъ и родовъ человѣческой дѣятельности. Не столько разсудкомъ и философскимъ мышленіемъ, сколько посредствомъ нѣкоторой интуиціи, какъ бы внутренняго чутья и въ силу присущей имъ самимъ геніальности, они поняли значеніе и характеръ художественнаго генія, его превосходство предъ всякой чисто разсудочной дѣятельностью, указали, напримѣръ, его чисто творческій характеръ, не стѣсняемый никакими правилами.

Съ другой стороны, въ этотъ періодъ факты эстетической жизни начинаютъ разсматриваться съ исторической и соціальной точекъ зрѣнія. Возникаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ двѣ чрезвычайно важныя идеи: 1) взаимнаго соотношенія и зависимости разныхъ сторонъ духовной жизни и дѣятельности человѣка и 2) идея преемственнаго закономѣрнаго развитія или историческаго прогресса человѣчества. Прежде, съ точки зрѣнія стариннаго раціонализма, человѣкъ разсматривался отдѣльно отъ общественной и исторической среды, какъ бы—in abstracto, помимо всякихъ условій, налагаемыхъ на него зависимостью отъ условій національности и исторической эпохи. Отсюда проистекало абстрактное, совершенно сухое и безплодное разсмотрѣніе и отдѣльныхъ сторонъ человѣческой жизни, о которыхъ обыкновенно разсуждали внѣ ихъ живой органической связи съ другими сторонами и другими фактами. Благодаря новымъ идеямъ Гердера и Канта, а особенно благодаря философско-историческимъ построеніямъ Гегеля, получила постепенно право гражданства историческая и соціальная точка зрѣнія на

человѣческую жизнь, которая не могла не быть благотворной и для эстетики. Она должна была привести къ уясненію зависимости искусства отъ разныхъ фактовъ религіозной, умственной, общественно-государственной, даже экономической и промышленной жизни того или другого народа въ ту или другую эпоху. Въ идеалистическихъ философскихъ системахъ Германіи созрѣла идея о солидарности историческихъ эпохъ въ развитіи искусства. У Шиллера и Шеллинга, у Гегеля и писателей его школы мы видимъ стремленіе сопоставлять и сравнивать новое искусство съ классическимъ, съ цѣлью подмѣтить особенности того и другого. Они старались также указать то вліяніе, какое оказала на характеръ новаго искусства христіанская религія и т. п. Само собою разумѣется, что эти начатки сравнительно-исторической методы имѣли важное значеніе для всѣхъ послѣдующихъ работъ по эстетикѣ. Этимъ объясняется то громадное вліяніе, которое имѣла философія Гегеля на развитіе исторической науки въ новое время. Лучшіе историки эстетики, напримѣръ, Каррьеръ и Шаслеръ вышли изъ школы Гегеля. Не лишены значенія и интереса также и теоретическія изслѣдованія по эстетикѣ, возникшія подъ вліяніемъ Гегелевой философіи; особенно это слѣдуетъ сказать о сочиненіяхъ Вейсса и Фишера. Діалектическая метода сказалась вреднымъ образомъ и на ихъ изслѣдованіяхъ; многія натяжки и вообще невѣрность въ пониманіи эстетической жизни и законовъ художественнаго творчества слѣдуетъ прямо отнести на счетъ этой методы. Однако, не смотря на это, то и другое сочиненіе обнаруживаютъ часто глубокое пониманіе искусства, составляющее результатъ непосредственнаго изученія его памятниковъ. Поэтому, ни одинъ изъ изслѣдователей изящнаго въ разнообразныхъ его видахъ и формахъ не можетъ игнорировать изслѣдованій эстетиковъ спекулятивной школы. Онъ найдетъ въ нихъ весьма много цѣнныхъ наблюденій, обобщеній и объясненій, которыя нуждаются только въ болѣе точной формулировкѣ и въ болѣе строгомъ научномъ обоснованіи. Идеальное воззрѣніе на искусство, правильная оцѣнка

его важнаго значенія для человѣчества и его культуры, глубокое пониманіе его связи съ религіей и нравственностью, не нуждаются въ метафизическихъ основаніяхъ Гегелевой или какой либо другой системы. Идеализмъ искусства не имѣетъ опоры въ метафизическомъ идеализмѣ, онъ можетъ быть принятъ безъ всякой онтологической основы. Но, съ другой стороны, всякое реалистическое, строго научное изслѣдованіе въ этой области необходимо должно включать въ себѣ и идеальные высшіе моменты искусства. Въ противномъ случаѣ, оно должно ограничиться только низшими формами эстетической жизни, общими человѣку съ животными; причемъ оно очутится въ совершенно неправильномъ отношеніи къ высшимъ ея проявленіямъ. Въ такомъ случаѣ мы будемъ имѣть матеріалистическую эстетику, далеко не соотвѣтствующую дѣйствительному богатству художественной жизни.

Во всякомъ случаѣ, признавая эти достоинства за идеалистической эстетикой, мы не должны забывать, что ей недоставало главнаго, именно—строго-научной методы изслѣдованія въ этой области. Извѣстные методическіе пріемы, какъ въ постановкѣ вопросовъ, относящихся къ той или другой научной области, такъ и въ рѣшеніи ихъ, имѣютъ для всякой науки первенствующее жизненное значеніе. Ни одна наука не можетъ прогрессировать, реально расширяться въ своемъ содержаніи, не можетъ глубоко проникать въ сущность явленій, если она не обладаетъ, по крайней мѣрѣ, нѣкоторыми началами правильной научной методы. Геніальныя идеи о частныхъ вопросахъ, касающихся изящнаго или искусства, остроумныя сближенія, удачныя сравненія и т. п. случайные проблески личнаго генія того или другого писателя, могутъ служить лишь нѣкоторымъ суррогатомъ науки, обладающей правильными принципами и твердыми методами изслѣдованія. Поэтому мы должны съ особымъ вниманіемъ отнестись къ тѣмъ направленіямъ въ эстетикѣ, которыя пользуются методой, болѣе или менѣе удовлетворяющей строгимъ требованіямъ научности.

Одно изъ этихъ направленій слѣдуетъ назвать психологическимъ. Оно существовало въ Англіи раньше спекулятивнаго, господствовавшаго въ метафизическихъ школахъ Германіи, но по обстоятельствамъ не могло принести существенной пользы для эстетики. Причина была отчасти указана выше. Психологія эмпирической школы Локка не имѣла для себя твердой опоры въ объективномъ изученіи разныхъ фактовъ эстетической жизни и художественнаго творчества. Опираясь на узкомъ базисѣ самонаблюденія, эта психологія имѣла исходнымъ пунктомъ немногіе, напрашивавшіеся вниманію, факты эстетическаго характера, какія нибудь явленія природы и нѣкоторыя всѣмъ и каждому доступныя произведенія искусства. Но даже и такіе простые объекты красоты оставались не анализированными, не разложенными на свои элементы, а потому и всякій путь къ установленію законовъ изящнаго былъ отрѣзанъ. Изслѣдованія психологовъ прошлаго, а отчасти и нынѣшняго столѣтія, преимущественно, имѣли лишь пропедевтическій характеръ, подготовительное значеніе. Не увлекаясь метафизическими теоріями, строго придерживаясь фактовъ психической жизни, какъ они открывались тогдашнимъ ограниченнымъ средствамъ наблюденія, эти психологи, напримѣръ: Гетчесонъ, Бёрке, Аддисонъ и др., подготовили почву для будущихъ болѣе плодотворныхъ изслѣдованій въ той же области и по той же психологической методѣ. Такимъ образомъ, было указано важное значеніе во всей психологической жизни закона ассоціаціи идей, имѣющаго важное значеніе и для эстетики. Постепенно этотъ законъ психологической сложности былъ приложенъ и къ духовнымъ волненіямъ вообще и эстетическимъ волненіямъ или эстетическому чувству въ частности. Оказалось, что волненіе, возбуждаемое въ насъ, положимъ, какой нибудь картиной природы или произведеніемъ искусства, имѣетъ весьма сложный характеръ, что въ немъ завито весьма много простыхъ и элементарныхъ чувствъ пріятнаго характера. Въ силу ассоціаціи какой нибудь объектъ, хотя и не отличающійся

эстетическими достоинствами, можетъ вызывать массу представленій пріятнаго качества, которыя сообщаютъ эстетическій характеръ и самому этому объекту, дѣлаютъ его въ нашихъ глазахъ прекраснымъ. Открытіе этого принципа должно было обогатить науку изящнаго дѣйствительными точными объясненіями эстетическихъ эффектовъ; такъ что ни одна строго-научная теорія изящнаго не можетъ обойтись безъ помощи закона ассоціаціи, который служитъ основаніемъ такъ называемаго анализа психическихъ процессовъ, т. е. разложенія сложныхъ феноменовъ душевной жизни на ихъ простѣйшіе производители. Съ другой стороны, открытіе и правильное приложеніе этого принципа показало, что эстетическое чувство не есть первоначальный подарокъ природы, что оно имѣетъ свою исторію какъ въ отдѣльной личности, такъ и въ человѣчествѣ, и что эта исторія именно и состоитъ въ постепенномъ осложненіи простѣйшихъ эстетическихъ чувствъ по законамъ ассоціаціи, которое идетъ рука объ руку съ общимъ духовнымъ развитіемъ человѣка и съ возрастаніемъ художественной производительности. Съ этой точки зрѣнія были сдѣланы попытки объяснить, какъ широкое разнообразіе эстетическихъ вкусовъ въ человѣчествѣ на разныхъ ступеняхъ его культуры, такъ и нѣкоторыя аномаліи или извращенія этого чувства. Во всякомъ случаѣ, употребленіе этого принципа и методы въ эстетикѣ можетъ быть неосторожнымъ и ненаучнымъ. Психологія изящнаго, опирающаяся на законъ ассоціаціи, можетъ страдать и дѣйствительно долго страдала слѣдующими двумя капитальными недостатками. Во первыхъ, она нерѣдко обнаруживала стремленіе къ исключительности, причемъ устранялись всякіе, даже болѣе усовершенствованные способы научной обработки вопросовъ эстетики. Нѣкоторые психологи считали возможнымъ объяснить все прекрасное въ природѣ и искусствѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ простыхъ ощущеній, посредствомъ ассоціаціи идей. Напримѣръ, красота правильныхъ кривыхъ линій сравнительно съ прямыми или ломанными объяснялась тѣмъ,

что линіи перваго рода внушаютъ намъ какую нибудь идею, положимъ—легкости и правильности въ движеніи. Эстетическій характеръ музыкальныхъ произведеній нѣкоторые психологи объясняли тѣми чувствованіями, которыя возбуждаетъ въ насъ музыка по закону ассоціаціи и т. п. Теоріи этого рода игнорируютъ простѣйшіе законы эстетическихъ впечатлѣній, заключающіеся какъ въ отдѣльныхъ ощущеніяхъ, такъ и въ ихъ гармоническихъ сочетаніяхъ. Очевидно, что психологія, злоупотребляющая методой ассоціаціи, поступаетъ такъ, потому что не имѣетъ другихъ болѣе тонкихъ болѣе совершенныхъ способовъ изслѣдованія.

Другой недостатокъ психологической методы, опирающейся на законѣ ассоціаціи идей, состоитъ въ неудовлетворительности ея эмпиризма. Дѣло въ томъ, что, имѣя своимъ предметомъ индивидуальное сознаніе и изучая его посредствомъ самонаблюденія, эмпирическая психологія долгое время отрицала всякую психологическую наслѣдственность. Она бралась объяснить все содержаніе душевной жизни изъ простѣйшихъ ощущеній, ограничиваясь предѣлами жизни лишь индивидуума. Всякія осложненія нашихъ чувствованій, моральныхъ и эстетическихъ, должны будто бы происходить въ теченіе нашей жизни, нашего личнаго существованія. Весь нашъ умственный, нравственный и эстетическій фондъ признавался слагающимся изъ тѣхъ вліяній, которымъ мы подлежали въ дѣтствѣ, со стороны природы, родителей, воспитателей,—и изъ дальнѣйшихъ воздѣйствій въ силу обученія, личнаго опыта и вліянія окружающаго насъ общества. Въ новѣйшее время Г. Спенсеръ, въ связи съ общей теоріей развитія видовъ, выдвинулъ значеніе наслѣдственности. Оказалось, что многіе факты и особенности, какъ наши личные, такъ и всего человѣческаго племени, составляютъ продуктъ продолжительнаго психическаго развитія. Эта идея, получающая все болѣе и болѣе права гражданства въ наукѣ, можетъ имѣть важное приложеніе въ психологіи и въ психологической эстетикѣ. Нѣкоторые зародыши эстетической жизни, съ этой точки зрѣнія,

организованы въ самой нервной системѣ. Эстетическія волненія, вызываемыя нѣкоторыми изъ прекрасныхъ объектовъ, слагаются не только изъ тѣхъ пріятныхъ чувствъ, которыя мы испытывали когда-то сами, но и изъ тѣхъ, которыя испытывали наши предки во всемъ длинномъ генеалогическомъ ихъ ряду. Вотъ эта идея, если она будетъ вполнѣ строго доказана, должна служить коррективомъ субъективной психологіи, долгое время не выходившей изъ предѣловъ личнаго опыта одного индивида.

Не менѣе важное значеніе для эстетики имѣетъ физіологія. Физіологическія изслѣдованія органовъ чувствъ и ихъ функціи проливаютъ чрезвычайно много свѣта на проблемы эстетики. Вѣрнѣе, только эти изслѣдованія и дали возможность поставить, если не всѣ, то по крайней мѣрѣ нѣкоторые и, притомъ, важнѣйшіе отдѣлы науки объ изящномъ на твердыя научныя основанія. Это важное значеніе физіологіи для эстетики мы поймемъ, если вспомнимъ, что важнѣйшія эстетическія впечатлѣнія даны намъ черезъ посредство зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній. Физіологическіе законы этихъ ощущеній, объясненіе воспріятій формы и цвѣтовъ, законы комбинаціи свѣтовыхъ и звуковыхъ впечатлѣній, объясненіе иллюзій зрѣнія и т. п.—дали возможность установить, болѣе точнымъ образомъ, нѣкоторые законы эстетическихъ комбинацій и эффектовъ. Едва ли мы ошибемся, если скажемъ, что эстетика есть наука положительная настолько, насколько она опирается на физіологическія данныя. Во всякомъ случаѣ, полная теорія изящнаго еще не можетъ быть построена на началахъ физіологіи, потому что сами физіологическія объясненія не простираются еще такъ далеко, какъ-бы слѣдовало. Въ эстетическихъ произведеніяхъ и ихъ психологическомъ воздѣйствіи участвуютъ законы высшаго порядка, предполагающіе высшую умственную дѣятельность: сравненіе, усмотрѣніе тождества и различій, а также и вліяніе сложныхъ духовныхъ волненій; но всѣ эти психическіе факторы изящнаго физіологіи не удалось еще свести къ законамъ нервной дѣятельности.

Слѣдовало бы упомянуть еще о статистической методѣ Фехнера для опредѣленія художественныхъ эффектовъ и законовъ изящнаго, но объ этомъ скажемъ послѣ.

Эстетика, какъ наука о прекрасномъ въ разныхъ его формахъ, видахъ и проявленіяхъ, обыкновенно, дѣлится на двѣ части—общую и спеціальную. Первая изслѣдуетъ общія понятія и законы изящнаго, какъ въ природѣ, такъ и въ искусствахъ, вторая часть есть теорія собственно изящныхъ искусствъ. Она опирается на болѣе общія законы эстетическихъ эффектовъ, но, въ тоже время, принимая во вниманіе и особыя условія художественнаго творчества въ той или другой его области, она старается установить болѣе частные и опредѣленные законы и правила художественной производительности въ отдѣльныхъ ея формахъ: архитектурѣ, скульптурѣ или пластикѣ, музыкѣ, живописи и поэзіи. Мы займемся пока первой частью эстетики, именно—изслѣдованіемъ психофизіологическихъ основаній чувства красоты и наиболѣе общихъ и простѣйшихъ законовъ прекраснаго въ природѣ и искусствѣ.

Такимъ образомъ наша задача прежде всего указать, что такое красота и что такое чувство красоты, какіе предметы, факты, отношенія признаются красивыми и какіе физіологическіе и психологическіе процессы въ насъ самихъ соотвѣтствуютъ этимъ вещамъ или вызываются ими. Уже самая постановка этой задачи включаетъ въ себѣ нѣкоторыя указанія тѣхъ пріемовъ, посредствомъ которыхъ она могла бы быть исполнена. Съ одной стороны, мы могли бы начать прямо съ изслѣдованія объектовъ, признаваемыхъ красивыми, могли бы на основаніи нѣкоторыхъ признаковъ распредѣлить эти объекты на группы или классифицировать ихъ извѣстнымъ образомъ и затѣмъ индуктивнымъ путемъ изслѣдовать эстетическіе законы каждой группы и общіе законы объединяющіе всѣ ихъ въ одну группу красивыхъ или прекрасныхъ объектовъ. Психологическое изслѣдованіе эстетическихъ эффектовъ, т. е. всѣхъ явленій и процессовъ, возбуждаемыхъ въ насъ

красивыми предметами, могло бы слѣдовать за рѣшеніемъ этой объективной и, притомъ, наиболѣе важной и существенной проблемы эстетики. Но, при болѣе внимательномъ отношеніи къ дѣлу, этотъ пріемъ изслѣдованія представляется не только неудобнымъ, но и не исполнимымъ. Дѣло въ томъ, что красота предмета не есть что-либо объективно-присущее предмету, какъ другія его свойства и качества, какъ напримѣръ величина, форма, тяжесть и т. п. Правда, когда мы смотримъ на какой-нибудь красивый предметъ, любуемся какимъ-нибудь ландшафтомъ, то намъ кажется какъ будто бы красота присуща ему самому; она представляется какъ бы разлитой по его поверхности, какъ бы заключающейся въ цвѣтахъ и тѣняхъ, въ формахъ и звукахъ самой внѣшней дѣйствительности. Но это чистѣйшая иллюзія, которая возникаетъ вслѣдствіе весьма тѣсной ассоціаціи, установившейся между нѣкоторыми предметами и нашими чувствами и духовными волненіями. Мы вообще склонны переносить свои чувства на внѣшніе объекты, составляющіе ближайшую причину этихъ чувствъ; такъ намъ кажется, что сладкій вкусъ заключается въ самомъ сладкомъ предметѣ, что запахъ есть реальное свойство самого пахучаго вещества, что звукъ исходитъ изъ звучащаго предмета и т. п. Совершенно также намъ кажется или можетъ казаться, что красота помѣщается въ самихъ предметахъ, которые мы считаемъ красивыми. На самомъ дѣлѣ, всякія эстетическія свойства вещей суть наши субъективныя чувства, извѣстнаго рода волненія, вызываемыя въ насъ нѣкоторыми фактами и предметами. Изслѣдованіе и анализъ красиваго объекта могутъ открыть въ немъ, единственно, его объективныя свойства: извѣстный цвѣтъ, или комбинацію цвѣтовъ, тѣ или другія формы, или сочетанія формъ, но никогда не откроетъ въ немъ самой красоты, которая есть не что иное, какъ наша точка зрѣнія, наша оцѣнка предмета, коренящаяся въ тѣхъ чувствахъ удовольствія, или эстетическаго наслажденія, которыя вызываются въ насъ объективными свойствами вещей и ихъ комбинаціями. Поэтому, если мы хотимъ знать, что та-

кое красота вещи, мы должны прежде всего обратиться къ точному опредѣленію тѣхъ чувствъ, которыя она въ насъ возбуждаетъ. Отличительный признакъ, такъ сказать специфическія особенности изящныхъ объектовъ слѣдуетъ искать въ особенностяхъ тѣхъ волненій, которыя вызываются ими. Самая классификація объектовъ красоты, точное опредѣленіе ихъ сходствъ и различій, ихъ особенностей и соотношеній, можетъ быть установлена не иначе, какъ посредствомъ изслѣдованія ихъ дѣйствія на нашъ организмъ, ихъ отношенія, напримѣръ, къ тѣмъ или другимъ внѣшнимъ чувствамъ, равно какъ, и всѣхъ дальнѣйшихъ психологическихъ процессовъ, которые коренятся въ этихъ простѣйшихъ эстетическихъ впечатлѣніяхъ.

Правда, при этомъ изслѣдованіи психологическихъ или, вѣрнѣе, психо-физіологическихъ условій прекраснаго, объективная точка зрѣнія не исключается и не можетъ быть совсѣмъ исключена по самому существу дѣла. Причина заключается въ томъ, что и самая задача этого отдѣла эстетики состоитъ въ уясненіи психическаго дѣйствія на насъ тѣхъ или другихъ фактовъ объективнаго міра, напримѣръ, тѣхъ или другихъ цвѣтовъ, звуковъ или очертаній. Психологическій отдѣлъ эстетики, слѣдовательно, не можетъ обойтись безъ предварительнаго изслѣдованія всѣхъ этихъ фактовъ, какъ со стороны ихъ физическихъ свойствъ и законовъ, такъ и со стороны ихъ воздѣйствія на нашу психо-физическую организацію. Говоря другими словами, эстетика предполагаетъ уже нѣкоторыя данныя науки о внѣшней дѣйствительности, какъ напримѣръ нѣкоторые отдѣлы физики, оптику, акустику. Она предполагаетъ также физіологическую теорію чувствъ осязательныхъ, зрительныхъ и слуховыхъ. Но, во всякомъ случаѣ, преобладающая точка зрѣнія, съ которой эстетика разсматриваетъ и оцѣниваетъ тѣже самые факты, это—ихъ отношеніе къ нашимъ чувствамъ удовольствія и неудовольствія. Лишь послѣ того какъ будутъ открыты и объяснены законы этихъ состояній вообще, равно какъ и психо-физіологическія особен-

ности и условія эстетическихъ удовольствій и страданій, наука о прекрасномъ получитъ твердую опору для изслѣдованія законовъ красоты или тѣхъ простѣйшихъ отношеній между элементарными ощущеніями, которыя лежатъ въ основѣ всѣхъ эстетическихъ и художественныхъ впечатлѣній.

Б. Эстетическое чувство и основной законъ эстетически-прекраснаго.

Эстетическія чувства слѣдуетъ разсматривать какъ особый классъ удовольствій и страданій. Поэтому мы должны начать съ изслѣдованія этихъ состояній нашей чувствительности съ тѣмъ, чтобы потомъ опредѣлить особенности, отличающія эстетическія удовольствія и страданія отъ всѣхъ остальныхъ.

Слѣдуетъ считать твердымъ научнымъ пріобрѣтеніемъ новѣйшей психологіи ту истину, что всѣ психическія явленія составляютъ субъективную сторону физіологическихъ процессовъ, или функцій нервной системы. Эта точка зрѣнія распространяется теперь не только на простѣйшіе факты нашей душевной жизни, напримѣръ, на ощущенія, зависимость которыхъ отъ физіологическихъ условій совершенно очевидна, но и на всѣ высшія и наиболѣе сложныя психическія состоянія, долгое время считавшіяся исключительно духовными феноменами. Эстетическое чувство или, лучше сказать во множественномъ числѣ, эстетическія чувства подчиняются тому-же общему закону; они занимаютъ среднее промежуточное мѣсто между тѣлесными чувствами и высшими духовными состояніями. Съ одной стороны, они коренятся въ простѣйшихъ фактахъ чувственнаго удовольствія и страданія, а съ другой—они включаютъ въ себѣ участіе и высшихъ болѣе сложныхъ волненій и законовъ нашей умственной дѣятельности. Прежде всего мы обратимъ вниманіе на эту чувственно-органическую сторону эстетической жизни, которая тѣмъ

не менѣе служитъ естественнымъ основаніемъ для высшихъ ея сторонъ и проявленій.

Было сказано, что эстетическія чувства относятся къ разряду удовольствій и страданій; слѣдовательно, какими бы особенностями ни отличались наши чувства изящества и красоты, они должны подчиняться общимъ законамъ удовольствій и страданій. На эти послѣднія слѣдуетъ смотрѣть какъ на субъективное выраженіе органическихъ функцій, какъ на нѣкоторый показатель для нашего сознанія того или другого состоянія организма,—того или другого направленія и хода его жизненныхъ процессовъ. Ближайшее разсмотрѣніе всѣхъ случаевъ страданья показываетъ, что весьма многія изъ нихъ связаны съ такъ называемой дезинтеграціей, патологическимъ разложеніемъ, или разрушеніемъ чувствительныхъ тканей или, по крайней мѣрѣ, съ начинающейся тенденціей къ такому болѣзненному процессу. Самый очевидный примѣръ представляетъ полное отдѣленіе какой-нибудь чувствительной части тѣла, напримѣръ, ампутація руки или ноги, выдергиванье зубовъ и т. п. Болѣзненный характеръ ранъ, ожоговъ, переломовъ, ушибовъ основывается на этомъ процессѣ, т. е. включаетъ большее или меньшее разрушеніе какой-нибудь органической ткани, снабженной чувствительными нервами, идущими къ головному и спинному мозгу. Тамъ, гдѣ отсутствуетъ это послѣднее условіе, мы не чувствуемъ боли, напримѣръ, при стрижкѣ волосъ, ногтей, при уколахъ верхней кожи на нѣкоторыхъ частяхъ тѣла и т. п. Правда, въ нѣкоторыхъ внутреннихъ болѣзняхъ, напримѣръ, въ чахоткѣ и въ болѣзняхъ сердца и печени, происходятъ патологическіе процессы разрушенія тканей при отсутствіи особенно болѣзненныхъ ощущеній со стороны паціента. Но дѣло въ томъ, что эти внутренніе органы имѣютъ или независимую систему нервовъ, или въ нихъ входятъ нервныя развѣтвленія особой системы такъ называемыхъ симпатическихъ узловъ, которые не имѣютъ прямой и тѣсной связи съ головнымъ мозгомъ, орга-

номъ всей сознательной жизни высшихъ животныхъ. Отсюда болѣзненные процессы внутреннихъ органовъ или совсѣмъ не отражаются въ сознаніи, или отражаются смутно, въ видѣ общаго утомленія, ослабленія организма или глухой боли, которую мы часто бываемъ не въ состояніи ни опредѣлить, ни локализовать, т. е. надлежащимъ образомъ указать ея мѣсто.

Вообще, слѣдуя англійскому психологу Бену, всѣ страданья распадаются на два класса: 1) страданья острыя и 2) массивныя. Первыя, отличающіяся интенсивнымъ характеромъ, зависятъ отъ болѣзненнаго состоянія какой-нибудь ограниченной, опредѣленной части организма, тогда какъ послѣднія выражаются въ сознаніи ненормальнымъ состояніемъ всего организма. Всѣ страданья, перечисленныя выше и связанныя съ болѣзненнымъ разрушеніемъ тканей, а также и непріятныя ощущенія спеціальныхъ органовъ чувствъ, преимущественно, относятся къ первому классу. Массивныя непріятныя ощущенія, распространяющіяся на весь организмъ, обусловливаются не столько прямымъ болѣзненнымъ процессомъ, сколько ослабленіемъ жизненныхъ функцій: таково, напримѣръ, утомленіе послѣ слишкомъ тяжелаго мускульнаго или умственнаго труда, таково чувство голода на его низшей ступени, въ видѣ ослабленія отъ недостатка пищи; сюда же относится слабость отъ большей потери крови, отъ безсонницы, или послѣ болѣзни и, вообще, тѣ смутныя органическія чувства, которыми сопровождается общее разстройство здоровья. Такимъ образомъ массивныя чувства неудовольствія имѣютъ своей причиной или излишекъ въ упражненіи, слишкомъ сильное, напряженное функціонированіе органовъ, или недостатокъ питанія. Но въ томъ и другомъ случаѣ существуетъ затрата или недостатокъ вещества, въ которомъ содержится запасъ скрытой энергіи, необходимой для правильнаго хода органическихъ функцій. Случается, конечно, что острыя и массивныя страданья сопровождаютъ другъ друга и переходятъ одни въ другія; такъ многія болѣзни сопровождаются чрезвычайно интенсивными страданіями и многія

массивныя чувства слабости, утомленія, будучи доведены до крайности, переходятъ въ острыя боли.

Вообще эту связь между объективными состояніями организма и субъективными чувствами, какъ ихъ выраженіями, можно пояснить такимъ образомъ.

Представимъ себѣ, что животный организмъ есть весьма сложная, тонко устроенная машина, спеціально приспособленная къ самосохраненію и воспроизведенію такихъ же организмовъ. Такая машина прежде всего должна быть устроена соотвѣтствующимъ образомъ съ окружающей ея средой. Всякое враждебное вліяніе извнѣ должно встрѣчать съ ея стороны сопротивленіе, болѣе или менѣе энергичное усиліе къ устраненію такихъ вліяній. Если бы такая машина была одарена сознаніемъ, то всѣ подобныя вліянія, въ случаѣ достаточной ихъ интенсивности, она ощущала бы какъ чувство боли. Ничто такъ не вредило бы цѣлямъ подобнаго организма, какъ устраненіе одной изъ его составныхъ частей; отсюда и въ живомъ механизмѣ, называемомъ организмомъ, всякое отнятіе части, всякое разъединеніе или разрушеніе живой ткани выражается острой болью. Но, съ другой стороны, всякая машина, какъ приспособленіе въ видахъ движенія или работы, требуетъ нѣкотораго запаса такъ называемой потенціальной энергіи, положимъ—въ видѣ запаса воды, падающей съ извѣстной высоты,—или въ видѣ топлива, превращающаго воду въ пары и, такимъ образомъ, освобождающаго скрытую энергію, которая затѣмъ утилизируется на произведеніе различныхъ движеній колесъ, валовъ и пр. При предположеніи сознанія, эта машина должна испытывать, въ случаѣ недостатка питающаго ея дѣятельность запаса силы, непріятныя чувства утомленія, упадка силъ, истощенія. Вотъ въ такомъ положеніи находится и живой организмъ при слишкомъ сильной затратѣ энергіи и недостаткѣ возстановляющаго ее питанія.

Нѣсколько сложнѣе отношенія чувствъ пріятныхъ къ органическимъ состояніямъ. Удовольствіе, вообще, находится

въ прямомъ отношеніи къ здоровью, или къ такому состоянію организма, когда каждый изъ органовъ безпрепятственно исполняетъ свою функцію, при чемъ запросъ на функціонированье, или работу отдѣльныхъ органовъ не превышаетъ надлежащей мѣры. Состояніе здоровья, правильность въ кровообращеніи, дыханіи, пищевареніи, сказываются въ созпаніи пріятнымъ настроеніемъ, нѣкоторымъ умѣренно-веселымъ тономъ сознанія. Если при такомъ состояніи здоровья мы упражняемъ умѣреннымъ образомъ свои силы, нервныя и мускульныя, то получаемъ массивное чувство удовольствія, которое составляетъ соотвѣтственный антитезъ массивному чувству непріятности вслѣдствіе устатка, утомленія или слабости. Въ приведенномъ примѣрѣ главная часть пріятнаго чувства обусловливается умѣреннымъ и нормальнымъ возбужденіемъ мускульной и нервной системы. Наиболѣе сильныя, какъ бы острыя удовольствія доставляетъ намъ нормальное возбужденіе тѣхъ органовъ, дѣятельность которыхъ имѣетъ перерывчатый періодическій характеръ,—функцій, связанныхъ, напримѣръ, съ питаніемъ и другими періодически повторяющимися удовлетвореніями организма. Причина, конечно, заключается въ томъ, что періодичность этихъ функцій даетъ возможность полному возстановленію нервной силы, которая, при нормальномъ возбужденіи, переходя изъ скрытаго въ актуальное состояніе, выражается въ интенсивности испытываемаго наслажденія. Удовольствія этого рода составляютъ контрастъ острымъ страданіямъ, о которыхъ мы говорили прежде. Вникая ближе въ физіологическія условія пріятныхъ чувствъ, мы должны имѣть въ виду преимущественно фактъ питанія органовъ, или составляющихъ ихъ тканей. Наши нервы и мускулы получаютъ посредствомъ питанія нѣкоторое, относительно, опредѣленное количество вещества, заключающаго въ себѣ извѣстный запасъ энергіи. Послѣ всякаго упражненія органа, всякаго функціонированья ткани, нѣкоторая часть этого вещества, химически измѣняясь, теряетъ свою энергію, дѣлается инертной и лишней въ организмѣ и, такъ сказать, выбра-

сывается въ кровь, какъ продуктъ разложенія. Конечно, запасъ этой матеріи, снабженной энергіей, бываетъ въ наибольшемъ количествѣ послѣ пищеваренія, отдыха или сна, въ наименьшемъ количествѣ—послѣ продолжительнаго упражненія или долгаго перерыва возстановляющихъ процессовъ питанія и отдыха; тогда какъ количество такого запаса энергіи, которое необходимо для нашей обычной дѣятельности, заключается между этими двумя крайностями. Какъ скоро какой нибудь органъ тратитъ столько энергіи, сколько весьма легко можетъ ему быть возвращено въ теченіе обычнаго періода, его дѣятельность сопровождается слегка пріятнымъ чувствомъ. Но если членъ или органъ тратитъ силы больше, чѣмъ можетъ быть возстановлено въ данный періодъ, то происходитъ массовое чувство непріятнаго, которое, при предположеніи дезинтеграціи тканей, усиливается и можетъ принимать острый характеръ. Тоже самое происходитъ и въ томъ случаѣ, если и обыкновенная затрата силы не возстановляется вслѣдствіе плохого питанія, отсутствія сна или болѣзни. Мы должны обратить особое вниманіе на то обстоятельство, что сила или степень удовольствія находится въ зависимости отъ постоянства или періодичности функцій. Постоянное упражненіе органовъ, если оно не превосходитъ нормальной мѣры и если затрачиваемая при семъ энергія удобно возстановляется, доставляетъ весьма слабое удовольствіе, которое, вслѣдствіе его слабости, а также и привычки, почти совсѣмъ не замѣчается; такъ что въ этомъ случаѣ состояніе сознанія равняется почти полному индифферентизму, т. е. отсутствію какъ пріятнаго, такъ и непріятнаго чувства. Замѣтная степень удовольствія возникаетъ лишь послѣ полнаго возстановленія органа, благодаря хорошему питанію и продолжительному отдыху. Такъ, напримѣръ, актъ ходьбы обыкновенно безразличенъ въ нашей повседневной жизни, но онъ становится пріятнымъ послѣ хорошаго обѣда и сна.

Вотъ этимъ-то обстоятельствомъ и объясняется неодинаковая степень пріятности нашихъ ощущеній, т. е. тѣхъ функцій,

которыя происходятъ въ органахъ чувствъ. Чувство осязательное и термическое или тепловое, въ силу постояннаго ихъ упражненія, даютъ намъ весьма мало удовольствій. Напротивъ, чувства зрѣнія и слуха сопровождаются бо̀льшимъ удовольствіемъ, именно вслѣдствіе того, что эти чувства не всегда и не безпрерывно упражняются и, слѣдовательно, въ моментъ отдыха ихъ нервныя ткани имѣютъ возможность къ бо̀льшему накопленію энергіи, пормальному проявленію которой и пропорціонально чувство удовольствія. Но, повторяемъ, наивысшая степень интенсивности удовольствія достигается только функціями, наиболѣе рѣдко и лишь періодически повторяющимися.

Это краткое разсмотрѣніе органической стороны чувствъ удовольствія и неудовольствія или страданія приводитъ насъ къ тому заключенію, что эти чувства служатъ выраженіемъ въ сознаніи пормальнаго или непормальнаго состоянія организма и его функцій. Отсюда прямое слѣдствіе то, что все, что сопровождается болѣе или менѣе пріятнымъ чувствомъ, находится въ соотвѣтствіи съ законами органическаго здоровья и благосостоянія и, наоборотъ, все вызывающее въ насъ чувство непріятности и страданія, противорѣчитъ цѣлямъ органической жизни. Но противъ такой постановки дѣла возникаетъ, повидимому, весьма серьезное возраженіе. Если, дѣйствительно, таковъ законъ чувствъ удовольствія и страданія, то отчего же нѣкоторыя положительно вредныя дѣйствія для насъ пріятны и нѣкоторыя непріятныя дѣйствія полезны? Такъ, напримѣръ, употребленіе опіума, табаку, алкоголя и другихъ наркотическихъ средствъ доставляетъ значительную массу удовольствія, тогда какъ дѣйствіе ихъ на организмъ вредно и, наоборотъ, употребленіе горькихъ непріятныхъ веществъ можетъ быть полезно. Развѣ мы не видимъ, что нѣкоторые яды, напримѣръ, мышьякъ и нѣкоторыя окиси свинца имѣютъ сладкій вкусъ, тогда какъ они оказываютъ на здоровье разрушительное вліяніе? Но это возраженіе не ослабляетъ силы установленнаго закона. Дѣло въ томъ, что нервная система всегда свидѣтельствуетъ о томъ

состояніи, въ какомъ она находится въ данный моментъ, но ничего не говоритъ намъ о тѣхъ состояніяхъ, въ какихъ она будетъ находится послѣ. Если состояніе опьяненія алкоголемъ или опіумомъ намъ кажется пріятнымъ, то это ощущеніе говоритъ о такомъ возбужденіи нервной системы свыше ея нормальной дѣятельности, которое, дѣйствительно, было бы весьма желательнымъ, если бы не было вызвано искусственно. Но пріятность опьяненія не говоритъ намъ о тѣхъ вредныхъ послѣдствіяхъ для здоровья, которыя наступятъ вскорѣ въ силу, именно, ненормальнаго возбужденія нервной системы. Объ этихъ результатахъ будутъ свидѣтельствовать чувства боли, тоски и т. п., которыми характеризуется такъ называемое похмѣлье. Тоже слѣдуетъ сказать о сладкомъ вкусѣ нѣкоторыхъ ядовъ. Первое пріятное ощущеніе этого вкуса показываетъ, что ядъ производитъ здоровое возбужденіе вкусовыхъ нервовъ. Разрушительное его дѣйствіе начинается послѣ его поступленія въ желудокъ и выражается жгучимъ чувствомъ и другими патологическими явленіями. Причина этого разногласія между отдѣльными частями одной и той же нервной системы заключается въ неполномъ еще приспособленіи организма къ окружающей его средѣ. Въ процессѣ развитія высшихъ организмовъ вообще устанавливается согласіе, нѣкоторый consensus между разными органами тѣла, такъ что вещество, которое обыкновенно бываетъ вредно для организма, оказывается вреднымъ также и для первыхъ нервовъ, съ которыми оно прежде всего приходитъ въ соприкосновеніе. Эта гармонія поддерживается и закрѣпляется въ силу того общаго закона, что организмы наилучше приспособленные къ срѣдѣ болѣе другихъ способны одерживать верхъ надъ организмами менѣе приспособленными, имѣютъ вообще больше шансовъ на сохраненіе и продолжительность жизни, а, слѣдовательно, и на передачу по наслѣдству тѣхъ же свойствъ своему потомству. Но это приспособленіе нельзя назвать полнымъ, вполнѣ установившимся. Оно устанавливается довольно хорошо лишь въ отношеніи къ веществамъ широко рас-

пространеннымъ въ окружающей средѣ. Но яды, въ родѣ мышьяка или опіума, не встрѣчаются въ ихъ чистомъ видѣ въ природѣ, поэтому относительно ихъ и возможны ошибки въ показаніяхъ нервной системы или тѣхъ ея частей, функція которыхъ состоитъ, именно, въ предупрежденіи организма о грозящей ему опасности. Замѣтимъ, что у человѣка недостатокъ этого приспособленія замѣняется разсудкомъ. Только дитя довѣряется исключительно вкусу того или другого вещества, употребляемаго имъ въ пищу, и только нравственно неразвитой человѣкъ, не пріобрѣвшій хорошихъ навыковъ, не научившійся горькимъ опытомъ, можетъ предаваться пьянству ради непосредственнаго наслажденія отъ опьяненія. Болѣе разумное пониманіе своихъ выгодъ и невыгодъ и лучшая память испытанныхъ уже дурныхъ послѣдствій должны бы удержать отъ подобныхъ увлеченій.

Считаемъ нужнымъ вкратцѣ повторить тѣ положенія, къ которымъ насъ привело разсмотрѣніе чувствъ удовольствія и страданія съ ихъ органической стороны. Человѣческій организмъ есть сложная, но не абсолютно регулированная машина. Онъ отличается отъ машинъ нашей постройки таинственнымъ аттрибутомъ сознанія, которое находится въ непосредственной связи и соотношеніи съ системой головнаго и спиннаго мозга или, можетъ быть, только съ нѣкоторыми членами этой системы. Различныя состоянія сознанія суть отраженіе физическихъ ея состояній.

