ЭСТЕТИКА

ВЪ

ОБЩЕДОСТУПНОМЪ ИЗЛОЖЕНІИ.

Л. Саккетти

ПРОФ. С.-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРІИ
ИМПЕРАТОРСКАГО РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА.

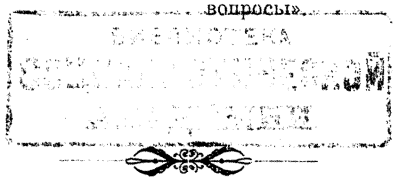
179833

Томъ I.

Изданіе второе, исправленное и дополненное.

«Въ жизни намъ постоянно приходится рѣшать три великіе вопроса: справедливо ли это или несправедливо? Истинно ли это или ложно? Красиво ли это или безобразно? Наше образованіе должно помогать намъ разрѣшать эти вопросы».

Дж. Леббокъ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, Вас. остр., 5 л., 28.
1913.

Пров. 1958

Пр.

ВН
171



1411

Посвящается памяти моего

покойнаго друга

Александра Николаевича

Веселовскаго.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

СТРАН.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

ВВЕДЕНІЕ . . . . . 1—18

Изученіе искусства: художественное, историческое и философское (стр. 1—4). Вопросы о смыслѣ дѣятельности и жизни (стр. 4—7). Отвѣты религіи и философіи (стр. 7—9). Принципы: научный, нравственный и эстетическій (стр. 9—11). Значеніе эстетики для художника и любителя (стр. 12—16). Современное состояніе эстетики и ея зависимость отъ исторіи искусствъ, физіологіи и психологіи (стр. 16—18).

Примѣчанія къ введенію . . . . . 18—28

ГЛАВА I. Вкусъ . . . . . 29—50

Возникновеніе эстетики (стр. 29—30). Вкусъ и совѣсть (стр. 30—31). Прежнее пониманіе вкуса (стр. 31—32). Вкусъ въ прямомъ и переносномъ смыслѣ (стр. 32). Споры въ области вкуса (стр. 32—33). Вкусы: грубый (стр. 34), изысканный (стр. 34), благородный (стр. 34—35), пошлый (стр. 35), односторонній и разносторонній (стр. 35—36). Вкусъ разныхъ племенъ (стр. 36—37). Вкусъ разныхъ временъ (стр. 37—43). Различіе вкуса въ зависимости отъ пола, возраста и сословія (стр. 43). Вліяніе авторитета (стр. 43—44), доктрины (стр. 44—45), привычки (стр. 45), степени развитія внѣшнихъ чувствъ (стр. 46) и ассоціаціи идей (стр. 46—48). Хорошій, правильный вкусъ (стр. 48—49). Воспитаніе вкуса (стр. 50).

Примѣчанія къ главѣ I-ой . . . . . 50—58

ГЛАВА II. Эстетическое чувство . . . . . 59—99

Созерцаніе красоты доставляетъ наслажденіе (стр. 59). Наслажденія матеріальныя и интеллектуальныя (стр. 59—61). Наслажденіе эстетическое (стр. 61—63). Эстетическое чувство и вкусъ (стр. 63—64). Эволюція эстетическаго чувства: животныя (стр. 64—67), первобытное человѣчество (стр. 67—71), китайцы (стр. 71—74), японцы (стр. 74—77), индусы (стр. 77—81), арабы (стр. 81—84), евреи (стр. 84—86), египтяне и преобладаніе архитектуры (стр. 86—91), греки и преобладаніе пла-

СТРАН.

стики (стр. 91—94), римляне (стр. 94), первые вѣка христіанства (стр. 94), готика (стр. 95), эпоха возрожденія и преобладаніе живописи (стр. 95—96), протестантство и преобладаніе музыки (стр. 96), новѣйшая культура и преобладаніе поэзіи (стр. 97). Культурное значеніе эстетическаго начала (стр. 97—99).

Примѣчаніе къ главѣ II-ой . . . . . 99—118

ГЛАВА III. Новизна . . . . . 119—135

Новизна предохраняетъ отъ пресыщенія (стр. 119). Обаяніе новизны (стр. 120). Заимствованія (стр. 121—128). Опасность увлеченія новизной (стр. 128). Оригинальничаніе (стр. 128—131). Истинная оригинальность (стр. 131—132). Ея органичность, непроизвольность и непреднамѣренность (стр. 132—135).

Примѣчанія къ III-й главѣ . . . . . 135—140

ГЛАВА IV. Старина . . . . . 141—198

Обаяніе старины (стр. 141). Непониманіе новизны (стр. 141—142). Консерватизмъ въ музыкѣ (стр. 143). Благотворное вліяніе времени на архитектурныя произведенія (стр. 144—147). Реставрація (стр. 147—148). Модернизація (стр. 148—151). Архаизмъ въ египетскомъ (стр. 151) и въ греческомъ искусствѣ (стр. 151—156). Интересъ къ античному искусству въ первые вѣка христіанства (стр. 156) и въ средніе вѣка (стр. 157—159). Возрожденіе (стр. 159—165). Псевдоклассицизмъ (стр. 165—166). Увлеченіе античнымъ искусствомъ въ 18 и 19 вв. (стр. 166—182). Романтизмъ (стр. 183—185). Прерафаэлизмъ въ Германіи (стр. 185—187), во Франціи (стр. 187—190) и въ Англіи (стр. 190—197). Привлекательность художественнаго разсвѣта (стр. 197—198).

Примѣчанія къ главѣ IV . . . . . 198—224

ГЛАВА V. Единство и разнообразіе . . . . . 225—249

Разнообразіе (стр. 225—226). Единство (стр. 226). Безпорядокъ (стр. 226—227). Погрѣшности противъ единства въ музыкѣ (стр. 228—230). Платонъ (стр. 230). Аристотель (стр. 230—231). Горацій (стр. 231). Св. Августинъ (стр. 231). Тассо (стр. 231—233). Единство времени, мѣста и дѣйствія (стр. 233—237). Единство интереса (стр. 237). Единство идеи (стр. 237—244). Единство причины (стр. 244—245). Единство цѣли (стр. 246—247). Эстетическое значеніе единства въ разнообразіи (стр. 248—249).

Примѣчанія къ главѣ V . . . . . 249—255

ГЛАВА VI. Форма. Чувства. Экспрессія . . . . . 256—287

Правильность, симметричность и пропорціональность (стр. 256—260). Принципъ сбереженія силъ (стр. 260—262). Общія чувства (стр. 262—264). Чувства, какъ посредники между внѣшнимъ и внутреннимъ міромъ (стр. 264—268). Осязаніе (стр. 268—269). Вкусъ (стр. 269—271). Обоняніе (стр. 271—273). Зрѣніе (стр. 273—274). Слухъ (стр. 274). Зрѣніе и

СТРАН.

слухъ наиболѣе способны на воспріятіе эстетическихъ впечатлѣній (стр. 275—276). Экспрессія (стр. 276—277). Симпатія (стр. 277—280). Винкельманъ противъ экспрессіи (стр. 280—281). Экспрессія въ античномъ искусствѣ (стр. 281—282). Необходимость соблюдать мѣру въ экспрессіи (стр. 282—285). Экспрессія аффектовъ и характера (стр. 285—287).

Примѣчанія къ главѣ VI . . . . . 288—311

ГЛАВА VII. Красота. Истина. Добро . . . . . 312—336

Резюме предыдущаго (стр. 312—313). Что такое красота (стр. 313). Жизнь (стр. 313—314). Молодость (стр. 314). Старость (стр. 315). Смерть (стр. 316—317). Животныя (стр. 317—318). Одушевленіе (стр. 318—320). Жизнь въ искусствѣ (стр. 320—322). Изображеніе идеальной жизни (стр. 322—323). Правда въ искусствѣ (стр. 324—327). Искренность (стр. 327). Форма и содержаніе (стр. 327—330). Примиреніе долга и склонности (стр. 330—333). Красота и симпатія (стр. 333—334). Искусство, какъ импульсъ къ добру (стр. 334—335) и совершенству (стр. 335—336).

Примѣчанія къ VII главѣ . . . . . 336—357

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ПЕРВОМУ ИЗДАНІЮ.

Предлагаемая книга есть переработка лекцій, читанныхъ въ Академіи Художествъ съ 1886 по 1894 г. и читаемыхъ мною въ Спб. Консерваторіи, и статей, напечатанныхъ въ «Вѣстникѣ изящныхъ искусствъ» (1885—1887) и «Вѣстникѣ Европы» (1894). Этой книгой надѣюсь нѣсколько восполнить нашу литературу, довольно скудную самостоятельными трудами по эстетикѣ. Не имѣю намѣренія сказать нѣчто новое и оригинальное: вѣдь «все разумное, по мнѣнію Гете, уже было продумано, нужно лишь попробовать продумать это еще разъ» [1]), и смѣло слѣдую совѣту Бѣлинскаго, писавшаго: «Не бойтесь, не стыдитесь, что вы будете повторять зады и не скажете ничего новаго. Это новое не такъ легко и часто, какъ обыкновенно думаютъ: оно едва примѣтными атомами налипаетъ на глыбы стараго» [2]). Оцѣнить мой трудъ, состоящій преимущественно въ «продумываніи» того, что было «разумнаго» въ эстетикѣ, замѣтить тѣ «атомы» новаго, которыхъ, можетъ быть, не совсѣмъ лишена моя книга, и высказать о ней справедливое сужденіе въ состояніи только компетентный чи-

[1]) Goethe, Sprüche in Prosa. Maximen und Reflexionen. (См. Goethes sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart 1869. Bd. I. S. 151).

[2]) Сочиненія В. Бѣлинскаго въ 4-хъ томахъ. Дешевое изд. Павленкова. Спб. 1896. Томъ I, стр. 120.

татель, который, вѣроятно, отнесется снисходительно къ ея многочисленнымъ и вполнѣ сознаваемымъ авторомъ недостаткамъ: вѣдь еще Сократъ въ разговорѣ съ Ипіасомъ приходитъ къ заключенію, что постигать прекрасное трудно [1]). Если же мнѣ удалось хоть отчасти справиться съ моей задачей: популярно изложить мысли, относящіяся къ главнымъ эстетическимъ проблемамъ, казавшіяся мнѣ наиболѣе правильными, подтвердить ихъ достовѣрными фактами и объяснить наглядными примѣрами, то этимъ я обязанъ помощи И. М. Болдакова, Александра Николаевича Веселовскаго, А. А. Крогіуса, Вл. П. Ламбина, Ив. Ив. Лапшина, Ал. І. Малейна, А. А. Неустроева, А. П. Нечаева, А. В. Прахова, Эр. Л. Радлова, А. Ив. Сомова, А. А. Флоридова и Ор. Д. Хвольсона, которымъ я выражаю свою искреннюю благодарность за оказанное содѣйствіе.

Чтобы выбрать наименѣе спорные факты и примѣры, я преимущественно обращался къ такимъ, которые подверглись сужденію цѣлаго ряда поколѣній, установившихъ наиболѣе правильную оцѣнку,—словомъ, къ исторіи литературы, музыки и образовательныхъ искусствъ, болѣе или менѣе отдаленной отъ современной эпохи, потому что художественныя произведенія послѣдней еще не успѣли сдѣлаться предметомъ спокойнаго, объективнаго, строго-научнаго изслѣдованія, а потому едва ли пригодны для основы законамъ эстетики.

Моя книга издана безъ иллюстрацій, которыя значительно повысили бы ея цѣну. Ихъ читатель найдетъ въ трудахъ по исторіи искусствъ, крайне многочисленныхъ въ иностранной литературѣ. Изъ иллюстрированныхъ книгъ, по названному предмету, на русскомъ языкѣ можно указать на слѣдующія: 1) Руководство къ исторіи искусства Франца Куглера. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. съ нѣм.

[1]) Платонъ, Ипіасъ Большой. (См. Сочиненія Платона, переведенныя съ греческаго и объясненныя проф. Карповымъ. Изд. 2. Спб. 1863. Часть IV, стр. 316).

Е. Ф. Корша. Москва. 1869. 2) П. И. Гнѣдичъ, Исторія искусствъ. Спб. 1897. 3) Любке, Иллюстрированная исторія искусствъ. Пер. Ѳ. Булгакова. 3 изд. Спб. 1901. 4) Байэ, Исторія искусствъ, Кіевъ. 1902. (Байэ, Очеркъ исторіи искусствъ. Пер. съ фр. Е. М. Преображенской. Подъ ред. А. И. Сомова. Спб. 1904. Прил. къ Вѣстн. и Библ. Самообразованія). 5) Вёрманъ, Исторія искусства всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1903.

Л. Саккетти.

С.-Петербургъ. 1905 г. 16 апрѣля.

ПРЕДИСЛОВІЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНІЮ.

Между 1-мъ и 2-мъ изданіемъ I-го тома моей «Эстетики въ общедоступномъ изложеніи» мнѣ не удалось найти возможности кончить II-ой томъ названной книги, потому что былъ занятъ приготовленіемъ довольно обширнаго труда по исторіи музыки, который, вѣроятно, выйдетъ въ концѣ этого года. Тогда я тотчасъ же примусь за окончаніе II-го тома моей «Эстетики», который почти весь написанъ и напечатанъ въ разныхъ журналахъ въ видѣ отдѣльныхъ статей подъ слѣдующими названіями: «О содержаніи и формѣ въ искусствѣ» (Театръ и искусство. 1897, №№ 14—17), «О красотѣ физической и духовной въ природѣ и искусствѣ» (тамъ же, 1897, №№ 46—52), «Задачи искусства» (Журналъ журналовъ и Энциклопедическое Обозрѣніе, 1898, №№ 22—24). «Возвышенное, его идея и культурныя проявленія» (Научное Обозрѣніе. 1901, апрѣль—май), «Прелестное въ искусствѣ» (Архитектурный Музей. 1902. Вып. V, VI, VII, IX, X), «Почему трагическое нравится» (Природа и Жизнь. 1903 № 4, 6, 7). «Трагическое» (Вѣстникъ психологіи, криминальной антропологіи и гипнотизма. 1904, Вып. 5 и 6).

Л. Саккетти.

С-Петербургъ. 1913 г. 15 февраля

ВВЕДЕНІЕ.

Искусство можно изучать различно. Архитекторъ, скульпторъ и живописецъ стремятся къ тому, чтобы творить новыя художественныя произведенія; въ поэзіи и музыкѣ, кромѣ творческой, существуетъ еще дѣятельность исполнительная: актеръ, пѣвецъ и инструменталистъ могутъ ограничиваться однимъ лишь воспроизведеніемъ того, что̀ создали поэты и композиторы. Но изучается ли искусство, чтобы создавать новыя художественныя произведенія или исполнять прежнія,—цѣль остается та же: достигать наибольшаго изящества въ творчествѣ или въ исполненіи. Если искусство изучается для достиженія наибольшаго изящества, то становится предметомъ художественнымъ.

Но можно изучать искусство независимо отъ спеціально-художественнаго интереса, а для удовлетворенія любознательности. Интересно узнать, какія были художественныя произведенія въ разныя времена и у разныхъ народовъ, какъ развивались искусства, что̀ содѣйствовало художественному прогрессу или тормозило его, какія обстоятельства поощряли развитіе однихъ искусствъ и мѣшали процвѣтанію другихъ. Такое изученіе искусства равнодушно къ его изяществу [1]) и стремится къ истинѣ, т.-е. къ познанію фактовъ и законовъ, объясняющихъ художественную эволюцію человѣчества. При изученіи исторіи искусства оно становится предметомъ научнаго изслѣдованія.

Наконецъ, можно изучать искусство съ цѣлью чуждой, какъ художнику, такъ и историку. Художникъ можетъ инстинктивно стремиться къ высшей красотѣ въ области своего творчества, не давая себѣ отчета въ томъ, что̀ такое прекрасное. Историкъ можетъ игнорировать вопросъ о сущности и значеніи искусства. Что такое красота; какія явленія природы и какія художествен-

ныя произведенія прекрасны; есть ли мѣрило градаціи красоты; какое отношеніе красоты искусства къ красотѣ природы; допускаетъ ли искусство безобразіе, въ какой мѣрѣ и при какихъ условіяхъ; какое отношеніе между красотой, истиной и добромъ, безобразіемъ, ложью и зломъ, искусствомъ, религіей и наукой; какая разница между художественною виртуозностью и ремесленной техникой; какое значеніе искусства въ цивилизаціи и какая роль художника въ обществѣ, — вотъ вопросы, на которые пытается отвѣтить эстетика, изучающая искусство, какъ предметъ философскій.

Художникъ увлекается потокомъ своей богатой фантазіи, постоянно вдохновляющей его на творчество; и онъ принимается за новую работу, едва успѣвъ кончить предыдущую. Но онъ можетъ очнуться отъ этого художественнаго бреда и спросить себя: что онъ дѣлаетъ, къ чему стремится, какой смыслъ его художественнаго труда? И чѣмъ энергичнѣе онъ станетъ отыскивать отвѣты на эти вопросы, чѣмъ опредѣленнѣе онъ выработаетъ свои взгляды на красоту, искусство и собственное творчество,—словомъ, чѣмъ сознательнѣе станетъ его художественное міросозерцаніе, тѣмъ будутъ глубже идеи его произведеній, тѣмъ интенсивнѣе онѣ повліяютъ на общество и тѣмъ серьезнѣе окажется его значеніе въ исторіи искусства и прогрессѣ культуры [2]). „Мыслящій художникъ стоитъ неизмѣримо выше немыслящаго“, говоритъ Принцъ живописцу Конти въ „Эмиліи Галотти“ Лессинга [3]). „Вѣдь есть учитель у дѣтей, который наставляетъ ихъ, а взрослыхъ мы, поэты; потому полезное должны мы говорить“, возражаетъ Эсхилъ Эврипиду въ „Лягушкахъ“ Аристофана [4]). По мнѣнію Гете (см. Zahme Xenien, VI. Goethes sämmtliche Werke. Vollsständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden, Stuttgart. 1862. Bd I, S. 146):

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion.
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.

(Кто обладаетъ наукой и искусствомъ, у того есть религія; кто не обладаетъ ими, пусть обратится къ религіи).

Не щеголять техникой, а выражать и внушать нравственныя идеи стремились итальянскіе художники эпохи Возрожденія, „столь глубоко проникнутые величіемъ ихъ миссіи“ [5]). Въ одномъ изъ своихъ писемъ Бетховенъ совѣтуетъ проникать въ самую суть искусства: „Оно заслуживаетъ этого, потому что искусство

и наука возвышаютъ человѣка до Божества“ [6]). Увѣренный въ нравственномъ вліяніи поэзіи, Пушкинъ въ „Памятникѣ“ писалъ о себѣ,

„Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ“.

Историкъ искусства удовлетворяетъ своей любознательности, изслѣдуя художественныя произведенія разныхъ временъ и народовъ. Результатомъ его работы является болѣе или менѣе обширно-собранный матеріалъ. Но среди погони за накопленіемъ фактовъ, за обогащеніемъ свѣдѣній въ области искусства прошедшихъ временъ можетъ возникнуть вопросъ: что такое само искусство, и какую роль оно играло въ жизни создавшихъ его людей? И чѣмъ яснѣе станутъ взгляды историка на жизнь человѣчества, сущность цивилизаціи, значеніе искусства въ культурѣ разныхъ народовъ во всѣ моменты ихъ историческаго развитія— тѣмъ менѣе трудъ такого историка ограничится однимъ констатированіемъ отрывочныхъ фактовъ, тѣмъ болѣе связи получатъ они въ его глазахъ, тѣмъ рельефнѣе обнаружится ему относительное достоинство изслѣдованныхъ имъ художественныхъ произведеній, тѣмъ понятнѣе будутъ законы эстетическаго роста разныхъ націй и отношенія искусства къ остальнымъ духовнымъ сторонамъ внутренняго міра людей: религіи, наукѣ и нравственности.

Широкое эстетическое введеніе предпослалъ Шнаазе своему капитальному труду по исторіи образовательныхъ искусствъ [7]). Авторъ новѣйшей, еще не оконченной книги по тому же предмету пишетъ: „Намъ необходимо проникнуть въ духъ цивилизацій, мы должны понять ихъ душу и геній и уразумѣть, откуда онѣ вышли, чего достигли и гдѣ остановились; мы должны опредѣлить, какъ онѣ понимали идею красоты, и показать на удачно выбранныхъ примѣрахъ, въ какой мѣрѣ и какими средствами онѣ достигли реализаціи этого пониманія“ [8]). Исторія музыки еще слишкомъ молода, чтобы достигнуть подобной высоты. Но она исполнитъ свое назначеніе лишь тогда, когда прослѣдитъ эволюцію названнаго искусства параллельно съ развитіемъ и обогащеніемъ эмоцій, волнующихъ человѣческую душу. Крикъ [9]) есть прототипъ музыки. Когда внутренній міръ человѣчества былъ бѣденъ, то и музыка его было крайне проста. Есть пѣсни дикарей, состоящія всего изъ двухъ звуковъ [10]). Развитіе музыки обусловливается новыми аффектами. Оттого каждое художественное произведеніе названнаго искусства служитъ выраженіемъ послѣднихъ [11]). Съ этой точки зрѣнія исторія музыки должна сдѣлаться широкой картиной, изображающей тѣ чувства, настрое-

нія и страсти, которыми волновалась грудь человѣчества на пути его культурнаго развитія. Если исторія литературы показываетъ прежняго человѣка „внутреннимъ очамъ“ [12]) историка, то исторія музыки должна дать возможность прислушаться къ воплямъ радости и горести людей, создавшихъ своимъ гигантскимъ трудомъ все болѣе увеличивающіяся блага цивилизаціи [13]).

Для человѣка, всецѣло преданнаго дѣлу, трудъ и жизнь — одно. Поэтому вопросъ о смыслѣ его труда тождественъ съ вопросомъ о смыслѣ его жизни вообще. Масса причинъ наводитъ на этотъ вопросъ человѣческую мысль [14]). Мы живемъ, но знаемъ, что умремъ, и перспектива смерти заставляетъ насъ спросить себя, какой смыслъ жизни, зачѣмъ она намъ дана, и какъ слѣдуетъ ею пользоваться? Эти вопросы повергаютъ насъ въ тѣмъ большее недоумѣніе, что смерть естественная, старческая, какъ слѣдствіе постепеннаго угасанія жизненныхъ силъ, есть скорѣе исключеніе; въ большинствѣ случаевъ смерть кажется намъ преждевременной. Зачѣмъ родится человѣкъ, если ему суждено умереть въ возрастѣ, полномъ силъ и энергіи, или въ пору цвѣтущей молодости, или даже младенчества?..

„Человѣческая жизнь подобна пути, оканчивающемуся страшною пропастью. Мы увѣдомлены съ перваго шага. Законъ объявленъ. Нужно идти все впередъ. Я хотѣлъ бы вернуться. Иди! Иди! Непомѣрная тяжесть, неодолимая сила насъ увлекаетъ. Нужно постоянно приближаться къ безднѣ. Тысячи помѣхъ, тысячи бѣдъ утомляютъ и безпокоятъ въ пути. Хоть бы мнѣ избѣгнуть страшной бездны. Нѣтъ, нѣтъ; нужно идти, нужно бѣжать; такова быстрота годовъ. Но все-таки есть утѣшенія, потому что по временамъ встрѣчаются развлекающіе насъ предметы, текущія воды, цвѣты, которые исчезаютъ и пр. Хотѣлось бы остановиться: Иди, иди! А между тѣмъ, все, что позади насъ падаетъ. Страшный грохотъ, неминуемое разрушеніе! Утѣшаешь себя нѣсколькими сорванными по дорогѣ цвѣтами, увядающими въ рукахъ съ утра до вечера, и нѣсколькими фруктами, которые, пробуя, теряешь: очарованіе! Постоянно увлекаемый, ты приближаешься къ страшной безднѣ; уже все начинаетъ блѣднѣть, сады становятся менѣе цвѣтущими, цвѣты менѣе блестящими, ихъ цвѣта менѣе яркими, луга менѣе улыбающимися, воды менѣе прозрачными: все блекнетъ и исчезаетъ. Встаетъ тѣнь смерти. Чувствуется приближеніе роковой бездны. Но нужно идти къ ея краю. Еще шагъ! Ужасъ разстраиваетъ чувство, голова кружится,

глаза блуждаютъ. Нужно идти. Хочешь отпрянуть назадъ. Нельзя: все рухнуло, все исчезло, все скрылось“ [15]). Смерть для человѣка—величайшее зло [16]). Всѣ люди любятъ жизнь. Самосохраненіе [17]) есть сильнѣйшій двигатель всѣхъ человѣческихъ поступковъ, — двигатель, побѣждаемый лишь иногда самоотверженіемъ, заключающемся въ предпочтеніи жизни рода индивидуальному существованію. Даже самоубійство [18]) не всегда есть доказательство не-любви къ жизни, являясь обыкновенно слѣдствіемъ невозможности жить такъ, какъ хотѣлось бы.

Для человѣка не одна смерть есть зло, способное возбудить сомнѣніе въ жизни, но и все вредящее ей [19]): болѣзни, пороки, несчастія и пр. Все это не только причиняетъ непосредственныя страданія, но и смущаетъ душевный покой, возбуждая вопросъ: зачѣмъ дана жизнь со свойственной ей неутолимой жаждой наслажденія и счастія [20])? Не всегда и имъ удается доставить забвеніе человѣку. Наоборотъ, они-то иногда и пробуждаютъ мучительныя сомнѣнія. Избытокъ счастія пугалъ грековъ. Имъ казалось, что онъ возбуждаетъ зависть въ самихъ богахъ [21]). Для насъ этого страха не существтетъ, но наше благополучіе болѣе или менѣе можетъ быть отравлено сознаніемъ его непрочности. Возможность въ каждую минуту потерять его тѣмъ мучительнѣе, чѣмъ слаще приносимыя имъ радости и наслажденія [22]).

Не одна непрочность счастія мѣшаетъ намъ безпечно ему предаваться. Если мы испытываемъ наслажденіе продолжительное время, то оно обыкновенно надоѣдаетъ [23]). Издали удовольствія насъ манятъ съ большою силою. Достиженіе ихъ можетъ показаться величайшимъ благомъ. Но въ большинствѣ случаевъ они оказываются или менѣе пріятными, чѣмъ мы ожидали, или, обжигая насъ въ моментъ пылкаго удовлетворенія страсти, они немедленно влекутъ за собой холодъ разочарованія и скуку пресыщенія. Тогда можетъ возникнуть вопросъ: не есть ли вся наша жизнь одна безплодная погоня за иллюзіей [24])?

Перенося свои взоры отъ индивидуальной жизни на коллективное существованіе всего человѣчества, мы видимъ, что народы, находясь въ благопріятныхъ для культуры условіяхъ, болѣе или менѣе быстро развиваются. Но по мѣрѣ достиженія кульминаціонной точки своего прогресса, народная мощь слабѣетъ, пріобрѣтенныя блага изнѣживаютъ нравы, и нація вступаетъ на путь своего паденія. Иногда результатомъ всей цивилизаціи остается нѣсколько обезображенныхъ обломковъ въ печальной пустынѣ, гдѣ прежде цвѣла кипучая жизнь [25]).

Расширяя горизонтъ вопросовъ жизни, начиная съ личнаго

индивидуальнаго существованія, переходя къ судьбѣ народовъ, взоръ останавливается на загадочномъ смыслѣ всей жизни на землѣ. Если посмотрѣть на строеніе послѣдней, развернуть грандіозную книгу, листы которой—слои нашей планеты, то можно прочесть исторію исчезнувшихъ существъ. Остатки, окаменѣлости, отпечатки—все это слова, разсказывающія намъ о прежней, давно исчезнувшей жизни на землѣ. Наука прочла ихъ и узнала, что одна порода животныхъ и растеній смѣняла другую, въ свою очередь исчезнувшую, чтобы дать мѣсто новой. Зачѣмъ жили эти существа? Эта смѣна однѣхъ формъ жизни другими не представляется ли какою-то гигантскою игрою, упражненіемъ творческой силы въ процессѣ создаванія, постоянно недовольной и разрушающей сдѣланное, чтобы произвести новое? Кто знаетъ, можетъ быть, и мы представляемъ одинъ изъ такихъ опытовъ Творца, и намъ придется уступить свое мѣсто другимъ, для которыхъ слѣды нашего существованія будутъ лишь служить предметомъ любознательнаго изслѣдованія [26]).

Отрываясь отъ земли и переносясь мыслью въ небесное пространство, мы встрѣчаемъ еще болѣе грандіозную, міровую тайну [27]). Изъ туманныхъ пятенъ образуются новыя планеты и солнечныя системы. Планеты рождаются, переживаютъ вулканически бурный періодъ своей юности, затѣмъ достигаютъ болѣе регулярнаго, спокойнаго періода, сопровождаемаго иногда появленіемъ органической жизни, наконецъ остываютъ, старѣютъ и умираютъ, превращаясь въ колоссальную охолодѣвшую глыбу [28]). Если такова перспектива и земли [29]), то какой смыслъ нашей промышленности, окружающей жизнь такимъ комфортомъ, нашей науки, просвѣщающей умъ знаніемъ, нашего искусства, влекущаго насъ къ идеалу?.. Вопросы жизни, зародившись въ душѣ человѣка, смущаютъ ея покой. Намъ такъ хотѣлось бы знать:

„ ... Что есть человѣкъ?
Откуда пришелъ онъ? Куда онъ идетъ?
Кто тамъ надъ нами живетъ на звѣздахъ золотыхъ [30])?“

Иногда мы преднамѣренно гонимъ эти вопросы и стремимся забыться въ погонѣ за удовольствіями или въ толкотнѣ будничной суматохи [31])? Но не всегда это удается. Наоборотъ, изнуренные и разочарованные, мы снова становимся лицомъ къ лицу съ мучившими насъ тайнами и настоятельнѣе требуемъ отвѣтовъ на неразрѣшенные вопросы. Насколько эти отвѣты были важны для человѣчества, видно изъ того, что съ незапамятныхъ временъ оно

искало ихъ. Какъ отвѣчало человѣчество на вопросы жизни, свидѣтельствуютъ религіи и философскія системы [32]).

Религіи объясняютъ [33]), какъ произошелъ міръ, зачѣмъ человѣкъ живетъ на землѣ и что такое жизнь: есть ли она главный моментъ его существованія или лишь приготовленіе къ важнѣйшему, въ смыслѣ искуса для полученія награды или наказанія въ иномъ мірѣ. Отвѣчая на вопросы: что такое жизнь и зачѣмъ она намъ дана, религіи указываютъ и на то, какъ слѣдуетъ жить. Надѣленный ненасытной страстью къ наслажденію, для удовлетворенія которой къ услугамъ человѣка вся роскошь земныхъ утѣхъ, онъ, однако, безпрестанно наталкивается на страданія и вездѣ видитъ угрозу своему бренному существованію. Въ этомъ злѣ религіи усматриваютъ кару разгнѣванныхъ божествъ. Нужно ихъ умилостивить. Необходимо расположить ихъ къ себѣ исполненіемъ ихъ требованій [34]).

Съ религіями постепенно связывается извѣстный кодексъ поведенія, заключающій въ себѣ болѣе или менѣе совершенную систему этики, отвѣчающей на вопросъ: какъ жить? [35]).

Но не всегда и не всѣ люди въ состояніи вѣрить отвѣтамъ религіи на вопросы жизни. Языческія религіи были слишкомъ неудовлетворительны. Оттого постепенно развивающійся разумъ не могъ не сбросить ихъ авторитета. Начавъ изслѣдовать внѣшній и внутренній міръ, человѣкъ сталъ самостоятельно искать разрѣшенія вопросовъ жизни и создалъ философію, пытающуюся независимо отъ религіи разгадать тревожащія душу тайны (Ср. Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. Спб. 1891, стр. 167).

Отвергнувъ религіозный авторитетъ, требующій безусловной вѣры, философія прежде всего должна была узнать, что̀ правда и что̀ ложь. Исканіе истины — вотъ лозунгъ философіи. Найдя методы для изслѣдованія истины и проторивъ путь къ знанію, человѣкъ силою собственнаго ума, независимо отъ религіознаго свидѣтельства, отвѣчаетъ на вопросы жизни и, болѣе или менѣе убѣждаясь въ вѣрности этихъ отвѣтовъ, по крайней мѣрѣ на время удовлетворяется ими. Пытаясь постигнуть сущность бытія, философія учитъ, что такое жизнь. Стремясь проникнуть въ смыслъ и назначеніе вещей, философія отвѣчаетъ на вопросы: зачѣмъ мы живемъ и какъ слѣдуетъ жить.

Горькій опытъ привелъ человѣчество къ разочарованію въ силахъ своего разума. Постоянная смѣна одной философской системы другою обнаружила большую или меньшую несостоятельность ихъ всѣхъ. Человѣческій разумъ оказался слишкомъ слабъ

для раскрытія міровыхъ тайнъ, и онъ сталъ искать истину въ предѣлахъ наблюденія и опыта. Въ этой области науки открывается безконечная масса знаній, драгоцѣнныхъ для нашего земного обихода [36]).

Религіи и философскія системы самимъ фактомъ ихъ существованія свидѣтельствуютъ о томъ, какъ было важно для человѣчества разрѣшить свои недоумѣнія по поводу важнѣйшихъ вопросовъ, задаваемыхъ самою жизнью; исторія религіи и философіи показываетъ намъ, какимъ образомъ люди, подъ вліяніемъ разныхъ условій мѣста и времени, удовлетворяли этой неотложной потребности своего духа.

Но какъ ни важно для человѣчества отвѣчать себѣ на вопросы, что такое жизнь, зачѣмъ мы живемъ и какъ слѣдуетъ жить, оно въ своемъ внутреннемъ мірѣ не ограничивается однимъ лишь стремленіемъ къ ихъ разрѣшенію и усиліемъ вести себя и поступать согласно съ полученными отвѣтами; другими словами: оно не удовлетворяется однимъ стремленіемъ къ истинѣ и добру; познавательная дѣятельность ума и нравственныя усилія воли не исчерпываютъ всей полноты человѣческой души. Да и жизнь, сосредоточенная на стремленіи только къ истинѣ и добру, едва ли по силамъ человѣку. Познаваніе истины требуетъ постояннаго напряженія мысли. Разъ человѣкъ вступитъ на путь самостоятельныхъ изслѣдованій внѣшняго и внутренняго міра, его ждутъ непрерывныя сомнѣнія, и каждая пріобрѣтенная истина есть лишь болѣе или менѣе продолжительная остановка въ процессѣ безконечнаго умственнаго прогресса [37]).

Стремленіе къ добру предполагаетъ постоянныя усилія воли для исполненія нравственныхъ законовъ. Совпаденіе долга и склонности встрѣчается рѣдко въ нашей внутренней жизни, являясь исключительнымъ случаемъ немногихъ счастливыхъ по своему гармоническому развитію натуръ [38]).

Обыкновенно страсти парализуютъ наши добрыя намѣренія, а если побѣждаются послѣдними, то путемъ мучительной борьбы. Такимъ образомъ, познаваніе истины и дѣланіе добра требуютъ отъ человѣка постоянныхъ напряженій, усилій и труда.

Жизнь, задавъ человѣку свои вопросы, налегающіе на него такія тяжелыя задачи, не вовсе лишила его отдохновенія, въ которомъ онъ могъ бы черпать новыя силы и запасаться душевной бодростью для совершенія своихъ умственныхъ и нравственныхъ подвиговъ. Этотъ отдыхъ заключается въ томъ, что человѣкъ иногда останавливается въ своихъ попыткахъ отвѣтить на вопросы жизни, чтобы полюбоваться ею самою [39]), отдаться созерцанію

необозримаго разнообразія всѣхъ ея проявленій, симпатизировать всѣмъ формамъ ея обнаруживанія, въ которыхъ мы, какъ живыя существа, видимъ нѣчто родное, себѣ подобное, тождественное. „Если намъ смертнымъ суждено познавать истину лишь частицами, пишетъ Эккардтъ, если при каждомъ разрѣшеніи міровой загадки все-таки остается сомнѣніе; если добро пугаетъ насъ строгимъ повелѣніемъ долга, разъединяя нашу чувственную природу, то прекрасное принадлежитъ намъ во всей своей полнотѣ и производитъ на насъ свое блаженное впечатлѣніе, навѣвая на насъ высшій покой“ [40]).

Стремленіе къ познанію жизни есть научный принципъ. Желаніе содѣйствовать жизни есть нравственный принципъ [41]). Созерцаніе проявленія жизни есть эстетическій принципъ. Между ними есть тѣсное сродство. Сходство эстетическаго принципа съ научнымъ заключается въ безкорыстіи. Подобно тому, какъ мы любуемся явленіями, не принимая въ разсчетъ ихъ способности приносить намъ пользу, точно такъ же мы стремимся къ истинѣ, подчиняясь одной любознательности, независимо отъ утилитарныхъ соображеній. Сходство эстетическаго начала съ этическимъ заключается въ симпатіи къ жизни. Восхищеніе ея проявленіями влечетъ за собой любовь. Послѣдняя возбуждаетъ желаніе содѣйствовать благополучію живого существа.

Отличіе научнаго и нравственнаго принципа отъ эстетическаго заключается въ томъ, что первые два требуютъ труда и борьбы [42]). Для созерцанія же проявленій жизни не нужно усилій: человѣкъ ее слишкомъ сильно любитъ, чтобы не увлекаться всѣмъ ея разнообразіемъ. Если же она обнаруживается во всей полнотѣ своего развитія, не искалѣченная враждебными силами, въ ненарушимой гармоніи ея разностороннихъ, ничѣмъ не прерываемыхъ функцій, то такое проявленіе жизни, представая предъ очами созерцателя во всемъ блескѣ своей красоты, доставляетъ ему блаженныя минуты радостнаго восторга [43]).

Лишь нѣкоторыя исключительныя натуры, рѣзко отличающіяся отъ обыкновенныхъ людей своею нравственною и умственною мощью, почти всецѣло сосредоточиваются или на этическомъ, или научномъ принципѣ. Немногіе могутъ сказать съ Сенекой:

„Одну имѣлъ я въ жизни цѣль
И къ ней я шелъ тропой тяжелой.
Вся жизнь моя была досель
Нравоучительною школой“ [44]).

Да и нужна ли такая односторонность? Спиноза, жизнь и ученіе котораго были тождественны, хотя всецѣло сосредоточилъ

свой могучій разумъ на этическихъ проблемахъ, и въ своемъ поведеніи достигнулъ высшаго идеала человѣческой добродѣтели, пишетъ въ „Этикѣ“: „Разумный человѣкъ, говорю я, доставляетъ себѣ удовольствія умѣренной пищею и питьемъ, равно какъ и запахомъ и пріятнымъ видомъ зеленѣющихъ растеній, хорошей одеждой, музыкой, гимнастическими играми, зрѣлищами и другими подобными предметами, которыми каждый можетъ пользоваться безъ вреда для другого“ [45]).

Любопытныя свѣдѣнія о притупленіи способности наслаждаться художественными произведеніями сообщаетъ Дарвинъ въ своей автобіографіи. До тридцатилѣтняго возраста онъ любилъ читать поэтическія произведенія, смотрѣть на картины и слушать музыку. Но съ теченіемъ времени искусство стало интересовать Дарвина все менѣе и менѣе и, наконецъ, ему стали казаться даже произведенія Шекспира нестерпимо скучными. Дарвинъ весьма сожалѣлъ объ утратѣ эстетической способности. „Мнѣ кажется,—пишетъ онъ,—что мой умъ сдѣлался чѣмъ-то въ родѣ машины для извлеченія общихъ законовъ изъ громаднаго количества фактовъ, но я не могу понять, отчего эта способность причинила атрофію той части мозга, отъ которой зависятъ эстетическіе вкусы. Человѣкъ съ умомъ, лучше организованнымъ, чѣмъ мой, не такъ пострадалъ бы, и если бы я могъ снова пережить свою жизнь, то я постановилъ бы себѣ правиломъ читать поэзію и слушать музыку по крайней мѣрѣ разъ въ недѣлю. Вѣроятно, часть мозга, теперь атрофированная, сохранила бы свою дѣятельность, благодаря упражненію. Потеря этихъ вкусовъ есть потеря счастья, она можетъ быть вредна уму, еще вѣроятнѣе, нравственному характеру, ослабляя эмоціальную сторону нашей природы“ [46]).

Но Дарвинъ сохранилъ способность наслаждаться красотами природы. Онъ очень любилъ цвѣты. „Восхищаясь цвѣтами,—пишетъ его сынъ, Фрэнсисъ Дарвинъ,—онъ посмѣивался надъ тусклыми цвѣтами живописи, противопоставляя имъ яркость природныхъ оттѣнковъ. Я любилъ слушать, какъ онъ восхищался красотою цвѣтка; это было въ одно и то же время благодарность самому цвѣтку и личная любовь къ его изящной формѣ и цвѣту. Мнѣ кажется, что я его вижу, какъ онъ нѣжно дотрогивается до одного изъ своихъ любимыхъ цвѣтковъ. Онъ восхищался ими, какъ дѣти“ [47]).

Быть можетъ, красоты природы заслонили собою искусство въ глазахъ Дарвина.

Его научные труды выяснили біологическое значеніе эстети-

ческаго начала. У животныхъ потомство улучшается, благодаря тому, что родители выбираются изъ наиболѣе красивыхъ представителей породы. Дарвинъ собралъ много фактовъ, указывающихъ на то, что животныя руководствуются въ своемъ выборѣ красотою. Это инстиктивное влеченіе къ прекрасному навѣрно было у человѣка въ первобытную пору его существованія. Доказательствомъ могутъ служить дикари. Дарвинъ приводитъ много случаевъ, свидѣтельствующихъ о томъ, что дикарки „вовсе не находятся въ такомъ униженномъ положеніи относительно брака, какъ часто полагали. Онѣ могутъ увлекать мужчинъ, которыхъ предпочитаютъ, и иногда отвергать тѣхъ, которые имъ противны, до и послѣ брака“ [48]).

„Прежде чѣмъ дѣвушки согласятся дать слово, онѣ заставляютъ мужчину показаться имъ сначала спереди, а затѣмъ сзади и смотрятъ на его походку“ [49]). Эстетическое чувство обнаруживается у дикарей не въ одномъ бракѣ. Они иногда въ состояніи отрѣшаться отъ утилитарнаго взгляда и любоваться красотой даже тогда, когда имъ наносятъ вредъ. Англичане, мстя за смерть Кука, зажгли селенья туземцевъ. Оваитянки, стоя на мосту, восхищались зрѣлищемъ, восклицая: „Майтай“ — что значитъ: „прекрасно“ [50]).

Какъ бы ни были грубы художественныя попытки дикарей, онѣ свидѣтельствуютъ о безкорыстномъ отношеніи къ предмету, слѣдовательно, о присутствіи эстетическаго принципа въ душѣ дикаря. Первобытный человѣкъ сталъ разукрашивать свою утварь, свое оружіе „не вслѣдствіе необходимости: инструментъ не становился болѣе годнымъ и удобнымъ для своего употребленія вслѣдствіе его орнамента“ [51]).

Интересъ къ красотѣ долженъ былъ возрастать въ человѣчествѣ по мѣрѣ развитія религіи и философіи. Для человѣка религіознаго красота есть печать совершенства, положенная на міръ самимъ Божествомъ. Энтузіазмъ, возбуждаемый ея созерцаніемъ, есть гимнъ въ душѣ человѣка, которымъ онъ прославляетъ Творца, любуясь дѣломъ рукъ Его [52]). Для философа красота есть загадка, которую нужно разрѣшить и опредѣлить отношеніе къ истинному и доброму. Для этого философія создала особую вѣтвь—эстетику, развившуюся теперь въ особую науку. Послѣдняя есть необходимое дополненіе къ философскому міросозерцанію, потому что сама человѣческая природа не ограничивается познаваніемъ истины и дѣланіемъ добра, но стремится и къ созерцанію красоты. Такова роль эстетики для человѣчества вообще.

Но эта наука имѣетъ особенную важность для художниковъ. Подготовка къ художественной профессіи обыкновенно начинается очень рано [53]). Техника нѣкоторыхъ искусствъ до того трудна, что иногда ранняя спеціализація необходима. Успѣхъ художника, начинающаго заниматься своимъ искусствомъ въ болѣе или менѣе зрѣлые годы, обыкновенно весьма сомнителенъ [54]). Великіе музыканты обыкновенно сосредоточиваютъ всю свою энергію на изученіи того или другого инструмента съ ранняго дѣтства. Такая преждевременная спеціализація, обрекающая человѣка на бо̀льшую или меньшую односторонность, нерѣдко поощряется родителями и воспитателями: успѣхъ юнаго артиста льститъ ихъ самолюбію, а иногда представляетъ выгодную аферу... Но если спеціальное изученіе искусства даже было слѣдствіемъ одной ни чѣмъ не преоборимой склонности ребенка, находившаго въ любимомъ занятіи высшее наслажденіе, то это еще не служитъ ручательствомъ за способность искусства удовлетворить взрослаго человѣка. Послѣдній не можетъ всецѣло отдаться тому, что ему только нравится: ему еще нужно вѣрить, что его дѣло имѣетъ серьезный, разумный смыслъ. Въ противномъ случаѣ игра на билліардѣ была бы такою же почтенною дѣятельностью, какъ и любого музыканта-виртуоза. Рано или поздно въ душѣ каждаго мыслящаго человѣка, слѣдовательно и художника, возникаютъ вопросы жизни, могущіе возбудить сомнѣніе въ разумности еге спеціальности. Если искусство избирается профессіей въ дѣтствѣ, то лишь потому, что оно тѣшитъ ребенка. Но даетъ ли оно ему возможность исполнить жизненный долгъ человѣка? Какая страшная трагедія разыгрывается въ душѣ художника по поводу вопросовъ о смыслѣ и значеніи искусства, разсказываетъ намъ Гоголь въ „Портретѣ“, Гаршинъ—въ „Художникѣ“...

Когда человѣкъ начнетъ всматриваться въ окружающую жизнь, то увидитъ такую массу зла, что едва ли будетъ въ состояніи безмятежно заниматься искусствомъ только потому, что оно ему нравится. Разъ достигнетъ до его ушей страшный вопль людского страданія, художникъ можетъ спросить себя: что онъ дѣлаетъ для улучшенія человѣческой жизни, и приноситъ ли онъ свою лепту въ общую сокровищницу общественнаго благосостоянія? Отсюда естественно возникаютъ вопросы: что такое искусство, и въ чемъ заключается его назначеніе?

На эти вопросы и пытается отвѣтить эстетика. Она стремится узнать, что такое прекрасное; какія особенности красотъ природы и искусства; есть ли искусство лишь дублетъ природы, въ который оно можетъ превратиться вслѣдствіе реалистическихъ

увлеченій, или нѣчто самостоятельное; останавливается ли искусство на одномъ подражаніи природѣ, воспроизведеніи дѣйствительности, или стремится въ область идеала, увлекая человѣчество по пути прогресса, маня его перспективой лучшаго будущаго [55])... Но не одно отношеніе искусства къ дѣйствительности занимаетъ эстетику; она старается опредѣлить его мѣсто въ ряду прочихъ дѣятельностей человѣка: религіозной, научной и промышленной.

Эстетика, пытаясь разрѣшить самую важную и трудную задачу въ жизни художника, а именно: смыслъ и значеніе искусства, отвѣчаетъ и на болѣе спеціальные вопросы, задаваемые выбранною профессіей. Высшее изящество—главная цѣль искусства; поэтому вопросъ: какія художественныя произведенія и въ какой мѣрѣ достигаютъ этой цѣли—одинъ изъ самыхъ интересныхъ для художника. Но найти для него отвѣтъ не легко. Для данной личности наилучшимъ художественнымъ произведеніемъ является то, которое ей наиболѣе нравится. Но довѣряться личному вкусу нельзя [56]), вслѣдствіе двухъ причинъ: во-первыхъ, самъ онъ измѣняется съ теченіемъ времени, и рѣшительно нѣтъ никакихъ данныхъ предполагать, что онъ въ какой-либо данный моментъ болѣе правиленъ, чѣмъ въ другой; во-вторыхъ, у каждаго отдѣльнаго лица свой собственный вкусъ.

Итакъ, есть множество фазисовъ развитія каждаго индивидуальнаго вкуса, а поэтому нельзя довѣрять самому себѣ при оцѣнкѣ красоты созерцаемаго предмета или явленія; есть множество различныхъ индивидуальныхъ вкусовъ; оттого—постоянные споры между людьми о достоинствѣ художественныхъ произведеній, споры—рѣдко приводящіе къ какимъ-нибудь разумнымъ результатамъ. Больше согласія замѣчается въ опредѣленіяхъ достоинства художественныхъ произведеній болѣе или менѣе отдаленныхъ временъ. Одинъ фактъ, что данное художественное произведеніе уцѣлѣло въ памяти людей, доказываетъ, что оно обладаетъ достаточными свойствами удовлетворять ихъ эстетической потребности. (K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 38—39). Внимательное изученіе художественной эволюціи указываетъ на то, что не всѣ вѣтви даннаго искусства растутъ одновременно. Каждая его отрасль развивается отдѣльно и постепенно достигаетъ своей кульминаціонной высоты, послѣ которой болѣе или менѣе быстро наступаетъ упадокъ. Исторія располагаетъ художественныя произведенія, такъ сказать, по уступамъ пирамиды, на верхней площадкѣ которой находятъ мѣсто лишь немногіе шедевры. Они могутъ служить маяками для со-

временныхъ художниковъ, служа вѣчными образцами высшаго художественнаго совершенства въ отдѣльныхъ родахъ искусства. Сравненіе съ образцовыми произведеніями прежнихъ временъ продуктовъ современной художественной дѣятельности даетъ наиболѣе вѣрный и объективный критерій. Многое изъ современной художественной жизни поддается сравненію съ явленіями, оцѣненными исторій. Но иногда провести эту параллель болѣе или менѣе затруднительно. Въ особенности это случается при обсужденіи художественныхъ произведеній, принадлежащихъ новой отрасли, находившейся въ прежнія времена въ зачаточномъ состояніи или совсѣмъ еще не зарождавшейся. Въ исторіи музыки можно встрѣтить множество яркихъ примѣровъ, указывающихъ на то, что ошибки музыкальныхъ рецензентовъ происходили отъ мнѣній, основанныхъ на прежнихъ образцахъ [57]). Оттого этимъ критикамъ казалось посягательствомъ на основные художественные законы новаторства современныхъ имъ геніевъ, творчество которыхъ раздвигало предѣлы искусства. Отсюда происходитъ тотъ интересный и весьма назидательный фактъ, что вѣрное пониманіе художественнаго прогресса наблюдается не у присяжныхъ цѣнителей даннаго искусства, а у людей съ широкимъ эстетическимъ образованіемъ. Такъ, напримѣръ, композиторъ Глукъ, совершенно непонятый музыкальнымъ историкомъ и критикомъ Форкелемъ, былъ оцѣненъ Лессингомъ, Гердеромъ, Виландомъ, Гейнце и пр. [58]).

Эстетика пытается установить особенности прекраснаго, присущія каждому изъ искусствъ, вслѣдствіе его матеріала и обусловленныхъ послѣднимъ границъ, и градацію красоты, доступной каждому роду искусства. Если эстетика знаетъ, что̀ возможно для даннаго искусства и въ чемъ заключаются его спеціальныя особенности, его преимущества и недостатки въ сравненіи съ остальными, то она можетъ дать основаніе для сужденія и объ отдѣльныхъ художественныхъ произведеніяхъ современной эпохи, помогая опредѣлить, насколько художникъ въ данномъ случаѣ воспользовался положительными качествами извѣстнаго искусства и удержался въ границахъ своей области.

Наконецъ, эстетика полезна массѣ людей, способныхъ лишь пассивно воспринимать красоты природы и искусства. Она помогаетъ замѣчать прекрасное, глубже и сознательнѣе имъ наслаждаться. Красоты природы такъ щедро разсыпаны всюду, что мы часто въ разсѣянномъ равнодушіи не замѣчаемъ ихъ. Эстетика научаетъ насъ внимательно присматриваться къ красотѣ и вездѣ замѣчать ее, несмотря на ея склонность иногда застѣнчиво

ютиться въ скромныхъ уголкахъ міра. Божественный взоръ прозрѣваетъ красоту даже въ безобразномъ и отвратительномъ.

Персидскій поэтъ Низами разсказываетъ, какъ на дорогѣ, по которой проходилъ Христосъ, лежала мертвая собака. Всѣ съ отвращеніемъ отворачивались отъ падали. Лишь Христосъ, взглянувъ на нее, замѣтилъ ея блестящіе, какъ жемчугъ, зубы [59]).

Маркъ Аврелій пишетъ, что красота повсюду въ мірѣ, но не всѣ способны проникнуть въ эти тайны: онѣ исключительно доступны мудрецу, изучающему природу и ея творенія [60]). Изъ современныхъ писателей весьма значительно содѣйствовалъ пониманію красотъ природы Рёскинъ, который въ своей книгѣ: „Modern Painters“ пишетъ о небѣ, облакахъ, горахъ, водѣ, растеніяхъ и пр. Эстетика растеній была предметомъ и его лекцій, читанныхъ въ Оксфордѣ, въ которыхъ, между прочимъ, онъ обратилъ вниманіе на красоты маслины, оставшіяся незамѣченными даже величайшими живописцами юга [61]).

Эстетика содѣйствуетъ и лучшему пониманію художественныхъ произведеній. Конечно, ей незачѣмъ учить спеціалистовъ [62]), но каждый художникъ, выбравшій одно изъ искусствъ своею профессіей, можетъ быть профаномъ въ остальныхъ. Эстетика, открывая художнику глаза на прекрасное вообще, на красоты природы и искусства, расширяетъ его художественный горизонтъ [62a]). Насколько важно художнику не замыкаться въ тѣсныя рамки своей спеціальности, видно изъ того благотворнаго вліянія, которое обыкновенно на него оказываетъ изученіе или, по крайней мѣрѣ, большее или меньшее пониманіе другихъ искусствъ. Леонардо да Винчи—геній универсальный; Микель Анджело и Рафаэль соединяютъ въ себѣ живописца, скульптора и архитектора. Кромѣ того, Микель Анджело еще и поэтъ. Гете признаетъ за изученіемъ образовательныхъ искусствъ большую пользу для поэтической дѣятельности [63]). Стихотворенія Гете вдохновляли Бетховена на композицію [64]). Корелли (1653—1713 г.), величайшій скрипачъ своего времени, искалъ сближенія съ живописцами, помогавшими ему пріобрѣтать для своей коллекціи картины, которыя онъ страстно любилъ [65]). Широкимъ эстетическимъ кругозоромъ отличался Делакруа [66]). Знатоками музыки были Швиндъ и Роттманъ [67]).

Даже геніальные художники нуждаются въ помощи для того, чтобы освоиться съ красотами искусствъ, чуждыхъ ихъ спеціальности. Такъ, напримѣръ, Гете для лучшаго пониманія архитектуры сталъ изучать Палладіо и Витрувія [68]). Тѣмъ болѣе необходимости для профановъ въ особомъ руководствѣ, чтобы лучше

освоиться съ художественными произведеніями. Величайшія изъ нихъ, какъ, напримѣръ: Прометей, Ніоба, Гамлетъ, Фаустъ, Страсбургскій соборъ, фрески Сикстинской капеллы, 9-ая симфонія и пр., выражаютъ глубочайшія идеи, доступныя человѣческому духу. Чтобы вполнѣ понять ихъ и вкусить присущее имъ художественное совершенство, необходимо основательное изученіе. Масса художественныхъ произведеній, съ менѣе серьезнымъ содержаніемъ, но облеченныхъ въ изящную форму, легко усвоивается публикой, оттого склонной видѣть въ искусствѣ, вообще, одно лишь пріятное препровожденіе времени, до котораго можно снизойти въ минуты отдыха. Дѣло эстетики — предохранить общество отъ этого ошибочнаго взгляда: искусство не блестящая бездѣлушка [69]), не сладострастная сирена, плѣняющая слухъ. Близость истины, добра и красоты, выясняемая эстетикой, дѣлаютъ изъ искусства мощный двигатель культурнаго прогресса. „Эстетика,—пишетъ Лудвигъ Эккардтъ,—открываетъ любителю искусства глубочайшіе тайники художественной дѣятельности, показываетъ ему и не подозрѣваемыя имъ красоты образцовыхъ произведеній всѣхъ временъ, расширяетъ горизонтъ его пониманія и наслажденія и учитъ его смотрѣть на искусство не какъ на одно разсѣяніе или игрушку, которой можно позабавиться въ минуты отдыха, но какъ на нѣчто высокое и святое, какъ на особый родъ богослуженія, до котораго нужно возвыситься, чтобы быть достойнымъ принять участіе въ его священнодѣйствіи“ [70]).

Таковы въ общихъ чертахъ задачи эстетики. Но покуда эстетика только стремится къ разрѣшенію предложенныхъ ей вопросовъ. При современномъ ея состояніи она еще не можетъ дать вполнѣ удовлетворительныхъ отвѣтовъ. Красота, искусство— явленія крайне сложныя. Для полнаго ихъ пониманія и объясненія она нуждается въ помощи другихъ наукъ, въ особенности исторіи искусствъ, физіологіи и психологіи. Первая изъ нихъ нужна эстетикѣ для того, чтобы имѣть надежную точку опоры: эстетика старается понять, что̀ такое красота;—исторія искусствъ показываетъ неоспоримые образцы прекраснаго и, давая возможность сравнить ихъ съ произведеніями менѣе совершенными, помогаетъ пониманію разницы между градаціями художественности, достигнутой человѣчествомъ въ разныя времена его культурнаго развитія и у различныхъ народовъ [71]). Физіологія служитъ эстетикѣ своими изслѣдованіями внѣшнихъ чувствъ. Область послѣдней ограничивается одними конкретными явленіями. Они воспринимаются чувствами, служащими посредниками между объектомъ, доставляющимъ эстетическое впечатлѣніе, и способнымъ на его воспріятіе

субъектомъ. Физіологія указываетъ на условія, благодаря которымъ впечатлѣніе можетъ доставить наслажденіе или страданіе внѣшнему органу, и объясняетъ причину плѣнительнаго дѣйствія красоты на физическую сторону нашей природы [72]). Но красота не ограничивается лишь доставленіемъ чувственныхъ наслажденій нашимъ глазамъ и ушамъ: эти органы, получая впечатлѣнія отъ прекраснаго и чувственно наслаждаясь вслѣдствіе соприкосновенія съ нимъ, передаютъ свои раздраженія головному мозгу, въ которомъ физіологическое удовольствіе зрительныхъ и слуховыхъ нервовъ претворяется въ блаженную радость эстетическаго восторга. Этотъ феноменъ лежитъ въ области психологіи [73]). Ея задача заключается также въ объясненіи сходства между нравственнымъ удовлетвореніемъ отъ сознанія исполненнаго долга, радостью, причиняемой пониманіемъ законовъ природы и, вообще, познаніемъ истины, и безкорыстнымъ наслажденіемъ отъ созерцанія красоты, — сходства, обусловленнаго тѣмъ, что добро, истина и красота есть результатъ троякаго отношенія къ одному и тому же: добро есть содѣйствіе жизни, истина—пониманіе жизни, красота—созерцаніе жизни [74]). Наука о душѣ должна выяснить законы активнаго элемента художественной дѣятельности, то-есть творчества, и пассивнаго воспріятія его продуктовъ, помогая эстетикѣ сдѣлаться психологіей фантазіи [75]).

Но всѣ эти науки далеки еще отъ тѣхъ результатовъ, въ которыхъ эстетика такъ нуждается. Оттого и она сама неспособна дать удовлетворительные отвѣты на многіе вопросы, относящіеся къ ея области. Впрочемъ, едва ли эстетика когда-нибудь станетъ наукой вполнѣ законченной [76]), раздѣляя въ этомъ отношеніи судьбу человѣческаго знанія вообще. Область прекраснаго безгранична, и художественное развитіе человѣчества безконечно. Эстетика, приходя по временамъ къ нѣкоторымъ болѣе или менѣе важнымъ результатамъ, вѣроятно, никогда не остановится и не застынетъ въ оцѣпенѣніи [77]), а станетъ постоянно слѣдовать за художественной эволюціей человѣчества [78]), по мѣрѣ возможности приводя его къ болѣе сознательному наслажденію прекраснымъ. Поэтому, какъ, вообще, для всѣхъ областей духовной жизни, гдѣ человѣкъ предназначенъ къ постоянному развитію, безпрерывному прогрессу, безконечной работѣ, такъ въ особенности для эстетики глубоко знаменательны слова одного изъ величайшихъ ея представителей, заключающія въ себѣ призывъ идти все впередъ и долженствующія стать девизомъ для всякаго, приступающаго къ изученію названной науки: „Достоинство человѣка, — говоритъ Лессингъ, — зависитъ не отъ предполагаемаго имъ обладанія

истиной, а отъ искренняго усилія достигнуть ея, потому что не познаніе, а изслѣдованіе истины укрѣпляетъ его силы, въ чемъ и заключается его все возрастающее совершенство. Всякое обладаніе дѣлаетъ человѣка инертнымъ, лѣнивымъ и гордымъ.

Если бы Богъ держалъ въ своей десницѣ всю истину, а въ лѣвой рукѣ одно лишь внутреннее, живое стремленіе къ ней, хотя бы сопряженное съ постоянными и вѣчными заблужденіями, и сказалъ бы мнѣ: выбирай!—то я палъ бы на колѣни передъ его лѣвой рукой и сказалъ бы: дай мнѣ то, что держишь въ ней, потому что вся правда доступна лишь одному Тебѣ“ [79]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ВВЕДЕНІЮ.

1) Для изучающаго искусство съ научной точки зрѣнія нѣтъ надобности быть страстнымъ его любителемъ. (См. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. VIII). Точно также ученый, изучающій, напримѣръ, исторію войнъ можетъ въ душѣ совсѣмъ имъ не сочувствовать.

Отсутствіе пылкаго увлеченія для изучающаго искусство, какъ предметъ науки, выгодно потому, что для ученаго нужно объективное спокойствіе. (Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig, 1894. S. 4).

2) Ср. Bruno Meyer. Wie und was lernt der moderne Künstler durch die Geschichte der Kunst. Karlsruhe. 1874. S. 40. W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts. Leipzig. 1887, Bd. II. S. 278. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 4. Р. Вагнеръ о необходимости сознательнаго творчества. (H. Lichtenberger, R. Wagner. Der Dichter und Denker. Autorisierke Übersetzung von. Fr. von Oppeln-Bronikowski. Dresden und Leipzig. 1899. S. 196—197. Chamberlain, R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 366.

3) Г. Э. Лессингъ, Эмилія Галотти. Переводъ В. Д. Владимірова. Изд. Ледерле („Моя Библіотека“). Спб. 1894, стр. 8.

4) Лягушки. Комедія Аристофана. Съ греческаго перевелъ съ присоединеніемъ необходимыхъ примѣчаній К. Нейлисовъ. Спб. 1887, стр. 45.

5) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 594.

6) A. W. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 205. Весьма интересны взгляды Бетховена на музыку, высказанные имъ въ письмахъ къ Беттинѣ Арнимъ. Но подлинность ихъ возбуждала сомнѣнія. Въ ея защиту Тейеръ приводитъ весьма вѣскія соображенія. (Ibid. III, S. 453—462). О высокомъ значеніи, придаваемомъ Бетховеномъ музыкѣ, которую онъ ставилъ выше философіи, см. Marx, L. v. Beethoven. Leben und Schaffen. 4 Auflage. Berlin. 1884, II, S. 294, 446.

7) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I. S. 1—58.

8) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. XLII.

9) J. Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie. Paris, 1894, p. 25.

Ср. Taine, Philosophie de l'art. 2 édition. Paris. 1872, p. 68—69, 150—151. Ср. Гербертъ Спенсеръ, Происхожденіе и дѣятельность музыки. Научные, политическіе и философскіе опыты. Спб. 1866. I, въ особенности стр. 143, 153, 164, 166. Ср. Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1872. II, стр. 370, 374. Veron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 99. Ср. Неустроевъ, Происхожденіе музыки. Спб. 1892.

10) Примѣры первобытной музыки въ моей Краткой исторической музыкальной Хрестоматіи. Второе изданіе. Спб. 1900, стр. 5—10. См. также R. Wallaschek, Primitive Music. London. 1893.

11) Ярымъ противникомъ ученію, приписывающему способность музыки выражать чувство, является Гансликъ въ своей книгѣ: Vom Musicalisch-Schönen. (Ср. Гансликъ, О прекрасномъ въ музыкѣ. Пер. съ нѣм. М. М. Иванова. М. 1885. Э. Гансликъ, О музыкально-прекрасномъ. Съ нѣм. пер. Ларошъ. Москва, 1895).

„Одна изъ величайшихъ эстетическихъ заслугъ Ганслика заключается въ томъ, что онъ съ этой стороны дополнилъ и провѣрилъ мысли Гегеля и Шопенгауэра, яснѣе и сильнѣе доказавъ неспособность музыки ни изображать, ни выражать одними собственными средствами опредѣленныхъ, отдѣльныхъ чувствъ и аффектовъ". Paul Moos, Moderne Musikaesthetik in Deutshland. Leipzig. 1902. S. 81—82. Тамъ же разобранъ трудъ Ганслика и указаны его достоинства и недостатки (ibid. S. 79—118). Противники Ганслика: Ав. В. Амбросъ, Границы музыки и поэзіи. Пер. И. Т. Съ 2-го нѣмецкаго изд. Спб. 1889 и Seidl, Vom Musicalisch-Erhabenen. Regensburg. 1877; и др.

Я имѣлъ случай разобрать мнѣнія Ганслика въ моей статьѣ „Основы музыкальной критики", помѣщенной въ моей книгѣ „Изъ области эстетики и музыки", Спб. 1896, стр. 142—147, гдѣ читатель найдетъ библіографическія указанія.

12) Taine, Histoire de la littératur anglaise. 5 édition. Paris. 1881, I, p. V.

13) Попытки написать исторію музыки въ связи съ развитіемъ культуры дѣлали Em. Naumann (Die Tonkunst in der Culturgeschichte, 1869—70), Tipper, The Growth and Influence of Music in relation to civilisation. London. 1898. Конечная цѣль музыки — выраженіе чувствъ. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 291).

14) Th. Jouffroy, Du problème de la destinée humaine. (Mélanges philosophiques. 4 édition. Paris. 1866, p. 309—320).

15) Oeuvres de Bossuet, evêque de Meaux, revues sur les manuscrits originaux, et les éditions les plus correctes. Versailles. 1816, Tome XIII, p. 688—689.

Ср. „Старуха" Тургенева въ его Стихотвореніяхъ въ прозѣ. (См. Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897, стр. 356—358).

16) Въ одной погребальной пѣснѣ саксонцевъ говорится: „Тебѣ былъ построенъ домъ прежде, чѣмъ ты родился. Для тебя была сдѣлана колыбель, прежде чѣмъ ты явился на свѣтъ; ея величина не отмѣчена, ея глубина не измѣрена; она не закроется, какъ бы долго ни было время, пока я не приведу тебя туда, гдѣ ты останешься, пока я не вымѣряю тебя и земляныя глыбы.

Твой домъ не высокъ. Не высокъ, а низокъ, когда ты въ немъ. Входъ низокъ. Бока не высоки. Крыша поставлена подлѣ самой груди. Такъ будешь жить ты въ холодной землѣ, мрачной и черной, гдѣ все гніетъ. Безъ дверей этотъ домъ и темно внутри его, крѣпко тамъ запертъ ты, и смерть хранитъ ключъ. Гадокъ этотъ земляной домъ и страшно въ немъ жить. Ты же будешь жить въ немъ, а съ тобой и черви. Тамъ ты положенъ и покидаешь своихъ друзей. Нѣтъ у тебя друга, который пошелъ бы съ тобой жить, который сталъ бы спрашивать, по вкусу ли тебѣ этотъ домъ, который бы отворилъ когда нибудь тебѣ дверь, сталъ бы искать тебя. Потому что ты скоро сдѣлаешься омерзителенъ и гадокъ для взора". (Тэнъ, Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Переводъ подъ редакціей А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871. Часть I, стр. 62—63).

И чѣмъ образованнѣе человѣкъ, тѣмъ ужаснѣе ему смерть. (Lecky, History of european morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. I, p. 91 Ср. Lauvergne, De l'agonie de la mort. Paris. 1842, T. I, p. 131—132. Въ этой книгѣ авторъ сообщаетъ о томъ, какъ смотрятъ на смерть и умираютъ въ разныя времена и въ разныхъ мѣстностяхъ).

„Самое непріятное и самое мучительное, по мнѣнію человѣка, есть смерть. Она какъ бы противоположный полюсъ любви. Смерть и любовное наслажденіе представляютъ для человѣка наибольшій интересъ. Любовное наслажденіе, какъ нѣчто осчастливливающее и желательное, смерть, какъ нѣчто нежелательное, ненавистное. Первая манитъ, вторая устрашаетъ". W. Scherer, Poetik. Berlin. 1888. S. 96.

16*a*) О любви къ жизни см. Л. Толстой. Сочиненія. Томъ 8-ой. Москва 1893. Война и Миръ. Часть 14-ая. § XV, стр. 182.

17) Влеченіе къ самосохраненію самое фундаментальное. (Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 242. Ср. В. Освальдъ, Философія природы. Пер. съ нѣм. О. А. Давыдовой подъ редакціею Э. Л. Радлова. Спб. 1903, стр. 323). И. И. Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 83, 86—98.

18) О самоубійствѣ см. Lecky, History of European Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. II, p. 47—65. Самоубійство не есть результатъ нелюбви къ жизни, а слѣдствіе невозможности жить, какъ хотѣлось бы. (Schopenhauer Die Welt als Wille und Vorstellung". I § 68, 69. H. Lichtenbeger R. Wagner. Der Dichter und Denker. Autorisierte Übersetzung von Pr. von. Oppeln-Bronikowski. Dresden und Leipzig. 1899. S. 376).

19) „Зло есть смерть, чувствуемая жизнью". P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 724.

20) Th. Jouffroy, Du problème de la destinée humaine. (Mélanges philosophiques. 4 édition. Paris. 1866, p. 310—311).

21) Эринніи наказываютъ всякую гордыню, возносящуюся слишкомъ высоко, и счатье, выступающее за предѣлы человѣческой немощи. (P. Decharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 895. Эта же идея проникаетъ Поликратовъ перстень Шиллера, заимствовавшаго народную сказку у Геродота, съ чисто геродотовскимъ убѣжденіемъ въ зависти боговъ. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 Jahrhunderts. Dritte Auflage. Braunschweig. 1879. Dritter Theil. Drittes Buch. Zweite Abtheilung. S. 238).

22) Левинъ, столь счастливый съ любимой женой, ставшей матерью, едва не лишается своего благополучія вслѣдствіе грозы: молнія чуть не ударила въ дубъ, подъ которымъ спалъ ребенокъ. Эта гроза разбудила въ душѣ Левина

вопросы жизни... (Л. Н. Толстой, Анна Каренина. См. Сочиненія графа Л. Н. Толстого. 9 изд. Москва. 1893. Томъ II, стр. 318—325).

23) Паскаль пишетъ, что „слишкомъ много удовольствій докучаетъ“ (Pascal, Pensées. Oeuvres de Blaise Pascal. Paris. 1882. I, p. 248). Ср. Th. H. Huxley, Evolution and Ethics and other Essays. London. 1895, p. 55.

24) Гончаровъ пишетъ, что въ Маниллѣ, сидя по вечерамъ на верандѣ, онъ чувствовалъ тоску. „Наслаждаешься и страдаешь, нѣга и боль. Тоска, тоска такая же, какую испытываетъ человѣкъ въ страстной ласкѣ безпредѣльно любящаго существа. Мучаешься томительнымъ сознаніемъ, что достигъ уже до границы страсти, что дальше ей хода нѣтъ, что нѣтъ впереди желаній и увлеченій, а есть уныніе, пресыщеніе, или боязнь, что страсть должна пойти назадъ, или сокрушиться и сокрушить это любящее существо. И вы съ грустью принимаете ласку. Даже тоска лежитъ и въ предчувствіи, что завтра встанетъ то же солнце, такъ же горячо протечетъ по безоблачному небу и измучаетъ своей безпощадной щедростью природу. Больно и сладко... Отчего же сладко? Отчего нѣга? Оттого, кажется, что вы испытали и раздѣлили эту страсть, что по жиламъ вашимъ пробѣжалъ огонь, измучилъ васъ, оставилъ съ болью ощущеній и остроту наслажденій и потомъ далъ вамъ отдыхъ, бездѣйствіе и воспоминанье“ (Ив. Гончаровъ, Фрегатъ Паллада. Изд. 2-ое. Спб. 1862. Томъ I, стр. 435—436).

25) Th. H. Huyley, Evolution and Ethics and other Essays. London. 1895, p. 49.

26) Th. Jouffroy, Mélanges philosophiques. 4 éd. Paris. 1866, p. 313. Guyau, L'irréligion de l'avenir. Paris. 1887, p. 439. Ed. Clodd, A primer of Evolution, London. 1895, p. 18—42.

27) Guyau, L'art au point de vue sociologique, Paris. 1889, p. 193—194.

28) Ibid., p. 167. Ср. Ed. Clodd, A primer of Evolution. London. 1895, p. 14, 92, 98.

Гибель міровъ см. Guyau, L'irréligion de l'avenir. Paris. 1887, p. 441—443.

29) Éd. Clodd, A primer of Evolution. London. 1895, p. 98.

30) Гейне, Вопросы. (Генрихъ Гейне. Собраніе сичиненій. Редакція Петра Вейнберга. Спб. 1900. Томъ VII, стр. 354).

31) Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivies d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensèes de Marc-Aurèle avec une étude sur la philosophie d' Epictéte par M. Guyau, p. 112 113.

32) Вопросы жизни на почвѣ религіи. См. Александръ Веселовскій. Изъ исторіи романа и повѣсти. Сборникъ Отдѣленія русскаго языка и словесности Академіи Наукъ. 1886. Т. 40, стр. 40—41.

Религія, искусство и философія—разныя формы отвѣтовъ на одни и тѣ же вопросы. (H. Taine, Historie de la littérature anglaise. 5 éd. Paris. 4881. I, p. XXXVI).

33) Благогаря религіи, дикарь имѣетъ отвѣты на все. (Эд. Тейлоръ, Первобытная культура. Пер. подъ ред. Д. А. Коропчевскаго. Спб. 1873. II, стр. 244).

34) Религіозное чувство изъ страха. (G. Roscoff, Geschichte des Teufels. Leipzig. 1869. I, S. 19—20. Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896. p, 258, 297, 301—302, 307. Lecky, History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. Third edition. London. 1866. I, p. 17. Goblet d'Alviella, L'idée de Dieu d'après l'anthropologie et l'histoire. Bruxelles. 1892. p. 71, 96).

35) Сначала въ религіи отсутствуетъ нравственный элементъ. (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 307—308).

Языческій культъ мало имѣлъ связи съ нравственностью. (Lecky, History of european Morals. London. 1869, Vol. II, p. 226—227).

Наоборотъ, протестантизмъ сосредоточилъ религію на одномъ нравственномъ принципѣ. (H. Taine, Histoire de la litterature anglaise. 4 éd. Paris. 1879. Tome IV, p. 471).

36) О благодѣяніяхъ науки см. Th. Huxley, Evolution and other essays. London. 1895, p. 146.

Одна наука, по мнѣнію Бертело, улучшаетъ человѣческое существованіе, и она, а не религія, служитъ основой нравственности. (Berthelot, La science et la morale. La Revue de Paris. 1895. fevrier. № 3, p. 449).

37) Въ пьесѣ Г. Ибсена „Врагъ Народа“ докторъ Штокманъ говоритъ, что „истины не походятъ на долговѣчныхъ Мафусаиловъ, какъ многіе полагаютъ. При нормальныхъ условіяхъ истина, въ большинствѣ случаевъ, можетъ просуществовать лѣтъ семнадцать-восемнадцать, въ крайнемъ случаѣ—двадцать, рѣдко долѣе. И въ такомъ почтенномъ возрастѣ истины всегда поразительно худосочны“. (Генрихъ Ибсенъ, Врагъ Народа (Докторъ Штокманъ). Пер. съ норвежск. Н. Мировичъ. Изданіе С. Скирмунта. Москва. 1901, стр. 76). Въ области знанія вѣчная борьба и постоянныя усилія. (Jonas Cohn „Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 67).

38) „Если жизнь должна быть рядомъ лишеній и страданій въ силу велѣній долга, такъ это вѣдь потому, что наши собственныя стремленія не сходятся съ требованіями долга. Слѣдовательно, не переноситъ такихъ страданій и лишеній или тотъ, кто совсѣмъ не хочетъ знать велѣній долга и предается своимъ дурнымъ, безнравственнымъ наклонностямъ; или тотъ, у кого собственныя стремленія не отдѣляются отъ нравственныхъ требованій“. (Сочиненія Н. А. Добролюбова. Изд. 5-ое О. Н. Поповой. Спб. 1891, Томъ II, стр. 7).

Кантъ понимаетъ добродѣтель въ смыслѣ борьбы долга съ склонностями, а „свободное отъ всякаго искушенія моральное настроеніе есть святость. Въ чувственно-разумномъ существѣ, каковъ человѣкъ, нравственность безъ борьбы невозможна“. (Куно Фишеръ, Исторія Новой Философіи. Пер. Н. Страхова. Спб. 1865. Томъ IV, стр. 148). Недосягаемость научнаго и нравственнаго идеала. (Jonas Cohn „Allgemeine Aesthetik“. Leipzig. 1901, S. 283—285).