Ощущенія или впечатлѣнія чувствъ соотвѣтствуютъ возбужденіямъ спеціальныхъ органовъ и ихъ спеціальныхъ приспособленій къ тѣмъ или другимъ внѣшнимъ на нихъ воздѣйствіямъ. Удовольствіе и страданіе суть выраженія въ сознаніи полезнаго или вреднаго отношенія данныхъ возбужденій нервной системы къ общему состоянію органическаго здоровья. Страданіе есть какъ бы знакъ или субъективное сопровожденіе разрушительнаго дѣйствія или недостаточнаго питанія въ чувствующихъ органахъ. Но удовольствіе и страданіе служатъ показателями лишь дѣятельнаго состоянія нерв-

ной системы: отсюда, вслѣдствіе недостаточнаго приспособленія организма къ окружающей средѣ и недостаточно установившагося соотвѣтствія между его частями, могутъ происходить кажущіяся исключенія изъ установленнаго закона; въ громадномъ-же большинствѣ случаевъ полезныя и вредныя вліянія на организмъ выражаются пріятными или непріятными чувствами.

Большая часть нашей повседневной жизни, говоря вообще, посвящена на пріобрѣтеніе средствъ къ удовлетворенію первыхъ потребностей органической жизни. Трудъ есть обычный удѣлъ человѣка и главная цѣль труда состоитъ въ пріобрѣтеніи пищи, одежды, крова и другихъ средствъ къ сохраненію жизни, къ поддержанію ея на извѣстномъ уровнѣ пріятнаго или покрайней мѣрѣ сноснаго существованія. Человѣкъ или самъ вынужденъ добывать себѣ пищу земледѣліемъ, охотой и другими способами, самъ долженъ прясть и ткать матерію для одежды, строить себѣ хижину, добывать топливо, или можетъ ограничиться какой нибудь спеціальной отраслью труда и косвенно получать отъ другихъ средства къ своему существованію. Но въ томъ и другомъ случаѣ главная часть нашей жизни тратится на удовлетвореніе нуждъ или своихъ собственныхъ, или лицъ близкихъ намъ, жены, дѣтей и т. п. Съ этой точки зрѣнія человѣкъ прежде всего есть рабочая машина, имѣющая цѣлью свое собственное сохраненіе. Всякое дѣйствіе ведущее къ этой цѣли: можно назвать, вообще, работой. Дѣйствія этого рода, возникающія изъ чисто утилитарныхъ мотивовъ, могутъ иногда сопровождаться чувствомъ удовольствія, тогда какъ въ другихъ случаяхъ, при другихъ условіяхъ, они могутъ вызывать и чувство страданія,—вслѣдствіе утомленія. Но не ради непосредственнаго удовольствія человѣкъ предпринимаетъ тотъ или другой трудъ, исполняетъ ту или другую работу: онъ имѣетъ въ виду удовлетвореніе насущныхъ потребностей, когда пашетъ землю или рубитъ дрова. Въ концѣ концовъ его трудъ будетъ служить для него источникомъ и удовольствій въ видѣ хлѣба или теплоты,

но въ самомъ процессѣ труда удовольствіе можетъ быть лишь случайнымъ его сопровожденіемъ, а не цѣлью, ради которой трудъ предпринимается. Но существуютъ и такого рода дѣйствія, которыя исполняются безъ всякой дальнѣйшей цѣли, чисто ради удовольствія, источникомъ котораго служитъ сама дѣятельность, само упражненіе. Всѣ эти, сравнительно, безцѣльныя дѣйствія можно назвать игрой. Посмотримъ, какимъ образомъ они происходятъ? Въ нервной системѣ, которая служитъ возбудителемъ для системы мускуловъ, непосредственныхъ органовъ движенія, всегда существуетъ нѣкоторый запасъ скрытой или потенціальной энергіи. Въ періодъ дѣятельности онъ затрачивается на иннервацію мускуловъ или на возбужденіе присущей имъ энергіи, въ періодъ отдыха этотъ запасъ снова возстановляется. Теперь представимъ себѣ, что періодъ бездѣйствія, при хорошемъ питаніи и, вообще, удовлетворительномъ состояніи здоровья, продолжался значительное время; въ такомъ случаѣ количество потенціальной энергіи въ нервахъ и нервныхъ центрахъ достигаетъ наибольшей степени, такъ что для ея освобожденія или превращенія въ форму движенія достаточно незначительнаго возбужденія. Въ такомъ положеніи мы находимся послѣ хорошаго обѣда, особенно, если онъ сопровождался еще и здоровымъ сномъ. Нервная система, вполнѣ возстановленная, такъ сказать, заряжена въ это время наибольшимъ запасомъ энергіи: мы чувствуемъ наибольшую способность къ дѣятельности, сознаемъ даже потребность обнаружить свою силу рядомъ тѣхъ или другихъ движеній. Если эти движенія предпринимаются въ видахъ пользы, ради удовлетворенія какихъ нибудь насущныхъ потребностей, тогда они составляютъ нѣкоторую *работу*, которая въ данномъ случаѣ можетъ сопровождаться легкимъ чувствомъ пріятности. Но скрытый запасъ энергіи можетъ обнаруживаться въ дѣйствіяхъ совершенно безцѣльныхъ, находить для себя исходъ въ движеніяхъ, не имѣющихъ прямаго отношенія къ пріобрѣтенію тѣхъ или другихъ полезныхъ вещей и средствъ къ жизни,—движеніяхъ, во всякомъ случаѣ, пріятныхъ,

такъ какъ они служатъ нормальнымъ обнаруженіемъ вполнѣ возстановленной въ своихъ силахъ нервной системы. Такъ какъ подобное упражненіе вполнѣ пропорціонально запасу скрытой энергіи и, вообще, представляетъ умѣренную ея затрату, то и самое чувство удовольствія можетъ отличаться при этомъ болѣе интенсивнымъ характеромъ, чѣмъ удовольствіе труда, исполняемаго съ свѣжими силами. Какъ скоро удовольствіе, возникающее единственно отъ упражненія нервно-мускульной системы, дѣлается болѣе или менѣе сознательнымъ мотивомъ дѣйствій, то эти послѣднія и составляютъ то, что называется *игрой*. Тенденція къ такимъ безцѣльнымъ и въ тоже время пріятнымъ занятіямъ возникаетъ всегда при хорошемъ состояніи нервовъ и мускуловъ и при отсутствіи серьезныхъ цѣлей дѣятельности. Если нѣтъ предмета для полезныхъ занятій, то запасъ скрытой энергіи стремится проявить себя на первомъ попавшемся подъ руку предметѣ, лишь бы онъ давалъ только поводъ къ обнаруженію этой дѣятельности. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно обратить вниманіе на молодыхъ животныхъ, бѣгающихъ, прыгающихъ, вертящихся безъ всякой видимой цѣли, играющихъ первымъ попавшимся предметомъ,—достаточно взглянуть на мальчиковъ, возвращающихся изъ школы, или вспомнить свое собственное дѣтство Дѣятельность этого рода предполагаетъ существованіе досуга, т. е. времени, остающагося въ нашемъ распоряженіи послѣ удовлетворенія насущныхъ потребностей, а также отъ сна и отдыха. Отсюда, изъ этого избытка энергіи возникаютъ два класса побужденій, изъ которыхъ одни выражаются въ разныхъ играхъ въ болѣе тѣсномъ смыслѣ этого слова, а другія даютъ начало искусству и эстетическимъ удовольствіямъ. Оба эти класса обнаруженій нервной энергіи сходятся между собой въ томъ, что они не имѣютъ отношенія къ удовлетворенію насущныхъ потребностей органической жизни, а имѣютъ непосредственной своей цѣлью, единственно, удовольствіе; они согласны также и въ томъ, что для своего проявленія требуютъ досуга или времени

свободнаго отъ труда. Теперь посмотримъ, въ чемъ различаются эти удовольствія игры отъ удовольствій эстетическихъ.

Человѣкъ, какъ и всякій организмъ, окруженъ извѣстной средой, которая дѣйствуетъ на него и на которую онъ самъ дѣйствуетъ. Отсюда возникаютъ двѣ главныхъ, основныхъ дѣятельности нашего организма: пассивная, которой мы воспринимаемъ дѣйствіе внѣшней среды, и активная, посредствомъ которой мы сами оказываемъ на нее дѣйствіе. Это различіе выражается въ нервной системѣ двоякаго рода нервами и нервными центрами: чувствительными и двигательными или моторными. Къ пассивной сторонѣ нашей природы принадлежатъ органы внѣшняго чувства: зрѣніе, слухъ, осязаніе, вкусъ, обоняніе и органическое чувство вообще. Органомъ активности служитъ мускульная система съ управляющими ей нервами.

Вотъ на этомъ-то первичномъ различіи между воспріимчивостью и дѣятельностью, между пассивной и активной стороной организма и основывается различіе между игрой и эстетическими чувствами. Игра служитъ однимъ изъ проявленій активности; между тѣмъ въ эстетическихъ чувствахъ выражается нѣкоторое состояніе нашей пассивной воспріимчивости внѣшнихъ фактовъ. Если мы упражняемъ свои члены не въ видахъ какихъ нибудь полезныхъ цѣлей, но ради самого удовольствія, которое намъ даетъ упражненіе, то эта забава называется игрой; но если мы такимъ же образомъ упражняемъ свое зрѣніе или слухъ, то возникающее отсюда удовольствіе можетъ быть названо *эстетическимъ чувствомъ*, конечно, простѣйшаго типа, но во всякомъ случаѣ оно лежитъ въ корнѣ и всѣхъ сложныхъ и высшихъ эстетическихъ волненій. Такимъ образомъ эстетическое чувство или эстетическое удовольствіе въ его широкомъ значеніи можно опредѣлить слѣдующимъ образомъ. Оно есть субъективное сопровожденіе нормальныхъ функцій периферическихъ органовъ нервной системы,—функцій, не заинтересованныхъ непосредственно въ цѣляхъ органическаго сохраненія.

Это опредѣленіе можетъ показаться слишкомъ широкимъ и, слѣдовательно, недостаточно опредѣляющимъ подлинный характеръ чувствъ, возбуждаемыхъ въ насъ красивыми предметами природы и искусства. Но, съ одной стороны, оно должно быть таково, если мы хотимъ включить въ него всѣ возможныя проявленія эстетической жизни, не исключая самыхъ простѣйшихъ и элементарныхъ. Съ другой стороны, наша цѣль пока состоитъ въ томъ, чтобы указать широкое родовое различіе, выдѣляющее эстетическія чувства изъ всѣхъ другихъ фактовъ нашей органической жизни. Дальнѣйшія болѣе тѣсныя, болѣе опредѣленныя характеристическія особенности эстетическихъ волненій будутъ указаны послѣ. Теперь достаточно имѣть въ виду два наиболѣе существенныхъ признака этихъ чувствъ или волненій, именно: 1) отношеніе ихъ или принадлежность къ пассивной, воспріимчивой сторонѣ организма и 2) относительную ихъ независимость отъ тѣхъ функцій, которыя служатъ цѣлямъ органическаго самосохраненія. Опираясь на оба эти признака, мы можемъ идти далѣе въ болѣе точномъ опредѣленіи эстетическихъ чувствъ. Прежде всего выставленное опредѣленіе указываетъ, что органами эстетическихъ чувствъ служатъ органы внѣшнихъ чувствъ и что, поэтому, ближайшихъ условій волненій этого рода слѣдуетъ искать въ особенностяхъ ихъ строенія и функцій. Второй признакъ въ нашемъ опредѣленіи, т. е. удаленность отъ цѣлей органическаго самосохраненія, есть существенный признакъ эстетическихъ удовольствій, которымъ они отличаются отъ всѣхъ другихъ пріятныхъ состояній организма. Но этотъ же самый признакъ даетъ возможность установить нѣкоторую градацію между самими внѣшними чувствами, какъ органами и источниками эстетическихъ удовольствій. Съ этой стороны существуетъ большая разница между чувствами вкуса, обонянія, осязанія, а также мускульнымъ чувствомъ, съ одной стороны, и чувствомъ зрѣнія и слуха съ другой. Эти послѣднія могутъ быть названы по преимуществу чувствами эстетическими.

Оставляя пока ближайшее, болѣе подробное разсмотрѣніе зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній, какъ источника эстетическихъ удовольствій и какъ матеріала эстетическаго творчества, мы обратимъ вниманіе лишь на то обстоятельство, что ни зрѣніе, ни слухъ не находятся въ прямомъ непосредственномъ подчиненіи чисто органическимъ процессамъ нашей жизни. Правда, мы пользуемся этими чувствами при отыскиваніи пищи и крова и для избѣжанія опасностей, мы не могли бы безъ нихъ совершать многихъ дѣйствій, необходимыхъ или полезныхъ въ видахъ самосохраненія и, конечно, первоначально въ этихъ цѣляхъ и возникли эти чувства въ процессѣ органическаго развитія; но все-же мы могли бы существовать какъ нибудь и безъ этихъ органовъ, какъ бы ни было бѣдственно наше существованіе. Простѣйшіе организмы не имѣютъ этихъ чувствъ и, во всякомъ случаѣ, воспринимаютъ впечатлѣнія изъ внѣшней среды и, руководствуясь ими, ориентируются въ ней, отыскиваютъ себѣ пищу и мѣста наиболѣе удобныя для пребыванія, избѣгаютъ враговъ и т. п. Для этихъ цѣлей на нисшихъ ступеняхъ органической природы достаточно раздражимости живой ткани и способности ея къ сокращенію. Новѣйшая наука учитъ насъ, что всѣ высшія чувства и всѣ усовершенствованные способы передвиженія развились изъ этихъ двухъ основныхъ свойствъ органической клѣтки, составляютъ послѣдовательную ихъ дифференціацію. Конечно, обладаніе нѣкоторыми зачаточными органами зрѣнія и слуха давало громадное преимущество нѣкоторымъ видамъ животныхъ надъ другими, служило для нихъ важнѣйшимъ орудіемъ въ борьбѣ за существованіе. Зрѣніе и слухъ суть какъ бы осязаніе на значительномъ разстояніи отъ организма: они избавляютъ отъ необходимости непосредственнаго ощупыванія предметовъ, отъ прямаго съ ними соприкосновенія, которое можетъ быть совершенно фатальнымъ для организма. Но какъ ни важно значеніе этихъ высшихъ чувствъ для сохраненія организма, все-таки ихъ связь съ органическими процессами представляется непрямой и далеко не исчерпы-

ваетъ всей ихъ дѣятельности. Мы, конечно, видимъ и слышимъ, что̀ для насъ полезно и вредно, но въ тоже время мы имѣемъ множество зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній, не имѣющихъ никакого отношенія къ нашимъ органическимъ функціямъ. Вотъ это-то обстоятельство и дѣлаетъ ощущенія зрѣнія и слуха источникомъ безкорыстныхъ эстетическихъ наслажденій и наиболѣе приспособленнымъ матеріаломъ эстетической и художественной производительности. Конечно, тѣже чувства служатъ и другимъ цѣлямъ кромѣ эстетическихъ; существенная ихъ роль состоитъ въ томъ, что черезъ нихъ мы почерпаемъ наше знаніе внѣшняго міра, такъ что зрительныя и слуховыя впечатлѣнія составляютъ важнѣйшую основу умственной жизни. Но замѣчательно, что тѣже самыя свойства чувствъ зрѣнія и слуха, которыя даютъ имъ важное познавательное значеніе, лишь въ связи съ нѣкоторыми дополнительными обстоятельствами, отводятъ имъ первенствующую роль и въ эстетической жизни. Можно принять за общее правило или законъ психической жизни, что всякое ощущеніе какого бы то ни было внѣшняго чувства сопровождается чувствомъ удовольствія или страданія. Правда, многіе психологи принимаютъ еще такъ называемыя безразличныя или нейтральныя состоянія чувствительности, т. е. такія впечатлѣнія, которыя не имѣютъ ни пріятнаго, ни непріятнаго характера, которыя лишены какъ бы всякой окраски съ этой стороны. Можетъ быть и эти ощущенія имѣютъ нѣкоторый наклонъ въ ту или другую сторону, т. е. имѣютъ нѣкоторую пріятность или непріятность, но лишь столь незначительную, что она ускользаетъ отъ нашего вниманія. Какъ бы то ни было, существуетъ значительная разница между внѣшними чувствами и съ этой стороны, т. е. въ отношеніи пріятности или непріятности ощущеній, которыми сопровождаются ихъ функціи.

Сравнительно съ чувствами вкуса, обонянія, осязанія, съ чувствомъ мышечнымъ и тепловымъ, высшія чувства зрѣнія и слуха не отличаются особенно сильнымъ оттѣнкомъ пріят-

ности или непріятности. Общіе законы чувствительности, изложенные нами выше, даютъ намъ возможность объяснить этотъ слабо эмоціальный характеръ зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній. Каждое изъ ощущеній зрѣнія или слуха, взятое въ отдѣльности, требуетъ весьма незначительной затраты нервной энергіи, которая вслѣдствіе постоянства функціонированія постоянно расходуется и постоянно возобновляется. Таково свойство всѣхъ функцій, предполагающихъ постоянный расходъ нервной и мускульной силы, всѣхъ обычныхъ движеній, исполняемыхъ нами въ повседневной жизни. По всей вѣроятности эти движенія, какъ и ощущенія зрительныя и слуховыя, сопровождались когда нибудь на нисшихъ ступеняхъ органической жизни болѣе яркимъ чувствомъ удовольствія, но вслѣдствіе постояннаго повторенія они утратили свой эмоціальный колоритъ, приняли болѣе автоматическій характеръ, отчего могутъ совершаться съ наибольшей быстротой и правильностью и такимъ образомъ оказываются лучше приспособленными къ своимъ особымъ цѣлямъ.

По всей вѣроятности чувства удовольствія или страданія требуютъ для себя нѣкоторой задержки нервныхъ вибрацій въ опредѣленныхъ нервныхъ клѣткахъ, что съ субъективной стороны представляется какъ бы поглощеніемъ нашего сознанія однимъ опредѣленнымъ состояніемъ, отчего и переходы къ другимъ состояніямъ чувствительности не происходятъ такъ быстро, какъ въ случаяхъ чисто нейтральныхъ. Въ поясненіе можно указать на игру на какомъ нибудь инструментѣ. Когда мы только учимся играть, то каждая нота задерживаетъ наше вниманіе и каждое ея исполненіе сопровождается пріятнымъ или непріятнымъ чувствомъ. Но какъ скоро мы осилимъ то, что называется техникой игры, наши движенія совершаются автоматически, быстро слѣдуютъ одно за другимъ, безъ всякаго чувства удовольствія или страданія.

Нѣчто подобное происходитъ въ органахъ зрѣнія и слуха: отдѣльныя впечатлѣнія зрительныя и слуховыя, быстро слѣдующія одно за другимъ, обыкновенно не сопровождаются чувствомъ

удовольствія или неудовольствія, вслѣдствіе чего мы имѣемъ возможность однимъ взглядомъ воспринимать массу зрительныхъ впечатлѣній и въ сравнительно короткіе моменты времени получать также значительное количество звуковыхъ комбинацій. Впослѣдствіи мы еще разъ возвратимся къ этому свойству зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній для объясненія сложныхъ эстетическихъ эффектовъ живописи и музыки. А теперь мы замѣтимъ, что обыкновенно нейтральный характеръ этихъ ощущеній, въ связи съ ихъ способностью входить между собой въ сложные агрегаты, не только не противорѣчитъ ихъ эстетическому характеру, а наоборотъ составляетъ одно изъ наиболѣе благопріятныхъ для него условій. Обыкновенно они составляютъ предметъ лишь умственнаго различенія, но въ нѣкоторыхъ особыхъ случаяхъ, вслѣдствіе ли особаго своего качества, интенсивности, или въ силу новизны и отношенія къ другимъ подобнымъ же ощущеніямъ, они даютъ значительное чувство удовольствія. Если каждое изъ отдѣльныхъ ощущеній какого нибудь сложнаго зрительнаго или слуховаго впечатлѣнія отличается этимъ слегка пріятнымъ характеромъ, то цѣлая ихъ сумма даетъ уже значительный пріятный эффектъ,—то, что называется эстетическимъ чувствомъ или волненіемъ. Красивый предметъ въ природѣ вызываетъ въ насъ не одно только пріятное ощущеніе, а цѣлую массу такихъ ощущеній; задача искусства состоитъ въ комбинированіи многихъ подобныхъ эффектовъ, которые, соединяясь вмѣстѣ, усиливая одинъ другой, сказываются въ сознаніи уже значительнымъ волненіемъ пріятнаго характера. Эстетическія удовольствія высшихъ чувствъ, правда, весьма рѣдко достигаютъ интенсивности чувственныхъ наслажденій низшихъ чувствъ, напримѣръ, обонянія или вкуса, но первыя имѣютъ преимущество большей чистоты въ смыслѣ отсутствія примѣси чувствъ непріятныхъ. Органы зрѣнія и слуха, не смотря на слабый характеръ эмоціальныхъ сопровожденій, во всякомъ случаѣ даютъ намъ гораздо больше удовольствій, чѣмъ страданій. Причина заключается въ томъ, что эти чув-

ства не входятъ въ прямое соприкосновеніе съ внѣшними объектами и, слѣдовательно, наиболѣе другихъ удалены отъ вредныхъ и разрушительныхъ вліяній, которыя, какъ мы видѣли, служатъ причиной наиболѣе сильныхъ страданій организма. Органы нисшихъ чувствъ, вкусъ и обоняніе, внѣшніе покровы и мышцы находятся въ менѣе выгодномъ положеніи; они болѣе открыты вреднымъ вліяніямъ среды, которыя выражаются, напримѣръ, въ видѣ ушибовъ, ожоговъ, пораненій кожи и членовъ или горькихъ вкусовъ и непріятныхъ запаховъ—для органовъ вкуса и обоняпія.

Но глазъ и ухо или, лучше сказать, зрительные и слуховые первы защищены отъ прямаго соприкосновенія съ средой, съ которой они знакомятся лишь посредствомъ волнообразныхъ движеній воздуха и эфира. Отсюда, единственное вредное дезинтегрирующее дѣйствіе, которому при обыкновенныхъ обстоятельствахъ подлежатъ эти органы, есть лишь избытокъ нормальной дѣятельности, а не какое нибудь прямое разрушительное вліяніе. Правда, въ нѣкоторыхъ крайнихъ случаяхъ, именно при весьма сильныхъ впечатлѣніяхъ, происходитъ и дезинтегрированіе этихъ нервовъ. Такъ, если мы смотримъ на солнце или слышимъ какой нибудь оглушительный звукъ, то ощущенія получаютъ болѣзненный характеръ, достигающій до острой боли. Но въ обыкновенныхъ случаяхъ излишекъ функціи въ органахъ зрѣнія или слуха сходенъ съ чувствомъ пресыщенія въ органахъ вкуса или обоняпія. Но и это чувство пресыщенія, возможное, правда, и въ эстетическихъ удовольствіяхъ, наступаетъ для нихъ гораздо позже, чѣмъ для низшихъ внѣшнихъ чувствъ.

Способность къ воспріятію цвѣтовъ или звуковъ вообще не такъ скоро утомляется, какъ способность къ вкусовымъ или обонятельнымъ впечатлѣніямъ. Въ эстетическихъ впечатлѣніяхъ она поддерживается въ теченіе болѣе долгаго времени съ одной стороны вслѣдствіе умѣренности пріятнаго чувства, которыми сопровождаются эти впечатлѣнія, а съ другой—ихъ разнообразіемъ, искусствомъ въ ихъ распредѣле-

ніи, прямо разсчитаннымъ на пріятное возбужденіе вниманія и поддержаніе его на извѣстной высотѣ. Мы обыкновенно такъ и выражаемся относительно такихъ художественныхъ впечатлѣній: „смотрѣлъ, не насмотрѣлся бы, слушалъ, не наслушался бы".

Вотъ эти два обстоятельства, во первыхъ сложный характеръ, а во вторыхъ отсутствіе непріятныхъ примѣсей и сопровожденій, даютъ намъ возможность болѣе точнаго опредѣленія эстетическаго чувства, которое мы теперь можемъ сдѣлать уже съ объективной стороны, въ видѣ опредѣленія эстетически прекраснаго. „Эстетически прекрасное есть то, что доставляетъ намъ наибольшее количество пріятныхъ возбужденій при наименьшемъ количествѣ возбужденій непріятныхъ въ процессахъ периферическихъ органовъ нервной системы, прямо не связанныхъ съ органическими функціями". Это опредѣленіе уже достаточно оттѣняетъ эстетическія чувства, указываетъ ихъ различіе отъ всѣхъ другихъ чувствъ, имѣющихъ прямое отношеніе къ органическимъ функціямъ, хотя бы они обусловливались также раздраженіемъ внѣшнихъ периферическихъ органовъ нервной системы. Англійскій психологъ Бенъ въ числѣ признаковъ эстетическихъ чувствъ, кромѣ ихъ удаленности отъ органическихъ функцій и чистоты, въ смыслѣ отсутствія непріятныхъ сопровожденій, выставляетъ еще ихъ универсальность. Произведенія изящныхъ искусствъ и вообще всѣ предметы, называемые эстетическими, могутъ служить источникомъ наслажденія для весьма многихъ лицъ. Двое не могутъ наслаждаться однимъ и тѣмъ же глоткомъ пищи, однимъ и тѣмъ же глоткомъ освѣжающаго напитка. Но голубое небо, зеленый лѣсъ и всѣ вообще красоты природы доступны всѣмъ и каждому. Такимъ образомъ объекты красоты и эстетическаго чувства свободны отъ монополіи и чувства зависти и соперничества, предметомъ котораго часто бываютъ другіе полезные или пріятные предметы. Въ этомъ заключается ихъ, по преимуществу, соціальное значеніе и гуманизирующее, облагорожи-

вающее дѣйствіе. По нашему мнѣнію, этотъ признакъ, которому Бенъ придалъ даже болѣе выпуклое значеніе сравнительно съ другими отличіями красоты, на самомъ дѣлѣ представляетъ лишь послѣдствіе другаго болѣе основнаго свойства эстетическихъ волненій, именно—ихъ отдаленной связи съ функціями, прямо направленными къ сохраненію организма. Такъ какъ объекты красоты слагаются преимущественно изъ впечатлѣній оптическаго и акустическаго характера, то понятно, они не могутъ быть предметомъ монополіи въ томъ же смыслѣ, въ какомъ необходимо должна быть пища, питье или другіе предметы чувственнаго наслажденія. Даже одинъ и тотъ же предметъ одними своими свойствами можетъ быть въ исключительномъ обладаніи одного лица, а другими и, именно, эстетическими—доставлять удовольствіе всѣмъ и каждому. Такъ, напримѣръ, красивая одежда согрѣваетъ только то лицо, которое имѣетъ ее на своихъ плечахъ, тогда какъ любоваться ей можетъ всякій. Въ первомъ случаѣ она служитъ органическимъ потребностямъ лица, въ послѣднемъ она нравится своими эстетическими свойствами, которыя, по самому существу дѣла, не могутъ быть монополизированы въ такой мѣрѣ, какъ матеріальныя удобства.

Всѣ эти соображенія указываютъ на относительный характеръ эстетическаго чувства. Такъ какъ оно есть кумулятивное дѣйствіе многихъ физіологическихъ факторовъ, то очевидно, что оно должно быть такъ же разнообразно, какъ различна структура нервной системы у разныхъ людей. Всякія ненормальности въ органахъ, особенно—зрѣнія и слуха, измѣняютъ, ограничиваютъ эстетическія чувства, а иногда и совсѣмъ дѣлаютъ невозможнымъ ихъ существованіе. Не говоря уже о слѣпыхъ и глухихъ, достаточно указать на то обстоятельство, что нѣкоторые люди слѣпы въ отношеніи къ какому нибудь одному цвѣту, напримѣръ, красному или зеленому. Понятно, что всякія сложныя комбинаціи красокъ, въ которыя входитъ тотъ или другой цвѣтъ, не имѣютъ для нихъ смысла. Нѣкоторые люди совершенно лишены

чувства гармоніи и мелодіи: конечно, ихъ крайне немузыкальное ухо не можетъ страдать отъ диссонансовъ. Но, оставляя въ сторонѣ эти крупныя аномаліи, все-таки мы должны замѣтить, что и мелкія морфологическія особенности имѣютъ важное значеніе для эстетическаго вкуса. Напримѣръ дѣти и дикари, обладающіе свѣжими и крѣпкими нервами, любятъ сильные, громкіе звуки,—въ родѣ тѣхъ, которые издаютъ барабанъ или какіе нибудь свистки. Монотонность въ пѣніи и въ музыкѣ, несносная для людей съ развитымъ вкусомъ, положительно нравится нѣкоторымъ субъектамъ. Относительно цвѣтовъ существуетъ такое же разнообразіе вкусовъ: простымъ людямъ нравятся яркіе цвѣта, особенно красный или оранжевый, такъ какъ ихъ грубая нервная организація находитъ лишь въ этихъ яркихъ колоритахъ достаточно сильное для себя возбужденіе. Такъ дѣти и дикари любятъ одѣваться во всѣ цвѣта радуги. Мы пока еще имѣемъ въ виду одинъ только чувственный элементъ эстетическаго чувства. Но если мы напомнимъ, что оно включаетъ еще много другихъ факторовъ, умственныхъ и эмоціональныхъ, то поймемъ, какое должно существовать громадное разнообразіе эстетическихъ вкусовъ. Но отсюда не слѣдуетъ заключать, что нѣтъ и не можетъ быть объективнаго критерія красоты, что эстетическій вкусъ есть дѣло чисто условное. Напротивъ, изъ того что сказано слѣдуетъ, что дурной вкусъ есть послѣдствіе грубой нервной организаціи, или зависитъ отъ низкаго направленія чувствъ, отъ умственной слабости или, наконецъ, происходитъ отъ недостатка эстетическаго воспитанія. Конечно, нельзя установить какой нибудь абсолютный критерій красоты и безобразія, который былъ бы обязателенъ на всѣ времена, но установленіе временнаго относительнаго критерія возможно.

Этимъ критеріемъ, во первыхъ, служитъ вкусъ и основанныя на художественномъ воспитаніи сужденія наиболѣе компетентныхъ лицъ въ дѣлѣ искусства,—какъ самихъ великихъ мастеровъ въ той или другой сферѣ, такъ и наиболѣе

выдающихся критиковъ и историковъ искусства. Съ другой стороны той же цѣли служатъ и чисто научныя изслѣдованія въ области эстетики, которыя, опираясь на твердыя данныя наукъ о человѣкѣ, объясняютъ самыя различія въ эстетическихъ вкусахъ, указываютъ условія высшаго и болѣе тонкаго развитія художественнаго вкуса,—въ связи съ общимъ развитіемъ нашей физической и духовной природы.

Функціи органовъ зрѣнія и слуха, какъ было сказано выше, не находятся въ прямомъ подчиненіи цѣлямъ чисто органической жизни и въ силу особаго ихъ устройства, вообще, даютъ намъ больше возбужденій пріятнаго, чѣмъ непріятнаго характера. Вотъ эти два условія и придаютъ своеобразный характеръ ощущеніямъ слуховымъ и зрительнымъ, дѣлаютъ ихъ наиболѣе подходящимъ матеріаломъ художественнаго творчества. Низшія чувства вкуса и обонянія открыты непосредственному прямому дѣйствію грубыхъ механическихъ силъ природы; отсюда они подлежатъ или слишкомъ сильнымъ болѣзненнымъ вліяніямъ, или чрезмѣрнымъ возбужденіямъ пріятнаго характера. Но нервы органовъ слуха и зрѣнія удалены отъ этихъ грубыхъ и рѣзкихъ вліяній. Они доступны лишь умѣреннымъ дѣйствіямъ со стороны наиболѣе тонкихъ движеній внѣшней среды, именно колебаній воздуха и свѣтоваго эфира; отсюда и функціи ихъ большею частью безразличны, только въ нѣкоторыхъ случаяхъ отличаются слегка пріятнымъ характеромъ и весьма рѣдко сопровождаются чувствомъ страданія, что нерѣдко бываетъ съ низшими органами чувствъ. Непріятность впечатлѣній слуха и зрѣнія происходитъ большею частью отъ утомленія, какъ бы пресыщенія, а не отъ разрушительнаго процесса въ соотвѣтствующихъ органахъ, тогда какъ удовольствія, связанныя съ этими впечатлѣніями, обусловливаются нормальнымъ и гармоническимъ возбужденіемъ соотвѣтствующихъ нервовъ, а не періодически повторяющимся ихъ функціонированіемъ послѣ болѣе или менѣе продолжительнаго бездѣйствія, какъ въ низшихъ чувствахъ.

Важное различіе существуетъ также въ быстротѣ органическаго возстановленія зрительнаго и слуховаго органовъ, сравнительно съ органами вкуса и обонянія; эти послѣдніе требуютъ, вообще, гораздо больше времени для возобновленія ихъ возбудимости, тогда какъ глаза и уши легко утомляются, но и чрезвычайно быстро возстанавливаютъ свою прежнюю энергію. Вычислено, что для оптическихъ фибровъ этотъ процессъ совершается 17 разъ, а для слуховыхъ 33 раза въ секунду. Этимъ обстоятельствомъ обусловливается, отчасти, различающая способность органовъ зрѣнія и слуха. Нервы вкуса и обонянія не имѣютъ способности разлагать внѣшнія впечатлѣнія на отдѣльные ихъ элементы и проводить каждый элементъ къ центральному органу особо, несмѣшивая съ другими. Между фибрами вкусоваго и обонятельнаго органовъ, нѣтъ такого дробнаго раздѣленія труда, нѣтъ спеціализаціи функцій,—въ той мѣрѣ, въ какой спеціализируются функціи отдѣльныхъ фибръ зрительнаго и слуховаго нервовъ. Но, кромѣ этого анатомическаго строенія, различающая способность высшихъ органовъ весьма много зависитъ отъ быстроты возстановленія затраченной энергіи. Благодаря этому условію, мы можемъ имѣть массу зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній въ весьма короткіе промежутки времени,—впечатлѣній, которыя не смѣшиваются, не сливаются между собой, а каждое отдѣльно доходитъ до сознанія. Вслѣдствіе большаго числа высоко дифференцированныхъ фибръ и быстроты возстановленія въ нихъ функціональной способности, въ каждый данный моментъ функціонируетъ лишь часть ихъ, которая быстро снова становится годной къ новой дѣятельности. Отсюда мы имѣемъ рядъ незначительныхъ затратъ силы, которыя рѣдко сопровождаются замѣтнымъ чувствомъ утомленія, а гораздо чаще, при хорошемъ питаніи, даютъ значительное число пріятныхъ возбужденій. Такимъ образомъ, тѣже условія нервной структуры высшихъ чувствъ, которыя дѣлаютъ ихъ органами умственнаго различенія, отводятъ имъ господствующее значеніе и въ эстетической жизни, даютъ имъ по преимуществу эстетическій характеръ.

Впрочемъ не слѣдуетъ проводить уже слишкомъ рѣзкой границы между высшими и низшими чувствами въ отношеніи ихъ эстетической способности, не слѣдуетъ представлять дѣло такъ, что будто органы вкуса, обонянія и осязанія со всѣмъ не могутъ быть элементами эстетическихъ впечатлѣній и красивыхъ объектовъ.

Природа, особенно въ органической жизни, не проводитъ слишкомъ рѣзкихъ граней, не дѣлаетъ слишкомъ крутыхъ переходовъ и скачковъ. Такъ и въ этомъ случаѣ, нѣкоторыя изъ впечатлѣній вкуса и обонянія, если и не отличаются прямо характеромъ чувствъ эстетическихъ, то во всякомъ случаѣ близки къ этимъ чувствамъ, имѣютъ нѣкоторую аналогію съ ними, а потому могутъ входить въ составъ изящныхъ комбинацій, въ качествѣ по крайней мѣрѣ дополнительныхъ элементовъ. Какія же изъ вкусовыхъ, обонятельныхъ и осязательныхъ ощущеній отличаются этимъ достоинствомъ? Какъ узнать ихъ, какъ отличить отъ такихъ функцій тѣхъ же чувствъ, которыя лишены уже всякаго эстетическаго значенія?

Англійскій психологъ Бенъ говоритъ, что впечатлѣнія и другихъ чувствъ, кромѣ зрѣнія и слуха, могутъ быть введены въ искуство, если они только воспроизводятся идеально, а не испытываются реально, или въ самой дѣйствительности. Живописецъ или поэтъ могутъ изобразить пиршество, и ихъ изображеніе будетъ эстетически пріятно. Въ этомъ случаѣ низшія ощущенія утрачиваютъ свой эгоистическій характеръ, становятся доступными всѣмъ и каждому. Въ художественномъ изображеніи они не имѣютъ, конечно, и тѣхъ непріятныхъ сопровожденій, съ которыми бываютъ не рѣдко связаны въ дѣйствительности. Но вообще художникъ изображаетъ не прямо факты нашей органической жизни, а скорѣе только намекаетъ, вызываетъ въ насъ ихъ идеальное воспроизведеніе. Такъ разныя черты, разныя детали какой нибудь картины, внушающія въ насъ идею чистаго, свѣжаго воздуха, пріятной прохлады или тепла, возбуждаютъ въ насъ безко-

рыстное чувство удовольствія. Тѣмъ же путемъ идеальнаго внушенія и воспроизведенія могутъ получить эстетическій характеръ и пріятные запахи и нѣкоторыя осязательныя впечатлѣнія, напримѣръ, нѣжнаго соприкосновенія съ мягкими предметами.

Такова теорія Бена. Она не отличается строгой научностью и не вводитъ насъ въ самое существо дѣла. Вмѣсто того, чтобы обратиться къ изслѣдованію самихъ впечатлѣній такъ называемыхъ низшихъ чувствъ и въ ихъ свойствахъ и особенностяхъ отыскивать условія ихъ значенія и употребленія въ искусствѣ, Бенъ обращается къ побочному обстоятельству, именно объясняетъ эстетическій характеръ этихъ фактовъ тѣмъ, что они предлагаются намъ въ изображеніи, въ идеальномъ воспроизведеніи, а не прямо, не въ самой дѣйствительности. Но этотъ психологъ не обратилъ вниманія, что существуютъ такіе факты органической жизни, которымъ никакое изображеніе не можетъ придать эстетическаго достоинства, которые положительно не годятся для живописи или поэзіи. Слѣдовательно, должно существовать различіе въ самихъ впечатлѣніяхъ вкуса или обонянія, въ силу котораго одни изъ нихъ имѣютъ нѣкоторое сродство съ эстетическими элементами высшихъ чувствъ, а другія оказываются совсѣмъ не сродными съ ними, лишенными всякаго изящества. Причина этого различія заключается, именно, въ отношеніи этихъ ощущеній къ чисто органическихъ процессамъ тѣла и въ интенсивности эмоціональнаго характера, зависящей отъ этого обстоятельства. Не всѣ вкусовыя, обонятельныя и осязательно-мускульныя чувства находятся въ одинаково служебномъ подчиненіи функціямъ питанія, дыханія и другимъ фактамъ нашей растительной жизни. Не входя въ подробное описаніе устройства и функцій этихъ органовъ, слѣдуетъ указать нѣкоторыя ихъ особенности, которыя имѣютъ прямое отношеніе къ занимающему насъ вопросу.

Органомъ *вкуса* служитъ языкъ, но не одинаково всѣми своими частями. Онъ раздѣляется на три области: въ

одной, именно на самомъ концѣ, преобладаютъ нервы чисто осязательные, въ срединѣ — специфическіе нервы вкуса, посредствомъ которыхъ мы имѣемъ ощущенія сладкаго и горькаго и, наконецъ, въ задней части, примыкающей къ глоткѣ, находятся нервы, находящіеся въ тѣсной связи съ желудкомъ. Осязательные нервы прежде всѣхъ другихъ подвергаются дѣйствію разныхъ веществъ, которыя растворяясь въ слюнѣ, производятъ наиболѣе сильныя раздраженія жгучести, терпкости, солености и т. п. Это не есть настоящія вкусовыя ощущенія; чувство, которымъ они сопровождаются, имѣетъ большей частью болѣзненный характеръ, вслѣдствіе разрушительнаго дѣйствія соприкасающагося вещества. Эти ощущенія, такимъ образомъ, чисто органическія; онѣ рѣзко отличаются отъ эстетическихъ впечатлѣній своимъ сильнымъ эмоціональнымъ характеромъ и слабостью различительной способности. Назначеніе ихъ въ нашей жизни чисто утилитарное: они служатъ первыми показателями полезныхъ или вредныхъ свойствъ поступающихъ въ ротъ матеріаловъ.