Шиллеръ въ своей статьѣ „Ueber Anmuth und Würde“ усматриваетъ согласіе склонности съ долгомъ въ прекрасной душѣ (Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Philipp Reclam jun. Bd. XI, S. 189).

39) H, Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 432).

Красота—отдыхъ въ жизненной борьбѣ. (J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1897. S. 5).

Эстетическое отношеніе къ міру есть жизненный отдыхъ. (K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 42—46. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. S. 345).

Въ искусствѣ мы только созерцаемъ, поэтому отдыхаемъ. (Jozef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 9).

40) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 1. Эстетическое чувство удовлетворяетъ и успокаиваетъ. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 238—241).

Преимущество красоты надъ строгою, холодною истиною и трудною добро-

дѣтелью. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 88—89).

41) P. Gener, La Mort et le diable. Paris. 1880, p. 743—744.

41*a*. Эстетически созерцать, любоваться красотою, значитъ любить предметъ эстетическаго наслажденія. (Jonas Cohn, Allgemeine Asthetik Leipzig. 1901. S. 67). Искусство и любовь. (Ibid. S. 228).

42) О сходствѣ и разницѣ между интеллектуальными, нравственными и эстетическими эмоціями см. Al. Bain, The Emotion and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 163.

43) Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 285, 287. О стремленіи къ истинѣ, добру и красотѣ см. Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre troisième. Saint-Paul. Paris. 1869, p. 567—570.

44) А. Н. Майковъ, Три смерти (Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. 7 изд. (Маркса). Спб. 1901. Томъ III, стр. 25).

45) Этика Бенедикта Спинозы. Переводъ подъ редакціей проф. В. И. Модестова. Изданіе второе. Спб. 1892, стр. 262.

46) The life and letters of Charls Darwin, including an autobiographical chapter edited by his son, Francis Darvin. London. 1888. Vol. I, p. 101—102.

47) Ibid., Vol. I, p. 116—117.

Карлейль ненавидѣлъ искусство, въ особенности живопись и музыку. (Revue des deux Mondes. 15 Janvier. 1894, p. 467).

О патологіи и атрофіи эстетическаго чувства см. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 348—349.

48) Чарльзъ Дарвинъ. Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Переводъ съ англійскаго подъ редакціею Сѣченова. Спб. 1872, томъ II, стр. 417.

49) Тамъ же, II, стр. 416.

50) Létourneau, L'évolution morale. Paris. 1887, p. 163—164. (Ср. Bibliothèque universelle des voyages. Paris. 1834. Tome XI, p. 220).

51) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. XLIX.

52) Ср. Groos, Einleituug in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 185.

53) Въ эпоху Возрожденія обученіе искусству начиналось съ 8, 10 лѣтъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, p. 351).

54) Ѳ. И. Булгаковъ, Ѳедотовъ и его произведенія. Спб. 1893, стр. 6.

Theodor Mintrop до 30-ти лѣтъ пахалъ землю, а Hubert Salentin до 28-ми лѣтъ былъ слесаремъ. (Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1899. S. 380).

58) Этотъ смыслъ приданъ идеализму Мечниковымъ въ его статьѣ „Законъ Жизни“ (См. Вѣстникъ Европы. 1891, сентябрь, стр. 258).

56) „Нельзя ничего утверждать, ни отрицать, пишетъ Бѣлинскій, на основаніи личнаго произвола, непосредственнаго чувства, или индивидуальнаго убѣжденія: судъ принадлежитъ разуму, а не лицамъ, и лица должны судить во имя общечеловѣческаго разума, а не во имя своей свободы. Выраженія: „мнѣ нравится, мнѣ не нравится“, могутъ имѣть свой вѣсъ, когда дѣло идетъ о кушаньяхъ, винахъ, рысакахъ, гончихъ собакахъ и т. п.: тутъ могутъ быть даже свои авторитеты. Но когда дѣло идетъ о вліяніяхъ исторіи, науки, искусства, нравственности,—тамъ всякое я, которое судитъ самовольно и бездоказательно, основываясь только на своемъ чувствѣ и мнѣніи, напоминаетъ собою несчастнаго въ домѣ умалишенныхъ, который, съ бумажною короною на го-

ловѣ, величаво и благоуспѣшно правитъ своимъ воображаемымъ народомъ, казнитъ и милуетъ, объявляетъ войну и заключаетъ миръ, благо никто ему не мѣшаетъ въ этомъ невинномъ занятіи". См. Сочиненія В. Бѣлинскаго. Москва. 1866. Изданіе второе. Часть шестая, стр. 197—198). На вкусъ въ эстетическихъ сужденіяхъ полагаться нельзя. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 59—60.

56*a*. Эволюціи вкуса у данной личности (Herckenrath, Problème d'aesthetique et de morale. Paris. 1898, p. 2). Разнообразіе вкусовъ. (Ibid., p. 2).

57) См. статью „Основы музыкальной критики", помѣщенную въ моей книгѣ „Изъ области эстетики и музыки". Спб. 1896, стр. 112—166, гдѣ указано на многіе промахи музыкальной критики.

58) Гейнце одинъ изъ первыхъ понялъ великое историческое значеніе Глука и оцѣнилъ сдѣланную этимъ композиторомъ оперную реформу. То, что Гейнце пишетъ въ своемъ романѣ: „Hildegard von Hohental" объ „Армидѣ", „Орфеѣ и Эвридикѣ", „Альцестѣ", „Ифигеніи въ Авлидѣ" и „Ифигеніи въ Тавридѣ" Глука, заслуживаетъ быть прочитаннымъ и принятымъ во вниманіе и теперь, несмотря на обширную литературу о названномъ композиторѣ. (Ср. H. Hettner, Literatur-Geschichte des achtzenten Jahrhunderts. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. Dritter Theil, Drittes Buch. Erste. Abth. S. 303—304).

Мнѣнія ограниченныхъ музыкальныхъ критиковъ и великихъ нѣмецкихъ писателей о Глукѣ см. у Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhundert. Leipzig 1837. Bd. II. S. 64—65.

58*a*). Эстетика показываетъ красоты не всегда и не всѣми замѣчаемыя. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 37). Художникъ намъ открываетъ красоты, намъ незамѣтныя. Онъ показываетъ намъ все богатство своей жизни и жизни, насъ окружающей. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 69.

59) Goethe, Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniss des West-östlichen Divans. (Goethes sämmtliche Werke. Stuttgart. 1869. Bd. I, S. 232). Ср. M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884, S. 361.

60) „Поэтому для того, кто имѣетъ вкусъ и глубокое пониманіе явленій въ ихъ цѣломъ, все будетъ казаться прекраснымъ, включая до случайныхъ явленій природы". „И много другого прекраснаго, хотя и недоступнаго всякому, найдетъ тотъ, кто живетъ согласно съ природой и понимаетъ смыслъ явленій" (Маркъ Аврелій Антонинъ. Къ самому себѣ. Размышленія. Пер. съ греческаго Пл. Краснова. Спб. 1895, изд. Суворина. Кн. III, § 2, стр. 30).

61) Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Nouvelle édition, p. 251. По мнѣнію этого писателя, Рескинъ въ продолженіе тридцати лѣтъ эстетически воспиталъ, можетъ быть, не однихъ художниковъ, но конечно и англійскую публику. (Ibid., p. 248). (Ср. Леббокъ, Успѣхи и радости жизни, пер. М. Ловцовой, съ пред. А. Михайлова. Спб. 1890, стр. 226—227).

62) „Эстетика, пишетъ Шиллеръ, не въ состояніи производить художниковъ, а лишь помогаетъ понимать искусство". (Schiller's, Sämmtliche Schriften, herausgegeben von R. Köhler. Stuttgart. 1871. Th. X. S. 41 (Schillers Fragmenten aus den aesthetischen Vorlesungen).

62*a*. Эстетика расширяетъ горизонтъ созерцательныхъ наслажденій. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 37.

63) „Въ своемъ послѣднемъ стихотвореніи,—пишетъ Гете Шиллеру 8 апр. 1797 г., — я воспользовался тѣмъ, что мнѣ дало изученіе образовательныхъ искусствъ. Въ конкретномъ произведеніи, стоящемъ прямо передъ глазами,

все лишнее гораздо замѣтнѣе, чѣмъ въ томъ, которое обозрѣвается духовными очами въ послѣдовательномъ порядкѣ. Это принесло бы большую пользу театру. Недавно меня поразило то, что въ нашемъ театрѣ группы—или сентиментальныя, или патетическія; но вѣдь мыслимы сотни другихъ. Такъ, напримѣръ, на этихъ дняхъ мнѣ показались нѣкоторыя сцены въ Аристофанѣ совершенно подобными древнимъ рельефамъ и, конечно, онѣ такъ и изображались". (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Dritter Theil. Stuttgart und Tübingen. 1829. S. 59—30).

64) A. W. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben, Berlin. 1859. III, S. 147—148. Этотъ біографъ пишетъ, что Бетховенъ возбуждалъ свою фантазію ревностнымъ чтеніемъ нѣмецкихъ поэтовъ и переводовъ древнихъ и англійскихъ классиковъ, а именно: Гомера, Плутарха и Шекспира, и охотно погружался въ созерцаніе ихъ образовъ, казавшихся ему достойными примѣрами для слѣдованія въ собственной жизни". (Ibid. II, S. 68). Шиллеръ, Гете, Оссіанъ и Гомеръ—любимые поэты Бетховена. (Ibid. III. S. 82). Объ интересѣ Бетховена къ литературѣ и его пониманіи поэзіи см. ibid. I, S. 175 — 176, II, S. 77—79, III, S. 82. Объ образованности Бетховена см. ibid. III, S. 94, 126—127.

Подъ вліяніемъ литературы Листъ создалъ нѣсколько „Симфоническихъ поэмъ" (Symphonische Dichtungen): „Данте", „Eine Faust-Symphonie", „Tasso, lamento o trionfo", „Ce qu'on entend sur la montagne" (V. Hugo), „Die Ideale" (Schiller) и пр.

Листъ вдохновлялся не одними литературными, но и другими художественными произведеніями. Такъ, напримѣръ, онъ написалъ свою симфоническую поэму „Hunnenschlacht" подъ вліяніемъ фрески Каульбаха; подъ вліяніемъ статуи на гробницѣ Медичи Микель Анджело былъ написанъ Листомъ „Il Penseroso" (Années de pélerinage, 2-de année), а впечатлѣніе отъ „Sposalizio" Рафаэля передано названнымъ композиторомъ въ пьесѣ для фортепіано того же названія (Années de Pélerinage. 2-e année). На благотворное вліяніе изученія литературы указывалъ художникъ Ѳедотовъ. По его мнѣнію, изъ чтенія древнихъ авторовъ „больше выучишься, чѣмъ переглядѣвъ всѣ галлереи картинъ на свѣтѣ". Ѳедотовъ понялъ, „что всякій художникъ новаго періода не можетъ жить безъ чтенія". „Я знаю многихъ талантливыхъ людей, не имѣющихъ случая образовать себя,—говорилъ онъ.—Ихъ трудъ и слава отъ этого теряетъ многомного. Возьмите новую французскую школу: при всей поверхности, недобросовѣстности, привычкѣ писать отъ себя, она держится и славится черезъ начитанность ея представителей. Эти ловкіе люди мечутся во всѣ стороны, читаютъ, выдумываютъ, поднимаютъ на ноги Данта, Гете, Байрона, Боккаччіо; знаютъ, съ которой стороны зацѣпить вниманіе публики, и черезъ это пишутъ вещи, одинъ сюжетъ которыхъ есть уже половина успѣха. Придайте теперь эту ловкость нашимъ трудолюбивымъ, хорошо знающимъ анатомію молодымъ людямъ, и вы увидите, что они въ состояніи сдѣлать". (Ѳ. И. Булгаковъ, П. А. Ѳедотовъ и его произведенія. Спб. 1893. Стр. 19).

О начитанности и образованности Meissonier, см. J. Gréard, L. E. Meissonier, Paris. 1897, p. 48. О художникахъ, занимавшихся разными искусствами см. L. Arréat, Psychologie du peintre. Paris. 1892, p. 117—139.

65) Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. Zweite Auflage. Leipzig, 1883. S. 83.

66) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig, 1866. I. S. 206. Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert

München, 1893, II. S. 322. Делакруа написалъ сочиненіе по эстетикѣ: „Questions sur le beau". (Revue des deux mondes, 1854. Tome VII, p. 306—315).

67) Pecht, Deutsche Meister des neunzehnten Jahrhunderts. Nördlingen. 1877. Erste Reihe. S. 198. 1879. Zweite Reihe. S. 25.

О музыкальности Gainsborough, см. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893, I, S. 34, Коро (ibid. II, S. 349—350), Ватто (ibid. II, S. 349).

68) Гете, Путешествіе въ Италію (Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Томъ VII. Спб. 1878, стр. 52, 89).

О разносторонности наиболѣе выдающихся художниковъ любопытныя свѣдѣнія У E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance, Paris 1889, I, p. 60. 352, 353, 378, 441—443, 620, 622, 627, 632; Tome II, p. 60—61, 76, 122, 192—195, 315—316, 318, 360, 370, 394, 398—399, 417, 423, 425, 431—433, 463, 495, 498, 508, 513, 516, 523, 526, 528, 548, 581—586, 628, 677, 733—734, 789—790; Tome III, p. 184, 186—187, 331, 341, 346, 348—349, 355, 406, 407, 423, 437—438, 483, 510, 518, 525, 534, 536, 546, 551—552, 554, 555—556, 564, 598, 606, 642—643, 660, 686, 687.

О необходимости широкаго образованія для художника см. Josef Müller, Eine Philosophie des Shönen. Mainz. 1897, S. 11—12. См. также Semper, Der Stil in technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. 2 Aufl. München. 1878. Bd. I. S. XI—XII.

69) Даже мнѣнія передовыхъ мыслителей объ искусствѣ иногда поражали своею ошибочностью. Такъ, напримѣръ, Бентамъ ставитъ наслажденія отъ поэзіи наравнѣ съ игрою въ бирюльки. (Lecky, History of european Morals. London, 1869, Vol. I, p. 92). Malherbe говорилъ, что хорошій поэтъ приноситъ государству не болѣе пользы, чѣмъ хорошій игрокъ въ кегли. (См. Th. Ribot. La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 353).

О томъ, что искусство не пустая забава, см. Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 17—18, 298.

70) Ludwig Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I. S. 4.

71) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 4—5. На важность исторіи искусствъ для эстетики указываетъ Конрадъ Ланге. (K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. S. 37—38). Эстетикѣ опасно опираться на современныхъ художниковъ: они еще не подверглись безпристрастной, объективной оцѣнкѣ. (Ibid. I, S. 38—40). Но эстетика вполнѣ можетъ основываться на величайшихъ геніяхъ прежнихъ временъ. Время доказало, что ихъ произведенія наиболѣе способны удовлетворять эстетической потребности человѣчества. (Ibid. I. S. 38—39).

72) Одинъ изъ наиболѣе важныхъ трудовъ, объясняющихъ эстетическія впечатлѣнія физіологическими данными, представляетъ книга Грантъ-Оллена (Grant-Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877).

Изъ спеціально-физіологическихъ сочиненій, имѣвшихъ громадное значеніе для эстетики (музыкальной) особенно замѣчателенъ трудъ Гельмгольца, Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа для теоріи музыки. Спб. 1875. Психологическую точку зрѣнія занимаетъ Штумпфъ (Stumpf) въ своей книгѣ „Tonpsychologie" (1883—1890).

О физіологически-пріятномъ элементѣ красоты см. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 69—71.

О физіологической и психологической основѣ искусства и науки о немъ

см. Gerhard Gietmann und Johannes Sörensen, Kunstlehre in fünf Teilen Erster Theil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 36—56.

О физіологіи и психологіи въ искусствѣ см. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 56—58.

73) О важности психологіи для эстетики см. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 232. Но психологія еще сама слишкомъ молодая наука (ibid, I. S. 232). О состояніи эстетики въ наше время (ibid. I. S. 233—235).

Рескинъ пишетъ, „что есть науки вида вещей, какъ и ихъ природы; и такой же фактъ ихъ способности производить на глаза и сердце тотъ или другой эффектъ (какъ, напримѣръ, минорная гамма звуковъ причиняетъ меланхолію), какъ и тотъ, что они состоятъ изъ извѣстныхъ атомовъ или вибраціи матеріи". J. Ruskin, Modern Painters. Second édition in small form. London. 1898. Volume III. Chapter XVII. The Moral of Landscape. § 43, p. 325).

Весьма важныя мысли по эстетикѣ высказываетъ Рибо въ своей книгѣ „Psychologie des sentiments". Paris. 1896.

О психологической основѣ эстетики см. J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 2.

Психологическая точка зрѣнія въ отношеніи художественныхъ произведеній (ibid., S. 2—3).

Отличіе эстетики отъ психологіи (ibid. S. 8).

Психологія входитъ въ эстетику, потому что послѣдняя изучаетъ наслажденіе въ смыслѣ психо-физическаго явленія (Психо-физика, Фехнера). См. Guyau, La morale anglaise contemporaine, Paris, 1879, p. 210). Изслѣдованія Фехнера въ его „Vorschule der Aesthetik" (Leipzig. 1876) продолжены Вундтомъ (Wundt, Physiolog. Psychologie 4 Aufl Cap. XX); Külpe, Grundriss der Psychologie. S. 257, § 38; J. Sully, Sensation and Intuition, 2 part.; Grand Allen, Mind, July, 1897 art. Symetry. (Ср. Th Ribot, La phychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 103).

„Эстетическое изслѣдованіе всегда психологично. (См. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. V. Th Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 1. Эстетическія наслажденія отличаются отъ физіологическаго удовольствія тѣмъ, что они проникаютъ въ глубь души. (Ibid. S. 158—159, 523—524).

Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 11—12, 18, 33.

74) „Мнѣ хотѣлось бы, чтобы позитивная философія сравнила эмоцію ученаго, открывающую важную истину, эмоцію художника, предъ умственнымъ взоромъ котораго сверкаетъ идея высокой красоты, и эмоцію рѣшающагося на геройское самопожертвованіе для добра. Мнѣ кажется, что сходство нашлось бы легко". (Antonio Fogazzari, Il mistero del Poeta. Milano, 1895, p. 262).

„Мы постигаемъ также, если со вниманіемъ разсматриваемъ операціи нашего ума, что эстетическое сужденіе заключаетъ въ себѣ и интуицію или интеллектуальное пониманіе, и эмоцію притяженія или восхищенія, весьма сходную съ той, которая составляетъ моральное сужденіе". (W. Ed. H. Lecky, History of european Morals. London, 1862. Vol. I, p. 79). Объ отношеніи между прекраснымъ, истиннымъ и добрымъ см. W. Knight, The Philosophy of the Beautiful. London, 1891, I, p. VI. Къ сопоставленію истиннаго, прекраснаго и добраго насмѣшливо относится Гроосъ (K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892, S. 74).

75) Зольгеру принадлежитъ честь введенія въ эстетику понятія о фантазіи и попытка объяснить ея громадное значеніе въ искусствѣ. (Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 151). На эстетику, какъ на психологію фантазіи, смотрѣлъ В. Гумбольдтъ. (См. предисловіе Г. Геттнера къ эстетическимъ сочиненіямъ В. Гумбольдта. Ср. K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869, S. IX).

Ср. Т. Рибо, Творческое воображеніе. Пер. съ фр. Предтеченскаго и В. Ранцева. Спб. 1901. О психологіи, какъ о вспомогательной наукѣ для эстетики см. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 10—11. Стремленіе современныхъ психологовъ къ экспериментальной эстетикѣ. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 72.

76) „Эстетическія, этическія и интеллектуальныя понятія произошли изъ чувства: они образовались тогда, когда мышленіе овладѣло чувствами и вывело на свѣтъ сознанія содержавшееся въ нихъ инстинктивное познаніе. Но и на этой ступени научный анализъ чувствъ не можетъ имѣть той вѣрности и точности, какой бы мы желали, потому что и здѣсь процессъ, вырабатывающій чувство, принадлежитъ совершенно къ области безсознательной души. Поэтому понятія, изслѣдованіемъ которыхъ занимается эстетика, этика и даже философія (Erkenntnislehre), не имѣютъ ничего твердаго и безспорнаго. Науки эти могутъ только все болѣе и болѣе приближаться къ полному опредѣленію своихъ понятій, но окончательно достигнуть этой цѣли имъ нечего и думать. Такимъ образомъ, граница, положенная всякому научному изслѣдованію, въ сущности основана на неясности чувства". (В. Вундтъ, Душа человѣка и животныхъ. Переводъ съ нѣмецкаго Кемница. Спб. 1868, т. II, стр. 59).

77) Эстетика будетъ блуждать всегда. Законченность была бы смертію этой науки. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 5).

78) Bibliotega Scientifica internazionale. Vol. XXVIII. Fisonomia e mimica di Paolo Mantegazza. 2 ed. Milano. 1889, p. 95.

79) G. E. Lessings sämmtliche Schriften herausgegeben von Karl Lachmann. Berlin. 1839. Bd. X. S. 49—50. (Eine Duplik). Ср. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellungen. Leipzig. 1892. S. 37—38. Ср. Bl. Pascal, Pensées. (Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. 1882, I. Article VI. § 34, p. 279). Ср. Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg. und Leipzig. 1899. S. 86—87.

Глава I.

Вкусъ.

Вопросъ о красотѣ занималъ умы уже древнѣйшихъ мудрецовъ. Мысли о прекрасномъ вообще и искусствѣ въ частности, напримѣръ, Платона и Аристотеля, сохраняютъ свой интересъ до сихъ поръ. Ученіе о красотѣ входитъ, какъ составная часть, въ философію. Одна изъ частей философіи, такъ называемая теоретическая, изслѣдуетъ силы и границы нашего ума и устанавливаетъ методы для открытія истины. Другая часть, практическая (или этика), объясняетъ сущность добра и указываетъ средства къ достиженію доступнаго человѣку счастія. Наконецъ, третья часть, эстетика, изслѣдуетъ впечатлѣнія, получаемыя отъ предметовъ и явленій, одно созерцаніе которыхъ служитъ неисчерпаемымъ источникомъ наслажденій.

Возникнувъ, какъ часть философіи, эстетика впослѣдствіи сдѣлалась наукой самостоятельной. Первый, посвятившій ей особую книгу, былъ Александръ Готлибъ Баумгартенъ, философъ вольфовой школы, жившій отъ 1714—1762 гг. [1]). Эта книга, подъ названіемъ „Aesthetica“, оставшаяся неоконченною, появилась въ Франкфуртѣ на Одерѣ въ 1750—1758 г. Она написана по-латыни и переполнена научными терминами. Въ ней ничего не говорится ни о красотахъ природы, ни объ образовательныхъ искусствахъ, ни о музыкѣ: авторъ ограничивается лишь краснорѣчіемъ и древней поэзіей [2]). Баумгартенъ ввелъ эстетику, какъ самостоятельную отрасль философіи потому, что духовная дѣятельность человѣка состоитъ изъ понятій и чувственныхъ представленій. Ученіе о правильномъ отношеніи между понятіями есть дѣло логики. Ученіе о чувственныхъ представленіяхъ есть

предметъ эстетики. Такъ какъ чувственныя представленія съ точки зрѣнія философіи того времени ниже понятій, составляющихъ цѣль мышленія, то эстетика относилась къ своему предмету съ пренебреженіемъ [3]). Впрочемъ, самъ Баумгартенъ опередилъ свое время, утверждая, что эту мнимо-низшую сторону человѣческаго духа по всей справедливости можно поставить на одинъ уровень съ высшей. Конечно, фантазія должна сдерживаться разумомъ, но отвлеченное мышленіе выиграетъ въ наглядности, если не станетъ брезгать помощью воображенія, оперирующаго чувственными, конкретными представленіями, яркими, живыми образами [4]).

Баумгартенъ назвалъ отрасль философіи, занимающуюся чувственными представленіями, эстетикой отъ слова aisthesis (чувственное воспріятіе [5]) или αἰσθάνομαι (чувствую, воспринимаю что либо чувствами [6]). Этотъ терминъ оспаривался. Но попытка замѣнить названіе эстетики другимъ не увѣнчалась успѣхомъ [7]).

Послѣ Баумгартена эстетика стала разрабатываться весьма дѣятельно, сдѣлалась едва ли не излюбленной отраслью философіи и представляетъ литературу, разросшуюся до весьма широкихъ размѣровъ [8]).

Но зачѣмъ нужны всѣ эти работы въ области эстетики? Развѣ необходимы какія-нибудь предварительныя свѣдѣнія для того, чтобы испытывать наслажденія отъ созерцанія красоты? Вѣдь могущество ея само собой всесильно и неотразимо. Ему едва ли не подчиняется въ большей или меньшей мѣрѣ всякій. Къ чему же изучать эстетику, если и безъ нея прекрасное оказываетъ на созерцателя свое чарующее вліяніе? Дѣйствительно, для воспріятія прекраснаго не нужна эстетика: для этого служитъ вкусъ. Онъ играетъ такую же роль въ отношеніи красоты, какую совѣсть исполняетъ въ области нравственной. Обыкновенно бываетъ достаточно одного нравственнаго инстинкта, который и есть совѣсть, для оцѣнки добродѣтельнаго или порочнаго поведенія. Точно такъ же достаточно имѣть вкусъ, или эстетическій инстинктъ, чтобы безо всякаго затрудненія произносить приговоры о достоинствѣ того или другого проявленія красоты. „Кто на свѣтѣ не знаетъ, говорилъ Эпиктетъ, что́ добро и зло, что́ красота и безобразіе, что́ мы должны и чего не должны дѣлать“ [9])?

Но легкость, съ какою совѣсть опредѣляетъ нравственное значеніе поступка, а вкусъ эстетическую цѣнность какого-либо образчика красоты, не служитъ еще ручательствомъ безошибочности ни первой, ни второго. Разнообразіе и противорѣчіе приговоровъ совѣсти [10]) въ области нравственной и вкуса въ области

эстетической внушаетъ весьма серьезныя и основательныя сомнѣнія. Стоитъ только обратить вниманіе на несогласія присяжныхъ, рѣшающихъ вопросъ о томъ, виновенъ или невиновенъ подсудимый; стоитъ прислушаться къ полемикѣ художественныхъ критиковъ, чтобы убѣдиться въ шаткости совѣсти въ дѣлѣ нравственныхъ опредѣленій и вкуса въ области эстетическихъ сужденій. Вотъ почему на помощь совѣсти является этика, а на помощь вкусу—эстетика [11]).

Такъ какъ эстетика лишь стремится разъяснить, что есть прекрасное, а вкусъ испытываетъ наслажденіе отъ ея созерцанія [11a]), то одна изъ главныхъ задачъ эстетики состоитъ въ изслѣдованіи вкуса, причинъ его разнообразія и въ его воспитаніи, съ цѣлью сдѣлать его своимъ союзникомъ и дать ему возможность испытывать удовольствія, соразмѣрныя съ истиннымъ значеніемъ созерцаемой красоты въ природѣ и художественнаго достоинства въ произведеніяхъ искусства,—другими словами: сдѣлать вкусъ правильнымъ.

Наиболѣе ревностно разрабатывали теорію вкуса французскіе писатели: Буало, Баттё, Мармонтель и Лагарпъ. Въ то время искусство было достояніемъ высшихъ классовъ общества, преимущественно круга придворныхъ, старавшихся во всемъ подражать Людовику XIV, покровителю художниковъ, поэтовъ и музыкантовъ, которые своими произведеніями способствовали блеску его царствованія. Аристократія искала въ художествахъ пріятныхъ впечатлѣній, которыя наполняли бы ее праздность. Требованія, предъявлявшіяся ею къ искусству, вносили въ него множество правилъ, обусловливавшихся свѣтскими приличіями. Поэтому Мармонтель и опредѣляетъ вкусъ, какъ „чувство приличія“ („sentiment des convenances“) [12]).

Такое пониманіе вкуса приводило на практикѣ къ весьма страннымъ результатамъ. Такъ, напримѣръ, въ поэзіи существовало дѣленіе словъ на „высокія“ и „низкія“. Послѣднія запрещались, и г-жа Дасье, переводчица классическихъ авторовъ, вмѣсто слова „оселъ“, пишетъ: „терпѣливое и сильное животное“ („l'animal patient et robuste“) [13]). Въ концѣ 18-го вѣка рѣшено было выключить Грёза изъ Академіи, какъ художника, изображающаго предметы низкіе и несовмѣстимые съ достоинствомъ искусства [14]). Лафонтенъ казался не достаточно благороднымъ [15]). Романъ Bernardin de St Pierre'a „Paul et Virginie“ не понравился салону М. Неккеръ [16]). Поставленный Альфредомъ де Виньи въ 1829 г. на Парижской сценѣ „Отелло“ Шекспира не имѣлъ успѣха вслѣдствіе слова „носовой платокъ“ [17]).

Пушкинъ въ своихъ „Запискахъ“ сообщаетъ, что Федоровъ „осудилъ слово корова“ [18]). Слова: усы, визжать, вставай, разсвѣтаетъ, ого, пора показались критикамъ низкими, бурлацкими“ [19]). Кряковъ, выведенный Гончаровымъ въ „Литературномъ вечерѣ“, возмущается тѣмъ, что „нельзя, видите, сказать, „воняетъ“, нельзя выговорить при дамахъ (онъ покосился на Лилину) слова блоха. Послушать этихъ привередниковъ, продолжаетъ Кряковъ, и передѣлать русскій языкъ на хорошій тонъ, такъ придется не говорить по-русски, а только тыкать пальцемъ въ воздухъ“ [20]). Рибо указываетъ на англійскую чопорность, къ сожалѣнію, встрѣчающуюся и въ другихъ, такъ называемыхъ, культурныхъ націяхъ, избѣгающую употребленія слова животъ и пр. [21]). Соблюденіе подобныхъ нелѣпыхъ „приличій“, встрѣчаемое до нѣкоторой степени и теперь, не можетъ быть оправдано правильнымъ вкусомъ, руководимымъ эстетикой.

Слово „вкусъ“, въ буквальномъ смыслѣ [22]), обозначаетъ способность чувствовать различныя ощущенія, производимыя на языкъ принимаемой нами пищей. Въ переносномъ значеніи слова [23]), вкусъ есть та способность нашего духа, которая даетъ намъ возможность по степени испытываемаго удовольствія опредѣлять градацію красоты въ созерцаемомъ объектѣ. Подобно тому, какъ пища нравится или не нравится намъ не вслѣдствіе представленія о ея полезности или вредности, точно такъ же и эстетическое созерцаніе дѣйствуетъ на насъ пріятнымъ или непріятнымъ образомъ, помимо какихъ-либо утилитарныхъ соображеній. Словомъ, характеристическая черта вкуса вообще есть сужденіе непосредственное. Если что-либо нравится или не нравится безо всякихъ разумныхъ основаній, а просто потому, что доставляетъ пріятное или непріятное впечатлѣніе, то въ этомъ и заключается функція вкуса.

Непосредственность сужденій, основанныхъ на свидѣтельствѣ вкуса, повидимому исключаетъ всякую возможность разумно спорить о томъ, что нравится или не нравится въ эстетическомъ отношеніи. Но этотъ логическій выводъ, формулируемый латинскою поговоркой: „de gustibus non est disputandum“, тѣмъ не менѣе опровергается безпрестанно повторяющимся фактомъ: ни о чемъ такъ часто и такъ горячо не спорятъ, какъ о вещахъ, касающихся вкуса. Страстная нетерпимость, замѣчаемая въ подобныхъ спорахъ, зависитъ отъ индивидуальности разсуждающихъ людей. Такъ какъ вкусу что-либо нравится, или не нравится прямо, безъ всякихъ утилитарныхъ или иныхъ соображеній, то спорящіе не въ состояніи опираться на доводы, достаточно вѣскіе

для того, чтобы убѣдить другъ друга. При всемъ томъ, каждый вполнѣ ясно испытываетъ пріятное или непріятное впечатлѣніе при созерцаніи предмета, о которомъ идетъ рѣчь. Причина раздраженія зависитъ отъ невозможности объяснить то, что всякій изъ спорящихъ испытываетъ такъ живо [24]).

Впрочемъ, страстность споровъ о вещахъ, касающихся вкуса, не есть черта, присущая единственно области эстетики. И въ другихъ сферахъ проявляется такая же разница во мнѣніяхъ людей. Стоитъ обратить, напримѣръ, вниманіе на несогласіе докторовъ, призванныхъ на консиліумъ, или присяжныхъ, рѣшающихъ вопросъ о виновности или невиновности подсудимаго. Разница между споромъ въ области эстетики и споромъ въ области медицины или права состоитъ лишь въ томъ, что медики въ концѣ концовъ должны придти къ какому-нибудь соглашенію относительно лѣченія больного, присяжные должны остановиться на признаніи подсудимаго либо виновнымъ, либо невиновнымъ; слѣдовательно, въ обоихъ приведенныхъ случаяхъ всѣ несогласія оканчиваются какимъ-нибудь однимъ рѣшеніемъ, тогда какъ эстетическіе споры обыкновенно не приводятъ ни къ какому окончательному результату [25]). Оттого такъ распространено мнѣніе, будто бы въ области эстетики невозможно сужденіе, основанное на разумныхъ доводахъ и основахъ. Монтень даже сомнѣвался въ возможности узнать, что̀ такое красота, такъ какъ у каждаго свой вкусъ: итальянцы любятъ красоту полную и массивную, испанцы предпочитаютъ худенькихъ; одному нравятся блондинки, другому брюнетки; одинъ любитъ нѣжныхъ, деликатныхъ, ласковыхъ и кроткихъ; другой—сильныхъ, могучихъ, гордыхъ и величественныхъ [26]).

Спорить о томъ, что зависитъ отъ вкуса—нелѣпо, потому что свидѣтельства вкуса непосредственны. Но, несмотря на невозможность спорить о вещахъ, касающихся вкуса, самый вкусъ можетъ и долженъ быть подвергнутъ разумной оцѣнкѣ. Хотя вкусы и очень разнообразны, но есть только одинъ правильный и хорошій вкусъ. Если есть возможность выяснить, въ чемъ онъ заключается, то все, удовлетворяющее такой вкусъ, должно быть признано за образцы высокаго эстетическаго достоинства даже со стороны тѣхъ, которые, вслѣдствіе неразвитости или испорченности своего вкуса, не испытываютъ удовольствія отъ созерцанія предметовъ, одобренныхъ правильнымъ вкусомъ. Но какъ узнать, какой изъ всѣхъ столь разнообразныхъ вкусовъ хорошій или правильный? Какіе его признаки и какъ отличить его отъ дурного, неразвитаго и испорченнаго вкуса?

Чтобы отвѣтить на эти вопросы, необходимо подвергнуть подробному анализу разные вкусы и выяснить причины этого разнообразія.

Бываютъ люди, неразборчивые въ принимаемой ими пищѣ. Тонкостей кулинарнаго искусства для нихъ не существуетъ. Подобно имъ, грубый вкусъ въ эстетическомъ смыслѣ не способенъ замѣчать нѣжныхъ оттѣнковъ и понимать сложныхъ комбинацій. Онъ любитъ рѣзкіе звуки и яркіе цвѣта. Таковъ вкусъ дикарей, дѣтей, простолюдиновъ и пр. [27]).

Противоположный грубому, вкусъ тонкій, изысканный способенъ уловлять едва замѣтные штрихи. „Если вы поставите одинъ возлѣ другого три нагіе торса, одинъ шестого, другой пятаго вѣка, третій эпохи Адріана, то изощренный глазъ тотчасъ же укажетъ каждому время его изваянія, смотря по тому, какъ обозначенъ скелетъ подъ мясомъ и какъ мускулы, покрывая кости, прикрѣплены къ послѣднимъ. Если предположить, что одинъ и тотъ же модель служилъ тремъ художникамъ, то у перваго съ живымъ чувствомъ формы обнаружится нѣкоторая сухость и неподвижность, у второго работа свободнѣе, шире и гибче, у третьяго проявится нѣкоторая мягкость, недостатокъ твердости и опредѣленности. И эта разница, поражающая глазъ, зависитъ отъ чего?—Отъ нѣсколькихъ частицъ мрамора, удаленныхъ или оставленныхъ рѣзцомъ. Между линіей, которую мы осуждаемъ, и другою, насъ удовлетворяющею, разница не больше толщины волоска. Отъ большаго или меньшаго напора на остріе, начертившаго линію, измѣняется весь видъ поверхности, весь характеръ формы. Своимъ двойнымъ астрагаломъ, тонкой чеканной шейки и изящно выгнутымъ каналомъ, соединяющимъ обѣ волюты, всей изысканностью своего убранства отличается капитель храма Эрехтейона отъ іонической капители римской эпохи; у первой и рисунокъ изящнѣе, и орнаментъ богаче; поставьте рядомъ съ этимъ чуднымъ произведеніемъ капитель изъ театра Марцелла или Колизея: онѣ вамъ покажутся бѣдными и скудными“ [28]),

Изысканный вкусъ ищетъ сложныхъ комбинацій [28a]) и можетъ потерять способность наслаждаться простотою, которую преимущественно цѣнитъ вкусъ благородный. На простоту греческаго идеала красоты указывалъ Винкельманъ и содѣйствовалъ облагороженію вкуса своего времени, слишкомъ склоннаго къ затѣйливымъ прикрасамъ и росчеркамъ стиля барокко и рококо [29]). Этотъ идеалъ греческой красоты заключается въ простотѣ и тихомъ величіи, подобномъ глубинѣ морской, всегда спокойной, какія

бури ни волновали бы поверхность [30]). Этотъ благородный вкусъ обнаруживается у поэтовъ, напримѣръ, у греческихъ трагиковъ, къ особенности у Эсхила и Софокла, соблюдавшихъ границы изящества даже при изображеніи самыхъ ужасныхъ сценъ, у Гете, напримѣръ, въ его „Ифигеніи въ Тавридѣ“ и въ „Германѣ и Доротеѣ“, гдѣ простота сюжета нисколько не мѣшаетъ живому интересу.

— Если же писатель покупаетъ популярность кровавыми сценами и сладострастными образами, разжигаетъ любопытство читателя въ фельетонныхъ романахъ, чтобы заставить его заинтересоваться продолженіемъ и развязкою и такимъ образомъ принудить къ покупкѣ слѣдующихъ нумеровъ періодическаго изданія [31]), если музыкантъ стремится не трогать сердца своихъ слушателей, а очаровывать ихъ слухъ чувственною красотою тембра своего голоса или инструмента и щеголять блескомъ своей виртуозности, если скульпторъ и живописецъ своими произведеніями направляютъ фантазію въ порнографическую область, если архитекторъ сооружаетъ зданіе, нецѣлесообразность котораго маскируется мишурной орнаментаціей,—то всѣ такія художники обнаруживаютъ вкусъ пошлый и развиваютъ таковой въ публикѣ [31a]).

Вкусъ одностороненъ въ томъ случаѣ, когда онъ въ состояніи воспринимать изящное лишь изъ болѣе или менѣе ограниченнаго круга [32]). Такой вкусъ замѣчается у нѣкоторыхъ художниковъ, способныхъ наслаждаться произведеніями только одного какого-нибудь искусства или нѣсколькихъ, тогда какъ эстетическое наслажденіе, доставляемое остальными, имъ недоступно. Узкость вкуса у людей партій доходитъ до того, что дѣлаетъ ихъ воспріимчивыми къ пріятнымъ впечатлѣніямъ лишь при созерцаніи небольшого числа художественныхъ произведеній одного ихъ лагеря. Пылкость патріотизма у нѣкоторыхъ людей достигаетъ такой степени, что сосредоточиваетъ ихъ вниманіе на одномъ ихъ національномъ искусствѣ и мѣшаетъ понимать и цѣнить художественныя произведенія другихъ народовъ. Односторонній вкусъ значительно уменьшаетъ эстетическія радости, заключаясь въ болѣе или менѣе тѣсныя художественныя рамки извѣстнаго времени, народа и круга. Отъ такой односторонности можетъ предохранить лишь ревностное изученіе исторіи искусствъ—этой грандіозной галлереи художественныхъ произведеній всѣхъ временъ и народовъ, и эстетики, содѣйствующей разностороннему развитію художниковъ и расширяющей горизонтъ передъ ихъ духовными очами. Исторія искусства и эстетика способны въ значительной степени обогатить внутренній міръ изучающаго эти науки,

открывая послѣднему неизсякаемый источникъ сознательныхъ наслажденій.

Разсмотрѣнные вкусы представляютъ индивидуальныя различія. У людей бываетъ вкусъ грубый, тонкій, благородный, пошлый, односторонній и разносторонній въ зависимости отъ личныхъ причинъ: отъ природныхъ наклонностей, обусловливаемыхъ организаціей и наслѣдственностью, и отъ условій, воспитывающихъ способность воспринимать эстетическія впечатлѣнія.

Кромѣ индивидуальныхъ причинъ, различіе вкусовъ зависитъ отъ различія племенъ, эпохъ, возраста, пола, сословія и пр. Вообще, оцѣнка однихъ и тѣхъ же явленій до того разнообразна, вслѣдствіе разницы вкусовъ, что даже возможно сомнѣніе въ мало-мальски прочныхъ основахъ эстетической критики. Вотъ нѣсколько примѣровъ.

Шотландскій путешественникъ Мунго-Паркъ (1771—1817) подвергался насмѣшкамъ негровъ за бѣлизну своей кожи и свой длинный носъ, считавшихъ это безобразнымъ и неестественнымъ [33]). Для негровъ человѣкъ чѣмъ чернѣе, тѣмъ онъ красивѣе [34]). На Явѣ желтая, а не бѣлая дѣвушка считается красавицей. Китайцы не любятъ европейской бѣлой кожи, а сѣверо-американцы восхищаются желтовато-коричневымъ цвѣтомъ. „Одинъ кохинхинецъ отзывался съ большимъ презрѣніемъ о женѣ англійскаго посланника, говоря, что у нея зубы бѣлыя, какъ у собаки, а цвѣтъ лица розовый, какъ картофельные цвѣты“ [35]). Одна готтентотка, считавшаяся красавицей, была дотого толста, что, сидя на ровной землѣ, не могла встать и должна была ползти на корточкахъ до первой покатости [36]). „Спросите сѣвернаго индѣйца, что такое красота, и онъ отвѣтитъ: широкое, плоское лицо, маленькіе глаза, высокія скулы, три или четыре широкія черныя полосы на каждой щекѣ, низкій лобъ, большой широкій подбородокъ, толстый крючковатый носъ, желто-коричневая кожа и груди, висящія до пояса“ [37]). Въ Китаѣ „наиболѣе цѣнятся женщины манджурскаго типа, т.-е. съ широкимъ лицомъ, высокими скулами, очень широкимъ носомъ и громадными ушами“ [38]). По китайскимъ воззрѣніямъ, необходимая принадлежность женской красоты — маленькія ножки, а мужского величія — весьма объемистая талія [39]).

Любопытное противорѣчіе европейскому вкусу замѣчается у жителей президентства Бенколенъ (на Суматрѣ). У нашихъ зданій основаніе всегда шире, толще и массивнѣе, чѣмъ верхъ, и вообще наши постройки, по мѣрѣ возвышенія своего отъ земли, принимаютъ болѣе легкія и утонченныя формы. Этотъ законъ обезпе-

чиваетъ устойчивость сооруженій и отвѣчаетъ нашему эстетическому вкусу. Утолщеніе же верхнихъ формъ, напримѣръ, колоннъ, сравнительно съ нижними, намъ кажется нелогичнымъ и потому насъ шокируетъ. Между тѣмъ оно-то и составляетъ принципъ бенколенской архитектуры: ея постройки лишены прочнаго фундамента, воздвигнуты на подпорахъ, вбитыхъ въ землю. Эти подпоры утолщаются кверху, отчего бенколенскія зданія кажутся европейцу стоящими на какихъ-то ходуляхъ. Наоборотъ, наши архитектурныя произведенія съ прочнымъ фундаментомъ вмѣсто подпоръ должны казаться бенколенскимъ жителямъ такими же жалкими, какъ животныя съ отрубленными ногами [40]). Эта странность въ архитектурѣ жителей Бенколенъ объясняется ихъ желаніемъ строить зданія не на почвѣ, а надъ нею, чтобы находить въ нихъ убѣжище отъ наводненій и отъ нападеній хищныхъ звѣрей, а также защиту отъ солнечныхъ лучей въ проходахъ подъ зданіями, служащихъ вмѣсто тротуаровъ [41]). Однако, этотъ архитектурный принципъ обусловливается не одними утилитарными соображеніями: туземцы разукрашиваютъ подпоры своихъ зданій, придѣлывая къ нимъ нѣчто въ родѣ капителей и, слѣдовательно, находятъ ихъ красивыми [42]).

Весьма различны, а часто и противоположны, вкусы эпохъ, болѣе или менѣе отдаленныхъ одна отъ другой. То, что нравится въ одно время, кажется некрасивымъ въ другое. Факты такихъ измѣненій вкуса можно прослѣдить въ отношеніи природы, произведеній искусства, костюмовъ и бытовой обстановки. Эстетическое отношеніе людей къ природѣ въ разныя времена весьма различно. Въ наше время любовь къ ландшафту весьма сильна. Туристы нерѣдко предпринимаютъ путешествія только съ цѣлью полюбоваться живописными видами той или другой страны [43]). Самая популярная въ настоящую пору живопись—ландшафтная. Современные композиторы сочиняютъ баркароллы, пасторальныя симфоніи и другія пьесы, навѣянныя красотами природы. Въ древности подобнаго интереса къ природѣ не существовало. Грекамъ и римлянамъ нравилась природа скорѣе съ утилитарной точки зрѣнія. Природа дикая, гористая имъ не нравилась [44]). Грандіозные виды альпійскихъ горъ возбуждали въ путешественникахъ античнаго міра одно отвращеніе [45]). Еще въ XVII в. горы Инвернесшира и другія дикія мѣста Шотландіи казались безобразными. „На югѣ нашего острова,—пишетъ Маколей,—едва ли знали что-нибудь о кельтской части Шотландіи, а то, что было извѣстно, возбуждало лишь презрѣніе и отвращеніе. Утесы и овраги, лѣса и воды были, правда, тѣ же самые, которые нынѣ

каждую весну пестрѣютъ восторгающимися зрителями и рисовальщиками. Трозаксъ вился, какъ и теперь вьется, между гигантскими стѣнами скалъ, убранныхъ дрокомъ и дикими розами; Файерзъ низвергался сквозь березнякъ такимъ же скачкомъ и съ такимъ же ревомъ, какъ онъ и нынѣ падаетъ въ Локъ-Нессъ; и, наперекоръ іюньскому солнцу, снѣжное темя Бенъ-Круакана воздымалось, какъ возвышается и теперь, надъ поросшими тальникомъ островами Локъ-О. Однако, до новѣйшаго времени ни одинъ изъ этихъ видовъ не могъ привлечь ни одного поэта или живописца изъ богатѣйшихъ и спокойнѣйшихъ мѣстностей. Право, законъ и полиція, торговля и промышленность гораздо болѣе способствовали развитію въ насъ сознанія самыхъ дикихъ красотъ природы, чѣмъ готовы допустить люди съ романическими наклонностями. Путешественникъ долженъ быть избавленъ отъ всякихъ опасеній быть убиту или заморену голодомъ, прежде чѣмъ можетъ наслаждаться смѣлыми очертаніями и богатымъ колоритомъ горъ. Врядъ ли будетъ онъ восторгаться крутизною обрыва, подвергаясь явной опасности свалиться съ перпендикулярной высоты въ двѣ тысячи футовъ; или кипящими волнами потока, который внезапно сноситъ его багажъ и заставляетъ его самого спасаться; или мрачнымъ величіемъ ущелья, въ которомъ онъ видитъ трупъ, только что раздѣтый и обезображенный мародерами; или крикомъ орловъ, которыхъ ближайшею пищею будутъ, вѣроятно, его же глаза. Около 1730 года капитанъ Бортъ, одинъ изъ первыхъ англичанъ, которому удалось взглянуть на мѣста, привлекающія теперь туристовъ изо всѣхъ странъ образованнаго міра, описалъ свое путешествіе. Бортъ былъ, несомнѣнно, человѣкъ живого, наблюдательнаго и образованнаго ума, и — живи онъ въ нашъ вѣкъ—онъ, конечно, смотрѣлъ бы на горы Инвернесшира со смѣшанными чувствами страха и восторга. Но, выражая господствовавшее въ его вѣкъ чувство, онъ назвалъ эти горы чудовищными коростами. Ихъ безобразіе,—говоритъ онъ,—таково, что въ сравненіи съ ними самыя безплодныя равнины кажутся прелестными. Хорошая погода,—жаловался Бортъ,—еще усиливаетъ это безобразіе: чѣмъ яснѣе день, тѣмъ непріятнѣе поражаютъ глазъ эти уродливыя мрачнобурыя или грязнопурпуровыя массы. Нѣкоторые читатели могутъ признать Борта человѣкомъ грубымъ и прозаическимъ; но они едва ли рѣшатся произнести подобный приговоръ надъ Оливеромъ Гольдсмитомъ. Гольдсмитъ былъ одинъ изъ весьма немногихъ саксовъ, которые болѣе столѣтія тому назадъ осмѣливались изслѣдовать горную Шотландію. Дикая пустыня поселила въ немъ отвращеніе, и онъ объявилъ, что, не колеблясь,

предпочитаетъ прелестную окрестность Лейдена, огромное пространство зеленѣющихъ луговъ и виллы съ ихъ статуями и гротами, нарядными цвѣтными грядами и прямолинейными аллеями. Однако, трудно повѣрить, чтобы авторъ „Путешественника“ и „Покинутой деревни“ былъ одаренъ меньшимъ вкусомъ и меньшею чувствительностью, чѣмъ тысячи приказчиковъ и модистокъ, которые теперь приходятъ въ восторгъ при видѣ Локъ-Катрина или Локъ-Ломонда. Чувства Гольдсмита легко объяснить. Пока въ скалахъ не были вырублены дороги, пока не были перекинуты мосты черезъ ручьи, пока гостинницы не замѣнили разбойничьихъ вертеповъ, пока въ самомъ дикомъ ущельи Баденока или Локабера угрожала большая опасность быть убитымъ или ограбленнымъ, чѣмъ въ Корнгиллѣ,—туристовъ не могли восхищать лазурная зыбь озеръ и нависшая надъ водопадами радуга, не могли дарить торжественнымъ наслажденіемъ и скопляющіяся на горныхъ вершинахъ грозныя тучи и бури“ [46]). Лишь „Новая Элоиза“ (1761 г.) Ж. Ж. Руссо открыла новый источникъ эстетическихъ наслажденій въ дикихъ, возвышенныхъ красотахъ альпійской природы“ [47]).

Перемѣны вкуса, происшедшія съ теченіемъ времени въ музыкѣ, особенно замѣтны, если мы обратимъ вниманіе на прежніе критическіе отзывы о лучшихъ произведеніяхъ геніальныхъ композиторовъ. Монтеверде, оперный композиторъ XVII в., желавшій усилить музыкальную экспрессію, сталъ пользоваться рѣзкостью диссонансовъ, которые до него композиторы старались по возможности смягчать [48]). Современникъ Монтеверде, теоретикъ Артузи († 1613 г.) нападалъ на новаторство названнаго композитора, опираясь на авторитетъ прежнихъ композиторовъ и не подозрѣвая, что Монтеверде своимъ отступленіемъ отъ установленныхъ правилъ строгаго контрапункта открылъ новый міръ музыкальныхъ эффектовъ [49]).

Глукъ (1714—1787 г.), столь сильно поднявшій драматическое достоинство оперы, былъ совершенно не понятъ историкомъ музыки Форкелемъ. Глукъ въ своихъ операхъ достигнулъ того идеала, къ которому стремились первые оперные композиторы. Форкель же писалъ, что реформа Глука, сдѣланная ради драматическаго интереса оперы, не улучшила, а скорѣе ухудшила послѣднюю. Форкелю кажется, что Глукъ посягнулъ противъ основныхъ законовъ музыки, вслѣдствіе чего его произведенія не могутъ соотвѣтствовать музыкальной потребности здоровой человѣческой природы [50]).

Весьма неблагосклонныя мнѣнія высказывались иногда современниками Моцарта и Бетховена о геніальныхъ твореніяхъ названныхъ композиторовъ. Квартеты Моцарта, кажущіеся намъ столь благозвучными, простыми, столь естественными въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніи, поражали современниковъ названнаго композитора странностями, оригинальностями и рѣзкостью. Такъ, напримѣръ, извѣстный въ тѣ времена оперный композиторъ Сарти находилъ въ квартетахъ Моцарта даже множество ошибокъ и резюмировалъ свое мнѣніе о музыкѣ Моцарта словами Руссо: „La musique pour faire boucher les oreilles“ [51]). Изъ Италіи эти квартеты были возвращены издателю: оригинальныя для того времени сочетанія моцартовой музыки считались описками и недосмотрами [52]). Увертюра къ оперѣ „Донъ Жуанъ“ казалась композитору Кожелуху полною погрѣшностей, хотя онъ и не отрицалъ ея достоинства [53]).

Еще болѣе рѣзки были отзывы современниковъ о произведеніяхъ Бетховена. Его 2-я симфонія была названа музыкальнымъ чудовищемъ [54]). О третьей (Героической) симфоніи одинъ изъ рецензентовъ писалъ, что она обнаруживаетъ смѣлую, дикую фантазію и, хотя не лишена мѣстами поразительныхъ красотъ, но очень часто блуждаетъ въ какомъ-то хаосѣ [55]). О 9-ой симфоніи Бетховена рецензентъ газеты „Allgemeine musikalische Zeitung“ (1826 г.) писалъ: „Это произведеніе возбуждаетъ впечатлѣніе, какъ будто въ немъ музыка опрокинута кверху ногами“. „Послѣдняя часть витаетъ въ области тѣхъ несчастныхъ, которые низвергнуты съ неба“ [56]). Къ этой симфоніи относились враждебно Шпоръ и Мендельсонъ. „Четвертая часть 9-ой симфоніи, пишетъ Шпоръ, мнѣ кажется до такой степени чудовищной и неизящной и въ передачѣ оды Шиллера до того тривіальной, что я никакъ не могу понять, какъ могъ написать ее такой геній, какъ Бетховенъ; я нахожу въ ней новое подтвержденіе того, что я замѣтилъ еще въ Вѣнѣ, именно: Бетховену недостаетъ эстетическаго образованія, и у него не развито чувство прекраснаго“ [57]). По поводу той же симфоніи Бетховена Мендельсонъ спрашиваетъ: „Развѣ мы, художники, испытываемъ дѣйствительно болѣе высокое наслажденіе отъ 9-й симфоніи, чѣмъ отъ остальныхъ? Что до меня касается, то я прямо заявляю, что нѣтъ!“ [58]). Послѣднія произведенія Бетховена, въ которыхъ геній этого композитора, по мнѣнію современныхъ меломановъ, достигнулъ своего апогея, представляются Улыбышеву результатомъ физической и психической болѣзни ихъ автора, дошедшей будто бы до крайней степени. „L'homme finissait“, за-

ключаетъ критикъ, говоря о произведеніяхъ, принадлежащихъ такъ-называемому третьему періоду творчества Бетховена [59]).

Въ образовательныхъ искусствахъ колебанія во вкусѣ особенно проявлялись по отношенію къ античной красотѣ. Послѣдняя была совершенно чужда вкусу среднихъ вѣковъ. Де-Росси указываетъ на слабый интересъ къ античному искусству даже у такихъ людей, какъ Данте и Петрарка [60]). Насколько они восторгались классическою литературой, настолько мало были способны цѣнить красоты греческой и римской архитектуры и пластики. Точно также у художниковъ, жившихъ до эпохи Возрожденія, за исключеніемъ Пизанской школы, Гиберти, Николо ди Піеро и др., замѣтно отсутствіе способности понимать красоты античнаго искусства. Если эти художники копировали античную статую или камею, то все-таки налагали на свою работу печать или романскаго, или готическаго стиля [61]).

Воскреснувъ въ эпоху Возрожденія, античный идеалъ прекраснаго былъ снова заглушенъ стилемъ барокко. Торжество причудливыхъ прикрасъ послѣдняго надъ величавою простотою древняго искусства выказалось ощутительно, между прочимъ, въ слѣдующемъ характеристическомъ фактѣ. Лоренцо Бернини, представитель стиля барокко, воспользовался, какъ матеріаломъ для сѣни надъ могилою св. Петра въ Римѣ, бронзою прекраснаго фронтона надъ портикомъ Пантеона [62]). Хотя Винкельману удалось возбудить благоговѣйное почитаніе античной скульптуры, но оно было заглушено изысканно-сладкою красивостью Кановы. Наконецъ, въ послѣднее время замѣчается скептическая холодность къ нѣкогда обоготворяемому Винкельманомъ Аполлону [63]).

Художники эпохи возрожденія не понимали красотъ готики. Она осуждается Рафаэлемъ, Вазари, Варки, Серліо, Филарете и др. [64]). Точно такъ же люди, проникнутые классическими идеалами, каковы были Лессингъ и Винкельманъ, не любили готики: она была для нихъ синонимомъ варварства [65]). Лессингъ отрицалъ также жанровую живопись [66]). Въ этомъ онъ сходится со вкусомъ Людовика XIV, который, увидавъ произведенія Теніера, сказалъ: „Otez-moi ces magots“ [67]). Винкельману казался реализмъ Рембрандта безобразнымъ [68]). Только благодаря Шнаазе, обратившему вниманіе въ своихъ „Нидерландскихъ письмахъ“ (Niederländische Briefe 1834) на старыхъ голландцевъ, открылись глаза публики на художественныя достоинства этихъ великихъ художниковъ [69]).

Такія же измѣненія вкуса замѣчаются въ исторіи литературы. Для примѣра могутъ служить мнѣнія о Шекспирѣ. Въ

продолженіе 18 в. его произведенія подвергались немилосердным искаженіямъ [70]). Вольтеръ называлъ Шекспира пьянымъ дикаремъ, неуклюжимъ канатнымъ плясуномъ, паяцомъ въ лохмотьяхъ, жалкой обезьяной [71]). Фридрихъ Великій писалъ въ своемъ сочиненіи о нѣмецкой литературѣ: „Чтобы убѣдиться въ недостаткѣ вкуса въ наши дни въ Германіи, стоитъ сходить въ публичные спектакли. Тамъ представляютъ гадкія пьесы Шекспира, переведенныя на нашъ языкъ, и вся публика замираетъ отъ восторга, слушая эти смѣшные фарсы, достойные канадскихъ дикарей". „И вотъ появляется на сценѣ Гецъ фонъ-Берлихингенъ, гнусное подражаніе этихъ гадкихъ англійскихъ пьесъ, а весь партеръ апплодируетъ и съ энтузіазмомъ требуетъ повторенія этихъ отвратительныхъ пошлостей" [72]).

Еще болѣе измѣнчивымъ оказывается вкусъ въ области моды, т.-е. внѣшности, которую человѣкъ старается придать себѣ въ видахъ красоты. Эти перемѣны происходятъ на нашихъ глазахъ и потому какъ нельзя болѣе удобны для наблюденія. Въ особенности дамскій костюмъ поражаетъ своею затѣйливостью, вычурностью и непостоянствомъ. Мужчины воображаютъ въ своемъ тщеславіи, что ради нихъ женщины мѣняютъ моды, въ поискахъ за средствами для украшенія своей наружности. Но, кажется, женщины слишкомъ высокаго о себѣ мнѣнія и слишкомъ увѣрены въ своей силѣ кружить мужчинамъ головы, чтобы только изъ-за этого мѣнять моды. Можетъ быть, здѣсь обнаруживается стремленіе къ новизнѣ, къ перемѣнамъ и наполненію пустоты вслѣдствіе отсутствія болѣе серьезныхъ интересовъ [73]), путь къ которымъ былъ такъ долго отрѣзанъ женщинѣ высокомѣрнымъ самомнѣніемъ мужчины. Впрочемъ, исторія мужскихъ модъ не менѣе женскихъ поражаетъ своими странностями. Стоитъ вспомнить хотя бы о парикѣ, составлявшемъ необходимый головной уборъ въ XVII и XVIII вв. По тогдашнему мнѣнію, онъ придавалъ внѣшности важность и серьезность; напротивъ, отсутствіе его возбуждало идею объ убожествѣ и ничтожествѣ...

Огромный парикъ сообщалъ человѣку ореолъ истиннаго величія. Разсказываютъ объ одномъ мальчикѣ, который, увидѣвъ ратсгера въ громадномъ парикѣ, принялъ его за самого Бога [74]). Знаменитый англійскій художникъ XVIII в., Гогартъ, написавшій „Анализъ красоты", видѣлъ въ парикѣ подтвержденіе своей теоріи прекраснаго, заключающагося, по мнѣнію автора, въ волнистой линіи, которая въ такомъ изобиліи замѣчается въ кудрявомъ парикѣ [75]). Не подлежитъ, однако, сомнѣнію, что появленіе среди насъ человѣка въ парикѣ и въ придворномъ костюмѣ XVII вѣка

подъ руку съ дамой въ фижмахъ и съ мушкой на лицѣ, вызвало бы по меньшей мѣрѣ общее изумленіе, какъ появленіе выходцевъ съ того свѣта,—изумленіе, не имѣющее ничего общаго съ эстетическимъ удовольствіемъ; а если бы такая парочка показалась въ древности на аѳинскомъ акрополѣ или римскомъ форумѣ, то произвела бы впечатлѣніе какихъ-нибудь чудовищей, которыхъ едва ли могла выдумать самая пылкая фантазія людей того времени [76]).

Приведенные примѣры свидѣтельствуютъ о томъ, какъ измѣняется въ отношеніи природы, искусства и моды вкусъ въ разныя эпохи. Наблюденія надъ явленіями современной жизни могутъ показать разнообразіе оттѣнковъ вкуса, зависимое отъ пола, возраста и сословія, помимо вліянія духа времени.

На разницу вкуса мужчины и женщины обращалъ вниманіе еще Кантъ [77]). „Тѣ авторы, которыхъ любятъ женщины, рѣдко бываютъ грубы и неприличны“ [78]). „Вообще, вкусъ женщины склоненъ къ болѣе изящному, но менѣе высокому, чѣмъ мужчины“ [79]). „Гейне, Мюссе читаются больше всего молодежью—и въ самомъ дѣлѣ ихъ сочиненія носятъ въ себѣ признаки соотвѣтственнаго возраста. Отъ Горація вѣетъ старчествомъ, и онъ нравится только старикамъ“ [80]). Крестьянинъ считаетъ главными условіями красоты красныя щеки, крѣпкіе мускулы, большія и толстыя руки и ноги, дородность, вообще внѣшніе признаки здоровья и силы. Образованный человѣкъ, напротивъ, предпочитаетъ деликатность формъ, блѣдность и другіе изъяны, причиняемые тѣлу дѣятельностью мысли, внутреннимъ огнемъ страстей и вообще перевѣсомъ духовной жизни надъ матеріальною [81]). Оттого Татьяна такъ нравится Евгенію Онѣгину, тогда какъ онъ находитъ, что

„Въ чертахъ у Ольги жизни нѣтъ,
Точь въ точь въ Вандиковой Мадоннѣ:
Кругла, красна лицомъ она,
Какъ эта глупая луна
На этомъ глупомъ небосклонѣ“ [82]).

На вкусъ также вліяютъ: авторитетъ, исповѣдуемая эстетическая доктрина, привычки, степень развитія внѣшнихъ чувствъ и ассоціація идей [83]).

Въ отношеніи вкуса наблюдается какая-то преемственность, своего рода заразительность. Люди, находящіеся подъ вліяніемъ своихъ родителей, воспитателей, руководителей, усваиваютъ себѣ ихъ склонности и привычки не только въ образѣ жизни, но и въ эстетической области. Весьма возможно, что здѣсь играетъ роль та же подражательная способность, столь сильно развитая въ человѣческой природѣ. Извѣстно, что дитя охотнѣе принимаетъ лѣ-

карство, если мать предварительно испробуетъ его, не поморщившись и утверждая, что оно очень вкусно. Профаны равнодушно проходятъ мимо картины, пока кто-нибудь изъ свѣдущихъ въ живописи людей не обратитъ на эту вещь своего вниманія. Иногда бываетъ достаточно одного одобрительнаго восклицанія, чтобы около картины собралось множество людей, и они нашли въ ней хорошія качества [84]). Любопытное вліяніе имѣетъ на вкусъ авторитетъ знаменитаго авторскаго имени. Бывали случаи, что картина нравится, покуда считается за произведеніе знаменитаго художника. Но какъ только окажется, что она ошибочно ему приписывалась, а на самомъ дѣлѣ принадлежитъ кисти неизвѣстнаго художника, то ея обаяніе начинаетъ значительно ослабѣвать [85]).

То же самое повторяется и въ музыкѣ, и въ литературѣ. Ученикъ Бетховена, Ризъ (F. Ries) разсказываетъ, что въ Баденѣ, около Вѣны, у графа Бровне (Browne) по вечерамъ собирались гости, большіе любители музыки Бетховена. Ризъ часто имъ игралъ произведенія названнаго композитора. Однажды Ризъ, импровизируя, сыгралъ имъ маршъ и выдалъ его за сочиненіе Бетховена. На другой день Бетховенъ самъ былъ на вечерѣ у графа Бровне, гдѣ ему стали говорить объ этомъ маршѣ, называя его геніальнымъ произведеніемъ. Бетховенъ былъ этимъ крайне озадаченъ, но когда Ризъ ему успѣлъ шепнуть на ухо и объяснить, въ чемъ дѣло, то великій композиторъ расхохотался и сказалъ: „Посмотрите, милый Ризъ, вотъ вамъ великіе знатоки, разсуждающіе такъ правильно и строго о музыкѣ. Дайте имъ только имя ихъ любимца, больше имъ ничего не нужно“ [86]).

Знаменитый архитекторъ, живописецъ, музыкантъ и поэтъ, Лео Баттиста Альберти (1404—1472) написалъ комедію „Philodoxeos“, имѣвшую громадный успѣхъ, благодаря лишь мистификаціи: Альберти выдалъ эту комедію за сочиненіе римскаго поэта Лепида (Lepidus). Оттого ею восторгались всѣ критики того времени. Такъ продолжалось лѣтъ десять, пока подлогъ не былъ обнаруженъ. Какъ только стало извѣстно имя настоящаго автора названной комедіи, тотчасъ же наступилъ конецъ и ея успѣху [87]).

Люди, изучающіе законы искусства, задумывающіеся надъ свойствами, обусловливающими достоинство того или другого художественнаго произведенія, и ищущіе постигнуть сущность прекраснаго вообще, зависятъ въ своемъ вкусѣ отъ пріобрѣтенныхъ ими убѣжденій, отъ принциповъ, ими усвоенныхъ или самими ими установленныхъ. Въ этомъ доктринерствѣ кроется причина той узкости и односторонности вкуса, которыя замѣчаются у нѣкоторыхъ художниковъ, музыкантовъ, критиковъ и философовъ-

эстетиковъ. Выше было упомянуто, что Лессингъ отрицалъ ландшафтную и жанровую живопись [88]). Французскіе критики вооружились противъ французской публики, любовавшейся произведеніями англійскихъ художниковъ: Wilkie, Lawrence и Constable, и утверждали, что такъ какъ въ произведеніяхъ этихъ художниковъ ничего нѣтъ сходнаго съ Poussin, то, слѣдовательно, въ нихъ нѣтъ ни стиля, ни традиціи, ни красоты, и они могутъ только погубить школу [89]).

Громадное вліяніе на вкусъ имѣетъ привычка. Исторія искусствъ безпрестанно указываетъ на непризнаніе и непониманіе генія большинствомъ его современниковъ. Энергичные піонеры искусства, открывая новые пути для художественнаго творчества, вносятъ въ свои произведенія такіе необыкновенные пріемы, что поражаютъ профановъ и возбуждаютъ негодованіе со стороны консервативныхъ представителей своей профессіи. Оттого такъ часто повторяется печальный фактъ непризнаванія заслугъ геніальнаго художника при его жизни и наступленія правильной оцѣнки его значенія лишь послѣ его смерти. Необычайность геніальной оригинальности, чтобы быть понятою, требуетъ иногда большихъ усилій со стороны общества, обыкновенно отличающагося косностью и инертной лѣнью. Только послѣ долговременнаго и упорнаго труда удается человѣчеству возвыситься до справедливой оцѣнки генія, мощный полетъ котораго далеко опережаетъ ходъ его времени. Вотъ отчего людямъ не сразу удается уразумѣть истинное достоинство художественнаго творчества. Имъ сначала необходимо приноровиться къ необычайности геніальной оригинальности, и лишь современемъ они дѣлаются способными испытывать на себѣ ея чарующее дѣйствіе. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 91).

Если въ однихъ случаяхъ необычайность новизны, т.-е. недостатокъ привычки, мѣшаетъ наслажденію отъ воспріятія эстетическаго впечатлѣнія, то въ другихъ случаяхъ наблюдается противоположный фактъ: слишкомъ часто повторяющееся впечатлѣніе красоты притупляетъ къ ней вкусъ. Въ эстетическихъ удовольствіяхъ, какъ и во всѣхъ прочихъ пріятныхъ впечатлѣніяхъ, пресыщеніе крайне опасно. Люди, принужденные по своимъ обязанностямъ часто соприкасаться съ красотою, лишаются ея обаянія. Такъ, напримѣръ, учителя, читающіе одни и тѣ же поэтическія созданія классическихъ авторовъ, музыканты, играющіе или слушающіе однѣ и тѣ же пьесы хотя бы и самыхъ лучшихъ композиторовъ, чичероне, показывающіе несчетное количество разъ образцовыя произведенія искусствъ въ музеяхъ, актеръ, ежедневно играющій пьесы ве-

личайшихъ драматурговъ, жители живописныхъ странъ, имѣющіе всегда передъ глазами одни и тѣ же чудные ландшафты, испытываютъ все менѣе и менѣе наслажденій отъ всѣхъ этихъ красотъ, столь восторгающихъ людей, вкусъ которыхъ еще не успѣлъ притупиться отъ частаго или постояннаго повторенія одного и того же эстетическаго впечатлѣнія хотя бы и весьма высокаго достоинства [90]).

Иногда прекрасное не оказываетъ своего дѣйствія, вслѣдствіе недостаточной изощренности внѣшнихъ чувствъ, служащихъ проводниками эстетическаго впечатлѣнія [91]). Эффектъ, который хочетъ произвести художникъ своею картиною или композиторъ своею симфоніею, иногда представляетъ результатъ весьма сложныхъ комбинацій. Но зритель не всегда обладаетъ достаточно развитымъ зрѣніемъ, чтобы замѣтить въ картинѣ всѣ оттѣнки колорита и ихъ гармонію и уловить тонкости изящнаго рисунка, слушатель музыкальной пьесы иногда въ состояніи слѣдить лишь за преобладающимъ голосомъ болѣе или менѣе сложнаго музыкальнаго ансамбля, и отъ его вниманія могутъ ускользнуть красоты аккордовъ и ихъ послѣдовательностей, а также и ткань единовременнаго сочетанія мелодій въ полифонномъ стилѣ и комбинаціи разнообразныхъ тембровъ въ оркестрѣ.

Наконецъ, есть еще одна причина различій во вкусахъ, и притомъ, быть можетъ, самая важная, хотя и глубокоскрытая, а потому обнаруживаемая лишь болѣе или менѣе тонкимъ анализомъ. Эта причина заключается въ ассоціаціи идей. Смотря по тому, нравится или не нравится намъ то, что̀ напоминаетъ намъ предметъ нашего созерцанія, производимое имъ на насъ впечатлѣніе можетъ быть усилено, ослаблено или парализовано [92]). Такъ, напримѣръ, красныя щеки намъ нравятся—онѣ признакъ здоровья; наоборотъ, красный носъ намъ не нравится, потому что онъ бываетъ у пьяницъ. Оттого надъ краснымъ носомъ Бардольфа такъ глумится Фальстафъ въ пьесѣ Шекспира „Король Генрихъ IV“ [93]). Ненавистный Гете собачій лай пріобрѣталъ, однако, благодаря ассоціаціи идей, для названнаго поэта даже нѣкоторую прелесть:

Многіе звуки мнѣ ненавистны, но болѣе всѣхъ
Ухо мое раздражаетъ лай и урчанье пса.
Только одинъ, что живетъ у сосѣда, одинъ изо всѣхъ,
Какъ ни урчалъ бы, а я слушалъ бы вѣчно его:
Онъ-то однажды залаялъ на встрѣчу любезной, и тѣмъ
Чуть было тайны моей не нарушилъ; зато и теперь,
Только услышу его, думаю тотчасъ: идетъ!
Или хоть вспомню то время, когда приходила она [94]).

По той же причинѣ можетъ нравиться карканье грачей, которое „не есть само по себѣ пріятный звукъ; съ музыкальной точки зрѣнія скорѣе можно было бы утверждать обратное. Однако, карканье грачей обыкновенно вызываетъ пріятныя чувствованія,— чувствованія, относительно которыхъ многіе предполагаютъ, что они обусловливаются качествомъ самаго звука. Только немногіе люди, привыкшіе къ самоанализу, знаютъ, что карканье грачей пріятно имъ потому, что оно связано въ прошломъ съ безчисленнымъ количествомъ самыхъ большихъ ихъ удовольствій, съ собираніемъ лѣсныхъ цвѣтовъ въ дѣтствѣ, съ субботними послѣобѣденными прогулками ихъ школьнаго возраста, съ каникулами, проводившимися дома, въ деревнѣ, когда книги отбрасывались въ сторону и уроки замѣнялись играми и разными похожденіями въ лѣсу и въ полѣ; съ свѣжими солнечными утрами болѣе поздняго возраста, когда далекая прогулка пѣшкомъ составляетъ такое громадное облегченіе отъ тяжелаго повседневнаго труда. Поэтому этотъ звукъ, каковъ онъ ни на есть, хотя и не связанный причинными отношеніями со всѣми этими многочисленными и разнообразными прошедшими наслажденіями, но только часто ассоціировавшійся съ ними въ нашей прежней жизни, возбуждаетъ въ насъ смутное сознаніе объ этихъ наслажденіяхъ, точь въ точь, какъ голосъ стараго друга, неожиданно входящаго въ нашъ домъ, внезапно поднимаетъ въ насъ волну того чувства, которое сложилось изъ всѣхъ радостей прошедшей дружбы“ [95]).

Ассоціація идей иногда объясняетъ самыя, повидимому, капризныя проявленія вкуса, напримѣръ, ношеніе парика, вошедшее въ обыкновеніе вслѣдствіе того, что одинъ изъ французскихъ королей скрывалъ этою искусственною куафюрой недостатокъ волосъ на своей головѣ [96]). Подражаніе королю ввело парикъ въ придворную моду, а затѣмъ распространило его употребленіе и во всемъ высшемъ сословіи XVII и XVIII вѣковъ. Въ ту пору парикъ производилъ впечатлѣніе чего-то величаваго и торжественнаго: онъ возбуждалъ представленіе о высокомъ санѣ короля и о важности его приближенныхъ [97]). Такимъ же образомъ объясняется, почему на китайцевъ очень объемистая талія производитъ впечатлѣніе возвышеннаго (ср. стр. 36): такъ какъ она обыкновенно бываетъ слѣдствіемъ обильнаго питанія, сидячей и праздной жизни, то-есть существованія, выпадающаго на долю мандариновъ, то представленіе о значительно развитыхъ органахъ пищеваренія ассоціируется въ умѣ китайца съ идеею о почестяхъ, подобающихъ сановникамъ Небесной Имперіи, и иныхъ наслажденіяхъ, выпадающихъ на долю подобныхъ счастливцевъ; оттого и

самая выпуклость таліи представляется китайцу символомъ значительности и важности, такъ что даже идоловъ своихъ китайцы изображаютъ съ подобнымъ аттрибутомъ [98]).

До какой степени ассоціація идей можетъ вліять на впечатлѣніе, производимое художественнымъ произведеніемъ, свидѣтельствуютъ слѣдующіе разсказы о Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля. Одинъ солдатъ признавался, что она показалась ему похожею на простую крестьянскую батрачку: Богоматерь представлена въ этой картинѣ босою и простоволосою, а означенный воинъ привыкъ видѣть безъ обуви и шляпки лишь женщинъ самаго низкаго сословія. Одинъ изъ извѣстныхъ докторовъ, глядя на дивное созданіе Рафаэля, сказалъ: „У Младенца расширены зрачки; у него глисты и ему слѣдовало бы прописать пилюли". А нѣкая молодая благовоспитанная лэди замѣтила объ ангелахъ, опирающихся локтями на баллюстраду внизу картины, что они держатъ себя такъ потому, что у нихъ, вѣроятно, не было хорошей гувернантки [99]).