Настоящее чувство вкуса принадлежитъ лишь средней части языка; посредствомъ сгруппированныхъ тутъ вкусовыхъ нервовъ, имѣющихъ особое происхожденіе сравнительно съ осязательными нервами оконечности языка, мы различаемъ сладкій вкусъ отъ горькаго. Правда, и эти ощущенія имѣютъ служебное отношеніе къ процессу питанія: такъ какъ сладкія вещества, обыкновенно, *полезны* для организма, а горькія, вообще, вредны, т. о. и эти ощущенія служатъ показателями пригодности или непригодности пищи для организма. Ощущеніе горечи, вѣроятно, обусловливается нѣкоторымъ дезорганизующимъ вліяніемъ веществъ на вкусовые нервы. Но во всякомъ случаѣ эти впечатлѣнія не имѣютъ такого болѣзненнаго, чисто эмоціональнаго характера, какъ осязательныя чувства жгучести, ѣдкости и т. п. Они уже включаютъ въ себѣ нѣкоторые зачатки распознавательной способности, отличающей высшія чувства, и самая связь ихъ съ чисто желудочными процессами представляется не такъ ясной, а какъ бы замаскированной.

Въ самой тѣсной связи съ желудкомъ и его функціями находятся нервы, находящіеся въ сосѣдствѣ съ пищеводомъ: они просто выражаютъ вкусность или отвратительность пищи для желудка; такое впечатлѣніе въ пріятномъ смыслѣ даетъ кусокъ жаренаго мяса, а въ непріятномъ—мясо, начинающее разлагаться. Связь этихъ ощущеній съ органическими функціями—очевидна; она-то и дѣлаетъ ихъ совсѣмъ непригодными для эстетическихъ эффектовъ,—въ дѣйствительномъ ихъ видѣ или въ идеальномъ воспроизведеніи, все равно. Жареный гусь, сдобный пирогъ и т. п. съѣдобныя вещества лишены всякаго эстетическаго значенія. Нѣкоторое приближеніе къ эстетическимъ чувствамъ представляютъ лишь чисто вкусовыя ощущенія. Сахаръ и медъ, вкусъ яблока и персика не имѣютъ такой грубости, будничности и такой тѣсной связи съ чисто органическимъ процессомъ пищеваренія, какъ указанныя яства. Отсюда вкусовыя ощущенія служатъ метафорами въ обычной и поэтической рѣчи: мы говоримъ о сладкихъ чувствахъ дружбы, о сладости поцѣлуя и т. п. И самые предметы, отличающіеся пріятнымъ вкусомъ, напримѣръ фрукты, составляютъ элементъ поэтическаго и художественнаго воспроизведенія; особенно, если они окружены другими эстетическими объектами, то могутъ быть употребляемы безъ нарушенія художественнаго эффекта. Правда, на картинахъ фламандской школы встрѣчаются и жареные гуси и окорока; но, во всякомъ случаѣ, среди плодовъ и цвѣтовъ, добродушныхъ хозяевъ и милыхъ хозяекъ и гостей, они не занимаютъ слишкомъ выдающагося положенія. Такимъ образомъ идеальная форма, о которой говоритъ Бенъ, хотя и не создаетъ эстетическаго характера для объектовъ низшихъ чувствъ, но, дѣйствительно, можетъ усиливать ихъ эстетическое значеніе, которое они имѣютъ по самой своей природѣ, въ силу нѣкоторой сообразности съ общими требованіями эстетическихъ эффектовъ.

Послѣ того, что сказано объ органахъ вкуса и вкусовыхъ впечатлѣніяхъ, едва ли нужно много распространяться

объ органѣ *обонянія* съ его ощущеніями. Существуетъ значительная аналогія между функціями и назначеніемъ вкуса и обонянія. Цѣль этого послѣдняго чувства—служить указателемъ полезности или вреда какъ пищи, предназначаемой для желудка, такъ и воздуха, поступающаго въ легкія. Въ полости носа находятся осязательные нервы, аналогичные съ такими же нервами на концѣ языка, которые подобнымъ же образомъ возбуждаются летучими веществами, въ родѣ газа приготовленной горчицы, нашатырнаго спирта и т п. Въ числѣ обонятельныхъ ощущеній существуютъ и такія, которыя находятся въ симпатіи съ желудкомъ,—аналогично вкусовымъ ощущеніямъ, помѣщающимся назади языка; таковъ напримѣръ запахъ жаренаго мяса, сдобнаго печенья и т. п. Но существуютъ еще запахи, имѣющіе соотношеніе съ легкими, напримѣръ особое ощущеніе свѣжаго воздуха, пріятный запахъ фруктовъ, или непріятное ощущеніе нѣкоторыхъ вредныхъ газовъ, напримѣръ сѣроводорода. Пріятныя ощущенія этого рода аналогичны съ сладкимъ вкусомъ. Они сходны и въ томъ еще отношеніи, что связь ихъ съ органическими процессами питанія менѣе очевидна, чѣмъ въ другихъ запахахъ. Нѣкоторые начатки умственнаго различенія, легкій характеръ самого возбужденія, скорость возстановленія затраченной энергіи, все это приближаетъ пріятные запахи къ чувствамъ эстетическимъ.

Въ этомъ отношеніи—полная аналогія съ собственно вкусовыми ощущеніями. Но существуютъ нѣкоторыя обонятельныя впечатлѣнія, которыя гораздо больше отличаются эстетическимъ характеромъ, чѣмъ ощущенія вкусовыя. Это именно ощущенія всѣхъ тѣхъ пріятныхъ запаховъ, которые не имѣютъ никакой связи съ пищеварительными органами. Благоуханіе цвѣтовъ, напримѣръ розы, фіалки, запахъ свѣже скошеннаго сѣна, ароматъ поля засѣяннаго хлѣбомъ и т. п. почти достигаютъ степени эстетическихъ впечатлѣній. Отсюда эти впечатлѣнія въ связи, конечно, съ другими поэтическими эффектами имѣютъ свободный доступъ въ поэзію. Цвѣ-

ты, вообще, представляютъ одинъ изъ наиболѣе изящныхъ предметовъ природы, которыми мы любуемся въ дѣйствительности, которые входятъ и въ идеальныя изображенія. Кромѣ формы и колорита этимъ они обязаны также въ значительной степени своему благоуханію. Поэтическій языкъ пользуется метафорами, заимствованными изъ этихъ ощущеній.

Есть одно обстоятельство, которое еще болѣе приближаетъ пріятные запахи къ эстетическому уровню: это—именно способъ ихъ распространенія чрезъ посредство воздуха въ видѣ тончайшихъ частицъ, способъ—аналогичный съ распространеніемъ свѣта и звука. Отсюда пріятный запахъ розы или фіалки не уничтожается, не потребляется въ актѣ обоняніе, совсѣмъ не такъ, какъ вкусовыя—качества яблока или груши. Поэтому относительно благоуханій существуетъ такое же отсутствіе монополіи, какъ и относительно всѣхъ эстетическихъ предметовъ; эта универсальность наслажденій подводитъ ароматы цвѣтовъ подъ общій классъ и почти одинаковый уровень съ прекрасными предметами, широко распространенными въ природѣ и доступными всѣмъ и каждому,—въ родѣ зелени лѣсовъ или голубаго неба. Такимъ образомъ, начало раздѣленія между изящнымъ и полезнымъ и первые элементы, какъ бы зародыши эстетической жизни, лежатъ глубже, чѣмъ это можетъ представиться съ перваго раза, именно они даны уже въ органахъ низшихъ чувствъ, находящихся въ наиболѣе тѣсной связи съ органическими процессами. Эта аналогія видна еще изъ того, что впечатлѣнія чувствъ вкуса и обоняніе составляютъ даже предметъ двухъ искусствъ: гастрономическаго и парфюмернаго, которыя стоятъ въ такомъ же отношеніи къ нимъ, въ какомъ живопись и музыка находятся къ ощущеніямъ зрѣнія и слуха. Удовлетвореніе требованіямъ утонченнаго вкуса и обоняніе должно слѣдовать тому же основному принципу эстетики, какъ и произведенія высшихъ искусствъ: именно, они должны давать наибольшее число пріятныхъ возбужденій при наименьшемъ количествѣ утомленія въ процессахъ, непрямо связанныхъ съ

необходимыми жизненными функціями. Кушанья, составляющія хорошій столъ, кромѣ своей пріятности должны отличаться разнообразіемъ, должны имѣть разные оттѣнки вкуса и должны слѣдовать другъ за другомъ въ извѣстномъ порядкѣ, строго разсчитанномъ на то, чтобы предшествовавшія блюда возбуждали, а не притупляли аппетитъ къ слѣдующимъ за ними. Были сдѣланы даже серьезныя попытки установить строгія правила поварскаго искусства. Парфюмерное искусство допускаетъ меньше мѣста для такихъ искусственныхъ комбинацій.

Выгоднѣе въ эстетическомъ отношеніи стоятъ *осязательныя ощущенія*: они весьма слабы съ эмоціональной стороны, вообще даютъ мало удовольствій и страданій. Разныя поврежденія кожи, ушибы, раны, ожоги относятся собственно не къ чувству осязанія, а къ общей органической чувствительности. Такъ какъ чувство осязанія постоянно функціонируетъ и не имѣетъ сколько нибудь продолжительныхъ періодовъ отдыха, то его впечатлѣнія не даютъ намъ также и особенно сильныхъ удовольствій и, вообще, отличаются скорѣе безразличнымъ характеромъ. Этими свойствами чувство осязанія сближается съ зрительными и слуховыми чувствами; такъ же какъ и эти послѣднія, оно отличается въ значительной мѣрѣ различительною способностью, а потому и играетъ важную роль въ познавательныхъ процессахъ.

Вслѣдствіе этой близости къ высшимъ чувствамъ впечатлѣнія осязанія находятся въ болѣе близкомъ отношеніи къ эстетикѣ, чѣмъ впечатлѣнія вкуса и обонянія. Вкусовыя и обонятельныя чувства становятся объектами искусства преимущественно въ ихъ идеальной формѣ, тогда какъ факты осязательной чувствительности входятъ въ составъ нѣкоторыхъ искусствъ непосредственно. Ощущенія осязанія, большею частью безразличныя, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, при нѣкоторыхъ условіяхъ, получаютъ пріятный характеръ не особенно интенсивнаго рода. И наоборотъ нѣкоторыя изъ впечатлѣній осязанія непріятны. Такъ всѣ грубыя, жесткія,

шероховатыя вещества производятъ непріятное дѣйствіе на кожу, тогда какъ вещества мягкія, какъ напримѣръ шелковыя матеріи, бархатъ, тонкое полотно, возбуждая нормальное количество нервнаго дѣйствія, пріятны для осязанія.

Органомъ чувства осязанія служатъ преимущественно пальцы и ладонь руки: здѣсь сосредочено наибольшее число осязательныхъ нервовъ, отсюда прикосновеніе руки къ разнымъ поверхностямъ предметовъ доставляетъ намъ особенно сильные эмоціональные эффекты. Намъ непріятно осязать какую нибудь жесткую, неровную, шероховатую поверхность, напримѣръ—кусокъ неполированнаго, неотесаннаго гранита; тогда какъ мы любимъ проводить рукой и гладить мягкія или вполнѣ гладкія полированныя вещи. Такое легкое, безпрепятственное движеніе пальцевъ по совершенно гладкой поверхности доставляетъ значительную долю пріятнаго чувства. Прикосновеніе хотя и къ гладкимъ, но холоднымъ и скользкимъ предметамъ бываетъ часто весьма непріятно. Можетъ быть это есть остатокъ инстинктивной боязни змѣй, которыя были самыми опасными врагами для нашихъ предковъ.

Но вообще гладкія поверхности пріятны. Мы любимъ смотрѣть на вещи изъ полированнаго мрамора, фарфора, потому что кромѣ пріятныхъ зрительныхъ впечатлѣній блеска въ насъ воспроизводятся по ассоціаціи также и пріятныя осязательныя чувства. На этомъ основаніи ручки всѣхъ инструментовъ, разныхъ вещицъ, которыя мы часто беремъ въ руки, должны быть особенно гладки; всѣ туалетныя вещи обыкновенно дѣлаются изъ кости, простой или слоновой, иногда изъ перламутра, а ручки обыкновенныхъ инструментовъ по крайней мѣрѣ изъ хорошо выструганнаго дерева. Въ изящно убранной комнатѣ часть эстетическаго эффекта обусловливается мягкой, прекрасно полированной мебелью. Даже нѣкоторыя лакомства: желе, кремы, мороженое нравятся намъ кромѣ пріятнаго вкуса или прохлаждающаго дѣйствія также своей мягкостью, для насъ не требуются никакого усилія жевать и проглатывать ихъ; тогда какъ та пища,

которая вязнетъ на зубахъ, намъ не нравится, потому что для ея жеванья требуется особенное усиліе, особенное напряженіе мускуловъ. Весьма непріятное чувство возбуждаетъ все, что хруститъ на зубахъ. Вообще, въ кругу осязательныхъ ощущеній все, что требуетъ излишняго усилія, лишней затраты нервной и мускульной энергіи, непріятно и, наоборотъ, все что свободно отъ этихъ недостатковъ, намъ нравшися.

Конечно, не всѣ перечисленныя нами пріятныя осязательныя ощущенія относятся къ числу эстетическихъ. Различіе между ними въ этомъ отношеніи можетъ быть установлено посредствомъ того же критерія красоты, именно оно опредѣляется ихъ отношеніемъ къ потребностямъ нашего тѣла. Ощущенія, связанныя съ пищей или одеждой, отстоятъ дальше отъ эстетическихъ чувствъ, чѣмъ чисто безкорыстныя удовольствія, получасмыя отъ предметовъ гладкихъ и полированныхъ. Эти послѣднія отличаются всѣми признаками чувствъ эстетическихъ: они не имѣютъ прямой связи съ жизненными потребностями тѣла, они даютъ намъ наибольшее количество пріятнаго возбужденія при наименьшемъ утомленіи и затратѣ нервной энергіи. Объекты, возбуждающіе эти чувства, ничего не теряютъ въ актѣ наслажденія, т. е. со стороны своихъ эстетическихъ особенностей и отличій они не могутъ быть предметомъ исключительнаго обладанія и монополіи. Поэтому эстетическіе элементы чувства осязанія имѣютъ свободный доступъ въ разныя искусства и составляютъ одну изъ существенныхъ сторонъ *орнаментики*, т. е. служатъ однимъ изъ средствъ для украшенія предметовъ повседневнаго употребленія. Исторія искусствъ свидѣтельствуетъ объ этомъ.

Самыя древнія орудія каменнаго періода чрезвычайно грубы и угловаты, но первобытные люди научились полировать ихъ, такъ что орудія такъ называемой неолитической эпохи и позднѣйшихъ эпохъ показываютъ уже довольно высокую степень этого искусства. Если мы примемъ въ соображеніе трудность полированія чрезвычайно крѣпкихъ камней въ ту эпоху,—при отсутствіи металловъ и всякихъ усовершенствованныхъ при-

способленій для этой цѣли, то поймемъ, какую важность или какое эстетическое значеніе имѣли гладкія вещи для первобытнаго человѣка. Мы видимъ, что и теперь дикари полируютъ свои вещи, напримѣръ скорлупы кокосовыхъ орѣховъ, свое оружіе и т. п. Египтяне умѣли дѣлать гранитныя фигуры гладкими какъ стекло. Но и въ болѣе развитой формѣ искусство широко пользуется осязательными эффектами въ живописи, архитектурѣ и декоративныхъ искусствахъ. Живопись любитъ воспроизводить всѣ предметы пріятные, нѣжные для соприкосновенія: достаточно напомнить ковры, драпировки, изящныя складки костюмовъ. Красивыя и дорогія произведенія изъ бронзы или мрамора много выигрываютъ отъ полировки; мы почти инстинктивно стремимся ощупывать руками гладкія колонны. Но особенно въ архитектурѣ и орнаментикѣ осязательные элементы получаютъ выдающееся значеніе: слѣдуетъ вспомнить колонны и вазы, мозаическія и рѣзныя работы, всѣ изящныя украшенія мебели. Даже горшки изъ простой глины покрываются глазурью, которая прикрываетъ ихъ грубую поверхность. Всѣ особенно богатыя матеріи: шелкъ, атласъ, бархатъ, кашемиръ, пухъ лебяжій и гагачій, кружева и т. п. обязаны своими эстетическими эффектами, кромѣ зрительныхъ впечатлѣній, пріятному дѣйствію на осязаніе. Каждый изъ этихъ предметовъ, красивыхъ въ дѣйствительности, въ воспроизведеніи дѣлается вполнѣ подходящимъ элементомъ поэзіи и искусства.

Кромѣ этихъ продуктовъ художественной и изящной индустріи въ самой природѣ встрѣчаются вещи, которыя обязаны отчасти своимъ эстетитескимъ характеромъ своему дѣйствію на органы осязанія. Намъ нравится мѣста, поросшія мягкой травой, дерновыя скамейки. Мы любимъ смотрѣть на зеркальную поверхность воды, которая воспѣвается и поэтами. Только лишь выпавшій снѣгъ, только лишь замерзшая рѣка не лишены также эстетическаго характера. Нѣкоторые цвѣты съ жесткими, неподатливыми лепестками намъ менѣе нравятся именно вслѣдствіе этого обстоятельства, тогда какъ

другіе кромѣ своей окраски привлекаютъ насъ нѣжностью и деликатностью своихъ лепестковъ. Искусственные цвѣты изъ бумаги или воска непріятны отчасти потому, что при самой тщательной отдѣлкѣ они никогда не могутъ сравниться въ тонкости деталей съ живыми произведеніями природы.

Слѣдуетъ сказать еще нѣсколько словъ о *чувствахъ мускульныхъ*. Они въ извѣстной степени также отличаются различительной способностью. Наше знаніе формы предметовъ основывается на нихъ вмѣстѣ съ чувствами осязательными. Съ эстетической стороны намъ нравятся движенія, совершающіяся безпрепятственно, съ наименьшей затратой мускульной энергіи. Этимъ объясняются нѣкоторые чрезвычайно важные элементы архитектуры и скульптуры. При объясненіи эстетическаго свойства кривыхъ линій и поверхностей мы коснемся значенія мускульныхъ чувствъ, связанныхъ съ движеніемъ глаза. Говоря о красотѣ въ животномъ царствѣ и, преимущественно, о красотѣ человѣческаго тѣла, мы увидимъ, что тоже чувство легкости движеній лежитъ въ основаніи такъ называемой *граціозности*.

Такимъ образомъ изъ всего, что сказано о низшихъ чувствахъ, мы видимъ, что не всѣ они находятся въ одинаковомъ положеніи относительно эстетическихъ эффектовъ. Начиная съ нѣкоторыхъ вкусовыхъ ощущеній, переходя затѣмъ къ нѣкоторымъ впечатлѣніямъ обонянія и оканчивая ощущеніями осязательными, мы получаемъ нѣкоторую градацію красоты, нѣкоторое возрастаніе эстетическаго характера и, такимъ образомъ, нѣкоторое приближеніе къ высшимъ органамъ эстетической жизни, т. е. слуху и зрѣнію. Эта градація строго слѣдуетъ установленному нами физіологическому и вмѣстѣ психологическому закону, или критерію изящества и, по нашему убѣжденію, служитъ лучшимъ его оправданіемъ.

B. Физіологическія и психологическія основанія эстетической теоріи музыки.

Всякому, кто только знакомъ съ элементарными понятіями физики и физіологіи, извѣстно, что ощущеніе, называемое звукомъ, происходитъ отъ извѣстнаго рода колебаній воздуха, которыя передаются нервамъ и мозгу посредствомъ особаго приспособленнаго къ тому слуховаго аппарата. Нѣкоторыя движеніе воздуха, отличающіяся бо́льшей силой, сообщаютъ потрясенія нашему тѣлу, которыя ощущаются нами посредствомъ осязанія. Но кромѣ этихъ массивныхъ движеній воздуха существуютъ такія, по отношенію къ которымъ осязательная поверхность тѣла остается индифферентной. Когда одно тѣло, твердое, жидкое или газообразное, ударяется о другое съ нѣкоторой степенью силы, то возникаютъ волнообразныя движенія воздуха, которыя, возбуждая органъ слуха, составляютъ то, что съ субъективной стороны называется *звукомъ*. Эти движенія бываютъ двухъ родовъ: одни происходятъ, когда тѣло послѣ удара сейчасъ приходитъ въ состояніе покоя, другія возникаютъ въ томъ случаѣ, когда тѣло продолжаетъ свободно вибрировать или колебаться и послѣ перваго толчка или удара, выведшаго его изъ равновѣсія. Волны перваго класса отличаются неправильностью, тогда какъ послѣднія вполнѣ правильны, состоятъ изъ опредѣленнаго числа колебаній въ единицу времени, напримѣръ, въ секунду.

Въ примѣръ колебаній перваго рода можно привести тѣ, которыя производятся паденіемъ камня на землю; типическимъ примѣромъ правильныхъ колебаній служатъ колебанія, вызываемыя эластичными предметами, напримѣръ струнами какого нибудь инструмента, скрипки или віолончели, которыя продолжаютъ вибрировать до тѣхъ поръ, пока полученная ими энергія не разсѣется вслѣдствіе тренія.

Ухо съ слуховыми нервами и другими приспособленіями есть органъ, предназначенный для ощущенія, или передачи сознанію такихъ волнообразныхъ движеній. Ухо собираетъ

эти мелкія колебанія, концентрируетъ, усиливаетъ ихъ посредствомъ особыхъ приспособленій и проводитъ къ конечнымъ развѣтвленіямъ слухового нерва. Этотъ послѣдній передаетъ полученныя такимъ образомъ впечатлѣнія къ особымъ слуховымъ скопленіямъ нервныхъ клѣтокъ въ мозгу, откуда эти впечатлѣнія доходятъ до сознанія и до высшихъ координирующихъ центровъ мозга, органа сознательной психической жизни.

Мы не имѣемъ возможности входить въ подробное описаніе органа слуха, а должны коснуться лишь только тѣхъ его частей, которыя положительно необходимы для пониманія звуковыхъ ощущеній и ихъ музыкальныхъ особенностей. Внѣшняя часть человѣческаго уха представляетъ проходъ, черезъ который собираются вибраціи воздуха и проникаютъ въ такъ называемую барабанную полость, отдѣляющуюся отъ прохода тонкой перепонкой кругообразной формы. За барабанной полостью или тимпанумомъ помѣщается лабиринтъ, полость, наполненная жидкостью, въ стѣнкахъ которой развѣтвляются окончанія волоконъ слуховаго нерва. Назначеніе прохода состоитъ въ томъ, чтобы собирать, сосредоточивать воздушныя колебанія, а назначеніе барабанной полости—передавать ихъ въ лабиринтъ, тогда какъ цѣль лабиринта съ наполняющей его жидкостью и другими сложными приспособленіями состоитъ въ возбужденіи развѣтвленій слуховаго нерва. Чтобы понять, какимъ образомъ колебанія воздуха превращаются въ нервныя возбужденія, приведемъ нѣкоторыя аналогическія явленія изъ внѣшней природы. Извѣстно изъ физики, что какое нибудь тѣло способное къ колебанію можно привести въ движеніе посредствомъ легкихъ толчковъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ съ тойже періодичностью, какъ и колебанія тѣла, приводимаго въ движеніе; такимъ образомъ можно заставить колебаться маятникъ или колоколъ, вообще какое нибудь тѣло, превосходящее своей массой силу каждаго изъ толчковъ, взятыхъ въ отдѣльности, такъ какъ въ этомъ случаѣ всякій послѣдующій толчекъ усиливаетъ предшествовавшій ему въ тотъ

самый моментъ, когда это усиленіе производитъ наибольшее дѣйствіе. Отсюда мы видимъ, что нѣкоторыя эластичныя тѣла, напримѣръ, камертонъ, струны, натянутыя перепонки и т. п. возбуждаются вибраціями воздуха и приходятъ въ такое же симпатическое колебательное движеніе, если только періоды колебанія этихъ тѣлъ совпадаютъ съ вибраціями воздушной среды. Если мы будемъ пѣть близъ резонантной доски рояля, то приходятъ въ совмѣстное колебаніе тѣ струны, тоны которыхъ содержатся въ пропѣтомъ звукѣ. Если бы мы представили себѣ каждую струну чувствующей, то она имѣла бы соотвѣтствующія ощущенія звука, и всякій сложный звукъ былъ бы разложенъ на его составные звуки,—однимъ словомъ, рояль производилъ бы такой же анализъ звуковъ, который дѣлается нашимъ ухомъ. Теперь, не входя въ разныя подробности устройства слуховыхъ нервовъ, замѣтимъ, что окончанія волоконъ этихъ нервовъ принадлежатъ къ числу подобныхъ эластическихъ тѣлъ, способныхъ къ симпатическому колебанію, находящемуся въ нѣкоторой опредѣленной пропорціи съ передаваемыми къ нимъ колебаніями воздуха. Концевыя волокна слухового нерва соединены съ нѣкоторыми небольшими эластическими придатками, такъ называемыми кортіевыми дугами, а также съ особой перепонкой, называемой основной, которая по своей ширинѣ находится въ разныхъ степеняхъ напряженія. Значеніе кортіевыхъ дугъ прежде полагалось въ томъ, что каждая изъ нихъ приводится въ созвучное колебаніе съ звуковыми вибраціями, передаваемыми ей черезъ жидкость лабиринта. Но въ настоящее время нѣкоторые физіологи думаютъ, что эта важная роль исполняется основной перепонкой, части которой, настроенныя на извѣстный тонъ, приводятся въ дрожаніе соотвѣтственными звуковыми колебаніями. Наконецъ слѣдуетъ еще замѣтить, что каждая изъ фибръ или волоконъ слухового нерва имѣетъ прямое сообщеніе съ слуховымъ центромъ мозга, чѣмъ обусловливается раздѣльный характеръ слуховыхъ ощущеній. Цѣлая комбинація звуковъ, благодаря этому об-

стоятельству, чувствуется нами не какъ одинъ звукъ, напротивъ, вслѣдствіе раздѣленія фибръ слухового нерва, мы можемъ различать отдѣльные звуки въ цѣлой сложной ихъ массѣ.

Послѣ этихъ, конечно, слишкомъ бѣглыхъ замѣтокъ о строеніи и функціяхъ органа слуха слѣдуетъ теперь обратиться къ слуховымъ ощущеніямъ и, по крайней мѣрѣ, въ такихъ же общихъ чертахъ указать соотвѣтствующія имъ особенности въ звуковыхъ колебаніяхъ, составляющихъ ихъ объективную сторону.

Мы различаемъ плавные и ровные, прерывистые и дрожащіе звуки, громкіе и тихіе, короткіе и продолжительные, нѣжные, мягкіе и, наоборотъ, грубые и рѣзкіе. Кромѣ того мы различаемъ тоны отдѣльныхъ звуковъ, а также тэмбръ или характеръ инструмента, голоса, вообще—звучащаго предмета; такъ мы, закрывши глаза, можемъ отличить одну и ту же ноту, взятую флейтой, скрипкой, голосомъ или фортепіано.

Чѣмъ обусловливаются всѣ эти различія звуковыхъ ощущеній? Одно изъ различій между звуковыми волнами или колебаніями воздуха было уже указано выше. Это различіе правильности и неправильности, періодичности и непериодичности. Бо́льшая часть звуковъ въ природѣ отличается неправильностью: звукъ моментально возникаетъ и замираетъ, или продолжается безъ всякой равномѣрности. Правильные звуки можно назвать музыкальными, тогда какъ неправильные—стуками и шумомъ. Органы музыкальныхъ звуковъ были уже указаны. Гельмгольцъ полагалъ, что и шумы имѣютъ для себя особыя приспособленія, отличающіяся лишь менѣе сложнымъ строеніемъ. Именно внѣшняя часть лабиринта, называемая преддверіемъ, содержитъ въ своихъ извилинахъ или ампулахъ нервныя окончанія. Ихъ особое устройство заставляетъ предполагать, что они возбуждаются симпатически съ кратковременными и неправильными колебаніями звучащей среды, которыя и соотвѣтствуютъ нашимъ ощущеніямъ стука и шума. Впрочемъ въ настоящее время эта теорія оставлена.

Другое различіе звуковыхъ волнъ, это—ихъ объемъ или амплитуда ихъ качанія,—другими словами, разстояніе между высшими пунктами, гребнями волнъ. Этимъ обусловливается различіе въ силѣ звука, степень его громкости, которая не требуетъ для себя какихъ нибудь особыхъ слуховыхъ фибръ, а зависитъ лишь прямо отъ степени ихъ раздраженія. Если мы потянемъ струну въ сторону, а затѣмъ предоставимъ ей вибрировать свободно, то сначала ея колебанія будутъ очень значительны и звукъ въ это время отличается громкостью, но вмѣстѣ съ уменьшеніемъ размаховъ струны онъ становится все слабѣе и слабѣе и наконецъ замираетъ.

Важное различіе, существующее между періодическими или музыкальными звуками, это то, которое опредѣляется числомъ колебаній въ данный періодъ времени. Для каждаго тѣла это число при одинаковыхъ обстоятельствахъ остается постояннымъ. Такъ струна, не измѣняющая своей длины, въ одинаковой степени напряженія всегда даетъ одинаковое количество колебаній въ секунду; удлинняя или сокращая ее, мы можемъ увеличивать или уменьшать это количество. Существуетъ особый инструментъ „сирена“, посредствомъ котораго можно производить звуковыя колебанія того или другого числа въ секунду. Слѣдуетъ помнить, что существуютъ границы колебаній, границы слышимости, такъ что мы не ощущаемъ ни слишкомъ медленныхъ, ни слишкомъ частыхъ колебаній.

Отъ различныхъ періодовъ колебанія зависятъ тоны высокіе или низкіе; чѣмъ больше колебаній происходитъ въ секунду, тѣмъ выше звукъ и на оборотъ. Это различіе съ физіологической стороны обусловливается разницей въ напряженіи, или настройкѣ тѣхъ эластичныхъ тѣлецъ, съ которыми соединяются волокна слухового нерва. Объективныя колебанія звучащей среды симпатически возбуждаютъ лишь нѣкоторые изъ этихъ органовъ, именно тѣ, которые настроены созвучно съ ними, тогда какъ всѣ другія подобныя тѣла относятся къ этимъ звукамъ индифферентно. Отсюда и происходитъ анали-

тическая способность органа слуха, способность его разлагать сложные звуки на ихъ простыя составныя части.

Намъ остается еще указать, отчего зависитъ такъ называемый *тэмбръ*, или качество звуковъ одной и той же высоты, издаваемыхъ разными инструментами, или разными человѣческими голосами. Напримѣръ, звукъ віолончели отличается отъ звука скрипки, или флейты; особенностями тэмбра опредѣляются и характеры человѣческаго голоса: сопрано, сопрано-меццо, контральто, теноръ, бассъ. Отчего зависитъ эта особенность звуковъ? Гельмгольцъ доказалъ, что причиной служитъ сложный характеръ волнъ, соотвѣтствующихъ звукамъ, издаваемымъ разными инструментами. Каждый изъ тоновъ скрипки, флейты или рояля, слагается изъ одного основного и нѣсколькихъ частныхъ, болѣе высокихъ тоновъ, число колебаній которыхъ, обыкновенно, находится въ правильномъ геометрическомъ отношеніи къ колебаніямъ основного тона. Основной тонъ, вслѣдствіе своей интенсивности, опредѣляетъ высоту всего сложнаго тона или, лучше сказать, сложной системы звуковыхъ волнъ; количество добавочныхъ верхнихъ тоновъ и отношенія ихъ колебаній къ основному опредѣляетъ качество или тэмбръ звука. Такимъ образомъ почти каждый музыкальный звукъ, въ существѣ дѣла, есть цѣлый аккордъ звуковъ, находящихся между собой, обыкновенно, въ болѣе или менѣе гармоничномъ отношеніи. Такой звукъ, положимъ, *до* или *ре* той или другой октавы на фортепьяно, мы ощущаемъ, обыкновенно, какъ одно качество, но при большемъ вниманіи и упражненіи можемъ замѣчать и составныя его части. Этотъ анализъ облегчается резонаторами, которые ставятся близко къ уху и которые, будучи различно настроены, приводятся въ движеніе колебаніями сложнаго звука, соотвѣтствующими ихъ собственному тону. Посредствомъ такого резонатора можно слышать чистый тонъ даже и тогда, когда онъ по причинѣ своей незначительной силы недоступенъ непосредственному сознанію.

Этихъ данныхъ физіологической акустики достаточно

для пониманія эстетическаго дѣйствія звуковъ и ихъ сочетаній. Слѣдуетъ только помнить, что различныя отношенія звуковыхъ волнъ, видоизмѣняющихъ другъ друга, взаимно усиливающихся или ослабляющихся или парализующихся между собою, отличаются гораздо болѣе сложнымъ характеромъ, чѣмъ можно заключить изъ нашего обзора. Эта сложность въ нѣкоторыхъ случаяхъ бываетъ такъ велика, что передъ ней становится въ тупикъ даже высшая математика, которая не находитъ формулъ для выраженія всѣхъ сложныхъ звуковыхъ отношеній. Конечно, устройство слухового аппарата отличается также весьма сложнымъ характеромъ и слухъ обладаетъ большой различительной способностью, особенно у лицъ съ музыкальнымъ образованіемъ, но во всякомъ случаѣ ухо остается назади сравнительно съ богатствомъ звуковъ и ихъ возможныхъ оттѣнковъ и комбинацій.

Но, говоря вообще, аналитическая способность уха совершеннѣе такой же способности глаза. Наши звуковыя ощущенія во всѣхъ отношеніяхъ строго слѣдуютъ за ходомъ внѣшняго раздраженія: равномѣрное періодическое колебаніе мы различаемъ какъ непрерывный звукъ, неправильно мѣняющійся—какъ неравномѣрный шумъ. Мы различаемъ разныя степени интенсивности звука, то или другое число колебаній въ секунду различается нами какъ тонъ или высота звука. Такимъ образомъ устанавливается извѣстная градація, или скàла тоновъ. Какъ велика можетъ быть чувствительность уха къ разницамъ звуковъ въ этомъ послѣднемъ отношеніи, видно изъ того, что нѣкоторые музыканты въ состояніи ощущать разницу въ высотѣ тоновъ двухъ камертоновъ, изъ которыхъ одинъ дѣлаетъ 1209, а другой 1210 колебаній въ секунду.

Вотъ эти два обстоятельства: богатство звуковыхъ оттѣнковъ и звуковыхъ комбинацій съ одной стороны, а съ другой—высокая различительная способность слухового органа, обусловливаютъ собой богатое развитіе музыки, громадное разнообразіе музыкальныхъ композицій и ихъ эстетическихъ

эффектовъ. Этими же условіями опредѣляется и своеобразный характеръ музыки, которымъ она рѣзко отличается отъ всѣхъ другихъ изящныхъ искусствъ.

Теперь мы обратимъ вниманіе на элементарныя эстетическія свойства, т. е. пріятный или непріятный характеръ простѣйшихъ свойствъ звука. Начнемъ съ громкости или степени интенсивности звуковыхъ ощущеній. Всякому извѣстно, по собственному опыту, что слишкомъ громкіе звуки намъ непріятны и могутъ иногда вызывать острое чувство болѣзненнаго характера. Раскаты грома, залпъ пушекъ, свистъ паровой машины, производятъ такое дѣйствіе; мы инстиктивно стремимся затыкать уши, чтобы предохранить себя отъ подобныхъ впечатлѣній, вредное дѣйствіе которыхъ на слуховой органъ выражается въ оглушеніи, въ временномъ притупленіи слуховой чувствительности, а иногда можетъ вести и къ окончательной потерѣ слуха. Причина страданія, испытываемаго нами въ подобныхъ случаяхъ, очевидна. Она состоитъ въ разрушительномъ дѣйствіи слишкомъ интенсивныхъ ударовъ звучащей волны на слуховой нервъ съ добавочнымъ къ нему аппаратомъ. По той же причинѣ производятъ непріятное, иногда болѣзненное чувство звуки слишкомъ рѣзкіе, пронзительные, каковы напримѣръ свистки паровой машины, пронзительный лай собаченки, или крикъ попугая. Причина таже, именно слишкомъ быстрая трата нервной энергіи, не пополняемая приходомъ,—убыль, не вознаграждаемая прибылью.

Звуки и не особенно сильные, но черезчуръ продолжительные утомляютъ и производятъ непріятное впечатлѣніе также вслѣдствіе большаго расхода нервной энергіи, при отсутствіи отдыха, необходимаго для ея возстановленія. При соединеніи продолжительности съ громкостью, а также вслѣдствіе разнородности, разногласія звуковъ, ихъ диссонанса, превращающаго ихъ въ безпорядочный шумъ или гулъ,—непріятность впечатлѣнія еще болѣе увеличивается. Причиной неудовольствія во всѣхъ этихъ случаяхъ является утомленіе.

Труднѣе объяснить дѣйствіе неожиданнаго звукового

впечатлѣнія и прерывистаго звука. Неожиданность, какъ звуковыхъ такъ и другихъ ощущеній, производитъ, особенно на нервныя натуры, сильный эффектъ, рефлективныя вздрагиванія, ослабленіе мускуловъ, остановку кровообращенія, иногда обморокъ. Физіологически это дѣйствіе неожиданныхъ и при томъ значительно интенсивныхъ впечатлѣній объясняется такимъ образомъ. Ожиданіе есть нѣкоторая подготовленность, приспособленіе нервовъ къ ожидаемому впечатлѣнію; оно освобождаетъ въ извѣстномъ направленіи нервную энергію, въ большемъ или меньшемъ количествѣ—пропорціонально тому впечатлѣнію, которое ожидается. Здѣсь возможны три случая. Первый случай, если впечатлѣніе совпадаетъ съ ожиданіемъ, то получается чувство удовольствія, потому что тогда впечатлѣніе воспринимается наиболѣе легкимъ, удобнымъ, а потому и пріятнымъ способомъ. Это отношеніе имѣетъ существенное значеніе въ ритмѣ, въ ритмическихъ движеніяхъ и ритмическихъ чередованіяхъ звуковъ. Второй случай тотъ, когда получается впечатлѣніе не того рода, какое мы ожидали; при этомъ предположеніи получается остатокъ освободившейся нервной энергіи, который распространяется на другіе нервные центры и нервы, ведущіе къ разнымъ мускуламъ, отъ чего и происходитъ рядъ непроизвольныхъ рефлективныхъ мускульныхъ сокращеній, выражающихся, напримѣръ, смѣхомъ. Отношеніе этого рода, по всей вѣроятности, играетъ важную роль въ комикѣ, въ комическихъ, смѣшныхъ эффектахъ.

Наконецъ третій случай обнимаетъ собою всѣ явленія непріятной неожиданности впечатлѣній, къ числу которыхъ относится непріятность внезапныхъ звуковъ значительной интенсивности, превышающей ожиданіе. Въ этомъ случаѣ впечатлѣніе требуетъ значительно бо̀льшей нервной силы, чѣмъ мы ожидали; при этомъ оказывается не излишекъ потребной энергіи, какъ во второмъ случаѣ, а ея недостатокъ, который восполняется тѣмъ, что недостающее количество нервной силы отнимается отъ сосѣднихъ центровъ, отчего

нѣкоторые мускулы мгновенно ослабѣваютъ. Примѣръ такого дѣйствія мы видимъ на дѣтяхъ, а иногда и на взрослыхъ, у которыхъ отъ изумленія раскрывается ротъ, когда они видятъ что нибудь неожиданное, необычайное.