Вслѣдствіе указанныхъ причинъ существуетъ та разница во вкусахъ, которая обусловливаетъ замѣчаемое разногласіе въ признаніи красоты, доходящее до того, что прекрасное, по приговору одного вкуса, считается за безобразное другимъ. Конечно, если бы было въ точности извѣстно, что такое прекрасное, то легко было бы опредѣлить хорошій, правильный вкусъ. Онъ испытываетъ тѣмъ большее наслажденіе, чѣмъ прекраснѣе предметъ его созерцанія, но и тѣмъ большее отвращеніе, чѣмъ послѣдній безобразнѣе. Слѣдовательно, хорошій, правильный вкусъ тотъ, который испытываетъ степень удовольствія или неудовольствія, соотвѣтствующую положительному или отрицательному эстетическому достоинству созерцаемаго объекта. Но опредѣлить это эстетическое достоинство созерцаемаго объекта не легко: эстетика лишь стремится къ познанію прекраснаго, далеко еще не успѣвъ вполнѣ достигнуть своей цѣли. Оттого люди, не зная положительно, что такое красота, такъ склонны судить о ней по собственному вкусу, называя прекраснымъ то, что̀ имъ нравится, и безобразнымъ то, что̀ имъ не нравится. Противъ такого приговора ничего нельзя было бы возразить, если бы всѣ люди обладали одинаково правильнымъ хорошимъ вкусомъ. Но какъ узнать его при существованіи вышеизложеннаго разнообразія вкусовъ? Покуда мы не вполнѣ знаемъ сущности прекраснаго, на предложенный вопросъ можно отвѣтить, что правильнымъ вкусомъ называется тотъ, которому нравится наилучшее [100]), то-есть нѣчто такое, что содѣйствуетъ наибольшему благосостоянію человѣчества [101]). По-

добно тому, какъ кулинарный вкусъ можетъ считаться хорошимъ, если ему нравится хорошая, здоровая пища, и дурнымъ, если ему нравится дурная, нездоровая, какъ, напримѣръ, вкусъ нѣкоторыхъ гастрономовъ, любящихъ не совсѣмъ свѣжую дочь, точно такъ же эстетическій вкусъ можно считать хорошимъ, правильнымъ, если ему нравится то, что предполагаетъ хорошую, нормальную жизнь или ей содѣйствуетъ. Напримѣръ, античный вкусъ, которому нравился стройный Аполлонъ, лучше китайскаго, предпочитающаго мандарина съ объемистой таліей, потому что организмъ Аполлона предполагаетъ болѣе дѣятельную въ физическомъ и психическомъ отношеніи, а слѣдовательно и болѣе счастливую жизнь, чѣмъ жизнь китайскаго мандарина, нажившаго себѣ свою тучность лѣнью и обжорствомъ, т.-е. такими качествами, которыя болѣе или менѣе вредны человѣческому благосостоянію. Точно такъ же вкусъ, которому нравится талія Венеры Милосской менѣе, чѣмъ талія современной женщины, — неправильный, нехорошій, потому что талія первой есть талія нормальной, здоровой женщины, а талія современной изуродована корсетомъ, причиняющимъ болѣе или менѣе серьезный вредъ здоровью [102]).

Сообразно съ различными вкусами расъ, существуетъ и различная красота ихъ идеаловъ. Но такъ какъ не всѣ расы нашли условія наиболѣе подходящія для всесторонняго развитія жизни, то поэтому сравненіе этихъ идеаловъ устанавливаетъ извѣстную іерархію человѣческихъ расъ, служащую продолженіемъ біологической эволюціи, начиная съ низшихъ организмовъ [103]). „Въ одной расѣ можетъ быть больше красоты физической, чѣмъ въ другой, потому что органическое зданіе не нашло во всѣхъ климатахъ ни матеріаловъ одинаковаго качества, ни во всѣхъ зародышахъ одинаковую жизненную энергію, чтобы усвоить себѣ эти матеріалы. Оттого разныя расы, извлекая лучшее изъ первобытныхъ силъ и изъ различныхъ средствъ ихъ среды, не могли однако достигнуть одинаковаго расцвѣта. Прибавимъ, что человѣческая форма не выражаетъ лишь одну физическую жизнь. Жизнь нравственная также сквозитъ въ тѣлѣ, и кооперація болѣе или менѣе дѣятельная разумной воли съ инстинктами въ борьбѣ за существованіе обнаруживается въ чертахъ и оставляетъ въ типѣ расы прочный и передающійся по наслѣдству знакъ добытаго достоинства“ [104]).

Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ человѣкъ попадаетъ въ такія условія, которыя, давая импульсъ его физической и духовной дѣятельности и щедро вознаграждая его за усилія, обезпечиваетъ наиболѣе возможное для него земное благосостояніе, запечатлѣ-

вающееся высшею физическою и духовною красотою, въ смыслѣ гармоническаго развитія всѣхъ способностей души и тѣла. Такъ, напримѣръ, гармоническимъ развитіемъ тѣла и духа отличались греки, достигнувшіе столь высокаго идеала красоты.

Дѣло эстетики содѣйствовать пониманію высшей красоты въ природѣ и искусствѣ; дѣло воспитанія развивать вкусъ такъ, чтобы онъ находилъ наибольшее наслажденіе въ созерцаніи наиболѣе совершенной красоты. Безъ эстетики нельзя достовѣрно знать, что прекрасно; безъ надлежащаго развитія вкуса нельзя чувствовать красоту, нельзя наслаждаться ея созерцаніемъ. Хорошій, правильный вкусъ не дается отъ природы; его нужно развивать, надъ его улучшеніемъ нужно работать: „Вкусъ, пишетъ Віоле-ле-Дюкъ, не есть, какъ нѣкоторые думаютъ, болѣе или менѣе счастливая фантазія, результатъ какого-то инстинкта. Никто не родится со вкусомъ. Напротивъ, вкусъ есть отпечатокъ, оставляемый хорошо направленнымъ воспитаніемъ, вѣнецъ терпѣливаго труда, отраженіе среды, въ которой художникъ живетъ и вращается. Знать и созерцать лишь одно прекрасное, питаться имъ, сравнивать его, путемъ сравненія выбирать, не довѣряться недоказанному сужденію, стараться различать истинное отъ ложнаго, избѣгать посредственности, бояться пристрастія,—вотъ средства образовать въ себѣ вкусъ“ [105]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ I-й ГЛАВѢ.

1) О Баумгартенѣ см. H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 2 Buch. S. 84.

2) Ibid. S. 89. Ср. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 4.

3) Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 10, 12.

4) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 2 Buch. S. 87—88.

5) Ibid. S. 85. αἰσθητικός отъ αἴσθησις. См. объ этомъ терминѣ G. Sergi, La psychologie physiologique. Paris. 1888, p. 362.

6) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 2.

7) Ibid, I. S. 2. Мнѣнія за и противъ термина эстетики см. M. Schassler, Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Berlin 1872. Abth. II, S. 1143—1144.

8) Библіографія по эстетикѣ см. въ A Guide to the literature of Aesthetics by C. M. Gayley and F. N. Scott, Berkeley, U. S. A. 1891, Knight, Philosophy

of the Beautiful. London 1891, B. Bosanquet, A History of Aesthetic. London. 1892, p. 495.

9) Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entrtiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèlea avec une étude sur la philosophie d'Epictète par M. Guyau, p. 108

10) См. любопытные примѣры въ Исторіи Англіи Маколея (Полное собраніе сочиненій. Изд. Тиблена. Спб. 1863. Томъ VIII, стр. 235).

11) „То, что эстетика для художественнаго впечатлѣнія, то этика для нравственнаго поступка". (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897 S. 2).

Ср. G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig 1876. I. S. 233. О совѣсти и вкусѣ см. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1897. S. 357.

11*a*) О благотворномъ вліяніи эстетики на вкусъ. (P. Souriau. La beauté rationelle. Paris. 1904, p. 10—111). Вкусъ долженъ быть подвергнутъ строгой критикѣ (Ibid. p. 176—177). Знать, что̀ такое красота, не значитъ испытывать наслажденіе отъ ея созерцанія. Красота обращается къ чувству. Интеллектуалистъ, говорящій о красотѣ, похожъ на слѣпца, разсуждающаго о цвѣтахъ (Ibid., p, 156—157).

12) Marmontel, Essai sur le goût. (Oeuvres. Paris. 1819. Tome IV, partie I, p. 5).

13) Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи. Москва. 1836 г., стр. 152.

14) Григоровичъ, Картины англійскихъ живописцевъ на выставкахъ 1862 года въ Лондонѣ (Русскій Вѣстникъ. 1863. Мартъ, стр. 40).

15) Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris 1889, p. 101.

16) Ibid., p. 104—105.

17) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1866. I. S. 232.

18) Записки А. Пушкина (См. Сочиненія С. Пушкина. Спб. 1859, т. 4, стр. 48).

19) Тамъ же, стр. 56.

20) И. А. Гончаровъ, Литературный Вечеръ (И. А. Гончаровъ, Четыре Очерка, Спб. 1881, стр. 96).

21) Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris 1896, p. 269.

22) Herder, Sämmtliche Werke, herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin 1880. Bd. 20. S. 207.

23) О вкусѣ въ буквальномъ и переносномъ смыслѣ см. Ludwig Noiré, Die Entwickelung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig 1874. S. 5—6. Ср. Kralik, Weltschonheit, Wien. 1894. S. 175.

24) „Чѣмъ менѣе возможности разумно спорить о музыкѣ, тѣмъ болѣе спорятъ объ этомъ искусствѣ. Очень часто можно наблюдать надъ глухонѣмыми и больными, лишенными, вслѣдствіе какой-нибудь причины, способности говорить, какъ они сильно и страшно раздражаются, если окружающія не понимаютъ ихъ знаковъ. Мнѣ кажутся совершенно одинаковыми психическія причины того и другого явленія, не сравнивая ихъ въ остальномъ. Говорящій о музыкѣ не въ состояніи конкретно и вполнѣ точно выразить все то, что̀ привело его къ данному взгляду; для такого рода чувствъ нашему языку недостаетъ словъ; такимъ образомъ, другой его не понимаетъ, чему способствуетъ еще и то, что онъ ужъ составилъ себѣ другое мнѣніе, которое первому также не-

понятно. Отъ невозможности понимать другъ друга происходитъ та же раздражительность, какъ у глухихъ, которая такъ часто замѣчается при эстетическихъ спорахъ вообще и при музыкальныхъ въ частности". Simmel, Psychologische und ethnologische Studien über Musik (См. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft herausgegeben von M. Lazarus und H. Steinthal. Berlin. 1882. Bd. XIII, S. 300).

25) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 2 Aufl. Berlin. 1882. III. S. 100—103.

26) Montaigne, Liv. II, Ch. XII, Apologie de Raimond Sebond (См. Essais de Michel de Montaigne avec les notes de tous les commentateurs. Edition publiée par J.-V. Le Clerc. Paris. 1826, Tome III, p. 88—90). Ср. I. Houdoy. La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII au XVI siècle, Paris. 1876, p. 108—109). О разнообразіи вкусовъ см. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 42—45. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II, S. 359—360.

27) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 436. Ср. Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste Leipzig 1874. S. 4. Грубость вкуса дѣтей (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 4). Грубый вкусъ дѣтей и крестьянъ (G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I, S. 253). О грубомъ и тонкомъ вкусѣ см. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 31—32. „Неразвитому вкусу нравятся яркія краски и грубыя комбинаціи ихъ. Онъ удовлетворяется сочетаніемъ первичныхъ цвѣтовъ во всей ихъ рѣзкости. Въ окраскѣ предметовъ у нашего простого народа точно такъ же, какъ и у татаръ, нерѣдко встрѣчается смѣшеніе яркихъ цвѣтовъ: краснаго, желтаго, зеленаго или краснаго, зеленаго и голубого. У прежнихъ живописцевъ всѣхъ школъ мы видимъ яркую синеву неба. То же самое встрѣчается почти у каждаго начинающаго, неумѣлаго пейзажиста. Но съ развитіемъ эстетическаго чувства это пристрастіе къ яркимъ цвѣтамъ, рѣзко раздражающимъ глазъ, исчезаетъ. Они становятся для него такъ же непріятны, почти болѣзненны, какъ всѣ сильныя свѣтовыя ощущенія" (Вагнеръ, Пейзажъ и его значеніе въ живописи. Вѣстникъ Европы. 1873. Апрѣль, стр. 7—57). Дѣти и дикари любятъ простыя, правильныя формы и яркіе цвѣта. (Herkenrath, Problèmes d'esthétique et de morale. Paris. 1898, p. 2—6).

28) Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882, I, p. LXVIII—LXIX.

29) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 2 Buch S. 415—416. Винкельманъ нанесъ смертельный ударъ стилю того времени (Zopfstil). Ibid. S. 437.

30) Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (Winckelmann's Werke herausgegeben von Fernow. Dresden 1809. Bd. I, S. 31).

31) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Aufl. Liepzig. 1874. Bd. V. S. 602—603. Ср. M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 343.

31*a*) О пошломъ вкусѣ см. P. Souriau, La beauté rationelle. Paris. 1904, p. 172. По вкусу можно судить о достоинствѣ личности (Ibid., p. 172).

32) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetk. Leipzig. 1876. I, S. 234.

33) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Переводъ съ англійскаго подъ редакціею И. М. Сѣченова. Спб. 1872. Томъ II, стр. 385.

34) Тамъ же. Томъ II, стр. 385.

35) Тамъ же. Томъ II, стр. 386.

36) Тамъ же. Томъ II, стр. 384.

Европейцамъ же чрезмѣрная женская толщина кажется комичной. Такъ, напримѣръ, одна пѣвица въ роли Нормы, стоя у алтаря и нагнувшись, чтобы поднять вѣтвь, до того поразила пѣвцовъ, исполнявшихъ роли друидовъ, обширностью обращенной къ нимъ части своего тѣла, что они, внѣ себя, могли лишь воскликнуть „ого"! при чемъ публика разразилась хохотомъ. (Floegels Geschichte des Grotesk-Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Friedrich W. Ebeling. 5 Auflage. Leipzig. 1888. S. 373). Особенными любителями женской толщины являются персы и турки, откармливающіе своихъ молодыхъ дѣвушекъ, становящихся будто бы отъ того еще болѣе привлекательными. (G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. S. 61). Точно такъ же и южно-африканскія племена откармливаютъ своихъ женщинъ, чтобы онѣ были толще. (H. Jäger, Das Princip des kleinsten Kraftmasses in der Aesthetik. Vierteljahrsschrift für wiessenschaftliche Philosophie. 1881. V Bd. S. 443).

37) Ч. Дарвинъ. Происхожденіе человѣка. Пер. подъ ред. Сѣченова. Спб. 1872. II, стр. 383.

38) Тамъ же. Томъ II, стр. 383.

А. А. Котляревскій, Женская красота по понятіямъ германскихъ и славянскихъ племенъ. Соч. т. IV. прил. стр. 693—702. Ср. прим. 26 этой главы. О разныхъ типахъ женской красоты см. Plosse, Das Weib in der Natur—und Völkerkunde. 4 Aufl. Leipzig. 1895. I. S. 48—124. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 359—360. E. Heyck, Frauenschönheit im Wandel von Kunst und Geschmack (Sammlung illustrirten Monographien, hérausg. v. H. v. Zabelitz. Bielefeld und Lpz. 1902). Stratz, Die Rassenschönheit der Weiber. 4 Aufl.

39) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I, S. 255.

40) Ibid. I. S. 241.

41) Ibid. I. S. 259—260. Венколенскія постройки весьма практичны также для мѣстностей, гдѣ часты землетрясенія (Ibid. I. S. 260).

42) Ibib. I. S. 241.

43) Весьма рѣдкимъ исключеніемъ является г-жа Сталь, говорившая, что „охотно пройдетъ хотя бы 500 миль, чтобы встрѣтить умнаго человѣка, но не станетъ трудиться раскрывать свое окно, чтобы полюбоваться видомъ Неаполя". (Леббокъ, Успѣхи и радости жизни. Спб. 1890, стр. 224—226).

44) J. Ruskin, Modern Painters, 2 ed. in small form. London. 1898. Chapter XIII. Of classical Landscape, 198—201.

45) E. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 7 Auflage. Leipzig. 1901. I. S. 429—431. Ср. G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 241 — 243. Впрочемъ такое же отвращеніе къ дикой гористой мѣстности замѣтно среди простого народа и въ позднѣйшія времена. Такъ, напримѣръ, Кантъ упоминаетъ объ одномъ умномъ савойскомъ крестьянинѣ, считавшемъ всѣхъ любителей снѣговыхъ горъ просто на просто дураками. (Immanuel Kant's Kritik der Urteilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 124).

46) Маколей, Исторія Англіи (Полное собраніе сочиненій. Спб. 1863. Томъ IX, стр. 287—290).

47) L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. 7 Auflage. Leipzig 1901. I. S. 451. О чувствѣ природы у Руссо и Ламартина см. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 56 — 57, 62, 174. Объ успокоивающемъ вліяніи природы см. ibid., p. 243.

О чувствѣ природы („Sentiment de la nature") см. Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, 336 — 339. Alf. Biese. Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Kiel. 1882—1884. Alf. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühles im Mittelalters und in der Neuzeit. Leipzig. 1888. Ludw. Friedländer, Über die Entstehung und und Entwickelung der Gefühle für das Romantische in der Natur. Victor Laprade, Le sentiment de la nature. Ал. фонъ Гумбольдтъ. Космосъ, пер. Н. Флорова изд. 3. Москва. 1871. Часть II, гл. I Описаніе природы. чувство природы, смотря по различію времени и народныхъ племенъ. Ruskin, Modern Painters, 2 ed. London 1898. Vol. III, ch. XIII, Of. Classical Landscape; ch. XIV, XV Of Madiacval Landscape; ch. XVI Of Modern Landscape. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in der Natur und Kunst. Mainz. 1897. Э. Геккель, Красота формъ въ природѣ. Спб. 1902. 1902. Леббокъ, Красота природы.

О рѣдкости эстетическаго наслажденія природою см. K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 352. Оно мало доступно дикарямъ, простолюдинамъ, дѣтямъ и пр. (ibid. II. S. 352).

48) Это смягченіе достигалось такъ называемымъ приготовленіемъ диссонансовъ. Монтеверде впервые ихъ употребляетъ неприготовленными (см. A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig 1878. Bd. IV, S. 365). Поэтому его можно назвать отцомъ современной музыки (Ibid. IV. S. 364).

49) Ibid. IV. S. 355, 367—371.

Насколько Монтеверде опередилъ свое время употребленіемъ неприготовленныхъ диссонансовъ, видно изъ того, что они впервые допущены въ теоріи Рамо въ его сочиненіи: Traité de l'harmonie, появившемся въ 1722 г. (См. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 482). Намъ диссонансы Монтеверде вовсе не кажутся особенно рѣзкими, какъ въ этомъ можно убѣдиться изъ его знаменитаго „Плача Аріадны", помѣщеннаго въ моей Краткой исторической музыкальной Хрестоматіи (2 изд. Спб. 1900 г., стр. 329) и нѣкогда своей экспрессіей вызывавшаго въ слушателяхъ слезы (см. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Zweiter Theil. S. 37).

50) См. Musikalisch-kritische Bibliothek. Gotha. 1778. I. S. 53—210).

Полное непониманіе Генделя обнаруживается въ XVIII в.: „Мессія" названнаго композитора вызвалъ неудержимую зѣвоту въ Маннгеймѣ. Въ Копенгагенѣ эта ораторія тоже не понравилась. Тому времени была недоступна величавая простота музыки Генделя. (См. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1857, IV. S. 462—463).

51) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1858. Bd. III. S. 305. Bd. IV. S. 72.

52) Ibid. III. S. 305.

53) Ibid. III. S. 308.

54) Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Aufl. Berlin. 1884. I. S. 246.

55) Ibid. I. S. 290.

56) Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig. 1828. Sp. 853—854.

57) Louis Spohr' Sellbst-Biographie. Cassel und Göttingen. 1860. I. S. 202—203. Ср. Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Aufl. Berlin. 1884. II. S. 402—403. Ср. G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. London. 1896, p. 377.

58) Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Aufl. Berlin. 1884. II. S. 403.

59) Al. Oulibicheff, Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig. Paris. 1857, p. 289.

Объ измѣненіяхъ въ музыкальномъ вкусѣ см. L. de la Laurencie, Le goût musical et ses variations (Le Courrier musical. 1900. 15 Novembre, № 15). Разница вкусовъ въ музыкѣ и ея причина (P. Souriau, La beauté rationelle. Paris. 1904, p. 285—286). Всякая ли эволюція есть прогрессъ—рѣшитъ время. (Ibid., p. 289—290).

60) De Rossi, Bulletino dell Istituto di Corrispondenza archeologica. 1871, p. 5. Ср. E. Müntz, Les précurseurs de la Renaissance Paris. London. 1882, p. 34. Впрочемъ, у Петрарки замѣтно больше пониманія красотъ античныхъ образовательныхъ искусствъ, чѣмъ у Данте. (Ibid., p. 35).

61) Ibid., p. 56. О неспособности средневѣковыхъ художниковъ понимать красоты античнаго искуства, см. также E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 218 — 219. Впрочемъ, встрѣчаются немногія исключенія (ibid., I, p. 219—220).

52) Куглеръ, Руководство къ исторіи искусствъ. Четвертое изданіе, обработанное В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва, 1890. II, стр. 283—284. Ср. St. Fraschetti, Il Bernini. Milano, 1900, p. 58. Подобное неуваженіе къ памятникамъ древняго искусства Бернини обнаруживалъ не разъ (iidd., p. 380).

63) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 239.

64) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1889, I, 364, 374—375, 382—383. Противники и защитники готики, ibid. II, p. 319—320. Антипатія къ готикѣ ibid. III, p. 183, 305—307.

65) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München. 1893. I. S. 186 ff. Наоборотъ, для Вакенродера она полна красотъ (Ibid., I, S. 186).

Въ XVII и XVIII вв. готика не нравится (См. Lecky, History of the rise and influenre of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London 1866. I, p. 280. Ср. Abbé Corblet, L'Architecture du Moyen âge jugée par les ecrivains des deux derniers siècles. Paris. 1859).

66) Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 2 Buch. S. 583.

67) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München. 1893. I. S. 69.

68) Ibid. I. S. 106. Винкельманъ отзывался, вообще, о голландскихъ художникахъ съ большимъ пренебреженіемъ, называя ихъ „обезьянами пошлой породы“ (Ibid., I, S. 106).

69) Ibid., II. S. 147. (Ср. Schnaase, Niderländische Briefe. 1834).

70) Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst. 3 Aufl. Leipzig. 1869. III. S. 148—149. Ср. H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 4 Aufl. Braunschweig. 1881. I Theil. S. 530—531.

Великой заслугой Гаррика было стремленіе воскресить Шекспира на англійской сценѣ и содѣйствовать его пониманію. (Ibid. S. 532. Ср. Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. III. S. 149).

71) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 4 Aufl. Braunschweig, 1881. 2 Theil. S. 232. Но все-таки Вольтеръ кое-гдѣ чуялъ гигантскій геній Шекспира. (Ibid., S. 232—233).

72) De la littérature Allemande. (См. Oeuvres de Frédéric le Grand. Berlin. 1847. Tome VI, p. 108—109). (Ср. M. Carrière, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig, 1885. I, S. 269—270),

73) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 75—76.

74) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 237.

75) Hogarth, Zergliederung der Schönheit. Uebers. von Mylius. Berlin und Potsdam. 1754, S. 12.

76) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 238—239.

77) Immanuel Kant's, Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig, 1838. S. 427, 442.

78) Эмиль Геннекенъ, Опытъ построенія научной критики. Пер. Д. Струнина. Изданіе журнала „Русское Богатство". Спб. 1892, стр. 81.

79) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig, 1876. I. S. 249.

80) Эм. Геннекенъ, Опытъ построенія научной критики. Пер. Д. Струнина. Изданіе журнала „Русское Богатство". Спб. 1892, стр. 81.

81) Н. Чернышевскій, Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности. Спб. 1855, стр. 8—9.

82) Пушкинъ, Евгеній Онѣгинъ. Гл. 3, V. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изданіе 3, А. С. Суворина. Спб. 1887. Томъ V, стр. 68).

83) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 250 ff.

84) Ibid., I. S. 250—251.

85) Ibid., I. S. 244.

86) Al. W. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II. S. 189 — 190. Берліозъ выдавалъ нѣкоторыя свои сочиненія за произведенія прежнихъ авторовъ. Тогда его враги хвалили эти произведенія, думая, что они написаны не Берліозомъ. (Ad. Jullien, Hector Berlioz. Sa vie et ses oeuvres. Paris. 1888, p. 184—186, 212—214). Ср. Ad. Jullien, Richard Wagner. Sa vie et ses oeuvres. Paris. 1886, p. 31. По мнѣнію А. Г. Рубинштейна, вліяніе воспитанія и авторитета есть причина, по которой классическая музыка нравится (А. Рубинштейнъ, Музыка и ея представители. Москва. 1891, стр. 12). Фетъ разсказывалъ какъ то о своемъ бѣгствѣ изъ концерта съ классическою музыкой, когда, не найдя своей шубы, онъ уѣхалъ, закутавшись попоной, только для того, чтобы избѣгнуть продолженія такого наслажденія. (Русскій Вѣстникъ. 1898. Іюль, стр. 27).

87) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris, 1889. I. p. 22.

88) См. прим. 66. Винкельманъ и Лессингъ, увлеченные пластическими греческими идеалами, пренебрегаютъ ландшафтною живописью, пониманію которой содѣйствуетъ Гердеръ (H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 1 Abtheilung, S. 58, Ibid. 3 Theil. 2 Buch. S. 585. Лессингъ отрицаетъ жанръ. (Ibid., S. 583). Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München. 1893. I. S. 107, 160).

89) Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Nouvelle édition, p. 148.

89*a*) Слишкомъ большая оригинальность Рембрандта мѣшала его современникамъ понимать его. (Emil Michel, Rembrandt. Paris. 1893, p. 513). О голландскихъ художникахъ, умершихъ въ крайней бѣдности см. ibid., p. 410. Великій пейзажистъ Яковъ Рюйздаль (Jacques van Ruyzdal), непонятый современниками, влачилъ жалкое существованіе. Въ 1681 г. онъ умолилъ Гарлемскаго бургомистра помѣстить его въ госпиталь, гдѣ Рюйздаль и умеръ въ 1862 г. доведенный до отчаянія бѣдностью и игнорированіемъ его трудовъ и таланта. (H. Havard, Histoire de la peintlure hollandaise. Nouvelle édition. Paris 1881, p. 202).

90) Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 251 — 252. II, 240—246. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 92—93.

91) Объ отсутствіи эстетической чуткости и недостаткѣ въ развитіи слуха и зрѣнія см. Paul Stern, Einfühlung und Association in der neuern Aesthetik. Hamburg und Leipzig, 1898. S. 76.

92) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 94.

Ассоціація идей имѣетъ громадное значеніе въ эстетикѣ, на что указалъ Фехнеръ (Ibid., I, S. 86—87). См. также A. Biese, Das Associationsprincip und der Anthropomorphismus in der Aesthetik. Aus dem Programm d. Gymnasiums zu Kiel. 1890. О сущности и значеніи ассоціаціи идей см. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 55. См. о вліяніи на вкусъ ассоціаціи идей Joseph Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 76.

93) Ср. Kuno Fischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 178.

94) Гете, Римскія элегіи. XVI. (См. Сочиненія В. Гете въ русскомъ переводѣ подъ редакціею Петра Вейнберга. Спб. 1867. Томъ IV, стр. 196).

95) Гербертъ Спенсеръ, Основы Психологіи. Москва. 1898. Части VI—IX, стр. 392, § 519.

66) Парики были еще извѣстны въ древности. „Осужденные отцами христіанской церкви, парики исчезаютъ въ XII ст. Въ XVII они являются вновь. Первый надѣлъ парикъ Людовикъ XIII, въ 1630. При Людовикѣ XIV парики стали носить сперва дворянство и буржуазія, потомъ и духовенство. При Людовикѣ XV ихъ стали пудрить". (Ф. Толль, Настольный словарь. Спб. 1864. Томъ III, стр. 29. Ср. Энциклопедическій словарь Брокгауза-Ефрона. Спб. 1897. Томъ XXIII, стр. 809).

97) G. Th. Fechner. Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 254. Ср. стр. 36 и прим. 74.

98) Ibid., I. S. 255.

99) Ibid., I. S. 255.

100) „Лучшій вкусъ тотъ, который вообще доставляетъ наилучшее человѣчеству; наилучшее для человѣчества то, что наиболѣе содѣйствуетъ его временному и предполагаемому вѣчному благу" (Ibid., I. S. 264). Хорошій и дурной вкусъ см. Herekemath, Problèmes d'Esthètique et de morale. Paris. 1888, p. 45—46. Гигіена вкуса (P. Souriau, La beauté rationelle. Paris. 1904, p. 168—170). Испорченныя вкусъ въ произведеніяхъ искусства временъ Нерона (E. Rénan, L'Antéchrist. Paris. 1873, p. 129).

101) Такимъ образомъ въ эстетику вводится чуждое ей понятіе: вкусъ опредѣляется не красотою созерцаемаго объекта, а его доброкачественностью. Лотце пишетъ, что „прекрасное есть форма добра, безобразное—зла. Мы соглашаемся, что такимъ образомъ эстетика опирается на чуждый ей кругъ идей, но мы не можемъ сдѣлать самостоятельнымъ то, что не самостоятельно. Эстетика, почитающая высшимъ міровымъ принципомъ не добро, а „идею", ищущая въ красотѣ лишь формальный организмъ идеи, взирая съ эстетической точки зрѣнія, конечно, сама подойдетъ подъ установленное Вейсе и Фишеромъ понятіе безобразнаго, такъ какъ сдѣлала бы изъ подчиненнаго момента, формы отрицанія, — цѣлое, а изъ абстрактнаго, формальнаго достоинства явленія — его конкретную цѣль". (H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 341—342). О близости эстетики къ этикѣ Lh. Lipps, Grundlegung der Aestheti. Hamburg und Leipzig. 1903, S. 223. 525. Ср. Paul Souriau,

La beauté rationelle. Paris. 1904; p.p. 74—76, 78—79, 80, 83, 85, 88, 89, 90—91, 98, 101, 104, 106. Опредѣленіе красоты ibid., p. 106, 110, 112, 113, 114 — 115, 122, 126, 178—179, 180—185, 306—307. Идея красоты ibid., p. 76. Вредъ, нанесенный эстетикѣ ничего не значущей абстрактной идеей. (Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 234—237).

102) „Форма нижней части грудной клѣтки, вслѣдствіе гибкости длинныхъ хрящей на ребрахъ, всего легче подвергается измѣненію при механическомъ давленіи. Легкомысліе и испорченный вкусъ женщинъ заставляетъ ихъ стягивать корсетомъ нижнюю часть своей грудной клѣтки, отчего послѣдняя принимаетъ форму, противоположную ей свойственной, а именно: форму конуса, опрокинутаго своей вершиной внизъ. Оттого нижнія ребра уродуются и хилѣютъ, верхнія же удлиняются, и въ нижней части груди малѣйшее движеніе для дыханія дѣлается почти совсѣмъ невозможнымъ. Росту груди, приподнятой корсетомъ вверхъ, наносится вредъ. Вся форма туловища измѣняется". (E. Harless, Lehrbuch der plastischen Anatomie. Stuttgart. 1858. 2 Abtheilung. S. 34—35). Тамъ же помѣщено изображеніе скелета женщины, не носившей корсета, и скелета, изуродованнаго этою принадлежностью женскаго туалета.

Бывали даже случаи смерти отъ корсета. (См. газету „Новости" 1896 г. 17 ноября. № 318).

103) Oeuvres de Sully Prudhomme, L'Expression dans les beaux arts. Paris, 1883, p. 307.

104) Ibid., 307—309.

105) Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle. Paris. 1863. Tome VI, p. 34.

Глава II.

Эстетическое чувство.

То, что нравится вкусу, называется красотой. Вслѣдствіе разнообразія вкусовъ люди считаютъ красотою весьма различное, иногда едва ли не взаимно противоположное. Оттого то, что одному кажется прекраснымъ, другому не нравится и можетъ даже показаться безобразнымъ. Но такъ такъ красотою люди называютъ то, что̀ нравится ихъ вкусу, то красота истинная, то-есть нравящаяся хорошему, правильному вкусу, или мнимая, то-есть нравящаяся дурному, неправильному вкусу, все-таки производитъ одинаковое впечатлѣніе на любующагося ею созерцателя, вкусу котораго она соотвѣтствуетъ: а именно, она на него производитъ *пріятное* впечатлѣніе. Слѣдовательно, прекраснымъ называется то, что̀ доставляетъ наслажденіе созерцающему.

Впрочемъ, есть вещи, хотя и доставляющія наслажденіе созерцающему, тѣмъ не менѣе не называющіяся прекрасными, потому что нравятся, благодаря не ихъ красотѣ, а другимъ ихъ свойствамъ. Такъ, напримѣръ, человѣку голодному пріятно смотрѣть на пищу; измученному жаждой пріятно увидать ключъ, изъ котораго бьетъ чистая холодная вода; озябшему доставитъ большое удовольствіе видъ теплой одежды, сулящей ему возможность согрѣться, и это удовольствіе вовсе не будетъ зависѣть отъ изящнаго покроя платья, а благодаря надеждѣ найти въ немъ защиту отъ холода; измученный зноемъ предпочтетъ укрыться въ темномъ углу, и этотъ уголъ покажется пріятнѣе пригорка съ восхитительнымъ видомъ на окрестность, но палимаго жгучими солнечными лучами; усталому пріятно отдохнуть на мягкомъ, покойномъ ложѣ совершенно независимо отъ художественности его

стиля... Для поддержанія жизни человѣкъ нуждается въ удовлетвореніи своихъ физическихъ потребностей. Чтобы возстановить потраченныя силы организма, нужны: пища, питье и покой; чтобы защититься отъ чрезмѣрнаго холода и зноя, необходимы: одежда и жилище. Созерцаніе предметовъ, способныхъ удовлетворить нужды организма, доставляетъ наслажденіе, не благодаря ихъ красотѣ, а въ силу ихъ утилитарнаго значенія. Такіе предметы нравятся не потому, что они прекрасны, а оттого, что полезны.

Наслажденія, доставляемыя полезными предметами, удовлетворяя потребностямъ тѣла, отличаются отъ наслажденій при созерцаніи красоты своею матеріальностію. Но есть и духовныя наслажденія, доставляемыя не красотою, а процессомъ познаванія истины. Такъ, напримѣръ, опыты съ сиреной даютъ возможность, благодаря этому акустическому прибору, наглядно убѣдиться въ числѣ колебаній, обусловливающихъ высоту звуковъ. Хотя звуки, издаваемые сиреною, не имѣютъ ничего общаго съ музыкально-прекраснымъ, тѣмъ не менѣе человѣку любознательному пріятно присутствовать при акустическихъ опытахъ, производимыхъ при ея помощи. Слѣдовательно, въ данномъ случаѣ наслажденіе доставляется не красотою. Оно также не есть результатъ удовлетворенія какой-нибудь физіологической потребности: сирена и опыты, производимые ею, не приносятъ никакой грубо-утилитарной практической пользы. Наслажденіе, ею доставляемое, состоитъ въ удовлетвореніи любознательности, которая, при большей или меньшей пытливости ума, достигаетъ иногда неутолимой жажды знанія. Процессъ познаванія принадлежитъ къ числу высшихъ радостей и лучшихъ изъ доступныхъ душѣ человѣка. Эта радость есть награда естествоиспытателю, предпринявшему трудное и опасное путешествіе, для обогащенія науки новыми фактами, или физіолога, живущаго въ трупной атмосферѣ анатомическаго театра и роющагося въ отвратительныхъ внутренностяхъ животныхъ, съ цѣлью приподнять завѣсу съ тайны жизни; та же радость скрашиваетъ существованіе историка, проводящаго свою жизнь въ архивной пыли и тяжелымъ трудомъ возстановляющаго передъ своими духовными очами ясную картину прошлыхъ временъ, исчезнувшихъ народовъ, погибшихъ цивилизацій. Конечно, радости, доставляемыя научными изслѣдованіями, болѣе или менѣе соединяются съ удовлетвореніемъ честолюбія: ученому можетъ быть пріятна слава, пріобрѣтаемая имъ своими трудами. Но бываютъ люди, посвятившіе себя исключительно наукѣ, изученіе которой доставляетъ имъ величайшее наслажденіе процессомъ удовлетворенія любознательности, безъ всякой примѣси честолюбія.

Таковъ, напримѣръ, венгерецъ Ментелли, филологъ и математикъ, жившій въ крайней бѣдности, отказывавшій себѣ въ самомъ необходимомъ, работавшій по 20-ти часовъ въ сутки исключительно для обогащенія своего ума знаніями и не оставившій никакого слѣда своихъ долгихъ и упорныхъ занятій наукой, предпринятыхъ имъ, слѣдовательно, безъ всякихъ честолюбивыхъ цѣлей, а исключительно ради наслажденія отъ процесса познаванія истины [1]).

Таковы тѣ анонимные труженики науки, не пожелавшіе никакихъ иныхъ наградъ, кромѣ наслажденія отъ удовлетворенія любознательности и отъ сознанія оказаннаго содѣйствія научному прогрессу человѣчества [2]).

Наслажденія, доставляемыя уму удовлетвореніемъ любознательности, процессомъ познаванія истины, можно назвать интеллектуальными. (Al. Bain, The Emotion and Will. 2 ed. London 1865, p. 44. Th. Lipps. Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 22—24).

Наслажденія матеріальныя зависятъ отъ удовлетвореній потребностей тѣла, слѣдовательно, отъ приносимой ими пользы. Наслажденія интеллектуальныя сопровождаютъ удовлетвореніе любознательности,—этого умственнаго голода. Въ чемъ же заключаются наслажденія отъ созерцанія красоты? „Посмотрите на полевыя лиліи, какъ онѣ растутъ? Не трудятся, не прядутъ. Но говорю вамъ, что и Соломонъ во всей славѣ своей не одѣвался такъ, какъ всякая изъ нихъ“ [3]). Лиліи не доставляютъ намъ матеріальной пользы, не представляютъ особаго интеллектуальнаго интереса,—на нихъ просто пріятно любоваться. Точно такъ же роза доставляетъ намъ наслажденіе не тѣмъ, что сулитъ намъ удовлетвореніе какой-нибудь матеріальной потребности или нашей любознательности, а своею красотою. „Роза стала символомъ красавицы, милой“; въ такомъ значеніи знаетъ ее уже Плавтъ и народная романская поэзія. „Душистая роза моя“ (Rosa fresca aulentissima), обращается къ дѣвушкѣ одинъ изъ древнѣйшихъ итальянскихъ поэтовъ: „La verginella è simile alla rosa (Аріосто)“ [4]) (дѣвица похожа на розу).

Роза и лилія безразличны въ утилитарномъ значеніи. Онѣ не представляютъ особаго интеллектуальнаго интереса, а нравятся лишь своею красотою [5]). Можно найти примѣры, доставляющіе наслажденіе утилитарное и интеллектуальное и въ то же время нравящіеся своимъ видомъ. Таковъ, напримѣръ, кроликъ, мясо котораго съѣдобно; поэтому онъ можетъ доставить наслажденіе голодному. Кромѣ того, кроликъ весьма пригоденъ для вивисекціи, поэтому можетъ доставить много интеллектуальныхъ наслажденій

ученому, дѣлающему разные опыты надъ этимъ животнымъ. Наконецъ, кроликъ не лишенъ миловидности. Изображающій его живописецъ будетъ смотрѣть на кролика съ удовольствіемъ, но безъ алчности голоднаго и безъ любознательности ученаго; художникъ полюбуется внѣшнимъ видомъ этого животнаго. Еще примѣръ: трое покупателей разсматриваютъ одну и ту же старинную вазу: одинъ владѣетъ магазиномъ рѣдкостей и надѣется чрезъ покупку этой вазы сдѣлать выгодную аферу; другой—археологъ, пытающійся по рисункамъ на этой вазѣ разрѣшить нѣкій интересный въ научномъ отношеніи вопросъ [6]); третій—художникъ: онъ просто любуется ея красивой формой. Вотъ три пары глазъ, смотрящихъ на одинъ и тотъ же предметъ съ трехъ весьма разныхъ точекъ зрѣнія [7]).

Прекрасное, подобно полезному и интересному, доставляетъ наслажденіе; но спеціальная особенность красоты заключается въ томъ, что она нравится не въ силу грубо-утилитарныхъ соображеній, не вслѣдствіе заманчивой перспективы удовлетворенія любознательности, а только потому, что красоту пріятно созерцать. Слѣдовательно, прекрасное есть то, что способно доставлять наслажденіе при одномъ безкорыстномъ къ нему отношеніи. Способность наслаждаться созерцаніемъ предметовъ и явленій, не сулящихъ матеріальной пользы и не представляющихъ интеллектуальнаго интереса, слѣдовательно, способность любоваться безкорыстно есть эстетическое чувство. „Крестьянинъ, который вечеромъ, по окончаніи работы, любуется природой, слѣдитъ за видоизмѣненіями формъ, цвѣта и полета облаковъ, не думая о пользѣ и вредѣ дождя для посѣва, или же созерцаетъ волнующуюся ниву съ ея колосьями, облитыми пурпуромъ заходящаго солнца, не взвѣшивая прибыли жатвы,—относится къ окружающему его міру съ эстетической стороны. Если косецъ, наткнувшись на гнѣздо жаворонка, осторожно разглядываетъ красивыя, пестренькія яички или птенцовъ, обнаруживающихъ свой страхъ смущенными взглядами, между тѣмъ какъ родители ихъ безпокойно поркаютъ туда и сюда,—находится также въ эстетическомъ состояніи созерцанія. Охотникъ, при внезапномъ появленіи красиваго оленя забывшій выстрѣлить въ него, потому что осанка, формы, походка дикаго животнаго приковываетъ его вниманіе,—вошелъ въ эстетическое отношеніе къ объекту [8]).

Эстетическое чувство есть способность наслаждаться красотою. Слѣдовательно, для впечатлѣнія красоты нужно существо, способное наслаждаться безкорыстно, то-есть надѣленное эстетическимъ чувствомъ. Но если существо, надѣленное эстетическимъ

чувствомъ, находится, напримѣръ, въ подземельѣ, гдѣ нѣтъ ни звука, ни свѣта, то все-таки не получается впечатлѣнія красоты, по причинѣ отсутствія того нѣчто, которое надѣлено силою производить пріятное впечатлѣніе на существо, способное наслаждаться безкорыстно, то-есть надѣленное эстетическимъ чувствомъ.

Поэтъ Іеронимъ Лормъ [9]), въ молодые годы потерявшій слухъ, а затѣмъ и зрѣніе, былъ надѣленъ высоко развитымъ эстетическимъ чувствомъ. Но послѣ потери слуха и зрѣнія для него перестала существовать красота окружающаго міра, о которой онъ могъ лишь вспоминать постольку, поскольку онъ ее воспринималъ, когда слышалъ и видѣлъ.

Эстетическое чувство можетъ быть положительнымъ или же отрицательнымъ. Подъ вліяніемъ красоты эстетическое чувство испытываетъ наслажденіе, которое сопровождается безкорыстнымъ влеченіемъ къ прекрасному. Наоборотъ, безобразное, какъ противоположность прекраснаго, производитъ на эстетическое чувство непріятное впечатлѣніе и сопровождается отвращеніемъ отъ безобразія,—отвращеніемъ тоже безкорыстнымъ, потому что безобразное иногда вовсе не вредно съ утилитарной точки зрѣнія и иногда небезъинтересно съ интеллектуальной [10]).

Главный признакъ эстетическаго чувства заключается въ его безкорыстіи, а также и въ отсутствіи монополизаціи: кусокъ пищи, съѣдаемый однимъ, не можетъ удовлетворить голодъ другого, а красотою можетъ любоваться безчисленное количество созерцателей. Отсюда гуманитарное вліяніе красотъ природы и изящныхъ искусствъ, развивающее симпатію между людьми, соединяя ихъ въ одномъ чувствѣ восторженнаго восхищенія передъ созерцаемымъ объектомъ, являющимся источникомъ эстетическаго наслажденія. (Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 34, 39, 41, 86. Ср. Bain, The Emotion and Will. 2 ed. London. 1865, p. 210—211).

Эстетическое чувство отличается пассивностію. Оно, какъ цвѣтокъ, распускается, если озаритъ его красота, и сжимается, противодѣйствуетъ назойливому впечатлѣнію безобразія. Своею пассивностію эстетическое чувство отличается отъ вкуса, представляющаго активное начало. Вкусъ есть сужденіе, преимущественно направленное на градацію красоты или безобразія. Путемъ сравненія вкусъ опредѣляетъ цѣнность того или другого эстетическаго явленія. Вкусъ можно назвать острымъ лезвіемъ критическаго ножа, болѣе или менѣе глубоко вонзающагося въ таинственныя нѣдра прекраснаго. Эстетическое же чувству, это—океанъ въ нашемъ внутреннемъ мірѣ, отражающій въ себѣ все безконечное

разнообразіе блестящаго великолѣпія вселенной. Такое сравненіе, однако, умѣстно лишь въ томъ случаѣ, если рѣчь идетъ объ эстетическомъ чувствѣ всего человѣчества. Отдѣльные народы въ разныя историческія времена не достигли такой эстетической универсальности, потому что эстетическое чувство развивается болѣе или менѣе односторонне у разныхъ національностей и въ разныя эпохи. При сравненіи цивилизацій оказывается, что эстетическое чувство то повышается, то падаетъ, то направляется въ одну сторону, то стремится въ другую. Исторія искусствъ обнаруживаетъ эстетическую эволюцію, указываетъ на разныя проявленія эстетическаго чувства и выясняетъ его культурное значеніе [11]).

Гдѣ начало этой эволюціи? Надѣлены ли эстетическимъ чувствомъ одни только люди, или также и животныя? „Это чувство, пишетъ Дарвинъ, было также провозглашено, какъ исключительная особенность человѣка. Но если мы припомнимъ, какъ самцы птицъ намѣренно распускаютъ свои перья и щеголяютъ яркими красками передъ самками, тогда какъ другія птицы, не имѣющія красивыхъ перьевъ, не кокетничаютъ такимъ образомъ, то не будемъ конечно сомнѣваться, что самки любуются красотою самцовъ. А такъ какъ далѣе женщины всѣхъ странъ убираются такими перьями, то конечно никто не станетъ отрицать изящества этого украшенія. Плащеносцы, убирающіе съ большимъ вкусомъ свои игральныя бесѣдки ярко-окрашенными предметами, и нѣкоторые колибри, украшающіе такимъ же образомъ свои гнѣзда, ясно доказываютъ, что они имѣютъ понятіе о красотѣ. То же можно сказать и относительно пѣнья птицъ. Нѣжныя пѣсни самцовъ въ пору любви несомнѣнно нравятся самкамъ, чему я позднѣе приведу доказательства. Еслибы самки птицъ были неспособны цѣнить яркія краски, красоту и пріятный голосъ самцовъ, всѣ старанія и хлопоты послѣднихъ очаровать ихъ этими свойствами были бы потеряны, а этого конечно нельзя предположить. Почему извѣстные цвѣта и извѣстные звуки, сгруппированные извѣстнымъ образомъ, доставляютъ наслажденіе, можетъ быть такъ же мало объяснено, какъ и то, почему тотъ или другой предметъ пріятенъ для обонянія или вкуса. Можно однако сказать съ увѣренностію, что одни и тѣ же цвѣта и звуки нравятся намъ и низшимъ животнымъ“ [12]).

Средства, которыми самцы плѣняютъ эстетическое чувство самокъ, весьма различны. „У нѣкоторыхъ эти средства заключаются въ пѣніи, или странныхъ крикахъ, или инструментальной музыкѣ; и самцы вслѣдствіе этого отличаются отъ самокъ по голосовымъ органамъ и по строенію нѣкоторыхъ перьевъ. Чрез-

вычайно разнообразные способы образованія различныхъ звуковъ даютъ намъ высокое понятіе о важности этого рода ухаживанья. Многія птицы стараются очаровать самокъ любовными танцами и позами, исполняемыми на землѣ или на воздухѣ, а иногда на особо приготовленныхъ мѣстахъ. Но украшенія различныхъ родовъ, блестящіе оттѣнки, гребешки и мясистые придатки, великолѣпное опереніе, удлиненныя перья, хохлы и т. д. представляютъ наиболѣе обыкновенныя средства нравиться“ [13]).

Красота у животныхъ есть результатъ наиболѣе совершенной организаціи у особей, развившихся при наиболѣе соотвѣтствующихъ для ихъ жизни условіяхъ. Самки, выбирая самыхъ красивыхъ, слѣдовательно, наилучшимъ образомъ организованныхъ представителей своего вида, предохраняютъ такимъ образомъ свое потомство отъ вырожденія. „Въ то время, пишетъ Эдгаръ Кинэ, какъ человѣческія породы видимо вырождаются, животныя, живущія на свободѣ въ тѣхъ же странахъ, процвѣтаютъ, какъ въ лучшія времена. Млекопитающія животныя въ Персіи, Египтѣ, Греціи были свидѣтелями исчезновенія этихъ цивилизацій, и они сохранились такими же, какими были во времена фараоновъ и олимпіадъ. Паденіе Египта не коснулось аиста, вьющаго теперь свое гнѣздо въ Ѳивскомъ храмѣ. Сова пережила Палладу Аѳину, и орелъ Юпитера; ни одна изъ этихъ птицъ не потеряла даже пера при исчезновеніи боговъ. Соловьи въ Колонѣ такіе же теперь, какъ и во времена Софокла. Ихъ вкусъ къ красотѣ не измѣнился. Они любятъ сегодня то же, что̀ любили тогда. Во всѣ времена они продолжали искать лучшее въ своей породѣ, и она не выродилась“. „Посмотрите, продолжаетъ Эд. Кинэ, на непрерывную работу самцовъ, чтобы привлечь самокъ. Эти усилія производятся съ такимъ постоянствомъ, что сама ихъ организація измѣнилась и украсилась. Они безпрерывно зовутъ, поютъ, кричатъ, шумятъ, и все это для того, чтобы понравиться своей самкѣ. Они состязаются со своими соперниками голосомъ, пѣніемъ, клювомъ, когтями, усиками, зубами, челюстями; и эта вѣчная борьба имѣетъ единственную цѣль: обладаніе лучшими представителями породы. Вслѣдствіе этого усилія всего ихъ существа къ достиженію одной и той же неизмѣнной цѣли, они передаютъ свои преимущества потомству“. „У животныхъ, говоритъ далѣе Эд. Кинэ, свободныхъ отъ предразсудковъ, все вмѣстѣ имѣетъ значеніе, какъ для особи, такъ и для породы. Кузнечикъ, сидя въ кусту, съ утра до вечера зоветъ жаждущимъ голосомъ свою нѣмую самку. Она же выбираетъ не того самца, который сидитъ на самомъ изобильномъ плодами деревѣ, но наилучшимъ образомъ соединяющаго въ себѣ главныя

условія своего рода. Наоборотъ, для человѣка, который женится изъ-за положенія, личность имъ избранной для него не существуетъ. Она сама не играетъ никакой роли въ его выборѣ. Оттого, какъ не быть вырожденію въ семействахъ, классахъ, породахъ и цѣлыхъ племенахъ? Чувство прекраснаго проникаетъ все царство животныхъ и сохраняетъ его. Когда это чувство превращается у человѣка лишь въ теорію безъ практическаго приложенія, онъ становится лишь половиною самого себя“ [14]).

Браки персовъ съ красивыми грузинками и черкешенками улучшили типъ поколѣнія отъ этихъ браковъ. Жрицы при храмѣ Венеры Эрицинской въ Санъ-Джуліано въ Сициліи выбирались между красивѣйшими женщинами цѣлой Греціи, поэтому онѣ, не будучи весталками, дали такое красивое поколѣніе, что женщины въ Санъ-Джуліано считаются въ настоящее время самыми красивыми на островѣ и служатъ художникамъ лучшими моделями. Іолофы, племя негровъ на западномъ берегу Африки, объясняли свою замѣчательную красоту тѣмъ, что имѣли обычай продавать всѣхъ самыхъ некрасивыхъ рабынь, а оставлять лишь красивыхъ, отъ союзовъ съ которыми такъ улучшилось поколѣніе. Красота англійской аристократіи объясняется склонностію ея членовъ выбирать въ теченіе многихъ поколѣній наиболѣе красивыхъ женщинъ изъ всѣхъ классовъ общества [15]).

Эстетическое чувство обнаруживается въ половомъ подборѣ [16]) и имѣетъ громадное біологическое значеніе, предохраняя отъ вырожденія и улучшая породу. Оно же является источникомъ особой дѣятельности, имѣющей цѣлью удовлетворять эстетической потребности, — дѣятельности, называемой искусствомъ. Есть ли оно у животныхъ? У нихъ есть музыка инструментальная и вокальная. Такъ, напримѣръ, у нѣкоторыхъ насѣкомыхъ (отрядъ Homoptera) „звукъ производится дрожаніемъ краевъ устьевъ воздушныхъ трубокъ, приводимыхъ въ движеніе токомъ воздуха, выталкиваемаго изъ послѣднихъ. Звукъ усиливается при посредствѣ удивительно сложнаго созвучащаго снаряда, состоящаго изъ двухъ полостей, покрытыхъ чешуйками. Поэтому звукъ по справедливости можетъ быть названъ голосомъ“ [17]). „Въ прежнія времена греки держали, а китайцы держатъ и по сіе время этихъ насѣкомыхъ въ клѣткахъ изъ-за пѣнія; стало быть, оно можетъ нравиться многимъ людямъ“ [18]).

Сверчки производятъ звуки треніемъ крыльевъ. У кузнечиковъ „лѣвое крыло, дѣйствующее какъ скрипичный смычокъ, лежитъ на правомъ, соотвѣтствующемъ самой скрипкѣ“ [19]). У птицъ также, кромѣ всѣмъ извѣстной вокальной, есть и инстру-

ментальная музыка [20]). Нѣкоторыя обезьяны поютъ, издавая ноты восходящей и нисходящей гаммы [21]).

Въ архитектурѣ тоже нѣкоторыя животныя оказались мастерами, напр., термиты, бобры, мыши-карлики, въ особенности птицы, изъ которыхъ иныя умѣютъ вить изящныя гнѣзда и приготовлять для игръ бесѣдки съ изысканнымъ убранствомъ. Эти произведенія зодчества настолько художественны, что удостоились упоминанія въ „Исторіи всѣхъ временъ и народовъ“ Вёрмана [22]). Но тотъ же Вёрманъ замѣчаетъ, что если можно говорить объ искусствѣ животныхъ, то только лишь объ ихъ музыкѣ и архитектурѣ, но никакого намека нѣтъ на способность животныхъ изображать себя или окружающій міръ, т.-е. у животныхъ нѣтъ, конечно, и слѣда пластики или живописи [23]), а тѣмъ болѣе поэзіи, немыслимой безъ языка. Да и такъ называемая музыка и архитектура животныхъ представляетъ ли то, что называется въ собственномъ смыслѣ искусствомъ, т.-е. дѣятельность, пробужденная эстетическимъ чувствомъ, стремящимся къ прекрасному, безъ всякой примѣси корыстнаго, утилитарнаго элемента?

Не вызваны ли въ большинствѣ случаевъ всѣ издаваемыя звуки и всѣ постройки животныхъ инстинктивнымъ стремленіемъ къ самосохраненію въ широкомъ смыслѣ слова, т.-е. защиты, питанія и размноженія? [24]). При такой постановкѣ вопроса, конечно, правъ Шиллеръ (въ „Художникахъ“), утверждавшій, что только человѣкъ имѣетъ искусство:

> Въ умѣніи пчела тебя наставитъ
> И прилежанію научитъ червь долинъ;
> Но знаніе твой умъ съ духами рядомъ ставитъ:
> Искусство, человѣкъ, имѣешь ты одинъ.

Искусствомъ человѣкъ обладалъ съ самаго момента своего появленія на землѣ [25]). Остатки первобытнаго искусства найдены въ пещерахъ [26]). На ряду съ очень грубыми, безобразными попытками встрѣчаются весьма изящныя изображенія, въ особенности нѣкоторыхъ животныхъ. Все искусство первобытнаго человѣка можно раздѣлить на три пары. Къ первой парѣ относятся разукрашиванія тѣла и танцы, ко второй—орнаментація утвари и пластическія произведенія, къ третьей—музыка и поэзія [27]). Эти три пары встрѣчаются въ искусствѣ нынѣ живущихъ дикарей [28]), иногда поражающемъ своимъ безобразіемъ, но тѣмъ не менѣе обнаруживающемъ весьма сильно развитое эстетическое чувство. Такъ, напримѣръ, дикари выносятъ страшныя страданія для до-

стиженія того, что, по ихъ мнѣнію, служитъ украшеніемъ ихъ наружности.

Обычаи татуированія, пронизываніе отверстій въ носовую перегородку и ноздри для продѣванія колецъ, перьевъ и другихъ предметовъ, прокалываніе ушей для серегъ, продѣваніе въ нижнюю губу кусковъ кристалла, металлическихъ и бамбуковыхъ колецъ (pelelé), выбиваніе рѣзцовъ, или затачиваніе ихъ въ видѣ зубцовъ и вставленіе въ нихъ колышковъ, вырываніе волосъ на головѣ, лицѣ и тѣлѣ, уродованіе формы черепа, ногъ (у китаянокъ) — чрезвычайно распространены въ разныхъ племенахъ и въ разныхъ мѣстахъ земного шара [29]). „Едва ли какая-либо часть тѣла, которую можно было измѣнить неестественнымъ образомъ, избѣгла уродованія. Страданіе, причиненное такимъ образомъ, должно быть чрезвычайно велико: многія операціи требуютъ нѣсколькихъ лѣтъ для полнаго окончанія, изъ чего ясно, что убѣжденіе въ ихъ необходимости должно быть очень сильно. Побуждающія причины различны: мужчины красятъ свое тѣло, чтобъ казаться грозными на войнѣ: нѣкоторыя искаженія связаны съ религіозными обрядами, или служатъ знакомъ возмужалости, или положенія, занимаемаго человѣкомъ, или, наконецъ, служатъ отличительными признаками племенъ. Такъ какъ у дикарей одна и та же мода держится очень долго, то эти уродованія, отъ какихъ бы причинъ онѣ ни произошли первоначально, вскорѣ становятся отличительными признаками. Однако, украшеніе само по себѣ, тщеславіе и возбужденіе удивленія другихъ были повидимому самыми обыкновенными мотивами. Относительно татуированья мнѣ говорили новозеландскіе миссіонеры, что когда они старались убѣдить нѣкоторыхъ дѣвушекъ бросить этотъ обычай, тѣ отвѣчали: „мы должны имѣть хоть нѣсколько черточекъ на губахъ, иначе, когда мы состаримся, мы будемъ такими безобразными“. Относительно мужчинъ въ Новой Зеландіи очень компетентный судья говоритъ: „имѣть красиво татуированное лицо было предметомъ желаній всей молодежи, чтобы сдѣлать себя привлекательными для женщинъ и замѣтными на войнѣ“. Звѣзда на лбу и пятнышко на подбородкѣ считаются женщинами одной части Америки неотразимой прелестью“ [30]). Дикари, живущіе въ благодатномъ климатѣ, оттого не нуждающіеся въ одеждѣ, разукрашиваютъ себя раскрашиваніемъ [31]) и татуированіемъ, состоящимъ изъ фигуръ, „напоминающихъ черепахъ, аллигаторовъ, ящерицъ, звѣзды, круги, зигзаги, прямыя линіи, коемочки, узелки, шишки изъ мяса, большіе рубцы, похожіе на золотуху и которые они иногда открываютъ для введенія лѣ-

карствъ или для изгнанія злыхъ духовъ". „Въ южной Африкѣ ниямбонасъ украшаютъ себя цѣлымъ рядомъ прыщей или бородавокъ, величиной въ горошину, начиная со лба до кончика носа. Племенной знакъ бунновъ (Африка) состоитъ изъ трехъ шрамовъ, начинающихся на темени и пересѣкающихъ все лицо до рта; края шрама поддерживаются постоянно выпуклыми. Эта мучительная операція производится такимъ образомъ, что кожу надрѣзываютъ и вынимаютъ полосу мяса: затѣмъ въ рану втираютъ пальмовое масло и древесную золу и такимъ образомъ получается толстый, выпуклый рубецъ. Борнуэзы въ средней Африкѣ дѣлаютъ по двадцати надрѣзовъ или линій на каждой сторонѣ лица и проводятъ ихъ отъ угловъ рта къ угламъ нижней челюсти и скулы. Кромѣ того, они дѣлаютъ надрѣзъ по серединѣ лба, по шести полосъ на каждой рукѣ, по стольку же на каждой ногѣ, по четыре на каждой сторонѣ груди и по девяти на каждомъ боку надъ бедрами. Въ общей сложности это составляетъ 91 глубокій шрамъ, и процедура, говорятъ, чрезвычайно мучительна по причинѣ зноя и мухъ". „Можетъ быть, самый изящный способъ татуироваться въ употребленіи у новозеландцевъ, которые разрисовываютъ себя кривыми или спиральными линіями. Процессъ такой татуировки чрезвычайно мучителенъ, особенно на губахъ; но испугаться его или выказать хотя малѣйшее малодушіе во время самой операціи было бы сочтено совершеннымъ неприличіемъ. Женщины татуируютъ губы горизонтальными линіями. Имѣть красныя губы считается весьма предосудительнымъ. Многія изъ дикихъ племенъ украшаютъ себя способами, по всей вѣроятности, крайне мучительными. Самый замѣчательный изъ этихъ способовъ едва ли не обыкновеніе, господствующее во многихъ странахъ свѣта, а именно: измѣнять формы человѣческаго тѣла при помощи узкихъ бандажей. Общимъ примѣромъ могутъ служить малые размѣры ногъ китайскихъ женщинъ, но это все-таки не такой безобразный и вредный обычай, какъ перетягиванье тальи, существовавшее и до сихъ поръ существующее въ Европѣ. Нѣкоторыя изъ американскихъ племенъ даже измѣняютъ формы головы" [32]). Необыкновенно странны и чудовищно-громадны ихъ куафюры.

Объ австралійцахъ Ботанибея Лэбокъ пишетъ, что „въ носу они носили кость, толщиной въ мужской палецъ, пять или шесть дюймовъ длиной. Это, разумѣется, было очень неудобно, потому что мѣшало имъ свободно дышать носомъ; но они охотно мирились съ неудобствомъ ради приличія". „Эскимосы прибрежья Маккензи дѣлаютъ два отверстія на щекахъ, по одному съ каждой

стороны, которыя они постепенно растираютъ и въ которыхъ они носятъ каменное украшеніе въ родѣ большой запонки. Въ большей части западной Америки и въ Африкѣ существуетъ обыкновеніе носить кусокъ дерева, проткнутый въ средину нижней губы. Въ дѣтствѣ дѣлаютъ маленькую дырочку въ губѣ и постоянно увеличиваютъ ее, пока она не достигаетъ размѣровъ двухъ дюймовъ. Нѣкоторыя племена растягиваютъ ухо до того, что оно доходитъ до плечъ; другія спиливаютъ зубы различными манерами. Докторъ Дэвисъ привезъ изъ своихъ путешествій черепъ даяка, въ которомъ шесть переднихъ зубовъ были тщательно проткнуты маленькими отверстіями и въ каждомъ по булавкѣ съ круглой мѣдной головкой. И когда верхняя губа приподнята, видны блестящія головки въ каждомъ зубѣ. Нѣкоторыя изъ американскихъ племенъ тоже спиливаютъ зубы различными манерами, и у каждой общины своя мода“ [33]).

У дикарей дуренъ вкусъ, но эстетическое чувство весьма развито. Оттого они переносятъ мученія, если это нужно для украшенія своей наружности. Насколько дикарь равнодушенъ къ удобствамъ, къ комфорту, вообще, къ полезному, настолько онъ увлеченъ страстью ко всякимъ прикрасамъ. Можетъ быть, даже одежда изобрѣтена не столько для защиты отъ непогоды, сколько для украшенія [34]). Дикари предпочитаютъ цвѣтныя бусы, и побрекушки гораздо выше цѣнятся, чѣмъ коленкоръ и суконные товары [35]). Если подарить дикарю платье, то онъ нарядится въ хорошую погоду, а въ дурную выйдетъ голымъ, чтобы не испортить своего костюма. Индіецъ Ориноко, не обращающій никакого вниманія на комфортъ тѣла, будетъ работать двѣ недѣли для того, чтобы купить краску, которая сдѣлаетъ его предметомъ удивленія [36]). Женщина, не задумывающаяся выдти безъ малѣйшихъ признаковъ одежды, никогда не рѣшится нарушить благопристойности до такой степени, чтобы показаться не раскрашенной [37]). Эстетическое чувство заставляетъ дикарей иногда забывать о вредѣ и опасности, увлекая ихъ красотою зрѣлища. Выше (стр. 11) было замѣчено, что гаваитянки, стоя на мосту и смотря, какъ горѣли ихъ хижины, восклицали „Майтай“, т.-е. „какъ хорошо“ [38]). Вотъ почему народы, на какой бы низкой ступени культуры ни находились, обнаруживаютъ въ большей или меньшей степени художественную дѣятельность, все болѣе развивающуюся, по мѣрѣ культурнаго прогресса [39]). Но художественное развитіе не идетъ параллельно съ общимъ развитіемъ культуры: нельзя сказать, что чѣмъ цивилизованнѣе народъ, тѣмъ болѣе развиты его архитектура, скульптура, живопись, музыка и поэзія. Нѣкоторые народы,

вообще, менѣе склонны къ художественной, а болѣе къ другимъ духовнымъ дѣятельностямъ, или же, если и занимаются искусствомъ, то болѣе способны не ко всѣмъ, а лишь къ нѣкоторымъ изъ нихъ [40]).

Такъ, напримѣръ, китайцы, хотя не лишены эстетическаго чувства, но у нихъ преобладаетъ утилитарная точка зрѣнія. Они „пріобрѣли много свѣдѣній, многое открыли раньше европейцевъ, но они всегда не столько заботятся о причинѣ, объ основаніи, сколько о ближайшей цѣли; въ разысканіяхъ руководитъ ихъ одна польза, а оттого они и не доходятъ до настоящаго знанія, которое дается только тому, кто ищетъ его изъ любознательности и изъ-за истины: полезное прилагается само собой“ [41]). Выше было замѣчено, что научный принципъ сходенъ съ эстетическимъ въ безкорыстіи [42]). Утилитарный взглядъ китайцевъ въ ихъ наукѣ сказывается и въ ихъ художественной дѣятельности, болѣе склонной къ художественной промышленности, чѣмъ къ искусству въ собственномъ смыслѣ слова [43]). „Ни одна духовная сила не смѣетъ подняться у китайцевъ выше средняго уровня; обычное съ разсудительной сухостью царитъ и властвуетъ надо всей жизнью, имъ чужды всякій порывъ вдохновенія, всякое стремленье къ новизнѣ, всякая своеобразность творчества, всякое увлеченіе, всякій вольный полетъ фантазіи. Обязанность во всемъ держаться преданія стѣсняетъ свободный разгулъ воображенія, духъ никогда не возвышается надъ освященною опытомъ дѣйствительностью до какого-либо идеала, который предстоитъ еще осуществить или который является совершеннымъ первообразомъ несовершеннаго міра; реалистическій смыслъ народа видитъ этотъ идеалъ въ равновѣсіи самихъ вещей и въ законченной вполнѣ жизни предковъ; ему не до осуществленія грезъ о будущемъ, онъ смотритъ только назадъ въ прошлое, и за образецъ принимаетъ то, что сдѣлано было прежде. Все прекрасное свободно и есть выполненіе закона на свой собственный непринужденный ладъ; свободное искусство — плодъ свободной жизни, не иначе; а существо китайца отовсюду связано, поэтому и художественный его побудъ слуга пользы“ [44]).

Полету художественной фантазіи мѣшаютъ разныя чиновничьи регламентаціи. Такъ, напримѣръ, законъ предписываетъ домовладѣльцу, смотря по его рангу, извѣстное число колоннъ и извѣстное отношеніе частей, точно выраженное въ цифрахъ [45]). Точно такъ же и въ каждомъ музыкальномъ торжествѣ все установлено и подчинено предписаннымъ правиламъ: какія произведенія слѣдуетъ исполнять, сколькими пѣвцами и инструменталі-

стами и на какихъ инструментахъ послѣдніе должны играть [46]). Китайцы очень любятъ свою музыку и говорятъ, что „она черезъ уши проникаетъ въ сердце, а изъ сердца въ душу“ [47]), а европейскую терпѣть не могутъ. „Китайцы, слушая, какъ европейцы поютъ свои пѣсни, говорятъ: вотъ, воютъ собаки“ [48]). Наоборотъ, европейцамъ не нравится китайская музыка. Бернаръ сравниваетъ пѣніе китайцевъ съ воемъ собакъ [49]). Впрочемъ, китайская музыка проникла въ европейскую. Такъ, напримѣръ, К. М. Веберъ взялъ китайскую мелодію въ свою увертюру „Turandot“ [50]). Нѣкоторыя изъ китайскихъ пѣсенъ проникнуты глубокою искренностью, какъ, напримѣръ, „Жалоба супруги“, въ которой выражена трогательная грусть покинутой молодой женщины ея вѣтреннымъ мужемъ [51]).

Лирика китайцевъ воспѣваетъ радости и горести семейной жизни. Попадаются эротическія пѣсни, полныя граціи, какъ напримѣръ:

Стоитъ-высится дерево поверхъ Нана-горы,
И бѣжитъ по немъ цвѣтъ-повилика.
Какъ отрадно смотрѣть, когда доблесть съ красой
Вступаетъ въ прочный союзъ на совѣтъ и любовь.
Растетъ-высится дерево поверхъ Нана-горы,
А лозочка вокругъ него вьется.
Ужъ какъ любо, когда миловидности
Удастся взять въ руки величіе!
Стоитъ-выросло дерево поверхъ Нана-горы,
А лоза все тѣснѣй къ нему жмется.
Какъ имъ сладко вдвоемъ, какъ баюкаетъ ихъ,
Едва вѣя, дыханіе счастья! [52]).

Китайскій лиризмъ весьма чутокъ къ красотамъ природы. У китайцевъ, пишетъ М. Каррьеръ, „не угасъ еще вполнѣ дѣтскій смыслъ къ живой природѣ: страсть къ цвѣтамъ, къ изящной разбивкѣ садовъ дѣлаетъ ихъ настоящимъ украшеніемъ жизни у китайцевъ; особенно мастера они располагать въ паркахъ группы деревъ по формамъ и цвѣтооттѣнкамъ, на смѣну перепутаннымъ дорожкамъ устраивать, какъ въ англійскихъ садахъ, полосу правильныхъ грядъ и куртинъ, наконецъ украшать сады лучшимъ изо всѣхъ созданій китайской архитектуры, перенятымъ поэтому и въ Европѣ,—свѣтлыми, воздушными бесѣдками, которыхъ крыша опирается на легкія деревянныя колонки, а стѣны состоятъ изъ планочнаго переплета, обвитаго зеленью; но крыша, подобна крышѣ всѣхъ китайскихъ башенъ, и теперь еще напоминаетъ шатеръ съ своими вогнутыми по серединѣ и высоко приподнятыми по краямъ скатами; этотъ выгибъ сохранился здѣсь отъ кочевой поры и перенесенъ совсѣмъ уже безъ цѣли

на древостроительство, а оно, въ свою очередь, стало оттого изначала декоративнымъ, и слѣдовательно вызывающимъ на всевозможную пестроту прикрасъ, на безконечную узорчатость“ [53]). Любовь къ природѣ отражается и въ ландшафтной живописи китайцевъ, которой они дали начало, какъ искусству, выражающему настроеніе человѣческой души [54]). Китайская живопись страдаетъ оттого, что у китайцевъ „о перспективѣ нѣтъ ровно никакого понятія; моделировки у нихъ очень мало, но въ оправданіе себѣ они говорятъ, что тѣнь есть нѣчто случайное, что ею только мутится живость красокъ; не признавая, чтобъ живописецъ передавалъ лишь со своей точки зрѣнія тотъ образъ вещей, который рисуется въ собственномъ глазу его, они увѣряютъ, что перспективное умаленіе свойственно только недостаточности нашихъ зрительныхъ органовъ и что гораздо вѣрнѣй изображать предметы такъ, какъ они есть, не уменьшая отдаленныхъ. Но они дѣйствительно отличаются тщательнымъ и тонкимъ подражаніемъ природѣ въ изготовленіи узоровъ для тканей и шитья, въ рисовкѣ птицъ, цвѣтовъ и бабочекъ: вообще пестрое нравится имъ всего болѣе, какъ малымъ дѣтямъ“ [55]).

Скульптура китайцевъ носитъ ремесленный характеръ [56]) и поражаетъ не вдохновеніемъ художника, а необычайнымъ терпѣніемъ труженика. „Китайцы, пишетъ Гончаровъ, какъ извѣстно, отличные рѣзчики на деревѣ, камнѣ и кости. Ни у кого другого, даже у нѣмца, недостанетъ терпѣнія такъ мелко и чисто выработать вещь, или это будетъ стоить Богъ знаетъ какихъ денегъ. Здѣсь, повидимому, руки человѣческія и время ни почемъ. Еслибъ еще этотъ трудъ и терпѣніе тратились на что-нибудь важное или нужное, а то они тратятся на такіе пустяки, что не знаешь, чему удивляться: работѣ ли китайца или безполезности вещи? Напримѣръ, они на корѣ грецкаго или миндальнаго орѣха вырѣзываютъ цѣлыя группы фигуръ въ разныхъ положеніяхъ, процессіи, храмы, дома, бесѣдки, такъ что вы можете различать даже лица. Изъ толстокожаго миндальнаго орѣха они вырѣжутъ вамъ джонку, со всѣми принадлежностями, съ людьми, со всѣмъ; даже вы отличите рисунокъ рогожки; мало этого: сдѣлаютъ дверцы или окна, которыя отворяются, и тамъ сидитъ человѣческая фигура. Какихъ бы, кажется, денегъ должно стоить это? а мы, за пять, шесть долларовъ покупали цѣлыя связки такихъ орѣховъ, какъ баранки“ [57]).

Настоящимъ національнымъ искусствомъ китайцевъ можно назвать фарфоровыя издѣлія: изображенія боговъ, людей и животныхъ, а также вазы, тарелки до знаменитой фарфоровой башни

въ Нанкинѣ (нынѣ разрушенной), сооруженной въ XV в., имѣвшей болѣе 200 футовъ вышины [58]) включительно.

Китайское искусство имѣло весьма значительное вліяніе на японское. Вёрманъ называетъ японскую художественность „дочерью“ китайской. Подобно тому, какъ дочь бываетъ красивѣе своей матери, такъ и искусство японское изящнѣе китайскаго [59]). Нѣкоторыя отрасли художественной дѣятельности японцевъ достигли высокой степени совершенства. Такъ, напримѣръ, деревянная архитектура нигдѣ и никогда „не праздновала такихъ высокихъ тріумфовъ, какъ здѣсь“, пишетъ Вёрманъ [60]). Точно также рѣзьба на деревѣ нигдѣ не достигала такой жизненности, какъ въ „Спящей Кошкѣ“ усыпальницы (Totenkapelle) храма, выстроенаго въ Никко величайшимъ японскимъ архитекторомъ и скульпторомъ Ценгоро (Zengoro, Jingoro) [61]). Нигдѣ искусство и ремесло не заключали такого тѣснаго союза, какъ въ Японіи, потому что японцы величайшіе художники-орнаментисты въ мірѣ [62]). Хотя въ живописи японской, подобно китайской, замѣчается недостатокъ тѣней, свѣтотѣни, анатоміи и перспективы, тѣмъ не менѣе въ этомъ искусствѣ японцы обнаружили изумительную художественность, имѣвшую громадное вліяніе на европейскую живопись.

Японскіе художники помогли европейскимъ освободиться отъ путъ предвзятыхъ правилъ и достигнуть болѣе свободнаго взгляда на прекрасное. Когда въ 18 в. впервые прибыли въ Дрезденъ и Парижъ японскія фарфоровыя и лаковыя работы, то они породили предпочтеніе къ ассиметріи, капризу, движенію, словомъ, всему тому, чѣмъ прелестный стиль Людовика XV отличается отъ чопорнаго, скучнаго, академическаго стиля Людовика XIV [63]). Геніальное пренебреженіе правильностью, симметричною оцѣпенѣлостью надѣляетъ японскую живопись способностью уловить мимолетный моментъ, изображеніе котораго дѣлается еще жизненнѣе, благодаря чудному колориту, достигаемому великими японскими художниками какъ бы инстинктивно [64]).

„Для живописцевъ японское искусство стало откровеніемъ. Въ немъ они нашли то, что у многихъ было на устахъ, но что никто не рѣшался высказать. Какъ эскизно и въ то же время точно, съ какой несравненной легкостью и граціей написаны японскія картины. Сколько непосредственности и вдохновенія, фантазіи и остроумія было въ этомъ странномъ искусствѣ, какая масса неожиданнаго и какая безконечная легкость исполненія. Какое сочетаніе труда и капризнаго вкуса, небрежности съ исканіемъ высокой законченности. Сколько художественности въ отсут-

ствіи симметріи, въ пикантной манерѣ вставлять въ картину то цвѣтокъ, то насѣкомое, лягушку или птицу, только какъ живописное красочное пятно. Съ самыми маленькими средствами японцы умѣли давать очень много, въ то время какъ европейцы же съ чрезвычайнымъ обиліемъ средствъ давали очень мало.