Такимъ путемъ объясняется непріятное дѣйствіе неожиданныхъ звуковыхъ впечатлѣній со всѣми ихъ физіологическими послѣдствіями. Всякое неожиданное раздраженіе производитъ цѣлый рядъ такъ называемыхъ рефлективныхъ движеній еще и потому, что эти движенія мы не успѣваемъ задерживать посредствомъ или особыхъ задерживающихъ центровъ, или другихъ физіологическихъ способовъ остановки подобныхъ непроизвольныхъ обнаруженій нервной и мускульной энергіи. При неожиданности слишкомъ сильныхъ впечатлѣній раздраженіе легко переходитъ на нервы, распространяющіеся въ мышцахъ сердца и артерій, отчего нарушается правильность кровообращенія, является или блѣдность, или краснота лица, обморокъ и т. п. Эти явленія, такъ рѣзко обнаруживающіяся въ сильныхъ эффектахъ неожиданности, происходятъ въ меньшей степени и въ болѣе обыкновенныхъ случаяхъ; только мы не всегда сознаемъ ихъ, или сознаемъ исключительно въ формѣ непріятнаго чувства. Вотъ поэтому-то всякій неожиданный звукъ, равно какъ и рѣзкій крутой переходъ отъ звуковъ слишкомъ слабыхъ къ громкимъ, отзываются въ насъ непріятнымъ образомъ.

Но особенно непріятны звуки перерывистые, слагающіеся изъ цѣлаго ряда перемежающихся, рѣжущихъ ухо звуковъ. Вообще перерывистыя впечатлѣнія сильнѣе утомляютъ нервы, чѣмъ впечатлѣнія той же силы, но лишь ровной продолжительности. Это справедливо не только относительно слуховыхъ ощущеній, но также зрительныхъ и осязательныхъ. Намъ приводилось уже говорить, что движеніе руки по какой нибудь изрытой поверхности, состоящей изъ рѣзко выдающихся угловатыхъ возвышеній и впадинъ, вызываетъ непріятное чувство. Оно обусловливается прерывающимся характеромъ осязательныхъ впечатлѣній. Совершенно также утомляетъ зрѣ-

ніе быстрая смѣна свѣта и темноты, когда свѣтовое впечатлѣніе смѣняется отсутствіемъ всякаго впечатлѣнія, а потомъ опять наступаетъ ощущеніе свѣта, смѣняющееся опять темнотой и т. д. Такъ бываетъ, когда мелькаетъ свѣтъ догорающей свѣчи, или когда мы идемъ мимо какого нибудь плетня, или изгороди, которая попеременно и быстро то пропускаетъ солнечный свѣтъ, то задерживаетъ его. Такого же рода непріятное дѣйствіе производитъ на насъ быстрое чередованіе перемежающихся, перерывистыхъ звуковъ въ родѣ тѣхъ, которые получаются, если водить вилкой по тарелкѣ, или жесткимъ грифелемъ по аспидной доскѣ. Очевидно, что подобныя впечатлѣнія вызываютъ слишкомъ большую затрату нервной энергіи въ соотвѣтствующихъ органахъ чувства, производятъ въ нихъ начинающееся разрушительное дѣйствіе.

Но вопросъ здѣсь собственно о томъ, почему это утомляющее, истощающее дѣйствіе производится скорѣе перерывистымъ впечатлѣніемъ, чѣмъ продолжающимся ровно, хотя бы это послѣднее было и одинаковой, даже большей силы. Полное основательное рѣшеніе этого вопроса, имѣющаго большую важность для эстетики, возможно лишь при полномъ знаніи сущности нервнаго процесса, т. е. тѣхъ движеній нервнаго вещества, которыя вызываются движеніями внѣшнихъ силъ, вибрацій воздуха и свѣтового эфира. Неправильное перемежающее возбужденіе нервной энергіи, возбужденіе ее толчками, по всей вѣроятности, возмущаетъ правильность молекулярныхъ вибрацій въ нервной ткани, къ которымъ нынѣшняя наука стремится свести нервный процессъ. По всей вѣроятности каждое новое впечатлѣніе, быстро въ перемежку слѣдующее одно за другимъ, раздражаетъ нервъ въ тотъ моментъ, когда предшествовавшее впечатлѣніе продолжаетъ еще дѣйствовать, когда молекулы нерва обладаютъ еще энергіей, пріобрѣтенной отъ перваго толчка. Прерывистое раздраженіе есть рядъ такихъ быстро наростающихъ раздраженій, сначала усиливающихъ раздражимость нерва, а потомъ истощающихъ его энергію, именно крайнимъ запросомъ на отвѣтныя дѣйствія съ его стороны.

Опыты Вебера, Дю-Буа Рэймона, Мейера и др. надъ возбужденіемъ нерва посредствомъ гальваническаго тока и законы открытые при этомъ отчасти объясняютъ дѣйствіе какъ прерывистыхъ, такъ и внезапныхъ и ровно продолжающихся впечатлѣній на нервныя ткани. Эти опыты показываютъ, что сила раздраженія находится въ зависимости отъ крутого поднятія и паденія такъ называемой *волны раздраженія*. Слѣдуетъ объяснить, что такое волна раздраженія. Этотъ терминъ получился отъ графическаго изображенія колебаній силы гальваническаго тока. Берется прямая линія, дѣлится на равныя части, соотвѣтствующія какимъ нибудь единицамъ времени, положимъ, секундамъ. Въ точкахъ дѣленія къ этой линіи возстановляются перпендикуляры, длина которыхъ соотвѣтствуетъ силѣ тока въ тѣ же промежутки времени. Если по верхушкамъ этихъ перпендикуляровъ провести кривую, то она своими повышеніями и пониженіями будетъ выражать усиленіе или ослабленіе тока въ извѣстныя времена, т. е. въ 1-ю, 2-ю, 3-ю секунду и т. д, напоминая своей формой повышеніе и пониженіе волны.

Теперь доказано, что при гальваническомъ раздраженіи нерва: 1) оно дѣйствуетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ круче поднимается волна раздраженія отъ нуля вверхъ. Замѣтимъ, что въ томъ же состоитъ дѣйствіе звука неожиданно громкаго, онъ есть, именно, такого рода раздражитель, который круто поднимаетъ волну раздраженія въ слуховомъ нервѣ. Далѣе опыты гальваническаго раздраженія показали, что 2) раздраженіе хотя и слабымъ, но перерывистымъ токомъ, когда волна раздраженія идетъ не высоко, но круто то подымается, то опускается,—производитъ сильнѣйшее дѣйствіе, болѣе сильное, чѣмъ постоянное или постепенно наростающее дѣйствіе болѣе сильнаго тока, которое можетъ оставить нервъ даже совсѣмъ въ покоѣ. Въ области акустическихъ впечатлѣній такое дѣйствіе производитъ рѣзкій прерывающійся звукъ, который каждымъ отдѣльнымъ толчкомъ круто поднимаетъ и круто опускаетъ волну раздраженія. Наконецъ 3) всякое даже слабое

гальваническое раздраженіе, если оно черезчуръ продолжительно, можетъ довести нервъ до крайняго утомленія. Такимъ же образомъ и звукъ черезчуръ продолжительный въ концѣ концовъ долженъ утомлять нервъ, истощая его энергію.

Такимъ образомъ разсмотрѣніе простѣйшихъ элементарныхъ неудовольствій, доставляемыхъ отдѣльными звуками, приводитъ къ слѣдующему психофизіологическому выводу. Причина неудовольствія, производимаго очень громкими, продолжительными, неожиданными и прерывающимися звуками, зависитъ отъ усиленнаго неэкономическаго расхода нервнаго вещества и его энергіи. Перейдемъ теперь къ пріятнымъ слуховымъ впечатлѣніямъ такого же простѣйшаго типа.

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ для насъ пріятенъ всякій звукъ, не превышающій нѣкоторой степени интенсивности, или напряженія. Освобождая нормальное количество нервной энергіи, звукъ является здоровымъ возбудителемъ нервной системы. Полная тишина, абсолютное или кажущееся отсутствіе звуковъ можетъ наконецъ тяготить насъ, такъ что всякій звукъ, неимѣющій особыхъ непріятныхъ свойствъ, для насъ пріятенъ уже потому, что нарушаетъ эту монотоницу безмолвія. Отсюда въ ночной тиши намъ нравится всплескъ волны о прибрежный кустарникъ, удары веселъ, шелестъ листьевъ, жужжаніе насѣкомыхъ и т. п. Конечно, въ этихъ случаяхъ существуютъ и другія обстоятельства, которыя окружаютъ, такъ сказать, упомянутые звуки и придаютъ имъ эстетическій характеръ. Но, во всякомъ случаѣ, и простое легкое здоровое возбужденіе слуховой энергіи вноситъ свою долю пріятности въ сложный эстетическій эффектъ.

Важную роль при этомъ играетъ именно умѣренность звуковъ, ихъ полное соотвѣтствіе нормальному возбужденію акустическаго нерва, При этомъ имѣетъ еще значеніе и разстояніе, умѣряющее силу звука. Такъ, напримѣръ, звонъ колокола, несносный вблизи, намъ кажется пріятнымъ, когда мы слышимъ его на значительномъ разстояніи, напримѣръ въ полѣ, во время прогулки. Вообще, нѣкоторые звуки способствуютъ ожив-

ленію красоты ландшафта, при томъ же условіи смягченія разстояніемъ, или собственной умѣренности. Такъ намъ нравится звукъ ручейка, пробирающагося по камешкамъ, нравится лѣтомъ мычанье коровъ, блеянье овецъ среди сельской природы; не лишенъ пріятности даже звукъ косы, которую точатъ вдали, но тотъ же звукъ на близкомъ разстояніи весьма непріятенъ.

Пѣніе нѣкоторыхъ птицъ представляетъ наибольшее приближеніе къ музыкальнымъ тонамъ человѣческаго голоса и приспособленныхъ для такихъ тоновъ инструментовъ. Larynx т. е. голосовой органъ пѣвчихъ птицъ, по устройству своему, имѣетъ сходство съ органомъ человѣческаго голоса, отсюда звуки, издаваемые пѣвчими птицами, имѣютъ различный тэмбръ и представляютъ начало музыкальной мелодіи.

Звуки человѣческаго голоса имѣютъ разныя степени достоинства и недостатковъ въ эстетическомъ отношеніи. Не нравится голосъ слишкомъ громкій, грубый, визгливый и т. п. Напротивъ существуютъ голоса, отличающіеся музыкальностью даже въ обыкновенной разговорной рѣчи. Непріятенъ также слишкомъ громкій смѣхъ, или визгливо-перерывистый.

Языки и говоры цѣлыхъ племенъ и народовъ также широко расходятся между собой въ отношеніи ихъ музыкальнаго характера, ихъ пріятности или не пріятности для слуха. Тѣ языки, которые содержатъ слишкомъ много гортанныхъ и разныхъ трескучихъ звуковъ въ родѣ нашего *щ*, идіомы которыхъ допускаютъ стеченіе многихъ согласныхъ, не чередующихся съ гласными,—не пріятны для развитаго слуха; они напоминаютъ грубые звуки природы, въ родѣ карканья воронъ; они дѣйствуютъ слишкомъ рѣзко на слуховой первъ. Преобладаніе придыхательныхъ и нѣмыхъ, а тѣмъ болѣе гласныхъ звуковъ придастъ музыкальность такимъ, напримѣръ, языкамъ, какъ итальянскій. Причина этого различія заключается въ томъ, что согласные звуки съ акустической точки зрѣнія суть, собственно, шумы, тогда какъ буквы гласныя относятся къ числу музыкальныхъ тоновъ.

Вотъ это вокальное различіе голосовыхъ звуковъ имѣетъ важное значеніе для поэзіи. Стихи, характеризующіеся преобладаніемъ гласныхъ и нѣмыхъ отличаются наибольшей музыкальностью, тогда какъ господство гортаныхъ и двойныхъ и тройныхъ комбинацій согласныхъ звуковъ дѣлаетъ стихи грубыми, шероховатыми и составляетъ то, что называется *какофоніей*.

Эти и подобныя разницы звуковъ и звуковыхъ комбинацій стоятъ уже выше въ эстетическомъ отношеніи, чѣмъ простые звуки природы: они отличаются нѣкоторой сложностью, удовольствія и неудовольствія, вызываемыя ими, имѣютъ незначительный объемъ или интенсивность. Поэтому, для того чтобы замѣчать подобныя разницы, находить въ нихъ удовольствіе или испытывать отъ нихъ чувство непріятности, требуется уже болѣе утонченное и развитое ухо. Неразвитые нервы не чувствуютъ непріятности грубой рѣчи, или рѣзкаго пронзительнаго взвизгиванія и смѣха. Еще болѣе тонкій слухъ нуженъ для того, чтобы оцѣнить музыкальныя достоинства или недостатки того или другого языка, того или другого поэтическаго произведенія.

Послѣ этого разсмотрѣнія простыхъ звуковъ мы теперь перейдемъ къ нѣкоторымъ основнымъ формамъ ихъ музыкальнаго сочетанія и начнемъ съ самой простой изъ нихъ, именно ритма, который имѣетъ существенное значеніе въ произведеніяхъ искуства, въ музыкѣ и поэзіи.

Ритмъ въ обширномъ смыслѣ этого слова есть правильное чередованіе во времени движеній какого бы ни было рода Если движеніе въ одинъ моментъ ускоряется, въ слѣдующій за тѣмъ замедляется, и если это преемство ускореній и замедленій совершается правильно, т. е. въ одинаковые періоды времени, то движеніе называется ритмическимъ. Прототипомъ ритмическихъ движеній для насъ служитъ движеніе нашихъ двигательныхъ аппаратовъ; нѣкоторыя начала ритма даны уже въ правильно повторяющихся движеніяхъ сердца и легкихъ.

Ритмъ звуковъ, въ простѣйшей его формѣ, есть правильное чередованіе во времени звуковъ, различающихся по интенсивности. Смѣна звуковъ нашего голоса опирается на соотвѣтствующей смѣнѣ усиливающихся и ослабляющихся вдыханій и выдыханій воздуха и, вообще, находится въ тѣсной связи съ соотвѣтственнымъ ритмическимъ порядкомъ движеній нашихъ членовъ. Напримѣръ, слушая музыку, мы невольно идемъ въ тактъ ея; для насъ даже чрезвычайно трудно не согласовать движеній нашихъ ногъ съ тактомъ музыкальныхъ звуковъ.

Вообще, ритмическія чередованія какъ звуковыхъ впечатлѣній, такъ и движеній для насъ пріятны. Причина этой пріятности была уже указана выше: именно она состоитъ въ удовлетворенномъ ожиданіи. Относительно впечатлѣній и движеній этого рода нервная система приспособляется, такъ сказать, настраивается соотвѣтствующимъ образомъ. Она находится въ ожидательномъ положеніи, подготовлена къ обнаруженію энергіи въ извѣстной мѣрѣ и въ опредѣленный моментъ времени. Удовлетвореніе этого ожиданія пріятно, неудовлетвореніе вызываетъ чувство неудовольствія. Мы испытываемъ это непріятное чувство, если движенія, совершаемыя нами съ правильностью, вдругъ неожиданно прерываются; напримѣръ, проходя мимо садовой рѣшетки и задѣвая палкой или прямо рукой каждый изъ продольныхъ столбиковъ,—вслѣдствіе отсутствія одного изъ нихъ, непріятно чувствуемъ перерывъ правильно чередовавшихся впечатлѣній. Въ такомъ случаѣ мы имѣемъ легкое непріятное чувство вслѣдствіе обманутаго ожиданія. Болѣе непріятное чувство происходитъ, когда мы оступаемся во время ходьбы, т. е. когда одна нога вслѣдствіе неровности почвы должна опуститься ниже, чѣмъ мы ожидали.

Пріятность ритмическихъ движеній лежитъ въ основаніи танцевъ. Танцы представляютъ простѣйшую форму сознательной утилизаціи правильно чередующихся движеній, особенно—танцы съ постояннымъ ритмомъ, какъ галопъ, вальсъ, полька.

Какъ скоро мы осилимъ первыя трудности разныхъ *па*, то легкая механическая форма правильно повторяющагося движенія даетъ удовольствіе близкое по своему характеру къ удовольствію эстетическому.

Ритмъ поэзіи и музыки для уха есть тоже самое, что ритмъ танцевъ для нашихъ мускуловъ. Правильность повторенія звуковъ составляетъ одинъ изъ главнѣйшихъ источниковъ наслажденія поэтическими и музыкальными произведеніями. Наше ухо настраивается на извѣстный ритмъ правильно смѣняющихся повышеній или пониженій, замедленій или ускореній слоговъ или звуковъ, ждетъ продолженія повтореній тѣхъ же комбинацій, періодическая смѣна которыхъ дѣлаетъ чрезвычайно легкимъ ихъ воспріятіе, а потому и сопровождается чувствомъ удовольствія. Нѣкоторыя наблюденія подтверждаютъ справедливость этаго объясненія. Если мы будемъ читать стихи, написанные какимъ нибудь новымъ неизвѣстнымъ для насъ размѣромъ, то должно пройти нѣкоторое время, прежде чѣмъ мы войдемъ въ этотъ размѣръ и ознакомимся съ нимъ, пока наше ухо не приспособится къ новой формѣ ритмическаго чередованія; но до тѣхъ поръ мы не испытываемъ никакого удовольствія отъ стиховъ, они представляются намъ такимъ же хаотическимъ отсутствіемъ всякой соразмѣрности комбинацій и чередованій, какъ и обыкновенная проза. Но какъ скоро наше ухо сроднилось съ размѣромъ стиховъ, какъ скоро установилось ожиданіе привычнаго повторенія, то всякое его нарушеніе чувствуется также непріятно, какъ фальшивое *па* въ танцахъ.

Въ ритмъ входитъ прежде всего нулевая интенсивность какъ *ритмическая пауза*, т. е. нѣкоторая пріостановка между отдѣльными періодами звукового преемства. Кромѣ того различаются *повышеніе* и *пониженіе* интенсивности, такъ называемыя arsis и thesis. Повышеніе можетъ распадаться на сильное и слабое, или даже на сильное, среднее и слабое. Болѣе трехъ степеней повышенія не бываетъ ни въ поэтическомъ, ни въ музыкальномъ ритмѣ. Причина заключается въ ограни-

ченности нашего воспріятія времени, вслѣдствіе чего мы можемъ схватывать лишь опредѣленное, вообще незначительное число чередующихся впечатлѣній. Дѣло въ томъ, что для того чтобы чувствовать ритмъ и, слѣдовательно, чтобы находить въ немъ удовольствіе, требуется постоянное сравненіе одной комбинаціи звуковъ съ непосредственно предшествовавшей ей. Въ случаѣ многосложности комбинацій такое сравненіе дѣлается затруднительнымъ или даже положительно невозможнымъ.

Простѣйшій ритмическій рядъ, состоящій изъ извѣстнаго числа легко обозримыхъ, легко схватываемыхъ вниманіемъ повышеній и пониженій звука, называется *тактомъ*, въ стихосложеніи — стопой, по древнему обычаю отбивать тактъ ногой. Мы не имѣемъ возможности входить въ подробное изложеніе разныхъ формъ музыкальныхъ и стихотворныхъ тактовъ. Слѣдуетъ замѣтить только, что извѣстное число тактовъ составляется въ *ритмическій рядъ*,— не болѣе шести и не менѣе двухъ, а изъ рядовъ составляются *ритмическіе періоды*. Эти сложныя ритмическія комбинаціи тоже должны имѣть для себя предѣлы, вслѣдствіе указанной уже ограниченности нашего воспріятія времени. Вообще удобообозрѣваемость и усвояемость послѣдовательныхъ звуковыхъ впечатлѣній, какъ цѣлаго, зависитъ отъ систематическаго дѣленія этого цѣлаго на періоды, ряды и такты.

Цѣлая композиція должна представлять нѣкоторое единство въ разнообразіи, простѣйшія комбинаціи звуковыхъ впечатлѣній, затѣмъ сочетанія этихъ комбинацій въ болѣе сложныя группы. Характеръ этихъ сочетаній, ихъ различныя формы и предѣлы, конечно, зависятъ отъ спеціальныхъ законовъ музыки и опредѣляются принятыми уже обычаями или вкусомъ композитора. Общая эстетика можетъ высказать лишь одно требованіе, именно, чтобы подобныя сложныя комбинаціи не представляли ни слишкомъ большаго однообразія, монотонности, ни слишкомъ уже сложнаго и широкаго разнообразія, которое можетъ затруднять наше вниманіе, мѣшать намъ

охватывать отдѣльныя части композиціи какъ нѣчто цѣлое и сравнивать ихъ съ другими однородными частями и, такимъ образомъ, обнимать общій планъ произведенія и чувствовать гармоническое сочетаніе отдѣльныхъ его частей.

Когда вмѣстѣ съ измѣненіями въ интенсивности или въ напряженіи измѣняется и качество звука, то получается то, что обыкновенно называется *мелодіей*. Мелодія есть, собственно, преемство музыкальныхъ тоновъ и гармоничныхъ сочетаній между ними въ предѣлахъ ритмическаго движенія. Особыя правила музыкальной мелодіи до извѣстной степени установливаются спеціальной теоріей музыки.

Общая эстетика предъявляетъ лишь требованіе, чтобы смѣна звуковъ не представляла слишкомъ рѣзкихъ и крутыхъ переходовъ, которые вообще непріятны для слуха. Намъ непріятно раздраженіе слишкомъ быстро наростающее, не подготовленное мало по малу, совершенно также какъ намъ не нравится раздраженіе, однообразно продолжающееся долгое время. Сочетанія звуковъ, какъ совмѣстныхъ, такъ и чередующихся, должны удовлетворять этимъ общимъ законамъ эстетическихъ впечатлѣній. На нихъ основывается потребность разнообразія впечатлѣній, или новизны, но лишь съ тѣмъ условіемъ, чтобы новизна не наростала рѣзко и неожиданно. Отсюда, музыкальная мелодія должна представлять нѣкоторую градацію тоновъ со стороны ихъ высоты и интенсивности, нѣкоторую постепенность переходовъ въ этихъ отношеніяхъ. Постепенное усиленіе и ослабленіе, crescendo et diminuendo музыкальныхъ композицій удовлетворяютъ этому условію. На томъ же основаніи соблюдается нѣкоторая градуальность, или постепенность и въ окончаніяхъ музыкальныхъ мелодій, или тѣхъ періодовъ, изъ которыхъ онѣ слагаются. Требованіе такъ называемаго *каданса* въ музыкѣ сводится, именно, къ требованію постепеннаго пониженія и ослабленія звуковъ, которое должно служить какъ-бы подготовкой при переходѣ отъ движенія къ покою. Отсюда, принято заканчивать музы-

кальныя пьесы низкими нотами, или цѣлымъ рядомъ постепенно понижающихся, какъ бы замирающихъ звуковъ.

Нѣкоторыя правила подъема и пониженія звуковъ соблюдаются даже въ обыкновенной рѣчи и при хорошемъ чтеніи. Обыкновенно эти модуляціи должны слѣдовать смыслу самой рѣчи, такъ что особое удареніе, такъ называемый *эмфазисъ* долженъ падать на тѣ части періода, на которыя мы желаемъ обратить особое вниманіе, но вообще къ срединѣ періода голосъ повышается, а къ концу понижается.

Во всякомъ случаѣ строгія требованія мелодіи имѣютъ больше значенія въ музыкѣ, чѣмъ въ человѣческой рѣчи простой, или даже стихотворной. Древняя метрика, различавшая длинные и короткіе слоги, при чемъ одинъ длинный слогъ равнялся двумъ короткимъ, удовлетворяла строже требованіямъ такта, чѣмъ новѣйшее стихосложеніе и ближе подходила къ настоящей музыкальной мелодіи. По правиламъ новаго стихотворства условія ритма исполняются лишь такимъ образомъ, что слогъ съ удареніемъ совпадаетъ съ ритмическимъ повышеніемъ, а слогъ безъ ударенія съ ритмическимъ пониженіемъ. Отсюда происходитъ нѣкоторая бѣдность новѣйшей ритмики, которая отчасти исправляется тѣмъ, что въ концѣ періодовъ ставятся такъ называемыя рифмы, т. е. слоги съ постояннымъ звуковымъ сродствомъ, которые служатъ также естественнымъ вспомогательнымъ средствомъ при разчлененіи стиховъ на ритмическіе періоды. Той же цѣли служитъ такъ называемая *аллитерація*, которая состоитъ въ томъ, что всѣ стихи одной строфы начинаются одинаковымъ слогомъ: это есть рифма, помѣщающаяся не въ концѣ, а въ началѣ стиха; но этотъ пріемъ не привился къ нашему русскому стихосложенію.

До сихъ поръ мы разсматривали комбинаціи музыкальныхъ звуковъ въ порядкѣ ихъ преемства, т. е. ихъ слѣдованія одного за другимъ во времени, при томъ предположеніи, что такимъ образомъ чередуются простые тоны, не соединяющіеся, не сливающіеся одновременно съ другими такими же тонами. Но на самомъ дѣлѣ всякая музыкальная композиція

представляетъ преемство не отдѣльныхъ звуковъ, а цѣлой массы ихъ одновременныхъ сочетаній на основаніи законовъ музыкальной *гармоніи*. Сочетанія звуковъ бываютъ одновременныя и послѣдовательныя; послѣднія называются ритмомъ и мелодіей, а первыя представляютъ то, что въ тѣсномъ смыслѣ называется гармоніей, аккордомъ или консонансомъ.

Физическая гармонія звуковъ заключается въ пропорціональномъ отношеніи числа колебаній звуковой волны, соотвѣтствующей одному тону, къ числу колебаній другой такой же волны, соотвѣтствующей другому тону. Если мы произведемъ на какомъ нибудь инструментѣ звукъ, состоящій изъ опредѣленнаго числа колебаній въ единицу времени, положимъ, въ секунду, то получимъ тонъ опредѣленной высоты. Двойное число колебаній производитъ другой звукъ различный отъ перваго, но находящійся съ нимъ въ опредѣленномъ отношеніи. Этотъ звукъ называется октавой перваго. Если мы опять удвоимъ число колебаній, то получимъ третій тонъ, который находится въ такомъ же отношеніи ко второму, какъ второй къ первому, т. е. составляетъ его октаву. Совмѣстное колебаніе тоновъ, находящихся между собой въ этомъ отношеніи есть простѣйшій видъ музыкальной гармоніи. Но существуютъ и другія отношенія между колебаніями звуковыхъ волнъ, которыя также даютъ гармоническія или созвучныя комбинаціи тоновъ.

Кромѣ октавы существуютъ еще слѣдующія гармоническія отношенія, пріятныя для слуха: 1 : 3=дуодецима, 2 : 3=квинта, 3 : 4=кварта, 4 : 5=большая терція, 5 : 6=малая терція; 4 : 5=большая секста, 5 : 8=малая секста. Эти отношенія называются гармоническими, или созвучными интервалами. Если одна струна производитъ въ секунду, положимъ, 50 колебаній, а другая 75, то это будетъ отношеніе 2 : 3, и музыкальный интервалъ называется квинтой. Или если струна дѣлаетъ 75 колебаній, а другая 100, то получается отношеніе 3 : 4, что называется квартой и т. д. Такимъ образомъ получается 8 тоновъ, которые находятся въ указанномъ отношеніи между собой и составляютъ *октаву*.

Спрашивается теперь, отчего сочетаніе звуковъ, находящихся между собой въ этихъ простыхъ геометрическихъ отношеніяхъ, представляется намъ гармоничнымъ и пріятнымъ для слуха, тогда какъ другія отношенія, напримѣръ, 8 : 9 или 15 : 16 непріятны и производятъ *дизгармонію*, или такъ называемый *диссонансъ*?

Явленій гармоніи, впрочемъ, не слѣдуетъ смѣшивать съ простымъ отсутствіемъ диссонанса, а потому они и должны быть разсматриваемы отдѣльно. Начнемъ съ диссонанса, его физическихъ и физіологическихъ условій. Причиной диссонанса, по теоріи Гельмгольца, служатъ такъ называемыя колебанія (Schwebungen), перерывы звука, которые въ свою очередь зависятъ отъ интерференціи звука, т. е. совпаденія звуковыхъ волнъ разноименными частями,—возвышеніями волны и ея долинами. Если двѣ звуковыя волны одинаковой длины распространяются въ одномъ направленіи, то при сложеніи ихъ возможны слѣдующія явленія. Онѣ будутъ или совпадать своими возвышеніями, а также и углубленіями, вслѣдствіе чего произойдутъ удвоенные подъемы и паденія. Или возвышенія одной волны будутъ совпадать съ углубленіями другой, слѣдствіемъ чего будетъ то, что одна волна будетъ уничтожать другую, такъ какъ возвышеніе одной будетъ совершенно выполнять собой углубленіе другой. Вотъ это послѣднее явленіе и называется интерференціей звука. Отъ интеференціи зависятъ такъ называемыя колебанія (Schwebungen) тоновъ. Если заставить звучать два тона совершенно одинаковой высоты, т. е. имѣющіе совершенно точно одну и ту же скорость колебаній, то происходитъ такой же тонъ двойной силы, если только повышенія и пониженія обоихъ тоновъ совпадаютъ. Но если устроить такъ, чтобы повышенія одной волны совпадали съ пониженіями другой и на оборотъ, то получится полная интерференція, или совершенное уничтоженіе звука.

Представимъ себѣ, что одновременно звучатъ два тона, числа колебаній которыхъ лишь весьма мало отличаются другъ

отъ друга. Въ этомъ случаѣ, въ каждую секунду одна волна будетъ нѣсколько упреждать другую. Возвышенія, совпадавшія въ первый моментъ, во второй, въ третій и т. д. моменты будутъ мало по малу расходиться между собой, наконецъ долженъ наступить моментъ, когда возвышенія одного тона будутъ уже совпадать съ пониженіями другого, и сначала еще не совсѣмъ точно, а потомъ и вполнѣ точно, т. е. на одинъ моментъ волны будутъ взаимно уничтожаться. Для слуха произойдетъ сначала усиленіе тона, затѣмъ бо́льшее и бо́льшее ослабленіе, потомъ совершенный перерывъ, уничтоженіе звука; дальше опять усиленіе, сначала небольшое, потомъ больше и больше, затѣмъ опять ослабленіе, новый перерывъ и т. д. Получится такимъ образомъ звукъ, то усиливающійся, то ослабляющійся и перерывающійся, получится словомъ то, что называется разладомъ, или *диссонансомъ* звуковъ, какой напримѣръ издаютъ двѣ струны, не точно настроенныя между собой.

Количество такихъ усиленій и ослабленій, такихъ дрожаній и перерывовъ въ секунду, опредѣляется разницей ихъ колебаній въ теченіе того же времени. Если тоны различаются на одно колебаніе, то они одинъ разъ ослабляются; если тоны различаются на два, на три, на четыре колебанія въ секунду, то столько же получается ослабленій и усиленій, или дрожаній звука. Если эти колебанія происходятъ медленно и слѣдуютъ одно за другимъ правильно, что бываетъ въ тонахъ, составляющихъ гармоническіе интервалы, тогда получается ритмическое ослабленіе и усиленіе звука, которое можетъ быть пріятнымъ въ эстетическомъ отношеніи. Наоборотъ, чѣмъ отношенія неправильнѣе и разности между колебаніями больше, тѣмъ колебанія звука становятся чаще и непріятнѣе для слуха, если только мы еще продолжаемъ замѣчать ихъ. Но при еще большей быстротѣ они сливаются между собой, перестаютъ различаться ухомъ и принимаютъ форму обыкновеннаго тона.

Такимъ образомъ самое сильное неудовольствіе происходитъ въ то время, когда колебанія не настолько часты,

чтобы слиться въ звуковыя, и не настолько правильны и медленны, чтобы различаться ухомъ, какъ рядъ ритмическихъ усиленій и ослабленій интенсивности. Maximum нарушенія лежитъ около 30 колебаній въ секунду. При этой быстротѣ получается трескучій звукъ, напоминающій звукъ буквы *Р*; при большей высотѣ дизгармоничныхъ тоновъ ихъ звукъ становится при тѣхъ же условіяхъ пропзительнымъ. Такіе звуки мы слышимъ при настройкѣ инструментовъ, напримѣръ, віолончели и скрипки.

Вотъ это физическое объясненіе диссонанса звуковъ даетъ намъ теперь возможность объяснить причину, почему гармоническія созвучія намъ нравятся, а диссонансъ вообще непріятенъ для слуха.

Простой музыкальный тонъ, слагающійся изъ волнъ, правильно чередующихся между собой, пріятенъ для слуха, потому что онъ представляетъ нормальное возбужденіе нервной энергіи въ тѣхъ частяхъ органа слуха, которыя функціонируютъ рѣдко и, слѣдовательно, имѣютъ возможность полнаго возстановленія своей энергіи чрезъ посредство питанія и отдыха. Мы постоянно окружены массой звуковыхъ колебаній, которыя, вслѣдствіе происхожденія изъ разныхъ источниковъ, представляютъ постоянные диссонансы и воспринимаются въ формѣ безпорядочныхъ шумовъ.

Внѣшняя часть слухового органа, такъ называемое преддверіе улитки, которое, какъ слѣдуетъ думать, составляетъ органъ воспріятія шумовъ, т. е. всякихъ немузыкальныхъ звуковъ, постоянно функціонируетъ и, вслѣдствіе этого, постоянно утомляется. Но кортіевы дуги или части основной перепонки, настроенныя, какъ было сказано, лишь соотвѣтственно съ тѣми или другими правильно періодическими колебаніями звучащихъ волнъ, возбуждаются, сравнительно говоря, рѣдко. Отсюда, ихъ возбужденія доставляютъ намъ удовольствіе; его можно сравнить съ моментальнымъ освобожденіемъ отъ какого нибудь безпрерывно продолжающагося непріятнаго ощущенія, къ которому хотя мы и привыкли, но прекращеніе котораго все-таки сказывается пріятнымъ чув-

ствомъ. Это чувство удовольствія усиливается, становится больше и массивнѣе, если вдругъ въ одно время мы слышимъ не одинъ, но нѣсколько музыкальныхъ тоновъ, только при условіи отсутствія между ними интерференцій и диссонансовъ. Увеличеніе удовольствія при ощущеніи нѣсколькихъ созвучныхъ тоновъ происходитъ отъ того, что ими возбуждается бо̀льшее число фибръ, или волоконъ слухового нерва, изъ которыхъ каждое даетъ слабое пріятное ощущеніе, но сумма этихъ пріятностей даетъ уже пріятность въ значительной мѣрѣ. Существенное условіе этого пріятнаго возбужденія есть прежде всего отсутствіе рѣзкихъ диссонансовъ, т. е. колебаній звука, происходящихъ больше четырехъ или шести и меньше 30 разъ въ секунду. Диссонансы въ этихъ предѣлахъ положительно непріятны для слуха. Причина заключается въ томъ, что звукъ отъ нихъ дѣлается перерывистымъ; раздраженіе слухового нерва производится быстрыми толчками, въ родѣ быстро замыкаемаго и размыкаемаго гальваническаго тока. Какъ мы видѣли уже, такія возбужденія не только въ области музыкальныхъ, но и всякихъ другихъ впечатлѣній, весьма быстро истощаютъ нервы, вслѣдствіе того, что каждый новый толчекъ наступаетъ въ тотъ моментъ, когда продолжается еще дѣйствіе предыдущаго толчка.

Отсюда получается постоянно возрастающій запросъ на нервную энергію и быстрый ея расходъ, сопровождающійся болѣзненнымъ чувствомъ нервнаго раздраженія и истощенія. Такимъ образомъ причина непріятности разлада музыкальныхъ тоновъ та же, что и вообще перерывистыхъ звуковъ, въ родѣ того, который производится вилкой, водимой по тарелкѣ. Различіе лишь то, что въ этомъ послѣднемъ случаѣ страдаютъ нервы, помѣщающіеся во внѣшней части слухового органа, въ такъ называемомъ предверіи, тогда какъ отъ музыкальныхъ диссонансовъ страдаютъ нервы внутренней части улитки.

Впрочемъ отсутствіе диссонансовъ есть лишь одно изъ условій гармоніи и какъ условіе отрицательное не объясняетъ

еще того положительнаго удовольствія, которое даютъ намъ одновременно звучащіе тоны, находящіеся между собой въ простыхъ геометрическихъ отношеніяхъ и образующіе гармоническіе интервалы. Для того, чтобы объяснить пріятное дѣйствіе сочетанія тоновъ, находящихся между собой въ отношеніяхъ октавы, терціи или кварты, слѣдуетъ принять во вниманіе сложный характеръ всякаго тона, взятаго въ отдѣльности.

Какъ было уже замѣчено, большая часть музыкальныхъ тоновъ состоитъ изъ одного основного и нѣсколькихъ частичныхъ верхнихъ тоновъ, находящихся въ правильныхъ или неправильныхъ отношеніяхъ къ основному. Если эти отношенія правильны, т. е. если число колебаній верхнихъ тоновъ въ двое, въ трое, въ четверо больше колебаній основного тона, то и весь составный звукъ для насъ пріятенъ, такъ какъ онъ представляетъ нормальное возбужденіе соотвѣтствующихъ фибръ слухового нерва. Но при неправильности этихъ отношеній въ частяхъ одного и того же звука происходятъ интерференціи и диссонансы основного тона съ верхними, а также большею частію и этихъ послѣднихъ между собой. Отъ этого обстоятельства происходитъ трескучесть и шероховатость звука.

Теперь представимъ себѣ, что звучатъ два такихъ сложныхъ тона, т. е. двѣ системы звуковыхъ волнъ, находящихся между собой въ правильномъ отношеніи, или образующихъ музыкальный интерваллъ, положимъ октавы. Въ этомъ случаѣ будутъ гармонически совпадать не только основные, но и верхніе тоны, такъ какъ между ними должно встрѣтиться много совершенно тожественныхъ тоновъ съ одинаковымъ числомъ колебаній. Эта гармонія будетъ полной, но вслѣдствіе уже своей монотонности, почти полной интентичности, она не можетъ возбуждать слишкомъ большаго эстетическаго удовольствія. Мы чувствуемъ, что тоны, составляющіе октаву, совпадаютъ между собой и больше ничего. Кромѣ пріятнаго чувства простаго совпаденія высокаго тона съ низкимъ и большей его полноты, интенсивности и богатства, нѣтъ другого основанія для эстетическаго наслажденія.

Но отношенія терціи, кварты, квинты и т. д. становятся болѣе сложными. Въ числѣ верхнихъ тоновъ этихъ интерваллов встрѣчаются тожественные тоны, состоящіе изъ одинаковаго числа колебаній, при томъ эти совпаденія повторяются правильно чрезъ нѣкоторые опредѣленные промежутки времени. Кромѣ того образуются такъ называемые комбинаціонные тоны, которые происходятъ отъ того, что двѣ волны достаточной силы производятъ третье тональное движеніе, соотвѣтствующее разности или суммѣ чиселъ ихъ колебаній. Эти тоны, которые называются *дифференціальными* и *суммарными*, въ свою очередь входятъ въ болѣе или менѣе гармоническія сочетанія съ тѣми тонами, которые даютъ имъ начало.

Отсюда происходитъ то, что простое повидимому созвучіе двухъ тоновъ на самомъ дѣлѣ есть цѣлая система созвучій полныхъ или неполныхъ, прерываемыхъ болѣе или менѣе правильными интервалами, соединяющихся иногда и съ диссонансами, но настолько мелкими, что они не нарушаютъ общей гармоніи звуковъ и своими дрожаніями придаютъ лишь нѣкоторый особый, часто пріятный колоритъ всей этой комбинаціи основныхъ, верхнихъ и комбинаціонныхъ тоновъ. Причина удовольствія, доставляемая гармоніей, такимъ образомъ, обусловливается не однимъ отсутствіемъ интерференцій и дрожаній, а нѣкоторыми опредѣленными отношеніями комбинируемыхъ тоновъ.

Общій эстетическій эффектъ представляетъ то, что называется нѣкоторымъ единствомъ среди разнообразія,—единствомъ совпадающихъ частныхъ тоновъ при различіи основныхъ или комбинаціонныхъ. Такимъ образомъ причина пріятнаго эффекта, въ этомъ случаѣ, заключается не только въ пріятномъ возбужденіи отдѣльныхъ фибръ слухового нерва, а въ такомъ совмѣстномъ ихъ возбужденіи, которое передается и мозговымъ клѣткамъ и здѣсь разрѣшается въ такихъ процессахъ, которые, какъ здоровое обнаруженіе нервной энергіи, для насъ пріятны. Но ихъ сущность въ настоящее

время остается не дознанной; мы должны лишь допустить, что они имѣютъ отчасти интеллектуальный характеръ, включаютъ въ себѣ чувства единства и разнообразія, что съ субъективной стороны сказывается въ формѣ чувства гармоніи музыкальныхъ тоновъ. Во всякомъ случаѣ этихъ указаній достаточно для того, чтобы понять хотя отчасти причины эстетическаго характера музыкальныхъ звуковъ, какъ взятыхъ въ отдѣльности, такъ и ихъ ритмическихъ и гармоническихъ комбинацій.