Было бы, конечно, совершенно неправильно стремиться къ прямому подражанію японскимъ художникамъ. Японское искусство произведеніе народа, живущаго чувствами; европейское искусство создано народомъ мысли. Европейское искусство болѣе строгое, болѣе высокое и благородное, и достигаетъ по своей выразительности высотъ, недосягаемыхъ для японскихъ художниковъ съ ихъ страшными гримасами, съ ихъ припадками болѣзненной веселости и грусти. Наша фантазія не имѣетъ ничего общаго съ фантазіей этихъ первобытныхъ впечатлительныхъ людей, которые трепещутъ и дрожатъ отъ радости, пугаютъ другъ друга своими масками, переходятъ отъ судорожнаго смѣха къ внезапному испугу, отъ ужаса галлюцинацій къ экстазу страсти. Грубое подражаніе японцамъ привело бы къ гримасничанью.

Отдѣльныя особенности японской поэтики не соотвѣтствовали, конечно, требованіямъ европейцевъ, но нѣкоторые основные законы ея гораздо болѣе подходили къ духу современнаго искусства, чѣмъ законы греческой поэтики. Всѣ искусства, музыка и поэзія стремились въ то время къ освобожденію отъ тираніи простыхъ ритмовъ. Сложнымъ нервнымъ ощущеніямъ современности уже не удовлетворяло постоянное отбиваніе однихъ и тѣхъ же желѣзныхъ тактовъ. Живопись тоже всѣми силами старалась разбить старую клѣтку, искала стиля для трактованія сюжетовъ изъ современной жизни, которую до того нужно было насиловать, чтобы умѣстить ее на прокрустовомъ ложѣ традиціонныхъ правилъ. Тогда явились японцы съ ихъ изумительно живописными моментальными снимками и научили изображать дѣйствительность новымъ способомъ. Симметричная размѣренность линій, заимствованная у художниковъ Возрожденія, начинала уже утомлять своимъ однообразіемъ; японцы же показали примѣръ болѣе свободный, прерываемый очаровательными капризами архитектуры формъ. Въ европейской живописи все сводилось къ ритму, неподвижности, ясности, спокойствію и величію, у нихъ же все проникнуто нервной свободой, искусною небрежностью, жизнью и очарованіемъ. Искусная техника незамѣтна, ее заслоняетъ фантастичность легкихъ конструкцій, которыя кажутся импровизаціей самой природы. Умѣніе нарушать геометричность линій, произвольность несимметрическаго построенія, замѣнившая правильность

и размѣренность,—всѣмъ этимъ качествамъ композиціи европейцы научились у японцевъ.

Въ то же время благодаря японцамъ выяснилось, что въ реализмѣ Курбе было еще много плоскаго и тривіальнаго. Эти остроумные разсказчики никогда не разсказывали ничего ради повѣствовательнаго интереса; ихъ цѣлью никогда не было прозаическое воспроизведеніе дѣйствительности. Они показали, что всѣ зрѣлища жизни и природы могутъ быть сюжетами поэтическихъ и прекрасныхъ картинъ, но что таковые создаются лишь тогда, когда художники отрекаются отъ всякаго систематическаго пріукрашиванія въ духѣ прежнихъ мастеровъ, и когда они не стремятся къ фотографической точности, подобно Курбе. Японцы доказали, что въ искусствѣ главное субъективность, а не дидактичность, объективность и документальность. Они освободили европейскую живопись отъ тяжести матеріи, сдѣлали ее нѣжной, утонченной. Они научили столь выразительному искусству недосказыванія, методу сокращеннаго рисунка, тайнѣ передачи далекихъ пространствъ при помощи особыхъ изгибовъ линій, эскизности, неожиданности, научили усиливать эффекты незаконченностью мотивовъ, намѣчать цѣлое отдѣльными обрывками. У нихъ европейскіе художники заимствовали новую манеру рисовать и моделировать, передавать впечатлѣнія цѣлаго, не развивая его до конца, а намѣчая лишь то, о чемъ дается представленіе въ картинѣ. Они внесли въ живопись любовь къ сочнымъ, передающимъ лишь самое существенное эскизамъ, научили понимать какъ много бѣглое очертаніе можетъ заключать въ себѣ жизни, фантазіи и реальной правды. Они создали любовь къ перспективамъ съ высоты птичьяго полета, научили представлять группы и толпу людей еще болѣе далекими и живыми при помощи невѣроятной на первый взглядъ (но подтверждаемой фотографіей) выпуклости передняго плана.

Вліяніе Японіи сказалось съ такой же несомнѣнностью въ колоритѣ, какъ въ рисункѣ и композиціи. Картины Курбе изъ рабочаго быта достаточно ясно доказали, что принципы болонской школы съ ея бурымъ соусомъ и красными тѣнями не годятся для изображенія предметовъ на воздухѣ. Нужно было создать для изображенія современныхъ сюжетовъ новое пониманіе колорита, которое бы освободило живопись масляными красками отъ масляности, и дало бы больше простора воздуху и свѣту. Произведенія японскихъ живописцевъ показали, что нѣтъ никакой необходимости писать непремѣнно коричневыми тонами для того, чтобы быть живописцемъ. Они научили новому пони-

манію вещей, а главное капризной игрѣ свѣтовыхъ явленій, мимолетность и разнообразіе которыхъ казались до того непередаваемыми кистью. Мягкость свѣтлыхъ и звучныхъ гармоній понята была художниками и перенесена ими въ современную европейскую живопись.

Вотъ то, чѣмъ японское искусство произвело переворотъ въ европейскомъ. Каждый изъ художниковъ, бывшихъ членами союза Jinglar, испыталъ на себѣ въ большей или меньшей степени вліяніе японцевъ. Альфредъ Стевенсъ обязанъ имъ нѣжностью колорита, Уистлеръ—утонченностью тона и своей капризной мастерской манерой въ пейзажной живописи, Дегазъ — фантастичностью композиціи и непревзойденной смѣлостью группировокъ. Героемъ новой живописи сталъ Манэ, и Луи Гонзъ разсказываетъ очень характерную подробность о первой выставкѣ картинъ главы импрессіонистской школы. Онъ явился туда въ сопровожденіи одного японца; оба они посѣтили какъ разъ передъ тѣмъ академическій салонъ. Въ то время какъ французская публика считала свѣтлый свѣжій колоритъ картинъ Манэ неестественнымъ и варварскимъ, японецъ, привыкшій съ юности видѣть природу въ свѣтлыхъ и воздушныхъ тонахъ, безъ желтаго покрова лака, сказалъ: „тамъ я былъ на выставкѣ картинъ масляными красками, здѣсь я какъ будто вступаю въ цвѣтущій садъ. Меня поражаетъ полнота жизни этихъ картинъ — этого чувства я никогда не испыталъ на вашихъ выставкахъ“ [65]).

Индусы во многомъ отношеніи контрастируютъ съ желтой расой. Если умственный складъ китайцевъ обусловливается равниной, орошаемой рѣками Голубой (Ян-Тсе-Кіангъ) и Желтой (Гоанъ-Го), издревле ими населяемой и побуждавшей ихъ къ трезвому, трудолюбивому образу жизни [66]), то психологическія особенности индуса зависятъ отъ вліянія совсѣмъ иныхъ условій. Индія—страна, покрытая высочайшими горами и является театромъ грандіозныхъ явленій природы. Описанія ландшафтовъ Индостана свидѣтельствуютъ, что видъ природы упомянутой страны, благодаря грандіозности пейзажа, скорѣе внушаетъ страхъ, чѣмъ доставляетъ эстетическое наслажденіе [67]). Такая страна содѣйствуетъ развитію воображенія у ея жителей. Дѣйствительно, оно является едва ли не преобладающею способностію индусовъ [68]), обнаруживающейся, напримѣръ, въ томъ, что даже ихъ „сочиненія по грамматикѣ, законамъ, исторіи, медицинѣ, географіи, метафизикѣ — почти все поэмы, облеченныя въ стихи, согласно съ извѣстною системою версификаціи“ [69]).

Воображеніе индуса, запуганное грандіозностію и разруши-

тельностію силъ природы, создаетъ чудовищные образы [70]). Шива, входящій вмѣстѣ съ Брамою и Вишну въ индійскую Тримурти, „представляется индусу уродливымъ существомъ, опоясаннымъ змѣями, съ человѣческимъ черепомъ въ рукѣ, съ ожерельемъ изъ человѣческихъ костей; у него три глаза; свирѣпость его характера символически изображается тигровою кожею, которою онъ одѣтъ; онъ представляется шатающимся, какъ безумный; съ лѣваго плеча его поднимаетъ голову смертоносная Кобра Капелла, Этому чудовищному существу, созданному запуганной фантазіей, придаютъ жену, которую одни называютъ Дурга, другіе—Кали, а иногда и другими именами. Тѣло ея темно-синее, а ладони рукъ красныя, въ знакъ ненасытимой жажды крови. У нея четыре руки: въ одной она держитъ черепъ великана; ея языкъ высовывается изъ-за губъ и виситъ наружу; она опоясана руками своихъ жертвъ. Шея ея украшена отвратительными ожерельями изъ связанныхъ вмѣстѣ человѣческихъ головъ [71]).

Но природа Индостана не только запугиваетъ человѣка; она такъ роскошна, такъ обаятельна, что зоветъ человѣка къ наслажденію, располагаетъ къ сладострастной нѣгѣ. Вмѣстѣ съ воображеніемъ страстная чувственность составляетъ также характерную черту индуса. Поэтому, въ поэзіи этого народа такъ сильно примѣшано изображеніе физическихъ наслажденій. Конечно, она иногда достигаетъ высокаго художественнаго достоинства, какъ, напримѣръ, въ небольшомъ эпосѣ „Наль и Дамаянти“, о которыхъ А. В. Шлегель сказалъ, что „едва ли можно превзойти его въ паѳосѣ и чувствѣ, въ увлекающемъ порывѣ страсти, въ нѣжности и возвышенности настроенія“ [72]), и въ драмѣ Калидасы „Сакунтала“, которую Гете привѣтствовалъ слѣдующей эпиграммой: „Если хочешь однимъ словомъ обнять и цвѣтущую весну и плоды осени, и то, что увлекаетъ и приводитъ въ восторгъ, что питаетъ и насыщаетъ: если, однимъ словомъ, хочешь обнять небо и землю,—я назову тебѣ Сакунталу—и этимъ все сказано“ [73]). Но въ индусской эротической лирикѣ, по замѣчанію Шерра, „слишкомъ много кусаются и царапаются изъ любви, и намъ кажутся некрасивы слѣды ногтей на груди милой, на которые такъ налегаютъ индѣйскіе эротическіе поэты. Насъ утомляетъ это постоянное восхваленіе чувственныхъ прелестей женщины, неизбѣжное восхищеніе „тяжестью лядвей“ и „полнотою персей“, и эти безпрестанныя описанія сладострастныхъ порывовъ, доходящихъ до бѣшенства“ [74]). М. Каррьеръ находитъ даже, „что наше слово любовь слишкомъ высоко для этого утонченнаго безпутства, которое своимъ тяжелымъ отъ образной начинки языкомъ знаме-

нуетъ только вырожденіе племени и его искусства“ [75]). Съ лирической поэзіей, по страстности, соперничаетъ и музыка. Пылкость нѣкоторыхъ мелодій такова, что поющему грозитъ опасность сгорѣть въ пламени ихъ жгучей экспрессіи. По мнѣнію индусовъ, музыка божественнаго происхожденія и надѣлена чудодѣйственною силою. Музыкѣ подчинены не только люди, но и животныя и даже неодушевленная природа. Музыка вызываетъ дождь, чѣмъ спасаетъ мѣстности отъ засухи и голода, производитъ темноту, заслоняя солнце отъ взоровъ людей, и множество другихъ подобныхъ чудесъ, возможныхъ для воображенія индійца, пораженнаго силою впечатлѣнія, производимаго музыкой на душу воспріимчивой натуры [76]). Большая часть пѣсенъ индѣйцевъ обнаруживаетъ весьма значительное сходство съ европейскими, вслѣдствіе чего возбуждаетъ сомнѣніе: не возникли ли онѣ подъ вліяніемъ послѣднихъ? Но между ними встрѣчаются иногда мелодіи, носящія печать значительной оригинальности, какъ, напримѣръ, Весенній гимнъ въ честь Кришны, поражающій безпрестанною смѣною медленнаго и быстраго темпа, громкихъ звуковъ тихими и наоборотъ. Оттого эта мелодія проникнута характеромъ какого-то экстаза, достигнувшаго весьма сильной степени возбужденія [77]).

Въ образовательныхъ искусствахъ индусы проявили высокую степень своей художественности [78]). „Если, пишетъ Шнаазе, женская красота на Востокѣ заключается въ извѣстной дородности, то индусы предъявляютъ требованія болѣе тонкія и даже изысканныя“ [79]). Къ характеристическимъ признакамъ женской красоты у индусовъ относятся: чрезвычайно тонкая талья, шаровидныя, большія груди и необыкновенно широкія бёдра [80]).

Индусская пластика отличается мягкостью. Въ ней не ощущается костяка [81]).

Индусская живопись изображаетъ сраженія, охоту, разныя процессіи, случаи изъ общественной жизни, бытъ покаянниковъ и взаимныя отношенія влюбленныхъ паръ; „особливо подробности дѣвической жизни, какъ дѣвушки наряжаются, какъ подстерегаютъ ихъ въ купальнѣ, какъ онѣ болтаютъ съ газелями, какъ говорятъ съ цвѣтами,—все это передано со смысломъ и съ граціей, и ото всего вѣетъ тонкимъ чувствомъ, несмотря на старобытность формъ и на легкіе оттѣнки колорита, которыми едва подживлены нѣжныя образныя линіи“ [82]).

Пластика и живопись служатъ украшеніемъ индусской архитектуры, поражающей своей фантастичностію, колоссальностью и необычайнымъ богатствомъ. Куполообразные храмы, своей формой напоминающіе дождевой пузырь—олицетвореніе кратковременности

и бренности, называются ступами, если же они хранятъ въ себѣ реликвіи Будды, то дагопами [83]). „Названіе ступа или, въ просторѣчіи, топа означаетъ просто могильный курганъ; употребительное также имя дагопъ собственно выражаетъ назначеніе постройки, какъ тѣлохранилища. Это совершенно сплошная, компактная толща; полымъ остается только маленькій склепъ, обложенный шестью каменными плитами и находящійся въ оси купола, подъ самою крышкой; въ немъ-то и хранятся останки. Форма полушарія знаменуетъ тотъ водяной пузырь, къ которому Будда приравнивалъ весь міръ преходящаго“ [84]). Въ особенности замѣчательны пещерныя сооруженія индусовъ, соотвѣтствующія міросозерцанію буддистовъ, погруженныхъ въ себя и отвернувшихся отъ суеты міра [85]). Особенно замѣчателенъ пещерный храмъ въ Карли близъ Бомбея изяществомъ отношеній своихъ частей [86]).

Съ 6-го вѣка по Р. Х. буддизмъ вытѣсняется изъ Индіи древней политеистической народною религіей, которая снова водворяется въ названной странѣ, какъ ново-браманская религія [87]). Она переняла отъ буддизма пещерныя сооруженія, придавъ имъ чрезвычайно богатыя украшенія [88]). Таковы пещерныя сооруженія на островѣ Элефанта близъ Бомбея и у Эллоры [89]). Браманское зодчество въ своихъ пещерныхъ сооруженіяхъ стало обдѣлывать ихъ не только со внутренней, но и со внѣшней стороны. Такимъ образомъ, сооружены были изъ скалъ „монолитные храмы“, имѣвшіе видъ вольныхъ построекъ. Къ таковымъ принадлежитъ: Магавеллипорскій монолитный храмъ и еще болѣе знаменитый „Каиласа“ [90]). „Порталомъ, изсѣченнымъ въ скалѣ, входите вы въ пространство, идущее на 250 футовъ въ глубину и на полтораста въ ширину, которое кверху остается отчасти вовсе не покрытымъ, отчасти же противолежащимъ входу концомъ своимъ проходитъ и подъ гору; охватывающія его горнокаменныя стѣны обдѣланы въ видѣ галерей, за которыми расположены пещеры побольше и поменьше. Посреди свободнаго какъ дворъ пространства оставлена громадная скала, которая вся кругомъ обнесена въ видѣ храма; она простирается на 100 футовъ въ длину, на 60 въ ширину и на 90 въ вышину; внутри ея высѣчена храмина въ 17 футовъ вышиною, все прочее оставлено сплошнымъ кряжемъ. Подлѣ храма—небольшая часовня, а потомъ огромные горнокаменные слоны и столпы, похожіе на обелиски. Часовня поднимается въ два яруса съ сильно выступающими карнизами; стѣны ея расчленены столпами съ фигурами подпирающихъ людей. Главный храмъ одноэтажный; основаніемъ ему служитъ цѣлый рядъ слоновъ, какъ будто бы держащихъ его на себѣ или несу-

щихъ. Разнообразно подѣленныя и расчлененныя массы высятся здѣсь одна надъ другой. Стѣны украшены изображеніями боговъ и животныхъ, пилястры, карнизы и другія выступныя части покрыты пестрымъ орнаментомъ, похожимъ на ювелирную работу и рѣзко отдающимъ своей тониною передъ дикою массивностью горныхъ скалъ. Все разсчитано на живописно-фантастическую эффектность“ [91]). Браманская архитектура выработала чрезвычайно богатую, своеобразную, причудливую, фантастическую вольную постройку, независимую отъ хорографическихъ условій: горъ, пещеръ и т. п. Храмы этой архитектуры называются вимàнами, а ворота—гòпурами. Европейцы вообще зовутъ индѣйскіе храмы пагодами [92]). Таковы, напримѣръ, пагода въ Танджурѣ, Чилламбарамѣ, Мадурѣ и др. [93]).

Индѣйское искусство обнаруживаетъ свое вліяніе на сосѣднія къ Индостану страны [94]). Такъ, напримѣръ, на Явѣ находится знаменитый храмъ „Боро-Будоръ“ [95]). Поразительны художественныя произведенія Индо-Китая, а именно Хмерскаго царства, въ особенности остатки Ангкора, древней столицы Камбоджи, какъ, напримѣръ, Байонскій храмъ, украшенный изваяніями [96]).

Въ 11 вѣкѣ исламъ побѣдоносно вторгнулся въ Индію и покрылъ ее своими мечетями [97]).

Изъ образовательныхъ искусствъ у арабовъ развилась преимущественно архитектура, въ которой они между прочимъ выработали такія характерныя формы, какъ стрѣльчатую и подковообразную дуги и сталактитные своды [98]).

Арабская архитектура весьма декоративна. „Но въ особенности развили Арабы декорацію стѣнныхъ поверхностей, прямолинейные или криволинейные узоры, состоящіе изъ математическихъ фигуръ или изъ схематизированныхъ лиственыхъ украшеній, превращающіе стѣну въ пестрый коверъ и по имени Арабовъ прозванные арабесками. Тутъ одна фигура перехватываетъ въ другую, тутъ мы видимъ неустанную гоньбу, ловлю и новую опять бѣготню, но все это въ извѣстномъ калейдоскопическомъ порядкѣ, и хотя оно развертывается повидимому съ полнымъ разгуломъ какъ нарочно поддразнивающей васъ фантазіи, но благодаря симметрическому возврату въ пестрой чередѣ красокъ и формъ здѣсь все-таки сквозитъ господство какого-то управляющаго этою сумятицею общаго закона. Съ математическимъ смысломъ, съ разсчетливымъ умомъ Арабовъ сливается здѣсь и отрадное для нихъ удовольствіе спокойно грезить на яву; да и не тотъ же ли вѣдь расчетливый умъ весь отдается воображенію при рѣшеніи геометрическихъ задачъ и алгебраическихъ уравненій? Въ подѣлкѣ

на щиты или поля вездѣ господствуетъ уряжающая мѣра законной ясности, въ заполненіи же щитовъ сѣтью узора вездѣ избѣгается, напротивъ, строгая правильность: всѣ линіи пущены наискось, но отнюдь не діагональю къ прямоугольной обрамовкѣ; звѣзды и многоугольники служатъ схемами для ихъ сплетеній и перевивовъ, но ни одна фигура не замыкается вполнѣ, линіи индѣ идутъ дальше точекъ пересѣченія, индѣ уклоняются отъ встрѣчи, не доходя до нихъ, чтобы вступить въ новые узлы, изъ которыхъ онѣ скоро опять высвобождаются; отсюда граціозная кутерьма и суматоха, которая вездѣ напоминаетъ о правильности, ни гдѣ ея не осуществляя, и постоянно манитъ фантазію въ новыя и новыя плетеницы, подобно тому какъ Персіянинъ крѣпко любитъ загадки и игру словъ и, сказывая сказки, непремѣнно втростить одну въ другую, запрядетъ нить новой тогда именно, когда прежняя повидимому близка уже къ концу,—все это для того, чтобы съизнова напрячь вниманіе и, освѣживъ этимъ слушателя, вести его дальше и дальше. Въ арабескахъ любятъ повторять одинъ и тотъ же рисунокъ въ разныхъ цвѣтахъ и въ противоположномъ направленіи; полные, простые тоны, золотой, красный и синій, чередуются съ смѣсными цвѣтами, зеленымъ, фіолетовымъ и коричневымъ, то сочнѣе и ярче, то сдержаннѣй, такъ что и здѣсь имѣется въ виду и достигается многоголосная гармонія, тогда какъ цѣлое производитъ впечатлѣніе одного и того же, лишь видоизмѣняемаго въ разнообразныхъ тонахъ, напѣва. Но до замкнутой въ себѣ полной мелодіи, которая воспроизводила бы художественно душевное настроеніе въ органическомъ его ростѣ, арабескъ не доходитъ никогда, какъ не доходитъ онъ и до органическаго видообразованія растеній, животныхъ, человѣка; скорѣе намъ невольно припоминается здѣсь то, что люди, отказывающіе музыкѣ въ духовномъ содержаніи и видящіе въ ней одну только милую игру формъ, а не идею во всей красотѣ ея постояннаго роста и движенія,—эти именно люди и прозвали ее звучащимъ арабескомъ“ [99]).

Музыка арабовъ отличается склонностію разукрашивать мелодіи большимъ количествомъ фіоритуръ, триллеровъ и т. п. прикрасъ, напоминающихъ своими затѣйливыми узорами замысловатую игру линій въ арабескахъ [100]). Свои мелодіи арабы исполняютъ безъ гармоническаго аккомпанимента [101]). Разсказываютъ, что одинъ арабъ, слушая исполненіе Марсельезы на фортепіано, схватилъ лѣвую руку піаниста и попросилъ, чтобы онъ сначала сыгралъ мелодію одною рукой, а потомъ другой [102]). Арабы не понимаютъ красотъ многоголосной, гармонической музыки: она

имъ кажется какимъ-то непріятнымъ, безпорядочнымъ сумбуромъ [103]). Наоборотъ, арабская музыка шокируетъ европейскій слухъ своею фальшью, потому что арабы дѣлятъ октаву не на двѣнадцать полутоновъ, а на 17 третей [104]). Но слухъ скоро свыкается съ этимъ строемъ арабской музыки, которая тогда начинаетъ даже нравиться [105]). Арабскія мелодіи проникли въ европейскую музыку. Такъ, напримѣръ, Бетховенъ взялъ для своего произведенія: „Die Ruinen von Athen“ танцовальную мелодію (подъ названіемъ кааба) мусульманскихъ монаховъ (дервишей и факировъ) [106]). Особенно интересны арабскія мелодіи въ произведеніи Ф. Давида (Ode symphonie) для оркестра и хора: „Le Desert“, потому что авторъ имѣлъ случай лично ознакомиться съ арабскою музыкой. Оно было исполнено въ первый разъ въ 1844 г. въ Парижѣ, въ одномъ концертѣ консерваторіи и имѣло большой успѣхъ [107]). „Произведеніе Ф. Давида „Le Desert“, пишетъ Науманъ, при первомъ своемъ появленіи обратило на себя вниманіе не только эффектной передачей впечатлѣній, вызываемыхъ въ человѣческомъ чувствѣ необозримымъ пространствомъ Сахары и небомъ, сверкающимъ надъ нею ночью своими звѣздами, но и нѣжностію, прелестью, мечтательностію и странностію встрѣчающихся въ ней оригинальныхъ національныхъ пѣсенъ и фантастическими, смѣлыми танцами и маршами, свидѣтельствующими о создавшей ихъ благородной расѣ людей“ [108]).

Большая часть арабскихъ музыкальныхъ инструментовъ перешла въ современный европейскій оркестръ.

Поэзія арабская отличается чрезвычайно подвижною фантазіей, создающей въ страстномъ порывѣ цѣлый потокъ яркихъ образовъ, изъ которыхъ каждый, едва успѣвъ вспыхнуть молніеноснымъ блескомъ, уже вытѣсняется другимъ [109]).

Такая необузданная стремительность творческаго воображенія мѣшала успѣхамъ арабской пластики и живописи, которыя однако до нѣкоторой степени все-таки успѣли развиться [110]), несмотря даже и на враждебное отношеніе магометанства къ этимъ искусствамъ. Впрочемъ, Магомету приписывается лишь устный запретъ изображать какія-либо существа,—далеко не всѣми признаваемый и не всегда исполняемый [111]). Стоитъ вспомнить хотя бы знаменитый Львиный Дворъ въ Альгамбрѣ [112]). Въ арабескахъ встрѣчаются иногда растенія, листья, цвѣты, фрукты, животныя и даже люди [113]). Въ Персіи существовала миніатюрная живопись [114]).

Арабамъ „картины кажутся тѣлами безъ души, и они думаютъ, что въ день страшнаго суда фигуры станутъ взыскивать съ художника свои души“ [115]). „Мугаммедъ въ шестой Сурѣ

сказалъ, что невѣрные въ день воскресенья подымутъ на хребтѣ все бремя грѣховъ своихъ; а одинъ изъ комментаторовъ корана, Ягія, присовокупилъ къ этому въ видѣ поясненія: всякое изображеніе, какое невѣрный сотворитъ при жизни, предстанетъ ему въ тотъ день въ отвратительнѣйшемъ, ужасающемъ видѣ, объявится злостнымъ его дѣломъ и вскочитъ ему на хребетъ, такъ что съ тѣхъ поръ, по словамъ пророка, онъ обреченъ будетъ нести бремя не по силамъ“ [116]).

Малоразвитость пластики и живописи у арабовъ зависѣла не только отъ религіознаго запрета, но и отъ свойствъ фантазіи симитовъ, къ которымъ принадлежитъ этотъ народъ: она слишкомъ подвижна, субъективна и своекорыстна, представляя контрастъ съ арійскимъ духомъ, представляющимъ „чистое зеркало природы, которою онъ не нарадуется, которой законъ стремится онъ познать, не думая при этомъ о своей выгодѣ; красота и истина для него сами себѣ цѣли, и онъ старается свободно оформить ихъ въ искусствѣ и наукѣ“ [117]).

Въ этой особенности симитской фантазіи заключается причина, по которой пластика и живопись мало развились и у древнихъ евреевъ [118]). „Фантазія ихъ, пишетъ Шнаазе, слишкомъ подвижна, движенія ея слишкомъ порывисты, сильны и смѣлы, чтобы допустить спокойное созданіе пластическаго образа“ [119]). „Во всѣхъ отношеніяхъ, продолжаетъ Шнаазе, этотъ народъ былъ лишенъ условій для развитія образовательныхъ искусствъ. Спиритуализмъ отнялъ интересъ ко внѣшнему виду, возбужденное и удрученное чувство не способно было къ достиженію выработки яснаго образа. Оттого полное равнодушіе къ неподвижнымъ отношеніямъ, соразмѣрности, симметріи и формѣ. Имъ мѣшало господство движенія, ритма, контраста и цѣли. Въ этомъ заключается противоположность подвижныхъ искусствъ, поэзіи и музыки, съ неподвижными“ [120]).

Дѣйствительно, хотя строгій монотеизмъ доходилъ у нѣкоторыхъ до такого ригоризма, что они избѣгали дотрогиваться до монетъ съ какимъ-либо изображеніемъ, проходить подъ городскими воротами, украшенными статуями, носить какое-нибудь изображеніе, даже смотрѣть на него, а тѣмъ болѣе его изваивать [121]), но вѣдь религія нисколько не мѣшала развитію архитектуры. Тѣмъ не менѣе, Соломонъ, намѣреваясь построить храмъ Богу, обратился къ Тирскому царю Хираму, говоря: „ибо ты знаешь, что у насъ нѣтъ людей, которые умѣли бы рубить дерева такъ, какъ Сидоняне“ [122]).

Отъ древне-еврейской музыки едва ли что-нибудь осталось.

Одни и тѣ же псалмы поются на разныя мелодіи въ Германіи, Испаніи, Голландіи, Англіи и Франціи [123]). Лишь немногіе напѣвы исполняются вездѣ одинаково [124]). Можетъ быть, въ нихъ, а также въ „традиціонномъ пѣніи“ (chant traditionnel) и „речитативахъ“ (récitation) остались слѣды древняго еврейскаго пѣнія [125]). Нѣкоторые теологи высказывали восторженную похвалу древней еврейской музыкѣ [126]), но эти отзывы лишены научной достовѣрности. Гораздо важнѣе то, что сами евреи, пораженные силою музыки, приписывали ей чудодѣйственное могущество.

Въ противоположность звукамъ лютни Амфіона, подъ которые выстроились ѳиванскія стѣны [127]), отъ звуковъ еврейскихъ трубъ рухнули іерихонскія [128]). Замѣчательно могущество еврейской музыки въ духовномъ мірѣ. Она вдохновляла на пророчество Елисея: „И когда гуслистъ игралъ на гусляхъ, тогда рука Господня коснулась Елисея“ [129]). Музыка врачуетъ больную душу Саула. „И сказали слуги Сауловы ему: вотъ злой духъ отъ Бога возмущаетъ тебя. Пусть господинъ нашъ прикажетъ слугамъ своимъ, которые предъ тобою, поискать человѣка, искуснаго въ игрѣ на гусляхъ; и когда прійдетъ на тебя злой духъ отъ Бога, то онъ, играя рукою своею, будетъ успокаивать тебя“. „И когда духъ отъ Бога бывалъ на Саулѣ, то Давидъ, взявъ гусли, игралъ,—и отраднѣе и лучше становилось Саулу, и духъ злой отступалъ отъ него“ [130]).

Въ псалмѣ „Помилуй мя Боже“ [131]) излилъ Давидъ скорбь своего истерзаннаго раскаяніемъ сердца, сознавъ свое преступленіе, которое онъ сдѣлалъ, убивъ Урію мечемъ Аммонитянъ и женившись на его женѣ Вирсавіи [132]). Псалмы [133]), „ставящіе человѣка-монотеиста лицомъ къ лицу съ Богомъ всемогущимъ и справедливымъ“ [134]), представляютъ самое вѣрное поэтическое выраженіе еврейства [135]). „Достовѣрно извѣстно, что главнымъ псалмопѣвцемъ былъ царь Давидъ, искусный игрокъ на киннорѣ,—инструментѣ, больше похожемъ на лютню, чѣмъ на арфу,—звуками котораго сопровождалась лирическая пѣсня, потому что лирика евреевъ, какъ всякая древняя лирика, была нераздѣльна съ музыкой“ [136]). Высокое поэтическое достоинство псалмовъ не можетъ ли служить основаніемъ предположенію о качествѣ сопровождавшей ихъ музыки? Еврейская поэзія всецѣло сосредоточилась на лирикѣ, въ которой изливалось преимущественно религіозное чувство. Богъ Израиля—Богъ грозный [137]): онъ говоритъ о себѣ: „Мнѣ отмщеніе и Азъ воздамъ“ [138]). Страхъ, проникающій религіозное чувство евреевъ, парализовалъ свободное развитіе личности, которая сама готовитъ себѣ собственную судьбу. Поэтому

не могла развиться у евреевъ драма, предполагающая свободное самоопредѣленіе индивидуума [139]). Религіозный же спиритуализмъ препятствовалъ развитію еврейскаго эпоса, потому что „древняя героическая эпопея немыслима безъ видимыхъ, осязательныхъ боговъ, дѣйствующихъ лично, опредѣляющихъ участь людей и ими опредѣляемыхъ“ [140]). „Разумѣется, такъ называемое Пятикнижіе Моисея нельзя признать эпосомъ въ художественномъ смыслѣ: это есть собраніе и обработка народныхъ преданій въ одинъ общій законъ еврейской религіи, обычаевъ и народности, — собраніе, предпринятое съ патріотической и нравственной цѣлью; причемъ наивность первобытныхъ племенныхъ сказаній не могла не наложить на нихъ поэтическаго отпечатка“ [141]).

Моисей, родившійся въ Египтѣ, былъ наученъ всей Египетской мудрости [142]). Египетская цивилизація есть слѣдствіе благодатныхъ условій долины Нила. Ежегодные его разливы оплодотворяютъ почву, покрывая берега слоемъ ила. Современныя изслѣдованія дали возможность вычислить, сколько времени потребовалось на образованіе всего слоя этой наносной почвы. Оказалось, что въ первый разъ Нилъ понесъ свои воды въ Средиземное море за 13532 года до нашего времени [143]). Регулярное оплодотвореніе почвы обильно вознаграждаетъ трудъ земледѣльца. Этотъ трудъ положилъ основу египетской цивилизаціи, поражающей воображеніе своею древностію. Египетская культура самая ранняя изъ всѣхъ. Она ближе остальныхъ ко времени появленія человѣка на землѣ, поэтому египтяне могли лучше сохранить впечатлѣнія, которыя человѣчество восприняло во времена своего дѣтства [144]). Египетская культура поражала не только своею древностью, но и таинственностію: политика египетскихъ царей въ продолженіе нѣсколькихъ тысячелѣтій заключалась въ стремленіи по возможности оградить ихъ страну отъ вторженій иноземцевъ [145]). Благодатныя условія страны сообщили ясный характеръ ея обитателямъ. Онъ отразился на ихъ внѣшности. Путешественника, вступавшаго на землю египетскую, прежде всего поражало изобиліе зеленаго и голубого фаянса, стекла, отливавшаго разными цвѣтами, и яркой, блестящей эмали [146]). „Эта эмаль чудно гармонировала съ бѣлизной прекраснаго льняного бѣлья, которое любили носить въ Египтѣ зажиточные люди, и прекрасно соотвѣтствовала изящнымъ рисункамъ красной и голубой бахромы, украшавшей широкіе пояса и края ихъ одежды. Эмаль моется еще легче, чѣмъ полотно. Если она потускнѣла отъ пыли, то достаточно нѣсколькихъ капель воды, чтобы возвратить ей весь ея блескъ. Широ-

кое распространеніе эмали, конечно, сообщало людямъ и ихъ жилищамъ этотъ чистый и радостный видъ, поражавшій и очаровывавшій путешественниковъ. Это мы видимъ у Геродота. Одну изъ чертъ, дававшихъ чувствовать новопришельцу, что онъ находится въ цивилизаціи очень древней и изысканной, представляла страсть этого народа къ щепетильной чистотѣ, къ тонкимъ льнянымъ тканямъ, всегда только что вымытымъ, къ частымъ омовеніямъ, къ употребленію бритвы. Этотъ народъ, одѣтый въ бѣлыя одежды, съ выщипанными и выбритыми волосами, представлялъ рѣзкій контрастъ съ варварами, закутанными въ шерстяную одежду, часто запачканную отъ долгаго употребленія, съ косматыми волосами и бородами[147]).

Геродотъ, посѣтивъ Египетъ, сообщаетъ фактъ, весьма характерный для ума обитателей этой страны [148]). Геродотъ заинтересовался причиной періодическихъ разливовъ Нила. Но никто изъ египтянъ не могъ дать ему объясненія [149]), хотя они умѣли утилизировать эти разливы. Египтяне еще не возвысились до безкорыстнаго отношенія къ окружающему міру, обусловливающаго интелектуальныя наслажденія и создающія чистую науку. Тѣмъ не менѣе египтяне первый народъ древности, до грековъ любившій красоту [150]) и создавшій искусство, нѣкоторыя изъ произведеній котораго возвысились до высокой степени художественнаго совершенства.

Художественная дѣятельность египтянъ обнаруживаетъ зависимость отъ религіозныхъ, политическихъ и утилитарныхъ соображеній. Геродотъ сообщаетъ, что у египтянъ впервые утвердилась вѣра въ безсмертіе [151]). Діодоръ Сицилійскій прибавляетъ, что они придавали мало значенія земной жизни, заботясь въ особенности о загробномъ существованіи [152]). Египтяне вѣрили въ метемпсихозъ. Они были убѣждены, что душа умершаго, послѣ пребыванія въ различныхъ животныхъ въ продолженіе 300 лѣтъ, опять возвращается въ покинутое ею человѣческое тѣло. Поэтому египтяне прилагали всяческія старанія, чтобы сохранить тѣло усопшаго: бальзамированную мумію они помѣщали въ богато-украшенныя гробницы, которыя считались у нихъ истинными, вѣчными жилищами, тогда какъ на дома свои они смотрѣли лишь, какъ на временные пріюты, о прочности которыхъ не стоитъ заботиться [153]).

Гробницами царей служили пирамиды [154]). Онѣ покрывались разноцвѣтными камнями и увѣнчивались золотымъ украшеніемъ [155]). Подавляющее впечатлѣніе, производимое пирамидами, зависитъ отъ ихъ массивности (однако, самая высокая пирамида ниже

Страсбургскаго и Антверпенскаго собора), отъ контраста цвѣтущей долины и песчаной пустыни, на рубежѣ которыхъ они стоятъ, и отъ возникающей при видѣ этихъ древнихъ памятниковъ мысли объ ихъ несокрушимой долговѣчности [156]).

Мастеръ поставилъ меня на подножіе собственной силы:
„Стой“—сказалъ онъ—и я вѣки стою на пескѣ [157]).

Пирамида въ сущности есть кристаллизированный могильный курганъ [158]). Гораздо художественнѣе египетскій храмъ. Состоя изъ цѣлаго ряда построекъ, онъ представляетъ какъ бы окаменѣлую религіозную процессію. Все въ немъ разсчитано на „возбужденіе и усиленіе благоговѣйнаго настроенія, на серьезное молчаніе, съ которымъ народъ и жрецы, насколько каждому подобаетъ, приближались къ святилищу“ [159]). Храмъ, могущественный, какъ само божество, импонировалъ на народъ, заставляя его пасть передъ танственными силами, управляющими мірозданіемъ [160]).

О музыкѣ египетской мы можемъ лишь догадываться по изображеніямъ инструментовъ на архитектурныхъ памятникахъ [161]). Прочія искусства находились у египтянъ болѣе или менѣе подъ вліяніемъ архитектуры [162]). Она „была первенствующимъ, руководящимъ у нихъ искусствомъ, и гигантскими письменами построекъ выразили они всего величавѣе слово своей жизни. Стиль пластическихъ украшеній на ихъ зданіяхъ также архитектоиченъ. Архитектонична въ свою очередь и форма ихъ поэзіи въ симметріи положенія и противоположенія, въ параллелизмѣ мыслей и рѣчей, который къ любому первому члену непремѣнно ужъ присоединитъ соотвѣтствующій ему второй“. Такъ о царѣ Сиѳѣ (Sethos) говорится:

Сѣкира твоя вознеслась надъ тронами всѣхъ чужихъ странъ;
Князья ихъ прободены мечемъ твоимъ.

Такъ еще Рётъ разобралъ нѣкоторыя мѣста гимна солнцу, вырѣзаннаго на тѣлѣ Скарабея:

Геній небесный исходитъ на битву;
Очищая и освящая совершаетъ богъ солнца путь свой.
Лучезарное течетъ по небу солнце,
Посылая отъ себя свѣтъ, заканчиваетъ оно свое теченіе.

О Рамсесѣ III-мъ одна надпись во дворцѣ урочища Мединетъ—Габу говоритъ:

Царь подобился льву,
Горный рыкъ его потрясалъ равнину.

Какъ козы трепещутъ передъ быкомъ,
Такъ враги бѣжали передъ героемъ.
Стрѣльцы его пронзили непріятеля,
Его кони летѣли какъ ястребы.
Онъ несетъ весь край на могучей спинѣ своей и на сильныхъ чреслахъ,
Духъ солнца даетъ знать себя въ его членахъ.
Чистый народъ преуспѣваетъ въ сіяніи лучей его
И множится мужами и женами.
Господь силы разливаетъ жизнь подобно солнцу.
Члены его сіяютъ надъ страной подобно солнцу“ [163]).

Архитектоническій принципъ преобладаетъ въ египетской живописи и скульптурѣ. Египетская живопись представляетъ сходство съ египетскими барельефами [164]). Она поражаетъ красотою красокъ [165]), замѣчательно сохранившихся въ „мастабѣ“. Такъ назывались погребальные склепы сановниковъ [166]). Внутренность „мастабѣ“ разукрашена живописью, изображающею сцены изъ повседневной жизни. Это обыкновеніе коренилось въ религіозномъ міросозерцаніи египтянъ, по которому они смотрѣли на человѣка, какъ на совокупность нѣсколькихъ различныхъ элементовъ. Первый изъ нихъ тѣло. Второй—двойникъ, состоявшій изъ менѣе плотной матеріи, чѣмъ тѣло. Этотъ двойникъ представлялъ цвѣтную, воздушную проекцію индивидуума, вполнѣ ему соотвѣтствующую. Третій элементъ—душа, представлявшаяся народному воображенію въ видѣ птицы. Наконецъ четвертый—свѣтовой элементъ, т.-е. отдѣлившаяся часть отъ божественнаго огня [167]). „Египтяне вѣровали, что составленный такимъ образомъ человѣкъ живетъ до тѣхъ поръ, пока четыре его элемента остаются соединенными и каждый изъ нихъ исполняетъ свои функціи. Смерть, въ томъ смыслѣ, какъ мы ее понимаемъ, по убѣжденію египтянъ, составляла только случайность, вслѣдствіе которой человѣкъ переходилъ изъ земной жизни въ гробовую жизнь, во всемъ подобную прежней, не вѣчную, какъ загробная жизнь христіанъ, но ограниченную временемъ существованія тѣла и двойника, заключенныхъ въ гробницѣ, тогда какъ душа и свѣтовой элементъ могли покидать гробницу, посѣщать жилище боговъ и возвращаться къ остальнымъ элементамъ человѣка. Настоящую, окончательную смерть составляло исчезновеніе тѣла и двойника. Поэтому надо было всѣми средствами предохранить эти два элемента отъ уничтоженія; тѣла превращать въ мумію, двойники — замѣнять по возможности большимъ количествомъ деревянныхъ или каменныхъ изваяній, воспроизводящихъ образъ покойника, — такихъ изваяній, которыя, своею прочностью сопро-

тивлялись бы теченію вѣковъ и, будучи скрыты въ недоступныхъ тайникахъ мастаба, презирали бы разрушительную человѣческую руку. Усопшій, обезпеченный отъ погибели такими предосторожностями, долженъ былъ находить въ гробницѣ трудъ и утѣхи, среди которыхъ протекала его земная жизнь; поэтому гробница, въ свою очередь, становилась какъ бы двойникомъ земли: покойникъ окруженъ былъ въ ней цѣлою толпою своихъ родныхъ, друзей и слугъ, разумѣется, представленныхъ также въ портретныхъ изображеніяхъ,—статуями, наполнявшими погребальныя камеры и колодцы, барельефами или фресками, обильно покрывавшими собою стѣны“ [168]).

Скульптура, преслѣдуя опредѣленную цѣль, — предохраненіе отъ окончательной смерти усопшаго человѣка, заботилась о наибольшемъ съ нимъ сходствѣ. Такимъ образомъ, создались портретныя статуи, которыя по своей художественности едва ли превзойдены кѣмъ-либо изъ ваятелей позднѣйшихъ временъ [169]). Оттого эти портретныя статуи запечатлѣны реализмомъ [170]), не боящимся иногда воспроизводить крайнее безобразіе, какъ, напримѣръ, отвратительнаго карлика Кнумготпу [171]). Но египетская скульптура по временамъ возвышается до идеальной красоты. Такова голова исчезнувшей статуи царицы Таіи, найденная Маріетомъ. Черты ея лица свидѣтельствуютъ объ ея иноземномъ происхожденіи. Въ нихъ замѣтно какое-то пренебрежительное кокетство, какая-то таинственность, вызывающая на догадки: не она ли была виновницей тѣхъ религіозныхъ трагедій, которыя волновали ея время [172]).

Египтяне изображали своихъ божествъ съ головами разныхъ животныхъ, по которымъ эти божества легко узнавались: „Анубисъ былъ надѣленъ собачьей головой, Тотъ — головою ибиса, Горъ — головою ястреба; Гаторъ изображалась женщиною съ коровьею головою, Ранну — женщиною съ головою змѣи, Сехетъ — съ головою львицы. Гораздо рѣже голова мужчины и женщины приставлялась къ тѣлу животнаго; таковы сфинксы, въ которыхъ съ поразительною символичностью выражаются сила, свойственная тѣлу льва, и разумъ, царящій въ головѣ человѣка [173]).

Египетская пластика, несмотря на все свое развитіе, какъ и всѣ прочія искусства, подчинена архитектоническому принципу [174]). Статуя часто даже соединялась съ зданіемъ, переходя съ задней своей стороны въ едва обдѣланную массу столба [175]). Пластика освободилась отъ архитектуры, стала самостоятельнымъ и даже преобладающимъ искусствомъ, когда была разгадана таинствен-

ная загадка сфинкса: „Какое существо, надѣленное единымъ гласомъ, имѣетъ то четыре ноги, то двѣ, то три?“ Эдипъ отвѣтствовалъ: „Человѣкъ,—въ дѣтствѣ ходящій на четырехъ конечностяхъ, сдѣлавшись большимъ, на двухъ, а состарившись, берущій посохъ, какъ третью опору при хожденіи“ [176]). Человѣкъ, подавленный [177]) въ Египтѣ таинственными силами мірозданія, которымъ съ благоговѣйнымъ трепетомъ поклоняется (см. W. Knight, The Philosophy of the Beautiful. London. 1891, I, p. 13), становится средоточіемъ вселенной въ Греціи, создавшей культъ прекрасной человѣчности [178]).

Грецiя — страна, гдѣ природа какъ бы предназначена доставлять людямъ наибольшее счастіе. И люди были въ ней такъ счастливы, какъ бываютъ въ молодости. Юношескимъ жизнерадостнымъ чувствомъ проникнута вся греческая культура [179]). Грекъ больше всего любилъ жизнь — жизнь земную, со всѣми ея утѣхами. Онъ былъ способенъ на геройское самопожертвованіе, но, умирая, жалѣлъ о томъ, что приходится разставаться съ жизнію. Антигона, идя на казнь, горюетъ о свѣтлыхъ дняхъ, которые ей предстояли и ее манили [180]). Ифигенія, готовящаяся быть принесенною въ жертву богамъ, съ сожалѣніемъ разстается съ бѣлымъ свѣтомъ [181]). Ахиллъ говоритъ Одиссею, проникнувшему въ Аидъ:

„О, Одиссей, утѣшеніе въ смерти мнѣ дать не надѣйся!
Лучше-бъ хотѣлъ я живой, какъ поденщикъ работая въ полѣ,
Службой у бѣднаго пахаря хлѣбъ добывать свой насущный,
Нежели здѣсь надъ бездушными мертвыми царствовать мертвый“ [182]).

Да греку и было за что любить земную жизнь. Природа Греціи въ высшей степени прекрасна, климатъ ея благораствореннный, и все побуждаетъ въ ней человѣка къ разносторонней и благотворной дѣятельности [183]).

Отрадность земной жизни грека понуждала его приписывать самимъ богамъ человѣкоподобное существованіе, и, чтобы угодить имъ, по мнѣнію грека, нужно было веселиться. „Имъ и въ голову не приходитъ, что почитаніе бога можетъ обнаружиться умерщвленіемъ плоти, постомъ, трепетной молитвой, глубокимъ раскаяніемъ грѣшника; имъ кажется, напротивъ, что нужно принять участіе въ веселіи боговъ, доставить имъ зрѣлище совершенной красоты нагого тѣла, разукрасить въ честь ихъ городъ, возвысить человѣка до нихъ, освобождая его на мгновеніе отъ жалкаго положенія смертныхъ, при содѣйствіи всей роскоши, какую могутъ представить соединенныя усилія искусства и поэзіи“ [184]).

Такъ какъ выше и лучше земного человѣческаго существованія греки не постигали, то они представляли своихъ боговъ идеализированными людьми. Идеализація заключалась въ надѣленіи боговъ безсмертіемъ и высшей тѣлесной красотой.

„Если мы представляемъ себѣ боговъ въ образѣ человѣческомъ, говорили они, то потому лишь, что и нѣтъ вѣдь болѣе прекрасной формы“ [185]). Желая изобразить боговъ во всемъ ихъ великолѣпіи, греки создали скульптуру, которая достигла у нихъ высшаго идеала красоты и сообщила свой характеръ и прочимъ искусствамъ.

Процвѣтаніе греческой пластики было, во-первыхъ, результатомъ пластической наклонности народа. Въ природѣ Греціи нѣтъ ничего громаднаго. Море не представляетъ необъятнаго горизонта: почти всюду виднѣются берега материка и острововъ. Горы не поражаютъ колоссальностью. Воздухъ отличается прозрачностью, оттого всѣ видимые предметы рисуются въ отчетливыхъ контурахъ. Все это способствуетъ ясному, образному, пластическому представленію и устраняетъ господство туманныхъ, неопредѣленныхъ понятій. Греку было почти совсѣмъ чуждо понятіе о вѣчности и всеобъемлемости, за исключеніемъ развѣ идеи судьбы. Боги греческіе считались не вѣчными: царства ихъ смѣнялись. Незначительность размѣровъ греческихъ государствъ превращала отвлеченное понятіе объ отечествѣ въ хорошо знакомый силуэтъ родного города [186]). Умъ, привыкшій къ такимъ яснымъ, конкретнымъ представленіямъ и образамъ, какъ нельзя болѣе былъ способенъ къ пониманію гармоніи между видимыми частями созерцаемаго, а потому содѣйствовалъ развитію пластики.

Второй причиной этого развитія была красота греческой расы, старательно культивировавшаяся особыми физическими упражненіями. Каждому греку нужно было заботиться о ловкости и силѣ для военныхъ цѣлей: ему приходилось защищать отечество отъ нападенія враговъ. Онъ долженъ былъ отличаться мужествомъ, силою и ловкостію. Агезилай, царь спартанскій, „чтобы ободрить своихъ солдатъ, велѣлъ однажды раздѣть плѣнныхъ персовъ; взглянувъ на ихъ бѣлыя и нѣжныя тѣла, греки расхохотались и пошли впередъ, полные презрѣнія къ своимъ противникамъ“ [187]).

По мѣрѣ развитія красоты тѣла увеличивалось благоговѣніе къ нему. Нагота не возбуждала стыдливости [188]). Софоклъ плясалъ нагой пэанъ въ честь Аполлона послѣ Саламинской битвы [189]). Александръ Великій, прибывъ въ Трою, почтилъ память Ахилла, обѣжавъ нагой въ сопровожденіи своихъ спутниковъ вокругъ колонны, указывавшей могилу названнаго героя [190]).

Очарованіе, производимое тѣлесной красотой, было дотого сильно, что судьи оправдали преступницу Фрину, когда защищавшій ее адвокатъ въ концѣ рѣчи сорвалъ съ упомянутой красавицы одежду [191]).

Живые образцы прекраснаго служили моделемъ для скульпторовъ, и знаменитыя красавицы позировали передъ художниками [192]). Оттого греческая пластика достигла зенита своего развитія и, создавая статуи боговъ и богинь, она воплотила идеалъ человѣческой красоты.

Характеръ пластичности получили и всѣ прочія искусства въ Элладѣ [193]). Греческій храмъ былъ невеликъ по размѣрамъ, не поражалъ своею массивностью, и понятіе объ его общности получалось сразу, а не изученіемъ отдѣльныхъ частей. Онъ весь легко обозрѣвался и производилъ впечатлѣніе изящнаго сооруженія, поражавшаго гармоніей своихъ частей. „Греческій храмъ не мѣсто собранія, но особое жилище бога, святилище для храненія его изображенія, мраморный ковчегъ, заключающій въ себѣ единственную статую“ [194]). Подобно тому изображенію бога, которому греческій храмъ служилъ хранилищемъ, этотъ храмъ былъ какъ бы одухотворенъ и очеловѣченъ [195]). Словомъ, въ греческомъ зодчествѣ преобладалъ пластическій принципъ [196]). Даже музыка, искусство, едва ли не самое далекое отъ скульптуры, по словамъ историка музыки Амброса, отличалась у грековъ пластичностью, доставляя слову поэта болѣе рѣзкую опредѣленность и преподнося это слово, какъ округлое мраморное изображеніе. Амбросъ остроумно сравниваетъ значеніе музыки для поэзіи съ значеніемъ полихроміи для зданій и статуй [197]).

Что касается до живописи, то скульптурный ея характеръ лучше всего показываетъ намъ мозаичный полъ, украшавшій домъ Фавна въ Помпеѣ и изображающій битву Александра съ Даріемъ. Если допустить, какъ это съ большимъ основаніемъ дѣлаютъ историки искусства [198]), что эта мозаика есть копія съ картины Филоксена, которую Плиній выставляетъ однимъ изъ лучшихъ произведеній греческой живописи, то надо согласиться, что, по концепціи и по способу трактованія сюжета, художникъ близко слѣдовалъ здѣсь законамъ пластики. „Колоритъ вездѣ одинаково свѣтелъ и ясенъ. Нѣтъ ни пейзажнаго фона въ глубинѣ, незамѣтно никакой особенности въ тонахъ свѣта и воздуха; фигуры рѣзко выступаютъ на бѣломъ ровномъ грунтѣ, по большей части въ одной даже плоскости, и только самымъ крайнимъ изъ нихъ данъ легкій перспективный раккурсъ: эта рельефная манера напоми-

наетъ намъ еще и здѣсь, что пластика была въ Греціи первенствующимъ, верховоднымъ искусствомъ“ [199]).

Наконецъ, греческая поэзія была тоже пластична. Въ особенности трагедія походила на рядъ живыхъ рельефовъ. Маска актера служила символомъ изображаемаго имъ характера; ею скрывалась и игра физіономіи, и блескъ глазъ. Поэтому, драматическое лицо являлось предъ зрителями, какъ живая статуя, съ рѣзко, пластически-очерченнымъ, неизмѣнно-выдержаннымъ духовнымъ складомъ [200]). Въ одной изъ утраченныхъ пьесъ Эсхила Ніоба сидѣла неподвижно, на могилѣ своихъ дѣтей, какъ надгробный памятникъ, своимъ нѣмымъ молчаніемъ выражавшій всю неизмѣримую глубину скорби въ разбитомъ материнскомъ сердцѣ [201]).

Грецію, создавъ высшій идеалъ прекраснаго, завѣщанный ею остальному міру, была побѣждена Римомъ, который однако подчинила себѣ въ художественномъ отношеніи. Римляне были народомъ не художественнымъ. У нихъ были иныя задачи. Историческую миссію римлянъ поэтъ очерчиваетъ такъ:

Будутъ другіе лить лучше живые кумиры изъ мѣди
И изъ холоднаго камня творить оживленныя лица;
Будутъ лучше судить: опишутъ движенія неба;
Всѣ свѣтила исчислятъ, ихъ путь по небесному своду;
Ты же, о римлянинъ, помни, какъ должно править народомъ,
И не забудешь тѣхъ правилъ: искать благодатнаго міра;
Всѣхъ покорныхъ щадить и прощать и сражать непокорныхъ [202]).

Римъ, занятый покореніемъ всего міра, закаленный въ бояхъ, не достигнулъ самостоятельнаго эстетическаго развитія, и римское искусство было прямымъ сколкомъ съ греческаго. Античное искусство, вмѣстѣ со всею античною цивилизаціей, должно было окончить свое существованіе съ наступленіемъ новаго порядка вещей, возвѣщеннаго евангельскимъ ученіемъ.

Преобладаніе эстетическаго принципа въ греческой культурѣ [203]) христіанство осуждало, какъ нѣчто грѣховное. Дѣйствительно, увлеченіе красотою могло приводить къ безнравственности. Выше было упомянуто о Фринѣ, подкупившей своей внѣшностію судей. Аспазіи, ожидавшей сдѣлаться матерью, самъ ареопагъ разрѣшилъ преступный поступокъ для сохраненія красоты ея тѣла [204]). Христіанство, напротивъ, проповѣдовало презрѣніе ко всему земному и умерщвленіе плоти [205]). Красота стала казаться грѣховною [206]). Она исчезаетъ въ искусствѣ, которое сосредоточивается на идеалѣ изнуреннаго аскета [207]). Но на безобразной внѣшности начинаетъ блистать красота духовной экспрессіи. Спиритуализмъ христіанства ярко обнаруживается въ готикѣ, въ этомъ по-

рывѣ матеріи къ небу. Готическій соборъ проникнутъ стремленіемъ въ высь [208]). Вертикальная линія въ немъ преобладаетъ [209]). Единственная горизонтальная линія готическаго зданія — кровельный карнизъ — скрыта вимбергами [210]). Все въ готическомъ храмѣ отрѣшаетъ отъ земли и уноситъ воображеніе въ иной надземный міръ [211]). Свѣтъ, проходя черезъ окна, украшенныя живописью, колоритъ которой достигнулъ высокой степени совершенства [212]), горитъ подобно блеску драгоцѣнныхъ камней и озаряетъ таинственный полусумракъ собора, какъ бы райскими лучами [213]). Въ сравненіи съ греческимъ храмомъ, предназначеннымъ для статуи бога, готическій соборъ громаденъ [214]). На своемъ каменномъ нарѣчіи онъ призываетъ къ себѣ всѣхъ удрученныхъ духомъ, убѣждая забыть суету міра и вознестись помыслами къ вѣчному и безконечному [215]). Готическій соборъ есть какъ бы архитектурный переводъ словъ Спасителя: „Пріидите ко Мнѣ всѣ труждающіеся и обремененные, и Я успокою васъ“ [216]).

Христіанство, отвернувшееся отъ прелестей тѣлесныхъ, сосредоточивается на духовной красотѣ. Можетъ быть, она впервые открылась очамъ римлянъ, смотрѣвшихъ на христіанскихъ мученицъ, которыя, даже терзаемыя звѣрями, не теряли своей цѣломудренной стыдливости и пытались закрыться уцѣлѣвшими остатками своей одежды [217]).

Кто знаетъ, не зародилась ли новая эстетика въ томъ изумрудѣ, черезъ который смотрѣлъ близорукій Неронъ [218]) на христіанскихъ дѣвушекъ, красота которыхъ обнажалась терзавшими ихъ звѣрями на аренѣ передъ тысячами зрителей, упивавшихся мученіями страдалицъ, умиравшихъ за своего Христа? Представшая передъ ними красота была новая, дотолѣ неизвѣстная міру [219]). Эта красота не Венеры, гордо выставлявшей себя на показъ чувственнымъ взорамъ сладострастія, а христіанки, скромной, цѣломудренной, въ которой

Любовь небесная затмила
Ея земную красоту [220]).

И красота Венеры потускнѣла въ лучезарномъ блескѣ, исходящемъ изъ очей Мадонны, смотрящихъ на своего Божественнаго Сына.

Венера нашла свое высшее художественное воспроизведеніе въ пластикѣ, а Мадонна въ живописи, которая, изображая душу, сквозящую въ экспрессіи лица, есть искусство по преимуществу христіанское [221]). Оно, ослабивъ тѣло, сосредоточивъ жизнь во внутреннемъ духовномъ мірѣ, направило весь интересъ на лицо,

какъ на зеркало души. Выразить всѣ душевныя движенія, насколько они проявляются въ лицѣ, пластикѣ не подъ силу.

Эту задачу можетъ разрѣшить лишь живопись [222]). Живопись, хотя обнаруживаетъ душу изображеннаго человѣка, насколько она сквозитъ въ его лицѣ, но тѣмъ не менѣе обращается не къ духовнымъ очамъ созерцателя: онъ смотритъ на картину своими глазами, которыя любуются одухотвореннымъ экспрессіей лицомъ. Это лицо есть часть тѣла. А потому своего идеала и преобладанія живопись достигаетъ въ эпоху возрожденія [223]), которая снова воскрешаетъ физическую красоту античнаго міра, но вдохнувъ въ нее христіанскую душу.

Увлеченіе сохранившимися памятниками античнаго искусства и классической литературы. столь ярко вспыхнувшее въ эпоху Возрожденія, возбудило въ Италіи преимущественно художественную дѣятельность. Въ Германія этотъ историческій моментъ преимущественно ознаменовался критической работой мысли. Германцы гораздо менѣе латинской расы надѣлены чувствомъ прекраснаго. Въ нихъ преобладаетъ стремленіе къ истинѣ надъ влеченіемъ къ красотѣ [224]). Эта особенность съ чрезвычайною яркостью выказывалась въ религіозномъ движеніи, приведшемъ къ протестантизму, болѣе или менѣе враждебному искусству. Только лютеранство, благодаря любви своего основателя [225]) къ музыкѣ, возбудило въ послѣдней своеобразную и оживленную дѣятельность. Лютеръ желалъ участія всего прихода въ церковномъ пѣніи, и чтобы удобнѣе было слѣдить въ немъ за главною мелодіею и вторить ей, Лука Озіандеръ [226]) (1534—1604) перенесъ ее изъ тенора, гдѣ она обыкновенно помѣщалась [227]), въ верхній голосъ, отчего послѣдній получилъ преобладаніе надъ остальными [228]). Эта, на первый взглядъ, незначительная музыкальная реформа была одною изъ многихъ причинъ, имѣвшихъ громадныя по своему значенію послѣдствія. Перенесеніе главной мелодіи въ верхній, наиболѣе выдающійся голосъ, дало начало сольному пѣнію [229]). До тѣхъ поръ существовало преимущественно хоровое пѣніе, служившее выраженіемъ религіознаго настроенія массы.

Съ возникновеніемъ протестантизма коллективная однородность религіознаго чувства подъ гнетомъ папскаго авторитета замѣняется индивидуальною обособленностью. Субъективность, усиленная религіозною эмансипаціей отъ всякаго внѣшняго вмѣшательства, нашла въ звукахъ великихъ протестантскихъ композиторовъ, въ особенности въ твореніяхъ Іоганна Себастіана Баха, выраженіе всей глубины задушевнаго лирическаго возбужденія на почвѣ религіознаго настроенія въ душѣ обособившейся инди-

видуальности. Во времена І. С. Баха художественное настроеніе въ религіозной области обнаруживаетъ характеръ музыкальный [230]), который вообще становится въ ту эпоху преобладающимъ [231]).

Вызванная изученіемъ классической литературы работа мысли, обнаружившаяся сначала смѣлой критикой, направленной на католицизмъ, впослѣдствіи способствовала высшему развитію философіи и науки, мощное движеніе которой продолжается до сихъ поръ. Изъ искусствъ поэзія, представляющая ту почву, на которой развиваются всѣ остальныя, питая своими легендами и миѳами художественный ростъ человѣчества, сопровождая и обосновывая всю эстетическую эволюцію, становится едва ли не преобладающимъ искусствомъ въ современную эпоху [232]), когда міросозерцаніе культурныхъ націй зиждется на научныхъ принципахъ.

Лишь искусство слова, благодаря его универсальности, дерзаетъ художественно изображать внутренній міръ цивилизованнаго человѣка во всей его необъятности. Такъ, напримѣръ, Лессингъ въ Натанѣ изобразилъ идею терпимости, Шиллеръ въ Маркизѣ Позѣ начерталъ образецъ гражданской доблести, Гете въ Фаустѣ раскрылъ сердечную жизнь интеллигентной личности, пытающейся проникнуть въ міровыя тайны, отъ сознаннаго безсилія рѣшить загадку бытія, кидающейся въ чувственныя наслажденія и находящей, наконецъ, удовлетвореніе только въ самоотверженной дѣятельности, одушевленной идеей добра...

Въ „Фаустѣ“ Гете указываетъ и на значеніе эстетическаго чувства въ жизни человѣка: Фаустъ возвышается до альтруизма, очистившись отъ эгоизма въ безкорыстномъ созерцаніи красоты, олицетворенной въ образѣ прекрасной Елены [233]). Это возвышающее „вѣчно-женственное“ [234]) начало играетъ одинаковую роль въ жизни едва ли не всѣхъ людей. Въ ранней молодости мы живемъ для самихъ себя, и дѣти величайшіе эгоисты [235]). Наступленіе возмужалости ознаменовывается влюбчивостью. Въ эту пору эстетическое чувство достигаетъ наибольшей интенсивности. Въ это время съ особеннымъ рвеніемъ занимаются искусствомъ, пишутъ стихи и жертвуютъ всѣмъ, чтобы соединиться съ существомъ, въ которомъ идеалъ прекраснаго кажется воплощеннымъ. Истинная любовь, облагороженная эстетическимъ чувствомъ, безкорыстна, какъ оно само. Очистившись отъ дѣтскаго и юношескаго эгоизма въ безкорыстно-эстетической любви къ прекрасному, идеалъ котораго олицетворенъ въ любимой личности, человѣкъ приготовляется къ существованію альтруистическому. Оно наступаетъ для него въ бракѣ, сливающемъ двѣ жизни въ одно

нераздѣльное существованіе, дѣлающемъ жизнь каждаго изъ супруговъ дороже ихъ собственной и налагающемъ на мать заботы о дѣтяхъ, а на отца—обязанности общественныя, исполненіе которыхъ даетъ средства къ существованію семьи. Едва ли не такую же роль, какъ въ жизни отдѣльнаго человѣка, играетъ эстетическое чувство и въ развитіи человѣчества, въ исторіи его культуры. Въ дикомъ состояніи человѣкъ живетъ жизнью животнаго [236]). На востокѣ преобладаетъ чувственный эгоизмъ. Китайцы и египтяне не идутъ выше матеріально утилитарнаго міросозерцанія [237]). Индія есть сама чувственность, разрушительною грандіозностью природы доведенная до отчаянія и кинувшаяся въ аскетизмъ и нирвану [238]). Евреи постоянно скользятъ съ духовной высоты монотеизма въ чувственный культъ сосѣднихъ народовъ-язычниковъ [239]). Арабовъ Магометъ воодушевилъ на воинскіе подвиги обѣщаніемъ сладостныхъ утѣхъ въ раю, въ которомъ преобладаютъ чувственныя наслажденія [240]).

Въ Греціи счастливыя условія страны и свойства племени доставили эстетическому чувству преобладаніе. Прекрасная человѣчность возвысила грека надъ матеріализмомъ варвара. Безкорыстное наслажденіе, доставляемое созерцаніемъ красоты, ослабило въ эллинѣ чувственный эгоизмъ и подготовило его къ принятію нравственной проповѣди Спасителя. Если греческая пластика показываетъ красоту греческаго тѣла, то греческая поэзія свидѣтельствуетъ о томъ, какая была въ немъ душа. Изъ устъ софокловой Антигоны мы знаемъ, что она была близка къ христіанской заповѣди любви...

На востокѣ тѣло перевѣшиваетъ духъ. Эстетическая культура грековъ была результатомъ физическаго и духовнаго равновѣсія. Христіанство есть перевѣсъ духа надъ тѣломъ. „На востокѣ, гдѣ въ жизни человѣчества природа преобладала надъ духомъ, въ искусствѣ беретъ верхъ матеріалъ; мысли трудно было высвободиться отъ матеріи“. „Въ классическомъ искусствѣ грековъ и римлянъ матеріальное и идейное достигли равновѣсія. Для грековъ идеаломъ красоты въ искусствѣ было единство тѣлесности и идеи, гармоніи природы и духа“. „Въ искусствѣ позднѣйшихъ временъ, находившихся подъ господствующимъ вліяніемъ христіанства, мысль начинаетъ постепенно господствовать надъ матеріаломъ, одно время тѣлесное даже совершенно находится въ пренебреженіи, и эстетическій центръ тяжести переносится на идейное содержаніе изображаемаго объекта“ [241]).

Разница между міросозерцаніемъ античной эпохи и христіанства можетъ быть лучше всего пояснена миѳомъ объ Эдипѣ. Онъ

убилъ своего отца и женился на своей матери. Родителей своихъ Эдипъ не зналъ, и преступленія совершены имъ противъ воли и даже вопреки усиліямъ избѣгнуть этихъ злодѣяній. Но непреднамѣренность поступка грекомъ еще не вполнѣ принимается въ разсчетъ [242]). Эдипъ считается виновнымъ, несмотря на свою духовную чистоту, и это потому, что для грека внѣшній міръ былъ важнѣе внутренняго [243]). Напротивъ того, разбойнику, распятому со Христомъ, достаточно было покаяться, т.-е. сдѣлать лишь одно доброе движеніе души, чтобы искупить всѣ свои преступленія. Такъ высоко христіанство поставило психическій актъ въ сравненіи съ поступкомъ, т.-е. съ дѣяніемъ во внѣшнемъ мірѣ.

Эстетическая культура Греціи есть звено, связующее чувственность востока со спиритуализмомъ христіанства. Прекрасная Греція была ступенью, чрезъ которую человѣчество перешагнуло для того, чтобы подняться отъ эгоистическаго міросозерцанія до христіанской идеи альтруизма, сбросить съ себя матеріализмъ и достигнуть до нравственной высоты самоотверженнаго служенія идеѣ добра.

Такимъ образомъ, исторія цивилизаціи свидѣтельствуетъ, что человѣчеству для освобожденія отъ матеріализма *эгоистическаго*, царившаго на востокѣ, и для достиженія идеи *этической*, проповѣдуемой христіанствомъ, сначала нужно было очиститься въ эллинизмѣ, проникнутомъ чувствомъ *эстетическимъ*.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ II-ой ГЛАВѢ.

1) Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 364—365.

2) Ibid., p. 365. Объ интеллектуальныхъ наслажденіяхъ см. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 44, 165—166. Объ эстетическихъ, интеллектуальныхъ и утилитарныхъ наслажденіяхъ см. ibid. p. 103, 210 — 211, 221—222. Marshall (Henry Rutgers) „Pain, Pleasures and Aesthetics“. London. 1894 и „Aesthetic principles. New York.“ 1895. Lalo „Les sentiments esthétiques“. Paris. 1910.

3) Евангеліе отъ Матѳея, VI, 28 — 29. Ср. Евангеліе отъ Луки, XII, 27. Ренанъ думаетъ, что эти „полевыя лиліи“ были анемоны краснаго цвѣта (anémones rouges). (Rénan, Histoire des origines du christianisme. Les apôtres. Paris. 1866, p. 30). Ср. John M'Clintock and James Strong, Cyclopaedia of Biblical, theological, and ecclesiastical Literature. New York. 1873. Vol. V, p. 433—434. По поводу этихъ словъ Спасителя Bosanquet пишетъ: „Я сомнѣваюсь,

чтобы подобное безкорыстное пониманіе цвѣточной красы, столь свободное отъ морали и аллегоріи, какое выражено въ текстѣ: „Посмотрите на полевыя лиліи“, можно было бы найти внѣ или ранѣе христіанства“. („B. Bosanquet, A History of Aesthetic. London. 1892, p. 129). Ср. также Дим. Разумовскій, Обозрѣніе растеній, упоминаемыхъ въ священномъ писаніи. Москва. 1871, стр. 57—59.

4) Александръ Веселовскій, Изъ поэтики розы. (См. Привѣтъ! Художественно-научно-литературный сборникъ. Изданъ Обществомъ вспомоществованія нуждающимся ученицамъ Васильеостровской женской гимназіи въ С.-Петербургѣ. Спб. 1898, стр. 2).

5) Прекрасное нравится, хотя оно безполезно. Th. Huxley, Evolution and Ethics and other essays. London. 1895, p. 201—202.

6) „Разрисованныя вазы, не говоря о сценахъ нравовъ, часто тамъ начертанныхъ, не сообщаютъ ли намъ о многихъ миѳахъ, слѣды которыхъ не сохранились ни въ поэзіи, ни въ пластикѣ?“ (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquitè. Tome I, Paris, 1882, p. XIX).

7) Разница между ученымъ и художникомъ см. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897, S. 6—7. Разные взгляды на дерево: купца, усталаго путника, ботаника и живописца. (Jonas Cohn, Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901. S. 21).

8) Ph. Mainländer, Die Philosophie der Erlösung. Berlin. 1876, S. 116. Ср. M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1881, p. 11. Авторъ приводитъ мнѣнія Канта и Grant-Allen'a, усиленно подчеркивающія безкорыстіе эстетическаго чувства, и разбираетъ ихъ. Опредѣленіе Канта: прекрасное нравится „безъ всякаго интереса“ встрѣчается у Crousay (Heinrich v. Stein, Die Entstehung der neueren Asthetik. Stuttgart. 1886. S. 99), Hütcheson'a (ibid. S. 189 ff.) и B. Riedel (Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Iena 1767. Ср. Herder, Werke. Herausgegeben von Suphan. Berlin. 1877. IV. 46 Anm.). Ср. Jonas Cohn. Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901. S. 30. О безкорыстіи эстетическаго чувства см. Paul Souriau, La Beautè rationelle. Paris. 1904, p. 121. Возраженія Канту относительно его опредѣленія прекраснаго, какъ безкорыстнаго наслажденія (ibid. p. 187 188, 199—212, 264—265). Объ эстетическомъ наслажденіи см. Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 23—24.

9) Ландесманъ (Генрихъ Landesmann), пишущій подъ псевдонимомъ Іеронимъ Лормъ (Lorm) — выдающійся австрійскій писатель. Род. въ 1821 г.; пятнадцати лѣтъ совершенно оглохъ и почти ослѣпъ, такъ что онъ называетъ себя „отрывкомъ человѣка“. (Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона. Спб. 1896. Томъ XVII, стр. 324). О взаимодѣйствіи субъективнаго элемента (эстетическаго чувства) и объективнаго — красоты для полученія прекраснаго впечатлѣнія см. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 83—90, 92 и Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 1, 94. Субъективный элементъ красоты особенно подчеркивалъ Кантъ. (Lotze, Geschichte der Aesthetik. München. 1868. S. 60—70. Ср. Carriere, Aesthetik. 3 Auf. Leipzig. 1885, I, S. 4—5). „Красота не на щекахъ дѣвушки, а въ глазахъ влюбленнаго въ нее“, (Ibid. I, S. 5). Точно такъ же Гюйо думаетъ, что если бы не было людей, то не было бы и красоты. (Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris, 1884. p. 3. Ср. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 10). Восхищаться—значитъ самому создавать красоту въ созерцаемомъ предметѣ. L. Arréat, Psychologie du peintre. Paris.

1892, p. 37). Наоборотъ, другіе обращаютъ особенное вниманіе на объективный элементъ красоты. Такъ, напримѣръ, Гансликъ пишетъ, что „прекрасное остается прекраснымъ, если оно не возбуждаетъ никакихъ чувствъ, даже если его никто не созерцаетъ“. (Ed. Hanslick, Vom Musikalisch Schönen. 5 Auflage. Leipzig. 1876, S. 4),

О злоупотребленіяхъ терминовъ: „субъективный“ и „объективный“ см. J. Ruskin, Modern Painters, Volume III, part. IV. Chapter VII. Of the pathetic fallacy, § 1 — 3. 2 ed. London. 1898, p. 161 — 163). Ср. P. Souriau, La Beautè rationelle. Paris. 1904, p. 253.

10) Эстетическое и прекрасное не одно и то же. Въ эстетическое входитъ и безобразное. (Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 46—50, 204—205, 284—285, 288—289, 290—291, 301).

Безобразное можетъ иногда произвести даже болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ прекрасное. (Ibid., S. 108). Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1904. S. 139—142.

11) Объ эволюціи эстетическаго чувства см. Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 326 — 358 и Grant-Allen, Aesthetic evolution in man. (Mind. Oct. 1880, p. 445—461).

12) Чарльзъ Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. съ антл. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1871. I, стр. 66, ср. тамъ же, II, стр. 448. О пѣніи птицъ и любви къ нему самокъ см. тамъ же, II, стр. 56—75. Объ эстетическомъ чувствѣ у животныхъ и человѣка см. тамъ же: I, стр. 299—300, 389, 433 и далѣе; II, стр. 43—44. 55—58, 61, 68, 75, 99 и далѣе, 102—103, 106—107, 111, 120, 124—126, 249, 261, 305, 308—309, 328—329, 369, 447—448.

Причину наслажденія и страданія отъ воспріятія впечатлѣній внѣшними чувствами пытается объяснить Grant-Allen въ свой книгѣ: „Physiological Aesthetics“. London. 1877.

„Только въ наши дни натуралисты допускаютъ необходимость нравиться, заботу о красотѣ и что-то въ родѣ безсознательной эстетики въ союзахъ и предпочтеніяхъ животныхъ. Во времена Лукреція и даже Бюффона думали, что у животныхъ все рѣшается силою и слѣпою яростью“. (Oeuvres complètes de Edgard Quinet. L'esprit nouveau. Paris. 1874, p. 25).

Многіе писатели не согласны съ Ч. Дарвиномъ въ признаніи эстетическаго чувства у животныхъ, напримѣръ, Ch. Lévèque, (см. его ст. Le sens du beau chez les bêtes, помѣщенную въ Revue des deux mondes. Livraison du 1-er septembre 1873, p. 39—63), Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst, Mainz. 1897, S. 3 и др. Наоборотъ, эстетическое чувство у животныхъ утверждаютъ Роменсъ (Animal Intelligence) и др., изъ прежнихъ писателей Аддисонъ (см. Burke, A Philosofical Enquiry in to the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 65). Эстетическое чувство животныхъ, между прочимъ, обнаруживается, по мнѣнію Суріо, въ ихъ любви къ свѣту, какъ, напримѣръ, у рыбъ, бабочекъ, комаровъ и др. (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 30).

13) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1872, II, стр. 260.

14) Oeuvres complètes de Edgar Quinet, L'esprit nouveau. Paris. 1874, p. 23—26.

15) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1872, II. стр. 396—398.

16) Ср. 48 и 49 прим. введенія. Объ эстетическомъ чувствѣ и эротизмѣ см. Platner, Vorlesungen über Aesthetik. (См. R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 204, 305), Tarde, L'art et la logique (Revue philosophique. 1891, p. 132—134), Paul Souriau, L'attrait physique et la beauté (La Nouvelle Revue. 1897, Tome 106, p. 678—696), Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 334 и пр. Исходный пунктъ пластики представляетъ изображеніе женщины. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 10, 21.

Наоборотъ, Платонъ, признавая сексуальныя наслажденія за самыя пріятныя, исключаетъ ихъ изъ эстетическихъ. (Platon, Hippias ou du beau. См. Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin. Paris. 1827. T. IV, p. 151, 152).

По мнѣнію Липса, сексуальный принципъ не имѣетъ ничего общаго съ эстетическимъ. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig, 1903, S. 148).

По мнѣнію К. Ланге, ошибочно основывать чувство красоты на одномъ сексуальномъ влеченіи. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II, S. 20—21).

Объ эротизмѣ въ игрѣ и искусствѣ, ibid. II, S. 20—24, 188, 189, 190. Женщина, охота и война—главные сюжеты первобытнаго искусства (Ibid. I, S. 193).

17) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1871. I, стр. 402.

18) Тамъ же. I, стр. 401.

19) Тамъ же. I, стр. 404—405. См. о музыкальныхъ инструментахъ насѣкомыхъ, тамъ же, I, стр. 406—411.

20) Тамъ же. II, стр. 56—75.

21) Тамъ же. II, стр. 368—369, 374.

О ревунахъ см. Брэмъ, Жизнь животныхъ, пер. съ 3 нѣм. изд., подъ ред. Сентъ-Илера. Спб. 1892. I, стр. 210—211, 214—215. Индійская обезьяна Hylobates Syndactylus поетъ цѣлую октаву изъ чистыхъ полутоновъ. (E. Haeckel, Die Welträthsel. 5 Auflage. Bonn. 1900. S. 60).

22) К. Вёрманъ, Исторія искусствъ всѣхъ временъ и народовъ. Пер. подъ редакціей А. И. Сомова. Спб. 1902. Томъ I, стр. 3—4. Тамъ же изображеніе. О бесѣдкахъ австралійскихъ птицъ (плащеносцахъ) см. Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1872. II, стр. 77 (рис. стр. 78). „Ихъ бесѣдки, гдѣ птицы обоего пола собираются на свиданія и пляшутъ столь страннымъ образомъ, у различныхъ видовъ не только устроены, но и украшены различно. Атласный плащеносецъ собираетъ ярко окрашенные предметы, напр., голубыя перья изъ хвостовъ паракитовъ, выбѣленныя солнцемъ кости и раковины, и укрѣпляетъ ихъ между вѣтвями, или кладетъ при входѣ. М-ръ Гульдъ нашелъ въ одной бесѣдкѣ красиво отдѣланный каменный томагавкъ и кусочекъ голубой бумажной матеріи, добытые очевидно изъ стана туземцевъ. Эти предметы, во время игръ, безпрерывно перекладываются и перетаскиваются птицами съ мѣста на мѣсто. Бесѣдка пятнистаго плащеносца „красиво обрамлена высокою травою, расположенною такимъ образомъ, что травяные стебли почти касаются другъ друга верхушками, и украшеній здѣсь очень много“. „Для удержанія травяныхъ стеблей въ надлежащемъ положеніи птицы употребляютъ круглые камни, и при ихъ же посредствѣ онѣ прокладываютъ себѣ тропинки къ бесѣдкѣ. Камни и раковины часто приносятся издалека. Птица регентъ, по описанію м-ра Рэмсэ, украшаетъ свою бесѣдку выбѣленными раковинами улитокъ пяти или

шести видовъ и разноцвѣтными голубыми, красными и черными ягодами, которыя придаютъ бесѣдкѣ очень изящную наружность, пока онѣ свѣжи. Кромѣ того здѣсь было много свѣже-нарванныхъ листьевъ и молодыхъ побѣговъ розоваго цвѣта, что все вмѣстѣ положительно указывало на присутствіе вкуса къ прекрасному". Справедливо говоритъ м-ръ Гульдъ, что „на эти изукрашенныя мѣста собраній слѣдуетъ смотрѣть какъ на самые удивительные изъ извѣстныхъ примѣровъ птичьей архитектуры". (Тамъ же, II, стр. 125—126).

Подобно тому, какъ нѣкоторыя птицы уносятъ разныя металлическія, очевидно, имъ нравящіяся вещи, и „древніе европейскіе дикари періода сѣвернаго оленя приносили въ свои пещеры всякую блестящую или рѣдкую вещь, попадавшуюся имъ на глаза". (Тамъ же, II, стр. 376—377).

23) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 2.

24) Ibid., I, S. 4. По мнѣнію К. Ланге, громадный шагъ человѣчества въ эстетическомъ развитіи обнаруживается въ томъ, что оно создало совершенно не существующія у животныхъ пластику, живопись и поэзію и усовершенствовало декоративное искусство, музыку и танцы, находящіеся у нихъ лишь въ зачаткѣ. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 200).

25) Eugène Véron, L'esthétique. Paris. 1878, p. 2—3. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 180, 181, 184. Нѣтъ ни одного народа, который не имѣлъ бы искусства. (Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 298).

26) Въ пещерахъ найдены разныя вещи съ выгравированными изображеніями, а иногда выгравированные рисунки находятся на стѣнахъ пещеръ, напр., въ Dordogne. (См. La Revue Hebdomadaire. 28 octobre. 19 1. № 48, p. 564—568). Ср. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 6—40).

27) M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Chr. Wien, 1898, S. 13—14.

28) Объ искусствѣ дикарей или, вѣрнѣе, народовъ, стоящихъ на болѣе или менѣе низкой ступени культуры см. Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 40—96.

29) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1872. II. стр. 376—387.

30) Тамъ же, стр. 380—381.

Объ эстетическомъ значеніи раскрашиванія тѣла см. Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 58.

Изображенія и эстетическое достоинство рубцовъ. Ibid. S. 67, 72—73, 75. Заботы и рвеніе дикарей объ украшеніяхъ. Ibid., S. 81.

Объ украшеніяхъ дикарей см. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 31.

31) Джонъ Лэбокъ, Начало цивилизаціи и первобытное состояніе человѣка. Спб. 1871 г., стр. 38—44.

Въ концѣ книги приложены изображенія.

32) Тамъ же, стр. 40—43.

33) Тамъ же, стр. 38—40.

Дикари украшаютъ себя „чтобы нравиться женщинамъ". (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 185). Подобно тому, какъ самцы красивѣе самокъ у животныхъ, и мужчины у дикихъ племенъ болѣе себя украшаютъ, чѣмъ женщины. (См. ibid. II, S. 185).

О разукрашиваніяхъ дикарями своего тѣла см. Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S, 65—110 (тамъ много библ. указаній).

Ср. также M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor. Chr. Wien. 1898. S. 19 ff., 31, 184, 278, 288 f. 291.

34) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. И. М. Сѣченова. Спб. 1872. II, стр. 376.

35) Г. Спенсеръ, Воспитаніе умственное, нравственное и физическое. Изд. 3. Спб., 1880, стр. 1.

36) Тамъ же, стр. 1—2.

37) Тамъ же, стр. 1. Кусокъ краснаго сукна, подаренный дикарю, послѣдній не употребилъ въ защиту отъ дурной погоды, а разорвалъ на части для украшенія себя и своихъ единоплеменниковъ. (Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 51).

38) Ср. прим. 50 введенія.

39) Объ искусствѣ дикихъ и полудикихъ народовъ см. Kalr Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 40—96.

40) Gustave Le Bon, Comment les peuples transforment leur civilisation et leurs arts. (Revue scientifique. Revue rose). 1-er Octobre. 1892. Numero 14. Tome L, p. 421—428).

41) М. Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1870. I, стр. 114.

42) О сходствѣ научнаго и эстетическаго принципа см. стр. 9.

43) Вёрманъ говоритъ, что китайсткое искусство есть „Kleinkunst und Verstandeskunst". (K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 514).

„Вмѣсто стремленія къ высокому и изящному трезвый смыслъ китайца гонится только за полезностью". (М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1870. Томъ I, стр. 125).

44) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1870. I, стр. 123—125.

45) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 515.

О китайскомъ искусствѣ, вообще, ibid. I. S. 513—539.

46) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. I. S. 30—31.

47) Ibid. I. S. 38.

48) Simmel, Psychologische und ethnologische Studien über Musik. (См. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft herausgegeben von M. Lazarus und H. Steinthal. Berlin. 1882. Bd. XIII. S. 296).

49) H. Berlios, Les soirées d'orchestre. Paris. 1854, p. 278—279.

A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 34. Эта увертюра написана къ произведенію Шиллера: „Turandot, Princessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi. Объ этой увертюрѣ см. Albert Shaefer, Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners Leipzig. 1886, S. 62—64.

51) См. мою Краткую Историческую Музыкальную Хрестоматію. 2 изд.

Спб. 1900, стр. 155—156. Тамъ же на стр. 13 помѣщенъ „Китайскій гимнъ въ честь предковъ".

52) М. Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 130.

53) Тамъ же, стр. 125.

О китайскихъ садахъ см. Гончаровъ, Фрегатъ Паллада. 2 изд. 1862. Томъ 1, стр. 449.

Китайскую крышу, форму которой нѣкоторые объясняютъ подражаніемъ татарской палаткѣ, можетъ быть слѣдуетъ скорѣе объяснить желаніемъ защититься отъ дождя и солнца. (Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 516).

54) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. 527.

55) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 126.

Ср. Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Leipzig und Wien. 1900 Bd. I. S. 518.

56) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 126.

57) И. Гончаровъ, Фрегатъ Паллада. 2 изд. Спб. 1862. Томъ I, стр. 167.

58) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 525. (Тамъ же изображеніе фарфоровой башни въ Нанкинѣ), S. 533. Ср. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1890. Томъ I, стр. 125). О Китайскомъ искусствѣ см. Oskar Münstërberg, Chinesische Kunstgeschichte. Esslingen. a. N. 1910—1912.

59) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 540—541, 545, 546, 548, 551, 558, 559. О японскихъ искусствахъ съ изображеніями см. ibid. S. 530—568. По поводу вліянія китайскаго искусства на японское, Мутеръ пишетъ: „То, чѣмъ для Греціи были Египетъ и Малая Азія, тѣмъ для Японіи былъ Китай (R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrchundert. München. 1813. Bd. II. S. 583).

60) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 554.

61) Ibid. I. S. 554. Изображеніе этого храма ibid. I. S. 555.

62) Ibid. I. S. 541.

63) R. Muther. Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München. 1893. Bd. II, S. 583. Японцы не знаютъ тѣней и въ классическое время своего искусства игнорировали перспективу (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 367).

64) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München. 1893. Bd. II. S. 595—597.

65) Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Переводъ З. Венгеровой, подъ редакціей В. Д. Протопопова, Спб. 1899. Шестой выпускъ, стр. 430—432.

Во время всемірной выставки 1867 г. „группа художниковъ и критиковъ основала японское общество „Jinglar", которое собиралось еженедѣльно въ Севрѣ у Солона, директора Севрскаго завода. Все, кромѣ салфетокъ, сигаръ и пепельницъ, было японское" (Тамъ же, стр. 430).

66) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866.

Bd. I. S. 60. Ср. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 289.

67) Г. Т. Бокль, Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. К. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена. 2 изд. Спб. 1864. Томъ I, стр. 90—91.

68) Тамъ же I, стр. 105.

О преобладающемъ значеніи воображенія у индуса см. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 289, 291, 292.

69) Г. Т. Бокль, Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена. 2 изд. Спб. 1864. Томъ I, стр. 99.

„Фантазія преобладаетъ во всемъ индійскомъ быту, — даже и научный взглядъ требуетъ здѣсь поэтической оболочки, даже и нравственное изреченіе не обходится безъ сравненія съ природою; но такъ какъ, вмѣсто трезваго поиска за истиною міра, она тотчасъ же принимается безоглядно создавать свои миѳы, то въ ней царитъ отсутствіе сдерживающаго разсудка и всякаго самообладанія“. (М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1875. Томъ I, стр. 292).

70) Г. Т. Бокль, Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. К. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена. 2 изд. Спб. 1864. Томъ I, стр. 104—105.

71) Тамъ же. I, стр. 105—106. „Индусская религія всегда клонилась къ ужасному, неестественно-чудесному, поэтому и индусское искусство совершенно отвернулось отъ природы, такъ что исчезла способность къ точной компровкѣ, и простѣйшій предметъ былъ соединенъ съ странными и причудливыми выдумками“. (Lecky, History of the Rise and influence of the spirit of Rationalism in Europe. 3 edition. London. 1866. Vol. I. p. 214).

72) Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1879. I, стр. 126. См. „Наль и Дамаянти“ въ переводѣ Жуковскаго.

73) Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1879. I, стр. 36.

74) Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1879. I, стр. 32—33.

75) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 386.

76) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 42.

77) Образцы индійской музыки въ моей Краткой музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900. стр. 14, 157. См. также Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 58—73.

78) Объ индусскомъ искусствѣ см.: Gustave Le Bon, Les origines des arts de l'Inde (Revue scientifique, 22 octobre. 1892. № 17).

Le Bon, Les monuments de l'Inde. Paris. 1893.

Griffiths (John). The paintings in the Buddhist cave-temples of Ajanta, Khandesh, India. London. 1896.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 487—513. Несмотря на многія основательныя изслѣдованія ученыхъ (Fergusson, Burgess, Cunningham, Smith, Cole, Le Bon, Maindron, Bühler, Grünwedel) все таки исторія индусскаго искусства пока еще лишь только начинаетъ разрабатываться (Ibid. I. S. 488).

79) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I. S. 127.

Изображеніе богини красоты въ индусской пластикѣ ibid. I. S. 131.

80) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzis und Wien. 1900. Bd. I. S. 496. Ср. ibid. I. S. 495, 501, 603.

„Такого рода художественная концепція выводитъ иногда женскія фигуры съ дивной можно сказать граціозностью; полныя въ груди и бедрахъ, упругія въ членосоставахъ, мягко-плавныя въ линіяхъ движенія, являются онѣ образами сладчайшаго погруженія въ раздолъ естественнаго бытія, особенно когда предстаютъ намъ въ бесѣдующихъ группахъ,—по обыкновенію съ поджатыми подъ себя ногами". (М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 403—404).

81) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 494. Ср. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 404).

82) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 405.

83) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 490. Изображенія см. ibid. I. S. 491. Ср. Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869. Часть I, стр. 284.

84) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 399.

„Имя монумента ступа, или топа (и то и другое значитъ курганъ, первое по-санскритски, второе на нынѣшнемъ нарѣчіи), дагопъ (то-есть буквально „тѣлохранительница"), а также и хантья [въ смыслѣ зонта, навѣса)". (См. Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обработанное В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869. Часть I, стр. 281—282).

85) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 491.

86) Ibid. I. S. 493. Изображеніе см. ibid. I. S. 495. Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обработанное В. Любке, Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869. I. стр. 285; G. Le Bon. Les monuments de l'Inde. Paris. 1893, fig. 6—7. Ср. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Корша. Москва. 1870. I, стр. 400.

87) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 488.

88) Ibid. I. S. 499.

89) Ibid. I. S. 499.

См. изображеніе: W. Lübke, Grundris der Kunstgeschichte. 10 Aufl. Stuttgart. 1887. Bd. I. S. 78. Ср. Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. Корша. Москва. 1869. I, стр. 295. Ср. W. Lübke, Denkmäler der Kunst. 5 Aufl. Stuttgart, 1882. Taf. 9, Fig. 1—2.

90) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. 499—500.

91) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. I, стр. 401—402.

См. изображеніе: W. Lübke, Denkmäler der Kunst. 5 Aufl. Stuttgart. 1883. Taf, 9. Fig. 4—12. Ср. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 500. См. изображеніе у G. Le Bon, Les monuments de l'Inde. Paris. 1893; fig. 175—178. p. 145—146.

92) Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. Е. Корша. Москва. 1869. I, стр. 293.

93) Тамъ же I, стр. 301. Ср. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 503. Ср. W. Lübke, Denkmäler der Kunst. 5 Aufl. Stuttgart. 1883. Taf. 10. Fig. 2—7. Ср. G. Le Bon, Les monuments de l'Inde. Paris. 1893, Fig. 186—191, 192—198, 219—232.

94) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 506.

95) Ibid. I. S. 508. Изображеніе Будды въ этомъ храмѣ ibid. I. S. 509.

О Боро-Будорѣ см. Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869. I, стр. 303—304. Изображеніе тамъ же I. стр. 304—305.

96) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. S. 510—512. См. тамъ изображеніе байонской пагоды. Ср. ст. Н. В. Султанова, Хмерское искусство (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1886. Томъ IV, выпускъ 1 и 6, стр. 1—24, 421—433 съ многочисленными иллюстраціями).

Ср. Poupourville (A. de). L'art Indo-Chinois. Paris. 1894.

97) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 488, S. 598—605 (тамъ же иллюстраціи). Ср. W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Aufl. Stuttgart. 1887. Bd. I. S. 319—320 (изображеніе мечети въ Дельи ibid. I. S. 319). Ср. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1874. Томъ III, стр. 175.

98) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 573—574. Ср. Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1862. I. стр. 314, Ср. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1874. Томъ III, стр. 172—173. Сталактитные своды названы такъ „по сходству съ известковыми натеками капельниковыхъ пещеръ; и дѣйствительно передъ воображеніемъ южанина могла носиться при этомъ вся прелесть освѣжающаго грота". Тамъ же III, стр. 173). Подковообразныя и стрѣльчатыя дуги заимствованы отъ арабской архитектуры готической (L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe, 1864. I. S. 186).

99) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1874. Томъ III. стр. 174.

Къ писателямъ, отрицающимъ духовное содержаніе въ музыкѣ и думающимъ, что она заключается лишь въ „звучащихъ подвижныхъ формахъ" (tönend bewegte Formen), принадлежитъ Ганслікъ. (См. Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 5 Aufl. Leipzig. 1876. S. 45). Онъ проводитъ параллель между музыкой и арабесками ibid. S. 45. О музыкѣ и арабескахъ см. Г. Гельмгольцъ. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ какъ физіологическая основа для теоріи музыки. Спб. 1875, стр. 362.

100) Образчикъ подобной мелодіи, разукрашенной фіоритурами, помѣщенъ въ моей краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 15—16.

101) Впрочемъ, у арабовъ попадаются слабые намеки на двухголосіе, напримѣръ, въ пѣніи арабскаго поэта съ аккомпаниментомъ ребаба (см. такъ же, стр. 17) и на арабской двойной флейтѣ аргулѣ (Ср. Naumann, Illustrirte Musikgeschichte. Bd. I. S. 84).

102) Ambros, Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 455.

103) Ibid. I. S. 455.

104) Villoteau, De l'ètat actuel de l'art musical en Egypte, Paris. 1826, p. 133—134, Ср. Edw. Will. Lane, An account of the manners and customs of the modern Egyptiens. London. 1846, Vol. II, p. 64—65. Гельмгольцъ даетъ объясненія дѣленія арабами октавы на 17 третей (См. Гельмгольцъ, Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ. Спб. 1875, стр. 400—404. Ср. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Aufl. Leipzig. 1901. I. Teil. S. 73—75).

105) Интересные факты, относящіеся къ способности слуха привыкать къ тому, что прежде ему казалось фальшью, и наслаждаться арабской музыкой, сообщаетъ Фетисъ (Fétis, Histoire générale de la musique. Paris. 1869. II, p. 25—27).

106) Fétis, Histoire générale de la musique. Paris. 1869. II, p. 103. Танцы и религіозныя пантомимы дервишей и факировъ, доходящихъ до высшаго фанатическаго экстаза, сопровождаются не шумомъ барабановъ и не звуками мѣдныхъ инструментовъ, а нѣжнымъ гуломъ флейтъ, сдѣланныхъ изъ розоваго дерева. (Naumann, Illustrirte Musikgeschichte. I. S. 102).

107) H. Riemanns Musik Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 300—301 (Art. David, Félicien César). Ср. H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 378—379.

108) Naumann, Illustrirte Musikgeschichte. I. S. 92.

Отрывокъ изъ „Пустыни“ Ф. Давида помѣщенъ въ моей Краткой исторической хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 157—158.

109) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 195, томъ III, стр. 170.

Объ арабской поэзіи см. тамъ же III, стр. 103—235.

110) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1874. Томъ III, стр. 170.

111) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 570.

112) Ibid. I. 584. Тамъ же изображеніе.

113) Ibid. I. S. 575.

114) Ibid. I. 8. 596.

115) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1874. Томъ III, стр. 170.

116) Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869. I. S. 313—314. Ср. H. Alt, Heiligenbilder, S. 45. Магометъ запретилъ изображать животныхъ и людей, чтобы предохранить послѣдователей его религіи отъ опасности впасть въ идолопоклонство. (W. E. H. Lecky, History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. Vol. I. p. 246).

Но „несмотря на запрещеніе пророка, арабскіе повелители не боялись вводить человѣческія фигуры въ украшенія своихъ религіозныхъ зданій и подражать, въ этомъ случаѣ, христіанамъ. Отецъ Валида, Абъ-эль-Мелекъ, въ одной изъ іерусалимскихъ мечетей приказалъ изобразить рай и адъ Магомета“. (Байе, Византійское искусство. Спб. 1888, стр. 288). „Въ альказарѣ Захра (близъ Кордовы), въ залѣ калифа находился яшмовый фонтанъ, украшенный золотымъ лебедемъ — удивительною работою, исполненною въ Константинополѣ; надъ нимъ спускалась привѣшенная къ потолку знаменитая жемчужина, полученная Абдераманомъ въ подарокъ отъ греческаго императора... Золоченый фонтанъ чеканной работы, находившійся въ саду, былъ изготовленъ въ Сиріи,

а по словамъ другихъ — въ Константинополѣ; на немъ были представлены рельефныя человѣческія фигуры". (Жиро-де Прагнея, Essai sur l'architecture des arabes et de mores en Espagne, p. 51, 53, 55. Ср. Байе, Виз. иск. Спб. 1888, стр. 288—290). „Валидъ, желая соорудить въ Дамаскѣ мечеть, отправилъ посольство къ константинопольскому императору, и этотъ послѣдній прислалъ къ нему двѣнадцать тысячъ работниковъ. Мечеть, называющаяся Ибнъ-Батутахъ, была убрана мозаиками удивительной красоты; инкрустированные мраморы, своими ловко подобранными колерами, образовывали алтарныя фигуры и изображенія всякаго рода". (Lavoix, Les arts musulmans: de l'emploi des figures. въ Gazette des beaux-ars, 1875, 1 Août, p. 97—113, 1 Octobre, p. 312—321, 1 Novembre, p. 423—437. Ср. Байе, Виз. иск. Спб. 1888, стр. 287—288).

117) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I. стр. 195.

118) Тамъ же III, стр. 170.

119) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf, 1866. I. S. 236.

120) Ibid. I. S. 239.

121) Ernest Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre quatrième. L'Antéchrist. Paris. 1873, p. 153—154. О запрещеніи религіей изобразительнаго искусства евреевъ см. F. De Saulcy. Histoire de l'art judaïque tirée des textes sacrés et profanes. Paris. 1858, p. 19 et suiv.

122) Библія. Третья книга Царства. V, 6.

123) Fétis, Histoire générale de la musique. Paris. 1869. I, p. 472—473. Ср. A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 202—203.

124) Naumann, Illustrirte Musikgeschichte. I. S. 76.

125) Fétis, Histoire générale de la musique. Paris. 1869. I, p. 468, 474—475.

126) Изъ теологовъ, особенно восторгающихся древне-еврейской музыкой, несмотря на ея едва ли не полное исчезновеніе, можно назвать P. de Bretagne, автора книги: „De excellentia musicae antiquae Hebraeorum", изданной въ Мюнхенѣ въ 1718 г. Образчикъ сумасбродныхъ фантазій о древне-еврейской музыкѣ представляетъ сочиненіе пастора Шпейдели (Speidel): „Unverwerfliche Spuren der alten David'schen Singkunst u. s. w". (1740). Объ этихъ двухъ произведеніяхъ см. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig, 1880. Bd. I, S. 195, 202.

127) Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 195.

128) Книга Іисуса Навина. VI, 19—20.

129) Четвертая книга Царствъ. III, 15—16.

130) Первая книга Царствъ. XVI, 15—16, 23.

131) Псалтирь. Псаломъ 50.

132) Вторая книга Царствъ, главы XI и XII.

133) Слово псаломъ отъ ψάλλειν psallere, играть на лютнѣ или цитрѣ, отсюда ψάλμα и ψαλμός, т.-е. пѣсня, сыгранная на цитрѣ или подъ нея пропѣтая. (Шерръ, Всеобщая исторія литературы, изд. 3. Спб. 1879, томъ I, стр. 148).

134) H. Taine, De l'idéal dans l'art. 2 éd. Paris. 1870, p. 57.

135) Шерръ, Всеобщая исторія литературы, 3 изд. Спб. 1879. 1, стр. 48.

136) Тамъ же, I, стр. 48.

137) Тамъ же, I, стр. 44.

138) Къ римлянамъ посланіе святаго апостола Павла. XII, 19. Второзаконіе. XXXII, 35.

Еврейская религіозность проникнута страхомъ передъ грознымъ, всемогущимъ Богомъ (P. Gener, La Mort et le diable. Paris. 1880. p. 336, 371).

Страхъ, какъ начало религіи. (См. Goblet d'Alviella, L'idée de Dieu d'après l'anthropologie et l'histoire. Bruxelles. 1892, p. 71, 96. Ср. Roskoff, Geschichte des Teufels. Leipzig. 1869. Bd. I. S. 17, 20. Ср. H. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 301—302, 421—422. Ср. Тэйлоръ, Первобытная культура. Пер. съ англ. подъ ред. Д. А. Коропчевскаго. Спб. 1873. II, стр. 285, 375. Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II, p. 61, 63.

139) Шерръ, Всеобщая исторія литературы, 3 изд. Спб. 1879. I, стр. 45.

140) Тамъ же, I, стр. 45.

141) Тамъ же, I, стр. 47.

142) „И наученъ былъ Моисей всей египетской мудрости, и былъ силенъ въ словахъ и дѣлахъ“ (Дѣянія Святыхъ Апостоловъ. VII, 22).

143) Draper, Histoire du développement intellectuel de l'Europe. Paris. 1868. Tome I, p. 129.

144) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, 57, 587.

145) J. W. Draper, Histoire du développement intellectuel de l'Europe. Paris. 1868. I, p. 111—113.

146) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I. p. 828.

„Эмаль есть не что иное, какъ стекло, окрашенное металлическою окисью; это — тонкій слой, превращенный въ стекло, слой, распространенный на поверхности и прикрѣпленный къ ней при содѣйствіи огня. Слѣдовательно, египтяне, употреблявшіе такимъ образомъ эмаль для полученія фаянса, весьма рано умѣли выдѣлывать стекло“. (Ibid., I, p. 828).

147) Ibid., I, p. 828.

148) Геродотъ, II, 19.

149) „Никто изъ египтянъ не могъ дать ему (Геродоту) отвѣта на вопросъ о причинѣ періодическихъ разливовъ Нила. Ни жрецы, ни свѣтскіе люди не составили себѣ никакого объясненія, хотя бы даже гипотетическаго, относительно столь близкаго имъ предмета. Напротивъ, греки успѣли придумать уже три рода объясненій этого явленія. Геродотъ опровергаетъ ихъ и предлагаетъ четвертое“. (Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874. Выпускъ III, стр. 14).

150) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II, p. 798.

Хотя египтяне любили красоту, но теоретически ее не изслѣдовали. (W. Knight, The Philosophy of the beautiful. London. 1891. I, p. 14).

151) Геродотъ, II, 123.

152) Діодоръ Сицилійскій, I, 51.

153) Ibid, I, 51. Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882, I, 132, 320—321. Ср. K. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Auflage. Düsseldorf. 1866. I, S. 250—251.

154) Слово пирамида объяснялось различно. Вѣроятно, оно происходитъ отъ греческаго πῦρ (огонь), вслѣдствіе аналогіи между формой зданія, обозначающагося этимъ названіемъ, и пламенемъ. (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882, I, p. 196).

155) Ibid., I, p. 230—232, 245.

156) K. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Auflage. Düsseldorf. 1866. I. S. 311—312.

Арабскій писатель XIII в., Абдулъ-Латифъ (Abd-ul-Latif) пишетъ: „Все боится времени, но само время боится пирамидъ". (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882, I, 241—242).

157) „Пирамида" Шиллера.

158) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I, S. 113.

159. K. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Auflage. Düsseldorf. 1866. I, S. 327.

160) Ibid., I, S. 327.

161) Fétis, Histoire de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris. 1869. I, p. 191—295. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. S. 137—176. E. Naumann, Illustrirte Musik-Geschichte. I, S. 36—50.

162) Архитектура, играя роль преобладающаго искусства у египтянъ, является древнѣйшимъ. Иной хронологическій порядокъ въ преобладаніи каждаго изъ искусствъ предлагаетъ Нуаре. По его мнѣнію, въ Греціи преобладала пластика, въ средніе вѣка—архитектура, въ эпоху Возрожденія живопись, въ наше время музыка. (Ludwig Noiré, Die Entwickelung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 13, 15).

163) М. Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870 г. Томъ I, стр. 166—168. Архитектура—преобладающее искусство въ Египтѣ. (См. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 627—628, 855—856).

164) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 781.

165) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 289.

166) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I, S. 112, 114. Ср. Пьеръ Парй, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 4.

167) Пьеръ Парй, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 5.

168) Тамъ же, стр. 5—6. Ср. также стр. 12—15. Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 130—164.

169. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. T. I. p. 648.

170) Пьеръ Парй, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 6—15.

171) Тамъ же, стр. 10—11. Изображеніе тамъ же, на стр. 12.

172) Тамъ же, стр. 21—22. Изображеніе царицы Таіи тамъ же, стр. 22. Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, pl. XI. Ея портретъ, ibid., p. 789, fig. 519. О ней см. ibid. p. 694. Теперь эта голова считается за голову Mutnezemt (Mutnosmit), матери Horemheb'a (Der schöne Mensch im Alterthum. Bearbeitet von Dr. H. Bulle. См. Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten. Herausgegeben von G. Hirth. Bd. 1. S. 10). Репродукціи, ibid. S. 11. Ср. ibid. 2 Aufl. München. 1911. L. Column 23—24. Tafel 16.

Главные шедевры египетской пластики, ibid. I, p. 634, 648, 694, 697—698, 699, 710, 711.

173) Пьеръ Парй, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 36—37. Тамъ же на стр. 37 изображеніе богини Сехетъ. Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de

l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 58—67, II, 64—66, 80—86. (Много изображеній). Ср. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I, S. 103—104. Сфинксъ былъ символомъ божественнаго могущества царя. (Ibid. I. S. 104).

174) Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik. 2 Aufl. Leipzig. 1869. I. S. 22—23, 28—29. W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Aufl. Stuttgart. 1887. I. S. 29.

175) Пьеръ Парй, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 39.

Египетская статуя изъ камня прислонена къ столбу изъ техническихъ условій египетскаго ваянія. (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, 761—762).

176) Apollod. III, 5, 8. Athen. X, 456. J. L. Klein, Geschichte des Drama's Leipzig. 1865. I. S. 334. P. Decharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 539. Изображеніе Эдипа со сфинксомъ ibid., p. 540. Ср. Overbeck. Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis. (I, n. 5—8).

177) „Въ Египтѣ человѣкъ не былъ поглощенъ природою, но не подчинилъ ея себѣ". (P. Gener, La Mort et le Diable. Paris, 1880, p. 53).

178) G. Ribbach, Geschichte der bildenden Kunst. Berlin. 1884. S. 52. Ср. M. Carriere, Christus in der Vorzeit. (M. Carriere, Gesammelte Werke. Leipzig. 1894. Bd. XIV. S. 115).

Laprade, Le Sentiment de la nature. 2 éd. Paris. 1866. I, p. 119.

179) „Вы, греки, навсегда останетесь дѣтьми; стариковъ между вами нѣтъ", говоритъ египетскій жрецъ Солону въ Тимеѣ Платона. (Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin. Paris. 1839. Tome XII, p. 107). Ренанъ говоритъ о грекахъ, что это племя всегда находится въ 20-лѣтнемъ возрастѣ. (Renan. Histoire des origines du Christianisme. Livre III. St Paul. Paris, 1869. p. 204).

180) Антигона. Трагедія Софокла. Переводъ съ греческаго В. Водовозова. Спб. 1894, стр. 49—55.

181) Ифигенія говоритъ: „Нѣтъ для человѣка драгоцѣннѣе жизни, смерть— зло, и глупъ тотъ, кто проситъ себѣ смерти: худая жизнь лучше хорошей смерти". (Еврипидъ, Ифигенія въ Авлидѣ. Драма. Съ греческаго перевелъ В. Алексѣевъ. Съ введеніемъ и примѣчаніями. Спб. изд. А. С. Суворина. 1889, стр. 42—43).

Алькеста говоритъ:—„хоть цѣннѣе, чѣмъ жизни даръ у человѣка нѣтъ"... (Алькеста. Драма Еврипида. Перевелъ съ греческаго стихами и снабдилъ предисловіемъ „Поэтическая концепція Алькесты Еврипида" Иннокентій Анненскій. Спб. 1901, стр. 53).

Феретъ говоритъ:

„А право, какъ подумаешь, что вѣкъ въ землѣ лежать, такъ этотъ промежутокъ короткій здѣсь еще дороже станетъ".

„Молчи дитя: жизнелюбивы всѣ мы".

(Тамъ же, стр. 72).

182) Одиссея Гомера, Переводъ Жуковскаго. XI, 488—492).

183) Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874, ср. 4—12, 29—35.

184) Тамъ же, стр. 34.

185) Тамъ же, стр. 114. Ср. Lecky, History of european morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. I, p. 174—175.

186) Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874, стр. 19—28.

187) Тамъ же, стр. 99.

188) Тамъ же, стр. 72.

189) Тамъ же, стр, 84, 98.

190) Тамъ же, стр. 98.

191) Athenaeus, XIII, 59. О значеніи красоты для грека см. Raoul Rochette, Cours d'Archéologie. Paris. 1828, p. 278; ср. Lecky, History of european morals. London. 1869. II, p. 309. E. Véron, L'esthétique. Paris. 1878, p. 235—236.

192) Athenaeus, XIII, 59. Lecky, History of european morals. London. 1869, II, p. 309—310.

193) L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 10—15.

194) Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Воронежъ. 1874, стр. 41.

195) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 52. Ср. L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 16—17.

196) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 135. „Греческій храмъ со своими колоннами производитъ преимущественно пластическое впечатлѣніе". (L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 187).

197) Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 221. Образцы греческой музыки см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 23, 162—170.

198) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I, S. 336. Изображеніе ibid. I. S. 338.

199) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Изд. Е. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 303.

200) „Передъ группою Ніобы и Лаокоона научаешься понимать Софокла". (A. W. Schlegel). См. A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880. I, S. XIV. Сравненіе греческой трагедіи съ пластикой см. A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Heidelberg. 1809. I, S. 125—131.

Гёте пишетъ Шиллеру (8 апрѣля 1797): „На дняхъ нѣкоторыя сцены въ Аристофанѣ показались мнѣ совершенно, какъ античные барельефы, и, конечно, онѣ такъ и изображались". (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794—1805. Stuttgart und Tübingen. 1829. III, S. 59—60). Греческая драма была послѣдовательностью пластическихъ ситуацій. (Arthur M. Little, Mendelssohn's Music to the Antigone of Sophocles. Washington. 1893, p. 25). Ср. прим. 63 введенія.

201) Welcker, Die Aeschylische Trilogie. Darmstadt. 1824. S. 352—353.

Ср. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. Bd. I, S. 334—335.

Theatre d'Eschyle. Traduction d'Al. Pierron, p. 1.

Намекъ на молчаніе Ніобы въ трагедіи Эсхила въ „Лягушкахъ" Аристофана. Эврипидъ говоритъ объ Эсхилѣ: „Посадитъ вотъ бывало онъ персону, тщательно ее закутавъ, иль Ахиллеса иль Ніобу, да не покажетъ и лица, трагическія точно куклы, которыя и пикнуть не умѣли". („Лягушки", комедія Аристофана. Съ греческаго перевелъ, съ присоединеніемъ необходимыхъ примѣчаній, К. Нейлисовъ. Спб. 1887, стр. 38).

202) Виргилій, Энеида. Перев. Шершеневича. Варшава. 1868, стр. 163.

203) Raoul-Rochette, Cours d'archéologie. Paris. 1828, p. 267 — 284. Lecky, History of european morals. London. 1869. II, p. 309.

204) E. Véron, L'esthétique. Paris. 1878, p. 236. Убіеніе неродившагося ребенка не считалось преступленіемъ, а потому практиковалось даже для сохраненія красоты. (Lecky, History of european morals. London. 1869. II, p, 22—23). Этотъ обычай замѣчается и у дикихъ народовъ. Ч. Дарвинъ пишетъ, что „нѣкоторые компетентные наблюдатели приписываютъ страшно распространенный обычай дѣтоубійства отчасти желанію женщинъ сохранить свою красоту". (Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. Сѣченова. Спб. 1872. Томъ II, стр. 382).

205) Lecky, History of the Rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 éd. London. 1866. I, p. 252, 257.

206) Lecky, History of european morals. London. 1869. II, p. 358.

207) Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874, стр. 66. Аскетическое безобразіе въ особенности сильно отражается въ искусствѣ между XI и XII вѣками. (Lecky, History of the Rise anb influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 éd. London. 1866. I, p. 252).

Ср. Vitet, Etudes sur l'Histoire de l'Art. Paris. 1874. I, p. 268—279.

208) L. Gonse, L'art gothique, p. 197. Al. Biese. Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg und Leipzig. 1893. S. 64, 65.

209) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I. S. 186.

210) Ibid. I, S. 190. Тамъ же изображеніе вимберга Кельнскаго собора. Ср. Руководство къ исторіи искусства Франца Куглера. 4 изд. обр. В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша, Москва. 1870. II, стр. 3.

211) H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. Paris. 1872, b. 123—129.

212) „Наши старые художники обнаружили на практикѣ своего искусства, въ которомъ свѣтъ играетъ первенствующую роль, удивительный инстинктъ въ оптикѣ цвѣтовъ; они открыли чисто эмпирически нѣкоторые любопытные законы, подтверждаемые современной наукой, благодаря Шеврелю, Гельмгольцу, Роде и др." (L. Gonse, L'art gothique, p. 383).

213) Красота освѣщенія въ готическихъ соборахъ (L. Gonse, L'art gothique p. 155. Изображеніе ibid., p. 153. Ср. H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. Paris. 1872, p. 125, 123—129).

214) H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. Paris, 1872, p. 123—124.

215) W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S 15. Громадный размѣръ готическихъ соборовъ вызванъ необходимостью. Иногда вслѣдствіе давки въ церквахъ люди погибали. (L. Gonse, L'art gothique, p. 138).

Объ одушевленіи массы народонаселенія, помогавшей сооруженію готическихъ соборовъ, см. ibid., p. 92, 139, 140—141.

216) Евангеліе отъ Матѳея, XI, 28.

217) Er. Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre IV. L'Antéchrist. Paris. 1873, p. 172.

218) Ibid., p. 172.

219) Ibid., p. 180—181.

220) Гр. Ал. Толстой, Мадонна Рафаэля. (Полное собраніе стихотвореній гр. А. К. Толстого. Спб. 1899, II, стр. 292). Ср. Г. Сенкевичъ, Quo vadis. Пер. Домбровскаго. Изд. 2. Спб. 1898, стр. 226, 291.

221) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1891, II,

р. 562. „Благодаря своей экспрессіи, живопись стала христіанскимъ искусствомъ по преимуществу. Въ Египтѣ архитектура была общею матерью всѣхъ искусствъ; она держала ихъ въ подчиненіи своихъ идей, привязанными къ ея бокамъ. Въ прекрасные вѣка паганизма скульптура задавала тонъ. Но съ того дня, когда восторжествовало христіанство и стало обнаруживать свой собственный геній, живопись въ свою очередь принимаетъ первенствующую роль. Архитектура и пластика становятся живописными. Экспрессія, движеніе, чувство, случайность, относительность—все, что составляетъ достояніе живописи, наполняетъ все искусство". (Ch. Blanc, Grammaire des arts du dessin. Paris. 1867, p. 480, ср. ibid., p. 509—510).

222) Fr. Brendel, Geschichte der Musik in Italien. Deutschland und Frankreich. 3 Aufl. Leipzig. 1860. S. 35. О преобладаніи разныхъ искусствъ въ разныя историческія эпохи (ibid. S. 31—40).

223) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II. p. 562. О преобладаніи живописи надъ прочими искусствами см. L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 26, 27, 29—32.

224) О германскомъ племени саксовъ Тэнъ пишетъ: „Ихъ духу, лишенному чувства прекраснаго, тѣмъ болѣе присуще чувство истины". (H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5-me édition. Paris. 1881. T. I, p. 69—70).

225) Лютеру приписывается авторство слѣдующихъ хораловъ: „Ein' feste Burg ist unser Gott"; „Jesaia, dem Propheten, das geschah" и „Wir glauben all' an einen Gott". (См. Ad. Prosnitz, Compendium der Musikgeschichte. Wien. 1889. S. 113). Но авторство Лютера оспаривается. (Ср. H. Riemanns. Musik-Lexikon. 7 Auflage. Leipzig. 1909. S. 851. Art. Luther). Весьма интересныя соображенія высказываетъ Лангхансъ по поводу хорала „Ein' feste Burg ist unser gott", считающагося съ большимъ вѣроятіемъ за произведеніе Лютера. (См. W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 56—58).

226) Carl von Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. Leipzig 1843. S. I. 347.

227) Винтерфельдъ пишетъ, что древнѣйшая многоголосная обработка хорала „Ein' feste Burg ist unser Gott" находится въ Hans Kugelmanns Preussischen Gesängen 1540 и in den Liedern für die gemeinen Schulen 1544, гдѣ эта мелодія помѣщена не въ тенорѣ, какъ это тогда обыкновенно дѣлалось, а въ басу, ради символическаго изображенія того, что вѣра въ помощь Божію должна быть въ основаніи всей религіи. (Ср. Carl von Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. Leipzig. 1843. I. S. 158).

228) H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2. Theil. S. 54—55.

Преобладанію верхняго голоса надъ остальными, то-есть появленію гомофонной музыки содѣйствовали еще многія другія обстоятельства. (См. мою Краткую ист. муз. хрестоматію 2 изд. Спб. 1900, стр. 96).

229) Въ Италіи сольное пѣніе вызвано было главнымъ образомъ стремленіемъ возсоздать греческую трагедію, слѣдствіемъ чего, въ концѣ XVI и началѣ XVII вѣковъ, появляется опера. (О ея возникновеніи см. мою Краткую ист. муз, хрестоматію 2 изд. Спб. 1900, стр. 96—111.) Отрывки изъ древнѣйшихъ оперъ. Тамъ же, стр. 323—330).

230) „Художественное настроеніе и чувство въ религіозной области въ продолженіе баховскаго періода было почти исключительно музыкальное. Съ

того момента, когда религіозная поэзія снова стала свободнѣе подымать голову, начинается паденіе церковной музыки". (Ph. Spitta, J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 179).

231) Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3 Aufl. Leipzig. 1860. S. 40. Ср. L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 32—55.

232) Первенствующее значеніе поэзіи Гроссе приписываетъ печати. (Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. I. S. 258—259). О преобладаніи, засвидѣтельствованнаго исторіей, въ разныя времена, то одного, то другого искусства, стиль котораго вліяетъ на остальныя, см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II. S. 262.

233) Faust, Eine Tragödie von. J. W. von Goethe. Mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben von M. Carriere. Leipzig. 1869. Theil I. S. XIV. Theil. II. S. 278—280. Ср. M. Carriere, Die Poesie. Leipzig. 1884. S. 702. Ср. M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1874. Bd. V, S. 367—368.

234) Заключительныя слова „Фауста" Гете: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" М. Каррьеръ объясняетъ такъ: „Вѣчно-женственное начало, осчастливливающая и отдающаяся любовь, составляющая сущность женщины и чувства, соединяетъ насъ съ Богомъ". Faust. Eine Tragödie von J. W. von Goethe. Mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben von M. Carriere. Leipzig. 1869. II. S. 295.

235) Въ зрѣлости и старости особенно замѣтно, какъ слабѣютъ эгоистическія удовольствія, и какъ альтруистическія дѣйствія появляются для того, чтобы оживить ихъ въ новыхъ формахъ". Г. Спенсеръ, Данныя науки о нравственности. Изд. журн. „Знаніе". Спб. 1880, стр. 130.

226) Грубо-эгоистическое, матеріально-утилитарное міросозерцаніе дикаря. Guyau, L'irréligion de l'avenir. Paris. 1887, p. 32—33.

237) М. Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. Томъ I, стр. 114. Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ, 1874, стр. 14.

238) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1870. Томъ I. стр. 346—347. 360—361.

239) Guyau, L'irréligion de l'avenir. Paris. 1887, p. 216.

240) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва 1874. Томъ III, стр. 130. Ср. J. W. Draper, Histoire du développement intellectuel de l'Europe. Paris. 1868. T. II, p. 98—99, 120—121.

241) І. Гаульке, Красота въ природѣ и искусствѣ. (См. „Вѣстникъ и Библіотека Самообразованія", 1903 г. № 14, столбецъ 617).

242) Только у Софокла, въ трагедіи „Эдипъ въ Колонѣ", обнаруживается пониманіе важности намѣренія въ этической оцѣнкѣ поступка. Отвѣтствуя Креону, Эдипъ говоритъ:

„Кого же мыслишь наглыми устами
Ты очернить — меня или себя,
Когда кричишь: злодѣй, кровосмѣситель,
Отцеубійца, — попрекая тѣмъ,
Что дѣлалъ я, несчастный, противъ воли,

Къ чему Эдипа боги привели,
Давно уже мой родъ возненавидѣвъ?
А самъ я — чистъ, и на душѣ моей
Ни одного пятна ты не отыщешь,
Которымъ бы себя или родныхъ
Я осквернилъ".

(Софоклъ, Эдипъ въ Колонѣ. Съ греческаго пер. Д. С. Мережковскаго. 2 изд. Спб. 1904, стр. 54).

„Но вижу я одно: ты добровольно
Сестру свою позоришь и меня;
А я тогда невольно это сдѣлалъ,
Какъ и теперь невольно говорю,
За этотъ бракъ никто меня преступнымъ
Не назоветъ, какъ и за кровь отца,
Чѣмъ ты меня такъ горько попрекаешь".

(Тамъ же, стр. 55)

Пониманіе важности намѣренія въ оцѣнкѣ поступка у Марка Аврелія. (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthelemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre VII, § IV, p. 213; Livre XI, § XVIII, p. 417, Livre XII. § VIII, p. 442.

Это пониманіе достигаетъ своего завершенія въ ученіи Канта: „Если вслѣдствіе крайне неблагопріятной судьбы или скудныхъ природныхъ дарованій добрая воля не въ состояніи осуществить свои благія намѣренія и при всемъ своемъ стараніи ей ничего не удается совершить, и она остается одною доброю волею (конечно, не въ смыслѣ однихъ желаній, но и употребленія всѣхъ находящихся въ ея распоряженіи средствъ),—то все-таки она сіяла бы подобно блеску драгоцѣннаго камня, имѣющаго цѣнность въ самомъ себѣ". (Immanuel Kant's, Grundlegung zur Metaphisik der Sitten und Kritik der praktischen Vernunft). (Immanuel Kant's, sämmtliche Werke. herausgegeben von K. Rosenkranz und Fr. Schubert. Leipzig. 1838. VIII. S. 12—13). Важенъ не успѣхъ, а важно усиліе, зависящее отъ человѣка и возвышающее его. (Th. Jouffroy. Nouveaux mélanges philosophiques. 2 éd. Paris. 1861, p. 255).

243) Fr. Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3 Aufl. Leipzig. 1860. S. 32—33.

Глава III.

Новизна.

Прекрасное нравится не потому, что способно удовлетворять какой-нибудь матеріальной потребности и не вслѣдствіе интеллектуальнаго интереса (см. II главу стр. 59—61). Слѣдовательно, характеристическая особенность красоты заключается въ ея свойствѣ нравиться безкорыстно, предполагающемъ созерцателя, надѣленнаго эстетическимъ чувствомъ. Но едва ли все нравящееся безкорыстно есть красота. Такъ, напримѣръ, новизна хотя доставляетъ удовольствіе, иногда не обѣщая никакой пользы, тѣмъ не менѣе далеко не все новое прекрасно и, наоборотъ, много красоты заключается въ старомъ [1]).

Едва ли не ко всѣмъ людямъ вообще, въ большей или меньшей степени, можно примѣнить то, что̀ сказано въ Дѣяніяхъ Святыхъ Апостоловъ объ аѳинянахъ: „Аѳиняне же всѣ и живущіе у нихъ иностранцы ни въ чемъ охотнѣе не проводили время, какъ въ томъ, чтобы говорить или слушать что-нибудь новое“ [2]).

Главное значеніе новизны въ области эстетики заключется въ томъ, что вслѣдствіе пресыщенія красота теряетъ свое могущество доставлять наслажденіе созерцателю: она можетъ надоѣсть [3]). Вотъ почему писателю и художнику нужно имѣть значительный запасъ темъ и сюжетовъ, а виртуозу и актеру необходимо имѣть большой репертуаръ: иначе какъ творцы, такъ и исполнители могутъ прискучить [4]).

Новизна важна не только какъ средство, предохраняющее отъ пресыщенія, но и тѣмъ, что удовлетворяетъ любознательность, слѣдовательно одну изъ самыхъ сильныхъ потребностей человѣческаго духа [5]).

„Вотъ не влекли любопытство къ себѣ человѣка такъ сильно,
Что же—узналъ ли онъ отношенія чудесное въ мірѣ
Всѣхъ предметовъ другъ къ другу. Сначала онъ новаго ищетъ,
Дальше стремится къ полезному всѣмъ прилежаніемъ и силой,
А наконецъ и къ добру, почерпая въ немъ духъ и значенье.
Въ юности легкая спутница вѣтренность съ нимъ, и она-то
Всѣ покрываетъ опасности, всѣ исцѣляетъ недуги“ [6]).

Новизна влечетъ къ себѣ всего сильнѣе людей энергичныхъ, способныхъ идти безъ устали по трудному пути безпрерывнаго прогресса, и молодыхъ, которыхъ манитъ безконечная перспектива неизвѣданнаго [7]). Оттого путешествія [8]), доставляя новыя впечатлѣнія, служатъ источникомъ великихъ радостей, въ особенности въ молодые годы. „Прежде, пишетъ Гоголь, давно, въ лѣта моей юности, въ лѣта невозвратно мелькнувшаго моего дѣтства, мнѣ было весело подъѣзжать въ первый разъ къ незнакомому мѣсту; все равно, была ли то деревушка, бѣдный уѣздный городишко, село ли, слободка, — любопытнаго много открывалъ въ немъ дѣтскій любопытный взглядъ. Всякое строеніе, все, что носило только на себѣ напечатлѣніе какой-нибудь замѣтной особенности, все останавливало меня и поражало“. „Теперь равнодушно подъѣзжаю ко всякой незнакомой деревнѣ и равнодушно гляжу на ея пошлую наружность; моему охлажденному взору непріютно, мнѣ не смѣшно, и то, что пробудило бы въ прежніе годы живое движеніе въ лицѣ, смѣхъ и немолчныя рѣчи, то скользитъ теперь мимо, и безучастное молчаніе хранятъ мои недвижныя уста. О, моя юность, о, моя свѣжесть!“ [9]).

Иногда новизна нравится ради нея самой. Не здѣсь ли кроется причина безпрестанныхъ перемѣнъ въ модахъ, могущихъ иногда показаться результатомъ лишь однѣхъ капризныхъ причудъ? [10]).

Въ художественномъ мірѣ, гдѣ есть свои либералы и консерваторы, прогрессисты и ретрограды [11]), новизна имѣетъ громадное значеніе. Не только она предохраняетъ отъ пресыщенія, парализующаго способность наслаждаться всѣмъ, что эстетически нравится, но увлекая за собой безпокойные, пылкіе темпераменты, помогаетъ открывать новые пути къ движенію впередъ въ области безконечнаго художественнаго развитія [12]).

Но въ искусствѣ новизна дается не легко. Существуетъ лишь извѣстное количество комбинацій линій, красокъ въ образовательныхъ искусствахъ (архитектурѣ, скульптурѣ и живописи), звуковъ въ музыкѣ, и кажущаяся безграничной область поэзіи въ сущности заключается въ небольшомъ числѣ одинаковыхъ сюжетовъ, на разные лады разрабатываемыхъ авторами [13]).

Такъ, напримѣръ, „Плавтъ выводитъ на сцену Евкліона, нищаго скупого; Мольеръ избираетъ тотъ же характеръ и создаетъ Гарпагона, богатаго скупца. Спустя два столѣтія, скупецъ уже не глупый и не осмѣянный всѣми, какъ прежде, но грозный и торжествующій, превращается, въ рукахъ Бальзака, въ отца Гранде, а тотъ же скупой, перенесенный изъ своей провинціи въ столицу и сдѣлавшійся парижаниномъ, космополитомъ и домашнимъ поэтомъ, доставляетъ тому же Бальзаку типъ ростовщика Гобзека.—Одно и то же состояніе отца, оскорбленнаго неблагодарными дѣтьми, вызвало, послѣдовательно, произведенія: Эдипъ въ Колонѣ Софокла, Король Лиръ—Шекспира и отецъ Горьо—Бальзака. Всѣ романы и всѣ театральныя пьесы представляютъ молодого человѣка и молодую женщину влюбленными и стремящимися къ браку; и какое множество самыхъ разнообразныхъ лицъ изображало эту чету отъ Шекспира до Диккенса и отъ г-жи Лафайетъ до Жоржъ Зандъ! И такъ, любовники, отецъ, скупой, всѣ болѣе крупные типы, постоянно могутъ быть возобновляемы. До сихъ поръ они безпрерывно мѣнялись и въ будущемъ никогда не будутъ одни и тѣ же. Изобрѣтеніе безусловное, внѣ всякаго преданія, составляетъ именно исключительную принадлежность, единственную славу и наслѣдственное право истинныхъ геніевъ“ [14]). Въ дополненіе къ этимъ словамъ Тэна могутъ быть приведены слѣдующія М. Каррьера: „Въ наше время оригинальность черезчуръ проявляется въ выборѣ сюжетовъ и не принимается въ разсчетъ, что жизненный опытъ, легенды и исторія уже ихъ доставили художнику для истинныхъ художественныхъ произведеній, правдиво и живо изображающихъ идеи, чѣмъ шедевры и отличаются отъ капризовъ субъективнаго произвола. Оттого что многіе художники обрабатываютъ одинъ и тотъ же сюжетъ, постепенно возникаетъ для лежащей въ его основѣ мысли соотвѣтствующій и исчерпывающій его образъ. Одно только заблуждающееся оригинальничаніе пренебрегаетъ удачными частностями и счастливо найденнымъ мотивомъ, и оно лишь портитъ дѣло, потому что правильно лишь что-нибудь одно. Высокое совершенство и зрѣлость шедевровъ греческой трагедіи зависѣли отъ того, что такъ часто одинъ и тотъ же миѳъ являлся на сцену, слѣдовательно, любопытство не возбуждалось интересомъ сюжета, и призъ выигрывали только глубина идеи и ясность формы. И Шекспиръ положилъ въ основу своего „Шейлока“ „Мальтійскаго Еврея“ Марло, для „Ромео и Юліи“ воспользовался итальянскою новеллою, а сцены съ вѣдьмами въ „Макбетѣ“ заимствовалъ изъ „Колдуньи“ Миддле-

тона. Шекспира не остановило написать „Лира“ то, что уже ранѣе существовала пьеса подъ этимъ названіемъ; напротивъ, онъ охотно и съ благодарностью воспользовался всѣми хорошими мѣстами своего предшественника и сдѣлалъ ихъ своею собственностью, переработавъ ихъ какъ части цѣлаго своей драмы. Комедіи Мольера указываютъ на Испанію и древній міръ; напримѣръ, „Скупой“ былъ уже обработанъ Плавтомъ по греческому образцу. „Я заимствую счастливыя мысли отовсюду, гдѣ ихъ нахожу“, говаривалъ Мольеръ“ [15]).

Въ музыкѣ композиторы часто берутъ темы другъ у друга. Вотъ нѣсколько примѣровъ. Тема g-moll'-ной фуги Букстехуде (1637 — 1707) взята І. С. Бахомъ для одной изъ фугъ 2-ой части его сочиненія „Das wohltemperirte Clavier“; она встрѣчается также въ одномъ квартетѣ Гайдна, въ реквіемѣ Лотти, въ Іосифѣ и Мессіи Генделя и въ реквіемѣ Моцарта [16]). І. С. Бахъ написалъ фугу на тему Легренци [17]) и Фробергера [18]). Мотивъ фугато въ увертюрѣ къ „Волшебной Флейтѣ“ Моцарта сходенъ съ мотивомъ одной сонаты Клементи. Лангхансъ объясняетъ это совпаденіе забывчивостью Моцарта [19]). Но Отто Янъ думаетъ, что Моцартъ преднамѣренно заимствовалъ эту тему у Клементи, съ которымъ встрѣтился при дворѣ Іосифа II 24 декабря 1781 г. Клементи въ присутствіи Моцарта сыгралъ свою сонату, темой которой послѣдній воспользовался въ увертюрѣ къ „Волшебной Флейтѣ“ [20]). Тема перваго тріо для фортепіано, скрипки и віолончеля Гуммеля сходна съ темой одного квартета Моцарта. Фраза, положенная въ основу сонаты Бетховена ор. 102, встрѣчается въ одной фугѣ Эм. Баха [21]). Тема „Героической Симфоніи“ Бетховена сходна съ темой въ интрадѣ къ опереттѣ Моцарта „Bastien und Bastienne“ [22]). Одинъ и тотъ же мотивъ встрѣчается въ послѣдней части C-dur'ной сонаты Шумана, въ сборникѣ пѣсенъ Бетховена „An die ferne Geliebte“, въ Andante Симфонической Кантаты Мендельсона и въ рондо тріо (C-dur № 26) Гайдна [23]). Очень много заимствованій у Генделя. Но все то, что онъ бралъ у другихъ, онъ переработывалъ до такой степени, что чужое получало отпечатокъ его стиля. „Все становилось собственностью Генделя: и то, что онъ заимствовалъ изъ другихъ сочиненій точь въ точь и что измѣнялъ до неожиданныхъ и совершенно новыхъ оборотовъ. Въ такихъ работахъ Генделя всего ярче проявляется его величіе и превосходство надъ прочими композиторами. При достаточномъ пониманіи отношенія Генделя къ чужому не можетъ даже и возникнуть мысли о плагіатѣ. Его художественная натура стре-

милась спасти музыкальныя мысли, находимыя имъ недостаточно обработанными въ чужихъ областяхъ. Непонятно, какъ онъ могъ тотчасъ узнавать куда и къ чему онѣ принадлежатъ и какъ онѣ непосредственно представлялись его умственнымъ очамъ въ совершенномъ видѣ. Тутъ дѣйствовалъ духъ Генделя подобно силамъ природы, возвышающимся надъ всякимъ разсчетомъ. Эти сочиненія Генделя служатъ художественно-историческимъ мѣриломъ его генія и указываютъ на кратчайшій путь, ведущій насъ къ названному композитору отъ его предшественниковъ и современниковъ. Можно замѣтить, что музыка, при всей ширинѣ своего развитія, наконецъ, стремится очиститься въ горнилѣ генделевскаго вдохновенія, какъ исторія драмы въ Шекспирѣ“ [24]). Вазилевеки указываетъ на мотивы Шумана, встрѣчаемые у Бетховена, Генделя, Бибера и Мендельсона [24a]).

Сюжеты пластики и живописи въ моментъ процвѣтанія этихъ искусствъ въ Греціи и въ эпоху Возрожденія не особенно многочисленны. Греческіе художники повторяютъ однихъ и тѣхъ же боговъ и героевъ, а итальянскіе къ этимъ сюжетамъ присоединяютъ еще нѣсколько сценъ изъ Ветхаго и Новаго Завѣта [25]).

Рафаэль сначала подражалъ своему отцу, потомъ Перуджино, Мазаччіо и Бартоломео делля Порта [26]). „Для своего картона „Павелъ и Варнава въ Листрѣ“ Рафаэль изучилъ одинъ римскій рельефъ, изображающій жертвоприношеніе. Великій художникъ заимствовалъ изъ пластическаго произведенія быка и обѣ фигуры, изъ которыхъ одна замахивается топоромъ, а другая держитъ голову животнаго; но у Рафаэля быкъ не играетъ главной роли, не сосредоточиваетъ на себѣ вниманія созерцателя, а спокойно пасется, опустивъ голову, тогда какъ на рельефѣ его голова нагнута впередъ усиліемъ фигуры, сидящей на корточкахъ; вмѣсто этой лишней траты силы фигура у Рафаэля сосредоточиваетъ свой взглядъ на главномъ лицѣ — на Павлѣ и очерчена болѣе отчетливыми и изящными линіями. Фигура съ топоромъ у Рафаэля энергичнѣе и выразительнѣе, потому что онъ изобразилъ не обычное совершеніе жертвоприношенія закалателемъ жертвы, а моментъ увлеченія вѣрою въ то, что присутствуютъ сами боги, которымъ сейчасъ нужно принести жертву. Вслѣдствіе заимствованія изъ античнаго произведенія, Рафаэль достигнулъ высшей правды въ изображеніи жертвоприношенія, костюма того времени, вообще, въ воспроизведеніи древняго міра; но сочиненіе цѣлаго есть его собственность и именно въ заимствованіи всего того, что ему было нужно для его цѣли, и сказывается его оригинальность и величіе. Или возьмемъ другой примѣръ. На одной

фрескѣ знаменитой капеллы церкви „Maria del Carmine“ во Флоренціи Филиппино Липпи изобразилъ апостола Павла, какъ онъ утѣшаетъ заключеннаго въ темницѣ Петра, выглядывающаго изъ-за рѣшетки; фигура Павла отличается импонирующей высотой и мощью, въ ней созданъ типъ этого апостола. Рафаэль воспользовался этой фигурой для своего Павла, проповѣдывающаго въ „Аѳинахъ“, поставивъ его передъ толпою, изъ которой одни слушаютъ апостола равнодушно, другіе съ тихимъ размышленіемъ, третьи съ сомнѣніемъ, готовымъ превратиться въ споръ, четвертые съ полнымъ убѣжденіемъ и глубокою преданностію; такимъ образомъ, величественная фигура, какъ движущая сила всѣхъ этихъ настроеній, пріобрѣла все свое значеніе. Рафаэль придалъ ей болѣе пылкое настроеніе, болѣе оживленное движеніе и довелъ до возвышенной красоты величавое начало своего предшественника“ [27]). Въ св. Георгіи Рафаэль подражаетъ барельефу Донателло въ Or' san Michele [28]), въ „Положеніи во гробъ“ Мантеньѣ, Перуджино и Микель Анджело [29]), въ „Видѣніи Эзекіиля“ — одной древней мозаикѣ [30]), въ „Несеніи Креста“ лицо Христа очень похоже на лицо Христа въ картинѣ съ тѣмъ же сюжетомъ Мартина Шена (Шонгауэра [31]). У Рафаэля обнаруживаются заимствованія изъ античнаго искусства [32]), а въ „Пожарѣ Борго“ названный художникъ подчиняется вліянію Микель Анджело [33]). Первые проблески вліянія Микель Анджело на Рафаэля проявляются въ „Положеніи во Гробъ“, оконченномъ въ 1507 г. Но въ подчиненіи Рафаэля Микель Анджело замѣчаются колебанія. По временамъ снова одерживаетъ верхъ Перуджино. Въ „Спорѣ о св. Причастіи“ Рафаэль является покорнымъ ученикомъ Фра Бартоломео, столь искуснаго въ группировкѣ и столь изящнаго въ одѣяніи своихъ фигуръ. Въ портретѣ Angelo Doni, въ особенности же Maddalena Doni видно вліяніе на Рафаэля портрета Лизы Джіоконды Леонардо да Винчи. (Marco Minghetti, Rafaello. Bologna, 1885, pag. 75). Но появленіе Сикстинскихъ фресокъ Микель Анджело производитъ рѣшительное вліяніе на Рафаэля, и онъ начинаетъ творить въ духѣ великаго флорентинца. Это вліяніе Микель Анджело сказывается въ томъ, что Рафаэль перестаетъ подражать прежнимъ образцамъ и начинаетъ задумывать свои фигуры въ грандіозномъ характерѣ. Этотъ грандіозный, мощный замыселъ, столь присущій Микель Анджело, сквозитъ въ тѣхъ произведеніяхъ Рафаэля, которыя написаны въ духѣ его великаго современника. Подражаніе Рафаэля Микель Анджело освободило Рафаэля отъ оковъ, въ которыхъ послѣдній былъ заключенъ примѣромъ его прежнихъ образцовъ. Впрочемъ, иногда

обнаруживается въ Рафаэлѣ даже внѣшнее подчиненіе Микель Анджело, напримѣръ, въ колоссальномъ пророкѣ Исаіи въ San Agostino (въ Римѣ). Наоборотъ, въ Сивиллахъ церкви Maria della Pace (въ Римѣ) и въ произведеніяхъ, украшающихъ ватиканскія Станцы, проявляется вся сила и красота художественнаго генія, явившагося результатомъ сліянія мощнаго духа Микель Анджело съ неизсякаемымъ родникомъ фантазіи Рафаэля [34]). Изученіе произведеній Микель Анджело повліяло на Рафаэля также и въ томъ смыслѣ, что послѣдній сталъ увлекаться мускулатурой, раккурсами, декламаціей,—словомъ, сталъ стремиться къ великому въ ущербъ граціи [35]). Въ особенности вліяніе Микель Анджело сильно обнаруживается въ галлереѣ Ложъ: въ сценахъ исторіи сотворенія міра Рафаэль подражаетъ фрескамъ Сикстинской капеллы Микель Анджело [36]).

Микель Анджело и Рафаэлю подражалъ и Тиціанъ. По поводу „Мученія св. Лаврентія“ Lafenestre пишетъ: „Троякій эффектъ освѣщеній, борящихся между собою ночью: пылающей жаровни, дымящихся факеловъ, луны, скрытой въ облакахъ,— всѣ эти освѣщенія, столь чудно комбинированныя въ св. Лаврентіи, напоминаютъ однородный эффектъ въ „Освобожденіи св. Петра“ Рафаэля, а энергичныя позы и грандіозные жесты мощныхъ актеровъ сцены заставляютъ думать о наиболѣе смѣлыхъ твореніяхъ Микель Анджело. Однако, великій венеціанскій колористъ сумѣлъ придать этимъ страннымъ сочетаніямъ движущихся формъ и борящихся освѣщеній болѣе жизненной реальности, производящей болѣе драматическое впечатлѣніе“ [37]). Въ „Ecce Homo“ Тиціана изображена дочь художника, Лавиніа, молодая блондинка, цвѣтущая, красивая дѣвушка, держащая за руку ребенка. Она нѣсколько напоминаетъ маленькую, хорошенькую принцессу въ произведеніи Рембрандта „Sortie de la Compagnie d'arquebusiers du capitaine Frans Bonning Cocq“, прежде ошибочно называвшемся „La Ronde de Nuit“ [38]). Рембрандтъ иногда подражалъ Jan van der Velde [38a]). Рембрандтъ не разъ обнаруживаетъ въ своихъ произведеніяхъ вліяніе Тиціана [39]). Въ „Явленіи Христа“ въ церкви въ Medole (Ломбардіи) Тиціана Богородица набожною простотою позы и одѣянія свидѣтельствуетъ объ энтузіазмѣ, съ которымъ авторъ, въ бытность свою въ Тосканѣ, разсматривалъ произведенія Перуджино и фра Бартоломео, а Христосъ въ упомянутой картинѣ напоминаетъ статую Христа въ церкви Santa Maria sopra Minerva (въ Римѣ) Микель Анджело [40]).

У самого Микель Анджело, у этого самобытнаго генія, столь

оригинальнаго, независимаго, пылко увлекающагося новыми, неизвѣданными путями художественнаго прогресса, встрѣчаются заимствованія и подражанія. Иногда преднамѣренно, а иногда безсознательно онъ подражалъ Донателло. Это подражаніе обнаруживается съ самаго начала художественной дѣятельности Микель Анджело и замѣтно въ его барельефѣ „La Madonna della casa Buonarotti“ [41]). Въ своемъ „Моисеѣ“ Микель Анджело подражалъ св. Іоанну Донателло, у котораго заимствовалъ секретъ оживлять свои творенія какъ бы электрической искрой, одухотворять страстью и глубокимъ драматизмомъ даже всѣ детали до драпировки включительно. Богъ Отецъ въ „Сотвореніи Евы“ Микель Анджело въ Сикстинской Капеллѣ обнаруживаетъ подражаніе одной изъ фигуръ бронзовыхъ дверей Донателло въ San Lorenzo: большая аналогія въ типѣ обѣихъ фигуръ и почти тождественное движеніе головы. Много сходства между мраморной группой „Мадонны Брюжской“ [42]) и „Юдифью“ въ loggia dei Lanzi, а также между типомъ „Давида“ Микель Анджело и св. Георгіемъ Донателло [43]). Послѣ своего путешествія въ Болонью, Микель Анджело подчинился вліянію Jacopo della Quercia [44]). Такъ, напримѣръ, есть сходство между статуей св. Петронія Микель Анджело, украшающей раку св. Доминика въ Болоньѣ, и статуей того же святого Jacopo della Quercia на фасадѣ церкви св. Петронія въ томъ же городѣ [45]). „Рабы“ Микель Анджело въ Луврѣ напоминаютъ св. Себастіана Benedetto da Majano [46]). Въ своемъ „Страшномъ Судѣ“ Микель Анджело вдохновился „Страшнымъ Судомъ“ Синьорелли (въ Орвіето), которому подражалъ во многомъ [47]). Позы статуй на саркофагахъ гробницы Медичи: „День“, „Ночь“, „Сумерки“ и „Утренняя Заря“ Микель Анджело напоминаютъ нѣкоторые античные мотивы, а также лежащихъ женщинъ, помѣщенныхъ Бертольдо на обратной сторонѣ медали Магомета II [48]). Въ картонѣ „Пизанской войны“ Микель Анджело, столь внимательно изучавшемся многими первоклассными художниками и оказавшемъ такое сильное вліяніе, старый сидящій солдатъ, старающійся одѣться, но тщетно, потому что его ноги еще не успѣли обсохнуть, не вполнѣ принадлежитъ Микель Анджело, такъ какъ былъ уже написанъ Мазолино въ его фрескахъ въ Castiglione d'Olona [49]). Въ „Благодарственной жертвѣ Ноя“ или въ „Жертвѣ Авраама“ (?) Микель Анджело обнаруживаетъ зависимость отъ античнаго искусства (фигура слуги, увѣнчаннаго лавромъ) и отъ разныхъ художниковъ ренессанса (въ животныхъ: быкѣ, лошади и ослѣ [50]).

Но иногда Микель Анджело увлекался новизной до того, что гонялся за ней, ради нея самой [51]). Эта черта Микель Анджело особенно замѣтна въ его зодчествѣ. „Геніальный, но неукротимый духъ Микель Анджело не былъ въ состояніи ни соблюдать законовъ зодчества, основанныхъ на статическихъ и архитектоническихъ принципахъ, ни держаться въ границахъ, предписанныхъ природою подражательнымъ искусствамъ. Онъ создалъ, ради новизны, странныя формы, не обнаруживающія ни внутренней необходимости, ни руководящей цѣли“ [52]). „Но его еще умѣренный произволъ былъ сочтенъ его подражателями за настоящую сущность геніальности, что̀ и положило начало упадку въ слѣдующій періодъ стиля барокко“ [53]). Образчикомъ опасной новизны, увлекшей Микель Анджело, можетъ служить дворецъ Фарнезе, построенный Антоніо Сангалло въ Римѣ, третій этажъ котораго сооруженъ Микель Анджело [54]). „Этотъ дворецъ представилъ бы образчикъ римскаго дворцоваго стиля во всемъ его совершенствѣ, если бы не страдало гармоническое единство фасада отъ несоотвѣтствующихъ къ остальному оконъ третьяго этажа, сдѣланныхъ Микель Анджело. Здѣсь наглядно можно убѣдиться, къ какимъ заблужденіямъ приводитъ стремленіе сдѣлать что-либо совершенно новое и оставить обычное. Микель Анджело можно упрекнуть не только въ томъ, что его окна съ циркульнымъ верхомъ не соотвѣтствуютъ прочимъ окнамъ, кончающимся вверху прямолинейно, но дурно также и то, что у оконъ третьяго этажа, вслѣдствіе ихъ недостаточной высоты, дуги идутъ выше нижней горизонтальной линіи фронтончиковъ, оттого архитравъ и фризъ горизонтальнаго оконнаго карниза должны были исчезнуть. Вообще, тутъ не было никакого повода къ тому, чтобы дѣлать окна съ цирульнымъ верхомъ, исключая неумѣстнаго стремленія къ измѣненію“ [55]).

Вся архитектура вращается въ формахъ однихъ и тѣхъ же стилей. Наибольшій просторъ она даетъ въ орнаментѣ. Но увлеченіе новизной въ этой области можетъ привести къ весьма печальнымъ результатамъ. Правильно понятый орнаментъ выражаетъ функціи той или другой части зданія. Произволъ художника долженъ подчиняться общимъ законамъ, а не стремиться къ оригинальничанью, создающему небывалое въ ущербъ здравому смыслу. Въ данномъ случаѣ природа является лучшею руководительницею. Флора той или другой страны служитъ моделемъ для ея обитателей и воспитываетъ ихъ пластическое чувство. Растительныя формы отражаются въ зданіяхъ, которыя оттого гармонируютъ съ окружающею природою [56]). „Внутренность нѣмецкаго

собора напоминаетъ нѣмецкій дубовый лѣсъ, а его колокольня— нѣмецкую пихту. Въ итальянскомъ куполѣ слышится слабое эхо формы кедроваго дерева. На греческомъ храмѣ мы видимъ акантовый и лавровый листья. Нильскій камышъ, цвѣтокъ лотоса и пальму мы находимъ въ египетской колоннѣ“ [57]).

Въ моментъ расцвѣта того или другого искусства всего менѣе замѣтно усиліе художниковъ придумывать нѣчто новое, небывалое, невиданное и неслыханное. Такъ, напримѣръ, „византійская архитектура держалась единства въ своихъ, весьма различныхъ, созданіяхъ, а это и составляетъ одинъ изъ признаковъ дѣйствительно оригинальнаго искусства. Если мы изучимъ произведенія древне-греческихъ архитекторовъ или французскихъ зодчихъ XIII столѣтія, то замѣтимъ, что и они повиновались тому же самому принципу—то и дѣло воспроизводили одни и тѣ же существенные типы, приспособляя ихъ однако къ различному назначенію зданій. Напротивъ того, въ другія эпохи это единство не соблюдалось, и сооруженія являлись только болѣе или менѣе удачными комбинаціями всякихъ формъ и всякихъ стилей“ [58]).

Оригинальничаніе всего чаще обнаруживается въ моментъ упадка какого-нибудь искусства. Въ такія времена разрабатываемая художественная область какъ бы исчерпывается. Всѣ сюжеты, мотивы, формы повторены множество разъ на разные лады съ разными варіаціями прежними художниками. Болѣе позднимъ остается печальная участь эпигоновъ. Не всѣ мирятся съ нею. Нѣкоторые силятся выдти на новую самостоятельную дорогу. Но если часъ не пробилъ для новой эпохи, то художники мучатся въ безуспѣшныхъ потугахъ создать небывалое. Въ результатѣ обыкновенно получается нѣчто изысканное, часто болѣзненное [59]), иногда уродливое, во всякомъ случаѣ менѣе удачное, чѣмъ въ цвѣтущую пору художественнаго прогресса. Рескинъ пишетъ: „Мы не можемъ сказать, что оригинальность нежелательна только на томъ основаніи, что можно ошибаться, отыскивая ее, или по той причинѣ, что поддѣлка подъ нее можетъ стать прикрытіемъ бездарности. Однако, оригинальности никогда не слѣдуетъ искать ради нея самой, иначе она будетъ просто нелѣпостью. Она должна возникнуть естественно изъ тщательнаго, свободнаго изученія природы; слѣдуетъ помнить, что нѣкоторыхъ техническихъ сторонъ нельзя измѣнять, не понизивъ ихъ, потому что, какъ выразился Спенсеръ, „истина одна и правильность— всегда одна“, но погрѣшности разнородны и многочисленны“ [60]).