Конечно, эстетическое дѣйствіе музыки еще далеко не исчерпывается этой пріятностью отдѣльныхъ ея элементовъ и простѣйшихъ ихъ сочетаній. Во всякомъ случаѣ эти элементарныя пріятныя чувства составляютъ существенное необходимое условіе всякихъ музыкальныхъ впечатлѣній и лежатъ въ основѣ всѣхъ музыкальныхъ композицій.

Г. Эстетическое дѣйствіе музыки, ея происхожденіе и связь съ душевными волненіями.

До сихъ поръ были разсмотрѣны простѣйшія элементарныя основанія музыки, музыкальные тоны и простѣйшіе законы ихъ сочетаній, которые составляютъ какъ бы матеріалъ, изъ котораго строятся сложныя музыкальныя произведенія. Существуютъ физіологическія причины, заключающіяся въ структурѣ слухового органа и въ общихъ свойствахъ нервнаго процесса, почему одни звуки и сочетанія звуковъ для насъ пріятны, а другіе непріятны; вслѣдствіе чего одни оказываются пригоднымъ матеріаломъ для музыки, а другіе обыкновенно изъ нея исключаются. Общимъ результатомъ всѣхъ этихъ объясненій слѣдуетъ принять то чрезвычайно важное обстоятельство, которое часто опускалось изъ виду прежними эстетиками, именно, что общее эстетическое впечатлѣніе музыки имѣетъ для себя чувственную физіологическую основу. Самое сложное, художественное произведеніе великаго композитора, во всякомъ случаѣ, должно пред-

ставлять искусственную комбинацію такихъ чувственныхъ элементовъ, которые, говоря вообще, пріятны и сами по себѣ, пріятны и въ своихъ простѣйшихъ соотношеніяхъ и сочетаніяхъ. Говоря другими словами, законы физической и физіологической акустики лежатъ въ основѣ всякихъ музыкальныхъ композицій, не только какъ неизбѣжное условіе музыкальной техники, но и какъ основаніе ихъ эстетическаго впечатлѣнія. Мы не можемъ даже представить себѣ, какимъ бы образомъ можно было составить хотя бы сносную музыкальную пьесу изъ звуковъ грубыхъ, рѣзкихъ, шероховатыхъ, безъ всякаго соблюденія законовъ ритма, мелодіи и гармоніи. Но во всякомъ случаѣ слѣдуетъ помнить, что общее эстетическое впечатлѣніе музыки далеко не исчерпывается тѣми элементарными чувствами удовольствія, которыя даютъ намъ отдѣльные музыкальные звуки и элементарныя условія ихъ сочетанія. Въ этомъ отношеніи геніальное произведеніе великаго композитора можно сравнить съ какимъ нибудь величественнымъ зданіемъ архитектуры, красота котораго не исчерпывается изяществомъ только отдѣльныхъ его частей, колоннъ, карнизовъ, купола и т. п., но предполагаетъ особое художественное сочетаніе всѣхъ этихъ элементарныхъ данныхъ, въ видахъ одного общаго эстетическаго эффекта.

Мы должны даже сказать больше. Красота не только цѣлой сонаты и ораторіи есть нѣчто неизмѣримо бо́льшее, чѣмъ простая пріятность звуковыхъ комбинацій, но даже эстетическій характеръ всякаго отдѣльнаго музыкальнаго періода, и всякой отдѣльной музыкальной фразы не можетъ быть объясненъ одной простой пріятностью для слуха тѣхъ или другихъ музыкальныхъ нотъ, съ ихъ ритмическимъ преемствомъ и гармоническимъ взаимоотношеніемъ.

Для того чтобы убѣдиться въ этомъ, стоитъ сравнить рядъ аккордовъ, хотя и правильныхъ, но взятыхъ на удачу безъ всякаго смысла, съ какимъ нибудь хотя бы и не особенно сложнымъ музыкальнымъ произведеніемъ, расчитаннымъ прямо на извѣстный эстетическій эффектъ. Въ первомъ случаѣ

мы получимъ лишь рядъ музыкальныхъ звуковъ пріятныхъ для слуха и больше ничего; въ послѣднемъ случаѣ мы можемъ испытать особое волненіе, особое наслажденіе, которое можетъ намъ дать лишь эта, а не другая какая нибудь музыкальная пьэса. Когда мы слушаемъ хорошее исполненіе симфоніи Бетховена или ораторіи Гайдна, то мы переживаемъ цѣлый рядъ волненій, особыхъ психическихъ настроеній, или чувствъ, невыразимо болѣе глубокихъ, чѣмъ простое наслажденіе ритмическимъ чередованіемъ и гармоническимъ сочетаніемъ музыкальныхъ тоновъ. Въ чемъ же состоитъ это особое своеобразное дѣйствіе музыки на нашу психическую жизнь, которымъ она отличается отъ всѣхъ остальныхъ искусствъ? Въ состояніи ли наука исчерпать и объяснить всю чарующую силу музыкальныхъ звуковъ, начиная съ простыхъ мелодій дикаря и оканчивая высшими художественными произведеніями генія?

Слѣдуетъ замѣтить, что это одинъ изъ труднѣйшихъ вопросовъ эстетики, предъ которымъ всѣ старинныя теоріи, отличавшіяся господствомъ раціоналистическаго направленія, оказывались безсильными. Этотъ вопросъ и новѣйшей наукой рѣшается лишь гипотетически, не вполнѣ еще точнымъ образомъ.

Прежде, особенно въ прошломъ вѣкѣ въ періодъ господства раціонализма въ философіи и во всѣхъ наукахъ о человѣкѣ, думали, что всякое музыкальное произведеніе должно включать въ себѣ непремѣнно идею, т. е. какую нибудь великую мысль, воплощаемую въ звукахъ. Особое дѣйствіе, которое производитъ на насъ музыкальное произведеніе, объяснялось съ одной стороны сознаніемъ величія и самой идеи, а съ другой—оцѣнкой и того обстоятельства, что эта идея выражена посредствомъ звуковыхъ сочетаній надлежащимъ, или соотвѣтственнымъ образомъ. Едва ли стоитъ говорить о натянутости такого объясненія. Совершенно несправедливо, чтобы задача музыки состояла въ выраженіи какихъ либо идей, или мыслей, такъ какъ мы наслаждаемся музыкальнымъ

произведеніемъ безъ всякой мысли о томъ, что хотѣлъ и хотѣлъ ли что нибудь выразить композиторъ.

Были попытки объяснить дѣйствіе музыки художественнымъ воспроизведеніемъ звуковъ внѣшней природы и тѣхъ звуковъ, которыми естественнымъ образомъ человѣкъ выражаетъ свои чувства. Выходя изъ такой предзанятой мысли, въ нѣкоторыхъ твореніяхъ великихъ музыкантовъ думали слышать и завываніе бури, и шумъ морскихъ волнъ, и крики отчаянія, и торжество побѣды. Но и эта теорія далеко не отличается вѣрностью [1]).

Подражательная теорія вытекаетъ изъ неправильнаго воззрѣнія на задачу искусства вообще, цѣль котораго будтобы состоитъ въ подражаніи природѣ. Несправедливо, чтобы цѣль даже такихъ искусствъ, какъ живопись и скульптура, опредѣлялась подражаніемъ тѣмъ или другимъ предметамъ природы, тѣмъ болѣе этого нельзя сказать о музыкѣ. Спрашивается, чему могла бы подражать музыка, какіе звуки и комбинаціи звуковъ въ природѣ могли бы служить для нея образцомъ? Природа гораздо бѣднѣе музыкальными звуками, чѣмъ животными формами, изящными сочетаніями цвѣтовъ, свѣтотѣней и линій. Кромѣ пѣнія нѣкоторыхъ птицъ во внѣшнемъ мірѣ мы не встрѣчаемъ никакихъ звуковъ, которые напоминали бы собой музыку, представляли бы хотя нѣкоторую съ ней аналогію. Отсюда, музыка представляется болѣе оригинальнымъ фактомъ человѣческаго творчества, чѣмъ другія искусства, чѣмъ напримѣръ живопись и скульптура, цѣль которыхъ есть правда не подражаніе, но, во всякомъ случаѣ, идеальное воспроизведеніе предметовъ, существующихъ въ природѣ или сходныхъ съ ними. На этомъ основаніи живо-

[1]) Подражательный элементъ, правда, употребляется въ музыкѣ, но весьма рѣдко, въ нѣкоторыхъ лишь композиціяхъ, гдѣ онъ оказывается умѣстнымъ; но вообще онъ не играетъ важной роли, а въ случаѣ злоупотребленія, какъ въ нѣкоторыхъ новѣйшихъ мелодіяхъ, служитъ скорѣе признакомъ дурного вкуса и упадка строго классическаго стиля музыкальнаго творчества.

пись и скульптура могутъ быть названы искусствами *воспроизводительными*, тогда какъ музыка можетъ быть названа искусствомъ *производительнымъ* по преимуществу.

Нѣсколько больше имѣетъ за себя та эстетическая теорія музыки, которая сводитъ производимый ей эффектъ къ извѣстному преднамѣренному порядку въ распредѣленіи отдѣльныхъ частей того или другого музыкальнаго произведенія.

По смыслу этой теоріи, которая имѣетъ за себя авторитетъ Гельмгольца, во всякомъ произведеніи искусства долженъ быть присущимъ элементъ закона и порядка, принципъ разумнаго цѣлесообразнаго распредѣленія цѣлаго и частей. Чувство красоты есть воспріятіе единства среди разнообразія, единства общаго плана среди различныхъ, но симметрично расположенныхъ элементовъ или частей.

Такимъ образомъ, по взгляду Гельмгольца, великія музыкальныя произведенія представляютъ какъ бы воплощеніе въ прекрасныхъ звукахъ разумнаго плана, нѣкоторую, строго раціональную координацію частей, подобно тому какъ живые организмы природы представляютъ правильное цѣлесообразное соподчиненіе отдѣльныхъ органовъ, при томъ такъ, что назначеніе каждаго изъ нихъ опредѣляется жизненными задачами цѣлаго организма. Всякое произведеніе творческаго генія, какъ и живое тѣло природы, есть произведеніе творческихъ безсознательно дѣйствующихъ силъ. Задача критическаго анализа художественныхъ произведеній состоитъ въ томъ, чтобы уловить органическую связь и взаимную зависимость отдѣльныхъ частей и указать значеніе каждой изъ нихъ для цѣлаго произведенія. Какъ скоро критика обращается съ такими требованіями къ произведеніямъ художественнаго творчества, она предполагаетъ въ нихъ завитымъ разумный планъ, цѣлесообразное распредѣленіе частей. То, что критика анализируетъ и обнаруживаетъ для сознанія, непосредственное эстетическое чувство воспринимаетъ безсознательно. Когда мы разсматриваемъ картину, или

слушаемъ музыкальное произведеніе, мы не въ состояніи уловить общій законъ или планъ того и другого, но мы чувствуемъ нѣкоторые слѣды правильности, порядка и связи и, на основаніи этихъ отрывковъ, предчувствуемъ, какъ бы предугадываемъ гораздо больше, по выраженію Гельмгольца, —цѣлый міръ, цѣлую безконечность такихъ же правильныхъ соотношеній.

По этой теоріи выходитъ, что произведеніе искуства производитъ свой эффектъ не тѣми частями, правильность соотношенія которыхъ мы сознаемъ, а тѣми, которыя не поддаются анализу и относительно порядка которыхъ мы имѣемъ преувеличенное предположеніе.

Эта теорія не можетъ быть названо безупречной, и отличается большими преувеличеніями, отсутствіемъ естественности и какимъ то мистицизмомъ. Конечно, нельзя отрицать, что въ основаніи лучшихъ музыкальныхъ произведеній лежитъ нѣкоторый планъ, что ихъ отдѣльныя партитуры или части слѣдуютъ одна за другой не зря, не случайно, а въ извѣстномъ порядкѣ, имѣющемъ безспорно важное значеніе въ общемъ художественномъ впечатлѣніи. Но, во всякомъ случаѣ, вся сумма воздѣйствій, оказываемыхъ музыкой, не можетъ быть объяснена однимъ порядкомъ частей музыкальной пьэсы. Вѣрнѣе, что это преемство и соотношенія сходства, контраста и варіацій въ частяхъ одного и того же произведенія сознаются лишь людьми, получившими музыкальное образованіе, конечно, прежде всего самими композиторами; для большинства публики эти тонкости большею частью пропадаютъ, хотя въ то-же время большинство наслаждается музыкой, испытываетъ отъ нея довольно сильное и своеобразное впечатлѣніе. Такое произведеніе прекрасно не только въ цѣломъ, но и въ своихъ частяхъ. Часто одна музыкальная фраза, одинъ переходъ звуковъ имѣетъ неотразимую прелесть, которая остается у Гельмгольца безъ всякаго объясненія. Съ другой стороны въ теоріи Гельмгольца представляется загадочнымъ, почему

та правильность въ распредѣленіи частей музыкальнаго произведенія, которую мы сознаемъ, доставляетъ намъ меньше наслажденія, чѣмъ правильныя соотношенія, которыхъ мы не понимаемъ, даже не чувствуемъ, а только догадываемся о нихъ; другими словами: отчего чувство и сознаніе даютъ меньше наслажденія, чѣмъ темное предчувствіе того, чего мы не понимаемъ, а пожалуй и совсѣмъ понять не можемъ? Эти соображенія показываютъ искусственность теоріи Гельмгольца, которая составляетъ остатокъ прежнихъ раціоналистическихъ воззрѣній въ области искуства и заставляетъ насъ искать другого объясненія своеобразнаго дѣйствія музыки, того вліянія ея, которое она оказываетъ на всѣхъ почти людей, образованныхъ и необразованныхъ въ музыкальномъ смыслѣ.

Не отвергая значенія умственнаго фактора музыкальныхъ впечатлѣній, т. е. чувства порядка частей, единства плана и замысла среди разнообразія элементовъ, слѣдуетъ еще обратить вниманіе на отношеніе музыки къ нашимъ чувствованіямъ, или душевнымъ волненіямъ.

Всегда признавалось, что музыка находится въ тѣсной связи съ нашими чувствами. Музыка есть языкъ чувствованій, одинъ изъ своеобразныхъ способовъ обнаруживать разныя волненія радости, скорби, чувства силы, торжества побѣды и религіознаго воодушевленія. Г. Спенсеръ, стараясь объяснить происхожденіе музыки, а вмѣстѣ и ея вліяніе на душу, высказалъ какъ гипотезу, что музыка первоначально тѣсно сливалась съ человѣческой рѣчью, что первымъ ея инструментомъ былъ человѣческій голосъ, и что началомъ ея послужила интонація рѣчи, возбужденной чувствомъ или страстью.

Вѣрнѣе всего и согласнѣе съ общими законами развитія, говоритъ Г. Спенсеръ, что первыя начала человѣческой рѣчи были также началомъ поэтической рѣчи или пѣсни, а вмѣстѣ и первыми элементами музыкальныхъ звуковъ. Вокальное обнаруженіе чувствъ сопровождалось извѣстной мимикой

лица, извѣстными тѣлодвиженіями, послужившими началомъ танцевъ, которыми на первыхъ ступеняхъ почти неизмѣнно сопровождаются пѣніе и музыка. Инструментальная музыка, какъ особое самостоятельное искусство, отвѣтвилась отъ этого смѣшаннаго обнаруженія эмоціональный жизни лишь въ послѣдствіи.

Въ подтвержденіе своего предположенія *о происхожденіи музыки* Гербертъ Спенсеръ приводитъ весьма много соображеній, наблюденій и фактовъ. Прежде всего онъ указываетъ на слѣдующіе физіологическіе факты. Всѣ духовныя волненія, чувства радости, восторга, страданія и т. п. возбуждаютъ мускульную дѣятельность. Дѣти прыгаютъ отъ радости; удовольствіе заставляетъ и взрослыхъ потирать себѣ руки; улыбка есть сокращеніе нѣкоторыхъ лицевыхъ мускуловъ, смѣхъ есть результатъ сокращенія болѣе сильнаго, спазмодическаго; чувство удовлетворенной гордости заставляетъ поднимать голову; сознаніе успѣха въ жизни даетъ твердость походкѣ. Даже блескъ глазъ, которымъ выражается внезапное удовольствіе, зависитъ отъ сокращенія мускуловъ, заправляющихъ поднятіемъ вѣкъ, вслѣдствіе чего въ глаза попадаетъ и отражается бо́льшее количество свѣта. Болѣзненныя ощущенія и непріятныя чувства выражаются весьма часто энергичными сокращеніями мускуловъ: при страданіи мы сжимаемъ зубы, при неожиданной непріятной новости всплескиваемъ руками, качаемъ головой и т. п.

Звуки голоса производятся посредствомъ сокращенія извѣстныхъ мускуловъ, которые также возбуждаются пріятными или непріятными чувствами. Отсюда, чувства боли или радости выражаются не только движеніями, но и криками и восклицаніями. Мускулы, заправляющіе движеніями груди, гортани и голосовыхъ связокъ, сокращаются пропорціонально напряженію чувствъ. Всякое различіе въ сокращеніи этихъ мускуловъ вызываетъ различіе приспособленій голосовыхъ органовъ, а это послѣднее выражается въ различіи издаваемыхъ звуковъ. Отсюда слѣдуетъ, что всѣ варіаціи голоса со-

ставляютъ физіологическое послѣдствіе разныхъ измѣненій въ душевныхъ волненіяхъ. Если бы въ числѣ этихъ измѣненій и тѣхъ особенностей, которыя принимаютъ голосовые звуки подъ вліяніемъ чувствъ и волненій, оказались и тѣ, которыми отличается поэтическая и музыкальная рѣчь отъ обыкновенной, то связь музыки съ нашими чувствами была бы доказанной и, въ тоже время, была бы также обнаружена одна изъ важнѣйшихъ причинъ вліянія музыки на чувство и ея значенія для нашей сердечной жизни.

Спенсеръ, въ статьѣ о происхожденіи и функціи музыки, объясняетъ эту связь такимъ образомъ. Особенности музыкальныхъ звуковъ, голосовыхъ или инструментальныхъ, которыми они отличаются отъ звуковъ простыхъ, не музыкальныхъ, суть слѣдующія: извѣстная сила напряженія или интенсивность, качество или тэмбръ, высота, музыкальные интервалы, т. е. отношенія терціи, квинты и т. д. и, наконецъ, ритмъ. Каждая изъ этихъ особенностей замѣчается не только въ пѣніи, но и въ обыкновенной аффектитированной рѣчи, т. е. въ произношеніи звуковъ и словъ подъ вліяніемъ тѣхъ или другихъ чувствъ и волненій Громкіе звуки, обыкновенно, вызываются сильными чувствами, составляютъ обнаруженіе или сильной боли или сильной радости; тогда какъ глубокое огорченіе можетъ парализовать или ослабить голосовыя связки, нерѣдко служитъ причиной ослабленія голоса, а иногда очень сильное горе дѣлаетъ человѣка безмолвнымъ. Вообще, обыкновенная рѣчь отличается средней интенсивностью, т. е. не бываетъ ни слишкомъ громкой, ни слишкомъ тихой, тогда какъ подъ вліяніемъ волненій она склоняется то къ той, то къ другой крайности. Подъ вліяніемъ возбужденія измѣняется и тэмбръ голоса: онъ становится болѣе звучнымъ, или звонкимъ, или болѣе глубокимъ. Вспомнимъ, что тэмбръ звука зависитъ отъ сочетанія частныхъ верхнихъ тоновъ съ болѣе низкимъ основнымъ. Если нашъ голосъ подъ вліяніемъ какого-нибудь одушевленія становится болѣе звонкимъ, то это зависитъ отъ возбужденія нѣсколькихъ лишнихъ голосовыхъ

связокъ; отъ сокращенія ихъ возникаютъ прибавочные частные тоны, измѣняющіе обычный тэмбръ голоса, придающіе ему особую окраску. Этимъ объясняется измѣненіе тэмбра въ періодъ половой зрѣлости, который отличается новымъ направленіемъ чувствъ и страстей.

Высота звуковъ голоса обусловливается также дѣйствіемъ голосовыхъ мускуловъ и, слѣдовательно, также находится въ зависимости отъ эмоціональнаго возбужденія. Обыкновенно мы говоримъ средними нотами, такъ какъ они не требуютъ особыхъ мускульныхъ усилій; тогда какъ тоны, болѣе высокіе или болѣе низкіе, чѣмъ обыкновенно, требуютъ особой затраты мускульной силы Поэтому звуки, издаваемые при какомъ нибудь страстномъ возбужденіи, бываютъ или выше, или ниже обыкновеннаго уровня, при чемъ самая степень ихъ повышенія или пониженія опредѣляется большей или меньшей силой этого возбужденія. Всякое чувство радости, страданія, изумленія и т. п. выражается болѣе высокими звуками, чѣмъ въ обыкновенной рѣчи; тогда какъ нѣкоторыя чувства, напр. гнѣвъ, негодованіе, угроза, находятъ для себя выраженіе въ тонахъ низкихъ.

Музыкальные интерваллы, т. е. различія въ высотѣ тоновъ, опредѣляемыя извѣстными пропорціональными отношеніями числа колебаній звуковыхъ волнъ, находятся также въ зависимости отъ волненій. Слова и цѣлыя фразы, произносимыя подъ вліяніемъ сильнаго душевнаго возбужденія, представляютъ болѣе рѣзкое различіе въ подъемахъ и пониженіяхъ голоса, болѣе быстрые, болѣе широкіе переходы отъ высокихъ тоновъ къ низкимъ, чѣмъ обычная рѣчь, отличающаяся, сравнительно, болѣе монотоннымъ характеромъ. Если мы разсказываемъ что нибудь не интересное, въ чемъ мы не принимаемъ живого участія, то нашъ голосъ поднимается не болѣе какъ ноты на двѣ или на три выше обыкновеннаго средняго уровня. Но если мы сообщаемъ что нибудь поразившее насъ, то мы невольно говоримъ болѣе высокими и болѣе низкими нотами, при чемъ и переходы отъ высокихъ

нотъ къ низкимъ и наоборотъ дѣлаются болѣе рѣзкими. Или возмемъ другой примѣръ: если мы встрѣчаемъ друга, съ которымъ видимся часто, то говоримъ такъ равнодушно: „ба! это ты“. Но если мы встрѣтимся съ другомъ послѣ продолжительной разлуки, особенно тамъ, гдѣ мы его не ожидали, то наше чувство изумленія и радости выразится бо́льшими варіаціями въ тѣхъ же словахъ: „ба! ба! ба! Какъ, это ты здѣсь!“ Спенсеръ приводитъ еще примѣръ барыни, которая зоветъ горничную: сначала такъ—Маша! потомъ—Ма́ша! затѣмъ—Ма̂ша! Въ первомъ случаѣ интервалъ между слогами будетъ не больше терціи, во второмъ онъ переходитъ въ квинту, а наконецъ можетъ составить и полную октаву. Градація звуковъ, что называется въ музыкѣ кадансомъ, находится также въ зависимости отъ волненій и опредѣляется постепеннымъ ихъ усиленіемъ. Этимъ объясняется, что обыкновенно повышеніе голоса падаетъ въ рѣчи на то слово, на которомъ сосредоточивается наше чувство, на которое мы поэтому и ударяемъ сильнѣе.

Остается еще объяснить зависимость отъ духовныхъ волненій *ритма*, играющаго такую важную роль во всѣхъ голосовыхъ обнаруженіяхъ съ сколько-нибудь замѣтнымъ музыкальнымъ отпечаткомъ. Всякое возбужденіе чувства обнаруживается видоизмѣненіями такта рѣчи, т. е. сказывается въ скорости чередованія отдѣльныхъ звуковъ, изъ которыхъ она слагается. Стоитъ послушать тѣ народныя причитанія надъ покойниками, которыми выражается, обыкновенно, истинная или притворная скорбь объ умершемъ. Преемство слоговъ то замѣдляется, то ускоряется, и эти ускоренія и замѣдленія идутъ съ нѣкоторой ритмическою правильностью. Веселое возбужденіе чувства, по всей вѣроятности, имѣло косвенное вліяніе на происхожденіе правильнаго чередованія голосовыхъ звуковъ. Чувства радости, восторга, торжества надъ врагами, выражались сначала посредствомъ ритмированныхъ движеній членовъ,—рукъ и ногъ; при чемъ, конечно, эти движенія сопровождались нѣкоторыми восклицанія-

ми и криками, которые также принимали ритмированный характеръ, соотвѣтствующій ритмическому прыганью, скаканью и пляскѣ. Кромѣ того не подлежитъ сомнѣнію вліяніе музыки на кровообращеніе, но и какое нибудь сильное духовное волненіе оказываетъ, собственно, такое же дѣйствіе: весьма часто оно ускоряетъ сердцебіеніе, слѣдовательно—и кровообращеніе, вслѣдствіе чего оказывастся потребность въ болѣе глубокихъ вдыханіяхъ воздуха. Это физіологическое условіе должно придавать ритмическій характеръ и нѣкоторую размѣренность звукамъ, произносимымъ при такомъ возбужденіи. Вообще, зависимость голосового ритма отъ сердцебіенія не подлежитъ сомнѣнію: кромѣ экспериментальныхъ наблюденій она подтверждается и нѣкоторыми явленіями, которыя мы можемъ наблюдать на себѣ. Сильный испугъ, собственно, замедляетъ сердцебіеніе; въ такомъ состояніи мы не можемъ ни пѣть ни говорить надлежащимъ образомъ; въ это время мы задыхаемся, голосъ нашъ постоянно прерывается и преемство звуковъ становится неправильнымъ. Вслѣдствіе той же причины, кто въ первый разъ вздумаетъ играть при значительномъ стеченіи публики, весьма легко можетъ сбиться съ такта. Замѣчено также и обратное дѣйствіе пѣнія и музыки на состояніе нашихъ чувствъ. Въ минуту угрожающей опасности человѣкъ усиліемъ воли можетъ заставить себя пѣть, что можетъ повліять на возстановленіе правильности сердцебіенія и кровообращенія и способствовать уменьшенію страха. По этой причинѣ дѣти иногда поютъ, отправляясь въ темную комнату. На томъ же основано дѣйствіе военныхъ гимновъ въ древности и военной музыки въ настоящее время. Всѣ эти факты указываютъ на тѣсную связь музыкальнаго ритма съ чувствами и волненіями.

Такимъ образомъ оказывается, что всѣ капитальныя особенности, которыми отличается пѣніе и простѣйшія музыкальныя модуляціи, какъ-то: интенсивность, тэмбръ, высота звуковъ, гармоническіе ихъ интервалы и ритмъ заключаются

уже въ рѣчи, усиленной подъ вліяніемъ духовныхъ волненій. Пѣніе представляетъ лишь дальнѣйшее развитіе того же самаго языка, которымъ человѣкъ говоритъ въ сильной радости или скорби, подъ вліяніемъ гнѣва или одушевленія. Здѣсь же начало поэзіи и музыки. Отсюда происходитъ то, что чѣмъ ближе поэзія къ своему первоначальному источнику, тѣмъ болѣе она подходитъ къ пѣнію, а это послѣднее въ своихъ первоначальныхъ проявленіяхъ едва отличается онъ простого речитатива. Такъ пѣли свои поэмы древніе, ту же форму принимаетъ поэтическій языкъ племенъ, стоящихъ на низкой степени культуры и въ настоящее время. Китайцы и индусы и сейчасъ не ушли далѣе речитатива. Изъ речитатива возникла потомъ эпическая поэзія, а изъ этой послѣдней—поэзія лирическая.

Музыка первоначально была тѣсно связана съ возбужденной модулированной рѣчью и пѣніемъ, а потомъ уже и, притомъ, довольно поздно отвѣтвивилась въ самостоятельное искусство. О музыкѣ можно сказать, что она развилась изъ простого ритмированнаго стука или шума, подобно тому какъ пѣніе развилось изъ ритмированной рѣчи. То же самое чувство, которое заставляло возвышать и понижать, ускорять и замедлять рѣчь, побуждало къ особымъ ритмическимъ движеніямъ, — заставляло топать ногами, хлопать руками или стучать палкой о какой нибудь предметъ. И сейчасъ дикари сопровождаютъ свое пѣніе ударами какихъ нибудь твердыхъ и звучащихъ предметовъ одинъ о другой: бьютъ въ барабаны, тамъ-тамы и т. п. Вслѣдъ затѣмъ появляются и нѣкоторые инструменты, болѣе заслуживающіе названія музыкальныхъ. Замѣчательно, что духовые инструменты, дудки, свирѣли, свистки, флейты, рога и т. п., предшествуютъ струннымъ. Въ періодъ даже каменнаго вѣка, т. е. когда люди приготовляли себѣ орудія еще изъ камня, встрѣчаются дудочки, сдѣланныя изъ костей сѣвернаго оленя. Причина, почему духовые инструменты предшествовали струннымъ, заключается въ томъ, что звуки, производимые вдыханіемъ воздуха, имѣютъ болѣе

опредѣленный, ясно обозначенный ритмъ и находятся въ болѣе близкой связи съ пѣніемъ, чѣмъ звуки инструментовъ струнныхъ.

Въ доказательство своей гипотезы Спенсеръ приводитъ нѣсколько положительныхъ фактовъ. Прежде всего онъ, съ своей точки зрѣнія, истолковываетъ, переводитъ на языкъ чувства разныя особенности вокальной и инструментальной музыки. Онъ указываетъ на эмоціональное значеніе усиленій и ослабленій звуковъ, ускореній и замедленій тэмпа, разныхъ forte, fortissime, piano, largo, adagio, andante, allegro, presto. Всѣ эти особенности мелодій выражаютъ разныя чувствованія, различныя ихъ степени и оттѣнки. Такъ напримѣръ, то усиленіе тоновъ, которое называется forte, должно выражать наивысшій пунктъ, котораго достигаетъ энергическое чувство, тогда какъ piano означаетъ чувство нѣжности. Такъ называемое staccato — отрывистость звуковъ — возбуждаетъ веселое настроеніе, означаетъ рѣшительность, надежду и упованіе. Особенно оказываются приспособленными къ выраженію разныхъ чувствъ различія въ тэмпѣ: медленность въ движеніи звуковъ—largo и adagio—какъ бы живописуетъ подавляющія волненія грусти и печали, или спокойныя чувства уваженія и благоговѣнія, тогда какъ быстрыя движенія—allegro, presto—выражаютъ разныя степени оживленія, веселаго и бодраго возбужденія. Вотъ эта тѣсная связь разныхъ стилей музыкальнаго исполненія съ чувствами и ихъ оттѣнками находитъ для себя естественное объясненіе въ томъ предположеніи, что музыка и первоначально была не что иное, какъ естественное выраженіе чувствованій,—что она есть лишь развитіе и усовершенствованіе природнаго языка страсти. Въ подтвержденіе своихъ предположеній Спенсеръ приводитъ нѣкоторыя наблюденія надъ современными дикарями и нѣкоторые историческіе факты. Плясовыя пѣсни дикихъ, отличающіяся монотонностью, стоятъ ближе къ обыкновенной рѣчи, чѣмъ пѣсни цивилизованныхъ народовъ Раннія поэмы Грековъ были не что иное, какъ священныя легенды, передаваемыя ритмическимъ,

метафорическимъ языкомъ, подъ вліяніемъ сильнаго чувства. Извѣстно, что онѣ скорѣе пѣлись, чѣмъ читались, т. е. произносились на манеръ нынѣшняго речитатива, который занимаетъ среднее мѣсто между разговорной рѣчью и пѣніемъ. Речитативъ есть начало пѣсни, первая форма, которую принимаютъ модуляціи и кадансы эмоціональной, т. е. взволнованной какимъ нибудь чувствомъ рѣчи.

Пѣсня, уже въ болѣе строгомъ смыслѣ, возникла изъ речитатива путемъ продолженія того же процесса усиленія музыкальныхъ особенностей,—тэмбра, градацій въ интервалахъ, ритма и т. д Совершенно также какъ изъ легендарныхъ преданій возникла эпическая поэзія, такъ изъ пѣвучей манеры передавать разсказы о богахъ и герояхъ развилось пѣніе, откуда наконецъ выросла и струнная лирическая музыка. Этотъ переходъ отъ слегка взволнованной рѣчи къ болѣе протяжному, болѣе ритмическому речитативу, а отъ этого послѣдняго къ настоящему пѣнію, подъ вліяніемъ болѣе и болѣе усиливающагося душевнаго возбужденія, мы можемъ наблюдать и сейчасъ въ любой оперѣ, представляющей всѣ эти градаціи,—отъ обыкновеннаго почти разговора до страстнаго возбужденія, изливающагося въ аріяхъ.

Въ подтвержденіе своей теоріи происхожденія музыки Спенсеръ указываетъ еще на то обстоятельство, что великіе композиторы новаго времени—Моцартъ, Бетховенъ, Мендельсонъ, Шопенъ и др. отличались необыкновенной чувствительностью, впечатлительно-страстнымъ темпераментомъ. Всякое сильное возбужденіе чувства могло вызывать въ этихъ людяхъ тѣ особенности, которыми отличаются простѣйшая вокальная музыка отъ эмоціональной рѣчи и высшія музыкальныя произведенія отъ низшихъ. Такимъ образомъ намъ дѣлается понятнымъ, какимъ путемъ изъ простѣйшей четырехтонной мелодіи Грековъ,—благодаря активности подобныхъ людей,—мало по малу развилась новѣйшая музыка съ неисчерпаемымъ богатствомъ звуковыхъ сочетаній.

Мы подробно изложили эту теорію Спенсера, потому что она представляетъ серьезную попытку дать научное основаніе весьма распространенному мнѣнію, что музыка, непремѣнно, выражаетъ и должна выражать человѣческія чувства въ ихъ разнообразныхъ оттѣнкахъ. Слѣдуетъ замѣтить, что эти воззрѣнія Спенсеръ изложилъ въ 1857 г., т. е. 36 лѣтъ тому назадъ, слѣдовательно довольно давно; съ тѣхъ поръ онъ не отрекся отъ своихъ идей и защищаетъ ихъ въ той же формѣ и со всѣми ихъ предположеніями и въ настоящее время.

Къ теоріи Спенсера критически отнесся Гёрней (Gurney) въ своемъ прекрасномъ сочиненіи: Power of Sound. Мы изложимъ важнѣйшія изъ критическихъ замѣчаній Гёрнея. Теорія Спенсера содержитъ въ себѣ много неточностей, разныя преувеличенія и, не смотря на кажущуюся научность, не выдерживаетъ критики. Замѣчательно, что почти ни одно изъ положеній Спенсера, какъ относительно эмоціональной рѣчи, такъ и музыки и взаимной связи между ними, не выдерживаетъ критики. Считаемъ не лишнимъ съ нѣкоторой подробностью разобрать его теорію, такъ какъ этимъ путемъ мы лучше познакомимся съ дѣйствительнымъ характеромъ музыки какъ искусства и лучше поймемъ отношеніе ея къ нашимъ чувствамъ.

Узелъ всѣхъ разсужденій Спенсера, основа всѣхъ его дедукцій, это—предположеніе, что пѣніе есть лишь усиленіе тѣхъ музыкальныхъ особенностей, которыми отличается рѣчь подъ вліяніемъ страсти. Если это предположеніе окажется ложнымъ, то, понятно, должна рухнуть и вся теорія Спенсера. Дѣйствительно, Спенсеръ ошибочно приписалъ эмоціональной рѣчи больше музыкальности, чѣмъ она дѣйствительно имѣетъ, перенесъ на нее такія черты, которыя свойственны первымъ началамъ пѣнія, какъ первичной формѣ музыкальной вокализаціи звуковъ.

Разсмотримъ положенія Спенсера. Начнемъ съ тѣхъ особенностей, которыми будто бы отличается взволнованная рѣчь отъ

обыкновенной. Несправедливо, чтобы интенсивность, громкость составляла существенное отличіе того языка, которымъ мы выражаемъ свои чувства. Едва ли много слѣдуетъ настаивать на томъ, что волненіе можетъ быть выражено посредствомъ не только усиленныхъ, но также и ослабленныхъ тоновъ. Тѣмъ болѣе нельзя сказать, чтобы наша рѣчь подъ вліяніемъ страсти отличалась, непремѣнно, музыкальнымъ тэмбромъ. Напротивъ взволнованная рѣчь въ этомъ отношеніи стоитъ иногда дальше отъ музыкальной, чѣмъ рѣчь обыкновенная. Особенно должны были отличаться грубостью голосовые звуки нашихъ первобытныхъ предковъ, едва лишь вышедшихъ изъ животнаго состоянія. Рѣчь дикихъ, въ спокойномъ или возбужденномъ состояніи, напоминаетъ дикіе звуки природы, карканье воронъ и т. д Спенсеръ указываетъ на усиленіе мускульнаго напряженія голосовыхъ связокъ, какъ на причину болѣе музыкальнаго тэмбра подъ вліяніемъ волненія; но онъ забываетъ, что послѣдствіемъ этого усиленія легко можетъ быть также усиленіе и непріятныхъ свойствъ голоса,—рѣзкости, шероховатости и т. п. Пріятное качество звуковъ онъ ставитъ также въ зависимость и отъ того обстоятельства, что посредствомъ звуковъ нѣжныхъ выражаются чувства пріятныя, волненія нѣжныя. Мы не знаемъ, какъ дикари выражаютъ свою нѣжность, пріятными или непріятными звуками. Но гораздо проще было бы объяснить эту пріятность чисто физіологическими условіями нашего слухового органа, который, конечно, представляетъ различіе у дикаго и цивилизованнаго, вслѣдствіе чего дикарямъ и первобытнымъ людямъ могли казаться пріятными такіе звуки, которые рѣжутъ наше ухо.

Но еще слабѣе другія аналогіи между эмоціональною рѣчью съ одной стороны и пѣніемъ и музыкой—съ другой, которыя Спенсеръ усматриваетъ въ высотѣ тоновъ, въ варіаціяхъ и направленіи этой высоты, или въ гармоническихъ интерваллахъ и кадансахъ. Въ речитативѣ быстрые переходы, отъ высокихъ нотъ къ низкимъ и наоборотъ, невозможны,

тогда какъ, по взгляду Спенсера, эти переходы составляютъ особенность эмоціональной рѣчи, послужившей исходнымъ пунктомъ въ развитіи речитатива. Странно, самъ же онъ допускаетъ монотонный характеръ полупѣнія, полуречитатива дикихъ, самъ же сообщаетъ фактъ, что мелодіи Грековъ двигались въ предѣлахъ только четырехъ тоновъ, слѣдовательно,—отличались монотонностью, были гораздо монотоннѣе, чѣмъ взволнованная страстная рѣчь того же самого Грека. Противорѣчія этихъ фактовъ собственной теоріи Г. Спенсеръ не замѣчаетъ. Правда, сколько-нибудь развитая пѣсня отличается уже бо́льшимъ разнообразіемъ тоновъ; но и въ ней различія въ высотѣ нотъ рѣдко бываютъ слишкомъ рѣзкими, и переходы не происходятъ съ той быстротой, какъ въ словахъ страстно-возбужденнаго человѣка. Но если бы теорія Спенсера была справедлива, мы видѣли бы совсѣмъ другое,—обратное отношеніе.