Такъ, напримѣръ, въ готическомъ искусствѣ XIV и XV вв. вкусъ зодчихъ не такой изящный, какъ въ XIII в. Стремленіе

къ оригинальности приводитъ къ опаснымъ нововведеніямъ. Желаніе удивить легкостью и богатствомъ конструкціи сказывается въ готической архитектурѣ этого періода иногда игнорированіемъ законовъ пропорціи и точнаго отношенія орнамента къ зданію, а въ скульптурѣ манерностью [61]). Въ послѣдніе годы жизни Рембрандтъ „становится увлекающимся, рѣзкимъ, смѣлымъ и буйнымъ. Средства, приведшія его къ совершенству, ему болѣе не достаточны: онъ повторяться не умѣетъ. Ему нужно обновиться опять, и самыя отважныя попытки привлекаютъ его своею дерзостью. Онъ создалъ себѣ неслыханнаго могущества инструментъ, находящійся у него подъ руками; Рембрандтъ знаетъ всѣ средства своего инструмента, но въ лихорадочномъ пароксизмѣ усиленно по немъ ударяетъ. Онъ хочетъ извлечь изъ своего инструмента неслыханные дотолѣ звуки и тогда, на ряду со сладостнымъ вдохновеніемъ, внезапно раздаются дикіе безпорядочные крики, грубо прерывающіе поразительно-красивыя мелодіи“ [62]). Въ музыкѣ исканіе новыхъ звуковыхъ комбинацій приводитъ талантливаго Don Carlo Gesualdo Principe di Venosa (родившагося около 1560 г. и умершаго въ 1614 г.), на ряду со многими счастливыми находками, къ результатамъ болѣе или менѣе сомнительнымъ [63]) Много страннаго и неестественнаго въ оригинальничаніи Георга Филиппа Телемана (1681—1767 г.), которое однако не спасло его отъ забвенія, хотя въ свое время онъ пользовался гораздо большею славою, чѣмъ его современникъ I. С. Бахъ [64]). Могучій талантъ Мусорскаго увлекалъ его иногда, по выраженію Бородина, въ „корявое оригинальничанье“, сглаживаемое благотворнымъ вліяніемъ Н. А. Римскаго-Корсакова [65]). Яркимъ образцомъ вреда оригинальничанья могутъ служитъ произведенія „Бури и натиска“ („Sturm und Drangperiode“), возникнувшія подъ вліяніемъ Шекспира. Такъ какъ въ произведеніяхъ послѣдняго не было и слѣда подчиненія правиламъ французской сцены, то отсюда было сдѣлано смѣлое заключеніе, что можно отбросить всѣ правила [66]). Ихъ игнорированіе считалось за доказательство геніальности, которая будто бы именно и заключается въ отбрасываніи всякихъ законовъ, что пришлось какъ нельзя болѣе на руку бездарностямъ, силившимся въ оригинальничаніи доказать свою художественную высоту [67]). Заблужденія и опрометчивости писателей, принадлежащихъ эпохѣ „Бури и Натиска“, безъ сомнѣнія, имѣлъ въ виду Гете, который въ „Вильгельмѣ Мейстерѣ“ писалъ: „Болѣе же всего даетъ намъ право на установленіе строгихъ требованій и положительныхъ законовъ именнно то, что геній, что врожденный талантъ всего легче ихъ схватываетъ, всего охотнѣе подчи-

няется ихъ исполненію. Только люди бездарные могутъ желать того, чтобы ихъ ограниченная особность была поставлена на мѣсто безусловнаго цѣлаго, или — возводить свои фальшивыя ноты до значенія оригинальности и самостоятельности, не терпящихъ никакого стѣсненія въ творчествѣ“ [68]).

Нѣсколько интересныхъ мыслей объ оригинальности высказалъ Гете въ своихъ разговорахъ съ Эккерманномъ. „Конечно, говорилъ Гете, способности даны намъ отъ природы, но своимъ развитіемъ мы обязаны тысячѣ вліяній обширнаго міра, откуда усвояемъ себѣ то, что можемъ и что намъ подходитъ. Я многимъ обязанъ грекамъ и французамъ; я безконечно обязанъ Шекспиру, Стерну и Гольдшмидту. Но этимъ еще не исчерпываются источники моего образованія; они безконечны, да и зачѣмъ ихъ указывать? Главное въ томъ, чтобъ имѣлась душа, любящая правду и берущая ее отовсюду, гдѣ находитъ. Вообще, міръ такъ уже старъ, и уже тысячи лѣтъ столько замѣчательныхъ людей и жило, и думало, что мало можно найти и высказать новаго“ [69]). „Въ сущности, какъ бы мы ни притворялись, а всѣ мы существа собирательныя. Какъ мало то, что мы въ полнѣйшемъ смыслѣ можемъ назвать своимъ! и какъ малы мы сами! Намъ всѣмъ приходится и заимствовать, и учиться у тѣхъ, кто жилъ раньше насъ, и у тѣхъ, кто живетъ вмѣстѣ съ нами. Даже величайшій геній не далеко бы ушелъ, вздумай онъ быть обязаннымъ всѣмъ только самому себѣ. Но этого не понимаютъ весьма многіе добрые люди, и въ мечтахъ объ оригинальности полъ-жизни бродятъ ощупью въ потемкахъ. Я зналъ художниковъ, которые хвалились, что они не слѣдовали ни за однимъ изъ мастеровъ, а всѣмъ обязаны своему собственному генію. Дураки! Какъ будто это вообще бываетъ! Какъ будто міръ не напираетъ на нихъ на всякомъ шагу, и не дѣлаетъ изъ нихъ кое-чего, не взирая на ихъ собственную глупость. Да, я утверждаю, что если такой художникъ просто пройдется вдоль стѣны этой комнаты и броситъ только бѣглый взглядъ на тѣ собственноручные рисунки нѣсколькихъ великихъ мастеровъ, которые висятъ на нихъ, то и тогда онъ, если у него только есть талантъ, уже выйдетъ отсюда инымъ и выше, чѣмъ вошелъ. И, вообще, что въ насъ есть хорошаго, кромѣ силы и стремленія воспринимать средства изъ внѣшняго міра и заставлять ихъ служить нашимъ высшимъ цѣлямъ? Я могу, конечно, говорить о себѣ и скромно выразить свои чувства. Правда, я въ теченіе моей долгой жизни многое сдѣлалъ и совершилъ, чѣмъ могу во всякомъ случаѣ похвалиться. Но что же, честно говоря, было моимъ собственнымъ, кромѣ

способности и влеченія видѣть и слышать, различать и избирать, да нѣсколько оживлять видѣнное и слышанное своимъ духомъ и передавать его съ нѣкоторой умѣлостью? Своими сочиненіями я никоимъ образомъ не обязанъ одной моей мудрости, но тысячамъ вещей и лицъ внѣ меня, которыя доставляли мнѣ для нихъ матеріалъ. Приходятъ дураки и умные, свѣтлые умы и ограниченные, дѣти и юноши, и люди зрѣлыхъ лѣтъ; всѣ они говорятъ мнѣ, что у нихъ на душѣ, что они думаютъ, какъ они живутъ и дѣйствуютъ, и что вывели изъ опыта, а мнѣ остается только все это схватывать и пожать то, что другіе для меня посѣяли. Въ сущности глупо разсуждать, взялъ ли человѣкъ нѣчто изъ себя, или отъ другихъ, дѣйствуетъ ли онъ самъ по себѣ, или при посредствѣ другихъ,—главное въ томъ, чтобъ обладать большимъ желаніемъ и способностью и настойчивостью въ его осуществленіи; все остальное безразлично“ [70]). „Глупѣйшая изъ ошибокъ, по мнѣнію Гете, опасеніе молодыхъ головъ потерять свою оригинальность признаніемъ истины, уже признанной другими“ [71]). Оригинальничаніе заключается въ желаніи создать во что бы то ни стало нѣчто новое. Но истинная геніальность далека отъ этого стремленія. Художники легко могли бы убѣдиться въ томъ, что геній вовсе не ищетъ новизны, и если создаетъ ее, то совершенно невольно и непреднамѣренно. И тѣмъ не менѣе многіе изъ нихъ „въ гордомъ легкомысліи на все не новое глядятъ съ презрѣніемъ“ [72]).

Новизна въ искусствѣ есть лишь видоизмѣненіе старины. Такъ, по крайней мѣрѣ, понимали новизну прежніе художники, усердно содѣйствуя прогрессу искусства, постоянно разрабатывая однѣ и тѣ же традиціонныя темы и идеи [73]).

Истинная оригинальность генія нисколько не боится заимствованій и вовсе отъ нихъ не страдаетъ. Наоборотъ, въ нихъ-то она иногда особенно ярко обнаруживается. Оригинальность генія вовсе не заключается въ чемъ-то совершенно новомъ, неслыханномъ и невиданномъ [74]). Она не что иное, какъ самобытность, индивидуальность геніальнаго художника, вылившаяся безсознательно въ его творчествѣ. Искусство есть искреннее выраженіе всего того, что интересуетъ, волнуетъ, привлекаетъ къ себѣ или отталкиваетъ отъ себя художника. Поэтому каждое художественное произведеніе болѣе или менѣе ярко обнаруживаетъ самобытную личность автора. Оно, такъ сказать, есть духовный портретъ послѣдняго [75]). Великій художникъ, обладая рѣзко очерченною индивидуальностью, отличающей его отъ прочихъ художниковъ, налагаетъ печать своей личности на свое творчество.

Поэтому оригинальность генія заключается въ его индивидуальности, сквозящей въ его произведеніяхъ. Оттого они такъ характеристичны и, ихъ такъ легко отличить отъ прочихъ художественныхъ произведеній. Такія произведенія ярко обнаруживаютъ стиль, присущій художнику: „Le style c'est l'homme“ [76]). Благодаря стилю, въ которомъ сквозитъ личность автора, его произведенія легко узнать, даже при отсутствіи подписи. Таковъ, напримѣръ, Мейссонье. Сначала онъ писалъ жанръ, потомъ военныя сцены, затѣмъ историческія картины, наконецъ портреты; но за что бы онъ ни брался, его мощная индивидуальность одинаково ярко сквозитъ въ его творчествѣ. Оттого оно запечатлѣно такою самобытною оригинальностью, что смѣшать его картины съ другими нельзя; и при первомъ взглядѣ на нихъ знатокъ тотчасъ скажетъ: это Мейссонье [77]).

Оригинальность генія и новизна его творчества есть продуктъ его органическаго художественнаго роста, своею интенсивностью далеко опережающаго современниковъ. Развитіе генія представляетъ любопытную аналогію съ развитіемъ всего органическаго міра. Зародышъ существа, стоящаго на вершинѣ біологической іерархіи, сходенъ съ зародышемъ болѣе низшихъ существъ. „Зародыши человѣка, собаки, тюленя, летучей мыши, пресмыкающихся и т. д. вначалѣ едва могутъ быть отличены другъ отъ друга“ [78]). Затѣмъ, постепенно развиваясь, зародышъ человѣка напоминаетъ зародышей разныхъ другихъ существъ. Они „во время своего развитія представляютъ сокращенный рядъ измѣненій, черезъ которыя прошли ихъ прародительскія формы, поднимаясь отъ простого къ сложному. При этомъ высшіи организаціи проходятъ тѣми же ступенями, какъ и низшія, до той точки, когда они начинаютъ явно отличаться отъ нихъ, никогда впрочемъ не превращаясь во всѣхъ подробностяхъ въ ту форму ихъ, какую они представляютъ въ данное время. Такъ, напр., у зародыша человѣка бываютъ въ началѣ на каждой сторонѣ горла жаберныя щели, какъ у рыбы; эти щели замѣняются перепонкой, подобно той, какая прикрываетъ жабры при развитіи птицъ и пресмыкающихся; сердце на первыхъ порахъ—простая пульсирующая камера, какъ у червей; позвоночный хребетъ продолженъ въ видѣ подкожнаго хвоста; большой палецъ ноги вытянутъ или противупоставленъ другимъ пальцамъ, подобно расположенію пальцевъ на нашихъ рукахъ и на рукахъ обезьянъ; тѣло за три мѣсяца до рожденія покрыто сплошь волосами, за исключеніемъ ладоней и подошвъ. При рожденіи голова относительно больше и руки относительно длиннѣе, чѣмъ у взрослаго;

носъ не имѣетъ переносицы; оба эти признака, вмѣстѣ съ другими, которыхъ нѣтъ надобности приводить здѣсь, могутъ быть съ точностью названы обезьяньими.

Такимъ образомъ, яйцо, изъ котораго происходитъ человѣкъ, и поперечникъ котораго не превосходитъ одной сто двадцать пятой части дюйма, представляетъ изъ себя въ теченіе нѣсколькихъ недѣль видоизмѣненія, накопленныя въ теченіе милліоновъ лѣтъ, и показываетъ намъ исторію его развитія отъ формъ, подобныхъ рыбѣ и пресмыкающихся, и болѣе непосредственное происхожденіе его отъ волосатаго и хвостатаго четвероногаго. Все, что можно назвать индивидуальными особенностями, унаслѣдованныя имъ физическія и умственныя качества подлежатъ болѣе медленному развитію уже послѣ его рожденія“ [79]).

Цивилизованный человѣкъ въ своемъ личномъ развитіи переживаетъ вкратцѣ процессъ развитія, аналогичный культурному росту всего человѣчества. „Жизнь отдѣльной особи представляетъ въ сокращеніи исторію человѣческаго рода, и постепенное развитіе ребенка объясняетъ намъ развитіе всего рода“ [80]).

Такимъ образомъ дѣтская человѣческой семьи, находящейся на вершинѣ культурнаго прогресса человѣчества, есть въ миніатюрѣ повтореніе пройденнаго имъ культурнаго развитія. Въ самомъ раннемъ дѣтствѣ ребенокъ культурной семьи обнаруживаетъ большее или меньшее сходство съ дикаремъ въ смыслѣ невѣжества, отсутствія самообладанія, наклонности къ жестокости, разрушенію и сокрушенію окружающаго, грубости эстетическаго вкуса и т. п. Затѣмъ такой ребенокъ переживаетъ свою героическую эпоху, когда воинскія доблести составляютъ главный предметъ его увлеченія. Наконецъ юноша подвергается смѣнѣ своихъ религіозныхъ, этическихъ, соціальныхъ и эстетическихъ идеаловъ, болѣе или менѣе аналогичныхъ культурному развитію человѣчества вообще.

Точно также и художественный геній растетъ органически, т.-е. въ теченіе своего индивидуальнаго существованія переживаетъ вкратцѣ предшествующее художественное развитіе человѣчества. Оттого въ творчествѣ генія замѣтны вліянія и обнаруживаются заимствованія [80a]). Но онъ отличается отъ менѣе даровитыхъ натуръ тѣмъ, что, достигнувъ художественнаго зенита своей эпохи сравнительно легко, еще имѣетъ громадный запасъ времени и силъ, чтобы идти далѣе по пути прогресса. Обнаруживая эту мощь, геній опережаетъ своихъ современниковъ и создаетъ нѣчто для нихъ новое. Но эта оригинальность генія есть лишь предвосхищеніе будущихъ судебъ искусства. Новизна геніальнаго творчества есть необходимое продолженіе предшествующаго фа-

зиса въ художественной эволюціи. Оттого обыкновенно въ молодости геніальный художникъ болѣе или менѣе подражаетъ прежнимъ образцамъ, а будущая его оригинальность вспыхиваетъ лишь на мгновенія, ослѣпляя изумленную толпу непривычнымъ свѣтомъ грядущаго откровенія. И лишь въ зрѣлый, а иногда въ возрастъ близкій къ старости, геній становится вполнѣ самостоятельнымъ и независимымъ и налагаетъ печать своей вполнѣ сложившейся индивидуальности на свои произведенія, отчего они пріобрѣтаютъ такъ много самобытной оригинальности, красоты которой, при ихъ поражающей современниковъ новизнѣ, становятся доступными пониманію лишь позднѣйшихъ поколѣній

Наоборотъ, оригинальность дѣланная, являющаяся не результатомъ естестественнаго, органическаго роста геніальной натуры, а посредственности или даже бездарности, силящейся удивить міръ чѣмъ-то необыкновеннымъ, этимъ обратить на себя вниманіе и удовлетворить своему тщеславію, создаетъ нѣчто произвольное, причудливое и оттого болѣе или менѣе неудачное...

Истинная оригинальность, какъ слѣдствіе геніальности, отличается отъ оригинальничанія, заключающагося въ сознательномъ стремленіи къ необыкновенному, невиданному и неслыханному,— своею полною непреднамѣренностью и непроизвольностью: геній не можетъ не творить новаго потому, что онъ своимъ мощнымъ ростомъ достигаетъ слѣдующаго фазиса художественнаго прогресса человѣчества, по пути котораго увлекаетъ своихъ болѣе или менѣе отставшихъ современниковъ. Немногіе въ состояніи идти съ нимъ въ ногу. Масса отстаетъ отъ него, и большинству онъ недоступенъ. Иныхъ, вслѣдствіе ихъ косности, не сдвинуть съ мѣста и величайшему генію, котораго вполнѣ постигнуть, быть можетъ, въ состояніи только геній [81]).

Оттого, чѣмъ могучѣе ростъ генія, тѣмъ уединеннѣе его путь [82]). Но остановиться великому художнику такъ же невозможно, какъ дереву перестать расти. Шедевры, имъ творимые, все менѣе походятъ на то, что привыкли ожидать его современники отъ избранной имъ художественной дѣятельности. Нападки рутинеровъ и закоснѣлыхъ ретроградовъ становятся все злѣе. И часто передовой художникъ сходитъ преждевременно въ могилу непризнанный, оскорбленный, иногда надломленный и нравственно разбитый. Много времени иногда проходитъ, пока человѣчество доразовьется до той высоты, которую давно достигнулъ опередившій свое время великій художникъ, создававшій свои столь поражавшіе своею новизною шедевры по внушенію своего вдохновенія совершенно непреднамѣренно, потому что, по свидѣтель-

ству одного изъ величайшихъ геніевъ всѣхъ временъ и народовъ, „новое и оригинальное создается само собою, безъ всякой о немъ мысли“ [83]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ III-й ГЛАВѢ.

1) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 57. О новизнѣ ibid., p. 49—74. О новизнѣ см. Herckenrath, Problèmes d'esthétique et de morale. Paris. 1898, p. 29. О влеченіи къ новизнѣ см. P. Souriau, La Beauté rationalle. Paris. 1904, p. 169. Красота новизны впечатлѣнія. (Ibid., p. 259—260). О новизнѣ см. Goethe, Faust. Mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben von M. Carriere. Leipzig. 1869. II, S. 68—72).

2) Дѣянія святыхъ Апостоловъ. XVII, 21. François Ogier, другъ французскаго драматурга Александра Гарди (Hardy) XVII вѣка, въ предисловіи къ „Tyr et Sidon“ послѣдняго, пишетъ, что французы „народъ нетерпѣливый и любящій новизну“. (Pierre Robert, La Poétique de Racine. Etude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie françaises. Paris. 1890, p. 32).

3) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London, 1865, p. 43—44.

4) У нѣкоторыхъ художниковъ замѣчается наклонность къ повторенію одного и того же, вслѣдствіе чего они впадаютъ въ манерность и рутинность. Такъ, напримѣръ, въ произведеніяхъ Перуджино, созданныхъ названнымъ художникомъ въ старости, замѣтна склонность къ повторенію все однихъ и тѣхъ же головъ, позъ, движеній, и стереотипному выраженію слащавой сентиментальности. (Marco Minghetti. Raffaello. Bologna. 1885, p. 15—16) Постоянное повтореніе грустной экспрессіи у Hebert (Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 547). Каульбахъ, Раль и Генелли часто повторяются. (Pecht, Deutsche Künstler dos 19 J. Nördlingen. 1879, II. S. 75). Объ однообразіи Генелли см. ibid. II. S. 283. Постоянное повтореніе одного и того же героя въ романахъ Ж. П. Рихтера (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 2 Abth. S. 409—410). Одинъ изъ художниковъ, никогда не повторявшихся, былъ М. И. Глинка. Онъ пишетъ 26 марта 1850 Энгельгардту: „Тѣ ничтожные романсы (которые, кажется) сами собой вылились въ минуту вдохновенія, часто стоятъ мнѣ тяжкихъ усилій, — не повторяться такъ трудно, какъ вы и вообразить себѣ не можете“. (Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его съ родными и друзьями. Изд. А. С. Суворина. Спб. 1889, стр. 311). Такъ какъ старое надоѣдаетъ, то новизна необходима, и стремленіе къ ней обусловливаетъ художественный прогрессъ. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 312—315).

5) Th. Jouffroy, Cours d'esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 51—55. Al. Bain. The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 43—44, Burke, A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. A new edition. London. 1793, p. 41—43.

6) Гете, Германъ и Доротея (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Н. В. Гербеля. Спб. 1878. Томъ I, стр. 182).

7) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique 3 éd. Paris. 1875, p. 66—70.

8) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 44.

9) Гоголь, Похожденія Чичикова или Мертвыя Души (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столб. 671—672).

Рёскинъ, великій знатокъ красотъ природы, совѣтуетъ какъ можно болѣе беречь источникъ наслажденій, доставляемыхъ новизною ландшафта, и довольствоваться ею въ самыхъ малыхъ дозахъ. Поэтому Рёскинъ — рѣшительный врагъ путешествія по желѣзнымъ дорогамъ, которое при своей скорости показываетъ безпрестанно новыя красоты природы, не допуская сосредоточиваться ни на одной. (John Ruskin, Modern Painters. 2 ed. London. 1898. Volume III, Part IV, Chapter XVII. The Moral of Landscape. § 22 — 25, p. 310—312).

10) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 45. О модахъ и ихъ перемѣнахъ см. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 74—76. Любви къ новизнѣ, ради нея самой, кажется, не лишены и нѣкоторыя животныя, напримѣръ, птицы. (Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Спб. 1872. Томъ II, стр. 257—259).

11) „Не только въ политикѣ, но и въ литературѣ, въ искусствѣ, въ наукѣ въ хирургіи и земледѣліи, и даже въ самой математикѣ, находимъ мы это различіе. Вездѣ есть классъ людей, которые страстно прилѣпляются ко всему старому и которые, даже убѣжденные неотразимыми доводами, что нововведеніе было бы благодѣтельно, соглашаются на него со многими сомнѣніями и дурными предсказаніями. Равнымъ образомъ вездѣ мы находимъ другой классъ людей, пылкихъ въ своихъ надеждахъ, смѣлыхъ въ своихъ теоріяхъ, вѣчно стремящихся впередъ, быстро различающихъ несовершенства во всемъ существующемъ, и расположенныхъ легко думать объ опасностяхъ и неудобствахъ, какія сопряжены съ улучшеніями, и расположенныхъ принимать всякую перемѣну за улучшеніе. Въ мнѣніяхъ обоихъ классовъ есть нѣчто, достойное одобренія. Но лучшіе образцы каждаго изъ нихъ находятся не далеко отъ общей между ними границы. Крайній отдѣлъ одного класса состоитъ изъ суевѣрныхъ идіотовъ; крайній отдѣлъ другого состоитъ изъ поверхностныхъ и безпечныхъ эмпириковъ". (Маколей, Полное собраніе сочиненій. 2 изд. Москва. Томъ VI, стр. 80—81).

12) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 44—45.

13) Benjamin Constant счелъ всевозможныя трагическія коллизіи. Ихъ оказалось не болѣе 28-ми. Одинаковые сюжеты встрѣчаются у поэтовъ всѣхъ временъ и народовъ. (См. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg 1853. S. 202 ff. Тамъ же библіографическія указанія).

Semper, Der Stil. 2 Auflage. München. 1878. I, S. 78—79.

Мысль о возможности исчерпать всѣ звуковыя комбинаціи занимала Д. С. Милля. (Джонъ Стюартъ Милль, Автобіографія. Москва. 1896, стр. 129).

14) И. Тэнъ, Философія искусства и объ идеалѣ въ искусствѣ. Пер. А. Н. Чудинова (Изд. редакціи „Филологическія Записки". Воронежъ. 1869, стр. 90).

15) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 539.

16) Ph. Spitta, J. S. Bach. Leipzig. 1873. I. S. 276. Упомянутая тема Бук-

стехуде въ Dietrich Bustehude's Orgelcompositionen herausgegeben von Philipp Spitta № V, S. 23. Оттуда я заимствовалъ это произведеніе для моей Краткой Исторической муз. Хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900. № 90 (Тема на стр. 440).

17) Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd I. S. 421.

18) Ibid. II. S. 667.

19) W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19 Jahrhunderts. Leipzig. 1882. I. S. 57.

20) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1858. III. S. 51—52. Клементи въ новомъ изданіи своей сонаты счелъ нужнымъ упомянуть о томъ, что онъ авторъ темы, которой воспользовался Моцартъ въ увертюрѣ къ „Волшебной Флейтѣ". Въ этомъ изданіи сказано: „Cette sonate avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa M. S. Joseph II en 1781; Mozart étant présent". (Ibid. III. S. 52. Ср. ibid. IV, S. 611—612). Нѣкоторое подобіе этой темы встрѣчается въ кантатѣ J. H. Collos „Lazarus Auferstehung" (Leipzig. 1779). См. ibid. IV, S. 612.

21) Barbedette, Chopin. Essai de critigue. Paris. 1861, p. 47.

22) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. I. S. 122. Вообще, Бетховенъ не стѣснялся пользоваться чужими темами. (G. Grove, Beethoveen and his nine Symphonies. London and New-York. 2 ed., p. 212—213).

23) W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn, 1880. S. 210. Рейсманъ указываетъ на заимствованія Гайдна у Телемана. (Reissmann, J. Haydn. Berlin. 1870, S. 240). О заимствованіяхъ въ музыкѣ см. Reissmann, Zum Kapitel von der Entlehnung въ Allgemeine Musikzeitung. 1893. 6 Oktober. XX Jahr. № 40—42. Ср. также: W. Tappert, Wandernde Melodien. 2 Aufl.

24) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 539—540.

24*a*) W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 210, 250—251.

25) H. Taine, De l'idéal dans l'art. 2 éd. Paris, 1879, p. 5.

26) E. Müntz, Raphael, Paris. 1881, p. 63, 141. Marco Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, p. 71—80.

27) M. Carriere, Aesthetik, 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 540—541.

28) E. Müntz, Raphael, p. 226. Ср. E. Müntz, Les précurrseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 59.

29) E. Müntz, Raphael, Paris. 1881, p. 250, 251.

30) Ibid., p. 266.

31) Ibid., p. 543. Ср. ibid. 2 éd. p. 86—87, 548. О заимствованіяхъ Рафаэля у Мартина Шёна (или Шонгауэра) см. также E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 178.

32) E. Müntz, Raphael. Paris. 1881, p. 593, 596, 597, 602.

33) Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Aufl. Stuttgart. 1867. II. S. 238.

34) H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. I. S. 323—325.

35) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 761.

36) Ibid. II, 761.

37) Lafenestre, La vie et l'oeuvre de Titien, p. 266—267.

38) Ibid., 205. Тамъ же гравюра „Ecce Home" Тиціана. О произведеніи Рембрандта „Sortie de la compagnie d'arquebusiers du capitaine Frans Bonning Cocq", прежде ошибочно называвшемся „La Ronde de Nuit" см. W. Bode, L'Oeuvre complet de Rembrandt. Paris. 1900. Volume IV, p. 96—98. Литература

о „Ronde de Nuit“ см. Emil Michel „Rembrandt“. Paris. 1893, p. 284. Настоящее названіе этого произведенія: „Le Jeune Seigneur de Purmerland donne à son lieutenant, le sieur de Vlaerdingen, l'ordre de faire marcher sa troupe“. (Ibid., p. 283).

38*a*) Emil. Michel „Rembrandt“. Paris. 1893, p. 103.

39) Lafenestre, La vie et l'oeuvre de Titien, p. 205.

40) Ibid., p. 253—254.

41) Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi-Firenze. 1881. Tome VII, p. 144. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891, II, p. 448; Ср. ibid. III, p. 375.

42) Le vite de' più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi-Firenze. 1881. Tomo VII, p. 348.

43) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 375. Ср. Ch. H. Wilson, Life and Works of Michelangelo Buonarotti. London. 1876, p. 52 (Тамъ изображеніе головы св. Георга Донателло и Давида Микель Анджело).

44) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. III, p. 375.

45) Ibid. III, p. 379.

46) Ibid. III, p. 376.

47) Ibid. II, p. 709, III, 376. Ср. Le vite de' più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi-Firenze. 1878. Tomo III, p. 690.

48) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895, III, p. 398.

49) Ibid., I, p. 611, III, p, 473.

50) Ibid., III, p. 480. См. изображеніе ibid., III, p. 451.

51) Ibid., III, p. 491—492.

52) Rosengarten, Die architektonische Stylarten. 2 Aufl. Braunschweig. 1869. S. 391.

53) Ibid. S. 354.

54) Ibid. S. 351.

55) Ibid. S. 358—359. Изображеніе этого дворца ibid. S. 352.

Все-таки этотъ дворецъ считается шедевромъ ренессанса (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 335—337). Мюнтцъ упрекаетъ Микель-Анджело въ стремленіи къ новизнѣ, ради нея самой. (ibid. III, p. 491—492).

56) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. II. S. 45—46.

57) Ibid. II. S. 46.

58) Байе, Византійское искусство. Спб. 1888, стр. 123.

59) Joseph Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst, Mainz. 1897. S. 12. Объ оригинальничаніи декадентовъ см. С. Аскольдовъ „О романтизмѣ“ (Вопросы Жизни. 1905. Февраль, стр. 47, 48, 50).

60) Джонъ Рескинъ, Современные художники. Переводъ со 2-го англ. изд. П. С. Когана. Москва. 1901, стр. 11—12.

61) C. Bayet, Précis d'Histoire de l'art, p. 186—188.

62) Les artistes célèbres. Rembrandt par Émile Michel, p. 101. Ср. Emil: Michel „Rembrandt“ Paris, p. 536—537. Рембрандтъ не хотѣлъ повторяться (Ibid., p. 534). Онъ только тогда освободился отъ правилъ, когда вполнѣ научился ихъ исполнять. (Ibid., p. 535).

63) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 237.

64) Arrey von Dommer, Hanhduch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 424.

65) „Модестъ, пишетъ Бородинъ, усовершенствовалъ свою речитативную и декламаціонную сторону у Корсиньки; этотъ, въ свою очередь, уничтожилъ стремленіе Модеста къ корявому оригинальничанью, сгладилъ всѣ шероховатости гармонизаціи, вычурность оркестровки, нелогичность построенія музыкальныхъ формъ—словомъ, сдѣлалъ вещи Модеста несравненно музыкальнѣе". (Александръ Порфирьевичъ Бородинъ. Его жизнь, переписка и музыкальныя статьи. 1834—1887. Изд. Суворина. Спб. 1889, стр. 86). Объ оригинальничаніи русскихъ композиторовъ см. М. Чайковскій „Жизнь П. И. Чайковскаго". Москва. 1901. II, стр. 573.

66) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 2 Buch. S. 530. Ср. Ibid. 3 Th. 3 Buch. 1 Abth. S. 237, 240—241. Ср. Ibid. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 410.

67) „Такъ какъ оригинальность таланта представляетъ одну изъ существенныхъ частей (но не единственную) характера генія, то пустыя головы полагаютъ всего лучше доказать, что они расцвѣтающіе геніи, освобожденіемъ себя отъ обязательнаго изученія всякихъ правилъ и парадированіемъ на бѣшеномъ конѣ, вмѣсто манежной лошади". (Im. Kant, Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. (Immanuel Kant's sämmtliche Werke. Herausgegeben von Karl Rosenkranz und Fr. W. Schubert. Leipzig. 1838. Th. IV. S. 180).

68) Гете, Годы странствованія Вильгельма Мейстера или отрекающіеся. (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціею Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1879. Томъ шестой, стр. 281—282).

69) Разговоры Гете, собранные Эккерманномъ. Пер. съ нѣм. Д. В. Аверкіева. Спб. 1891. Часть вторая, стр. 127—128.

70) Тамъ же, часть вторая, стр. 387—389.

71) Goethe, Sprüche in Prosa. Maximen und Reflexionen. Zweite Abtheilung. (Goethes sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. I. S. 157).

72) Шекспиръ, Конецъ всему дѣлу вѣнецъ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Спб. 1868. Томъ IV, стр. 66).

73) Adolfo Venturi, La Madonna. Milano. 1900, p. 219—220.

74) Joseph Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 12.

75) W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 17.

Микель Анджело говорилъ: „Художникъ въ своемъ произведеніи изображаетъ болѣе самого себя, чѣмъ воспроизводимый предметъ". Victor Keiser, Der Platonismus Michelangelos. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Berlin. 1884. Bd. XV. S. 222. Ср. Le rime di Michelangelo Buonarotti pittore, scultore e architetto cavate dagli autografi e pubblicate de Cesare Guasti. Firenze. 1863, pag. 34—35. Madrigali IX, X.

Леонардо да Винчи придалъ нѣкоторое сходство съ собою своимъ апостоламъ, а Дюреръ — Христу. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 364).

Внѣшность художника болѣе или менѣе отражается въ его произведе-

ніяхъ. (См. Fr. Pecht. Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen, 1879. II. S. 203. III. S. 256). Художники съ красивою наружностью склонны изображать красоту. (Ibid. II. S. 203).

76) Стиль зависитъ также отъ матеріала, которымъ художникъ пользуется для воплощенія своихъ идей, и отъ обрабатываемаго сюжета. (Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. 82—105).

77) P. Lefort, La peinture française actuelle. (Les chefs-d'oeuvre de l'art au XIX siècle. III, p. 6. Ср. p. 10).

78) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ ред. Сѣченова. Спб. 1871. Томъ I, стр. 29. H. Spencer, „The Principles of Sociology". London. 1893. Vol. I, p. 58. Elisée Reclue, „L'Homme et la Terre". Paris. 1905, I, p. 14).

79) Эдв. Клоддъ, Картины міра. Дѣтство человѣчества. Піонеры эволюціи въ XIX ст. Спб. 1878, стр. 439—440. (Изд. О. Н. Поповой. Образовательная библіотека).

О біогенетическомъ законѣ, по которому развитіе особи есть сокращенное развитіе вида, см. Heckel, Antropogenie. Leipzig. 1874.

Кэногенезисъ (греч., измѣненія при развитіи)—основной біологическій законъ, по которому каждый индивидуумъ, въ своемъ развитіи, вкратцѣ повторяетъ исторію развитія своего вида (филогенетическое развитіе), былъ сначала указанъ Беромъ и Фрицъ Мюллеромъ, а послѣ точнѣе формулированъ Геккелемъ (Большая Энциклопедія. Спб. 1903. Томъ XI, вып. 9—10, стр. 727).

80) Лёббокъ, Доисторическія времена. Москва. 1876, стр. 454.

„Научныя открытія и изслѣдованія послѣдняго времени все болѣе и болѣе подтверждаютъ положеніе, что отдѣльный человѣкъ или отдѣльный народъ, принадлежащій въ данный моментъ къ наиболѣе культурной расѣ, въ своемъ органическомъ ростѣ переживаетъ всѣ стадіи существованія человѣчества. И это относится не только къ физическому развитію, но и къ психическому міру, отпечатлѣвающему цѣлую исторію человѣческаго рода". (И. Володихинъ, Архитектурный стиль. Спб. 1898. Ч. I, стр. VII).

80*a*) Такъ, напримѣръ, столь оригинальный Рембрандтъ сначала внимательно изучалъ предшественниковъ. (Emil Michel, „Rembrandt". Paris. 1893, p. 524, 534).

81) Р. Шуманъ, Жизненныя правила для молодыхъ музыкантовъ. Пер. П. И. Чайковскаго. Москва. 1869, стр. 29.

82) Ср. Дж. Рескинъ, Современные художники. Пер. П. С. Когана. Москва. 1901. I, стр. 11—12. Слишкомъ большая оригинальность Рембрандта мѣшала современникамъ понимать его. Онъ вполнѣ оцѣненъ лишь въ наше время. (Emil Michel, „Rembrandt". Paris. 1893, p. 513, 543).

83) Marx, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. 4 Aufl. Berlin. 1884. II. S. 163.

Глава IV.

Старина.

Въ противоположность молодости, увлекаемой новизною, манящей въ невѣдомую даль, раскрываемую перспективою жизни, старость любитъ оглядываться на пройденный путь и, извѣдавъ цѣну вещей, стоитъ за испытанное и надежное достоинство обычнаго [1]). За старину крѣпко держится обыкновенно и вся масса общества, развивающаяся медленно и съ трудомъ постигающая оригинальность генія. Процессъ всякаго прогресса заключается въ слѣдующемъ. Энергичный піонеръ поступательнаго движенія человѣчества обыкновенно встрѣчаетъ непониманіе со стороны современнаго ему общества, привыкшаго къ установившимся формамъ жизни, и злобу со стороны рутинеровъ, слишкомъ лѣнивыхъ для того, чтобы сдѣлать шагъ по пути прогресса. Геній вначалѣ пріобрѣтаетъ только небольшое число сторонниковъ; но если истина на его сторонѣ, то число его адептовъ растетъ, и его идея рано или поздно восторжествуетъ. Происходящая задержка прогресса зависитъ отъ громаднаго количества ретроградовъ: старина могущественно сковываетъ духъ большинства людей. Непониманіе новизны зажгло костеръ Джордано Бруно, поднесло чашу съ ядомъ Сократу и пригвоздило ко кресту Сына Божія. Изображая встрѣчу дряхлой античной цивилизаціи съ юнымъ христіанскимъ міровоззрѣніемъ, А. Майковъ влагаетъ въ уста Сенеки признаніе въ своей духовной немощи, неспособной понимать новое слово истины:

Нашъ вѣкъ прошелъ. Пора намъ братья!
Иные люди въ міръ пришли;
Иныя чувства и понятья

Они съ собою принесли...
Быть можетъ, вѣруя упорно
Въ преданья юности своей,
Мы леденимъ, какъ вихрь тлетворный,
Жизнь обновленную людей.
Быть можетъ... истина не съ нами!
Нашъ умъ ее уже нейметъ,
И ослабѣвшими очами
Глядитъ назадъ, а не впередъ;
И свѣта истины не видитъ,
И вопіетъ: „спасенья нѣтъ“!
И, можетъ быть, иной прійдетъ
И скажетъ людямъ: „вотъ гдѣ свѣтъ“.

(А. Майковъ, Три смерти. Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. Изд. 7. Спб. 1901. Томъ III, стр. 27—28).

Путь генія усѣянъ терніями, потому что его не понимаютъ современники; но потомство съ энтузіазмомъ славитъ память дѣятеля, погибшаго непризнаннымъ и раздавленнымъ подъ гнетомъ невѣжества. Таковъ Камоэнсъ, пѣвецъ „Лузіады“. Онъ былъ заточенъ въ темницу и избавлялся отъ голодной смерти милостыней, собираемой по ночамъ его вѣрнымъ слугою. Великій поэтъ умеръ отъ горя и болѣзней въ госпиталѣ Жуковскій воспѣлъ Камоэнса и художественно изобразилъ трагизмъ положенія поэта, непонятнаго и не оцѣненнаго своими современниками. Камоэнсъ въ минуту отчаянія говоритъ юному, восторженному Васко:

„Ты, мой сынъ,
Лишь о грядущемъ мыслишь — оглянись
На настоящее и на меня,
Пѣвца твоей великой Лузіады.
Смотри, какъ я въ нечистомъ лазаретѣ,
Отечествомъ презрѣнный и забытый
Людьми, кончаю жизнь на томъ одрѣ,
Гдѣ за два дня издохъ въ цѣпяхъ безумный.
Таковъ въ своихъ наградахъ свѣтъ: страшись
Моей стези, бѣги надеждъ поэта“! [2])

Такова обычная участь того, кто дерзаетъ сказать новое слово людямъ. Впрочемъ, иногда трагически гибнетъ не новаторъ, непонятый отставшими современниками, а человѣкъ, ополчившійся противъ хода исторіи и стоящій за старину. Такова была судьба Демосѳена, стоявшаго за прежнюю Грецію и энергично ратовавшаго за ея неприкосновенность въ виду притязаній Македоніи, счастливая звѣзда которой только что поднималась на политическомъ горизонтѣ того времени. Трагична также была

судьба императора Юліана, ненавидѣвшаго христіанство, желавшаго истребить его и возвратиться къ языческой старинѣ. Однимъ изъ средствъ спасти угасавшую, съ возникновеніемъ христіанства, греко-римскую цивилизацію и сообщить ей прежніе могущество и блескъ, Юліанъ считалъ античное искусство и потому старался его воскресить. Но ему не удалось остановить теченія и возвратить міръ къ прежнимъ временамъ, и Юліанъ погибъ съ сознаніемъ, что Галилеянинъ, т.-е. Іисусъ Христосъ, побѣдилъ его [3]). Юліанъ ревностно заботился о возстановленіи прежней античной музыки, о нравственномъ значеніи которой когда-то писали такіе мудрецы, какъ Пиѳагоръ, Платонъ, Аристотель и др. [4]). Въ своемъ письмѣ къ египетскому экзарху Экдикіу Юліанъ высказываетъ слѣдующія интересныя мысли, свидѣтельствующія о томъ, какъ высоко цѣнилъ онъ древнюю античную музыку: „Если есть что либо достойное нашей заботы, то это — духовная музыка. Итакъ выбери изъ народа Александрійскаго мальчиковъ хорошаго происхожденія и доставляй имъ ежемѣсячно по двѣ артабы масла, хлѣба и вина. Объ одеждѣ этихъ мальчиковъ должны заботиться завѣдующіе царской казной. Нужно ихъ распредѣлить по голосамъ. Если нѣкоторые изъ этихъ мальчиковъ достигнутъ въ музыкѣ совершенства, то они могутъ ожидать отъ насъ не малой награды за ихъ стараніе. Далѣе, на ряду съ нашимъ признаніемъ ихъ заслугъ, они извлекутъ не малую пользу изъ того, что ихъ души очистятся божественной музыкой. Въ этомъ убѣждаютъ насъ тѣ, которые когда-то высказали объ этомъ предметѣ вѣрные взгляды“ [5]). Въ другомъ письмѣ Юліанъ увѣщеваетъ учить гимны богамъ наизусть: нѣкоторые изъ этихъ гимновъ, какъ новые, такъ и древніе, въ высшей степени прекрасны. Императоръ совѣтуетъ особенно заботиться о тѣхъ гимнахъ, которые поются при церемоніяхъ, „потому что большую часть ихъ сообщили сами боги поклонявшимся имъ, а другіе сочинены боговдохновенными людьми, незапятнанныя души которыхъ были полны благоговѣнія къ богамъ“ [6]). Музыка едва-ли не одно изъ наиболѣе консервативныхъ искусствъ. Еще Аристотель утверждалъ что „мы охотнѣе слушаемъ извѣстное, чѣмъ неизвѣстное“ [7]). Точно такъ же Гете говоритъ, что „музыка, въ лучшемъ смыслѣ, мало нуждается въ новизнѣ; наоборотъ, чѣмъ старше она, чѣмъ болѣе привычна намъ, тѣмъ сильнѣе дѣйствуетъ“ [8]). Въ самомъ дѣлѣ, когда мы слушаемъ новое музыкальное произведеніе, красоты его мелькаютъ быстро, какъ прелести ландшафта, мимо котораго несемся по желѣзной дорогѣ. При слушаніи же знакомой музыки, ея до-

стоинства все глубже и глубже запечатлѣваются въ насъ. Впрочемъ, этотъ законъ примѣнимъ и къ лучшимъ созданіямъ всѣхъ другихъ искусствъ, — но только къ лучшимъ: одни они, блестя высокими художественными достоинствами, доставляютъ неисчерпаемый источникъ эстетическихъ наслажденій: интересъ же къ посредственнымъ произведеніямъ искусства быстро ослабѣваетъ, а недостатки ихъ выступаютъ наружу все сильнѣе и сильнѣе. Старина въ искусствѣ имѣетъ за собою еще то преимущество, что кульминаціонная точка эстетическаго развитія человѣчества, быть можетъ, не впереди, а позади насъ. Греческій идеалъ прекраснаго до сихъ поръ представляетъ недосягаемую высоту [9]). Искусство стало содержательнѣе, экспрессивнѣе; но достигло ли оно послѣ грековъ большаго изящества, въ точномъ смыслѣ этого слова,—это еще вопросъ [10]).

Старина, подобно новизнѣ, нравится безкорыстно. Тѣмъ не менѣе, въ старинѣ не заключается сущности прекраснаго: все старѣетъ со временемъ, но, старѣя, не все пріобрѣтаетъ красоту....

Ворочемъ, время значительно возвышаетъ художественное достоинство многихъ произведеній искусства, въ особенности архитектуры. По этому поводу Рёскинъ высказалъ слѣдующія мысли: „Прежде всего ясно, что, если рисунокъ зданія въ началѣ былъ плохъ, то единственное достоинство, которое онъ можетъ когда-нибудь пріобрѣсть, заключается въ слѣдахъ времени. Все, что расширяетъ въ этомъ мірѣ сферу любви или воображенія, слѣдуетъ чтить; а расширяютъ ее всѣ тѣ условія, которыя укрѣпляютъ въ нашей памяти мысль о смерти, оживляютъ представленіе о ней. Вслѣдствіе этого не малый грѣхъ — разрушать древности, особенно потому, что даже при всѣхъ доступныхъ намъ памятникахъ, мы, живущіе, занимаемъ въ своихъ собственныхъ глазахъ слишкомъ большое по своему значенію и интересу мѣсто. Мы слишкомъ привыкли считать міръ своей собственностью, слишкомъ привыкли къ мысли, будто мы владѣли имъ и должны владѣть всегда; мы забываемъ, что онъ только гостинница, гдѣ мы занимаемъ помѣщеніе лишь временно, что въ этомъ помѣщеніи раньше насъ и лучше насъ жили другіе, ушедшіе туда, куда намъ слѣдуетъ стремиться попасть вмѣстѣ съ ними. Къ счастью для человѣческаго рода, существуетъ нѣкоторый противовѣсъ прискорбному пристрастію къ новизнѣ, которое коренится въ себялюбіи, ограниченности и самомнѣніи и характеризуетъ всѣ заурядные умы. Этимъ противовѣсомъ служитъ кроющаяся въ глубочайшихъ тайникахъ сердца любовь къ признакамъ времени; эта любовь до того сильна, что глазу доста-

вляютъ удовольствіе даже поврежденія, являющіяся дѣломъ времени: хотя бы при этомъ вовсе не достигалась настоящая абсолютная красота въ тѣхъ формахъ и краскахъ, ради которыхъ первоначальныя линіи архитектуры выгодно (если только онѣ не были истинно великими) измѣнились; такимъ образомъ едва ли найдется столь безобразное зданіе, которое не получило бы привлекательности благодаря такому превращенію. Трудно было бы указать, наприм., менѣе красивую архитектуру, какъ на той части фасада королевскаго колледжа въ Оксфордѣ, которая недавно была реставрирована. И тѣмъ не менѣе, я думаю, немногіе смотрѣли съ полнымъ равнодушіемъ на эту пыльную, разрушенную оолитовую поверхность до ея реставраціи. Впрочемъ, если характеръ зданія заключается въ мелкихъ деталяхъ или въ сложныхъ линіяхъ, то дурное или хорошее вліяніе времени на него въ значительной мѣрѣ должно зависѣть отъ рода искусства, отъ матеріала и климата. Парѳенону, наприм., повредили бы какіе бы то ни было слѣды, ворвавшіеся въ его архитектурныя линіи; и всѣ линіи, необыкновенно чистыя, всѣ цвѣта въ ихъ первоначальной гармоніи и совершенствѣ, могли бы испортиться, если бы ихъ такъ невыгодно замѣнили пыльные бордюры и темныя пятна — слѣды непогоды.

Но такъ какъ во всякой архитектурѣ художникъ стремится или долженъ стремиться къ прочности и къ тому, чтобы архитектура часть своей красоты получила отъ своей древности, то всякое искусство, которое подвержено губительной порчѣ отъ дѣйствія времени, является, негоднымъ“... „Я не могу въ настоящую минуту припомнить ни одного дѣйствительно прекраснаго зданія, которое бы ни стало еще прекраснѣе черезъ извѣстный періодъ, благодаря всякимъ слѣдамъ времени; послѣ этого періода, подобно всѣмъ человѣческимъ твореніямъ, оно неизбѣжно падаетъ; его упадокъ почти всегда и вездѣ ускоряется небрежностью и порчей въ эпоху его красоты, измѣненіями или реставраціей въ эпоху его зрѣлости.

Такимъ образомъ я понимаю, что во всѣхъ зданіяхъ, красоты которыхъ зависятъ отъ красокъ, въ видѣ ли мозаики или живописи, во всѣхъ такихъ зданіяхъ эффектъ усиливается позднѣйшими оттѣнками, положенными временемъ. Нѣтъ такого совершеннаго сочетанія цвѣтовъ, которое не могло бы стать еще совершеннѣе, благодаря такого рода смягченію и сглаживанію. Въ мозаикѣ улучшеніемъ слѣдуетъ считать всѣ послѣдовательныя измѣненія почти вплоть до того времени, пока можно разобрать рисунокъ; въ живописи, пока не измѣнились или не облупились краски.

Во всякомъ скульптурномъ орнаментѣ, далѣе, дѣйствіе времени бываетъ таково; если рисунокъ бѣденъ, оно дѣлаетъ его болѣе роскошнымъ, если онъ слишкомъ сложенъ, оно превращаетъ въ болѣе простой; если онъ грубъ и слишкомъ бросается въ глаза, оно смягчаетъ его; если онъ гладокъ и неясенъ, то выставляетъ его въ болѣе рельефномъ видѣ; какія бы погрѣшности ни оказались въ немъ, онѣ быстро маскируются, а всѣ достоинства озаряются мягкимъ, привлекательнымъ свѣтомъ. И это до такой степени, что художникъ всегда подвергается соблазну срисовать въ качествѣ красивѣйшихъ такія детали древнихъ зданій, которыя имѣютъ видъ холодныхъ и грубыхъ по своимъ архитектурнымъ линіямъ. Я никогда не видѣлъ реставрированнаго зданія или подновленной части его, которыя не уступали бы въ эффектѣ частямъ, видавшимъ непогоду, хотя бы рисунокъ ихъ въ нѣкоторыхъ частяхъ былъ утраченъ. На фасадѣ луккской церкви св. Михаила мозаика на половину обвалилась съ колонны и валяется внизу въ видѣ поросшихъ травою обломковъ; съ нѣкоторыхъ колоннъ морозъ совершенно сорвалъ огромные куски всего верхняго слоя и оставилъ невзрачную, покрытую рубцами поверхность. Двѣ перекладины верхняго, усѣяннаго звѣздами окна совершенно разъѣдены морскимъ вѣтромъ, остальныя потеряли всякую симметрію. Края арокъ дали глубокія трещины и бросаютъ зубчатыя тѣни на поросшую травой стѣну. Процессъ разрушенія зашелъ слишкомъ далеко, и все-таки я не сомнѣваюсь, что видъ этого зданія далеко превосходитъ по красотѣ внѣшность первоначальнаго зданія, кромѣ развѣ одного мѣста: французы разбили нижнее колесообразное окно и прибили на немъ щитъ съ надписью „Libertas“, и луккскіе жители до сихъ поръ не нашли въ себѣ достаточно желанія уничтожить эту мерзость.

Оставимъ такимъ образомъ безъ разсмотрѣнія вопросъ о приложеніи архитектуры въ качествѣ акссесуара и предположимъ, что нашею цѣлью являются изображенія свойствъ самого зданія и при томъ такихъ, которыя производятъ наибольшее впечатлѣніе; ясно, что долгъ художника изобразить это зданіе при такихъ условіяхъ, отмѣтить слѣды времени съ такимъ разсчетомъ, чтобы какъ можно болѣе возвысить и согласовать источники его красоты. Это не значитъ искать живописности; это значитъ вѣрно соблюсти идеальный характеръ зданія. Можно даже отдѣльнымъ частямъ придать болѣе разрушенный видъ, потому что существуютъ красоты, которыхъ нельзя достигнуть иначе, какъ оттѣнивъ особенно рѣзко разрушеніе. Но если художникъ въ свое

представленіе о *художественномъ* характерѣ зданія вноситъ только любовь къ развалинамъ, если онъ прекрасную скульптуру и опредѣленныя краски замѣняетъ грубыми изломами и грязными пятнами, тогда онъ теряетъ изъ виду цѣль своего собственнаго искусства“ [11]).

Время, возвышая иногда художественное впечатлѣніе отъ того или другого произведенія искусства, въ состояніи также и портить послѣднее, болѣе или менѣе разрушая его. Поэтому желательно его возстановленіе, его реставрація. Въ эпоху Возрожденія она производилась съ большею наивностію. Тогда не допускалось выставлять статуй изувѣченныхъ. Всѣ изъяны восполнялись совершенно произвольно. Литературная тенденція того времени подстрекала давать названія каждой изъ античныхъ статуй, изъ которыхъ многія были, вѣроятно, изображеніями галльскихъ воиновъ и атлетовъ. Отсюда одинъ шагъ къ помѣщенію въ приставленной рукѣ того или другого божественнаго аттрибута, который дѣлался не разъ съ поразительнымъ легковѣріемъ, населившимъ музеи многими сомнительными богами и богинями античнаго міра. (Eug. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891, II, p. 104). Теперь требуется одно точное возстановленіе, но отнюдь не измѣненіе разрушенныхъ частей памятника. Поэтому реставраторъ долженъ непремѣнно отказаться отъ своего техническаго (иногда мнимаго) превосходства и возстановлять недостающія или поврежденныя части въ духѣ той эпохи, въ которой возникло исправляемое произведеніе. Но это крайне трудно, даже едва ли возможно. На конгрессѣ художественной промышленности въ Мюнхенѣ (1883 г.) Joh. Nepom. Sepp сказалъ: „Наибольшая порча производится при реставраціи церквей и если мы потеряли сокровища прежнихъ временъ, то въ этомъ всего болѣе виноваты сами художники“. (Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des XIX J. Berlin. 1899. S. 279). К. Гурлиттъ считаетъ не безупречнымъ и самаго знаменитаго реставратора XIX в., Віолле-ле-Дюка, который „обнаружилъ во многихъ книгахъ поразительныя свѣдѣнія средневѣковаго зодчества во Франціи. Но кто знаетъ Францію и со вниманіемъ изучилъ ея зданія, съ ужасомъ чувствуетъ монотонность искусства подъ гнетомъ этого великаго реставратора. Его ученость оказалась недостаточною, чтобы проникнуть въ духъ разныхъ временъ, такъ какъ онъ вносилъ въ произведенія лишь свой собственный духъ, въ которомъ отражались разныя времена. Каждое десятилѣтіе утверждаютъ реставраторы, что, благодаря ихъ эрудиціи, ихъ руки въ возобновленномъ произведеніи совсѣмъ не будетъ замѣтно, потому

что наконецъ они восприняли духъ средневѣковаго искусства и другихъ временъ, благодаря расширившемуся пониманію особенностей стиля. Каждое десятилѣтіе почитатели этихъ героевъ самоотреченія считаютъ ихъ произведеніе за настоящее, а въ слѣдующее десятилѣтіе оказывается, что оно опять не настоящее. Всѣ разочарованія и раздраженія, причиненныя неудачными реставраціями не научили тому, что вполнѣ понять эпоху невозможно, какъ историку, такъ и художнику, потому что, во-первыхъ, ни одинъ человѣкъ не въ состояніи объять цѣлую эпоху, а, во вторыхъ, ни одно произведеніе не совершаетъ подобнаго чуда". (Ibid. S. 280). „Старая церковь должна имѣть видъ старой; желающихъ же ее подновить слѣдуетъ осмѣивать такъ, какъ тѣхъ, которые румянами хотятъ помолодить старое лицо. Нужно заботиться о томъ, чтобы старое не разрушалось, но слѣдуетъ наконецъ отказаться отъ неразумнаго намѣренія создавать старое или его художественно восполнять". (Ibid. S. 281).

Съ этой точки зрѣнія заслуживаетъ упрекъ всякая модернизація, даже съ цѣлью сдѣлать старинное произведеніе болѣе соотвѣтствующимъ вкусу современной публики. Въ такой модернизаціи виноватъ самъ Моцартъ, передѣлавшій генделевскія ораторіи для исполненія ихъ въ Вѣнѣ. При исполненіи своихъ ораторій Гендель имѣлъ обыкновеніе дополнять ихъ своей импровизаціей на органѣ [12]). Оркестрованы онѣ соотвѣтственно инструментальнымъ силамъ ихъ времени. Чтобы дополнить оркестровый элементъ генделевскихъ ораторій и приноровить ихъ ко вкусу своего сравнительно болѣе поздняго времени, Моцартъ прибавилъ нѣсколько духовыхъ инструментовъ къ партитурамъ генделевскихъ ораторій. Объ этихъ передѣлкахъ Моцарта, его біографъ Отто Янъ замѣчаетъ: „Вообще, безъ всякаго сомнѣнія можно сказать, что онѣ не только обнаруживаютъ полное знаніе средствъ, которыми Моцартъ пользовался для этой цѣли, но и высшее благоговѣніе къ Генделю" [13]). Передѣлка „Мессіи" Моцартомъ гораздо значительнѣе остальныхъ ораторій. Мѣстами Моцартъ совсѣмъ измѣнилъ инструментовку Генделя и даже безъ особенной надобности [14]). Вообще, Моцартъ позволилъ себѣ прямо передѣлывать „Мессію" Генделя. Оттого изъ этихъ передѣланныхъ мѣстъ вышло нѣчто болѣе или менѣе чуждое Генделю. Отто Янъ старается найти оправданіе Моцарту въ томъ, что послѣдній работалъ надъ генделевскими ораторіями по порученію вѣнскихъ меценатовъ — съ цѣлью приноровить упомянутыя произведенія ко вкусу того времени и ко всѣмъ обстоятельствамъ, къ персоналу исполнителей и т. п. [15]). Названный біографъ

Моцарта принимаетъ въ соображеніи и то, что во времена Моцарта люди еще не доразвились до историческаго интереса къ художественнымъ произведеніямъ предыдущихъ временъ [16]). Иначе смотритъ на передѣлки генделевскихъ ораторій Моцартомъ Тибо. „Даже Моцартъ, пишетъ Тибо, несмотря на свой обыкновенно столь чудесный вкусъ, здѣсь провинился, что̀ могло ускользнуть лишь отъ его ограниченныхъ поклонниковъ; Моцартъ виноватъ передъ Генделемъ въ своемъ изданіи „Мессіи“, гдѣ нужна была высшая осторожность. Повсюду нагроможденія и вставки, которыя, какъ лишнія, великій творецъ этого безсмертнаго шедевра отбросилъ бы непремѣнно. Я приведу здѣсь для примѣра лишь прекрасную басовую партію: „Das Volk, das im Dunkeln wandelt“. Эта несравненная пьеса вся проникнута серьезнымъ характеромъ, поэтому ей прилично одинаково-спокойное сопровожденіе. Оттого у Генделя въ аккомпаниментѣ этой аріи только скрипки и басы; но это вовсе не значитъ — двѣ тощія скрипки и пилило-басъ, какъ это теперь дѣлается, а столько хорошихъ скрипачей и контрабасистовъ, сколько можетъ вынести пѣвецъ, слѣдовательно, хотя бы сотню, если у него голосъ великана. Наоборотъ, Моцартъ прибѣгнулъ къ флейтамъ, кларнетамъ и фаготамъ. Эти инструменты вступаютъ въ четвертомъ тактѣ, какъ будто хотятъ кого-то разбудить, затѣмъ тотчасъ умолкаютъ, потомъ, ради живописи (весьма туманной), вступаютъ опять при словахъ: „великій свѣтъ“, еще разъ умолкаютъ, опять начинаютъ играть и т. д. Можно сказать, что и здѣсь виденъ геній Моцарта. Но онъ уничтожилъ тутъ Генделя и испортилъ характеръ этого соло. Глубоко прочувствованная арія: „Потому что это тлѣнъ“ испытала ту же участь въ фортепіанномъ переложеніи Швенке. По непонятной причинѣ, Моцартъ ее совсѣмъ выбросилъ. Швенке же опять ее включилъ, но съ аккомпаниментомъ собственнаго сочиненія, очень подвижнымъ, свидѣтельствующимъ о виртуозности исполнителя, но ничего не имѣющимъ общаго съ глубокимъ характеромъ генделевскаго произведенія.

По поводу оркестровки генделевскихъ ораторій часто было говорено, что новыя прибавленія въ нихъ необходимы, потому что авторъ весьма часто дополнялъ ихъ своею художественною игрою на органѣ. Но отчего же не постараться достигнуть такой же виртуозности на означенномъ инструментѣ и тѣмъ болѣе, что этимъ средствомъ дополнялъ самъ авторъ величіе своихъ ораторій? И выходитъ ли изъ этого, что Гендель, какъ органистъ, былъ до того эгоистиченъ, что портилъ собственное произведеніе. Конечно, я увѣренъ, что въ тѣхъ мѣстахъ генделевскихъ парти-

туръ, гдѣ сказано: „играетъ органъ“, Гендель извлекалъ изъ своего инструмента цѣлую звуковую бурю, и врядъ ли съ нимъ могли бы состязаться тысячи теперешнихъ скрипачей и флейтистовъ. И вообще: кто желалъ бы нарядить Гомера, Данте или Шекспира согласно новѣйшему вкусу“ [17])? А съ Генделемъ это дѣлаютъ. Такой же упрекъ, какого заслуживаетъ Моцартъ за свои передѣлки въ ораторіяхъ Генделя, въ особенности въ „Мессіи“, можно сдѣлать и Шиллеру, взявшемуся за переводъ Шекспирова Макбета и измѣнившаго подлинникъ подъ вліяніемъ своего увлеченія античной трагедіей [18]). Національный элементъ, присущій сѣвернымъ народамъ, ослабленъ. Сцены, написанныя Шекспиромъ прозою, передѣланы въ стихи. Комизмъ, чередующійся въ подлинникѣ съ самыми трагическими моментами, устраненъ. Простонародныя шутки привратника замѣнены утреннею молитвою. Въ уста Макбета вложены разсужденія, противорѣчащія его характеру. Убійство жены и сына Макдуффа происходитъ за сценой и объ этомъ преступленіи, на манеръ греческихъ трагедій, лишь разсказывается. Вѣдьмы изъ олицетвореній таинственныхъ силъ природы, внушавшихъ страхъ, какъ чудовищные образы, созданные воображеніемъ сѣверныхъ народовъ, запуганнымъ суевѣріемъ,—эти шекспировскія вѣдьмы превратились у Шиллера въ богинь судьбы и играли въ маскахъ фурій. Такимъ образомъ, Шиллеръ надѣялся исправить главную ошибку Шекспира, будто заключающуюся въ томъ, что въ жизни Макбета получаетъ первенствующее и руководящее значеніе собственная вина, тогда какъ грекоманія Шиллера заставила его требовать отъ трагедіи изображенія такихъ событій, которыя являлись бы результатомъ предопредѣленія судьбы [19]).

Гете, столь глубоко понимавшій Шекспира (стоитъ вспомнить, напримѣръ, разборъ „Гамлета“ въ „Вильгельмѣ Мейстерѣ), охладѣлъ къ названному англійскому писателю вслѣдствіе своего увлеченія греками. Въ примѣчаніяхъ къ роману Дидро „*Племянникъ Рамо*“ Гете говоритъ о Шекспирѣ, что его произведеніямъ въ сравненіи съ античными присуще „варварское преимущество“, объясняемое тѣмъ, что вслѣдствіе романтическаго поворота лишенныхъ культуры вѣковъ чудовищное соединилось съ пошлымъ и нелѣпымъ. Въ статьѣ „Shakespeare und kein Ende“ (1813—1816), резюмирующей взглядъ на Шекспира Гете во время управленія имъ Веймарскимъ театромъ, Гете приходитъ къ заключенію, что Шекспиръ не сцениченъ. Лишь въ глубокой старости Гете сталъ снова понимать Шекспира и благоговѣть передъ нимъ [20]).

Наоборотъ, французскіе представители псевдо-классицизма стали пользоваться все большею и большею симпатіей со стороны Гете и Шиллера. Гете перевелъ „Магомета“ и „Танкреда“ Вольтера (для сценической выправки актеровъ, по объясненію самого Гете [2]), а Шиллеръ перевелъ „Федру“ Расина. Взглядъ на французскихъ представителей ложно-классической поэзіи Шиллеръ выразилъ въ прологѣ къ гетевской обработкѣ драмы Вольтера „Магометъ“, въ которомъ хвалитъ обособленный идеальный міръ французской сцены, вполнѣ утраченный нѣмцами въ періодѣ „Бури и Натиска“ [22]).

Охлажденіе къ Шекспиру, снисхожденіе къ ложно-классической поэзіи французскихъ драматурговъ и увлеченіе греческимъ искусствомъ было результатомъ того вторичнаго „Возрожденія“, которое Европа переживала въ концѣ 18-го и началѣ 19-го вѣка. Передѣлки прежнихъ авторовъ, сдѣланныя въ это время Гете и Шиллеромъ, носятъ на себѣ вліяніе этого момента, которому они подчинились, не въ мѣру увлекшись античнымъ міромъ [23]). Но такъ какъ эта новая эпоха заключалась въ стремленіи къ старинѣ, то модернизація состояла въ сущности въ передѣлкѣ по образцу еще болѣе старому, то есть на манеръ античнаго искусства.

Возвращенія назадъ, стремленіе подражать произведеніямъ прошедшаго времени, представляетъ интересное явленіе, повторяющееся въ исторіи искусства и свидѣтельствующее объ обаятельномъ дѣйствіи старины. Иногда въ попыткахъ создать нѣчто подобное тому, что принадлежитъ давно прошедшимъ временамъ, замѣтенъ порывъ старости къ невозвратно исчезнувшей молодости [24]). Такъ въ позднюю пору своей культуры Египетъ иногда пытается подражать тому, что было при ея началѣ. Не обнаруживаются ли слѣды подобнаго подражаніи старинѣ въ барельефѣ, найденномъ въ обломкахъ древняго зданія, тамъ, гдѣ находился Мемфисъ? На этомъ барельефѣ изображена сидящая фигура съ длиннымъ жезломъ начальника въ лѣвой рукѣ. Къ этой фигурѣ скрибъ, почтительно наклоняясь, подводитъ мужчинъ, женщинъ и дѣтей, несущихъ разныя приношенія. Это — старая тема, встрѣчающаяся въ мастабá съ тѣми же позами. Но работа не та. Она менѣе тверда и въ ней болѣе округленности. Художникъ стремится сильнѣе къ изяществу. Это особенно замѣтно въ дѣтяхъ, оборачивающихся съ различными движеніями къ слѣдующимъ за нимъ лицамъ. Чувствуется усиліе художника возобновить свой сюжетъ и сообщить своему творенію болѣе свободной и пикантной граціи [25]). Архаизмъ въ греческомъ искусствѣ за-

ключался въ преднамѣренномъ подражаніи древнему стилю [26]), господствовавшему въ искусствѣ до Фидія [27]). Архаистическія или гіератическія [28]) произведенія греческаго искусства обнаруживаютъ преднамѣренное стремленіе придерживаться стилю древнѣйшихъ временъ съ его техническими недостатками. Подражатели своимъ болѣе или менѣе далекимъ художественнымъ предкамъ, подобно послѣднимъ, заботятся о строгой архитектонической симметріи, способной иногда привести къ нѣкоторой монотонности, особенно въ пластикѣ и живописи. Архаизмъ преднамѣренно, ради подражанія древнимъ образцамъ, дѣлаетъ маленькую голову, ставитъ ее en face, съ покойнымъ выраженіемъ, съ глазами на выкатъ, слишкомъ короткою верхнею губою и высокопоставленными ушами. Шея нарочно отдѣлана весьма поверхностно, туловище угловатое, слишкомъ слабыя, тонкія бедра въ сравненіи съ широкими плечами и грудью, туловище тонкое, вытянутое, лядвеи сильныя, крѣпкія, нѣсколько заостренныя колѣни, длинныя, тонкія, рѣзко-разграниченные пальцы на ногахъ, волосы закручены на подобіе проволокъ. Иногда, подобно настоящимъ древнимъ произведеніямъ, идущая фигура ставится на обѣ ступни вплотную (тогда какъ на самомъ дѣлѣ человѣкъ при ходьбѣ приподнимаетъ пятку ноги, остающейся назади). Одежда даже при движеніи фигуры облекаетъ тѣло параллельными складками. При большей или меньшей технической слабости, замѣчательное изящество въ отдѣлкѣ скипетровъ, покрываловъ, бахромъ и пр. Всему этому, встрѣчаемому въ древнемъ искусствѣ, весьма удачно подражаютъ архаистическія произведенія, но иногда болѣе или менѣе обнаруживаютъ свое позднѣйшее происхожденіе стилистическими и фактическими анахронизмами [29]). Причина того, что античные художники, жившіе въ болѣе позднюю пору, иногда подражали произведеніямъ болѣе ранняго періода со всѣми ихъ несовершенствами, заключается въ любви къ стариннымъ памятникамъ у нѣкоторыхъ покровителей искусства, какъ, напримѣръ, у Августа и Адріана [30]). Но какъ взрослому или старому человѣку нельзя снова сдѣлаться ребенкомъ, точно такъ же и художники, живущіе въ позднѣйшія времена, не въ состояніи воспроизводить вполнѣ вѣрно свои модели, взятыя изъ болѣе раннихъ эпохъ: такія подражанія заклеймены въ большей или меньшей степенью манерностію, дизгармоніею и холодною преднамѣренностію. Все это понижаетъ ихъ художественное достоинство въ сравненіи съ болѣе ранними произведеніями, иногда очень грубыми съ технической стороны, но запечатлѣнными наивной простотой и задушевной искренностію.

Кромѣ пристрастія меценатовъ къ старинному стилю и древнимъ памятникамъ искусства, архаистическія подражанія гораздо чаще вызываются набожностію. Древнѣйшія произведенія искусства, воспроизводящія религіозные сюжеты, получали въ глазахъ вѣрующихъ мистическое значеніе. Старина окружаетъ художественныя произведенія религіознаго содержанія ореоломъ святости. Само техническое несовершенство подобныхъ памятниковъ едва ли не содѣйствуетъ ихъ освященію: они менѣе похожи на настоящій модель и оттого кажутся существами иного міра. „Большинство архаистическихъ произведеній, пишетъ Овербекъ, религіознаго содержанія, оттого они весьма основательно названы гіератически — архаистическими. Причина заключалась нетолько въ томъ, что древнія статуи предковъ были освящены культомъ и стали предметомъ поклоненія, отчего возникло убѣжденіе въ возможности обезпечить себѣ бежественную благодать, изображая небожителей попрежнему (въ смыслѣ формы и матеріала статуй). Причина состояла также въ томъ, что, при все болѣе очеловѣчивавшемся изображеніи боговъ, художники лишились способности создавать ихъ съ новою свѣжестію и доводить свои произведенія до возвышеннаго идеала; оттого художники стали искать помощи въ порывѣ къ древнимъ временамъ наивной набожности и въ созданныхъ тогда формахъ и типахъ, — подобно тому, какъ во времена паденія язычества люди перенимали чужія суевѣрія и нелѣпости, чтобы спастись отъ своей религіи, ставшей непонятною, неудовлетворительною, водянистою и выдохнувшеюся“ [31]).

Къ числу архаистическихъ произведеній обыкновенно причисляется Артемида Неаполитанскаго Музея, найденная въ 1750 г. въ Помпеѣ [32]). Въ этой статуѣ обнаруживается „прилежаніе художника, которое такъ нравится въ древнихъ памятникахъ. Только въ натянутой позѣ, въ принужденномъ движеніи, въ оцѣпенѣлой линіи, идущей отъ головы до выступающей ноги, чувствуемъ мы нѣчто не гармонирующее съ прелестью, вѣющею отъ обнаженныхъ частей, что производитъ впечатлѣніе преднамѣренности“ [33]).

Аѳина Дрезденскаго Музея, дополненная въ гипсовомъ снимкѣ Раухомъ, имѣетъ внѣшнее доказательство своего архаизма въ маленькихъ группахъ, изображающихъ борьбу гигантовъ и украшающихъ одежду спереди. Эти маленькія группы обнаруживаютъ болѣе свободный, позднѣйшій стиль, свойственный самому художнику, изваявшему статую преднамѣренно въ иномъ болѣе древнемъ стилѣ [34]). Но послѣдній не выдержанъ: въ частностяхъ проскальзываютъ черты, свойственныя позднѣйшему времени. „Въ

общемъ и цѣломъ, въ позѣ и распредѣленіи одежды, скульптору удалась имитація, а въ тончайшихъ деталяхъ—нѣтъ. Въ особенности это замѣтно въ пучкѣ волось, падающемъ на затылокъ и обработанномъ совершенно гладко (fliessend) и въ поверхностной отдѣлкѣ одежды, въ которой вовсе незамѣтно старательности, свойственной древнимъ художникамъ, заботившимся о разницѣ матеріи“ [35]).

Особенно интересенъ такъ называемый „Алтарь двѣнадцати боговъ“, находящійся теперь въ Парижѣ. Его изображеніе помѣщено въ Müllers Denkmälern d. alten Kunst. I, Taf. 12 u. 13. Nr. 43 — 45. Трехсторонній алтарь дѣлится на двѣ части: верхнюю и нижнюю. Въ верхнемъ (меньшемъ) отдѣленіи, которое весьма значительно, но частью ошибочно дополнено, помѣщены въ стоячемъ положеніи, попарно, двѣнадцать божествъ: 1) Зевсъ и Гера, Посейдонъ и Деметра; 2) Аполлонъ и Артемида, Гефестъ и Аѳина; 3) Арей и Афродита, Гермесъ и Гестіа. Въ нижнемъ (большемъ) отдѣленіи находятся группы, состоящія изъ трехъ родственныхъ богинь, каковы: Хариты, Оры и Мойры. Этотъ рельефъ обнаруживаетъ преднамѣренное подражаніе болѣе древнимъ образцамъ въ утрировкѣ старинной нарядности, оцѣпенѣлости въ положеніяхъ и движеніяхъ. Такъ какъ художникъ работалъ, приноравливаясь къ чужому для него стилю, то иногда, совершенно непроизвольно прорывается его собственный. Такъ, напримѣръ, авторъ разсматриваемаго произведенія не преминулъ воспроизвести бросающуюся въ глаза особенность древняго искусства, а именно жесткія разнообразныя складки, висящія на концахъ и углахъ одежды, которой, однако, въ главныхъ ея массахъ придалъ совершенно гладкія складки. Онъ замѣтилъ негибкія движенія рукъ древнихъ произведеній, а голымъ частямъ торса, въ противоположность старинному стилю, придалъ значительную нѣжность и мягкость. Наконецъ, онъ не соблюлъ характеристическаго признака древнихъ статуй, становящихся при хожденіи на всю ступню обѣихъ ногъ [36]).

Весьма замѣтно обнаруживается синкретизмъ [37]) (въ смыслѣ смѣшенія различныхъ стилей, отчего можетъ пострадать художественное единство)—въ кругломъ алтарѣ съ тремя божествами (Зевсомъ, Аѳиною и третьею, не вполнѣ еще узнанной богиней), изображеніе котораго находится у Велькера (Welcker, Zeitschrift f. alte Kunst. I. Tafel 3. No. 11) [38]).

Весьма замѣтно обнаруживается преднамѣренная архаистическая тенденція въ рельефахъ на базисѣ треножника въ Дрезденскомъ Музеѣ. На одномъ изъ этихъ рельефовъ изображенъ

извѣстный миѳъ о похищеніи Геракломъ Дельфійскаго треножника, а на другомъ и третьемъ—освященіе треножника, посредствомъ обвиванія его тенiями (повязками) и фаноса, т.-е. толстаго факела съ чашей для падающихъ искръ. Отношенія между этими предметами еще не выяснены. Рельефы снизу и сверху украшены орнаментомъ, обнаруживающимъ тенденцію къ переполненію лишними прикрасами, что̀ служитъ признакомъ эпохи весьма поздней,—времени упадка. Рельефы сами по себѣ тоже обнаруживаютъ лишь намѣренное подражаніе старому стилю. Этотъ архаистическій характеръ сказывается прежде всего въ недостаткѣ гармоніи (этомъ главномъ признакѣ всякой имитаціи), въ положеніяхъ и движеніяхъ фигуръ, изъ которыхъ Аполлонъ и Гераклъ натянуты, а женскія аффектированы; наоборотъ жрецъ совершенно свободенъ и величественъ. Нагота жестка у Аполлона и Геракла, нѣжна и мягка въ рукахъ женщинъ. То же отсутствіе гармоніи и выдержанности стиля въ одеждѣ: у Аполлона въ рукахъ платокъ безъ всякой гибкости; у женщины, держащей повязку, верхнее одѣяніе съ зигзагообразными выемками; жрецъ же величественно задрапированъ; то же въ воспроизведеніи волосъ: большая разница между локонами Аполлона и бородою жреца. Аффектирована походка всѣхъ этихъ фигуръ, идущихъ на пальцахъ, какъ бы танцующихъ и весьма плохо, манерно подражающихъ особенному ритму движеній въ настоящихъ древнихъ художественныхъ произведеніяхъ. Наконецъ, сама отдѣлка доказываетъ, что эти произведенія есть продуктъ поздняго времени: она своею поверхностностью рѣзко отличается отъ прилежной отдѣлки настоящихъ древнихъ памятниковъ искусства [39]).

Другой рельефъ, вѣроятно, былъ даръ по обѣту за музыкальную побѣду. На этомъ рельефѣ изображенъ Аполлонъ въ сопровожденіи своей матери Лето и сестры Артемиды. Ему Нике, богиня побѣды, наполняетъ чашу, что нужно понимать въ смыслѣ приношенія ему возліянія. Что касается до архаистическаго стиля этого произведенія, то онъ сказывается въ аффектированной кокетливости движеній и въ не соотвѣтствующей духу древняго искусства обработкѣ одѣянія, величественнаго у Аполлона. Данное произведеніе древнѣйшей эпохи не можетъ принадлежать уже по одному тому, что на немъ изображенъ храмъ коринѳскаго ордера, возникшаго въ позднѣйшія времена [40]).

Всѣ эти произведенія, возникнувшія въ эпоху позднѣйшую, обнаруживаютъ стремленіе къ подражанію древнѣйшимъ образцамъ. Такъ какъ послѣдніе были созданы во времена большей или меньшей технической неумѣлости, то они являются хотя

несовершенными, но обладающими особою привлекательностью, свойственной всему дѣтски-юному, и обѣщающими будущій мощный расцвѣтъ; это — обаяніе свѣжей утренней зари, предсказывающей яркій свѣтъ зрѣлой красоты. Но это обаяніе исчезаетъ, когда художникъ, живущій въ позднѣйшія времена, пытается подражать тому, что явилось слѣдствіемъ несовершенства развивающагося искусства, болѣе или менѣе удаленнаго отъ зенита своего прогресса, но привлекательнаго своею молодостью, въ особенности же для времени упадка, вздыхающаго о своей полной силъ юности...

Одряхлѣвшій античный міръ обновился принятіемъ христіанства. Оно создало свое искусство. Но сохранившіеся античные памятники снова привлекаютъ къ себѣ вниманіе, и античное искусство оживаетъ въ эпоху Возрожденія.

Впрочемъ, интересъ къ античному міру вообще и античному [41]) искусству въ частности не прекращался съ первыхъ вѣковъ христіанства въ продолженіе всѣхъ среднихъ вѣковъ вплоть до эпохи Возрожденія. Въ катакомбахъ [42]) Христосъ изображается въ видѣ Орфея и Гермеса [43]). „Оберегатель стадъ Гермесъ былъ вѣдь вмѣстѣ и душеводецъ; его представляли съ овномъ рядомъ, иногда съ овномъ въ рукахъ. Въ Евангеліи Іисусъ названъ добрымъ пастыремъ, ищущимъ и обрѣтающимъ овецъ, отбивающихся отъ стада. Такъ и стали изображать его въ подобіе Гермесовымъ фигурамъ, — молодымъ, въ короткомъ пастушьемъ платьѣ, несущимъ овцу на плечѣ или ласково ее поглаживающимъ. Этотъ символъ Спасителя всѣхъ ближе говорилъ сердцу, былъ всѣхъ проще, и оттого сдѣлался обычнѣйшимъ. Рѣже встрѣчалось изображеніе пѣвца Орфея, который изъ любви преодолѣлъ смерть и усмирялъ львовъ и тигровъ своими пѣснями; уже Горацій угадывалъ тутъ въ звѣряхъ людей, первобытно дикихъ и суровыхъ; въ этомъ же самомъ смыслѣ Орфей становится символическимъ изображеніемъ Іисуса, въ видѣ безбородаго юноши, въ фригійской шапкѣ, спокойно играющаго на лирѣ передъ дикими животными“ [44]).

Вліяніе античнаго искусства замѣтно и въ византійскомъ, какъ, напримѣръ, въ Христѣ въ образѣ пастуха въ мавзолеѣ Плацидіи въ Равеннѣ, въ Христѣ на тронѣ въ церкви санъ Витале, въ апостолахъ баптистерія Православныхъ или въ архіепископской капеллѣ тамъ же [45]).

Античное искусство поражало Варваровъ своимъ великолѣпіемъ [46]).

Теодорихъ реставрировалъ главныя зданія въ Римѣ [47]). При содѣйствіи Карла Великаго и Алкуина художники вдохновляются античными моделями [48]). Въ коллекціи Шпитцера есть работы изъ слоновой кости, относящіяся къ 8-ому или 9-ому вѣку съ изображеніемъ античныхъ сюжетовъ [49]). Въ Санъ-Галленскомъ аббатствѣ, на крышкѣ евангелярія, приписываемой Тутило, умершему въ началѣ 10-го вѣка, изображенъ Христосъ съ евангелистами, а подъ ними Земля въ видѣ женщины и Океанъ въ видѣ старика [50]). Лишь въ 11-омъ вѣкѣ воспоминанія объ античномъ мірѣ умираютъ въ народѣ и становятся удѣломъ лишь исторіи и эрудиціи [51]). Но и въ этомъ вѣкѣ обнаруживается любовь къ античному міру и не только на словахъ, но и на дѣлѣ.

Николай Кресценціусъ, сынъ трибуна, сооружаетъ изъ античныхъ фрагментовъ живописный домикъ, находящійся до сихъ поръ противъ моста Ротто въ Римѣ [52]). Въ XI вѣкѣ въ Пизѣ сооружается соборъ (начатъ въ 1063 г.), въ XII баптистерій (1153) и колокольня (1174). По поводу этихъ зданій Тэнъ пишетъ: „Возрожденіе до Возрожденія, второй, почти античный, отпрыскъ античной цивилизаціи, скороспѣлое и полное чувство красоты здоровой и счастливой, весна послѣ шестивѣкового снѣга,—вотъ идеи и слова, приходящія на умъ. Повсюду мраморъ и мраморъ бѣлый, незапятнанная бѣлизна котораго свѣтится въ лазури. Повсюду большія прочныя формы, куполъ, сплошныя стѣны, уравненные этажи, крѣпкая устойчивость массива круглаго или квадратнаго; но надъ этими обновленными античными формами, подобно нѣжной листвѣ на старомъ зеленѣющемъ стволѣ, они распространяютъ собственное изобрѣтеніе, одѣяніе изъ колонокъ, увѣнчанныхъ аркадами. Оригинальность, грація этой архитектуры, такимъ образомъ обновленной, невыразимы“ [53]). Въ XII вѣкѣ Арнольдъ Брешіянскій провозглашаетъ необходимость возстановить Капитолій [54]). Фридрихъ Барбаросса (1121—1190) велѣлъ награвировать на своей печати видъ Рима съ Колизеемъ [55]). Но въ особенности внуку Фридриха Барбаросса, Фридриху II (1184 — 1250) подобаетъ честь быть во главѣ предвѣстниковъ Возрожденія, благодаря любви этого государя къ памятникамъ античнаго искусства [56]).

Мечты объ античныхъ красотахъ Фридриха II реализировалъ его современникъ Николо Пизано (1207(?)—1278), „который возвелъ въ принципъ подражаніе античному, служившему ему зеркалсмъ, чтобы лучше видѣть природу“. „Его подражаніе не ограничивается одними аксесуарами: орнаментами, костюмами, оружіемъ, не одними типами и пропорціями фигуръ, которыя

всѣ коренасты, какъ въ римскихъ саркофагахъ времени упадка: самый духъ его композицій, столь важныхъ, столь строгихъ, напоминаетъ античные модели“ [57]).

Въ главномъ произведеніи Николо Пизано, въ каѳедрѣ Пизанскаго Баптистерія [58]), въ „Благовѣщеніи“ Пресвятая Дѣва напоминаетъ одну изъ женскихъ фигуръ, исполненную достоинства, изваянную на одномъ саркофагѣ въ Пизанскомъ Кампо-Санто. Въ „Рождествѣ Христовомъ“ художникъ, кажется, взялъ моделемъ своей Богородицы фигуру, украшающую небольшую алебастровую вазу, тоже въ Пизанскомъ Кампо-Санто. Въ „Поклоненіи Волхвовъ“ Николо Пизано копировалъ Федру знаменитаго саркофага Пизанскаго Кампо-Санто, того саркофага, въ который были положены останки графини Беатрисы, матери графини Матильды. Лошади на этомъ барельефѣ обнаруживаютъ сходство съ лошадьми того же саркофага. Анна въ „Введеніи Богородицы во Храмъ“ напоминаетъ кормилицу Федры на саркофагѣ въ Петербургскомъ Эрмитажѣ. Человѣкъ съ бородой въ томъ же барельефѣ очень похожъ на индійскаго Вакха античной вазы Кампо-Санто. Въ „Страшномъ Судѣ“ одинъ изъ діаволовъ сходенъ съ часто встрѣчающимся въ античномъ искусствѣ изображеніемъ генія, прячущаго свое лицо маской [59]). Преемники Николо Пизано пошли по дорогѣ своего учителя. Такъ, напримѣръ, Гульельмо пизанскій въ одномъ своемъ барельефѣ „Сошествіе во адъ“ изобразилъ женскую фигуру съ обнаженной спиной, въ которой нельзя не видѣть копіи античнаго оригинала [60]).

Античный элементъ весьма значителенъ въ барельефахъ фасада Орвіетскаго Собора. Увлеченіе наготой, смѣлость раккурсовъ (въ „Смерти Авеля“) въ драпировкѣ, открывающей правое плечо и часть груди, обнаруживаютъ подражаніе античнымъ образцамъ. Пророки сходны съ римскими прототипами, солдаты скопированы съ барельефовъ императорской эпохи. Саркофагъ въ „Рождествѣ Христовомъ“, служащій колыбелью новорожденному Спасителю, и саркофаги, изъ которыхъ выходятъ мертвые въ „Воскресеніи“, не оставляютъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ своемъ античномъ происхожденіи [61]).

Изъ античнаго искусства сохранилось много памятниковъ зодчества и ваянія. Напротивъ, произведеній античной живописи дошло до насъ крайне мало. Поэтому живописцамъ было несравненно труднѣе подражать античному, чѣмъ архитекторамъ и скульпторамъ. Тѣмъ не менѣе живописцы вводили античный элементъ въ свои произведенія въ видѣ эмблемъ аттрибутовъ и орнамента.

Такъ поступалъ Джіотто, который, напримѣръ, въ своей „Надеждѣ“ (Арена въ Падуѣ) вдохновился античнымъ костюмомъ и расположилъ драпировку въ гармоническія складки на подобіе античныхъ скульпторовъ [62]).

Джіотто, жившій отъ 1276 до 1336, принадлежитъ готической эпохѣ [63]). Ренессансъ въ собственномъ смыслѣ слова [64]) начинается (по крайней мѣрѣ въ области архитектуры, скульптуры и живописи [65]) въ Флоренціи и имѣетъ своими наиболѣе характеристическими представителями; Брунеллески, Донателло, Гиберти и Мазаччіо [66]).

Брунеллески (1377—1446) въ бытность свою въ Римѣ съ большимъ рвеніемъ изучалъ памятники античнаго искусства и могъ ясно представить себѣ все великолѣпіе названнаго города до нашествія варваровъ [67]). Произведенія Брунеллески, изъ которыхъ въ особенности замѣчателенъ куполъ флорентинскаго собора Санта-Марія-дель Фіоре, основаны на подражаніи античному [68]).

Въ Римѣ Брунеллески (около 1403) работалъ надъ изученіемъ памятниковъ античнаго искусства вмѣстѣ со своимъ другомъ, скульпторомъ Донателло [69]), оказавшимъ громадное содѣйствіе археологическимъ работамъ и возникновенію флорентинскихъ музеевъ [70]). „Этотъ геній является то восторженнымъ почитателемъ древнихъ, то крайне смѣлымъ новаторомъ, то до иллюзіи подражаетъ онъ классическому искусству, то превосходитъ самыхъ пылкихъ романтиковъ оригинальностью концепціи и энергіей экспрессіи“ [71]).

„Передъ своими греческими и римскими предшественниками флорентинскій скульпторъ исчерпываетъ всѣ формы поклоненія, начиная съ самаго почтительнаго подражанія до сильныхъ и свободныхъ интерпретацій, достойныхъ такого ученика, какимъ былъ онъ“ [72]).

Изъ произведеній Донателло, обнаруживающихъ большее или меньшее подражаніе античному, можно назвать Давида изъ бронзы (въ Флорентинскомъ національномъ музеѣ) [73]), битву Св. Георга съ Дракономъ (маленькій барельефъ въ Or san Michele) [74]) и бронзоваго Амура (въ Флорентинскомъ національномъ музеѣ) [75]). Въ восьми медальонахъ дворца Медичи (Похищеніе Палладіума, Геркулесъ, побѣжденный Амуромъ, Оракулъ, Торжество Амура или Діана Эндиміонъ, Нептунъ и Паллада, Вакхъ и Аріадна, Кентавръ, колѣно-преклоненный передъ побѣдителемъ Узникъ) обнаруживается подражаніе античнымъ камеямъ и геммамъ [76]).

Соперникъ Брунеллески и Донателло—Гиберти замѣчателенъ не только, какъ художникъ, но и какъ коллекціонеръ и писа-

тель [77]). Въ его „Комментаріяхъ", предшествующихъ на столѣтіе біографіи Вазàри, Гиберти впервые утверждаетъ преимущество античнаго искусства [78]). Въ античномъ искусствѣ Гиберти различаетъ греческое искусство отъ римскаго и отдаетъ полное предпочтеніе первому [79]). Изученіе и любовь античнаго искусства обнаруживается и въ произведеніяхъ Гиберти, какъ, напримѣръ, въ его величайшемъ шедеврѣ, въ бронзовыхъ дверяхъ Флорентинскаго баптистерія, о которыхъ Микель Анджело сказалъ, что они были бы достойны служить вратами рая [80]). Особенно высокаго достоинства вторыя двери названнаго баптистерія. „Это оттого, что въ промежуткѣ между первыми и вторыми дверями Гиберти узналъ, по примѣру своихъ соперниковъ и по собственной иниціативѣ, сколько сокровищъ скрывали античныя развалины; послѣ изысканія характера и мѣры онъ перешелъ къ красотѣ. Не слѣдуетъ ни на мгновеніе колебаться въ признаніи вліянія этого изученія на развитіе такого благороднаго генія. Это вліяніе обнаруживается не только въ массѣ неоспоримыхъ имитацій, но въ особенности въ выборѣ типовъ и костюма" [81]). На первыхъ вратахъ Гиберти изобразилъ сцены изъ Новаго Завѣта, а на вторыхъ изъ Ветхаго [82]), гдѣ помѣщена голова, очевидно изваянная подъ вліяніемъ античнаго Аполлона [83]), а Самсонъ похожъ на Геркулеса [84]).

Вліяніе античнаго міра, сказавшееся такъ сильно въ архитектурѣ, благодаря Брунеллески, и въ скульптурѣ, благодаря Донателло и Гиберти, обнаружилось значительно позже въ живописи, по причинѣ почти полнаго исчезновенія античныхъ памятниковъ этого искусства [85]). (Ср. стр. 158—159). Тѣмъ не менѣе, по характеру своего искусства, одинъ изъ живописцевъ первой половины XV вѣка можетъ встать на ряду съ архитекторомъ Брунеллески и скульпторомъ Донателло: этотъ живописецъ былъ Мазаччіо [86]). Хотя едва-ли онъ интересовался античными статуями [87]), зато онъ мастерски воспользовался античными элементами архитектуры въ фрескѣ св. Троицы въ Санта-Марія-Новелла [88]).

Но особенно великъ Мазаччіо въ фрескахъ, находящихся въ часовнѣ Бранкаччи храма дель'Кармине во Флоренціи, куда стекалось изучать ихъ множество знаменитыхъ впослѣдствіи молодыхъ флорентинскихъ художниковъ и гдѣ Рафаэль скопировалъ Адама и Еву своего великаго предшественника [89]).

Рафаэль является художникомъ, вполнѣ проникнутымъ идеаломъ античной красоты [90]). Только благодаря любви Рафаэля къ античному искусству могли явиться такіе капитальные шедевры,

какъ Аѳинская школа, Парнассъ, Галатея, Психея и пр. [91]). Миссія Рафаэля заключалась въ томъ, чтобы снова показать міру ту красоту, которая однажды мелькнула предъ очами греческихъ художниковъ. Но въ идеалъ красоты боговъ греческаго Олимпа Рафаэль вдохнулъ нѣжность и чистоту христіанской души [92]). Соединивъ въ произведеніяхъ своей кисти красоту физическую и духовную, являющуюся отблескомъ добра, Рафаэль выполнилъ задачу художника, начертанную Платономъ въ его „Республикѣ“: „Но только ли поэтовъ должны мы ограничивать и принуждать къ тому, чтобы въ своихъ стихотвореніяхъ представляли они образы благонравія, либо ужъ и не писали бы у насъ, или требовать, чтобы и другіе мастера ни на живописныхъ картинахъ, ни на зданіяхъ, ни на какой иной художественной вещи не изображали ничего безнравственнаго, постыднаго, низкаго и непристойнаго; а кто не можетъ не дѣлать этого, тому не позволять работать у насъ, чтобы наши стражи, питаясь образами зла, будто дурною травою, и каждый день собирая себѣ въ пищу постепенно многое отъ многихъ предметовъ, незамѣтно не скопили въ своей душѣ одного великаго зла? Не такихъ ли надобно искать художниковъ, которые могутъ благородно изслѣдовать природу прекраснаго и благопристойнаго, чтобы юноши, живя будто въ какомъ здоровомъ мѣстѣ, получали пользу отъ всего, что ни приражается добраго къ ихъ зрѣнію или слуху, несясь, подобно вѣтерку, навѣвающему здоровье отъ цѣлебныхъ мѣстъ, и незамѣтно, съ самаго дѣтства, приводя ихъ къ подобію, содружеству и согласію съ прекраснымъ словомъ?“ (Сочиненія Платона, переведенныя съ греческаго и объясненныя профессоромъ Карповымъ. Изд. 2. Спб. 1863. III ч. Политика или Государство, стр. 172).

Страстнымъ сторонникомъ эстетики Платона былъ и Микель Анджело [93]). Онъ проникнулся доктриною трансцендентальнаго спиритуализма въ бесѣдахъ съ Полиціано, переводчикомъ Гомера, многостороннимъ Пико Мирандольскимъ, Марсиліемъ Фичино, первымъ толкователемъ Платона, и Лоренцо Медичи, прозваннымъ Великолѣпнымъ. Собранная послѣднимъ коллекція античныхъ скульптурныхъ произведеній въ садахъ на площади св. Марка была лучшей школой Микель Анджело [94]). Античное вліяніе сказывается въ первой серьезной работѣ великаго художника,— въ „Битвѣ Геркулеса съ Кентаврами“. Этотъ великолѣпный барельефъ, о которомъ и въ старости Микель Анджело вспоминалъ съ особымъ удовольствіемъ, находится въ Музеѣ Буанаротти, во Флоренціи [96]). „По изъясненію Плотина и александрійскихъ ми-

ѳографовъ, Геркулесъ олицетворяетъ собою дѣятельную силу и отвагу, потомъ — свѣтъ, воздухъ и свободу; онъ олицетворяетъ также мудрость, будучи представителемъ Минервы, своей покровительницы. Напротивъ того, кентавръ, рожденный въ преступномъ сожитіи Изиды и Тучи, олицетворяетъ варварство, грубость, животную природу, а также—лжезнаніе и духъ софистики. Барельефъ, изваянный юнымъ художникомъ, является такимъ образомъ воплощеніемъ идеи о борьбѣ человѣка, героизма и духовной мощи, съ животною силой, о борьбѣ истины и реальности съ призрачными представленіями, съ суевѣріемъ и превратнымъ умствованіемъ" [96]). При всей своей самобытности, независимости и оригинальности, ни одинъ художникъ эпохи Возрожденія не заплатилъ такой дани античному искусству, какъ Микель Анджело [97]). Вся концепція его твореній носитъ на себѣ античное вліяніе. Его „Искусства" олицетворены въ „Узникахъ", „День", „Ночь", „Утро" и „Вечеръ" [98]) воплощены въ мужчинахъ и женщинахъ точь въ точь какъ въ греческомъ политеизмѣ. Пристрастіе къ аллегоріи у Микель Анджело крѣпко связываетъ его искусство съ античнымъ. А отъ „Прометея", Фаэтона" и „Иксіона" Микель Анджело вѣетъ чисто Эсхиловскимъ фатализмомъ. Въ „Вакхѣ", „Купидонѣ колѣнопреклоненномъ" и „Купидонѣ спящемъ" Микель Анджело обнаруживаетъ полное подражаніе античнымъ образцамъ. Даже страстная экспрессія произведеній Микель Анджело, столь непохожая на невозмутимое спокойствіе греческой скульптуры ея расцвѣта, находитъ аналогію съ произведеніемъ времени ея упадка [99]); съ пергамской Гигантомахіей [100]), Лаокоономъ, Бельведерскимъ Торсомъ, Марсіасомъ, Умирающимъ гладіаторомъ и т. п. Здѣсь прототипы и образцы произведеній Микель Анджело [101]).

Античные сюжеты Микель Анджело воспроизводилъ не только въ скульптурѣ, но и въ живописи. Въ одной изъ своихъ рѣдкихъ картинъ онъ изобразилъ Леду [102]), послужившую содержаніемъ произведеній Леонардо да Винчи и Корреджіо. „Леда Леонардо, пишетъ Тэнъ, цѣломудренная, съ опущенными глазами, и извилистыя очертанія ея тѣла вьются съ высшимъ и утонченнымъ изяществомъ; движеніемъ супруга лебедь почти почеловѣчески обнимаетъ ее своимъ крыломъ, а маленькіе близнецы, красующіеся возлѣ него, имѣютъ косой птичій взглядъ; тайна первобытныхъ временъ, глубокое родство между человѣкомъ и животнымъ, смутное языческое и философское чутье единой всемірной жизни нигдѣ не высказалось болѣе точнымъ образомъ и не обнаружило дедукціи болѣе проницательнаго и

болѣе вразумительнаго генія.—Напротивъ, Леда Микель Анджело царица колоссальной и воинственной расы, сестра одной изъ тѣхъ божественныхъ дѣвъ, которыя отдыхаютъ, усталыя, въ капеллѣ Медичи, или мучительно пробуждаются, чтобы возобновить битву за жизнь; ея большое тѣло удлинено и имѣетъ такія же мускулы и такое же строеніе; щеки ея худы; въ ней нѣтъ ни малѣйшаго слѣда веселья или увлеченія; даже въ настоящій моментъ она серьезна, почти сурова. Трагическая душа Микель Анджело воздвигаетъ эти мощные члены, приподнимаетъ это героическое туловище и сдвигаетъ этотъ неподвижный взглядъ подъ наморщенными бровями. Время проходитъ и мужественныя чувства уступаютъ мѣсто чувствамъ женственнымъ.—Корреджіо переноситъ мѣсто дѣйствія въ купальню молодыхъ дѣвушекъ, подъ зеленой сладостной тѣнью деревьевъ, среди веселаго журчанія и плеска воды. Все тутъ привлекаетъ и обвораживаетъ человѣка; мечта божества, сладостная красота, совершеннѣйшая страсть никогда не прельщали и не волновали сердца языкомъ столь мѣткимъ и живымъ. Красота тѣла и лицъ не отличается особымъ благородствомъ, но заключаетъ въ себѣ что-то влекущее и ласкающее. Кругленькія и смѣющіяся, онѣ имѣютъ какой-то атласный блескъ, подобно весеннимъ цвѣтамъ, освѣщеннымъ солнцемъ; самая свѣжая юность скрѣпляетъ нѣжную бѣлизну ихъ тѣла, сіяющаго свѣтомъ. Одна свѣтловолосая, привѣтливая, съ легкимъ станомъ и прической, напоминающими молодого мальчика, отгоняетъ лебедя; другая маленькая, миніатюрная, шаловливая, держитъ рубаху: подруга надѣваетъ ее, и воздушная ткань, едва прикасающаяся къ ней, не скрываетъ отъ глазъ всѣ очертанія ея красиваго тѣла; другія шалуньи, съ небольшимъ лбомъ и полными губами и подбородкомъ, играютъ въ водѣ съ прихотливымъ или нѣжнымъ увлеченіемъ; Леда, въ еще большемъ упоеніи и довольная этимъ, улыбается, замираетъ отъ восторга, и роскошное упоительное ощущеніе, которое навѣваетъ вся эта сцена, достигаетъ высшаго своего предѣла въ ея экстазѣ и въ ея замираніи". (Ип. Тэнъ, Философія искусства и объ идеалѣ въ искусствѣ. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1869, стр. 94—95).

Леонардо да Винчи, вѣроятно, пользовался какими-нибудь греческими саркофагами для своихъ юношей, а также для ритма своихъ композицій. Въ своихъ сочиненіяхъ онъ постоянно ссылается на Архимеда, Витрувія и Плинія [103]). „Вездѣ ставя на первое мѣсто изученіе дѣйствительности, Винчи не отрицаетъ пользы науки, причемъ изученіе античнаго искусства признаетъ болѣе полезнымъ, чѣмъ изученіе современнаго искусства" [104]).

Корреджіо мало зналъ античное искусство и миѳологію. Въ ней онъ видѣлъ поводъ изображать наготу, нимфъ, богинь и пр. Въ его картинахъ съ античными сюжетами: Юпитеръ и Антіопа, Юпитеръ въ видѣ облака и Іо, Похищеніе Ганимеда, Леда, Даная, Воспитаніе Амура Венерой и Меркуріемъ — свѣжесть впечатлѣнія, улыбающаяся грація, красота немного чувственная и простодушная наивность производятъ неотразимо-очаровательное впечатлѣніе [105]).

Тиціанъ написалъ громадное количество картинъ съ античными сюжетами: Наряжающаяся Венера, Венера и Адонисъ, Юпитеръ и Даная, Юпитеръ и Антіопа, Похищеніе Европы, Похищеніе Прозерпины, Вулканъ и Циклопы, Діана и Актеонъ, Діана и Калисто, Церера и Вакхъ, Геркулесъ, Флора, Зефиръ, Персей и Андромеда, Пиръ боговъ, Прометей, Иксіонъ, Сизифъ и Танталъ (послѣднія четыре картины истреблены пожаромъ въ Мадридскомъ Музеѣ), Три Граціи, Лукреція и Тарквиній, портреты двѣнадцати цезарей (эти портреты потеряны) и безчисленное количество Вакханалій и Венеръ,—но этими сюжетами художникъ пользовался лишь какъ предлогомъ изображать наготу, рѣзвящихся Амуровъ и божествъ, возсѣдающихъ на облакахъ. У Тиціана замѣтно полное отсутствіе серьезныхъ занятій исторіей, которыя потребовали бы отъ него большой начитанности [106]). Тѣмъ не менѣе Тиціанъ копировалъ не разъ античные мраморы. Въ Мученіи св. Лаврентія онъ помѣстилъ задрапированную женщину съ Побѣдою въ рукѣ. Въ чудѣ св. Антонія, заставившаго говорить новорожденнаго, статуя императора со сломанною рукою украшаетъ фасадъ одного дома. Въ Жертвѣ Венеры изображена статуя полуобнаженной Венеры. Въ Увѣнчаніи терніями помѣщенъ бюстъ Тиберія съ надписью: „Tiberium Caesar“. Въ Введеніи во храмъ Пресвятой Богородицы на первомъ планѣ торсъ въ бронѣ, на второмъ планѣ статуя на консолѣ, на заднемъ планѣ обелискъ съ шаромъ; украшеніе капителей также обнаруживаетъ подражанія античному. Въ „Любви священной и мірской“ саркофагъ обнаруживаетъ римское вліяніе [107]).

Наоборотъ, Павелъ Веронезе получилъ весьма основательное классическое воспитаніе. Изъ Рима онъ привезъ съ собою слѣпки съ Лаокоона, съ бюста Александра, со статуй Амазонокъ и помѣстилъ ихъ въ своемъ ателье. Въ своемъ Юпитерѣ, поражающемъ молніей Пороки, лицо отца боговъ свидѣтельствуетъ о внимательномъ изученіи Лаокоона. Сюжеты античные весьма многочисленны въ произведеніи П. Веронезе и трактованы соотвѣтственно съ литературными источниками, какъ, напримѣръ: Са-

турнъ и Олимпъ, Похищеніе Европы, Похищеніе Деяниры, Персей, освобождающій Андромеду, Аполлонъ и Юнона, Марсъ и Венера, Венера и Адонисъ, Діана и Минерва, семья Дарія у ногъ Александра, Самопожертвованіе Курція, Смерть Клеопатры, Смерть Лукреціи, Основаніе Карѳагена, Клятва Аннибала, Тріумфъ Камилла, Коріоланъ передъ Римомъ, Цинцинатъ за плугомъ, Цинцинатъ въ одѣяніи воина, Антоній и Клеопатра.

П. Веронезе еще менѣе копировалъ античное, чѣмъ Тиціанъ. Но П. Веронезе вдохновлялся античнымъ міромъ и истолковывалъ его съ полною свободою, въ чемъ заключается „лучшее средство пользоваться моделями“ [108]).

Античное вліяніе не ограничилось одной Италіей. Оно замѣтно во Франціи при Людовикѣ XII, Францискѣ I, Людовикѣ XIV, XV и XVI, во время революціи и Имперіи [109]). Увлеченіе греческой пластикой или ея римскими копіями иногда приводило къ рабской имитаціи и доходило до полнаго игнорированія новыхъ условій жизни, созданныхъ позднѣйшей эпохой и культурой, совершенно не похожей на античную. Такъ, напримѣръ, французскій скульпторъ Пигалль (Jean Baptiste Pigalle 1714—1785) былъ проникнутъ высшимъ благоговѣніемъ передъ античной пластикой и стремился къ ея безусловному подражанію. Греческая пластика особенно склонна къ изображенію наготы [110]). Во времена античной цивилизаціи тѣло представляло главную заботу: его систематически развивали, укрѣпляли и доводили до высшей красоты. Климатъ въ Греціи теплый, понятія и нравы вовсе не поощряли стыдливости, поэтому нагота никого не шокировала. Такіе ревностные подражатели греческой пластики, какимъ былъ Пигалль, считали, что нагота есть одно изъ важнѣйшихъ условій этого искусства [111]). Поэтому, когда Пигаллю была заказана статуя Вольтера, то названный художникъ, вѣрный античной традиціи, вознамѣрился воспроизвести великаго писателя нагимъ, несмотря на то, что оригиналъ былъ страшно худъ, дряхлъ (Вольтеру было тогда 76 лѣтъ) и, вообще, не имѣлъ ни малѣйшаго сходства съ античнымъ атлетомъ. Какъ ни противился бѣдный Вольтеръ, Пигалль все-таки изваялъ его во всей его невзрачной наготѣ [112]).

Вообще, насколько было плодотворно для искусства увлеченіе античнымъ идеаломъ въ эпоху Возрожденія въ Италіи [113]), настолько оно было вредно во Франціи, гдѣ „возникла около средины XVI столѣтія та школа поэтовъ, которая имѣла своимъ основателемъ Пьера Ронсара (1524—1585) и считала своими членами Іоахима дю-Беллэ (1524—1560), Жана Антуана де-

Байфа (род. 1532), Понтюсъ де-Тіара, Реми Белло, Жана Дора и Этьенна Жоделля (1532—1573), и въ самодовольной гордости называла себя „французской плеядой“ (la Pleïade française); но она все-таки не выходила изъ границъ грубаго подражанія древнимъ и всюду распространенной придворной лести. Эти люди въ своемъ безсиліи съ настоящимъ бѣшенствомъ подражали древнимъ и ихъ иностраннымъ подражателямъ. Ронсаръ своей Франціадой (la Franciade) открываетъ цѣлый рядъ эпическаго стихоплетства, которое, не исключая и Вольтеровой Генріады, наводитъ такую страшную зѣвоту на читателя, а Жоделль, желая положить основаніе французской драмѣ, въ своемъ превратно-направленномъ усердіи, первый вводитъ въ нее три извѣстныя аристотелевскія единства“ [114]).

Ихъ же требуетъ и Боало [115]), который въ своемъ сочиненіи Art poétique подражалъ Ars poetica Горація. Боало имѣлъ громадный авторитетъ и считался законодателемъ вкуса [116]): „Никто такъ отчетливо и законченно не представилъ духа французскаго классицизма, какъ этотъ педантическій стихотворный токарь. Этотъ духъ создалъ себѣ самый сильный и величественный органъ въ драмѣ, которая основывалась на отвлеченно понятомъ аристотелевскомъ началѣ трехъ единствъ (дѣйствія, мѣста и времени) и почерпала свои сюжеты преимущественно изъ исторіи греческой, римской и восточной (особенно турецкой), потому что здѣсь только будто бы и можно было найти истинно трагическое достоинство,— что̀ кажется очень страннымъ, по крайней мѣрѣ относительно послѣдняго источника: Въ лицѣ Корнеля, Расина и Вольтера эта драма имѣла свой классическій тріумвиратъ трагедіи, которому послѣ Жоделля проложили дорогу Робертъ Гарнье, Лаперузъ и Майретъ“ [117]).

Выбирая античные сюжеты и выводя на сцену греческихъ и римскихъ героевъ, французскіе драматурги выражали чувства и понятія своего времени [118]). Упомянутые корифеи французскаго театра, вслѣдствіе своего подражанія древнимъ образцамъ, заслужили упрекъ со стороны нѣмецкой критики за неестественность и противорѣчивость выведенныхъ на сцену греческихъ и римскимъ героевъ, выражающихъ мысли и чувства французовъ XVII вѣка и съ манерами придворнаго этикета въ духѣ Людовика XIV [119]). Даже одѣты были эти греческіе и римскіе герои въ трагедіяхъ французскихъ авторовъ по придворной французской модѣ XVII в. Только Тальма (1760—1826) рѣшился выдти на сцену въ настоящей античной одеждѣ: играя Брута въ трагедіи Вольтера, Тальма въ первый разъ появился на сцену въ

костюмѣ, соотвѣтствующемъ исполняемой роли [120]). Чтобы воссоздать вполнѣ вѣрно античную одежду, Тальма производилъ антикварскія изслѣдованія и обращался за совѣтами къ художнику Давиду.

Давидъ (1748—1825) является главнымъ представителемъ того движенія въ искусствѣ, которое, возвращаясь къ античному идеалу, обнаруживаетъ рѣзкую оппозицію стилю рококо. Художники эпохи рококо отличались полнымъ непониманіемъ античной красоты. Если же они копировали какую-нибудь античную голову, то придавали ей совершенно чуждое ея времени выраженіе. Подобныя копіи Давидъ называлъ „поливаніемъ античнаго современнымъ соусомъ“ [121]). Все свое стараніе направилъ названный художникъ на то, чтобы какъ можно болѣе приблизиться къ античному. Для своего „Брута“ Давидъ воспользовался головой одного бюста въ Капитоліи. Позы женщинъ въ этой картинѣ и въ картинѣ „Парисъ и Елена“ заимствованы Давидомъ изъ одного стариннаго барельефа [122]). Вообще, все первое время своей дѣятельности Давидъ рабски придерживался пластическимъ образцамъ временъ императоровъ, въ особенности Адріана, потому что почти совсѣмъ не зналъ настоящаго греческаго искусства [123]).

Впослѣдствіи Давидъ сталъ стремиться къ греческимъ образцамъ и самъ началъ хулить свое прежнее увлеченіе римскими образцами. Это свое новое направленіе Давидъ обнаружилъ въ „Похищеніи Сабинянокъ“. Но, повидимому, Давидъ подъ греческимъ идеаломъ разумѣлъ лишь наготу, отвлеченную нормальность формы и спокойствіе въ композиціи и положеніи фигуръ. Настоящій же стиль греческой пластики и ея отличіе отъ римской едва ли были извѣстны Давиду. Поэтому, несмотря на желаніе Давида подражать грекамъ, на самомъ дѣлѣ онъ продолжалъ зависѣть отъ образцовъ римскаго искусства эпохи императоровъ [124]). Увлеченіе Давида античной культурой сказывалось въ интересѣ къ аксессурамъ, обстановкѣ, домашней утвари, греческой и римской одеждѣ. Все это названный художникъ воспроизводилъ въ своихъ картинахъ съ такими деталями и такъ тщательно, что рисковалъ отвлечь вниманіе зрителя отъ главнаго сюжета и сосредоточить на этихъ второстепенныхъ подробностяхъ. Но тутъ съ Давидомъ иногда случались курьезные промахи. Такъ, напримѣръ, онъ помѣстилъ въ своей картинѣ „Парисъ и Елена“ каріатиды французскаго скульптора Гужона (16-го вѣка), нисколько не боясь такого анахронизма [125]).

Такъ какъ отъ античнаго искусства почти не сохранилось произведеній живописи, и идеалъ художественной красоты гре-

ковъ и римлянъ возможно изучить и понять лишь при помощи ихъ скульптуры, то у Давида замѣчается стремленіе какъ можно болѣе приблизить свои картины къ античной пластикѣ [126]). Фигуры Давида похожи на раскрашенный гипсъ. Манера названнаго художника холодная, гладкая, тоны слиты въ какую-то какъ бы пластическую массу [127]). „Справедливо было замѣчено, пишетъ Юліусъ Мейеръ, что „Горація“ и „Брутъ“ (Давида) могли одинаково годиться для барельефа. Леонидъ и его борцы въ сущности не что иное, какъ нѣсколько собранныхъ въ одно мѣсто скульптуро-подобныхъ фигуръ. Почти всегда чувствуется у Давида недостатокъ въ глубокомъ живописномъ отношеніи изображенныхъ лицъ, въ дѣйствіи, которое ихъ всѣхъ распредѣляло и замыкало бы. Этому пластическому характеру соотвѣтствуетъ однообразный, холодный, то гипсу подобный, то пестрый колоритъ, прозрачная, прилизанная, гладкая работа кисти. Все глубже погружался художникъ въ это направленіе, все тѣснѣе становился избранный имъ путь; и вотъ въ свои поздніе годы онъ рѣшительно предпочитаетъ изображеніе спокойныхъ ситуацій и нагого тѣла. Онъ совсѣмъ не понимаетъ настоящей подвижной жизни съ ея сложными, запутанными отношеніями и горячими красками. Совсѣмъ подчиненный формѣ, онъ постоянно заботится только объ изяществѣ линій и благородствѣ „классическихъ“ тѣлъ [128]).

Давидъ, какъ выше было сказано, сначала старался подражать римскимъ образцамъ, потомъ греческимъ. Такъ какъ особенности послѣднихъ не были вполнѣ сознаны въ его время, то въ сущности Давидъ копировалъ лишь копіи греческихъ шедевровъ, какими являются римскія произведенія. Но хотя Давидъ на самомъ дѣлѣ не зналъ настоящаго греческаго искусства, все же его произведенія, возникнувшія во время его увлеченія послѣднимъ, отличаются выборомъ сюжетовъ болѣе спокойныхъ, тогда какъ ранѣе, когда онъ стремился подражать римскимъ образцамъ, то выбиралъ темы, полныя трагическаго паѳоса. Чтобы лучше выразить страсть въ моментъ ея интенсивнаго напряженія, Давидъ придаетъ своимъ фигурамъ странные жесты, обнаруживающіе его стремленіе придерживаться стилю изображеній на античныхъ вазахъ. Эти жесты до того утрированы, что напоминаютъ ходульныя театральныя представленія ложно-классическихъ трагедій [129]). Такъ, напримѣръ, какъ театральны позы женщинъ [130]) въ картинѣ Давида „Горація“, въ которой сыновья всѣ одинаково, какъ бы по шаблону и командѣ, протягиваютъ руки къ оружію, подаваемому имъ отцомъ, совсѣмъ похожимъ на статиста!

Замѣчательно, что Давидъ достигаетъ весьма значительной степени художественности, способной удовлетворить вкусу и нашего времени, когда оставляетъ свое намѣреніе подражать античному искусству и просто, вѣрно и искренно передаетъ дѣйствительность, произведшую на него впечатлѣніе, какъ, напримѣръ, въ Лепелльтье, одномъ изъ депутатовъ, подавшихъ голосъ за казнь Людовика XVI и предательски убитомъ 20-го января 1793 г. Парисомъ, камердинеромъ короля [131]). „Тѣло было выставлено для публики. Давидъ написалъ портретъ съ убитаго и вручилъ его 29-го марта конвенту; онъ былъ вывѣшенъ въ залѣ засѣданія, какъ портретъ „перваго мученика за свободу". 13-го іюля 1793 г. палъ отъ кинжала Шарлотты Корде Маратъ. Извѣстіе объ этомъ убійствѣ пришло къ Давиду, когда онъ предсѣдательствовалъ въ клубѣ якобинцевъ. Онъ поцѣловалъ гражданина, задержавшаго дѣвушку. Въ конвентъ являлись депутаціи отъ народа, для выраженія соболѣзнованія по поводу тяжелой утраты. Вдругъ послышался голосъ: „Гдѣ ты, Давидъ? Ты оставилъ потомству изображеніе Лепелльтье, умершаго за отечество, тебѣ осталось написать еще одну картину". Мертвая тишина воцарилась въ залѣ. Давидъ поднялся и сказалъ: „Да, я напишу". 11-го октября онъ объявилъ конвенту, что его Маратъ готовъ. „Народъ требовалъ, чтобы ему вернули убитаго; онъ хотѣлъ еще разъ увидѣть дорогія черты вѣрнѣйшаго изъ своихъ друзей. Толпа кричала мнѣ: Давидъ, возьми свою кисть, отмсти за Марата; пусть поблѣднѣютъ враги его при видѣ искаженныхъ чертъ человѣка, ставшаго жертвой своей любви къ свободѣ. Я внялъ голосу народа и повиновался ему". Такъ, въ торжественномъ засѣданіи говорилъ Давидъ, отдавая въ даръ рѐспубликѣ портретъ убитаго Марата — одно изъ самыхъ потрясающихъ изображеній событій того страшнаго времени. Трупъ Марата лежитъ въ ваннѣ. Виденъ только обнаженный торсъ, опустившаяся на правое плечо голова, повязанная грязнымъ платкомъ; одна рука держится за край ванны и еще судорожно сжимаетъ листъ бумаги; другая — безжизненно свѣсилась внизъ. Эта голова, съ полузакрытыми вѣками и искривленнымъ въ предсмертной судорогѣ ртомъ, привела бы въ восторгъ Караваджіо — такой смѣлый натурализмъ сказывается въ каждомъ взмахѣ кисти. Давидъ, какъ впослѣдствіи Жерико, былъ постояннымъ посѣтителемъ парижскаго морга. Онъ присутствовалъ при казняхъ, изучалъ предсмертныя судороги гильотинированныхъ. Краски, какъ и линіи, доведены на этой картинѣ до такой силы реализма, какой Давидъ никогда больше не достигалъ. Свѣтъ падаетъ сбоку и освѣщаетъ трупъ

сверху; вслѣдствіе этого голова и грудь рѣзко выдѣляются, а остальныя части картины остаются не освѣщенными. Въ этой возбуждающей ужасъ жанровой картинѣ, написанной съ безпощаднымъ реализмомъ и высокимъ трагизмомъ, Давидъ создалъ среди бури произведеніе, которое переживетъ всѣ бури, всѣ перемѣны вкуса“ [132]).

Но съ теченіемъ времени классическія тенденціи все болѣе обнаруживаются въ Давидѣ, онъ отвертывается отъ жизни и сосредоточивается на подражаніи античному [133]). Оттого къ Давиду и его школѣ вполнѣ примѣнимы слова Леонардо-да-Винчи, называвшаго копировщиковъ античныхъ шедевровъ не дѣтьми, а племянниками природы [134]). Напрасны были предостереженія и Дидро, говорившаго, что античное искусство слѣдуетъ изучать лишь для того, чтобы научиться смотрѣть на природу [135]). Въ этомъ отношеніи Дидро рѣшительно расходился съ Винкельманомъ, несмотря на то, что ставилъ названнаго нѣмецкаго писателя очень высоко [136]). Винкельманъ въ своихъ „Мысляхъ о подражаніи греческому искусству“ пишетъ: „Чтобы стать великими, или, если возможно, неподражаемыми въ искусствѣ, слѣдуетъ подражать древнимъ“ [137]).

„Первой жертвой Винкельмана былъ Антонъ Рафаэль Менгсъ (Anton Rafael Mengs); первоначально сильный и большой талантъ его былъ совершенно расшатанъ совѣтами ученаго“ [138]). Винкельманъ привѣтствовалъ „Парнасъ“ Менгса восторженнымъ признаніемъ, что „болѣе прекраснаго произведенія никогда не было въ искусствѣ, и что даже Рафаэль преклонился бы передъ нимъ“. „А между тѣмъ „Парнасъ“ Менгса — смѣсь заимствованій и наплывъ переживаній безъ души и чувства, безъ всякой свѣжести и самобытности. Это кладовая пластическихъ фигуръ и даже не античная группа, а просто собранныя вмѣстѣ, разрисованныя отдѣльныя статуи, болѣе холодныя и безжизненныя, чѣмъ все, что̀ писалъ Баттони“ [139]).

Въ сравненіи съ Менгсомъ болѣе индивидуальности у Карстенса (1754—1798), всецѣло проникнувшагося античнымъ міромъ. Онъ жилъ въ этомъ мірѣ, перенесясь въ него силою своей беззавѣтной къ нему любви. Въ молодые годы Карстенсъ читалъ „Изслѣдованіе о прекрасномъ въ искусствѣ“ англичанина Даніэля Вебба—приверженца идей Винкельмана о подражаніи древнимъ. Эта книга навѣяла на Карстенса слѣдующія мысли и чувства: „Воспитывай въ себѣ изученіемъ древности любовь къ красотѣ. Стиль живописи нужно изучать на Лаокоонѣ, на статуѣ Борца, а чтобы понять παθος, нужно созерцать божественнаго

Аполлона. Остановимся на изящной красотѣ Медицейской Венеры. Вотъ высшее проявленіе рисовальнаго искусства... Аполлонъ Бельведерскій и дочери Ніобеи даютъ исчерпывающее представленіе о благородномъ и прекрасномъ. Рисунокъ Рафаэля никогда не достигаетъ того совершенства, которое мы видимъ въ греческихъ статуяхъ... Куда вы увлекаете меня, мраморные боги, полубоги и герои? Я слѣдую вашему зову и твоимъ вѣчнымъ законамъ, воображеніе. Я иду въ виллу Медичи и дышу тамъ чистымъ воздухомъ; я ложусь на луга, покрытые цвѣтами. Меня осѣняютъ лимонныя рощи, и я созерцаю безпрепятственно группу прекраснѣйшихъ женскихъ фигуръ. Ніобея, возлюбленная моя, прекраснѣйшая мать прекрасныхъ дѣтей, прекраснѣйшая изъ женщинъ, какъ я люблю тебя“ [140]).

Карстенсу было двадцать-два года, когда онъ снялъ передникъ рабочаго и вступилъ въ Копенгагенскую академію. „Рисованіе съ натуры мнѣ не нравилось, говорилъ онъ, и кромѣ того, человѣкъ, съ котораго я долженъ былъ писать, при всемъ своемъ хорошемъ строеніи казался несовершеннымъ и неблагороднымъ сравнительно съ древними образцами; они воспитали во мнѣ болѣе высокое пониманіе прекраснаго, подражая только древнимъ образцамъ. Поэтому я рѣшилъ не посѣщать академіи, сколько бы мнѣ ни говорили другіе художники о необходимости и пользѣ академическаго обученія“ [141]). Зато онъ каждый день проводилъ цѣлые часы среди слѣпковъ съ древнихъ статуй, и „священное чувство обожанія, говоритъ онъ, доводившее меня до слезъ, наполняло мою душу... Я ни разу не срисовывалъ древнихъ статуй. Когда я пробовалъ это дѣлать, мнѣ казалось, что чувство мое холодѣетъ. Я думалъ, что научусь большему, прилежно глядя на статуи“ [142]). Наряду съ статуями Карстенсъ изучалъ греческихъ трагиковъ и философовъ, но мало заботился о собственно живописной техникѣ, стремясь преимущественно быть поэтомъ и сочинителемъ [143]). „Греческіе герои у Хирона, Елена у Скейскихъ воротъ, Аяксъ, Фениксъ и Одиссей въ палаткѣ Ахилла, Пріамъ и Ахиллъ, Парисъ, Ночь съ дѣтьми ея: Сномъ и Смертью, Гомеръ передъ народомъ, Золотой вѣкъ—всѣ эти картины Карстенса носятъ отпечатокъ благородной простоты и безмятежности греческаго искусства“ [144]). Когда рисунки Карстенса прибыли въ Веймаръ, то Гете содѣйствовалъ ихъ пріобрѣтенію для коллекціи Великаго Герцога [145]).

Великимъ почитателемъ Карстенса былъ великій скульпторъ Торвальдсенъ (1770—1844) [146]). Уже Канова (1757—1822) освободилъ пластику отъ неестественности стиля Рококо и изваялъ

нѣсколько интересныхъ произведеній на античные сюжеты, какъ, напримѣръ, Дедалъ и Икаръ, группа Тезея, Амуръ и Психея, Венера и Адонисъ, Геба, Персей съ головою Медузы, Venus Victrix, Венера, выходящая изъ купанья, Три Граціи, Парисъ, Гекторъ и Аяксъ и пр., но весьма слабъ былъ въ рельефѣ, въ которомъ обнаруживается еще много живописнаго элемента прежняго времени [147]). Торвальдсенъ съ особеннымъ рвеніемъ сталъ разрабатывать рельефъ, который сызнова создалъ, изваявъ вполнѣ въ стилѣ этой скульптурной вѣтви „Гнѣвъ Ахилла, отъ котораго уводятъ Бризеиду“ [148]).

Значеніе Торвальдсена заключается въ возсозданіи высокаго и строгаго пластическаго стиля греческой эпохи. Пластика зиждется на эллинской почвѣ. Торвальдсенъ проникнулся греческой пластикой, а не подражалъ ей, лишь какъ ученый археологъ. Оттого названный художникъ и могъ создать такія античныя по духу произведенія: какъ Язонъ, Марсъ, Адонисъ, Убійца Аргуса, Эроты, Походъ Александра и пр. [149]). Даже въ христіанскихъ сюжетахъ Торвальдсенъ подражалъ грекамъ, именно ихъ архаизму: подобно тому, какъ греки намѣренно подражали иногда грубому, первобытному стилю въ своихъ статуяхъ боговъ, и этотъ стиль называли священнымъ, гіератическимъ [150]), точно также и Торвальдсенъ въ своей колоссальной статуѣ Христа, съ лицомъ и фигурой аскета, старался приблизиться къ типу Христа на старыхъ мозаикахъ, съ распростертыми руками, чтобы заключить своихъ въ объятія, съ знаками страданій, которыя Онъ вытерпѣлъ, ради нашего спасенія. Въ такомъ же стилѣ изваянъ и Іоаннъ Креститель [151]).

На почвѣ эллинизма вмѣстѣ съ Карстенсомъ и Торвальдсеномъ зиждется и дѣятельность архитектора Шинкеля (1781—1841). Его зодчество представляло нѣчто подобное итальянскому Возрожденію съ тою лишь разницею, что Шинкелю была извѣстна греческая архитектура, тогда какъ итальянскіе зодчіе эпохи Возрожденія примыкали къ римской [152]). Эллинизмъ Шинкеля особенно удачно выразился въ его планахъ для королевскаго замка на Аѳинскомъ Акрополѣ и для царскаго дворца Оріанда въ Крыму [153]). Изъ воздвигнутыхъ Шинкелемъ зданій особенно удачна Строительная Академія въ Берлинѣ [154]). Съ эллинизмомъ Торвальдсена и Шинкеля сходенъ художественный идеалъ Гете во время его увлеченія античнымъ искусствомъ [155]). Это увлеченіе раздѣлялъ съ Гете и Шиллеръ. Ихъ грекоманія преимущественно обнаруживается въ ихъ отношеніяхъ къ театру и драмѣ, а также и во взглядахъ Гете на образовательныя искусства, въ

которыхъ Шиллеръ былъ мало компетентенъ [156]). У Гете въ этотъ періодъ его творчества преобладаютъ надъ живымъ вдохновеніе археологическія изученіе и теоризированіе. На свою „Ифигенію въ Тавридѣ“ авторъ сталъ смотрѣть съ пренебреженіемъ. Однажды онъ сказалъ Римеру, что если бы авторъ зналъ лучше греческій языкъ и болѣе глубоко изучилъ античный міръ, то не написалъ бы названнаго произведенія [157]). Въ письмѣ къ Шиллеру (19 января 1802 г.) Гете называетъ свою „Ифигенію“ чертовски-гуманною [158]). Шиллеръ раздѣлялъ это мнѣніе Гете объ „Ифигеніи“: въ письмѣ 21 января 1802 г. къ Кёрнеру Шиллеръ говоритъ объ „Ифигеніи“, что она совсѣмъ не гречанка, а напротивъ, настоящая современная дѣвушка. Въ слѣдующій день онъ пишетъ Гете: „Безъ фурій нѣтъ Ореста“ [159]). Чтобы избѣгнуть этихъ недостатковъ, Гете сталъ усердно заниматься археологіей. Онъ перевелъ записки Бенвенуто Челлини, сталъ ревностно читать Палладіо и изучать памятники античной скульптуры. Уже при обработкѣ „Германа и Доротеи“ Гете понялъ, какую пользу поэтъ можетъ извлечь изъ знанія формъ и законовъ образовательныхъ искусствъ [160]). Въ этихъ занятіяхъ помогалъ ему Іоганъ Генрихъ Мейеръ (1759—1832 г.), прозванный Гете-Мейеръ. Встрѣтившись съ Гете въ Италіи и подчинившись вліянію Винкельмана, Мейеръ изучалъ античныя вазы во время своего пребыванія въ Неаполѣ и содѣйствовалъ Гете въ изданіи журналовъ „Kunst und Altertum“ и „Propyläen“ [161]). Кромѣ этой журнальной дѣятельности, Гете и Мейеръ учреждали конкурсы (1799—1805 г.), чтобы возбудить интересъ къ античному искусству и подражаніе ему. Сюжеты выбирались только греческіе. Въ своей статьѣ „Ueber Riepenhausen's Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde“ (1804) Гете объясняетъ этотъ исключительный выборъ сюжетовъ изъ греческаго міра (преимущественно изъ Гомера) тѣмъ, что, по его мнѣнію, художникъ долженъ отрѣшиться отъ своего времени и окружающихъ обстоясельствъ и сосредоточить свое вниманіе исключительно на глубокихъ, простыхъ и наивныхъ сюжетахъ юношеской поры человѣческой культуры, какою была Греція [162]). Къ третьему тому „Пропилеевъ“ приложены рисунки произведеній, за которыя ихъ авторы получили преміи. Судя по этимъ рисункамъ, работы, снискавшія награды ихъ авторамъ, крайне слабы. Изъ этого факта нельзя составить особенно лестнаго мнѣнія о вкусѣ Гете въ области образовательныхъ искусствъ въ моментъ его грекоманіи, и его ревностное изученіе античнаго искусства врядъ ли имѣло очень благотворное вліяніе на его художественное развитіе.

Это подтверждается и его восторгомъ отъ аллегорической картины Г. Мейера, изображающей Аврору, приносящую росу. Несмотря на то, что упомянутая картина не высокаго достоинства, Гете повѣсилъ ее въ своемъ домѣ, чтобы имѣть возможность ею ежедневно любоваться [163]).

Если въ практическомъ приложеніи своей критики Гете заслуживаетъ порицанія, то тѣмъ большее уваженіе онъ возбуждаетъ къ себѣ нѣкоторыми своими мыслями, высказанными имъ въ „Пропилеяхъ“, не потерявшими своего значенія и донынѣ.

Въ введеніи къ „Пропилеямъ“ онъ убѣждаетъ художниковъ имѣть прежде всего въ виду, что они обращаются къ внѣшнему чувству. Поэтому преимущественно нужно удовлетворять это послѣднее. Въ противномъ случаѣ художественное произведеніе не будетъ въ силахъ подѣйствовать и на душу [164]). Эти слова въ особенности были важны для нѣкоторыхъ нѣмецкихъ художниковъ, слишкомъ склонныхъ къ увлеченію идеями и пренебреженію внѣшней формой и техникой искусства [165]). Такъ какъ и въ современномъ искусствѣ иногда замѣтно увлеченіе поэтическими сюжетами, не всегда доступными музыкѣ и образовательнымъ искусствамъ и приводящими иногда авторовъ къ безплоднымъ потугамъ изобразить непосильное содержаніе, отвлекающее отъ изящества формы, то поэтому нѣкоторыя мысли Гете, высказанныя въ его журналѣ, еще не потеряли ни своего интереса, ни своего значенія до сихъ поръ [166]). Для доказательства можетъ служить слѣдующее мѣсто изъ новеллы Гете: „Der Sammler und die Seinigen“. „Образовательное искусство должно не только обращаться къ духу черезъ внѣшнее чувство, а обязано послѣднее удовлетворять; тогда духъ можетъ присоединиться и не отказать въ своемъ одобреніи. Скицистъ обращается непосредственно къ духу и такимъ образомъ подкупаетъ и восхищаетъ всякаго неопытнаго. Счастливая мысль едва намѣченная и какъ бы лишь символически выраженная пробѣгаетъ черезъ глазъ, возбуждаетъ духъ, умъ, воображеніе, и изумленный любитель видитъ то, чего совсѣмъ нѣтъ въ произведеніи. Здѣсь болѣе нѣтъ рѣчи о рисункѣ, пропорціи, формахъ, характерѣ, выраженіи, сопоставленіи, согласіи и выполненіи, но вмѣсто этого прежде всего выступаетъ подобіе. Духъ обращается къ духу, а средство для этого превращается въ ничто. Весьма достойные эскизы великихъ мастеровъ, эти очаровательные іероглифы, преимущественно возбуждаютъ эту страсть и постепенно приводятъ настоящаго любителя къ порогу всего искусства, съ котораго, какъ будетъ брошенъ только первый взглядъ впередъ, любитель не пожелаетъ возвратиться. Начи-

нающій же художникъ долженъ остерегаться болѣе, чѣмъ любитель, вращаясь въ кругу изобрѣтеній и эскизовъ; потому что хотя онъ всего скорѣе проникаетъ въ кругъ искусства черезъ этотъ входъ, но при этомъ всего скорѣе подвергается опасности остаться на порогѣ“ [167]).

Гете во всѣхъ своихъ статьяхъ, написанныхъ подъ вліяніемъ своей грекоманіи, является самымъ убѣжденнымъ поборникомъ идеализма и противникомъ натурализма, вездѣ проповѣдуя, что искусство есть особый міръ, и художественная правда ничего не имѣетъ общаго съ исторической истиной и обыденною дѣйствительностью. Воплощеніемъ этихъ взглядовъ являются нѣкоторыя изъ собственныхъ произведеній Гете, какъ, напримѣръ, „Ифигенія въ Тавридѣ“, художественныя произведенія Торвальдсена и Шинкеля. Раухъ тоже говорилъ, что на него имѣли сильное вліяніе мысли, высказанныя въ „Пропилеяхъ“ [168]). Но къ сожалѣнію, все болѣе и болѣе увлекаясь греческимъ идеализмомъ и негодуя на натурализмъ, начавшій все сильнѣе заявлять о себѣ въ искусствѣ, Гете договаривается до слѣдующихъ странныхъ мыслей: „Самымъ вѣрнымъ подражаніемъ природѣ еще не достигается художественное произведеніе (пишетъ Гете въ примѣчаніяхъ къ трактату Дидро о живописи), но въ немъ можетъ почти совсѣмъ исчезнуть природа, а все же оно будетъ достойнымъ похвалы“ [169]).

Шиллеръ въ своемъ знаменитомъ письмѣ къ Гете отъ 4-го апрѣля 1797 г. говоритъ объ античной трагедіи и замѣчаетъ, что характеры въ ней представляютъ лишь болѣе или менѣе идеальныя маски [170]), не индивидуальности, а типы опредѣленныхъ настроеній и жизненныхъ положеній. Но, продолжаетъ Шиллеръ, несмотря на эту идеальную типичность, лицамъ античной трагедіи присуща живая дѣйствительность, реальная правда. Гете, отвѣчая Шиллеру, не только соглашается съ послѣднимъ, но присоединяетъ мѣткое замѣчаніе о разницѣ между античной греческой трагедіей и французскою ложно-классическою. У грековъ, по мнѣнію Гете, отвлеченность, идеальность была результатомъ стиля, а у французовъ—манеры. Еще въ своей статьѣ о Винкельманѣ (1805 г.) Гете хвалитъ главное преимущество грековъ, заключающееся, по его мнѣнію, въ томъ, что они, несмотря на свою идеальность, придерживаются окружающей ихъ дѣйствительности, отчего творенія ихъ фантазіи полны истины и жизни, являясь не блѣдными фантомами, а живыми, настоящими людьми [171]).

Это вѣрное пониманіе греческаго искусства отразилось въ „Ифигеніи въ Тавридѣ“ и другихъ лучшихъ произведеніяхъ Гете.

Наоборотъ, впослѣдствіи все болѣе и болѣе увлекаясь пластическою соразмѣрностію, идеальною высотой и строгостью стиля, удаляющаго все случайное и побочное и сосредоточивающаго вниманіе зрителя на главномъ и существенномъ, Гете дошелъ въ своей грекоманіи до отрицанія всего реальнаго и до предпочтенія самаго противоестественнаго произведенія простому подражанію природѣ [172]).

Грекоманія Гете достигла того, что онъ дѣлаетъ знаменательное признаніе Шиллеру въ своемъ письмѣ отъ 12 мая 1798 г., говоря, что слѣдуетъ подражать грекамъ даже въ ихъ недостаткахъ, наконецъ, даже въ томъ, что ему самому не нравится. Онъ заимствуетъ у Гомера боговъ, не принимая въ соображеніе, что для грековъ ихъ миѳологія была полна живыми существами, а для Гете и его читателей они прѣвратились въ холодныя отвлеченія. Такимъ образомъ грекоманія Гете все болѣе и болѣе приводила его къ аллегоріи и символизму, столь далекому отъ яркой конкретной художественности, которою такъ проникнуты „Ифигенія въ Тавридѣ“, „Тассо“ и „Германъ и Доротея“ [173]).

Такъ какъ Гете могъ писать свои столь художественныя пѣсни, могъ создать свой романъ „Die Wahlverwandtschaften“, то, слѣдовательно, въ немъ не было старческаго упадка силъ: недостатки цѣлаго ряда его произведеній, въ которыхъ авторъ усиленно подражалъ грекамъ, были слѣдствіемъ ошибочной теоріи, которой онъ руководствовался [174]).

Печальные результаты грекоманіи Гете сказались прежде всего въ его „Ахиллеидѣ“. Въ этомъ произведеніи онъ хотѣлъ соперничать съ Гомеромъ, но въ сущности является рабскимъ подражателемъ послѣдняго. Въ одномъ письмѣ къ Мейеру Гете пишетъ о необъятности этого сюжета, для котораго не хватитъ цѣлой жизни, чтобы его вполнѣ исчерпать. Гете предпринялъ массу подготовительныхъ работъ. Но все-таки дѣло не пошло далѣе короткаго начала, судя по которому объ отсутствіи продолженія особенно жалѣть не стоитъ: хотя здѣсь и виденъ тонкій знатокъ Гомера и античной пластики, но недостаетъ простоты, ясной наивности, чувственной прелести, въ которыхъ такъ недосягаемо высокъ Гомеръ [175]).

Одно время Гете увлекался мыслію написать серьезный зингшпиль „Данаиды“, намѣреваясь въ этомъ произведеніи продолжить и заключить „Молящихъ о защитѣ“ Эсхила [176]).

Для празднованія дня рожденія герцогини Амаліи 24-го октября 1800 г. Гете написалъ праздничное драматическое представленіе (Festspiel) „Палеофронъ и Неотерпе“, а для открытія новаго

театра въ Лаухштедтѣ 27-го іюня 1802—другое подобное произведеніе: „Was wir bringen“. Въ декабрѣ 1799 г. у Гете возникла мысль написать трагическую трилогію: „Die natürliche Tochter“, начальная пьеса которой была окончена въ 1802 г. и въ первый разъ поставлена на сценѣ въ Веймарѣ 2-го апрѣля 1803 г. Въ 1800 г. написанъ фрагментъ „Елена“, присоединенный впослѣдствіи къ 3-ьему акту 2-ой части „Фауста“. Въ 1806 и 1807 создана „Пандора“ [177]).

Всѣ эти произведенія Гете отличаются туманною аллегоричностію и неяснымъ символизмомъ. Ошибка автора заключается въ томъ, что онъ пользуется богами и героями греческой миѳологіи не какъ индивидуальными характерами, а какъ олицетвореніями отвлеченныхъ идей, и пластическими образами для воплощенія чувствъ, настроеній и положеній. Оттого полные поэзіи миѳы превратились у Гете въ сухія аллегоріи и мертвые символы. Желая приблизиться къ идеальной типичности греческой поэзіи, Гете впадаетъ въ лишенную всякой наглядности отвлеченность и тщетно пытается выразить глубокія по замыслу идеи, которыя оказываются тѣмъ болѣе блѣдными и нехудожественными, чѣмъ менѣе онѣ допускаютъ чувственной, конкретной образности. Этотъ упрекъ одинаково заслуживаютъ произведенія Гете, прямо взятыя изъ древней греческой миѳологіи, какъ, напримѣръ: „Елена“ и „Пандора“, такъ и тѣ, миѳы и символы которыхъ созданы самимъ авторомъ, какъ, напримѣръ: „Палеофронъ и Неотерпе“, „Was wir bringen“ и „Die natürliche Tochter“ [178]).

„Палеофронъ и Неотерпе“ и „Was wir bringen“ не возвышаются надъ уровнемъ обыкновенныхъ стихотвореній на случай. По поводу этихъ произведеній Геттнеръ спрашиваетъ: „Гдѣ то время, когда Вильгельмъ Мейстеръ осмѣивалъ аллегорическій вздоръ графа-педанта“ [179])?

Для своего произведенія „Побочная дочь“ Гете заимствовалъ фабулу изъ мемуаровъ принцессы Стефаніи Луизы Бурбонской Конти. Вѣроятно, „Валленштейнъ“ Шиллера имѣлъ вліяніе на выборъ этого сюжета.

Трагическая ситуація названной пьесы Гете обусловливается не личною виною героини, а предопредѣленіемъ судьбы, заключающейся въ условіяхъ самаго рожденія героини, незаконной дочери высокопоставленныхъ родителей. Ни въ чемъ неповинная, она дѣлается яблокомъ раздора партій и падаетъ жертвой интригъ. Подобно трагедіямъ Эсхила, и здѣсь судьба героини есть средоточіе цѣлаго, въ которомъ сталкиваются и обнаруживаются демо-

ническія силы. Но вмѣсто того, чтобы эти силы, эти чувства и страсти, составляющія суть самой фабулы, облечь въ конкретные образы и сообщить послѣднимъ жизненную правду, пріурочивъ ихъ къ извѣстному мѣсту и времени и создавъ изъ нихъ естественные человѣческіе характеры, Гете предпочелъ витать въ самомъ отвлеченномъ идеализмѣ. Дѣйствующія лица лишены опредѣленной индивидуальности: они просто воплощенія общихъ философскихъ понятій [180]).

Ни время, ни мѣсто дѣйствія не обозначены. Дѣйствующія лица не имѣютъ собственныхъ именъ (за исключеніемъ Евгеніи), а называются такъ: Король, Герцогъ, Графъ, Воспитанница, Секретарь, Священникъ, Судья, Губернаторъ, Игуменья, Монахъ. (См. Н. В. Гербель. Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей. 2-е изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1894. Томъ IV, стр. 451). Все содержаніе этой пьесы чисто символическое: она должна изображать сущность государственныхъ революцій. Поэтому „Побочная дочь“ Гете не столько художественное произведеніе, сколько философія революцій [181]).

Шиллеръ въ письмахъ къ Кёрнеру и Гумбольдту очень хвалитъ этотъ символизмъ и отвлеченный идеализмъ. Такого же мнѣнія и Фихте въ своихъ письмахъ къ Шиллеру. Иначе относится къ этому произведенію Кёрнеръ. Въ письмѣ отъ 24 октября 1803 г. къ Шиллеру Кёрнеръ признается, что содержаніе этой пьесы Гете ему противно, и она производитъ на него удручающее впечатлѣніе. (Schillers Briefwechsel mit Körner. 2 Auflage. Herausgegeben von Karl Goedeke Leipzig. 1874. II. S. 453—454). Гете хотѣлъ придать значеніе судьбы тому обстоятельству, что героиня незаконнорожденная дочь. Но развѣ оно имѣетъ значеніе непреложной судьбы? Скорѣе здѣсь просто случайная интрига весьма удручающаго свойства. Поведеніе лицъ зависитъ отъ прицѣпленной къ нимъ идеи и дѣйствуютъ они не подъ вліяніемъ склада своего характера, волнующихъ ихъ страстей и усвоенныхъ ими убѣжденій. Поэтому, несмотря на желаніе автора возвысить ихъ до идеальной типичности, они остаются просто бездушными маріонетками. Все произведеніе холодно, отвлеченно и не сценично. Оно провалилось при первыхъ представленіяхъ въ Берлинѣ [182]).

„Елена“ Гете внушена автору народнымъ сказаніемъ, повѣствующимъ о встрѣчѣ Фауста съ Еленой. Много разъ Гете принимался за это произведеніе. Оно совсѣмъ окончено въ 1825—1826 годахъ и вошло во вторую часть Фауста. Гете самъ неоднократно объяснялъ, смыслъ этой фантасмагоріи. Фаустъ есть олице-

твореніе средневѣковаго романтизма. Елена—воплощенный идеалъ античной красоты. Подобно тому, какъ Фаустъ любитъ Елену, современное человѣчество преклоняется передъ греческимъ искусствомъ. Романтическій элементъ современныхъ народностей соединяется съ воскресшимъ греческимъ искусствомъ, что̀ символизируется связью Фауста съ Еленой, отъ которой рождается Эйфоріонъ—и даетъ начало новому, современному искусству, типомъ котораго является Байронъ, олицетворенный въ сынѣ Фауста и Елены (Эйфоріонѣ). Итакъ, все это—аллегорія, олицетвореніе, а не живая о̀бразность, составляющая самую неотъемлемую суть искусства [183]).

„Пандора“, написанная между 1806 и 1809 годами, по собственному выраженію Гете (въ письмѣ къ графу Рейнгарду отъ 23-го іюня 1808 г.), въ высшей степени странная драма, какъ по формѣ, такъ и по содержанію [184]). Въ этомъ произведеніи Гете придалъ Прометею значеніе олицетвореннаго ремесла, Эпиметей—аллегорически изображаетъ искусство, стремящееся къ идеалу, а Пандора служитъ символомъ чистой красоты. Пандора исчезла, потому что Эпиметей въ порывѣ грубой, чувственной страсти хотѣлъ ею обладать: красота и внушаемое ею эстетическое чувство гибнутъ тамъ, гдѣ наступаетъ корыстное, матеріальное отношеніе къ объекту. Гете, изображая свиданіе Эпиметея съ Пандорой, хочетъ этимъ сказать, что красота показывается тому, кто проникнутъ безкорыстнымъ, идеальнымъ восторгомъ передъ ней, возвышаясь до эстетическаго отношенія къ созерцаемому объекту. Противоположность между дикой, необузданной страстію, отъ которой убѣгаетъ Пандора, и идеальнымъ восторгомъ передъ ея красотою, должна была, по намѣренію автора, изображать контрастъ между періодомъ „Бури и Натиска“ и эпохой зрѣлой художественности въ нѣмецкой литературѣ. Итакъ, въ это произведеніе авторъ вложилъ совершенно произвольный аллегорическій смыслъ, едва ли понятный безъ особаго объясненія. Самъ Гете однажды назвалъ это произведеніе темнымъ и непонятнымъ. А темнота далеко нѐ то, что глубина въ художественномъ мірѣ. Наряду съ этимъ важнымъ недостаткомъ въ содержаніи этой драмы, въ ея языкѣ замѣтна та изысканная кудреватость, столь портившая стиль Гете въ его старости [185]).

Такіе промахи имѣютъ весьма понятную причину. Гете сознавалъ преимущество, выпавшее на долю греческаго и средневѣковаго искусства, черпавшаго изъ богатаго источника миѳовъ и легендъ. Фр. Шлегель въ своемъ „Разговорѣ о поэзіи“ [186]) считаетъ необходимымъ для нашего вѣка созданіе своей миѳологіи.

Повидимому Гете раздѣлялъ это мнѣніе. По крайней мѣрѣ, онъ самъ придумывалъ новыя варіаціи къ прежнимъ миѳамъ и надѣлялъ миѳологическихъ героевъ идеями и поступками собственнаго изобрѣтенія. Гете, вѣроятно, не сознавалъ, что миѳы произвольно и преднамѣренно созданы быть не могутъ; если же имъ навязывается произвольное содержаніе, то получается туманная, холодная аллегорія, а ихъ герои превращаются въ маріонетокъ. Словомъ, изящная простота и проникающая въ душу ясность древнихъ миѳовъ замѣнилась у Гете загадками и ребусами [187]).

Но отчего же греческими миѳами, превратившимися у Гете въ сухую аллегорію, такъ художественно могли пользоваться художники эпохи Возрожденія? Они тоже стремились къ античному идеалу, какъ и художники конца XVIII и начала XIX вѣка [188]). Какая причина однимъ содѣйствовала приближенію къ завѣтному идеалу, а другимъ препятствовала и приводила къ результатамъ болѣе или менѣе неудовлетворительнымъ съ художественной точки зрѣнія? Главная причина [189]) этого явленія заключается въ томъ, что художники эпохи Ренессанса были окружены дѣйствительностію, въ высшей степени поэтической. Она, такъ сказать, сама напрашивалась на художественное воспроизведеніе. Католицизмъ, съ своимъ блестящимъ культомъ, еще не утратилъ своего авторитета. Вся повседневная жизнь была полна красотъ, привлекавшихъ взоръ художника, повсюду встрѣчавшаго изящныя формы и прелестный колоритъ. Художникамъ эпохи Возрожденія было весьма естественно пользоваться миѳами и формами античнаго искусства, потому что сама жизнь ея представляла много сходнаго съ жизнью античнаго міра. Италія, по климату, красотѣ и характеру природы, до нѣкоторой степени похожа на Грецію. Сбросивъ съ себя гнетъ средневѣковаго аскетизма и спиритуализма, итальянцы съ жадностью кинулись въ область физическихъ наслажденій, къ которымъ такъ манила природная красота ихъ племеннаго типа. Какъ у античнаго художника, такъ и у итальянской эпохи Возрожденія замѣтно сильное увлеченіе красотою тѣла, составляющаго, такъ сказать, фундаментъ всего художественнаго зданія. Аристотель обѣщаетъ физическое благоденствіе тому, кто послѣдуетъ его совѣтамъ: „У тебя всегда будутъ полная грудь, бѣлая кожа, широкія плечи, большія ноги... Цвѣтущимъ красавцемъ проживешь ты въ палестрѣ“ [190]). Бенвенуто Челлини считаетъ высшей задачей живописи изобразить голаго мужчину и голую женщину [191]). Онъ считаетъ великимъ удовольствіемъ учиться рисовать кости человѣческаго тѣла, потому что красота нѣкоторыхъ изъ нихъ его приводитъ въ восхище-

ніе, и онъ восторгается выпуклостями и углубленіями, образуемыми игрою мускуловъ въ живомъ, двигающемся человѣческомъ тѣлѣ [192]).

Наоборотъ, дѣйствительность, окружавшая художника конца XVIII в., была крайне прозаична. Она могла лишь весьма неблагопріятно вліять на вдохновеніе. Оттого художникъ долженъ былъ создавать себѣ искусственный міръ, далекій отъ дѣйствительности, гдѣ путеводителемъ ему являлся античный идеалъ красоты, совершенно чуждый эпохѣ и народамъ культуры XVIII в. Оттого замѣтна оторванность искусства отъ окружающей его жизненной атмосферы, которая одна можетъ его питать.

Гете пишетъ Цельтеру (13 іюля 1804 г.): „Плохо то, что въ наши дни каждое искусство, вмѣсто того, чтобы служить живущимъ людямъ, должно для собственнаго достоинства идти въ разрѣзъ съ временемъ. Оттого художникъ живетъ одиноко и близокъ къ отчаянію, такъ какъ онъ одинъ владѣетъ тѣмъ, чего люди ищутъ, и могъ бы съ ними подѣлиться“ [193]).

Гете и Шиллеръ, чтобы спасти себя отъ пошлой прозы дѣйствительности, избѣгнуть вреднаго вліянія анти-художественнаго міра и момента, въ которыхъ они жили, переселились въ царство художественной формы идеальнаго греческаго искусства. Они не вмѣшивались въ дѣла своего отечества и были чужды его страданіямъ и радостямъ. Гнушаясь своимъ временемъ и народомъ, они жили въ искусственной атмосферѣ, созданной ихъ увлеченіемъ греческимъ міромъ. Шиллеръ писалъ Гердеру о томъ, что общественная, политическая и религіозная жизнь Германіи того времени, какъ проза, противорѣчитъ поэзіи, и преобладаніе этой прозы до того значительно, что поэтъ легко можетъ ею заразиться. Поэтому, продолжаетъ Шиллеръ, поэтъ для спасенія своего генія долженъ удалиться отъ дѣйствительности, лишь одной своей физической оболочкой быть гражданиномъ своего времени, но силою своей фантазіи ему необходимо создать собственный духовный міръ и греческой миѳологіей и античнымъ искусствомъ сдѣлаться причастнымъ другой, далекой, идеальной эпохѣ [194]).