Новѣйшая мелодія совсѣмъ не представляетъ слишкомъ широкихъ интервалловъ и быстрыхъ варіацій въ тонахъ. Существуетъ много весьма хорошихъ мелодій, которыя не выходятъ изъ предѣловъ одной октавы. Новѣйшая музыка, опирающаяся на гармонію, достигаетъ поразительныхъ эффектовъ нерѣдко посредствомъ самой монотонности. Въ наиболѣе патетическихъ мѣстахъ Шубертова *Addio* одна и таже нота сряду повторяется 16 разъ. Но если мы даже и допустимъ параллелизмъ Спенсера, т. е. если и согласимся, что по крайней мѣрѣ въ нѣкоторыхъ случаяхъ повышенія и пониженія голоса слѣдуютъ той же ска̀лѣ, какъ и преемственность тоновъ въ музыкальныхъ фразахъ, то оказывается, что эти звуковыя преемства въ музыкѣ, большею частію, имѣютъ другое выраженіе, чѣмъ въ нашей рѣчи,—выражаютъ совсѣмъ иное настроеніе духа, прямо противоположное голосовому выраженію. И вообще, какъ говорятъ знатоки музыки, наприм. Гёрней, музыкальная экспрессія зависитъ совсѣмъ отъ другихъ обстоятельствъ, чѣмъ выраженіе чувствъ интонаціями голоса. Спенсеръ опустилъ изъ вида еще одно чрезвычайно важное

обстоятельство, именно, что тональный элементъ эмоціональной рѣчи—то, что можно бы назвать въ нѣкоторомъ, хотя и не особенно точномъ смыслѣ, музыкальной ея окраской—отличается большей неопредѣленностью. Тоны голосовыхъ звуковъ не имѣютъ рѣзкой очерченности какъ тоны музыки: ихъ дѣйствительная высота почти не уловима и на одной опредѣленной высотѣ они не остаются ни на одно мгновенье. Кромѣ того одну и туже фразу можно варіировать на разныя манеры, произносить болѣе высокимъ и болѣе низкимъ тономъ, а выраженіе ея останется то же. Конечно, есть нѣкоторый эмоціональный смыслъ и въ интерваллахъ, но и они въ рѣчи отличаются плывучестью и не имѣютъ такой опредѣленной связи съ волненіями, какъ думаетъ Спенсеръ. То же слѣдуетъ замѣтить относительно каданса, т. е. самаго порядка повышеній и пониженій голоса: онъ тоже представляетъ большое разнообразіе,—можетъ быть различнымъ въ такихъ фразахъ, которыя должны, собственно, выражать одно и то же чувство. Можно сказать: стȕпай прочь, или ступай прȍчь, а чувство будетъ то же. Опять Спенсеромъ опущено и то обстоятельство, что въ разныхъ языкахъ интонаціи фразъ, имѣющихъ одинаковый смыслъ и выражающихъ одинаковое чувство, бываютъ различны, составляя національную особенность выраженія. По русски: „это невѣроятно“, по французски: „c'est incredible“; въ первомъ случаѣ удареніе дѣлается по срединѣ рѣчи, въ послѣднемъ—въ концѣ.

Конечно, существуютъ нѣкоторые законы словеснаго выраженія чувствъ и волненій, но эти правила менѣе опредѣленны, чѣмъ думалъ Спенсеръ,—допускаютъ большую свободу въ интервалахъ и въ градаціяхъ тоновъ и, притомъ, выражаютъ не столько качество, сколько количество, т. е. силу, степень интенсивности нашихъ чувствъ. Посредствомъ одной и той же интонаціи можно выразить силу любви и ненависти. Можно сказать съ одинаковымъ эмфазомъ: „я васъ люблю“! „я васъ ненавижу“!

Всякая музыкальная композиція, всякая пѣсенка, даже

простѣйшаго типа, представляетъ такія особенности въ характерѣ, которыхъ нѣтъ и не можетъ быть въ разговорной рѣчи, какъ бы она ни была прочувствована. Какая-нибудь простая пѣсня представляетъ опредѣленныя различія въ тонахъ: со стороны ихъ высоты, ихъ отношеній, ихъ преемства и градацій, притомъ — тѣсную связь всѣхъ этихъ особенностей, которая придаетъ этой пѣсенкѣ своеобразный характеръ. Она можетъ быть правильно пропѣта однимъ опредѣленнымъ образомъ, безъ всякой перестановки тоновъ, безъ всякаго измѣненія въ ихъ повышеніяхъ и пониженіяхъ, безъ перенесенія каданса на другіе пункты и т. д. Даже плохое ея исполненіе все-таки должно удержать, по крайней мѣрѣ, общій характеръ композиціи. Эмоціональная рѣчь, напротивъ, отличается отсутствіемъ этой строгой опредѣленности,—безконечной смѣсью звуковыхъ комбинацій, неправильной смѣной интерваллов, большею частію, квинтъ и октавъ, при неустойчивости кадансовъ.

Ошибка Спенсера состояла, собственно, въ томъ, что онъ приписалъ рѣчи тѣ музыкальныя свойства, которыхъ она не имѣетъ. Другая еще болѣе важная ошибка заключалась въ самомъ предположеніи, что назначеніе музыки состоитъ въ выраженіи чувствъ и волненій, что никакой иной функціи она не имѣетъ и что все наслажденіе, которое она даетъ намъ, обусловливается возбужденіемъ въ насъ, какъ бы вторичнымъ воспроизведеніемъ волненій радости, печали и проч., которыя имѣлъ въ виду выразить композиторъ. Эта теорія грѣшитъ односторонностью: она игнорируетъ наиболѣе существенный характеръ музыкальныхъ произведеній и преувеличиваетъ ихъ эмоціональный характеръ. Отношеніе музыки къ чувствамъ, правда, существуетъ, но не имѣетъ такого широкаго значенія, какъ думаетъ Спенсеръ и многіе другіе и, въ существѣ дѣла, опирается на другія основанія, а не на различія въ характерѣ интонацій голоса подъ вліяніемъ волненій.

Правда, это воззрѣніе, что музыка служитъ выраженіемъ чувствованій, весьма распространено: его можно встрѣтить и въ

общихъ сочиненіяхъ по эстетикѣ и въ спеціальныхъ трактатахъ о музыкѣ. Стоитъ прочитать любой музыкальный фельетонъ въ газетѣ,—какой нибудь отчетъ о симфоническомъ вечерѣ, и мы вездѣ встрѣтимъ это предположеніе, что композиторъ воплощалъ въ музыкальныхъ звукахъ разныя сердечныя движенія, разныя тайны эмоціональной жизни, которыя, конечно, онъ переживалъ самъ, которыя онъ раскрываетъ и слушателямъ, способнымъ понимать его великое произведеніе. Отсюда проистекаетъ много безплодныхъ усилій уловить этотъ тайный смыслъ музыкальныхъ произведеній, выразить словами цѣлый рядъ психическихъ состояній и положеній, воплощаемыхъ, будтобы, въ тѣхъ или другихъ частяхъ такихъ твореній. Понятно, что отсюда происходитъ много безсмыслицы и фразерства.

Приведемъ въ примѣръ анализъ перваго отдѣленія не оконченной симфоніи Шуберта изъ программы одного филармоническаго концерта. „Симфонія начинается глубокой серьезностью, изъ которой возникаетъ смущеніе, переходящее почти въ болѣзненную тоску, которая разрѣшается неожиданнымъ утѣшеніемъ, а это послѣднее постепенно переходитъ въ веселость, но рѣзко обрывается. Послѣ минутныхъ колебаній слышатся какія-то угрозы, которыя опять замолкаютъ. Повторяется опять весь этотъ рядъ душевныхъ возмущеній: отъ ужаса мы переходимъ къ радости, къ какой-то игривости и нѣжности; кроткое настроеніе смѣняется гнѣвомъ. Затѣмъ опять повторяется то же. Потомъ музыка говоритъ намъ о страстномъ влеченіи и тоскѣ, вслѣдствіе невозможности удовлетворенія и т. д. въ томъ же родѣ. Шубертъ, конечно, удивился бы, прочитавъ подобное толкованіе своего великаго творенія.

Вообще, существуетъ довольно странное представленіе о томъ, что происходитъ въ душѣ композитора, когда онъ изобрѣтаетъ, творитъ музыкальное произведеніе. Дѣло представляется такъ, что будто бы въ это время композиторъ находится въ возбужденно-страстномъ состояніи, что онъ переживаетъ всѣ чувства, всѣ порывы, восторги, смущенія, всю безпредѣльную грусть и т. п., которыя онъ и изливаетъ потокомъ музыкаль-

ныхъ звуковъ. Но также предположеніе нельзя не признать, по меньшей мѣрѣ, страннымъ. При этомъ забывается слѣдующее простое соображеніе, что сочинить симфонію или сонату вещь весьма не легкая, которую нельзя сдѣлать въ одинъ, такъ сказать, присѣстъ, что подобныя произведенія требуютъ глубокаго обдумыванія и, нерѣдко, весьма продолжительной работы. Неужели все это время, въ теченіи многихъ мѣсяцевъ, художникъ каждый разъ долженъ переживать всю эту массу волненій, которыя будто бы выражаются его творепіемъ, переживать всѣ быстрые переходы самыхъ противоположныхъ чувствъ,—переходить отъ радости къ скорби, отъ гнѣва къ нѣжности, испытывать порывистыя стремленія и сейчасъ же подавленность отъ невозможности осуществить ихъ и т. д.? Неужели композиторъ, сочиняя въ теченіи цѣлаго мѣсяца похоронный маршъ, долженъ находиться непремѣнно въ погребальномъ настроеніи? Конечно, весьма возможно, что, садясь за фортепіано въ минуту грусти или тоски, музыкантъ выразитъ свое настроеніе въ какомъ-нибудь спокойно меланхоличномъ andante. Композиторъ можетъ пользоваться своими музыкальными способностями для того, чтобы изливать въ звукахъ свои чувства; но не слѣдуетъ думать, что онъ и въ своихъ сложныхъ произведеніяхъ непремѣнно обязанъ, такъ сказать, излагать исторію своей сердечной жизни. Думать такъ, значитъ забывать, что эти произведенія не суть какіе нибудь экспромпты, а большею частію были результатомъ продолжительной работы.

Все, что извѣстно намъ о внѣшнихъ условіяхъ, въ которыхъ любили находиться нѣкоторые композиторы въ моментъ своего музыкальнаго творчества,—объ обстановкѣ, въ которой они привыкли ожидать художественнаго вдохновенія, говоритъ не въ пользу этого предположенія. Замѣчательно, что важную роль въ этомъ случаѣ играетъ не столько внутреннее состояніе артиста, не возбужденное состояніе его чувствъ, а скорѣе внѣшнія физическія условія. О Моцартѣ извѣстно, что вдохновеніе часто проходило къ нему, когда онъ послѣ

сытнаго обѣда совершенно покойно ложился въ постель. Изобрѣтательность Обера возбуждалась верховой ѣздой, а Бетховенъ обдумывалъ свои произведенія при быстрой ходьбѣ, во время прогулокъ по окрестностямъ Вѣны, особенно—когда до него доносились смутные неопредѣленные звуки городской жизни. Какъ странно въ виду этихъ фактовъ звучатъ слѣдующія слова Спенсера: „обладая страстнымъ, способнымъ къ энтузіазму темпераментомъ, композиторъ съ волненіемъ созерцаетъ событія, сцены, поступки, характеры, которые на другихъ людей не оказываютъ никакого сколько-нибудь замѣтнаго дѣйствія.“ Весьма возможно, что композиторъ обладаетъ такой чувствительностью, но совершенно невѣрно, чтобъ она служила источникомъ его вдохновенія и давала тэмы для его художественныхъ произведеній.

Въ высшей степени было бы интересно имѣть свидѣтельство самихъ композиторовъ о томъ, что они, собственно, чувствуютъ, переживаютъ въ моменты музыкальнаго творчества. Конечно, нельзя ожидать, чтобъ каждый изъ нихъ съумѣлъ подмѣтить и точно передать, что происходитъ въ его душѣ въ это время; такъ какъ для этого требуется особая наблюдательность, особый навыкъ давать себѣ отчетъ въ своихъ собственныхъ психическихъ состояніяхъ.

Иногда великіе композиторы чувствовали потребность дать объясненіе, указать смыслъ своихъ произведеній или отдѣльныхъ ихъ мѣстъ. Конечно, это они могли сдѣлать не иначе, какъ указавъ тѣ чувства или идеи, которыя могли бы внушать извѣстныя комбинаціи, оттѣнки или переходы звуковъ. Такъ, наприм., Бетховенъ выразился о первыхъ звукахъ, которыми открывается его симфонія C-minor: „Такъ судьба стучится въ двери!“ Конечно, нашлись теоретики, которые подхватили эту фразу съ тѣмъ убѣжденіемъ, что Бетховенъ такъ и хотѣлъ выразить тремя, четырьмя нотами, какъ судьба стучится въ двери! Но тотъ же самый Бетховенъ горько жаловался на своихъ истолкователей, что они навязываютъ по собственному произволу тотъ или другой смыслъ его

твореніямъ. Существуютъ и болѣе опредѣленныя свидѣтельства относительно состоянія души композитора въ моменты творчества. Мендельсонъ писалъ: „Вы спрашиваете меня, что я думаю, когда изобрѣтаю музыку? Я отвѣчу вамъ: я думаю и представляю себѣ, именно, ту самую піэсу, которую я излагаю и притомъ именно такъ, какъ я ее излагаю. Но если бы въ этотъ моментъ я и имѣлъ въ головѣ какое-нибудь опредѣленное слово или слова, то я никому бы не сообщилъ ихъ, потому что слова для одного человѣка имѣютъ совсѣмъ иное значеніе, чѣмъ для другого, потому что только сама пѣснь можетъ передать чувства, которыя не могутъ быть выражены одними и тѣми же словами.“.... Другой позднѣйшій композиторъ Шуманъ писалъ:„... критики всегда хотятъ знать то, чего самъ композиторъ не можетъ разсказать имъ, да и сами они едва-ли понимаютъ десятую часть того, о чемъ говорятъ. Господи! да когда же наступитъ время, когда перестанутъ насъ спрашивать, что мы хотимъ сказать нашими произведеніями? Ловите звуки, наслаждайтесь ими, но оставьте насъ въ покоѣ!“ Иногда критиковъ вводили въ заблужденіе заглавія цѣлыхъ композицій и отдѣльныхъ ихъ частей. На томъ основаніи, что Бетховенъ назвалъ одну изъ лучшихъ своихъ симфоній пасторальной, живописцы изображали его сидящимъ на берегу ручья, опустившимъ голову на руки и прислушивающимся къ журчанію воды. Забавно, какъ легко можно попасть въ просакъ, истолковывая піэсы на основаній ихъ заглавій. Три отдѣленія одной Бетховеновской сонаты носятъ заголовки: „прощаніе,“ „отсутствіе,“ „возвращеніе.“ Конечно, въ этой сонатѣ увидали выраженіе чувствъ любящихъ сердецъ,—горесть разлуки и сладость свиданья и проч. Но къ несчастію отысканъ былъ оригиналъ самого Бетховена, на которомъ его рукой было написано: „Прощаніе при отъѣздѣ Его Импер. Высочества Эрцгерцога Рудольфа 4 мая 1809 г.“ На другомъ отдѣленіи: „Прибытіе Его Импер. Высочества того же Рудольфа 30 января 1810 г.“ Этотъ разсказъ пока-

зываетъ, какъ опасно навязывать композиторамъ свои чувства въ видахъ истолкованія ихъ произведеній.

Но не слѣдуетъ впадать въ крайности. Слѣдуетъ допустить, что нѣкоторыя музыкальныя произведенія были написаны прямо на извѣстныя тэмы,—самими композиторами предназначались для выраженія тѣхъ или другихъ душевныхъ настроеній. Похоронный маршъ, или болѣе сложные, болѣе обработанные Requiem представляютъ совсѣмъ иной характеръ въ сочетаніяхъ и послѣдовательности тоновъ, чѣмъ напр. мазурка или, вообще, музыка живого, веселаго типа. Нѣкоторыя музыкальныя піэсы, написанныя не только для пѣнія, но и для инструментальнаго исполненія, носятъ особыя названія, особые заголовки, указывающія на нѣкоторыя обстоятельства, положенія, сцены, къ которымъ приспособленъ самый тонъ музыки. И, конечно, весьма вѣроятно, что въ процессѣ самого произведенія такихъ піэсъ, сочинитель ихъ могъ въ извѣстной мѣрѣ испытывать тѣ или другія душевныя настроенія, выразительницей котырыхъ служитъ его музыка Но, съ одной стороны, это переживаніе извѣстныхъ чувствъ не есть необходимое условіе для созданія композиціи.Напротивъ, оно можетъ быть и не быть, и представляется скорѣе случайнымъ сопровожденіемъ музыкальнаго творчества. Неужели въ самомъ дѣлѣ композиторъ, сочиняющій похоронный Requiem, непремѣнно обязанъ переживать всю ту печаль объ умершемъ, которую испытываютъ, положимъ, его жена, дѣти или друзья? Достаточно, если онъ знаетъ, какія звуковыя сочетанія наилучшимъ образомъ могутъ гармонировать съ этимъ настроеніемъ,—наиболѣе приспособлены художественнымъ образомъ аккомпанировать, такъ сказать, чувствамъ и волненіемъ при этомъ случаѣ. Съ другой стороны эта связь между музыкальными звуками и внушаемыми ими чувствами не можетъ быть названа слишкомъ уже тѣсной и опредѣленной,—въ родѣ той, какъ существуетъ между нашими волненіями и словеснымъ ихъ выраженіемъ. Всѣ эти фразы, что музыка есть выраженіе посредствомъ языка тоновъ или нашихъ чувствъ,

или тѣхъ, которыя имѣлъ самъ композиторъ,—включаютъ въ себѣ большое преувеличеніе. Всѣ они внушаютъ ложное представленіе, что будто композиторъ имѣетъ въ своей головѣ какую нибудь идею, или переживаетъ какія нибудь чувства и потомъ подъискиваетъ для нихъ разные музыкальные звуки и звуковыя комбинаціи.

Такія теоріи, какъ Спенсерова, могутъ вызывать фальшивое отношеніе къ музыкѣ со стороны слушателей, которые, вмѣсто того чтобы наслаждаться музыкой, могутъ усиливаться поймать смыслъ той или другой музыкальной фразы, подъискать тѣ чувства, которыя композиторъ думалъ выразить. Самый лучшій способъ слушать музыку—просто отдаваться непосредственному впечатлѣнію художественнаго произведенія, переживать самые звуки со всѣми ихъ оттѣнками, совпаденіями и переходами, нисколько не заботясь о внѣшнемъ постороннемъ для нихъ смыслѣ. Слѣдуетъ наслаждаться самой красотой звуковъ, войдти, такъ сказать, въ этотъ своеобразный міръ музыкальныхъ эффектовъ, а тѣ или другія настроенія и чувства придутъ уже сами собой.

Строго говоря, наслажденіе музыкой есть нѣчто другое, чѣмъ тѣ чувства, которыя можетъ возбуждать въ насъ музыка Первое, т. е. наслажденіе, обусловливается самими звуками, ихъ художественными сочетаніями; послѣднія, т. е. то или другое настроеніе, испытываемое по поводу этихъ звуковыхъ эффектовъ, есть лишь только сопровожденіе прямого музыкальнаго чувства, такое сопровожденіе, которое можетъ быть и не быть, и которое у разныхъ субъектовъ можетъ быть весьма различно. Мы можемъ съ наслажденіемъ слушать похоронную музыку, при чемъ, конечно, наше удовольствіе сопровождается и чувствомъ грусти, возбуждаемымъ самымъ характеромъ музыки. Это вторичное сопровожденіе въ разныхъ субъектахъ можетъ отличаться своеобразнымъ характеромъ, смотря по ихъ личному темпераменту, характеру, господствующему тону ихъ чувствъ и настроеній. Есть люди,

которые чувствуютъ грусть при всякой, даже веселой музыкѣ. Конечно, это—аномалія, слишкомъ рѣзкій, крайній примѣръ, который объясняется тѣмъ, что музыка, вообще, возбуждаетъ нашъ тѣлесный и душевный организмъ, при чемъ всплываютъ наружу прежде всего тѣ чувства, которыя составляютъ господствующій тонъ нашей душевной жизни. Но этотъ крайній случай показываетъ, что прямой тѣсной связи между музыкой и чувствами не существуетъ, что одна и таже музыкальная композиція въ разныхъ людяхъ можетъ вызывать разныя волненія, вмѣстѣ съ различными, большею частію, весьма темными и неопредѣленными представленіями.

Вообще, слѣдуетъ различать непосредственное музыкальное впечатлѣніе отъ музыкальнаго выраженія идей, чувствъ, настроеній, которыя прямо не заключаются въ звукахъ и ихъ комбинаціяхъ, но которыя ассоціированы съ тѣми или другими ихъ особенностями и могутъ быть возбуждаемы въ душѣ слушателя или исполнителя піэсы. Музыка можетъ быть вмѣстѣ и *импрессивной* и *экспрессивной*, т. е. производить своеобразное, свойственное только ей одной впечатлѣніе красоты и, въ тоже время, выражать въ нѣкоторой степени идеи, чувства и настроенія. Первое условіе и самое главное существенно-необходимое въ музыкѣ, это—ея художественность, ея красота; всякая стоющая какого-нибудь вниманія музыкальная піэса должна быть импрессивна, т. е. вызывать въ насъ эстетическое наслажденіе самими звуками, способомъ или формой ихъ сочетанія. Но другая сторона, экспрессивность музыки, ея выразительность, т. е. выраженіе тѣхъ или другихъ представленій, образовъ, волненій или чувствъ,—не составляетъ того, что можетъ быть названо существенною функціею музыки. Она можетъ принадлежать и, дѣйствительно, принадлежитъ нѣкоторымъ музыкальнымъ произведеніямъ, но существуетъ множество и, при томъ, наиболѣе художественныхъ произведеній, въ которыхъ этотъ элементъ присутствуетъ лишь слегка, или совсѣмъ отсутствуетъ. Непосредственное впечатлѣніе музыки, то своеобразное наслажденіе, кото-

рое она доставляетъ на всѣхъ степеняхъ музыкальнаго развитія, находится въ прямой связи съ музыкальной мелодіей и гармоніей, составляетъ непосредственное послѣдствіе слухового воспріятія ритмически чередующихся и, въ тоже время, гармонически видоизмѣняющихся музыкальныхъ тоновъ. Музыка, правда, вызываетъ волненіе, иногда сильное возбужденіе отчасти психическаго, отчасти чисто физіологическаго свойства; но это есть чувство особаго рода, свойственное лишь музыкальнымъ впечатлѣніямъ и не имѣющее ничего общаго съ тѣми чувствами, которыя мы имѣемъ въ повседневной жизни.

Во всякомъ случаѣ слѣдуетъ допустить, что музыка можетъ выражать нѣкоторые внѣшніе факты, а особенно наши чувства и настроенія. Что касается прямого выраженія внѣшнихъ предметовъ и явленій природы, то едва ли много нужно говорить о немъ. Оно опирается на звукоподражаніи и рѣдко употребляется, по крайней мѣрѣ—въ хорошей музыкѣ. Музыка скорѣе выражаетъ не предметы, не факты и событія внѣшней природы и человѣческой жизни, а тѣ волненія или настроенія, съ которыми мы, обыкновенно, относимся къ этимъ предметамъ, положеніямъ и фактамъ. Но и здѣсь связь между звуками и волненіями, обыкновенно, бываетъ не прямая, а болѣе или менѣе отдаленная. Напримѣръ говорятъ, что нѣкоторые отдѣлы пасторальной симфоніи Бетховена выражаютъ чувства, вызываемыя сценами сельской природы, но вѣрнѣе сказать, что внушаемыя этой симфоніей чувства только подходятъ къ тѣмъ, которыя мы испытываемъ среди зелени лѣсовъ, волнующихся полей и ручейковъ. Но эти же самые звуки могутъ быть пріурочены и къ другимъ сценамъ и положеніямъ, не имѣющимъ никакого отношенія къ сельской природѣ.

Защитники того мнѣнія, что музыка есть языкъ чувства, стараются пріурочить тѣ или другія особенности музыкальныхъ тоновъ къ выраженію тѣхъ или другихъ волненій. Они думаютъ, напримѣръ, что тэмбръ разныхъ музыкальныхъ

инструментовъ дѣлаетъ ихъ пригодными къ выраженію особыхъ чувствъ и настроеній души. Такъ, напримѣръ, скрипка будто бы годится для звуковъ особенно нѣжныхъ или жалобныхъ, тогда какъ звуки органа чрезвычайно подходятъ къ торжественно-религіознымъ чувствамъ, которыя испытываются во время богослуженія. Но эти объясненія натянуты. Тэмбръ инструмента не имѣетъ отношенія къ нашей эмоціональной жизни, скрипка можетъ отлично выражать и веселыя и бурно-страстныя настроенія, а приспособленность органа къ чувствамъ религіознымъ зависитъ не столько отъ его тэмбра, сколько отъ медленно-торжественнаго движенія звуковъ этого инструмента. Религіозныя настроенія могутъ быть нисколько не хуже, если еще не лучше, быть переданы и посредствомъ обыкновенной оркестровой музыки.

Интенсивность звука также не находится въ прямомъ отношеніи къ интенсивности чувства, какъ это утверждалъ Спенсеръ. По крайней мѣрѣ несомнѣнно то, что усиленія и ослабленія звуковъ, направленіе кадансовъ и т. п., имѣютъ чисто музыкальное назначеніе, т. е. существуютъ въ музыкѣ для ея чисто импрессивныхъ эффектовъ, а совсѣмъ не предназначены для выраженія постепеннаго усиленія или ослабленія чувства.

Но особенное значеніе по отношенію къ музыкальному выраженію приписывалось такъ называемому мажорному и минорному тонамъ музыки. Обыкновенно предполагалось, что мажорные звуки выражаютъ бодрое мужественное, веселодовѣрчивое настроеніе души, а звуки минорные предназначаются для выраженія подавляющихъ чувствъ тоски, грусти и отчаянія. Предоставляемъ судить знатокамъ музыки, насколько эта связь, дѣйствительно, существуетъ и насколько она можетъ быть провѣрена въ произведеніяхъ классической музыки. Но, по мнѣнію одного писателя о музыкѣ, именно, Гёрнея, превосходно изучившаго музыку, совсѣмъ нѣтъ такой тѣсной связи даже и въ этомъ случаѣ, т. е. между мажорнымъ и минорнымъ колоритомъ звуковъ съ одной стороны и нашими

веселыми и грустными волненіями—съ другой. Музыка въ мажорномъ тонѣ можетъ быть глубоко печальной. Что касается минорнаго тона, то, дѣйствительно, онъ обладаетъ особенной экспрессивностью, которая обусловливается отсутствіемъ полной гармонизаціи звуковъ, или присутствіемъ въ нихъ частныхъ детонирующихъ тоновъ. Но не всѣ минорныя комбинаціи непремѣнно отличаются меланхоліей и грустью, они выражаютъ и спокойно счастливыя душевныя состоянія. Правда, нѣкоторый оттѣнокъ какъ-бы таинственности, замиранія, жалобы, присущъ минорной музыкѣ, но онъ все-таки представляется весьма неопредѣленнымъ, чтобъ пріурочить музыку въ этомъ ключѣ къ выраженію опредѣленныхъ чувствъ и волненій.

Бо̀льшею выразительностью отличается употребленіе диссонансовъ въ музыкѣ. Звуки, сначала диссонирующіе, постепенно примиряются, т. е. переходятъ опять въ гармонію. Такіе пріемы, дѣйствительно, выражаютъ иногда душевную тревогу, смущеніе, или борьбу чуствъ. Но повторяемъ, что невозможно установить сколько нибудь опредѣленныхъ правилъ относительно значенія разныхъ формъ гармоніи и диссонанса для того или другаго чувства или волненія. Гораздо вѣрнѣе, что всѣ эти пріемы имѣютъ чисто-эстетическое назначеніе, употребляются въ цѣляхъ усиленія или контраста музыкальныхъ эффектовъ, тогда какъ ихъ соотношеніе съ нашими душевными состояніями представляется скорѣе случайнымъ.

Эмоціональная выразительность музыки, насколько она дѣйствительно существуетъ, а не просто лишь искусственно навязывается тѣмъ или другимъ музыкальнымъ произведеніямъ, находится скорѣе въ зависимости отъ тэмпа музыки, отъ ея скорости или медленности, а не отъ интенсивости или качества звуковъ. Дѣйствительно, звуки, слѣдующіе быстро одинъ за другимъ, всего вѣрнѣе могутъ возбуждать чувства бодрыя и живыя, настроеніе веселое, тогда какъ медленныя чередованія звуковъ приспособлены къ выраженію чувствъ торжественныхъ и меланхолическихъ. Спокойныя чувства, впрочемъ, чаще

выражаются не тэмпомъ, не его умѣренностью, а скорѣе ровностью мелодическаго движенія, т. е. отсутствіемъ слишкомъ рѣзкихъ контрастовъ и переходовъ и слишкомъ строго очерченныхъ звуковыхъ группъ. Существуютъ нѣкоторыя и другія особенности тэмпа и ритма, которыя, въ связи съ усиленіемъ и ослабленіемъ звуковъ, могутъ выражать тѣ или другіе факты нашей эмоціональной жизни. Впрочемъ, не входя въ подробности, которыя завели бы насъ слишкомъ далеко, считаемъ нужнымъ лишь обратить вниманіе на причину, почему выразительность музыки опредѣляется, преимущественно, различіями тэмпа, а не другими особенностями тоновъ. Причина заключается въ томъ, что ритмъ есть, собственно, нѣкоторая размѣренность движенія музыкальныхъ звуковъ во времени. Ритмъ музыки всего ближе напоминаетъ намъ физическое движеніе и находится въ тѣснѣйшей связи съ движеніями нашего тѣла Извѣстно, что эти послѣднія служили и служатъ самымъ первичнымъ способомъ выраженія душевныхъ чувствъ. Отсюда и происходитъ, что движенія музыкальныхъ тоновъ своимъ ритмическомъ разнообразіемъ выражаютъ тѣ же или, по крайней мѣрѣ, сходныя чувства и настроенія, которыя выражаются соотвѣтствующими тѣлесными движеніями. Въ плясовой музыкѣ эта связь ритма съ движеніемъ, эта замѣна звуковымъ движеніемъ движеній органовъ—очевидна, но она существуетъ и въ другихъ родахъ музыки. Быстрота движенія соотвѣтствуетъ веселому настроенію, медленность—грустному. Движенія отрывистыя выражаютъ скорѣе страстное состояніе души, движенія неувѣренныя показываютъ внутреннюю неувѣренность, не установившееся, колеблющееся чувство и т. д. Но, повторяемъ, эта связь музыкальныхъ звуковъ съ нашими чувствами не представляетъ того однообразія, той опредѣленности и точности, о которой говорятъ Спенсеръ и другіе защитники такого же взгляда на отношеніе музыки къ чувствамъ и душевнымъ волненіямъ.

Такимъ образомъ результатомъ всего, что уже изложено было объ отношеніяхъ музыки къ эмоціональной жизни слѣ-

дуетъ признать, что вліяніе. которое она имѣетъ на душу, не исчерпывается и не объясняется однимъ болѣе или менѣе случайнымъ и непрямымъ возбужденіемъ въ насъ тѣхъ или другихъ опредѣленныхъ чувствъ. Но и другія объясненія этого вліянія были нами разсмотрѣны и отвергнуты. Спрашивается теперь: гдѣ же, въ чемъ же искать настоящихъ причинъ чарующаго дѣйствія музыки? Всѣ разобранныя теоріи грѣшатъ, собственно, тѣмъ недостаткомъ, что онѣ не принимаютъ во вниманіе своеобразнаго характера музыки какъ искусства,—опускаютъ изъ вида тѣ ея особенности, которыя выдѣляютъ ее изъ всѣхъ другихъ искусствъ и дѣлаютъ искусствомъ особымъ, единичнаго такъ сказать рода, подобнаго которому не представляютъ никакіе другіе факты художественнаго творчества

Всѣ эти теоріи, начиная съ наиболѣе грубой подражательной и оканчивая утонченной теоріей Спенсера, выходятъ изъ предположенія, что музыкальныя сочетанія тоновъ, кромѣ собственно чисто физіологической пріятности для слуха, должны, непремѣнно, еще имѣть нѣкоторый внутренній смыслъ, опредѣляемый ихъ отношеніемъ къ разнымъ внѣшнимъ, такъ сказать, экстрамузыкальнымъ фактамъ или внѣшней природы или нашей внутренней психической жизни. Музыка, въ этомъ случаѣ, разсматривается по аналогіи съ живописью, скульптурой и поэзіей. Какъ въ этихъ искусствахъ эстетическое впечатлѣніе производится не одними только красками, линіями, или ритмированными словами, а зависитъ скорѣе отъ тѣхъ образовъ, идей, чувствъ, которыя по ассоціаціи внушаются этими матеріальными условіями художественнаго произведенія,—такъ предполагалось, что и въ музыкѣ художественный эффектъ состоитъ не въ звукахъ, соединяемыхъ по законамъ мелодіи и гармоніи, а въ томъ, что означаютъ, напоминаютъ или выражаютъ эти звуковыя сочетанія.

Но эти общераспространенныя воззрѣнія слѣдуетъ считать ложными, потому что они игнорируютъ совершенно своеобразный характеръ музыки,—особенности какъ самаго ма-

теріала музыкальныхъ произведеній, такъ и тѣхъ своеобразныхъ пріемовъ, посредствомъ которыхъ изъ него строится художественное цѣлое. Этотъ матеріалъ есть музыкальные тоны, совершенно особенный, единственный во всей природѣ, не имѣющій ничего подобнаго въ тѣхъ матеріалахъ, которыми располагаютъ другія изящныя искусства, возникающія въ области, собственно, зрительныхъ ощущеній. Особенность звуковъ есть та, что они воспринимаются, единственно, въ формѣ времени, такъ какъ ихъ пространственныя условія недоступны для уха. Отсюда, они не способны къ пространственному существованію, къ распредѣленію рядомъ другъ съ другомъ, а слѣдуютъ лишь преемственно одинъ за другимъ. Уже это одно обстоятельство кладетъ печать глубокаго различія между музыкой и зрительными искусствами. Въ музыкѣ мы переживаемъ цѣлые ряды все новыхъ и новыхъ впечатлѣній; слѣдовательно, въ ней открыто болѣе широкое поле для разнообразія эффектовъ, изъ которыхъ каждый настраиваетъ насъ особымъ образомъ. Отсюда проистекаетъ богатство изящныхъ впечатлѣній, которыми музыка превосходитъ всѣ зрительныя искусства и въ которыхъ съ ней можетъ спорить лишь одна поэзія. Загѣмъ второе и еще болѣе капитальное и существенное отличіе музыки—это строгая опредѣленность тоновъ, во первыхъ по ихъ высотѣ, а во вторыхъ по ихъ ритму, т. е. строгая опредѣленность ихъ распредѣленія во времени. Отсюда, изъ этихъ двухъ свойствъ возникаетъ, какъ прямое послѣдствіе, опредѣленность въ отношеніяхъ между музыкальными звуками, а слѣдовательно—точность и опредѣленность всѣхъ музыкальныхъ формъ

Музыка не есть лишь простое сочетаніе частей, или элементовъ, согласныхъ между собой, не противорѣчащихъ одинъ другому. Если мы скажемъ, что она есть гармоническое сочетаніе элементовъ, то мы не выразимъ еще настоящаго характера той связи, которая проникаетъ музыкальную композицію и всякую отдѣльную ея часть. Вѣрнѣе сказать, что всякая музыкальная піэса есть организмъ, части котораго свя-

заны между собой крѣпкой живой связью тѣхъ или другихъ опредѣленныхъ звуковыхъ отношеній.

Каждая нота не входитъ въ наше ухо безъ того, чтобы мы не чувствовали ея строго опредѣленнаго отношенія къ предыдущимъ и послѣдующимъ нотамъ. Каждая комбинація нотъ опять-таки проникнута, какъ бы пронизана такими же внутренними отношеніями къ другой музыкальной комбинаціи и т. д. Музыкальное твореніе есть своеобразный организмъ, заключающій въ себѣ цѣлую массу гармоническихъ и мелодическихъ соотношеній, которыя доступны единственно лишь для музыкальнаго слуха, но это такая связность частей, аналогичной которой мы не видимъ ни во внѣшнемъ мірѣ, ни въ области всѣхъ прочихъ изящныхъ искусствъ. Отсюда, музыкальную піэсу не возможно точно передать посредствомъ какихъ бы то ни было иныхъ матеріальныхъ средствъ, кромѣ самихъ звуковъ. Музыкальныя ноты суть лишь символы, которые стоятъ въ болѣе далекомъ отношеніи къ означаемымъ вещамъ, чѣмъ символы математики,—линіи, или буквы алфавита къ обозначаемымъ ими величинамъ. Ноты указываютъ массу такихъ соотношеній, которыя въ нихъ собственно не видны, которыя могутъ быть поняты только лишь тогда, когда дѣйствительно воплотятся въ свойственномъ для нихъ матеріалѣ, т. е. въ звукахъ того или другаго инструмента, подъ искусной рукой исполнителя.

Дальнѣйшая особенность музыки, которая еще больше дифференцируетъ ее, т. е. придаетъ ей еще болѣе своеобразный характеръ, возникаетъ изъ сочетанія обоихъ указанныхъ обстоятельствъ, т. е. преемства во времени и строгой органической связности отдѣльныхъ элементовъ.

Музыкальное произведеніе есть организмъ съ строго опредѣленнымъ отношеніемъ частей, но организмъ движущійся, постепенно раскрывающійся, какъ бы развертывающійся для нашего слуха. Преемство тоновъ въ музыкѣ имѣетъ нѣкоторую аналогію съ движеніемъ, но это опять-таки своеобразное движеніе, подобнаго которому нѣтъ въ природѣ. Это

такое движеніе, въ которомъ каждая точка проходимаго пространства находится во внутреннемъ соотношеніи съ предъидущей точкой, т. е. совсѣмъ въ другомъ отношеніи, не похожемъ на простую внѣшнюю, безучастную смѣжность, какъ это бываетъ въ обыкновенномъ физическомъ движеніи. Въ музыкѣ движеніе постоянно сливается съ формой, воплощаетъ въ себѣ всѣ градаціи высоты, интерваллов и ритма. Въ природѣ мы напрасно стали бы искать подобнаго процесса, въ которомъ форма представляла бы характеръ движенія, безпрерывно раскрывалась бы передъ нами, принимая болѣе и болѣе опредѣленный видъ, въ самомъ процессѣ своего перемѣщенія съ одного пункта на другой. Во внѣшнемъ мірѣ нѣтъ ничего аналогичнаго движенію музыкальныхъ звуковъ, въ которомъ каждыя отдѣльныя части движущейся серіи представляются или чувствуются, какъ неразрывныя тѣсно сросшіяся части одного и того же цѣлаго.

Мелодическое движеніе, воплощающее въ себѣ форму, т. е. распорядокъ звуковъ, можно назвать идеальнымъ движеніемъ, не въ томъ смыслѣ, чтобы оно было идеализаціей движенія физическаго, а въ томъ, что оно воплощаетъ въ себѣ форму, т. е. органическое единство разнообразныхъ частей, изъ которыхъ каждая представляется необходимой, именно — на томъ мѣстѣ, которое она занимаетъ и въ то время, въ которое она происходитъ. Вотъ этотъ особенный, единственный характеръ движенія звуковъ въ музыкальной мелодіи производитъ то, что всякое художественное сочетаніе звуковъ даетъ намъ нѣчто новое, небывалое еще прежде, что̀ стоитъ передъ нами въ своеобразной красотѣ, безъ всякаго отношенія къ какимъ либо инымъ фактамъ внѣшней или внутренней природы. Своеобразность музыки какъ искусства предполагаетъ и требуетъ также и особой способности чувствовать красоту музыкальныхъ произведеній,—испытывать особое волненіе вмѣстѣ съ воспріятіемъ музыкальныхъ звуковъ въ ихъ художественномъ сочетаніи. Эта способность можетъ быть названа *музыкальнымъ чувствомъ*.

Не всѣ люди въ одинаковой мѣрѣ обладаютъ этимъ чувствомъ, нѣкоторые даже совсѣмъ его не имѣютъ, такъ что для нихъ музыка представляется чѣмъ-то весьма неинтереснымъ, скучнымъ; такіе люди наслажденію музыкой готовы предпочесть всякое другое удовольствіе. Музыкальное чувство слѣдуетъ признать врожденнымъ; оно допускаетъ, конечно, усовершенствованіе, развитіе, но все-таки предполагаетъ естественное предрасположеніе, безъ котораго какое угодно воспитаніе не могло бы создать его. Этого чувства не лишены люди простые, необразованные. То обстоятельство, что ихъ чувство удовлетворяется первобытной, самой безъискусственной музыкой, нисколько не мѣшаетъ ему быть настоящимъ музыкальнымъ инстинктомъ и чутьемъ. Стоитъ взглянуть на иного деревенскаго парня, услаждающагося звуками гармоники, чтобы понять, что и онъ переживаетъ особое музыкальное настроеніе,—испытываетъ особое возбужденіе, имѣющее одинаковую природу съ тѣмъ наслажденіемъ, которое развитое ухо почерпаетъ изъ классической музыки. Вся разница—лишь въ степени развитія, въ способности пониманія болѣе сложныхъ музыкальныхъ эффектовъ; но и чувство дикаря, услаждающагося его невыносимой адской музыкой, въ основѣ есть лишь болѣе простая форма того же чувства, съ какимъ мы слушаемъ Бетховена или Шуберта.

Музыкальная способность предполагаетъ нѣкоторое развитіе слухового аппарата, впечатлительность уха къ музыкальнымъ тонамъ и къ переходамъ отъ однихъ тоновъ къ другимъ и, особенно, обладаніе различительной слуховой способностью болѣе тонкой, чѣмъ обыкновенно. Но, независимо отъ этого превосходства слухового аппарата, слѣдуетъ еще допустить особое развитіе тѣхъ мозговыхъ центровъ, которые даютъ начало слуховымъ нервамъ и назначеніе которыхъ состоитъ въ воспріятіи и сохраненіи звуковыхъ комбинацій, а по всей вѣроятности и въ новомъ ихъ произведеніи, которое составляетъ процессъ музыкальнаго творчества. По всей вѣроятности слѣдуетъ допустить такъ называемую локализацію музы-

кальной способности въ мозгу, т. е. существованіе особыхъ центровъ, развитіемъ которыхъ отличаются люди, музыкально одаренные, отъ тѣхъ, которые обладаютъ этой способностью лишь въ слабой степени. Это предположеніе пока еще не нашло для себя экспериментальнаго подтвержденія, но оно нисколько не противорѣчитъ фактамъ, уже дознаннымъ относительно локализаціи другихъ способностей. Напротивъ, теперь уже извѣстно, что наша рѣчь имѣетъ для себя особый органъ, особую извилину въ сѣромъ веществѣ, составляющемъ верхній покровъ мозга. Нѣчто въ этомъ родѣ современемъ можетъ быть будетъ открыто и относительно музыкальной способности. Какъ бы то ни было, музыкальное чувство чрезвычайно глубоко коренится въ нашей тѣлесной и психической организаціи.

Дарвинъ высказалъ чрезвычайно остроумную гипотезу о происхожденіи этой способности, а вмѣстѣ и о происхожденіи музыки.

Подробное изложеніе этой теоріи можно найти въ его сочиненіи: „О происхожденіи человѣка“. Сущность ея состоитъ въ томъ, что начало музыки слѣдуетъ искать гораздо дальше человѣческой исторіи, что первые ея зародыши заключаются уже въ тѣхъ звукахъ, которые издаютъ животныя, особенно — въ періодъ ихъ половой любви. Дѣло въ томъ, что у весьма многихъ животныхъ развиты особые аппараты, посредствомъ которыхъ они могутъ издавать особенные звуки, отличающіеся нѣкоторою ритмическою правильностію, а потому пріятные для слуха. Развитіе этихъ аппаратовъ указываетъ, что обладаніе ими приносило и приноситъ пользу этимъ животнымъ и ихъ предкамъ въ генеалогическомъ ряду, отъ котораго они произошли Замѣчательно, что такими аппаратами отличаются, преимущественно, самцы, которые пользовались и сейчасъ пользуются ими для того, чтобы приманивать къ себѣ самокъ. Вотъ этой цѣли служатъ и сейчасъ звуки, издаваемые нѣкоторыми животными, напримѣръ жужжанье насѣкомыхъ, кваканье лягушекъ, пѣніе птицъ и т. п.

Эти звуки нравятся самкамъ и самцы пользуются, конечно инстинктивно, своею музыкальною способностью, чтобы заявлять о своемъ присутствіи и привлекать ихъ къ себѣ, послѣдствіемъ чего должно быть то, что особи, обладающіе пріятными звуковыми органами, должны имѣть больше шансовъ производить потомство, а потому и передавать свою музыкальную способность наслѣдственнымъ путемъ. Такимъ образомъ, мало по малу развились тѣ особыя приспособленія къ произведенію звуковъ, которыя безъ этой гипотезы представлялись бы чѣмъ-то совершенно непонятнымъ, необъяснимымъ. Органы, которыми животныя издаютъ такіе звуки, отличающіеся характеромъ нѣкоторой музыкальности, большею частію отличаются весьма сложнымъ устройствомъ, а потому на нихъ слѣдуетъ смотрѣть, какъ на результатъ длиннаго процесса развитія, которое, именно, совершалось указаннымъ путемъ. Тѣ животныя, которыя обладали лучшимъ звуковымъ аппаратомъ, имѣли болѣе шансовъ передавать его по наслѣдству, вслѣдствіе чего происходилъ естественный подборъ все лучшихъ и лучшихъ пѣвцовъ и болѣе и болѣе тонкихъ музыкальныхъ приспособленій. Въ частности, что касается животныхъ позвоночныхъ, дышащихъ воздухомъ, то и у нихъ, подъ вліяніемъ той же причины, возникли тѣ придатки къ дыхательному горлу, назначеніе которыхъ состоитъ въ произведеніи музыкальныхъ звуковъ. Эти аппараты также гораздо болѣе и лучше развиты у самцевъ, чѣмъ у самокъ.

Млекопитающія и сейчасъ охотно пользуются своими голосовыми средствами въ періодъ половой любви, а нѣкоторыя изъ нихъ только и могутъ издавать звуки, единственно, лишь въ это время. Дарвинъ считалъ весьма вѣроятнымъ, что и у нашихъ предковъ,—обезьянъ или животныхъ близкихъ къ нимъ, голосъ сначала служилъ не для сообщенія мыслей, т. е. не какъ органъ рѣчи, а какъ средство инстинктивнаго выраженія разныхъ чувствъ и волненій, связанныхъ съ половою любовью. По крайней мѣрѣ объ одной породѣ обезьянъ, именно о Гиббонѣ извѣстно, что онъ поетъ, т. е.

издаетъ ритмическіе тоны, чередующіеся съ нѣкоторой правильностью. По этой гипотезѣ Дарвина музыкальная способность въ человѣчествѣ существовала, значитъ, ранѣе, чѣмъ способность членораздѣльной рѣчи. Она не пріобрѣтена человѣкомъ въ періодѣ, собственно, уже человѣческаго существованія, а унаслѣдована имъ отъ зоологическихъ предковъ по восходящей линіи до самыхъ простѣйшихъ видовъ, которые первые начали издавать музыкальные звуки, служившіе имъ однимъ изъ орудій въ борьбѣ за существованіе. За эту наслѣдственность говоритъ широкое, всеобщее распространеніе музыкальной способности въ человѣческомъ родѣ; она встрѣчается на извѣстной степени развитія даже у самыхъ дикихъ племенъ. Самыя низшія расы, Фугіане, Андаманы и Австралійскіе аборигены, отличаются уже любовью къ музыкѣ.

За то же предположеніе, повидимому, говоритъ и значительное развитіе тѣхъ особенностей голосового и слухового органовъ, которыя находятся въ соотношеніи лишь къ музыкѣ тогда какъ по отношенію къ другимъ цѣлямъ, напр. къ звуковой передачѣ и воспріятію простой разговорной рѣчи оказываются совершенно излишними Развитіе голосовыхъ связокъ, отъ которыхъ зависитъ музыкальный тэмбръ и опредѣленная высота тоновъ, развитіе кортіевыхъ дугъ и основной перепонки,—спеціальнаго органа воспріятія такихъ тоновъ,—было бы совершенно загадочнымъ, необъяснимымъ фактомъ, какимъ-то чудомъ, если мы не допустимъ гипотезу Дарвина о внѣчеловѣческомъ развитіи этихъ органовъ и наслѣдственной ихъ передачѣ.

Дарвинъ пользуется своей гипотезой для объясненія своеобразнаго дѣйствія музыки на эмоціональную жизнь. По его теоріи выходитъ, что между музыкальными звуками,—ихъ ритмическимъ и мелодическимъ слѣдованіемъ, и нашими чувствами и волненіями существуетъ болѣе первоначальная, болѣе глубокая связь, чѣмъ обыкновенно думаютъ. Эта связь установилась не въ нашемъ личномъ индивидуальномъ опытѣ, даже не въ предѣлахъ жизни и опытности всего человѣчества, но

коренится гораздо глубже, именно—началомъ ея было, когда нѣкоторыя животныя пріобрѣли способность издавать ритмическіе звуки, соединявшіеся уже и у нихъ съ особыми возбужденіями и настроеніями. Эта связь, вызывавшая подобныя же возбужденія и чувства въ другихъ особяхъ того же вида, все болѣе и болѣе расширялась съ самимъ развитіемъ животной жизни и, передаваясь по наслѣдственности отъ одного поколѣнія къ другому, становилась болѣе и болѣе прочной. Она организовалась въ самой нервной системѣ, имѣетъ для себя базисъ въ самомъ устройствѣ аппаратовъ голоса и слуха и связанныхъ съ ними первныхъ центровъ мозга. Такимъ образомъ музыкальное чувство сдѣлалось наслѣдственнымъ и инстинктивнымъ. Человѣкъ не пріобрѣтаетъ его въ своемъ опытѣ, а рождается съ нимъ, т. е. имѣетъ его отъ рожденія въ видѣ нѣкотораго предрасположенія чувствовать пріятность отъ музыкальныхъ звуковъ и такихъ же сочетаній между ними Отсюда—всеобщее распространеніе музыки, существованіе ея, по крайней мѣрѣ въ зародышѣ, у всѣхъ человѣческихъ племенъ. Отсюда—склонность дѣтей къ подобнымъ звукамъ, то удовольствіе, съ которымъ они слушаютъ какую нибудь простую мелодію, прежде чѣмъ выучатся говорить,—наклонность и самимъ напѣвать такія же пѣсенки. Здѣсь же, въ этой глубоко лежащей связи между музыкальными звуками и волненіями, коренится и сила музыки и своеобразный, совершенно оригинальный характеръ музыкальнаго впечатлѣнія. Музыка возбуждаетъ въ насъ разнообразныя чувства: нѣжности, любви, горячности, торжества и т. д.,—цѣлый рядъ волненій, которыя ассоціированы съ музыкальными звуками не въ нашемъ опытѣ, но въ жизни громаднаго, необъятнаго числа всѣхъ предшествовавшихъ поколѣній, какъ человѣческаго, такъ и другихъ зоологическихъ видовъ. Отсюда-то и происходитъ какъ самая интенсивность, такъ и смутность, неопредѣленность впечатлѣнія, производимаго музыкой. Музыка говоритъ намъ о чемъ-то, но о чемъ? мы и сами не знаемъ и сами сказать не можемъ. Вызываемыя ею волненія—особаго

рода; ихъ невозможно приравнять къ тѣмъ болѣе опредѣленнымъ чувствамъ,—радости, надежды, скорби и т. п., которыя мы испытываемъ въ нашей сознательной жизни. Волненій, возбуждаемыхъ музыкой нельзя разложить на отдѣльные элементы, изъ которыхъ они слагаются и передать словами, которыя имѣютъ приложеніе и смыслъ лишь въ отношеніи къ нашимъ обычнымъ чувствамъ и волненіямъ. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда музыкальное чувство, дѣйствительно, подходитъ по своему характеру къ этимъ обыкновеннымъ волненіямъ, когда, напримѣръ, въ музыкальныхъ звукахъ какъ будто въ самомъ дѣлѣ слышатся слезы и крики отчаянія, или звуки побѣды и торжества, то и тогда источникъ этихъ волненій лежитъ глубже,—въ нѣдрахъ нашей безсознательной жизни, въ этомъ темномъ фонѣ унаслѣдованныхъ и прирожденныхъ предрасположеній, на которомъ покоится наша сознательная жизнь и составляетъ лишь какъ бы поверхностное его обнаруженіе. Вообще, массивность и сила чувствъ, возбуждаемыхъ музыкой, ихъ смутность и неопредѣленность, ихъ своеобразность и удаленность отъ объектовъ нашего опыта, все это говоритъ въ пользу чрезвычайно смѣлой и геніальной гипотезы Дарвина.

Конечно, теорія Дарвина о происхожденіи и значеніи музыки можетъ показаться съ перваго взгляда весьма странной. Неужели музыка, со всѣмъ ея богатствомъ и разнообразіемъ, со всей роскошью ея произведеній и эстетическихъ эффектовъ, имѣетъ такое бѣдное и, можно сказать, унизительное начало въ животныхъ страстяхъ, которые переживали и переживаютъ животныя въ періодъ половой любви? Что можетъ быть общаго между этими грубыми страстными состояніями, которыя выражаются въ такихъ же грубыхъ звукахъ въ животномъ царствѣ, и высокими волненіями, вызываемыми въ насъ музыкой Гайдена, Бетховена или Шуберта? Но слѣдуетъ помнить, что многія великія вещи имѣютъ такое же бѣдное и, повидимому, низкое происхожденіе. Начало органической жизни дано въ простой безформенной, хотя и одушевленной протоплазмѣ. Что можетъ

быть общаго между какой нибудь амфибіей или гидрой, плавающей въ стоячей водѣ, и человѣческимъ организмомъ, съ его сложнымъ устойствомъ, съ его красотой, благородствомъ выраженія и т. п.? Но современная наука устанавливаетъ эту генеалогическую связь,—стремится показать, какимъ образомъ происходитъ это постепенное развитіе и осложненіе организаціи изъ ея простѣйшихъ началъ. Тоже слѣдуетъ сказать и о музыкѣ въ отношеніи къ ея первоначальнымъ источникамъ.

Нынѣшняя музыка пережила уже такой длинный періодъ развитія, испытала уже столько перемѣнъ и преобразованій, что первоначальная ея связь съ простѣйшими музыкальными звуками животнаго царства сдѣлалась весьма отдаленной, а потому и неясной съ перваго взгляда. Первоначальная связь звуковъ съ нѣкоторыми признаками музыкальности съ одной стороны и чувствъ и волненій съ другой—послужила лишь только первичнымъ ядромъ для сложныхъ сочетаній музыкальныхъ композицій съ разными фактами человѣческой эмоціональной жизни. Музыка самыхъ грубыхъ дикарей,—первобытныхъ пещерныхъ обитателей каменнаго періода,—вѣроятно, имѣла уже другое назначеніе и употребленіе кромѣ сопровожденія половаго чувства и выраженія связанныхъ съ нимъ волненій [1]). Но съ тѣхъ поръ музыка пережила еще весьма много преобразованій, имѣла длинную исторію въ предѣлахъ уже собственно исторической жизни человѣчества. Она входила въ тѣсную связь съ разными сторонами человѣческой жизни, служила для выраженія не однихъ только чувствъ любви, но также и воинственнаго воодушевленія и торжества надъ врагами и прославленія гороевъ. Съ пробужденіемъ религіознаго чувства она вступила въ служебное отношеніе къ религіи,—имѣла важное значеніе въ религіозныхъ церемоніяхъ и служила выраженіемъ религіозныхъ чувствъ.

---

[1]) Но этой связи музыки съ половымъ влеченіемъ нельзя отрицать; у нѣкоторыхъ субъектовъ, на извѣстной ступени развитія, она замѣчается и сейчасъ.

Музыка прежде соединялась съ пѣніемъ, или даже просто состояла въ пѣніи, т. е. въ извѣстнымъ образомъ ритмированномъ и модулированномъ произношеніи словъ. Отсюда —новый для нея рядъ ассоціацій съ тѣми идеями, представленіями и чувствами, которыя выражаются словами. Такимъ образомъ, вокругъ первоначальной, зародышевой, такъ сказать, ассоціаціи звуковъ съ волненіями любви, образовались цѣлые ряды какъ бы наслоеній, вторичныхъ ассоціацій, которыя присоединяются къ первому основному ея эффекту, значительно его видоизмѣняя. Но при всѣхъ этихъ трансформаціяхъ музыка, на всѣхъ ступеняхъ своего развитія, все-таки удерживала свой первоначальный эмоціональный характеръ, который и сейчасъ всплываетъ, такъ сказать, наружу, какъ болѣе основной и глубокій фонъ всѣхъ другихъ чувствъ и волненій, возбуждаемыхъ въ насъ какой нибудь музыкальной мелодіей

Вотъ, если мы примемъ во вниманіе весь этотъ сложный процессъ развитія, если вспомнимъ, что онъ совершался въ теченіи длиннаго ряда вѣковъ, въ безчисленномъ ряду поколѣній, то конечно для насъ сдѣлается понятнымъ то широкое различіе, которое существуетъ между новѣйшей, широко разработанной и высоко дифференцированной музыкой и первыми ея началами, на ея зоологической или животной ступени. Но вмѣстѣ съ тѣмъ для насъ становится понятной и та внутренняя связь, которая одинаково охватываетъ всѣ эти разнообразныя проявленія и осложненія одного и того же факта, —становится понятнымъ также и своеобразный характеръ музыкальныхъ впечатлѣній, не поддающійся всякимъ другимъ объясненіямъ

Вообще дѣйствіе, производимое въ насъ музыкой имѣетъ сложный характеръ, что весьма часто опускалось изъ вида прежними эстетиками и писателями о музыкѣ. Во первыхъ, музыка производитъ возбужденіе первной системы, а черезъ нее оказываетъ вліяніе на напряженіе мускуловъ и кровообращеніе. Нѣтъ сомнѣнія, что дѣйствіе музыкальныхъ звуковъ

не ограничивается лишь возбужденіемъ слуховыхъ нервовъ и непосредственно связанныхъ съ ними центровъ мозга; оно распространяется дальше на другіе центры и вліяетъ на мускульную систему и тѣ нервныя сплетенія, которыми регулируется сердцебіеніе Но, вслѣдствіе глубокой связи, существующей между физіологическими процессами и психическими состояніями, музыка сказывается особыми видоизмѣненіями сознанія,—настраиваетъ насъ извѣстнымъ образомъ, возбуждаетъ въ насъ разныя чувства. Задача психологической эстетики состоитъ въ томъ, чтобы разложить этотъ сложный процессъ музыкальнаго впечатлѣнія на его элементы и для каждаго указать его настоящую причину. Если не всецѣло, то хотя отчасти, приблизительно—наукѣ удалось исполнить эту задачу. Она указываетъ три элемента психическаго вліянія музыкальныхъ звуковъ: сначала — чисто чувственный элементъ, то удовольствіе, которымъ сопрождается нормальное возбужденіе слухового органа музыкальными звуками. Но эта пріятность не составляетъ еще того, что могло бы быть названо эстетическимъ дѣйствіемъ музыки, которое обусловливается извѣстнымъ распредѣленіемъ звуковъ на основаніи законовъ ритма, мелодіи и гармоніи. Эстетическое впечатлѣніе музыки зависитъ не столько отъ матеріала, изъ котораго строятся музыкальныя произведенія, сколько отъ той формы, которая придается этому матеріалу. Наслажденіе музыкой, поэтому, предполагаетъ болѣе сложные психическіе процессы, — чѣмъ простое воспріятіе звуковъ извѣстнаго рода и удовольствіе, доставляемое этими звуками. Процессы эти—отчасти умственнаго, отчасти эмоціональнаго характера: они включаютъ нѣкоторое, обыкновенно, смутное воспріятіе того гармоническаго порядка, того художественнаго распредѣленія, которое воплощается въ музыкальной мелодіи. Мы чувствуемъ, хотя отчетливо и не сознаемъ нѣкоторый порядокъ, охватывающій собой и проникающій цѣлую массу звуковъ, —чувствуемъ ихъ единство среди разнообразія, что̀ составляетъ, по крайней мѣрѣ, одинъ изъ наиболѣе характеристическихъ

признаковъ и другихъ произведеній искусства. Это есть, собственно, умственный элементъ эстетическаго впечатлѣнія, который прежніе эстетики принимали за полное впечатлѣніе, считали вполнѣ достаточнымъ для объясненія психологическаго вліянія музыки. Но это вліяніе идетъ гораздо глубже, чѣмъ думали раціоналисты прошлаго и нынѣшняго вѣка. Чувство единства и порядка, въ этомъ случаѣ, не есть холодное, разсудочное пониманіе, которое имѣетъ мѣсто и тогда, когда мы разсматриваемъ какую-нибудь гометрическую фигуру или машину, которыя также представляютъ единство плана при разнообразіи частей.

Въ музыкальномъ впечатлѣніи преобладаетъ страстный эмоціональный элементъ надъ умственнымъ, который отступаетъ передъ нимъ на задній планъ. Въ него входитъ весьма широко, напримѣръ, чувство удовлетвореннаго ожиданія, которымъ объясняется значительная часть эстетическихъ эффектовъ ритма и мелодіи. Сюда же относится эмоціональное дѣйствіе контраста, при переходѣ отъ одного характера музыки къ другому противоположному, напримѣръ — отъ быстраго темпа allegro къ медленному andante и на оборотъ. Музыка даетъ также мѣсто, кромѣ удовлетвореннаго ожиданія, волненію новизны и неожиданности. Всѣ эти психическіе факты, какъ умственные, такъ и эмоціональные, взятые и порознь и вмѣстѣ въ своей совокупности, составляютъ то, что мы назвали бы непосредственнымъ эстетическимъ впечатлѣніемъ музыки. Они обусловливаются особенностями въ сочетаніяхъ музыкальныхъ звуковъ и въ переходахъ отъ однихъ звуковыхъ группъ къ другимъ, однимъ словомъ—зависятъ отъ того, что можно назвать формой музыкальнаго произведенія.

Но современная наука не довольствуется и этимъ объясненіемъ вліянія на насъ музыки, не считаетъ его полнымъ. Если бы, дѣйствительно, музыкальный эффектъ состоялъ въ сознаніи единства среди разнообразія, вмѣстѣ съ чувствами новизны, контраста и удовлетвореннаго ожиданія, то дѣйствіе музыки не отличалось бы отъ дѣйствія другихъ изящныхъ

искусствъ, которыя пользуются тѣми же эффектами, только сообразно съ своимъ матеріаломъ и съ своими средствами. Но этого еще мало: вліяніе на насъ музыки было бы даже бѣднѣе, чѣмъ вліяніе другихъ изящныхъ искусствъ,—живописи, напримѣръ, или скульптуры. Всякая картина, изображающая въ идеализированномъ видѣ знакомые намъ предметы, имѣющіе для насъ то или другое значеніе, возбуждающіе въ насъ тѣ или другія чувства,—гораздо болѣе говорила бы нашему сердцу, чѣмъ самое искусное, самое художественное музыкальное произведеніе. Напримѣръ, изображеніе прекрасной мѣстности, кромѣ изящнаго сочетанія красокъ и линій, кромѣ художественнаго распредѣленія свѣта и тѣней, вызываетъ въ насъ по ассоціаціи массу пріятныхъ чувствъ, которыя мы въ дѣйствительности испытываемъ среди природы, въ обстановкѣ похожей на изображаемую въ ландшафтѣ. Или,—человѣческія фигуры съ ихъ позами, человѣческія лица съ ихъ выраженіями, говорятъ намъ о разныхъ положеніяхъ, душевныхъ состояніяхъ, чувствахъ, которыя мы или переживали сами, или встрѣчали въ своемъ опытѣ и привыкли къ нимъ относиться тѣмъ или другимъ образомъ.

Музыка, какъ мы видѣли, не имѣетъ отношенія ни къ чему внѣшнему, постороннему,—по самому существу своему она не можетъ напоминать того, что существуетъ и происходитъ въ дѣйствительности. То отношеніе, которое она имѣетъ къ нашимъ чувствамъ и волненіямъ, испытываемымъ нами въ обычной жизни, при ближайшемъ изслѣдованіи оказывается не прямымъ, а отдаленнымъ и скорѣе случайнымъ Такъ какъ мы, обыкновенно, выражаемъ свои чувства не посредствомъ музыкальныхъ звуковыхъ комбинацій, то эти послѣднія и не передаютъ нашихъ чувствъ, не напоминаютъ ихъ намъ такъ, какъ ихъ передаетъ и напоминаетъ картина, копирующая тѣ же мѣста, тѣ же положенія тѣла, ту же жестикуляцію и мимику лица, которыя составляютъ и обычное выраженіе нашихъ волненій. Ничего подобнаго нѣтъ въ музыкѣ, а все-таки она оказываетъ на насъ, на нашу душевную жизнь такое дѣй-

ствіе, которое по своей силѣ не только не уступаетъ, но даже превосходитъ эстетическое дѣйствіе каждаго изъ другихъ искусствъ. Для объясненія этого своеобразнаго вліянія музыки, оставшагося до сихъ поръ загадочнымъ, приходитъ на помощь теорія Дарвина: она даетъ возможность понять отношеніе музыки къ чувствамъ и волненіямъ гораздо лучше, чѣмъ всѣ прежнія теоріи. Гипотеза Дарвина показываетъ, что и музыкальные звуки связаны, по закону ассоціаціи, съ тѣми или другими фактами эмоціональной жизни, что они вызываютъ въ насъ разныя волненія и настроенія, но не тѣ, которыя мы переживали лично, а тѣ, которыя переживали наши зоологическіе предки въ моменты особенно страстнаго ихъ возбужденія. Можетъ показаться загадочнымъ, какимъ образомъ мы можемъ переживать такія душевныя возбужденія, которыя испытывали наши отдаленные предки? Но подобный фактъ не представляетъ ничего страннаго, въ связи съ массой другихъ фактовъ психической и физіологической наслѣдственности. Мы являемся на свѣтъ не какъ бѣлый, не писанный листъ бумаги, который потомъ наполняется только тѣмъ, что даетъ намъ личный опытъ. Нашъ организмъ съ самаго перваго момента уже въ значительной степени сформированъ, находится уже на высокой ступени развитія, сравнительно съ множествомъ другихъ организмовъ. Нашъ мозгъ не есть лишь безформенная масса бѣлаго и сѣраго вещества, на которомъ пассивно отпечатываются внѣшнія впечатлѣнія, какъ печать на воскѣ или сургучѣ. Напротивъ, въ самой структурѣ мозга и добавочныхъ къ нему органовъ, мы привносимъ множество предрасположеній, пріобрѣтенныхъ, конечно, не нами, даже въ большей своей части—не нашими родителями, а возникшихъ въ продолжительномъ процессѣ всего органическаго развитія во всемъ генеалогическомъ ряду, послѣднее звѣно котораго мы составляемъ.

Въ числѣ этихъ предрасположеній, конечно, существуютъ и такія, въ силу которыхъ подъ вліяніемъ тѣхъ или другихъ внѣшнихъ впечатлѣній мы испытываемъ тѣ или другія чувства, или волненія.

Способность отзываться такъ или иначе на внѣшнія вліянія прирождена намъ. Мы не учимся, напримѣръ, любить свою мать; чувство любви у насъ инстинктивно Чувства радости, печали, надежды или гнѣва также прирождены намъ, и это предрасположеніе къ тѣмъ или другимъ чувствамъ составляетъ основу нашего характера. Неужели мы мало по малу учимся, напримѣръ, гнѣваться, когда насъ бьютъ, или радоваться, когда насъ ласкаютъ? Эти состоянія возникаютъ въ насъ инстинктивно, возникаютъ вдругъ, безъ всякой особой подготовки,—по поводу тѣхъ или другихъ обстоятельствъ и внѣшнихъ вліяній. Причина въ томъ, что предрасположеніе къ такимъ состояніямъ унаслѣдовано нами и дано въ самой структурѣ нервной системы. Что же удивительнаго, въ виду этихъ и массы еще другихъ фактовъ наслѣдственности, если музыкальные, ритмически чередующіеся звуки вызываютъ въ насъ такія чувства и волненія, которыхъ мы сами въ своемъ опытѣ не испытали, но предрасположеніе къ которымъ унаслѣдовано нами вмѣстѣ съ самой нервной системой? Какъ было уже сказано, самый характеръ этихъ чувствъ, — ихъ неясность, неопредѣленность, какая-то особая глубина, говорятъ въ пользу этой гипотезы. Конечно, при этомъ не слѣдуетъ забывать, что теорія Дарвина о происхожденіи музыки есть пока лишь только гипотеза, что она содержитъ много еще спорнаго и во многихъ пунктахъ требуетъ еще лучшей обоснованности и дальнѣйшихъ изслѣдованій.

Но все-таки она отличается значительной вѣроятностью и интересна, потому что пока представляетъ единственное средство объяснить эмоціональное дѣйствіе музыки во всемъ его объемѣ и своеобразномъ характерѣ. На этомъ можно бы пожалуй кончить наше изложеніе эстетической теоріи музыки. Музыка представляетъ, правда, чрезвычайно богатый матеріалъ для разныхъ изслѣдованій, и этотъ матеріалъ, конечно, далеко нами не исчерпанъ. Многое слѣдовало бы сказать еще о разныхъ родахъ музыкальныхъ композицій, чрезвычайно интересно было бы также прослѣдить исторію музыки,—указать

послѣдовательныя фазы ея развитія, начиная съ первыхъ эмбріональныхъ ея началъ въ докультурную эпоху и оканчивая ея высоко развитымъ состояніемъ въ настоящее время. При этомъ слѣдовало бы обратить вниманіе на то мѣсто, которое занимаетъ музыка среди другихъ фактовъ человѣческой культуры, и ту роль, которую она играла и должна еще играть въ дальнѣйшей исторіи этой культуры. Но разсмотрѣніе этихъ вопросовъ приходится отложить до другого времени, да оно прямо и не входило въ планъ нашего этюда Въ заключеніе мы остановимся лишь нѣсколько на пѣніи какъ на особомъ видѣ музыки, тѣмъ болѣе что мы уже касались, отчасти, этого сюжета, когда приходилось говорить объ отношеніи музыки къ эмоціональной рѣчи.

Д. Пѣніе какъ особый видъ музыки.

Пѣніе есть музыка, производимая человѣческимъ голосомъ,—музыкальная передача голосовыхъ звуковъ и тѣхъ словъ и рѣченій, которыми мы, обыкновенно, выражаемъ наши мысли и чувства. Пѣніе слѣдуетъ различать отъ той манеры произносить слова, которая возникаетъ подъ вліяніемъ душевныхъ волненій въ обычной повседневной жизни. Даже на степени простаго речитатива пѣніе отличается такими особенностями, которыхъ не достаетъ эмоціональной рѣчи. Мы не будемъ теперь рѣшать вопроса, что̀ прежде существовало въ человѣчествѣ: пѣніе или членораздѣльная рѣчь? т. е. какое первое употребленіе сдѣлалъ человѣкъ изъ своихъ голосовыхъ способностей,—въ цѣляхъ-ли музыкально-эстетическаго наслажденія, или въ утилитарныхъ цѣляхъ,—для передачи своихъ психическихъ состояній другимъ подобнымъ существамъ? Нѣкоторые писатели думали, что наши первобытные предки сначала пѣли безъ словъ, а потомъ уже выучились говорить. Другіе принимаютъ другое, обратное отношеніе. Но этотъ вопросъ въ настоящее время трудно рѣшить въ томъ или другомъ смыслѣ. Всего вѣроятнѣе, что пѣніе и рѣчь раз-

вивались вмѣстѣ, паралельно, — шли въ своемъ развитіи рука объ руку, хотя первоначальныя основы музыки, или музыкальной передачи голосовыхъ звуковъ, если справедливо ученіе Дарвина, даны были уже не въ человѣческой, а такъ сказать въ дочеловѣческой исторіи; но, строго говоря, этотъ вопросъ о томъ, что дѣлалъ человѣкъ раньше: пѣлъ или говорилъ?—не представляетъ для насъ особенной важности. Для насъ собственно интересно уяснить отношеніе пѣнія къ обыкновенной рѣчи, указать какія звуковыя особенности неминуемо должны принимать слова, какъ скоро мы начинаемъ ихъ пѣть, вмѣсто того, чтобы произносить ихъ обыкновеннымъ способомъ.

Мы должны представить себѣ, что человѣкъ на извѣстной степени своего развитія, подъ вліяніемъ музыкальнаго инстинкта, началъ произносить слова способомъ, близкимъ къ пѣнію. Спрашивается: какія звуковыя особенности должны были получать въ этомъ случаѣ слова? и въ какомъ порядкѣ эти отличія пѣвучей рѣчи отъ обыкновенной должны были слѣдовать одно за другимъ? Наша обычная рѣчь содержитъ въ себѣ довольно много музыкальныхъ звуковъ, но гораздо болѣе шумовъ, которые, на основаніи физической теоріи звука, состоятъ изъ множества интерференцій мелкихъ звуковыхъ волнъ. Подъ вліяніемъ волненій эти шумы могутъ усиливаться въ бо́льшей степени, чѣмъ музыкальные элементы; отсюда рѣчь въ минуты страсти должна дѣлаться болѣе грубой, шероховатой, болѣе рѣжущей ухо, чѣмъ обыкновенно. Но такое дѣйствіе производятъ не всѣ волненія; подъ вліяніемъ другихъ, притомъ болѣе спокойнаго, ровно-торжественнаго характера, звуки становятся болѣе звучными, звонкими, резонантными, чѣмъ обыкновенно. Они должны были нравиться уху, потому что удовлетворяли прирожденной музыкальной способности находить наслажденіе въ такихъ звукахъ. Въ силу того же музыкальнаго предрасположенія ритмическое чередованіе подобныхъ звонкихъ тоновъ должно было также вызывать пріятное чувство. Какіе-нибудь ритмическіе звуки, издаваемые

или собственными органами или чрезъ посредство внѣшнихъ предметовъ, могли составлять первое проявленіе музыкальной тенденціи дикаря,—прежде чѣмъ онъ началъ издавать правильно чередующіеся звуки своимъ голосомъ. Самое начало ритмированнаго пѣнія могло быть вызвано такими же правильно чередующимися движеніями оконечностей,—рукъ, ногъ, могло проявиться въ видѣ какъ бы аккомпанимента къ этой совершенно первобытной музыкѣ.

Какъ бы то ни было, началомъ пѣнія могло быть лишь нѣкоторое соразмѣреннее, правильно чередующееся издаваніе резонантныхъ звуковъ. Нѣчто въ родѣ такого пѣнія мы можемъ наблюдать иногда у крестьянскихъ дѣтей, которыя однообразно повторяютъ одинъ и тотъ же звукъ, выкрикивая его полной грудью. Первичная пѣсня, по своимъ физіологическимъ условіямъ, должна была отличаться монотонностью. Голосовой регистръ долженъ былъ держаться въ довольно тѣсныхъ предѣлахъ,—по той простой причинѣ, что при усиленіи резонанса наши предки должны были затрачивать болѣе энергіи, чѣмъ въ обыкновенной рѣчи; отсюда, инстинктивно они должны были держаться такихъ нотъ, которыя меньше другихъ утомляютъ голосъ. Таково происхожденіе пѣнія въ первичной его формѣ, которое можно назвать речитативомъ. Таковъ, дѣйствительно, характеръ голосовыхъ модуляцій, исполняемыхъ современными дикарями Стоитъ послушать пѣніе нашихъ инородцевъ чувашъ и черемисъ, и мы сейчасъ замѣтимъ ихъ чрезвычайно однообразный монотонный характеръ.

Какъ ни бѣдны, какъ ни слабы эти начатки музыкальной переработки словъ и фразъ, все-таки они представляютъ нѣчто особенное, чего не имѣетъ эмоціональная, взволнованная какимъ нибудь чувствомъ рѣчь. Эта особенность есть соединеніе, сліяніе опредѣльныхъ тоновъ съ ритмомъ, т. е. съ правильноповторяющимся ихъ чередованіемъ въ порядкѣ времени. Пѣвучій способъ произношенія словъ накладывалъ на самыя слова, т. е. на выборъ ихъ и на особенныя ихъ сочетанія,—такія условія, въ силу которыхъ они получали форму стиховъ.

Говоря иначе, музыкальный способъ произношенія послужилъ первымъ началомъ стихотворнаго метра. Конечно, первобытный стихъ отличался большой грубостью, необработанностью, но отсюда не слѣдуетъ заключать, что въ это время музыкальное чувство ритма было слишкомъ слабо, слишкомъ несовершенно. Напротивъ, это чувство было уже развито, какъ показываетъ весьма широкое распространеніе у дикарей танцевъ и другихъ способовъ производить ритмическія движенія, а вмѣстѣ съ ними и ритмическіе звуки. Причина метрическаго несовершенства пѣсенъ дикихъ, которое замѣчается въ народныхъ пѣсняхъ и въ настоящее время,—заключается въ трудности придавать словамъ метрическую правильность и соразмѣренность,—трудности, представляемой со стороны самого языка. Особенно, первобытный языкъ нашихъ дикихъ предковъ отличался звуковой грубостью и бѣдностью словъ и оборотовъ, отчего эти слова и рѣченія съ большимъ трудомъ укладывались въ ритмически-музыкальныя и стихотворныя формы. Вотъ этотъ фактъ, что пѣсни дикихъ первобытныхъ людей заключаютъ въ себѣ такъ мало музыкальнаго элемента,— Спенсеръ приводитъ въ доказательство, что музыка лишь постепенно мало по малу выработалась изъ эмоціональной рѣчи. Но эта грубость и метрическое несовершенство просто обусловались трудностью примѣнять къ словамъ ритмическій элементъ, который находился уже и въ это время на значительной ступени развитія и, по смыслу гипотезы Дарвина, глубоко коренится въ самой организаціи человѣка. Самое ритмированіе словъ, ихъ пѣвучая и размѣренная передача и первоначально возникла изъ этого музыкальнаго инстинкта, и поддерживалась и развивалась далѣе подъ прямымъ его вліяніемъ.

Первобытные простые напѣвы дикихъ, а отчасти и нынѣшнихъ простолюдиновъ, представляютъ какъ бы постоянную борьбу между неподатливостью словъ и стремленіемъ къ ритмической и соразмѣренной ихъ передачѣ посредствомъ пѣнья. Отсюда возникаютъ повторенія словъ и цѣлыхъ фразъ, какъ

напримѣръ, въ пѣсни „а мы просо сѣяли, сѣяли...“. Отсюда возникаютъ такъ называемые припѣвы, т. е. повторяющіяся, часто совершенно лишенныя смысла цѣлыя фразы, обыкновенно—въ концѣ ритмическихъ періодовъ. Размѣренная манера произношенія словъ должна была, постепенно, привести также и къ образованію правильно чередующихся повышеній и пониженій голоса, и послужила началомъ происхожденія такъ называемыхъ музыкальныхъ интервалловъ, которые первоначально отличались такой же бѣдностью и неразработанностью, какъ и простѣйшія формы первоначальнаго ритма и метрики. Такимъ образомъ, различіе въ тонахъ, переходы отъ звуковъ извѣстной высоты къ звукамъ другой высоты, находящимся въ нѣкоторомъ правильномъ между собою отношеніи, —составляли естественное послѣдствіе приложенія ритма къ словамъ, а не выросли изъ тональныхъ градацій эмоціональной рѣчи, какъ думаетъ Спенсеръ

Постепенное развитіе чувства правильныхъ отношеній между нотами или, говоря другими словами, образованіе скàлы тоновъ съ опредѣленными интервалами составляло, такимъ образомъ, дальнѣйшее проявленіе, или приложеніе чисто музыкальнаго инстинкта, который послужилъ началомъ и ритма. При этомъ, конечно, образцомъ могли служить простѣйшіе музыкальные инструменты, съ нѣкоторымъ количествомъ тоновъ опредѣленной высоты,—какъ дудки, свирѣли и т. п. Они служили руководствомъ и поддержкой для голоса, который имѣетъ естественную тенденцію сбиваться съ опредѣленнаго тона, что мы видимъ какъ въ обычной рѣчи, такъ и въ пѣніи лицъ, неумѣющихъ пѣть, или не обладающихъ музыкальнымъ слухомъ.

Съ первыми элементами тэмбра, ритма и музыкальныхъ тоновъ мы имѣемъ уже всѣ существенныя условія музыки,— все, что нужно для музыкальной мелодіи. Прослѣдимъ далѣе за развитіемъ пѣнія при этихъ уже условіяхъ, т. е. при существованіи нѣкоторой, хотя и весьма еще несовершенной, скàлы тоновъ. Теперь требованія, заявляемыя музыкой въ отношеніи

къ словамъ, дѣлаются еще сложнѣе и трудностей для мелодической передачи обычной рѣчи встрѣчается больше. Музыка въ этомъслучаѣ становится еще деспотичнѣе къ словамъ, она распоряжается ими какъ ей нужно,—сообразно съ своими собственными законами и условіями. Она видоизмѣняетъ самый способъ ихъ передачи, какъ ей угодно,—лишь при одномъ только условіи въ пользу словъ, именно чтобы они не потеряли своего смысла, т. е. чтобы ухо, среди разныхъ музыкальныхъ видоизмѣненій, все-таки могло узнать слово,—отождествить его съ тѣмъ же словомъ въ обычной формѣ его произношенія. Требованія музыки въ пѣніи, такимъ образомъ, оказываются совершенно точными, какъ бы абсолютными, тогда какъ слова должны гнуться, измѣняться, чтобы только удовлетворить этимъ требованіямъ. Такъ, напримѣръ, въ силу этого обстоятельства, слова не только повторяются, но получаютъ нѣкоторыя неправильныя особенности въ своихъ флексіяхъ,—цѣлые слоги иногда вставляются, иногда выкидываются, одинъ слогъ повторяется нѣсколько разъ, потому что на него должно пасть нѣсколько нотъ,—слоги короткіе дѣлаются длинными и, на оборотъ,—слова, не имѣющія особенной важности поются съ особеннымъ эмфазисомъ, пѣніе, такъ сказать, скользитъ по такимъ словамъ, на которыя обычная рѣчь непремѣнно сдѣлала бы удареніе. Удареніе въ отдѣльныхъ словахъ большею частію соблюдается, на томъ простомъ основаніи, что съ потерей своего естественнаго ударенія слово потеряло бы и смыслъ, сдѣлалось бы не легко узнаваемымъ. Во всѣхъ прочихъ отношеніяхъ музыка распоряжается словами и рѣченіями произвольно, т. е. на основаніи своихъ собственныхъ законовъ ритма и мелодіи.

Такъ слѣдуетъ представлять и понимать происхожденіе музыки и отношеніе ея къ обычной человѣческой рѣчи. Человѣческій голосъ былъ первымъ музыкальнымъ инструментомъ, если мы откажемъ въ этомъ названіи физическимъ орудіямъ, посредствомъ которыхъ производились правильно чередующіеся звуки. Подъ вліяніемъ, конечно, нѣкоторыхъ чувствъ и вол-

неній, а главное—подъ руководствомъ музыкальнаго инстинкта, человѣкъ началъ произносить слова ритмически, придавая имъ бо́льшую звучность, чѣмъ обыкновенно. Затѣмъ, и можетъ быть весьма быстро, вошли въ употребленіе звуковыя различія тоновъ, сначала, можетъ быть, какихъ нибудь двѣ или три ноты средней высоты.

Вообще, система нотъ, или музыкальныхъ интерваллoвъ, какъ свидѣтельствуетъ исторія музыки, развивалась лишь мало по малу, при чемъ дѣлалась болѣе и болѣе искусственной и сложной. Мы говорили уже, что музыка Грековъ сначала пользовалась лишь четырьмя нотами, почему и лира ихъ имѣла первоначально только четыре струны, а потомъ уже сдѣлалась семиструнной черезъ придачу новыхъ трехъ струнъ. Нынѣшняя система нотъ,—съ разными ихъ оттѣнками, бэмолями и діэзами,—составляетъ лишь позднѣйшее пріобрѣтеніе музыки. Наше ухо уже приспособилось къ нимъ, тогда какъ положительно извѣстно, что нѣкоторые изъ весьма обыкновенныхъ теперь интерваллoвъ были непріятны для слуха Грековъ, а потому прежде никогда не употреблялись въ музыкѣ и пѣніи.

Во всякомъ случаѣ слѣдуетъ помнить, что ритмъ въ музыкѣ имѣетъ болѣе первоначальное, болѣе основное значеніе, чѣмъ градація тоновъ и гармоническія отношенія интерваллoвъ. Отсюда, простое ритмическое чередованіе звуковъ, не смотря на всю свою бѣдность и сухость, все-таки содержитъ въ себѣ больше музыкальнаго элемента, чѣмъ повышенія и пониженія тоновъ, чередующіяся безъ всякаго порядка, безъ всякой опредѣленной мѣры. Въ этомъ отношеніи ритмъ можно сравнить съ какимъ нибудь простымъ симметрическимъ распредѣленіемъ линій, которое, не смотря на свою бѣдность съ эстетической стороны, все-таки можетъ намъ нравиться, тогда какъ всякое безпорядочное сочетаніе самыхъ яркихъ, самыхъ красивыхъ цвѣтовъ, въ видѣ, положимъ, зря набросанныхъ пятенъ,—лишено уже всякаго эстетическаго значенія. Вотъ эту существенную важность ритма

въ музыкѣ забываютъ нѣкоторые новѣйшіе писатели о музыкѣ, какъ напримѣръ Вагнеръ. Лучшая, такъ называемая классическая музыка отличается строгимъ соблюденіемъ ритма, который именно придаетъ ей ту опредѣленность, законченность формы, которая составляетъ ея неподражаемое достоинство. Нѣкоторое отношеніе такихъ произведеній къ танцамъ нисколько не портитъ ихъ, напротивъ придаетъ имъ особую прелесть; тогда какъ строгая опредѣленность ритма и такта служитъ какъ-бы твердой основой всѣхъ художественныхъ гармоническихъ соотношеній звуковъ и звуковыхъ комбинацій, —составляетъ какъ бы крѣпкій остовъ всего этого организма музыкальныхъ фразъ и оборотовъ.

Историческое развитіе вокальной и инструментальной музыки доказываетъ существенное значеніе ритма въ музыкѣ. Чувство ритма глубоко заложено въ самой организаціи не только человѣка, но и животныхъ. Отсюда первымъ проявленіемъ музыкальнаго инстинкта было произвольное произведеніе ритмическихъ звуковъ, вмѣстѣ съ правильно-чередующимися движеніями человѣческаго тѣла. Приложеніе ритма къ голосовымъ звукамъ представляло уже, какъ мы видѣли, нѣкоторыя трудности,—требовало особаго приспособленія голосовыхъ органовъ, отступленія отъ обычной манеры произносить слова, а потому пѣніе составляетъ уже вторичную форму музыки.

Пѣніе сначала неразрывно соединялось съ ритмическимъ движеніемъ внѣшнихъ органовъ тѣла Отсюда—тѣсная связь пѣнія съ танцами, которая существовала первоначально, наблюдается и сейчасъ у всѣхъ дикихъ племенъ. Топаньс ногами, удары рукой по какому-нибудь твердому тѣлу, или удары двухъ звучащихъ тѣлъ однимъ объ другой, эти первоначальныя грубыя формы музыки служили поддержкой и руководствомъ для ритмическаго чередованія голосовыхъ звуковъ. Наоборотъ, послѣ того какъ образовался и окрѣпъ навыкъ къ этому размѣренному пѣвучему произношенію звуковъ, пѣніе употреблялось, употребляется и сейчасъ для направленія и поддержки правильно т. е. ритмически чередующихся дви-

женій при исполненіи какихъ нибудь работъ. Для того, чтобы работа совершалась съ наибольшей легкостью, требуется наибольшая правильность движенія, особенно—когда одно и то же дѣло исполняется нѣсколькими лицами вдругъ. Отсюда—пѣсни бурлаковъ, плотниковъ, гребцовъ и т д. Замѣчательно сходство въ этомъ отношеніи у разныхъ народовъ, стоящихъ на разныхъ степеняхъ культуры. Жители восточной Африки, дикіе обитатели центральной Америки, аборигены Новой Зеландіи сопровождаютъ пѣніемъ всякія работы, требующія правильнаго повторенія движеній рукъ или ногъ. Но насколько любовь къ ритмическимъ звукамъ и движенію глубоко коренится въ организмѣ помимо всякихъ утилитарныхъ употребленій, доказательствомъ служитъ то, что̀ путешественники разсказываютъ о неграхъ Золотого Берега. Чѣмъ бы они ни занимались, идутъ-ли просто по улицѣ, носятъ-ли воду изъ колодца, участвуютъ-ли въ какой нибудь торжественной церемоніи,—какъ только заслышатъ быстро чередующіеся звуки барабана, сейчасъ же начинаютъ плясать.

Пѣніе первоначально ограничивалось, исключительно, мелодіей, исполнявшейся однимъ голосомъ пѣвца съ аккомпаниментомъ инструмента. Такъ называемая *полифонія*, т. е. многоголосіе, когда одна и таже вещь поется разными голосами, въ древности была неизвѣстна. Эта форма пѣнія возникла лишь въ послѣдствіи подъ вліяніемъ условій религіознаго и особенно христіанскаго богослуженія. Въ первые вѣка христіанской церкви и въ теченіи почти всего средневѣковаго періода было въ обычаѣ пѣть, по крайней мѣрѣ нѣкоторые гимны, голосами всѣхъ присутствующихъ въ храмѣ. Это совмѣстное исполненіе облегчалось условіями раньше опредѣленной интонаціи и каданса и въ свою очередь способствовало развитію этихъ музыкальныхъ условій пѣнія. Ритмъ становился отчетливѣе, переходы отъ одного тона къ другому и направленіе пониженій и повышеній тоновъ должны были пріобрѣтать бо̀льшую и бо̀льшую опредѣленность и устойчивость; такъ какъ безъ соблюденія этихъ условій невозможна сколько нибудь внятная

передача въ формѣ пѣнія гимновъ и молитвъ. Но здѣсь же, въ этомъ обычаѣ было дано уже начало и музыкальной гармоніи.

Полифонія сначала была не больше какъ рабское повтореніе другимъ голосомъ нотъ, исполняемыхъ голосомъ различнымъ по тэмбру. Она есть первоначальный простѣйшій видъ, какъ бы зародышъ гармоніи, которая допускаетъ болѣе свободную комбинацію звуковыхъ группъ, исполняемыхъ разными голосами или разными инструментами, когда наприм. басовые ноты идутъ, повидимому, совершенно независимо отъ нотъ скрипки или альта, совершенно какъ и ноты этихъ послѣднихъ между собой, а въ результатѣ получается гармоническое, художественное сочетаніе всѣхъ этихъ звуковыхъ рядовъ. Въ послѣдствіи, на основаніи гармоническихъ интерваллов или соотношеній между различными голосами, пріятныхъ для слуха,—возникъ уже преднамѣренный выборъ голосовыхъ тэмбровъ и образовался, такимъ образомъ, хоръ въ настоящемъ смыслѣ этого слова. Но и въ этомъ случаѣ исполненіе, или голосовая передача гимновъ совершалась все-таки унисономъ,—въ томъ родѣ, какъ это дѣлалось въ нашемъ старинномъ церковномъ пѣніи, когда басъ, теноръ, альтъ и дискантъ, всѣ одновременнно исполняли піесу однимъ и тѣмъ же напѣвомъ.

Гармонія, въ смыслѣ болѣе свободнаго соединенія мелодій, исполняемыхъ отдѣльными голосами, — возникла вслѣдствіе нѣкоторыхъ особенностей христіанскаго богослуженія изъ такъ называемаго *антифоннаго* пѣнія. Одинъ хоръ исполняетъ одну часть гимна, положимъ, поетъ одинъ стихъ псалма, другой —повторяетъ тоже, или отвѣчаетъ слѣдующимъ стихомъ, и такъ далѣе—поочередно. При этомъ должны были возникать совпаденія, когда одинъ хоръ не успѣлъ еще окончить своей партитуры, а въ это время начинаетъ пѣть другой. При однообразіи напѣвовъ весьма легко могли возникнуть гармоническія созвучія, совпаденія различныхъ мелодій, согласныя съ законами гармоніи, а потому и пріятныя для слуха. Отсюда

былъ уже одинъ шагъ до гармоническаго соединенія голосовъ, исполняющихъ одну и ту же піэсу по особымъ нотамъ.

Съ открытіемъ полифоніи и гармоніи открылся цѣлый новый міръ для музыкальнаго искусства. Изобрѣтательность въ теченіи цѣлыхъ столѣтій была направлена на разработку такъ называемыхъ контрапунктныхъ сочетаній, результатомъ чего было развитіе уже опредѣленныхъ законовъ музыкальной гармоніи. Музыкѣ были открыты, такъ сказать, широкія двери въ область пѣнія, которое теперь должно было сдѣлаться искусствомъ чрезвычайно сложнымъ, при чемъ первоначальная его цѣль—произношеніе словъ, выраженіе мыслей и чувствъ посредствомъ пѣвучихъ звуковъ—постепенно отступала на задній планъ. Этому преобладанію музыкальнаго, хотя еще и довольно грубаго, плохо сформированнаго элемента въ церковномъ пѣніи способствовало то обстоятельство, что богослуженіе въ католической церкви совершается на латинскомъ языкѣ, непонятномъ для народа. Отсюда представлялась возможность совершенно произвольно распоряжаться словами, —допускать разныя отступленія въ произношеніи: выкидываніе слоговъ, прибавленіе новыхъ, быстрое или медленное произношеніе тамъ, гдѣ оно не допускается смысломъ, и разныя повторенія, лишенныя значенія,—и все это дѣлалось въ интересахъ чисто музыкальнаго разнообразія гармоническихъ комбинацій.

Чрезвычайно важное значеніе въ исторіи пѣнія и музыки имѣли *мистеріи*, т. е. религіозныя драматическія представленія священныхъ лицъ и событій. Мистеріи допускали и даже требовали, по самому существу, бо́льшей свободы голосоваго исполненія, а также вели и къ болѣе разнообразной разработкѣ музыкальной мелодіи и гармоніи. Въ этихъ представленіяхъ было положено начало тѣмъ комбинаціямъ голосовъ, которыя извѣстны подъ именемъ дуэтовъ, тріо, квартетовъ,—здѣсь же возникло пѣніе со́ло, простое и съ аккомпаниментомъ хора.

Мистеріи требовали приспособленія тѣхъ или другихъ мелодій къ характеру, положенію, полу, возрасту дѣйствую-

щихъ лицъ, что̀ въ свою очередь должно было вліять на развитіе и разнообразіе вокальныхъ мотивовъ. Такимъ образомъ въ мистеріяхъ даны были первичныя условія новой оперы, которая естественнымъ образомъ возникла и развилась изъ нихъ при переходѣ отъ средневѣковой эпохи къ новому времени, вмѣстѣ съ секуляризаціей всѣхъ сторонъ и отраслей человѣческаго искусства.

Вмѣстѣ съ первыми началами оперы музыка начала дѣлать громадные успѣхи, новѣйшая тональная система начала получать опредѣленную форму, различіе такъ называемыхъ ключей и другія условія музыкальной гармоніи были уже достаточно выработаны. Но все-таки музыка еще долгое время оставалась преимущественно вокальной, употребленіе инструментовъ имѣло лишь второстепенное и подчиненное значеніе Церковное пѣніе и опера долго еще были единственными формами музыкальной производительности. Такъ продолжалось до конца XVII вѣка, когда было положено твердое основаніе инструментальной музыкѣ въ значеніи искусства, самостоятельнаго и не связаннаго условіями пѣнія.

Такимъ образомъ, вся новѣйшая музыка, со всѣмъ ея богатствомъ формъ, развилась единственно лишь въ послѣдніе два вѣка, или даже вѣрнѣе—послѣднихъ полутораста лѣтъ. Вотъ это обстоятельство, что въ теченіе громаднаго періода времени, музыка находилась подъ опекой пѣнія, и послужило причиной той ошибочной теоріи, что будто бы музыка развилась изъ пѣнія, а это послѣднее вышло изъ взволнованной чувствомъ рѣчи. Музыка развилась не изъ пѣнія, а вмѣстѣ съ пѣніемъ, или въ формѣ пѣнія,—подъ тѣми условіями, которыя налагало произношеніе словъ. Но эта историческая связь словъ съ музыкой не есть связь существенная. Словесный элементъ въ пѣніи не столько служилъ началомъ музыки, сколько тормозомъ, задерживавшимъ ея самобытное развитіе. Самыя физіологическія условія голоса налагали разныя ограниченія для музыкальной композиціи, съуживали и стѣсняли ея сферу. Какъ мы видѣли, музыка стала заявлять свои

права лишь въ то время, когда требованіе понятной передачи смысла словъ отступило на задній планъ, но она могла принять вполнѣ свободный полетъ лишь тогда, когда вполнѣ освободилась отъ словесной формы. Множество музыкальныхъ нотъ, масса музыкальныхъ варіацій и комбинацій, которыя въ настоящее время исполняются инструментами, совершенно недоступны для голоса, который требуетъ наиболѣе простыхъ и широкихъ очертаній музыкальной структуры.

Но не смотря на все богатое развитіе инструментальной музыки, пѣніе нисколько не утратило своего значенія и въ настоящее время. Напротивъ, благодаря самобытному развитію музыки, оно обогатилось новыми формами, которыхъ не имѣло и не могло самостоятельно выработать прежде. Новѣйшая музыка, выросшая подъ опекой пѣнія, зародившаяся въ церковномъ богослуженіи и духовныхъ драмахъ среднихъ вѣковъ, настолько сдѣлалась теперь богатой, что была въ состояніи съ лихвой уплатить свой долгъ родственному искусству. Если новая ораторія и новая опера въ художественномъ отношеніи неизмѣримо превосходятъ старинные церковные гимны и аріи святыхъ въ мистеріяхъ, то этимъ превосходствомъ они обязаны самостоятельному развитію музыки. Можно сказать, что новая музыка приняла и религіозную, и драматическую, и лирическую поэзію въ свою собственную сферу и придала имъ такое художественное идеально-эстетическое значеніе, котораго они не могли никогда достичь исключительно своими собственными средствами. Но, не смотря на современное богатство музыкальныхъ композицій, пѣніе всегда останется самостоятельной вѣтвью искусства. Оно отличается такими особенностями, въ силу которыхъ всегда будетъ имѣть высокій и своеобразный интересъ въ ряду другихъ изящныхъ искусствъ.

Человѣческій голосъ, какъ органъ музыкальныхъ звуковъ, имѣетъ такія особенности, которыми онъ превосходитъ всѣ искусственные инструменты. Его тембръ, зависящій съ физической стороны отъ добавочныхъ верхнихъ тоновъ, включаетъ

въ себѣ, по крайней мѣрѣ у нѣкоторыхъ лицъ, наименьшее число диссонансовъ, а потому—отличается особенной пріятностью для слуха. Кромѣ того эти качественныя особенности не есть нѣчто неподвижное, данное разъ на всегда и замкнутое въ своей неподвижности, какъ опредѣленный тэмбръ механическаго инструмента. Напротивъ тэмбръ голоса, разнообразный у разныхъ индивидуумовъ, допускаетъ значительное разнообразіе и въ одномъ и томъ же индивидуумѣ. Отсюда—голосъ, отличающійся гибкостью, даетъ возможность для разнообразныхъ модуляцій и приспособленій, смотря по характеру музыкальныхъ нотъ и въ видахъ особенной выразительности, сообразно съ содержаніемъ исполняемой піэсы. Конечно, нѣкоторые струнные инструменты содержатъ въ себѣ такія широкія различія тэмбровъ, которыя невозможны для одного и того же голоса. Съ другой стороны они даютъ возможность для разнообразныхъ соединеній тэмбровъ, открываютъ, такимъ образомъ, доступъ для одного изъ важнѣйшихъ условій гармоніи, которая при вокальномъ исполненіи требуетъ совмѣстнаго пѣнія нѣсколькихъ лицъ. Въ этомъ отношеніи голосъ, конечно, далеко уступаетъ внѣшнимъ инструментамъ и оказывается непригоднымъ для сложныхъ музыкальныхъ эффектовъ. Но за то голосовые тэмбры представляютъ такіе переходы, такіе неуловимые оттѣнки и градаціи, которыя не могутъ быть производимы механическимъ способомъ и которыя придаютъ ему особую выразительность. Тоже слѣдуетъ сказать объ условіяхъ ритма, музыкальныхъ интерваллов и каданса. Способности механическихъ инструментовъ во всѣхъ этихъ отношеніяхъ шире, но относительно тонкости исполненія въ извѣстныхъ предѣлахъ всѣ преимущества на сторонѣ голоса. Въ силу чисто физіологическихъ причинъ для голосовыхъ средствъ не возможны ни слишкомъ продолжительные, ни слишкомъ быстрые тэмпы,—доступные напримѣръ для скрипки. Существуютъ такія комбинаціи тоновъ, такіе быстрые переходы отъ звуковъ высокихъ къ низкимъ и наоборотъ, которые не осуществимы для самаго обра-

ботаннаго голоса. Но въ границахъ, опредѣляемыхъ этими условіями, различныя видоизмѣненія тэмпа, разнообразные переходы отъ однихъ тоновъ къ другимъ и всѣ тонкія особенности каданса,—могутъ быть исполнены живымъ человѣческимъ голосомъ гораздо изящнѣе, чѣмъ любымъ инструментомъ. Одна только скрипка до нѣкоторой степени приближается къ голосу; поэтому въ случаѣ отчетливаго и тонкаго исполненія какой-нибудь не особенно сложной мелодіи мы обыкновенно говоримъ, что этотъ инструментъ какъ будто-бы поётъ, т. е. становится въ рукахъ артиста-исполнителя такимъ же гибкимъ, такимъ же послушнымъ орудіемъ, какъ голосъ хорошаго пѣвца.

Всѣ указанныя преимущества и недостатки голоса, какъ музыкальнаго инструмента, обусловливаются тѣмъ обстоятельствомъ, что онъ есть живой инструментъ, требующій извѣстной затраты нервной и мускульной энергіи,—составляющій непосредственную принадлежность самого исполнителя, составную часть его собственнаго организма. Отсюда вытекаютъ два послѣдствія, изъ которыхъ одно служитъ къ невыгодѣ голоса, а другое даетъ ему громадное преимущество предъ прочими музыкальными инструментами. Первое—это то, что затрата жизненной энергіи имѣетъ довольно тѣсныя границы, откуда происходятъ разныя ограниченія голоса относительно интенсивности, ритма, интерваллов и даже времени, въ теченіи котораго возможно его упражненіе. Второе обстоятельство, именно что голосъ есть живой, а не мертвый инструментъ,—дѣлаетъ его болѣе гибкимъ, болѣе послушнымъ орудіемъ исполненія, чѣмъ искусственно устроенные инструменты. Онъ находится въ болѣе непосредственномъ подчиненіи нашей волѣ, чѣмъ смычекъ, струны, или клавиши. Какъ органическая часть нашей природы онъ находится въ жизненной связи съ нашими чувствами и волненіями, вообще, со всѣми сторонами психической жизни,—находится въ органической связи также и со всѣми другими способами выраженія, — тѣлодвиженіями, жестикуляціей, мимикой лица и т. д.

Соединяясь съ этими способами выраженія чувствъ и волненій, голосъ пріобрѣтаетъ и самъ болѣе выразительности, а вмѣстѣ усиливаетъ и уясняетъ всѣ остальные способы психическаго выраженія. Вотъ это простое обстоятельство, что голосъ есть живой органъ музыкальныхъ звуковъ и составляетъ часть самаго исполнителя, придаетъ пѣнію еще особый интересъ кромѣ простой выразительности.

Въ силу ассоціаціи идей достоинство голоса мы невольно переносимъ на самого пѣвца, мы сравниваемъ его способы голосоваго выраженія съ своими собственными и поражаемся его превосходствомъ. Мы чувствуемъ, что онъ гораздо болѣе насъ живетъ въ мірѣ красоты, какъ будто бы хранитъ ея тайны въ собственной груди, тайны, которыя онъ вполнѣ понимаетъ, но которыя для насъ были бы совершенно недоступны, если бы *онъ*, или же *она*, не являлись намъ ихъ истолкователями. Кромѣ того прекрасный голосъ представляетъ весьма рѣдкій подарокъ природы. Инструментъ можно всегда купить и весьма хорошій, хотя бы и за дорогія деньги, пальцы у всѣхъ есть,—намъ можетъ казаться, что и мы могли бы сдѣлаться порядочными музыкантами, если бы вздумали заняться музыкой,—могли бы, по крайней мѣрѣ, осилить техническую сторону исполненія. Но прекрасные голоса вообще весьма рѣдки. Если мы примемъ во вниманіе, что прекрасное пѣніе требуетъ не только природныхъ голосовыхъ средствъ, но также и обработки голоса, что для хорошаго пѣнія требуется еще и музыкальное образованіе и музыкальный вкусъ, что хорошій пѣвецъ или пѣвица должны отличаться поэтическимъ воображеніемъ и тонкостью чувства, причемъ весьма не лишними оказываются и красота и изящество манеръ, то поймемъ, почему люди такъ дорожатъ тѣми личностями, въ которыхъ соединяются всѣ эти условія. Для насъ сдѣлается понятнымъ восторгъ, съ которымъ вся Европа встрѣчала Патти,—понятна и щедрость правительствъ и обществъ, готовыхъ на всякія пожертвованія, чтобы имѣть возможность насладиться ея божественнымъ пѣніемъ.

Но эстетическое дѣйствіе голосовой музыки, въ отличіе отъ инструментальной, обусловливается не одними только музыкальными свойствами голоса, но также, и преимущественно, его выразительностью. Въ своемъ мѣстѣ было указано, что музыка—вообще, т. е. всякое художественное сочетаніе звуковъ, включаетъ въ себѣ двѣ стороны, имѣетъ какъ бы двѣ функціи,—импрессивность и экспрессивность, т. е. музыка производитъ своеобразное свойственное только ей одной впечатлѣніе красоты, но въ то же время можетъ служить средствомъ выраженія нашихъ идей, чувствъ и волненій. Было замѣчено, что первое условіе есть главное, существенное въ музыкѣ, тогда какъ послѣднее представляется второстепеннымъ, случайнымъ ея эффектомъ и послѣдствіемъ, прямо не составляющимъ ея цѣли и функціи. Но въ строгомъ смыслѣ это справедливо относительно музыки въ ея чистомъ видѣ,—музыки, орудующей одними лишь звуками безъ словъ и рѣченій. Пѣніе, т. е. хорошее художественное пѣніе включаетъ, или должно включать въ себѣ обѣ эти стороны. Удовлетворяя условіямъ музыкальности, слѣдовательно обладая импрессивностью, оно въ тоже время должно обладать также и выразительностью, т. е. служить для выраженія поэтическихъ идей и чувствъ въ разнообразныхъ ихъ оттѣнкахъ. Но эта выразительность пѣнія принадлежитъ ему не въ силу его музыкальныхъ особенностей, а вносится въ него вмѣстѣ съ самимъ матеріаломъ,—съ словами и фразами, передаваемыми музыкальнымъ способомъ, т. е. на основаніи законовъ ритма, мелодіи и гармоніи. Мы нѣсколько дольше остановимся на этомъ свойствѣ пѣнія и постараемся уяснить взаимную связь, которая существуетъ въ немъ между чисто музыкальнымъ и словеснымъ элементами.

Хорошій пѣвецъ вкладываетъ, такъ сказать, свою душу въ музыкальные звуки, онъ одушевляетъ ихъ, передаетъ вмѣстѣ съ мелодіей и тѣ чувства, которыя воплощаются въ ней, а потому пѣніе гораздо прямѣе, непосредственнѣе говоритъ нашему сердцу, чѣмъ инструментальная музыка, связь которой

съ чувствомъ представляется болѣе отдаленной. Но все-таки слѣдуетъ помнить, что прямымъ средствомъ этой экспрессіи чувствъ и волненій въ пѣніи, собственно, служатъ не музыкальные тоны, не тѣ или другія ихъ комбинаціи, а слова, какъ обычное наиболѣе опредѣленное выраженіе разныхъ фактовъ и оттѣнковъ нашей сердечной жизни. Собственно музыкальный элементъ въ пѣніи, благодаря этому посредству словъ и рѣченій, дѣйствительно, приспособляется къ внушаемымъ ими чувствамъ,—приспособляется гораздо больше, чѣмъ въ чисто музыкальныхъ композиціяхъ Налагая свою форму, свои своеобразныя требованія въ отношеніи къ словамъ и фразамъ, музыка въ тоже время допускаетъ разныя варіаціи, разныя видоизмѣненія, чисто уже въ цѣляхъ соотвѣтствія съ смысломъ самой поэзіи и съ выражаемыми ею чувствами. Музыкальныя звуки въ своемъ преемствѣ и въ своихъ комбинаціяхъ отличаются чрезвычайной гибкостью и разнообразіемъ и, поэтому, они могутъ принимать формы, наиболѣе соотвѣтствующія характеру того словеснаго элемента, въ которомъ они воплощаются. Въ этихъ цѣляхъ музыка допускаетъ даже нѣкоторыя отступленія отъ своихъ строгихъ требованій,—относительно, напримѣръ, порядка и связности отдѣльныхъ частей піэсы, относительно также разныхъ преемствъ тэмповъ и т. п. Это приспособленіе музыки къ словамъ и выражаемымъ ими идеямъ, чувствамъ, положеніямъ, существуетъ и въ короткихъ піэсахъ, написанныхъ для голоса, но всего виднѣе въ оперѣ, гдѣ разныя особенности дѣйствія и дѣйствующихъ лицъ требуютъ такихъ музыкальныхъ приспособленій, которыя не могли бы быть оправданы исключительно съ музыкальной точки зрѣнія. Мелодическіе параграфы здѣсь отличаются бо̀льшей краткостью, они имѣютъ между собою гораздо меньше музыкальной связности, не отличаются такой строгостью структуры какъ въ цѣльныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ; самая ихъ смѣна происходитъ съ бо̀льшей быстротой, чѣмъ какая можетъ быть допущена условіями музыкальной композиціи. Но, взамѣнъ этихъ отступленій отъ строгости своихъ законовъ,

музыка передаетъ словамъ свою собственную красоту и возвышаетъ ихъ эстетическое дѣйствіе въ такой мѣрѣ, какой они никогда не могли бы имѣть сами по себѣ, если бы даже это были не простыя слова, а стихи самаго лучшаго, самаго геніальнѣйшаго поэта.

Музыка на столько въ состояніи сообщать словамъ собственный свой эстетическій характеръ, что, строго говоря, она и не нуждается, чтобы непремѣнно слова или стихотворенія, положенныя на ноты, отличались поэтическими достоинствами. Требуется, конечно, чтобы текстъ пѣсенъ, арій, романсовъ, не включалъ въ себѣ какихъ нибудь глупостей и несообразностей. Онъ можетъ быть довольно простымъ стихотвореніемъ, выражающимъ обычныя человѣческія чувства въ сносной формѣ. Сюжеты самыхъ лучшихъ оперныхъ арій, большею частію, имѣютъ дѣйствительно такой характеръ. Будучи просто прочитанными, они представляются весьма обыкновенными, а часто даже весьма скучными, особенно—въ переводныхъ операхъ съ французскаго или итальянскаго Но, въ своей музыкальной формѣ и благодаря художественному исполненію, они получаютъ такое достоинство, такой поэтическій колоритъ, такую силу впечатлѣнія и законченность въ выраженіи, какихъ далеко не имѣютъ на самомъ дѣлѣ, по собственному смыслу и содержанію. Этимъ они обязаны музыкѣ, музыкальной формѣ, которая распространяетъ на нихъ свой эстетическій характеръ. Вотъ эта способность музыки вводить въ сферу красоты посторонніе чуждые для нея элементы и послужила причиной преувеличеннаго мнѣнія относительно экспрессивности музыкальныхъ звуковъ. Отсюда и возникло предположеніе, что музыка есть своеобразный языкъ чувства, которое было уже разобрано нами и оказалось далеко неточнымъ.

Музыкальные элементы пѣнія вступаютъ въ такую тѣсную связь съ словами и съ самымъ смысломъ словъ и рѣченій, что намъ кажется, что этотъ смыслъ передается уже не словами, а музыкальными звуками. Между всѣми этими эле-

ментами: музыкальнымъ, словеснымъ и эмоціональнымъ, устанавливается такая тѣсная ассоціація, что функцію словъ мы переносимъ на музыкальную форму ихъ голосовой передачи и намъ кажется, что одни звуки, въ своемъ гармоническомъ сочетаніи и мелодическомъ теченіи, могли бы выразить тѣ же идеи и чувства, которыя выражаются посредствомъ словъ и рѣченій. Но, на самомъ дѣлѣ, музыкальныя формы звуковъ не столько выражаютъ чувства, сколько аккомпанируютъ имъ, усиливаютъ ихъ словесное выраженіе, — придаютъ этому послѣднему особую красоту и импрессивность, все это они дѣлаютъ своими своеобразными, исключительно имъ принадлежащими средствами. Чтобы убѣдиться въ томъ, что даже въ пѣніи нѣтъ такой неразрывной связи между характеромъ мелодіи и содержаніемъ піэсы, стоитъ лишь тѣ же слова переложить на другія ноты, или на тѣ же ноты положить другіе стихи. Въ томъ и другомъ случаѣ хорошій композиторъ можетъ сдѣлать такъ, что музыка звуковъ будетъ вполнѣ соотвѣтствовать смыслу словъ. Сначала такая композиція можетъ казаться странной, а затѣмъ вслѣдствіе привычки мы будемъ находить ее вполнѣ естественной, а потомъ можетъ казаться даже, что извѣстныя слова и фразы только и могутъ быть выражены посредствомъ этой, а не другой мелодіи.

Изъ всего сказаннаго нами о пѣніи мы приходимъ къ тому заключенію, что пѣніе, не смотря на свою тѣснѣйшую связь съ музыкой, есть особая вѣтвь музыкальнаго искусства, особая форма музыки, которая имѣетъ свои особыя условія, свои законы, опредѣляемые особенностями самаго матеріала и тѣхъ средствъ, которыми располагаетъ это искусство, а также—отношеніями, взаимными вліяніями и ограниченіями музыкальнаго и словеснаго элементовъ въ пѣніи. Отсюда вытекаетъ то требованіе, чтобы пѣніе не переступало предѣловъ, налагаемыхъ этими условіями, чтобы оно не вторгалось въ чужую для него область, не старалось копировать такихъ, напримѣръ, звуковыхъ комбинацій, которыя свойственны инструментальной, а не голосовой музыкѣ. Неумѣренное употребленіе такъ назы-

ваемыхъ трелей, руладъ и т. п. противорѣчитъ настоящему назначенію пѣнія и не можетъ быть признано особенно изящнымъ въ эстетическомъ отношеніи. Эти пріемы служатъ лишь для разработки голоса въ смыслѣ приданія ему быстроты и гибкости. Изящество и выразительность мелодіи тутъ отступаетъ на задній планъ, а главное вниманіе обращается на то, чтобы исполнять голосомъ, повидимому, невозможное для обычныхъ голосовыхъ средствъ,—разныя скачки, переходы, быстрыя модуляціи и т. п. Пристрастіе публики къ подобнымъ вокальнымъ упражненіямъ показываетъ упадокъ эстетическаго вкуса. Находить наслажденіе въ подобныхъ экзерциціяхъ показываетъ такой же почти дѣтскій вкусъ, какъ услаждаться разными salto mortale балаганныхъ акробатовъ. Классическая вокальная музыка, напримѣръ—Гайдена, Моцарта, Шуберта, отличается относительной простотой, соединяющейся съ прелестью мелодіи и силой выраженія [1]).

Другой выводъ изъ того, что было сказано о пѣніи, это тотъ, что оно, преимущественно, должно пользоваться языкомъ совершенно понятнымъ для той публики, для которой предназначается. Долгое время, какъ въ отдѣльныхъ піесахъ, такъ и

---

[1]) Замѣтимъ кстати, что изъ классическихъ писателей ранней эпохи пристрастіемъ къ этимъ вокальнымъ фокусамъ отличался Гендель. Онъ жилъ въ концѣ XVII и началѣ XVIII вѣка. Въ это время Италія была классической страной музыки и пѣнія, она была, такъ сказать, поставщицей на всю Европу хорошихъ голосовъ и хорошихъ пріемовъ пѣнія. Не смотря на глубокую древность искусства пѣнія, систематическая обработка голосовъ въ цѣляхъ пѣнія solo началась только въ это время, именно—въ концѣ XVII в., съ основаніемъ Неаполитанской школы Александра Скарлатти. Гендель провелъ въ Италіи цѣлыхъ три года: онъ только здѣсь, благодаря именно своему знакомству съ пѣвцами школы Скарлатти, узналъ, до какой степени совершенства, до какой виртуозности можетъ доходить человѣческій голосъ. Это открытіе опредѣлило характеръ нѣкоторыхъ произведеній Генделя, именно его оперъ, которыя изобилуютъ разными трудными пассажами и были написаны съ цѣлью дать возможность итальянскимъ пѣвцамъ развернуть передъ публикой свои голосовыя средства. Но что было простительно и понятно во вѣкъ Генделя, то непростительно въ нынѣшнее время послѣ великихъ его преемниковъ, особенно — послѣ Шуберта и Шумана, которые дали лучшіе образцы вокальной музыки.

цѣлыхъ операхъ, во всей Европѣ господствующимъ былъ языкъ итальянскій. Причина, конечно, заключалась сначала въ томъ, что Италія имѣла и оперу и лучшихъ пѣвцовъ тогда, когда другія государства Европы не имѣли ни того ни другаго. Но затѣмъ итальянская опера сдѣлалась дѣломъ всесильной моды, вліяніе которой продолжалось очень долгое время. На сколько была сильна тираннія этого обычая, показываетъ, напримѣръ, тотъ фактъ, что Веберъ—великій композиторъ и даже бывшій директоромъ оперы въ Дрезденѣ, долгое время не могъ добиться постановки на сценѣ итальянской оперы собственныхъ произведеній. Они долго игнорировались высшими классами общества, пока не получили наконецъ популярности, благодаря сочувствію, преимущественно, средняго сословія, которое оказалось болѣе способнымъ оцѣнить высоко художественный характеръ его твореній,—Freischütz'a и друг. Но такова сила обычая, что и въ настоящее время многіе французскіе и даже нѣкоторые нѣмецкіе композиторы пишутъ свои оперы на итальянскомъ языкѣ. Отсюда получилось такого рода явленіе, что наша русская столичная публика долгое время почти исключительно восхищалась итальянскими операми, написанными французскими композиторами.

Вообще, лучшими вокальными композиціями должны считаться тѣ, которыя написаны національнымъ композиторомъ на національные мотивы и на родномъ языкѣ. Они включаютъ въ себѣ въ художественной переработкѣ много чисто народныхъ мотивовъ; они передаютъ родныя намъ черты характера и выражаютъ чувства вполнѣ понятными для насъ словами. Эстетическое дѣйствіе отечественныхъ музыкальныхъ мотивовъ въ значительной степени увеличивается, когда оно соединяется также и съ эстетически-прекраснымъ стихомъ, выражающимъ поэтическія идеи и чувства въ изящной формѣ. Когда мы слышимъ итальянскую арію, то не смотря на художественность музыкальной формы, на артистичность исполненія, все-таки чувствуемъ, что для полнаго впечатлѣнія намъ не достаетъ чего-то,—не достаетъ, именно, пониманія тѣхъ словъ, тѣхъ мыслей и чувствъ, которыя облекаются въ эту изящную форму.

С. С.
1. М. 50

Вообще, эффектъ, достигаемый пѣніемъ, отличается сложнымъ характеромъ: музыкальныя его достоинства, то что можетъ быть названо его импрессивностью, въ значительной степени усиливается его выразительностью, т. е. смысломъ и значеніемъ словъ и рѣченій, передаваемыхъ въ этой формѣ. Наоборотъ, эта послѣдняя сторона пѣнія, т. е. его поэтическій и эмоціональный смыслъ,—получаетъ еще больше прелести, вслѣдствіе своей музыкальной формы. Здѣсь мы имѣемъ такое совпаденіе и взаимное усиленіе художественныхъ эффектовъ, которое наблюдается и въ другихъ изящныхъ искусствахъ. Такъ, напримѣръ, въ живописи изящное распредѣленіе линій само по себѣ не отличается еще особенно сильнымъ эстетическимъ дѣйствіемъ; совершенно также какъ и искусное соединеніе цвѣтовъ, распредѣленіе свѣта и тѣней, тоже само по себѣ не произвело бы впечатлѣнія въ значительной степени. Но соединеніе обоихъ этихъ элементовъ, т е. изящнаго колорита съ изяществомъ формъ и очертаній,—производитъ уже такой сильный эстетическій эффектъ, который въ значительной мѣрѣ превышаетъ не только отдѣльное дѣйствіе своихъ элементовъ, но и оба эти дѣйствія, взятыя вмѣстѣ. Здѣсь усиленіе эффекта происходитъ какъ будто-бы на основаніи не сложенія, а помноженія,—возрастаетъ не въ ариѳметической, а въ геометрической пропорціи. Это взаимное повышеніе, какъ бы подъемъ и усиленіе впечатлѣній отдѣльныхъ элементовъ составляетъ, по видимому, общій законъ впечатлѣній красоты. Пѣніе, а особенно опера—какъ соединеніе музыки, пѣнія и сценической игры, представляетъ лишь частный случай этого закона эстетики.

Этимъ мы заканчиваемъ наше изложеніе эстетической теоріи музыки. Слѣдующій отдѣлъ нашего труда мы намѣрены посвятить изложенію физіологическихъ и психологическихъ условій зрительныхъ искусствъ, преимущественно—живописи.

Институт литературы
АН СССР
им. М. Горького

БИБЛИОТЕКА
Общественных наук
Академии Наук