Гердеръ былъ иного мнѣнія [194a]). Передъ его мысленнымъ взоромъ носились образы людей другого чекана, цѣльные, какъ изъ бронзы вылитые характеры, вродѣ пророка Исаіи, громившаго своими жгучими рѣчами пороки своихъ соотчичей, или Эсхила [195]), съ мечемъ въ рукѣ сражавшагося за свободу отчизны противъ азіатскихъ полчищъ и такъ мало заботившагося о своей поэтической славѣ, что онъ даже не упомянулъ о своихъ литератур-

ныхъ заслугахъ въ своей имъ самимъ сочиненной эпитафіи: „Подъ этимъ памятникомъ погребенъ Эсхилъ, сынъ Эйфоріона. Родившись аѳинянииномъ, онъ умеръ въ плодородной долинѣ Гела. Знаменитый Македонскій лѣсъ и длинноволосый мидянинъ его видѣли; они вамъ разскажутъ объ его храбрости“ [196]).

Гердеръ думалъ, что никто не имѣетъ права удаляться отъ интересовъ своего народа, а всякій по мѣрѣ силъ обязанъ служить своей отчизнѣ. „Кто, пишетъ Гердеръ, смотритъ на дѣло человѣчества, какъ на свое собственное, тотъ принимаетъ участіе въ божественномъ провидѣніи“ [197]).

Художественный аристократизмъ Гете и Шиллера былъ причиною ихъ брезгливаго отношенія къ окружающей дѣйствительности. Убѣгая отъ нея, замыкаясь въ своемъ эстетическомъ эгоизмѣ, они попали на ложный путь своей грекоманіи, результатомъ которой явилось нѣсколько неудачныхъ произведеній [198]).

Хотя Гете росъ между людьми, не любившими готической архитектуры, но тѣмъ не менѣе понялъ ея художественное значеніе и первый въ XVIII в. оцѣнилъ ея красоту [199]). Онъ пишетъ въ своей автобіографіи: „Выросши въ кругу порицателей готической архитектуры, я главнымъ образомъ основывалъ мое къ ней пренебреженіе на безконечномъ количествѣ мелочныхъ ея украшеній, которыя, казалось мнѣ, должны нарушать и развлекать строгость религіознаго настроенія молящихся. Мнѣнія этого я, какъ оказалось, держался единственно потому, что видѣлъ до сихъ поръ только такіе памятники этой архитектуры, въ которыхъ не было соблюдено ни строгой соразмѣрности въ цѣломъ, ни систематической послѣдовательности въ частяхъ. Но, увидя Страсбургскій соборъ, я почувствовалъ, что точно какое-то вдохновеніе осѣнило меня свыше, и я не только забылъ все, что видѣлъ до сихъ поръ въ готическомъ искусствѣ дурного, но, напротивъ, научился смотрѣть на однѣ хорошія его стороны“ [200]). Впослѣдствіи Гете написалъ брошюру, посвященную памяти Эрвина фонъ-Штейнбаха, архитектора, строившаго Страсбургскій соборъ [201]). Въ ней Гете пишетъ: „Какъ былъ я пораженъ видомъ собора, когда я сталъ передъ нимъ! Сильное, цѣльное впечатлѣніе наполняло мою душу, и это впечатлѣніе, такъ какъ оно состояло изъ тысячи гармонирующихъ частностей, я могъ лишь вкушать, смаковать, но отнюдь не познавать и объяснять. Говорятъ, что то же самое испытывается при вкушеніи небесныхъ радостей. Какъ часто возвращался я, чтобы насладиться этою небесно-земною радостію, чтобы обнять величавый духъ нашихъ старшихъ братьевъ, запечатлѣвшій ихъ произведенія. Какъ часто

возвращался я, чтобы созерцать его величавое великолѣпіе со всѣхъ сторонъ, со всевозможныхъ отдаленій, при всякомъ освѣщеніи. Тяжело человѣческому духу, если величіе человѣческаго произведенія заставляетъ его преклониться. Какъ часто сумерки услаждали мои утомленные созерцаніемъ глаза кроткимъ покоемъ, когда, благодаря наступающей темнотѣ, безчисленныя части сливались въ одну массу, и она въ своей простотѣ и величіи представала передъ моей душой, и мои силы, исполненныя радости, стремились къ наслажденію и познанію. Тогда открылся мнѣ въ тихомъ предчувствіи геній художника. Что смотришь ты съ удивленіемъ? шепчетъ онъ мнѣ. Всѣ эти массы были необходимы, и развѣ ты ихъ не видишь во всѣхъ древнѣйшихъ церквахъ моего города? Я лишь довелъ ихъ произвольныя величины до согласнаго отношенія.

Когда онъ покинулъ меня, я погрузился въ тихую меланхолію до тѣхъ поръ, пока утреннія птицы, живущія въ тысячѣ отверстій собора, не стали радостно привѣтствовать солнца и не пробудили меня изъ моей дремоты. Какъ блистаетъ онъ въ лучахъ утренней зари, какъ радостно простираю я къ нему свои объятія, какъ радостно смотрю на его величаво-гармоническія массы, оживленныя безчисленными мелкими частицами, которыя, какъ это бываетъ въ природѣ, до мельчайшей жилки приноровлены къ цѣлому! Какъ прочно-основанное зданіе легко возносится въ воздухѣ! Какъ все мелко изрѣзано и прочно для вѣчнаго существованія! Твоему ученью, геній, обязанъ я тѣмъ, что у меня болѣе не кружится голова при созерцаніи твоей глубины, и въ мое сердце проникъ ясный душевный покой: теперь я способенъ созерцать такое произведеніе и, подобно Богу, почившему послѣ всѣхъ дѣлъ своихъ, сказать, что оно хорошо“ [202]).

Несмотря на свое глубокое пониманіе красоты готической архитектуры, этого высшаго расцвѣта средневѣковаго искусства, Гете весьма неблагосклонно отнесся къ увлеченію послѣднимъ, обнаружившемуся въ романтизмѣ вообще и романтической живописи въ частности [203]).

Гете былъ противъ современной новой школы [204]). Порицая подражаніе среднимъ вѣкамъ, Гете впадалъ въ непослѣдовательность, такъ какъ рекомендовалъ тоже подражаніе, хотя другому образцу, а именно античному [205]).

Романтизмъ [205a]) возвелъ подражаніе среднимъ вѣкамъ въ принципъ. „Для насъ, пишетъ Геттнеръ, романтикъ не просто реакціонеръ, а реакціонеръ по доктринѣ и образованію; онъ хочетъ стараго не потому только, что оно старое, доставшееся по пре-

данію и, можетъ быть, лучше удовлетворяетъ его внѣшнему довольству и интересу. Онъ хочетъ его потому, что готовые, замкнутые и осязательные образы и формы вымершаго прошедшаго кажутся ему безконечно увлекательнѣе и поэтичнѣе, чѣмъ только что слагающееся новое, которое нигдѣ не можетъ дать безпомощной фантазіи осязательныхъ и твердыхъ точекъ опоры“ [206]).

Августъ-Вильгельмъ Шлегель и его братъ, Фридрихъ Шлегель, въ журналѣ „Athenaeum“ (1798) явились вождями романтизма [207]). Романтизмъ возникнулъ изъ убѣжденія, въ необходимости миѳологической основы для поэзіи [208]). Въ то время вѣрили въ возможность (см. стр. 179) создать новую миѳологію. Это исканіе миѳологической основы привело къ среднимъ вѣкамъ съ ихъ легендами, сказками, поэзіей и католическимъ культомъ [209]).

Увлеченіе средневѣковою стариною особенно сильно обнаружилось въ духовныхъ пѣсняхъ Новалиса, въ духовныхъ сонетахъ и подражаніяхъ старымъ легендамъ Августа Шлегеля, въ особенности же въ „Геновевѣ“ и „Октавіанѣ“ Тика [210]), сатирически относившагося къ грекоманіи Гете и Шиллера и написавшаго также романъ „Странствованіе Франца Штернбальда“, въ которомъ принималъ большое участвіе другъ Тика Вакенродеръ, авторъ „Сердечныхъ изліяній любящаго искусство монаха“, содѣйствовавшихъ внесенію въ литературу и искусство мистической средневѣковой манеры [211]).

Эти первые плоды увлеченія средневѣковою стариною полны глубокаго поэтическаго чувства и свободны отъ того элемента политической и религіозно-католической реакціи, которая такъ дискредитировала романтическую школу [212]).

Романтическому увлеченію средневѣковой стариной весьма обязана наука, ставшая усердно разрабатывать сокровища средневѣковой литературы [213]), и искусство, начавшее подражать старинымъ художникамъ [214]), полнымъ наивности и искренности.

Художники, начиная съ Джіотто и до Рафаэля казались наиболѣе достойными подражанія. Впрочемъ Рафаэль съ того момента, когда сталъ удаляться отъ Перуджино, уже сошелъ съ истиннаго пути. Наравнѣ съ старыми итальянскими мастерами пользуются уваженіемъ и нѣмецкіе, жившіе до начала XVI в. Сюжетомъ служитъ обыкновенно священная исторія. Преимущества живописи масляными красками кажутся лишними. Пишутся картины, похожія на старинные служебники. О линейной и воздушной перспективѣ мало заботятся, чтобы тѣмъ болѣе походить на произведенія старыхъ мастеровъ. Краски яркія, фигуры пло-

скія, фонъ золотистый, золотые вѣнцы, края одѣянія и самыя одѣянія, золотистые волосы и крылья у ангеловъ, играющихъ на золотыхъ арфахъ, словомъ, все напоминаетъ художниковъ, живших до 1500 г. На первомъ планѣ, какъ у Дюрера и Брейгеля, красуются разныя травы, бабочки, жабы, ящерицы. Нѣмецкіе художники, увлекшіеся древними мастерами и преимуществами до-рафаэлевской эпохи, стали называться „назареями“ [215]).

Главою школы „Назареевъ“ [216]) былъ Фридрихъ Овербекъ (1789—1869). Находясь въ Римѣ, онъ съ нѣсколькими своими товарищами по художественному міросозерцанію помѣстился въ монастырѣ св. Исидора на Пинчіо. Каждый изъ нихъ устроился въ особой кельѣ. Ихъ стали называть „монашествущей братіей“ [217]). Впослѣдствіи эта кличка была замѣнена названіемъ „Назареевъ“, которымъ именуются и до сихъ поръ представители того направленія нѣмецкой живописи, во главѣ котораго находился Фр. Овербекъ [218]).

Овербекъ придавалъ громадное значеніе традиціи въ искусствѣ, а къ подражанію природѣ относился съ презрѣніемъ. О реалистахъ онъ говорилъ: „Они думаютъ, что сдѣлали нѣчто похвальное, когда имъ удалось написать помело такъ натуральио, что, кажется, его можно схватить рукою. Но въ такомъ случаѣ я возьму само помело: вѣдь оно естественнѣе [219]).

Вмѣсто природы, предметомъ изученія и подражанія для Овербека служили древніе итальянскіе мастера. Громадное впечатлѣніе на Овербека произвели рисунки братьевъ Рипенгаузенъ, познакомившіе его съ Джіотто, Симоне Мемми, Мазаччіо и прочими мастерами до-рафаэлевскаго періода [220]). Овербекъ и прочіе назареи, увлекаясь старыми мастерами, старались подражать ихъ техникѣ, со всѣми ея условностями и недостатками [221]).

Рафаэль, по крайней мѣрѣ во вторую половину своей жизни, казался Овербеку пропитаннымъ тлетворнымъ языческимъ и протестантскимъ ядомъ [222]). Самъ Овербекъ перешелъ въ католичество и всецѣло сосредоточился на религіи. На живопись онъ смотрѣлъ, подобно древнимъ сіенскимъ художникамъ, „какъ на посредницу и учительницу религіознымъ предметамъ для неумѣющихъ читать“ [223]). Но въ противоположность этому убѣжденію, Овербекъ обнаруживаетъ литературное происхожденіе своего художественнаго міросозерцанія, въ которомъ сквозитъ глубокое впечатлѣніе, испытанное Овербекомъ при чтеніи „Сердечныхъ изліяній любящаго искусство монаха“ Вакенродера и „Странствованія Франца Штернбальда“ Тика [224]). Во многія свои произведенія Овербекъ влагаетъ такое содержаніе, которое понятно

лишь при словесномъ объясненіи, — признакъ, указывающій на то, что живопись перешла свои границы и вторгнулась въ область литературы. Такъ, напримѣръ, для объясненія своей громадной картины „Торжество религіи въ искусствахъ“ Овербекъ написалъ цѣлую книгу. Изъ нея читатель узнаетъ, что фонтанъ, помѣщенный въ срединѣ картины, долженствуетъ изображать небесное направленіе христіанскаго искусства. Вода падаетъ въ два бассейна, „изъ которыхъ первый отражаетъ въ себѣ небесные, а нижній земные предметы“ [225]).

Въ этой книгѣ Овербекъ упрекаетъ Рафаэля за его мнимое отпаденіе отъ религіи и обвиняетъ его преимущественно въ томъ, что, однако, писалъ не самъ Рафаэль, а его ученики. Вышеупомянутая картина Овербека, впрочемъ, обнаруживаетъ сильную зависимость ея автора отъ „Спора о св. Причастіи“ Рафаэля, съ тою только разницею, что у Рафаэля изображенные люди горячо спорятъ изъ-за Евхаристіи, а у Овербека они дѣлаютъ какіе-то символическіе жесты, оставляющіе зрителя совершенно безучастнымъ. Многія фигуры на картинѣ Овербека похожи на раскрашенныя деревянныя статуи [226]).

Сильное сходство съ Рафаэлемъ обнаруживаетъ „Св. Семейство“ Овербека (въ Мюнхенской Пинакотекѣ). Стоящая Мадонна нагибаетси къ Христу, приблизительно двухлѣтнему ребенку, сидящему на ягненкѣ и смотрящему на свою мать. Имъ любуются Елизавета и колѣнопреклоненный Іоаннъ. Гармонія линій въ этомъ произведеніи Овербека такъ изящна, что на первый взглядъ оно, кажется, принадлежитъ самому Рафаэлю. Но болѣе внимательное изслѣдованіе разубѣждаетъ зрителя: Мадоннѣ и Христу Овербекъ придалъ слишкомъ сладкую, приторную сентиментельность, совершенно противоположную искренности и непосредственности чувства, столь плѣнительнаго у Рафаэля. И въ техническомъ отношеніи (въ раккурсахъ, въ вырисовкѣ рукъ и пр.) тоже Овербекъ несравненно ниже Рафаэля, постоянно изучавшаго природу и потому достигнувшаго высшаго совершенства [227]).

Самую значительную фреску Овербека „Индульгенція св. Франциска“ можно принять за произведеніе Фіезоле: линіи такъ изящны, композиція такъ проста, фигуры полны такого чистаго, глубокаго чувства, что произведеніе это достойно мастера дорафаэлевскаго періода. Но внимательное изученіе подробностей, вырисовки рукъ, ногъ и т. п. убѣждаетъ въ томъ, что автору этой фрески далеко до художества, достигнутаго великимъ монахомъ обители св. Марка, столь глубоко изучившимъ природу во всѣхъ ея деталяхъ. Въ особенности сильно шокируетъ условная

набожность и рабская зависимость отъ старыхъ флорентинцевъ— но безъ ихъ искренней сердечности и свѣжести, пріобрѣтенной ими ихъ усернымъ изученіемъ природы — въ слѣдующихъ произведеніяхъ Овербека: „Не возбраняйте дѣтямъ доступъ ко мнѣ“ и „Проповѣдующій Іоаннъ Креститель“. Въ первой изъ нихъ поражаетъ полное отсутствіе мотивовъ, выхваченныхъ изъ жизни, несмотря на то, что Овербекъ, живя въ Римѣ, могъ бы воспользоваться очень пригодными для его картины наблюденіями надъ уличными дѣтьми. Онъ предпочелъ подражать старо-флорентинскимъ образцамъ. Оттого справедливо называются его произведенія „искусствомъ изъ вторыхъ рукъ“ [228]).

Несмотря на глубокое изученіе Рафаэля и на сходство съ личнымъ характеромъ Фра Анжелико [229]), Овербекъ вопроизводитъ христіанскіе сюжеты совсѣмъ не такъ, какъ названные два великіе итальянскіе художника. Овербекъ придаетъ своимъ религіознымъ картинамъ современную сентиментальность, доходящую до приторной слащавости и производящей рѣзкій диссонансъ съ его манерой, заимствованной у старыхъ мастеровъ до-рафаэлевскаго періода. Оттого теперь намъ совершенно непонятно то впечатлѣніе, которое его картины производили на современниковъ. Онъ пользовался при жизни громадной славой, и вліянію его подчинилось большое число живописцевъ и скульпторовъ, напримѣръ, скульпторы: Кнабль (въ Мюнхенѣ), Гассеръ (въ Вѣнѣ);— живописцы: Steinle, Seitz, Hess, Schadow, Deger, Ittenbach, Müller, Kuppelwieser, Maria Ellenrieder (въ Констанцѣ) (См. Fr. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Vierte Reihe. Nordlingen. 1885, S. 102). Въ Италіи Овербеку сильно подчинился Газолани, а во Франціи Фландринъ сходенъ съ нѣмецкими назареями [230]).

Фландринъ ясно понималъ недостатки Овербека. Въ одномъ изъ своихъ писемъ (1833 г.) Фландринъ высказываетъ слѣдующія замѣчанія объ Овербекѣ: „Овербекъ пользуется вполнѣ формою старыхъ мастеровъ; онъ наблюдаетъ природу, но, по собственному своему признанію, почти никогда на нее не смотритъ во время работы. Къ тому же онъ не столько заботится о живописи, сколько о выраженіи своихъ мыслей. Мнѣ кажется, что онъ неправъ, потому что, если онъ хочетъ живописью выражать свои мысли, то, чѣмъ правдивѣе и правильнѣе будетъ средство, тѣмъ лучше онѣ будутъ выражены“ [231]).

Самъ Фландринъ, хотя подражалъ древнему христіанскому искусству [232]), какъ, напримѣръ: простоту складокъ въ одеждѣ онъ заимствовалъ у Джіотто (впрочемъ онъ придерживался также

грековъ и чинквечентистовъ), но заимствованное онъ старался переработать въ себѣ, сплавить воедино и дополнить непосредственнымъ изученіемъ природы. „Однако и ему не удалось соединить христіанскія идеи съ живымъ воспроизведеніемъ дѣйствительности, какъ это мы видимъ у древнихъ мастеровъ; наоборотъ, у Фландрина, какъ и у Овербека, христіанскіе образы отодвинуты въ тусклый міръ чисто-отвлеченныхъ идей. Но Фландрину все-таки удалось, благодаря своему таланту и техникѣ, сообщить своимъ религіознымъ фигурамъ полный, чистый консонансъ своей души и сдѣлать изъ нихъ настоящіе художественные образы. Но, конечно, у Овербека богаче фантазія, больше изобрѣтательности, чѣмъ у Фландрина [233]).

Подчиненіе нѣмецкому назарейству обнаруживается также у Виктора Орсель, Альфонса Перинъ и Адольфа Роже (Roger). Они старались подражать убогой манерѣ старыхъ итальянскихъ мастеровъ до-рафаэлевской эпохи, надѣясь такимъ образомъ достигнуть въ экспрессіи большой глубины религіознаго настроенія. При изображеніи евангельскихъ сюжетовъ эти художники строго придерживались догмѣ и прибѣгали къ символикѣ. (Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 349).

Самымъ талатливымъ изъ трехъ вышеназванныхъ французскихъ художниковъ считается Орсель. Для своихъ христіанскихъ сюжетовъ онъ нашелъ образцы въ произведеніяхъ Джіотто, Фіезоле, Мазаччіо и Перуджино. Въ отличіе отъ Овербека, Орсель ревностно изучалъ также и античное искусство и зорко присматривался къ природѣ, о чемъ высказывалъ интересныя мысли въ своихъ письмахъ. „Не забывайте, совѣтовалъ Орсель, почаще изучать античное искусство, не какъ выраженіе религіознаго духа, а какъ науку формы и изящнаго вкуса. Христіанскіе писатели много занимались языческими авторами Греціи и Рима. Художники должны поступать такъ же не для того, чтобы создавать произведенія, подобныя языческимъ храмамъ, статуямъ и картинамъ, но для правильнаго изображенія религіозныхъ сюжетовъ“. „Чтобы пріобрѣсти правдивость въ жестахъ, въ экспрессіи головъ и т. п., я понялъ, что нужно постоянно наблюдать природу во всѣхъ случаяхъ жизни, замѣчать ее во всѣхъ мелочахъ, помимо серьезныхъ изученій каждой части картины. Чѣмъ дѣлаешься естественнѣе, тѣмъ становишься сильнѣе и доказательнѣе“ [234]).

Но все-таки Орселю, несмотря на его благія намѣренія, не удалось соединить воедино христіанслое настроеніе, античныя формы и природу. Его попытка „окрестить греческое искус-

ство“ [235]) осталась тщетною. Произведеніе Орселя: „Le Bien et le Mal“ (1833) состоитъ изъ цѣлаго цикла изображеній. На центральной картинѣ написаны двѣ молодыя дѣвушки. Одна изъ нихъ, подчиняясь искушенію дьявола, топчетъ ногой Священное Писаніе, другая, подкрѣпляемая ангелами, борется съ искушеніями, читая библію. Восемь меньшихъ картинъ, изображающихъ эпизоды изъ жизни этихъ двухъ дѣвушекъ, окружаютъ центральную.

Подражаніе древнимъ мастерамъ не помогло, однако, Орселю достигнуть того, что̀ такъ отличаетъ чинквечентистовъ отъ ихъ подражателей: искренней вѣры, знанія античнаго искусства и любви къ природѣ. Орселю не удалось слить въ одно нераздѣльное увлеченіе сюжетомъ и его художественнымъ воспроизведеніемъ [236]).

Эти недостатки сказались и въ главномъ произведеніи Орселя: въ фрескахъ капеллы Пресвятой Дѣвы въ церкви Notre Dame de Lorette (въ Парижѣ). Сюжетомъ для своего произведенія Орсель взялъ литанію Пресвятой Дѣвы. Каждое отдѣльное воззваніе къ ней изображено символически. Позы, экспрессія и линіи заимствованы у древнихъ мастеровъ, колоритъ у Джіотто и раннихъ флорентинцевъ. Художникъ преднамѣренно избѣгалъ чувственной прелести. „Одно лишь содержаніе, религіозное чувство должно проникать все произведеніе и душу созерцателя, но это намѣреніе не было, да и не могло быть достигнуто“, замѣчаетъ Юліусъ Мейеръ [237]).

Perrin преимущественно подражаетъ флорентинцамъ, непосредственно предшествующимъ Рафаэлю, какъ это видно изъ фрески названнаго французскаго художника капеллы „Евхаристія“ той же церкви Notre Dame de Lorette [238]). Эти фрески окончены въ 1852 г. Въ ней художникъ руководствовался не однимъ Евангеліемъ, но и комментаріями Святыхъ Отцевъ, приведшихъ его къ символизму, мало понятному безъ словеснаго объясненія. Въ результатѣ получилось произведеніе съ туманнымъ содержаніемъ, облеченнымъ въ форму преднамѣренно грубую, благодаря архаистическимъ тенденціямъ автора [239]). Ад. Роже (Roger) еще болѣе предыдущихъ художниковъ примыкаетъ къ нѣмецкимъ назареямъ [240]).

Прерафаэлизму заплатили дань и нѣкоторые ученики Ингра (Ingres), какъ, напримѣръ: Amaury-Duval, Louis Mottez и Omer Charlet. Ингръ заставлялъ своихъ учениковъ дѣлать копіи съ произведеній Сіенскихъ, Флорентинскихъ, Умбрійскихъ и другихъ итальянскихъ живописцевъ. Поэтому, при воспроизведеніи рели-

гіозныхъ сюжетовъ его ученики не замедлили подражать манерѣ этихъ старыхъ мастеровъ, съ увѣренностью разсчитывая на то, что такимъ образомъ будетъ достигнутъ своеобразный, необыкновенный эффектъ. Amaury-Duval написалъ фрески въ капеллѣ св. Филомены въ церкви St. Merry (въ Парижѣ), въ капеллѣ Пресвятнй Дѣвы St. Germain l'Auxerrois (въ Парижѣ) и въ церкви St. Germain en Laye (около Парижа). Во всѣхъ этихъ работахъ названный художникъ придерживается манеры старыхъ итальянцевъ. Въ фигурахъ незамѣтно большого движенія, экспрессія напоминаетъ Фіезоле. Отъ всѣхъ этихъ произведеній вѣетъ покоемъ какого-то чуждаго, далекаго міра, что̀ достигнуто преднамѣреннымъ стремленіемъ къ несовершенствамъ, присущимъ художникамъ юной поры искусства, еще лишь начинающаго свое мощное развитіе. Отто̀го достоинства старыхъ мастеровъ пропали, а недостатки остались у ихъ усерднаго копировщика и подражателя, производящаго впечатлѣніе взрослаго, но старающагося лепетать по-дѣтски. Louis Mottez украсилъ паперть церкви St. Germain l'Auxerrois (въ Парижѣ) изображеніями распятія, нагорной проповѣди (съ символически-иллюстрирующими ее группами) и Посланія Апостоловъ. Эти работы окончены въ 1845 г. Желая, чтобы его живопись соотвѣтствовала готической архитектурѣ церкви, авторъ подражалъ въ композиціи, одѣяніи и т. п. Джіотто и древнимъ сіенскимъ мастерамъ. Но такъ какъ сквозь эту заимствованную изъ старины оболочку видна рука художника XIX вѣка, то на зрителя подобная живопись производитъ впечатлѣніе какого-то маскарада.

Omer Charlet, подражая старымъ мастерамъ, довольствуется одною лишь условною академическою красотою формы [241]).

„Все это архаистическое направленіе, пишетъ Юліусъ Мейеръ, тщетно стремится къ наивной набожности, живой вѣрѣ, вдохновлявшей творчество старыхъ итальянскихъ мастеровъ, давно унесшихъ свое искусство съ собой въ могилу. Ихъ подражатели въ состояніи передать лишь оболочку, а не ее оживляющую душу; оттого произведенія французскихъ прерафаэлитовъ, какъ и нѣмецкихъ назареевъ, лишены силы и правды живой дѣйствительности, теплоты и глубины экспрессіи“ [242]).

Аналогичное явленіе нѣмецкому „назарейству“ представляютъ въ Англіи прерафаэлиты. Сильное вліяніе имѣлъ Овербекъ на Ford Madox Brown'a, который однако былъ далекъ отъ религіозныхъ сюжетовъ. За ними онъ обращался къ Шекспиру и дѣйствительности [243]). Въ 1848 г. онъ написалъ произведеніе, содержаніе котораго взялъ изъ „Лира“. „Самое трагичное мѣсто

въ драмѣ Шекспира, когда Лиръ проклинаетъ свою дочь, изображено художникомъ съ потрясающей силой. Картина была протестомъ противъ традиціонной исторической живописи, и, быть можетъ, никто никогда болѣе рѣзко не ополчался противъ общепринятаго. Пестрыя, неподвижныя фигуры стоятъ, какъ картонныя фигуры; никакой гибкости линій, никакой закругленной красоты нѣтъ въ картинѣ. Столь же негармониченъ и колоритъ. Бурый тонъ, который царилъ раньше въ живописи, смѣнился ликующимъ свѣтлымъ колоритомъ и полуварварской пестротой въ духѣ старинныхъ миніатюръ. Но удачно выбранныя подробности, выясняющія общій психологическій замыселъ, таковы, что благодаря имъ забывается отталкивающій внѣшній видъ, и картина выростаетъ въ великое произведеніе, полное глубокой человѣческой правды. Художникъ вполнѣ отрѣшился отъ позъ, отъ внѣшней красоты и театральныхъ эффектовъ. Подобно мастерамъ XV вѣка, Мадоксъ Броунъ не старается смягчать уродство; Гольбейнъ тоже не боялся уродства, когда писалъ прокаженныхъ нищихъ для алтаря Св. Севастьяна. Въ каждой фигурѣ, красивой или уродливой, выраженъ твердый, непреклонный характеръ, въ каждой чувствуется такая же сосредоточенная полнота жизни, какъ въ средневѣковыхъ алтарныхъ фигурахъ, вырѣзанныхъ изъ дерева. Таковы старый Лиръ съ его изможденнымъ лицомъ и развѣвающейся бородой, завистливая Регана, холодная, жестокая и честолюбивая Гонерилья, герцогъ Бургундскій, въ нерѣшимости кусающій ногти, и Корделія съ ея трогательной неловкой граціей. Художникъ соединилъ угловатую наивность примитивовъ съ глубокою ученостью современнаго историка. Всѣ археологическія подробности, древніе британскіе костюмы, драгоцѣнности, прически, оружіе, мебель и ковры изучены съ точностью, напоминающей Менцеля. Мадоксъ Броунъ не придерживается академическихъ правилъ композиціи; складки одеждъ падаютъ свободно; мягкая красивость складокъ и декоративныхъ мотивовъ совершенно отсутствуетъ. Изумительна также выразительность и глубокій паѳосъ движеній и лицъ“ [244]).

Къ Ford Madox Brown’y обратился съ просьбой взять къ себѣ въ ученики Данте Габріель Россетти, недовольный Лондонской Академіей живописи [245]). Его единомышленники были: Holman Hunt и Everet Millais, образовавшіе „Прерафаэлитское братство“ [246]). Случайно попались имъ въ руки гравюры съ фресокъ Беноццо Гоццоли въ Кампо-Санто Пизы. Молодые художники были поражены правдивостью и искренностью названнаго кватрочентиста и пришли къ заключенію, что искусство пошло по лож-

ной дорогѣ съ того момента, когда Рафаэль покинулъ Флоренцію и сталъ писать фрески въ Ватиканѣ [247]). „Съ тѣхъ поръ все измѣнилось къ худшему: искусство сбросило простое одѣяніе жизненной правды, впало въ условность, и въ теченіе вѣковъ дѣлалось все болѣе безсодержательнымъ и отталкивающимъ, благодаря постоянному повторенію однѣхъ и тѣхъ же формулъ. Неужели же до конца міра люди будутъ стоять и двигаться на картинахъ совершенно такъ, какъ они это тысячу разъ продѣлывали на итальянскихъ картинахъ XVI вѣка? Неужели человѣческія страсти—любовь, храбрость, раскаяніе, самоотреченіе—должны всегда выражаться въ тѣхъ же поворотахъ головы, въ одинаковомъ подниманіи бровей, въ томъ же движеніи и складываніи рукъ, какія нѣкогда введены были въ обиходъ cinquecent'истами? Развѣ въ дѣйствительности встрѣчаются тѣ закругленныя формы, которыя Рафаэль, первый классикъ, заимствовалъ изъ античнаго искусства? И неужели въ критическіе моменты жизни люди становятся въ такія гармонично-составленныя группы, причемъ тотъ, на комъ случайно лучшее платье, непремѣнно становится въ центрѣ?

Этой реакціей противъ cinquecent'истовъ и ихъ бездарныхъ подражателей объясняется принятое молодыми англійскими художниками наименованіе „прерафаэлитскаго братства“ (Praeraſaelit Brotherhood) и таинственныя массонскія буквы P. R. B., которыя они прибавляли къ своей подписи на картинахъ. Дейсъ, чтобы освободиться отъ вліянія cinquecento, сталъ подражать quattrocent'истамъ, названіе же прерафаэлитовъ должно было только обозначать, что они хотятъ, подобно quattrocent'истамъ, вернуться къ первоисточнику истины, къ изученію природы. Ученики академіи Россетти, Миллэсъ и Гольманъ Гёнтъ, вмѣстѣ съ молодымъ скульпторомъ Томасомъ Вульнеромъ, который только что кончилъ ученіе, были въ то время единственными членами братства. Впослѣдствіи къ нимъ присоединились: жанровый живописецъ Джемсъ Колинзонъ, живописецъ и критикъ Ф. Г. Стефенсъ и братъ Данте Габріеля Россетти, Михаилъ Вилльямъ Россетти“ [248]).

Идеалами прерафаэлистовъ стали Джіотто, Орканья, Фра-Анжелико, Ботичелли и др. [249]).

Обращеніе англійскихъ прерафаэлитовъ къ древнимъ мастерамъ живописи, полнымъ правдивости, искренней религіозности и поэтической наивности, было отголоскомъ англійскаго „медивіализма“ 40-хъ и 50-хъ годовъ и религіознаго обновленія, подъ вліяніемъ „Оксфордскаго движенія“, во главѣ котораго находился

Джемсъ-Генри Ньюманъ, стремившійся „укрѣпить падавшій авторитетъ церкви, вдохнуть въ нее новую жизнь и возстановить ея прежнюю роль руководительницы и вдохновительницы національной жизни“ [250]).

Глубокимъ религіознымъ чувствомъ проникнуты многія произведенія англійскихъ прерафаэлитовъ. Въ особенности Holman Hunt былъ склоненъ къ религіозно-нравственному мистицизму [251]). Имъ всецѣло проникнуты: „Свѣтъ Міра“, „Пробужденіе Совѣсти“ названнаго художника. На первой изъ этихъ картинъ изображенъ Христосъ, идущій ночью съ фонаремъ въ рукахъ и олицетворяющій христіанство, освѣтившее міръ божественнымъ ученіемъ любви и милосердія [252]).

Картина, названная „Пробужденіемъ Совѣсти“, изображаетъ молодую женщину, вовлеченную въ грѣхъ легкомысленнымъ молодымъ человѣкомъ, который играетъ на фортепіано „Oft in the stilly night“ (Часто въ тихую ночь). Эти звуки и пробуждаютъ мученія совѣсти въ душѣ молодой женщины, на лицѣ которой выразились муки раскаянія [253]).

Hunt и Brown придерживались принциповъ прерафаэлизма всю жизнь. Наоборотъ, послѣдній былъ для Millais только временнымъ увлеченіемъ [254]). Изъ его произведеній особенно ярко запечатлѣны прерафаэлизмомъ: „Христосъ въ домѣ своихъ родителей“ и „Лоренцо и Изабелла“. Первая написана на слѣдующій библейскій текстъ: „Ему скажутъ: отчего же на рукахъ у тебя рубцы? и онъ отвѣтитъ: оттого, что меня били въ домѣ любящихъ меня“ [255]). Іисусъ Христосъ изображенъ ребенкомъ. Онъ повредилъ себѣ руку. Св. Іосифъ нагибается, чтобы посмотрѣть рану. Марія стоитъ на колѣняхъ подлѣ Своего Сына, стараясь его утѣшить ласками. Маленькій Іоаннъ несетъ воду въ деревянномъ сосудѣ. Св. Анна старается вынуть гвоздь, поранившій руку Христа-ребенка. Подмастерье усердно работаетъ на верстакѣ. Полъ покрытъ стружками. На стѣнахъ висятъ инструменты [256]). „Въ пониманіи сюжета чувствуется тоже вліяніе quattrocentist'овъ. Аскетическая строгость замѣнила идеализированныя одежды, угловатость — прежнюю величественность линій. Особенное негодованіе возбуждала въ свое время фигура Маріи, которая въ своей желтой косынкѣ на головѣ походила на лондонскую мѣщанку“ [257]).

Сюжетъ картины „Лоренцо и Изабелла“ заимствованъ изъ разсказа Боккаччіо въ поэтической обработкѣ Китса „Pot of Basil“. На этой картинѣ изображено сидящее за обѣдомъ флорентинское общество въ одеждѣ XIII в. Лоренцо блѣдный, скрывая волненіе, сидитъ рядомъ съ Изабеллой и устремилъ на нее

глубокій, страстный взглядъ. Братъ Изабеллы, полный негодованія, даетъ ногою пинокъ собакѣ. „Всѣ сидящіе за столомъ—портреты разныхъ лицъ. Возлюбленный Изабелы написанъ былъ съ критика Стефенса, одинъ изъ пирующихъ съ правой стороны, тотъ, который подноситъ бокалъ ко рту—съ Данте Габріеля Россетти. Даже узоръ на камчатой скатерти, на ширмахъ и обояхъ фона выписаны самымъ тщательнымъ образомъ съ наивной старательностью примитива. Красочный блескъ Яна ванъ-Эйка сочетается здѣсь со сладостной нѣжностью Перуджино, а рыцарскій духъ новеллы Боккаччіо переданъ съ твердостью тонкаго знатока литературы [258]).

Эту картину съ буквами P. R. B. (Praeraphaelit Brotherhood) Millais, вступивъ въ „Прерафаэлитское Братство", послалъ въ 1849 г. въ „Royal Academy", куда Hunt отправилъ свою картину, изображающую, по Бульверу, Ріенци, клянущагося на трупѣ своего брата отмстить убійцѣ [259]). Къ этой же выставкѣ Россетти готовилъ свою картину „The Girlhood of the Virgin Mary" (Молодость Богоматери), которую, однако, не успѣлъ кончить къ сроку и выставилъ ее у одного торговца картинами [260]). Эта картина изображаетъ комнату въ жилищѣ Пресвятой Дѣвы съ открытымъ балкономъ, къ которому ея отецъ, св. Іоахимъ прикрѣпляетъ символически-плодоносныя вѣтви виноградной лозы. Справа, передъ зеленой занавѣсью, изображены фигуры Пресвятой Дѣвы и ея матери, св. Анны, за рукодѣльемъ. Св. Анна одѣта въ темно-зеленое платье. У нея головной уборъ, какъ у монахини. Она сложила руки и наблюдаетъ за работой Пресвятой Дѣвы. Послѣдняя совсѣмъ не похожа на Мадонну. Она одѣта въ простое сѣрое платье и вышиваетъ изображеніе лиліи золотомъ по красному фону. Передъ ней ваза съ цвѣткомъ, ею копируемымъ. Маленькій ангелочекъ съ розовыми крылышками его поливаетъ. На полу лежатъ книги въ тяжелыхъ переплетахъ съ названіями шести главныхъ добродѣтелей. Бѣлый голубь сидитъ на трельяжѣ, дополняя спокойное настроеніе картины. Но въ ней есть символическій намекъ и на ту трагедію, которая ожидаетъ Пресвятую Дѣву, въ фигурѣ креста, образованной усиками виноградной лозы, въ пальмовыхъ полоскахъ и терновникѣ на полу. Всѣ фигуры, включая голубя, украшены вѣнчикомъ, въ которомъ написано имя каждой изъ нихъ. Лицо св. Анны—портретъ матери художника, а моделью Пресвятой Дѣвы послужила его сестра. Картина была подписана полнымъ именемъ художника. На рамѣ, вмѣсто подписи, было помѣщено два сонета, изъ которыхъ начинающійся словами:

„This is that blessed Mary, pre-elect God's Virgin".
(Это—благословенная Марія, предопредѣленная Богомъ Дѣва)

былъ напечатанъ въ каталогѣ. Слѣдующее стихотвореніе поясняло картину:

„So held she through her girlhood, as it were
An angel-watered lily that near God
Grows and is quiet; till, one dawn at home,
She woke in her white bed, and had no fear
At all,—yet wept till sunshine and felt awed,
Because the fulness of her time was come" [261]).

(Такъ провела она свои дѣвичьи годы, точно орошаемая ангеломъ лилія, въ тишинѣ растущая у Бога, пока однажды на разсвѣтѣ не проснулась на своемъ бѣлоснѣжномъ ложѣ, безъ страха, но въ слезахъ. Она плакала до восхода солнца въ благоговѣйномъ трепетѣ, ибо ея время исполнилось).

Послѣдняя строка этого стихотворенія послужила содержаніемъ другой картины Россетти: „Ecce ancilla domini" („Се раба Господня"). Въ этомъ произведеніи художникъ изображаетъ моментъ появленія передъ Св. Дѣвой Маріей ангела съ цвѣткомъ лиліи въ рукахъ, пришедшаго возвѣстить ей о судьбѣ, ожидающей ее. Вопреки всѣмъ традиціямъ, Пресвятая Дѣва изображена не въ торжественномъ одѣяніи и не въ пышной обстановкѣ. Марія простая поселянка. Она пробуждена отъ сна внезапнымъ видѣніемъ и устремила взглядъ на ангела, стоящаго передъ ней въ простой бѣлой одеждѣ, падающей прямыми строгими складками къ его ногамъ. Кромѣ этихъ двухъ лицъ, изображенъ еще влетѣвшій въ окно голубь. „Элементъ чудеснаго, мистическое величіе момента таится во внутреннемъ настроеніи двухъ лицъ, представленныхъ на полотнѣ,—внѣшняя же передача самая простая и реальная: маленькая комнатка, въ которой происходитъ сцена, синяя занавѣска у кровати Маріи, неоконченная вышивка алтарнаго покрывала въ углу (Марія, очевидно, работала надъ нею предъ сномъ, и вышитыя лиліи на пурпурномъ шелкѣ символизируютъ благочестивое мистическое настроеніе ея наканунѣ, подготовившее ее къ видѣнію) — всѣ эти подробности придаютъ картинѣ характеръ жизненности, очень тонко оттѣняющій замыселъ художника" [262]).

Въ сравненіи съ трезвымъ, яснымъ творчествомъ Гёнта и Millais, стремившихся къ правдѣ и естественности, Россетти является мистически мечтательнымъ съ изысканной простотой. Благодаря своему болѣзненно-возбужденному воображенію, онъ наиболѣе приблизился къ старымъ мастерамъ—кватроченистамъ, увлеченный средневѣковой наивностью, которую окружилъ всѣми

чарами мистицизма. Мадоксъ Бровнъ, Гёнтъ и Millais все болѣе становились натуралистами, воспроизводя съ наибольшей точностію всѣ детали дѣйствительности. Около Россетти группировались художники, все болѣе удалявшіеся отъ натурализма и вдававшіеся въ мистицизмъ и архаизмъ [263]).

Одинъ изъ наиболѣе выдающихся изъ нихъ былъ Бёрне-Джонсъ, съ которымъ Россетти встрѣтился въ 1856 г. и, увидавъ его эскизы, уговорилъ оставить намѣреніе заниматься теологіей и убѣдилъ его посвятить себя живописи [264]).

Бёрне-Джонсъ много поработалъ для англійскихъ церквей. Такъ какъ въ нихъ нѣтъ мѣста дтя стѣнной живописи, то тѣмъ бо̀льшую дѣятельность онъ проявилъ въ живописи на стеклѣ. Бёрне-Джонсъ углубился въ ея готическій стиль и сдѣлалъ свои произведенія соотвѣтствующими ново-англійской готической архитектурѣ. Архитектоническія соображенія Бёрне-Джонса въ его живописи на стеклѣ отразились и въ его картинахъ, запечатлѣнныхъ его готическими симпатіями и стремленіемъ подражать тречентистамъ и др. [265]). Однимъ изъ лучшихъ его произведеній считаются „Дни творенія“, которые изображены символически отдѣльными группами ангеловъ. Одинъ изъ нихъ съ глобусомъ въ рукахъ, на которомъ въ послѣдовательномъ порядкѣ изображены результаты творческихъ словъ Господнихъ [266]). „Символизмъ картины не глубокъ, но неотразимо поэтична красота интенсивнаго колорита, гармоніи различныхъ настроеній творческаго экстаза съ красками и освѣщеніемъ соотвѣтствующихъ фигуръ,—цѣлая гамма растущаго созидательнаго восторга отъ смутнаго, съ тревогой и ожиданіемъ глядящаго въ будущее перваго дня (шестокрылаго серафима, держащаго изображеніе земного шара, на которомъ отдѣленъ свѣтъ отъ тьмы), до свѣтлаго ликованья седьмого, отдыхающаго среди розъ и пѣснопѣній“ [267]). Другая картина „The Beguiling of Merlin“ понятна лишь знающему легенду, въ которой бардъ и фея навсегда замкнули свою любовь [268]). Картина изображаетъ слѣдующее мѣсто романа Мерлина: „Однажды случилось, что они вступили въ лѣсъ, называемый Броцеліанскимъ, и нашли тамъ дивную заросль боярышника, очень высокаго и стоящаго въ цвѣту; тамъ они сѣли въ тѣни, Мерлинъ заснулъ, и когда она увидѣла, что онъ спитъ, она медленно поднялась и начала свои заклинанія, точно слѣдуя предписаніямъ Мерлина; она девять разъ провела магическій кругъ и девять разъ повторила формулу заклинанія. Мерлинъ оглянулся вокругъ себя, и ему показалось, что его заперли въ самую высокую башню на свѣтѣ: онъ почувствовалъ, какъ

падаютъ его силы, какъ будто бы кровь его вытекала изъ жилъ“ [269]).

Подобно этому произведенію Бёрне-Джонса, почти всѣ произведенія англійскихъ прерафаэлитовъ мало понятны безъ литературнаго объясненія, какъ, вообще, все это направленіе чисто литературное, и одинъ изъ главныхъ представителей Данте Габріель Россетти — поэтъ. Всѣ они вдохновляются поэзіей и въ своихъ картинихъ воспроизводятъ поэтическіе сюжеты. Всѣ они преклоняются передъ Китсомъ, Гёнтъ вдохновляется библіей, Россетти произведеніями Данте, а Бёрне-Джонсъ рыцарскими поэмами [270]).

Кромѣ названныхъ художниковъ, многіе другіе обнаруживаютъ большее или меньшее архаистическое влеченіе, какъ, напримѣръ, Swinburne [271]), Spencer Stanhope [272]), William Morris [273]), Gustave Moreau [274]), Puvis de Chavannes [275]), Aman-Jean [276]), Maurice Denis [277]), Carlos Schwabe [278]), Eduard von Gebhardt [279]) и пр.

Эта архаистическая тенденція представляетъ явленіе слишкомъ крупное, а потому далеко не можетъ быть случайнымъ и вызваннымъ личными симпатіями того или другого художника. Старинѣ присуще особое, чарующее обаяніе. Произведенія прежнихъ мастеровъ привлекаютъ своею безъискусственною искренностью, съ лихвою искупающей техническіе недочеты. И тѣмъ дороже намъ художественное произведеніе, которое писалъ

„Старинный мастеръ не ученый;
Видна въ немъ робость, стиль сухой;
Но робость кисти лишь сугубитъ
Величье Дѣвы; такъ она
Вамъ сострадаетъ, такъ васъ любитъ,
Такою благостью полна,
Что вѣрите, какъ гласитъ преданье,
Передъ художникомъ святымъ
Сама Пречистая въ сіяньи
Являлась, видима лишь имъ“ [280]).

Обаяніе старины, съ ея простодушною наивностью, особенно сильно чувствуется въ поздніе періоды искусства, когда болѣе или менѣе ярко обнаруживается его дряхлость. И вотъ въ эти-то моменты почти всегда замѣтно стремленіе возвратиться къ его дѣтству [281]). „Это происходитъ оттого, что въ юныхъ произведеніяхъ искусства, при всей ихъ робости и неловкости, мы встрѣчаемъ жизненную силу, которая, стремясь къ совершенствованію, еще не вполнѣ разрѣшилась и какъ бы скрыта въ нихъ: она-то и дѣйствуетъ на насъ съ невыразимою привлекательностью. Въ

искусствѣ, клонящемся къ упадку, никакой внѣшній блескъ не въ состояніи скрыть бо̀льшаго или меньшаго недостатка этой жизненной силы. Въ подобныя времена упадка въ средѣ общества появляются здравомыслящіе способные люди, которые обращаются къ прежнимъ временамъ мощнаго и здраваго процвѣтанія искусства и перенимаютъ оттуда все, даже самую своеобразность формы“ [282]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ IV-й ГЛАВѢ.

1) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875. p. 68—70. О красотѣ въ обычномъ см. Herckenrath. Problèmes d'Esthètique et de Morale. Paris. 1898. p. 14, 29.

О причинѣ, по которой художники опережаютъ публику см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 212—214. О процессѣ художественнаго развитія ibid., II, S. 312—316. Отчего отстающая публика находитъ произведенія новаторовъ „безобразными“, см. ibid. II. S. 314, 374—375.

2) Жуковскій, Камоэнсъ (Сочиненія В. А. Жуковскаго. Полное собраніе въ одномъ томѣ подъ ред. П. В. Смирновскаго. Москва. 1902, стр. 388).

3) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 191—193.

4) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 527.

5) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 528. Артаба—египетская мѣра (Herodot. I, 192).

6) Ambros, geschichte der Musik. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 528.

7) Probl. XIX, 5, 40. (Les problèmes d'Aristote tr. par. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris. 1891. II, Section XIX, p. 40, § 5. p. 71, § 40).

Эти проблемы, приписываемыя Аристотелю, вѣроятно, александрійскаго вѣка и написаны въ 1-мъ или во 2-мъ вѣкѣ по Р. Х. Новое изданіе этого сочиненія см. C. von Jan, Musici scriptores graeci (1895). Ср. K. Stumpf, „Die pseudo-aristotelischen Probleme über die Musik (1897). См. H. Riemanns, Musik-Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1900. S. 49. Art. Aristoteles. Ср. Gerhard Gietmann, Musik-Aesthetik. Freiburg im Bresgau. 1900. S. 103 (Kunstlehre in fünf Teilen von Gerhard Gietmann. S. J. Und Johannes Sörensen. S. J. 3 Teil. Musik-Aesthetik).

8) Goethe, Sprüche in Prosa. Maximen und Reflexionen (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. I. S. 152). Ср. мнѣнія Канта, Гердера, Шопенгауэра и Крюгера R. Wallaschek. Aesthetik der Tonkunst. Stuttgart. 1886. S. 293.

9) „Вслѣдствіе содѣйствія благопріятныхъ обстоятельствъ, поистинѣ единственныхъ, современники Перикла и Александра въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ приблизились къ совершенству болѣе, чѣмъ люди какой-либо иной расы и какого-либо иного вѣка; никогда и нигдѣ форма не выражала идеи такъ совершенно и такъ ясно и не доставляла душѣ такого полнаго впе-

чатлѣнія красоты". Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. XXXVII). По мнѣнію Лекки, Греція достигла высшей степени эстетическаго развитія, доступной человѣчеству. (Lecky, History of the rise und influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. I, p. 256). Ср. Delaborde, Ingres, Sa vie, ses travaux, sa doctrine. Paris. 1870, p. 148. Schnaase, Geschichte des bildenden Künste. 2 Auflage. Düsseldorf. 1866. II. S. 420.

10) „Шиллеръ ясно сознавалъ, что новѣйшее искусство, насколько оно уступаетъ въ чувственной полнотѣ и наглядности античному искусству, настолько превосходитъ послѣднее глубиной духовнаго содержанія". (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 2 Abth. S. 195). Можно предвидѣть, что искусство станетъ со временемъ инымъ, но это не значитъ, что оно подымется выше. (L. Arréat. Psychologie du peintre. Paris. 1892. p. 30).

11) Дж. Рескинъ, Современные художники. I. Общіе принципы и правда въ искусствѣ. Пер. В. С. Когана. Москва 1901, стр. 141—142.

12) Schoelcher, The life of Handel. London. 1857, p. 202—203. Ср. G. Grove, A dictionary of music and musicians. London. 1879. Vol. I, p. 652.

13) Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1859. W. S. 461.

14) Ibid., IV. S. 464.

15) Ibid., IV. S. 465.

16) Ibid., IV. S. 466—467.

17) Ant. Fr. J. Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst. 5 Ausgabe. Heidelberg. 1875. S. 132—134.

Относительно устарѣлости сочиненій прежнихъ авторовъ и ихъ модернизаціи высказалъ слѣдующія мысли Брендель: „Вѣчное значеніе присуще всѣмъ художественнымъ произведеніямъ, въ которыхъ ихъ время нашло наиболѣе совершенное выраженіе; въ этихъ произведеніяхъ данная эпоха достигла кульминаціонной точки той правды, къ которой стремилась, и того добра, которымъ владѣла. Въ этомъ заключается сущность классичности, въ этомъ характеристическій признакъ шедевровъ, принадлежащихъ необходимому фазису развитія человѣческаго рода, отчего они и имѣютъ одинаковое значеніе на вѣчныя времена. Напротивъ, старѣютъ всѣ художественныя творенія, не выражающія кульминаціоннаго пункта своей эпохи и принадлежащія времени стремленія къ этому зениту или моменту упадка. Слѣдовательно, такія произведенія являются или преддверіемъ высшаго искусства или его увяданіемъ; для первыхъ цѣль еще впереди, они стремятся къ ней и служатъ средствомъ для ея достиженія;—вторыя уже перешагнули высшую задачу своего времени, она уже рѣшена и они стараются рѣшить ее снова лишь нагроможденіемъ ненужныхъ средствъ. Такія произведенія имѣютъ значеніе только для исторіи искусствъ, они интересуютъ только историка, желающаго знать эпохи художественнаго расцвѣта и увяданія и понять истинную сущность его зенита.

Въ этомъ заключается самая общая точка зрѣнія. Ближайшее же опредѣленіе классическаго шедевра заключается въ томъ, что сама эпоха, которой онъ принадлежитъ, должна быть кульминаціонной точкой историческаго развитія для даннаго народа. Художественныя произведенія съ переходящимъ значеніемъ могутъ служить высшимъ выраженіемъ своего времени, но именно оттого они и преходящи, что само ихъ время переходное, представляющее или юношескую подготовку, или старческое увяданіе въ жизни даннаго народа. Каждая эпоха, хотя и находитъ свое высшее выраженіе въ какомъ-

нибудь художественномъ или научномъ произведеніи, но подобныя творенія различны по своему достоинству, смотря по значенію выражаемыхъ ими эпохъ. Такимъ образомъ, классическимъ шедевромъ будетъ произведеніе, являющееся высшимъ выраженіемъ той эпохи, въ которую жизнь народа достигла высшаго момента въ своемъ духовномъ развитіи Классическое художественное произведеніе содержитъ въ себѣ сердце народа, его духовную сущность, облекая ее въ совершеннѣйшую форму. Отгого классическіе шедевры всѣхъ временъ служатъ памятниками духовнаго развитія рода человѣческаго, пограничными камнями, отмѣчающими стадіи этого пути. Все же остальное погибаетъ въ пучинѣ времени, потому что служитъ лишь посредствующими этапами между этими высшими точками: лишь вершины далекихъ горъ видны глазу, а не склоны, ведущіе къ этимъ вершинамъ и спускающіеся отъ нихъ.

Для полноты нужно еще прибавить слѣдующее. Если классическимъ произведеніемъ, въ отличіе отъ преходящаго значенія остальныхъ, возникающихъ въ переходные моменты, приписана вѣчность, то это опредѣленіе нужно ограничить тѣмъ, что и классическіе шедевры не во всѣ времена воспринимаются сознаніемъ человѣчества съ одинаковою живостію. И классическія произведенія понижаются до значенія лишь звеньевъ въ общей цѣпи культурнаго развитія и оставляются позади въ качествѣ отсталой точки зрѣнія поступательнымъ движеніемъ исторіи. Это опредѣленіе представляетъ не малыя затрудненія. Въ новѣйшія времена оно часто было непонято. Поэтому я тотчасъ выбираю примѣръ. Гомеръ и Софоклъ классики. Въ нихъ выразилось различнымъ образомъ высшее развитіе греческаго духа. Всѣ послѣдующія поколѣнія возвращаются къ нимъ, какъ первому чудному расцвѣту того народа, который по своему собственному положенію занимаетъ одну изъ высшихъ точекъ историческаго развитія всего человѣчества. Произведенія названныхъ геніевъ вѣчны, въ нихъ совершеннѣйшимъ образомъ выразился человѣческій духъ на извѣстной степени своего развитія; они опредѣляютъ тотъ фазисъ, черезъ который проходятъ всѣ позднѣйшія поколѣнія. Но произведенія Гомера и Софокла не могутъ служить вполнѣ точнымъ выраженіемъ нашего сознанія. Мы рѣшительно не въ состояніи вполнѣ увлечься ими и найти въ нихъ полное удовлетвореніе. Наше сознаніе, вслѣдствіе богатства послѣдующаго развитія, безконечно глубже, и въ этомъ смыслѣ эти произведенія принадлежатъ точкѣ зрѣнія, оставленной нами позади. Слѣдовательно, громадная разница между классическими произведеніями и остальными заключается въ томъ, что первыя представляютъ необходимое, вѣчное звено въ исторіи человѣческаго прогресса и, наоборотъ, все дѣйствительно устарѣвшее изъято изъ общаго сознанія, оживая и пріобрѣтая лишь мимолетное значеніе для изслѣдователя“. (Fr. Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3 Auflage. Leipzig. 1860. S. 231—233).

Затѣмъ Брендель, указавъ на то, что наши теперешніе идеалы совсѣмъ иные, чѣмъ у Генделя и Баха, такъ отвѣчаетъ на вопросъ относительно модернизаціи этихъ композиторовъ: „Модернизація можетъ быть допущена лишь въ томъ случаѣ, если данное произведеніе принадлежитъ нашей собственной точкѣ зрѣнія; мы же, находясь на кульминаціонномъ пунктѣ всего развитія, хотимъ приноровить къ нашимъ высшимъ требованіямъ данное твореніе, содѣйствовавшее нашему подъему. Бахъ и Гендель, наоборотъ, представляютъ оба эпоху, вполнѣ законченную и очень непохожую на нашу, поэтому они имѣютъ право на классическое значеніе, являясь полнѣйшимъ выраженіемъ своего времени. Если они и не всегда свободны отъ обстоятельствъ, отъ моды,

то все-таки вѣчное начало въ ихъ произведеніяхъ перевѣшиваетъ до такой степени все остальное, что послѣднее исчезаетъ. Поэтому, модернизацію ихъ шедевровъ, въ строгомъ смыслѣ, можно считать варварствомъ". (Ibid. S. 234).

Но затѣмъ Бренцель дѣлаетъ большія уступки, считая творенія Баха и Генделя настолько чуждыми массѣ, что ихъ нужно приблизить къ ея пониманію передѣлываніями, укорачиваніями и т. п. „Лучше, — пишетъ Брендель, — хотя бы такимъ образомъ исполнить шедевръ, чѣмъ совсѣмъ его игнорировать, только при этомъ нужно сознавать, что такія измѣненія не улучшенія, а приноравливанія къ слабостямъ большинства. Лучше, конечно, памятники прошедшаго времени оставлять неприкосновенными и понимать ихъ въ духѣ того времени. Это необходимо для публики образованной, способной отречься отъ своей непосредственной субъективности. Для массы же, живущей лишь интересами минуты, ничего не знающей, исключая продуктовъ своего времени,—умѣстны концессіи". (Ibid. S. 234—235).

Противъ послѣднихъ словъ Бренделя можно было бы возразить, что лучше было бы не опускать старинныхъ шедевровъ до низкаго уровня массы, а послѣднюю возвысить до способности наслаждаться классическими твореніями всѣхъ временъ и народовъ. Искаженіями же художественныхъ произведеній прежнихъ временъ едва ли можно содѣйствовать эстетическому прогрессу кого бы то ни было...

За болѣе или менѣе свободную передѣлку баховскихъ и генделевскихъ произведеній стоитъ Робертъ Францъ, нашедшій себѣ защитника въ лицѣ Ю. Шеффера (Julius Schäffer), написавшаго по этому поводу слѣдующія работы: „Zwei Beurteiler von Dr. Pr. Franz." (1803), „Fr. Chrysander in seinen Klavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe" (1876), „R. Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vokalwerke". (См. H. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig, 1900. S. 994. Art. Schäffer, Julius. Ср. H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 303—304. Ср. W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I, S. 489). Robert Franz, Offener Brief an Ed. Hanslick. Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händel'scher Werke. Vocalmusik. Leipzig. 1871. О перемѣнахъ, сдѣланныхъ Р. Вагнеромъ въ „Ифигеніи въ Авлидѣ" Глука и о мнѣніи о нихъ Р. Шумана см. Ad. Jullien, R. Wagner, Sa vie et ses oeuvres. Paris. 1886, p. 67—68, 76. Объ измѣненіяхъ въ другихъ произведеніяхъ см. ibid., p. 68. Кстати здѣсь можно упомянуть о произведеніяхъ конца XVI и начала XVII вѣка, отъ которыхъ остались лишь мелодіи съ сопровождающимъ басомъ. О возстановленіи полнаго аккомпанимента въ духѣ того времени см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 106—107.

18) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Auflage. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 2 Abth. S. 278—279.

19) Ibid., S. 278—279.

20) Ibid., S. 276.

21) Ibid., S. 273.

22) Ibid., S. 276—277.

23) Ibid., S. 276.

Впрочемъ, это движеніе было общее. Такъ, напримѣръ, во Франціи оно обнаружилось у André и Joseph Chenier (Ibid., S. 265).

24) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 719—721. Это возвращеніе вспять въ исторіи искусства К. Ланге объясняетъ

тѣмъ, что данная художественная вѣтвь достигла своего кульминаціоннаго пункта и дальнѣйшее развитіе невозможно. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 320—223).

25) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 719—726. Изображеніе тамъ же (на стр. 720—721).

Подобный архаизмъ замѣтенъ и въ халдейскомъ искусствѣ (Ibid., II, p. 670).

26) K. Woermann Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. S. 270. Объ архаистическомъ стилѣ („Style archaïsant") см. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897, II, p. 649—658).

27) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 53 (Art. Archaistisch).

28) Ibid., S. 400 (Art. Hieratischer Stil).

29) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884, S. 71.

30) Ibid., S. 71. Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I. S. 248.

31) Ibid. I. S. 248.

32) Ibid. I. S. 253. Изображеніе ibid. I. S. 254. Нѣкоторые думаютъ, что эта статуя есть копія древнѣйшей. (M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 656. Ср. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900 I. S. 270).

33) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I. S. 254.

34) Ibid. I. S. 254. Впрочемъ архаистичность стиля этой статуи теперь оспаривается. (См. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. I. S. 316).

35) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I. S. 255—256.

36) Ibid. I. S. 258—259.

37) О синкретизмѣ см. K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 966.

38) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1893. Bd. I. S. 259.

39) Ibid. I. S. 260—262. Изображеніе тамъ же (I. S. 261).

40) Ibid. I. S. 262. На той же страницѣ помѣщена репродукція этого рельефа.

Подобныя же попытки къ подражанію прежнимъ образцамъ по всей вѣроятности можно встрѣтить и въ другихъ искусствахъ грековъ, не въ одной пластикѣ. Такъ, напримѣръ, въ гимнѣ Калліопѣ, въ граціи его мелодическаго контура, простота котораго немножко аффектирована, можетъ быть, обнаруживается архаистическая тенденція усталаго вѣка. (Th. Reinach, Conférence sur la musique grecque et l'Hymne à Apollon. См. Revue des études grecques. 1894. T. VII. Nr. 26. Avril-Juillet, p. XXXII). Этотъ гимнъ съ многоголосною обработкой Бурго-Дюкудрэ, проф. Парижской Консерваторіи, помѣщенъ въ моей Краткой музыкальной хрестоматіи. 2 изданіе. Спб. 1900, стр. 165—166.

41) Изъ античнаго искусства обращало на себя вниманіе въ средніе вѣка, а потомъ въ эпоху Возрожденія, лишь римское: ни греческая миѳологія, ни греческое искусство не были извѣстны. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 109, 125). Только Гиберти догадывается о преимуществѣ греческаго искусства надъ римскимъ. (C, Bayet, Précis

d'histoire de l'art, p. 201. Ср. E. Müntz. Les précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 78).

42) „Ad catacumbas"—было мѣстнымъ названіемъ части via Appia и перешло на кладбище св. Себастіана, „coemeterium ad catacumbas", бывшее всегда открытымъ и посѣщаемымъ пилигримами. Впослѣдствіи этотъ терминъ сталъ обозначать всѣ подобныя кладбища. Когда начались гоненія, направленныя противъ христіанъ, катакомбы стали тщательно скрываться и сдѣлались мѣстомъ, куда спасались вѣрующіе отъ своихъ преслѣдователей. Когда богослуженіе было дозволено христіанамъ, и они стали строить храмы, катакомбы были заброшены, а потомъ окончательно забыты. Случайно они были открыты 31-го мая 1579 г. Катакомбы находились во всѣхъ римскихъ провинціяхъ. въ Неаполѣ, Сиракузахъ, Миланѣ, Мальтѣ и Римѣ. (Bibbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 270). Изъ катакомбъ: св. Агнессы, св. Каликста, св. Киріяка, свв. Ѳрасона и Сатурнина и мн. др. содержатъ много важныхъ памятниковъ древне-христіанскаго искусства (Руководство къ исторіи искусства Франца Куглера. 4-е изд. обр. В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869, стр. 234—235).

43) Въ катакомбахъ св. Каликста и св. Агнессы (Ribbach, Geschichte des bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 271).

44) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1874. III. стр. 80—81. См. изображеніе: M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. Taf. 15. Fig. 1. Руководство къ исторіи искусства Франца Куглера. 4 изд. обр. В. Любке, Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869. I, стр. 235. W. Lübke und C. von Lützow, Denkmäler der Kunst. 5 Aufl. Stuttgart. 1883. Taf. 36. Fig. 5, 6, 9, 10, 12.

45) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1889. I, p. 209. О вліяніи античнаго искусства на византійскія миніатюры см. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Paris. 1886. T. I, p. 85, 98, 100, 162, 163, 165, 170, 188, 194, 195. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 209.

46) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 209. О томъ, какъ цѣнили памятники античнаго искусства Готы, Франки и Вандалы см. Zappert, Ueber Antiquitaeten Funde im Mittelalter. Wien. 1851. Ср. E. Müntz. Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1889, I, p. 209.

47) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1889. I, p. 210.

48) Ibid. I, p. 212.

49) Ibid. I, p. 212. Ср. La Collection Spitzer. Paris. 1890. Tome I, p. 30. Planche. II.

50) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 212—213.

51) Ibid. I, p. 213. О вліяніи античнаго искусства на средніе вѣка см. библіографію у E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 207.

Въ средніе вѣка (начиная съ XI в.) почти совсѣмъ исчезаетъ интересъ къ памятникамъ античнаго искусства. Поразительное равнодушіе къ нимъ замѣтно и у Данте, болѣе знанія ихъ и интереса къ нимъ у Петрарки. (См. E. Müntz, Les précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 34—35. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 213).

52) Ibib., p. 214.

53) H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. T. II, p. 82.

54) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 214.

55) E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 4.

56) Ibid., p. 4—5.

57) Ibid., p. 5.

58) Müller. Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 694.

59) Dobbert, Ueber den Styl Niccolo Pisano's und dessen Ursprung. München. 1873. S. 48—51. Ср. E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 8—9. Изображеніе „Поклоненія волхвовъ" тамъ же, p. 7.

60) E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 12. Изображеніе ibid., p. 13.

61) Ibid, p. 17—18. Ср. Die Basreliefs an der Vorderseite des Doms zu Orvieto. Marmor-Bildwerke der Schule der Pisaner. Mit erläuterndem Texte von Emil Braun. Herausgegeben von Ludwig Gruner. Leipzig. 1858.

62) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 226. Изображеніе см. E. Müntz, Les Precurseurs de la Renaissance Paris et London. 1888, p. 23.

Еще менѣе, чѣмъ памятниковъ античной живописи, сохранилось слѣдовъ античной музыки. Три гимна греческой музыки: Калліопѣ, Геліосу и Немезидѣ были найдены Винченцо Галилеемъ (отцомъ великаго астронома) въ библіотекѣ кардинала San Angiolo въ Римѣ, въ трактатѣ Аристида Квинтиліана и манускриптѣ Бріенніуса (Briennius). Эти гимны находятся также и въ рукописяхъ, хранящихся въ Неаполитанской, Венеціанской, Мюнхенской, Парижской и Лейденской библіотекахъ. Винченцо Галилей присоединилъ эти три гимна къ своему труду: „Dialogo della musica antica e della moderna (1581—1602), но не сумѣлъ переложить ихъ на современныя ноты. (Ambros, Geschichte der Musik. 2. Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 450). Впервые эта попытка была сдѣлана Ercole Botrigari (1531—1612), который въ своемъ сочиненіи „Il Melone, Discorso armonico" (1602) перевелъ греческія ноты гимна Калліопѣ, но безъ ритма. Семьдесятъ лѣтъ послѣ появленія книги Ботригари упомянутые три гимна были снова дешифрированы (безъ ритма) Эдмундомъ Шильмедомъ (Edmond Chilmead), капелланомъ въ Оксфордѣ, и напечатаны въ конпѣ астрономической поэмы Арата (Aratus), изданной въ Оксфордѣ въ 1672 г. Джономъ Феллемъ (John Fell). Текстъ и ноты этихъ греческихъ гимновъ въ упомянутомъ изданіи заимствованы изъ рукописи, принадлежавшей ирландцу Usserius'y Въ ней всѣ три гимна носятъ имя автора Діонисія (Denys). Шильмедъ старается опредѣлить, кто этотъ Діонисій, и находитъ у Свиды трехъ поэтовъ этого имени: изъ Митилены, Византіи и Коринѳа. Былъ также Діонисій Галикарнасскій, не историкъ, не авторъ „Римской Археологіи", а музыкантъ и поэтъ, жившій во времена императора Августа. Плутархъ упоминаетъ въ своемъ трактатѣ „О Музыкѣ" Діонисія, поэта и пѣвца, прозваннаго Ямбическимъ. Много было еще и другихъ, называвшихся этимъ именемъ. Кто изъ нихъ былъ авторъ гимновъ, опредѣлить трудно. (Fétis, Histoire générale de la musique, Paris. 1872. Tome III, p. 211—212).

Крузіусъ даже выражаетъ сомнѣніе въ авторствѣ Діонисія (См. ст. O. Crusius'a „Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis", помѣщенную въ журналѣ „Philologue", 1891, S. 172. Ср. Th. Reinach, Conférence sur la musique grecque et l'hymne d'Apollon. Revue des études grecque. T. VII. № 26. Avril-Juin. 1894, p. XXXI).

Burette (1665 — 1747) на основаніи фрагмента Іоанна Филадельфійскаго, греческаго писателя, жившаго во времена императора Юстиніана сообщаетъ въ Mémoires de l'Academie des inscriptions et belles lettres, t. V, p. 188—189, что авторъ гимна Немезидѣ былъ Mésodmès. Впрочемъ, Burette думаетъ, что это имя написано невѣрно, и слѣдуетъ читать Mesomédès. Свое мнѣніе Burette подтверждаетъ, ссылаясь на хронику Евсевія, сообщающаго о Месомедѣ, какъ о композиторѣ оды Немезидѣ, жившемъ во времена Антонина Благочестиваго. Точно также Капитолинъ въ жизнеописаніи Антонина упоминаетъ о Месомедѣ. (Fétis, Histoire générale de la musique. Paris. 1872. Tome III, p. 212.

Burette замѣчателенъ, какъ знатокъ греческой музыки вообще и греческой нотаціи въ частности. Упомянутые три гимна онъ перевелъ на современныя ноты. (Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 16—17).

Кромѣ гимновъ Калліопѣ и Геліосу Діонисія и гимна Немезидѣ Месомеда отъ древнегреческой музыки сохранились: нѣсколько инструментальныхъ фрагментовъ (помѣщены у R. Westphal, Die Musik des griechischen Alterthumes. Leipzig. 1883. S. 327—341), начало 1-й Пиѳійской оды Пиндара (автентичность этого произведенія подвергается нѣкоторому сомнѣнію; этотъ отрывокъ помѣщенъ въ моей Краткой истор. муз. хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 162—164), гимнъ Гомера Деметрѣ, обработанный Б. Марчелло въ его XVIII псалмѣ (это произведеніе не считается автентичнымъ: см. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand. 1875. I, p. 6; оно помѣщено тамъ же I, p. 145); надпись на небольшой мраморной колоннѣ, служившей повидимому постаментомъ для портретной статуи жертвователя, нѣкоего Сейкиля, жившаго, вѣроятно, въ I вѣкѣ по Р. Х. (см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 23); папирусъ въ коллекціи эрцгерцога Райнера съ отрывкомъ партитуры къ „Оресту“ Еврипида (см. тамъ же, стр. 168), гимнъ Аполлону, найденный въ Дельфахъ, относящійся къ III или II вѣку до Р. Х. (см. тамъ же, стр. 169—170). Памятники древне-греческой музыки, переложенные на нашу нотную систему, сообразно съ новѣйшими изысканіями, помѣщены въ книгѣ В. И. Петра „О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древнегреческой музыкѣ“. Кіевъ. 1901, стр. 313—332.

Отъ Римской музыки сохранился короткій музыкальный отрывокъ изъ комедіи Теренція Несуга (Louis Havet, Th. Reinach, Une ligne de musique antique въ Revue des études grecque. 1894. Avril-Juin. T. VII. № 26, p. 200—202). Вопросъ объ античной музыкѣ сильно интересовалъ флорентійскихъ эллинистовъ XVI вѣка. За отсутствіемъ ея памятниковъ они обратились къ литературнымъ источникамъ и на основаніи повѣствованій античныхъ писателей о музыкѣ дѣлали попытки къ ея возстановленію. Въ результатѣ получилась — опера (см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, глава XIII, стр. 96—111. Образцы первыхъ произведеній оперной и ораторіальной музыки помѣщены тамъ же, стр. 323—328).

Насколько невысоко было художественное достоинство древне-греческой музыки въ сравненіи съ остальными искусствами см. мою ст.: О музыкальной художественности древнихъ грековъ, помѣщенную въ моей книгѣ „Изъ области эстетики и музыки“. Спб. 1896, стр. 72—95. О музыкальномъ достоинствѣ дошедшихъ до насъ памятниковъ древне-греческой музыки см. Os. Fleischer, Sind die Reste der altgriechischen Musik noch heute Künstlerisch wirksam. (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. 1899. Heft. 3).

Хотя къ музыкѣ новизна прививается съ большимъ трудомъ, и старое обыкновенно нравится болѣе новаго (см. стр. 143), тѣмъ не менѣе такихъ принципіальныхъ возвратовъ къ старинѣ, какъ въ прочихъ искусствахъ, въ исторіи музыки гораздо меньше и они представляютъ примѣры исключительные.

Такъ Керубини (1760—1842) написалъ восьмиголосное Credo à capella (безъ инструментальнаго сопровожденія), въ которомъ подражалъ Палестринѣ, композитору XVI вѣка. (См. Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 540. Ср. Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst. 5 Ausgabe. Heidelberg. 1875. S. 138). Точно также Ed. Грелль (Ed. Grell. 1800—86) подражалъ стариннымъ композиторамъ, и его 16-ти голосная месса a capella проникнута духомъ полифонной музыки XVI и XVII столѣтій. (W. Langans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrchunderts. Leipzig. 1887. II, S. 529. Ср. H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1801. S. 560—561).

63) Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Auflage. Stuttgart. 1887. II. S. 80—84.

64) Слово Ренессансъ, по-итальянски Rinascita (теперь предпочтительно употребляется выраженіе Rinascimento или Risorgimento), вѣроятно, впервые встрѣчается у Вазари, около середины XVI в. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 39).

65) Поэзія обратилась къ античному міру уже въ XIV в., а юриспруденція еще въ XIII в. (Ibid., I, p. 39).

66) Ibid. I, p. 39.

67) Ibid. I, p. 493. Для изученія античной архитектуры имѣлъ большое значеніе Трактатъ объ Архитектурѣ Витрувія, который, вѣроятно, былъ извѣстенъ и Брунеллески (ibid. I, p. 238).

68) Ibid. I, p. 456.

Куполъ собора Санта Марія дель Фіоре „обозначаетъ рѣшительный поворотъ къ системѣ сводовъ византійцевъ и римлянъ". (Ibid. I, p. 448).

69) E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 54.

70) Ibid., p. 58.

71) Ibid., p. 58.

72) Ibid., p. 59.

73) Ibid., p. 59. Изображеніе (ibid. p. 62).

74) Ibid., p. 59.

75) Ibid., p. 64.

76) Ibid., p. 70.

77) Ibid., p. 76. О его коллекціи см. ibid., p. 82. Гиберти не разъ подражалъ произведеніямъ Донателло. (См. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 537).

78) E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 78.

79) Ibid., p. 78—79.

80) H. Grimm, Leben Michel-Angelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. I, S. 30.

81) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 536—537.

82) Ibid., I, p. 534, 536. Фрагментъ второй двери ibid., p. 540.

83) E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 81. Тамъ же изображеніе.

84) Ibid., p. 81—82. Изображеніе ibid., p. 78.

85) Ibid., p. 96.

86) L. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 619.

87) E. Muntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 97.

88) Ibid., p. 98. Ср. Руководство къ исторіи искусства Франца Куглера. 4-е изд., обр. В. Любке. Пер. съ нѣм. Е. Ѳ. Корша, Москва, 1870. II, стр. 322.

89) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 616.

90) A. Gruyer, Raphael et l'Antiquité. Paris. 1864. Pulszky, Beiträge zu Raphaels Studium der Antike. Leipzig. 1877.

91) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 131.

Рафаэлю приписывается „Мальчикъ съ Дельфиномъ", скульптурное произведеніе, находящееся въ Спб. Эрмитажѣ. Его сюжетомъ послужилъ разсказъ объ одномъ пятилѣтнемъ мальчикѣ, ежедневно игравшемъ на берегу моря. Одинъ дельфинъ сталъ принимать участіе въ играхъ ребенка и носить его на своей спинѣ. Мальчикъ за это приносилъ дельфину хлѣбъ. Такъ продолжалось лѣтъ пять или шесть. Разъ мальчикъ пришелъ на берегъ съ хлѣбомъ, но дельфина не было. Покуда мальчикъ дожидался дельфина, море окружило мальчика и потопило его. Когда море отступило назадъ, дельфинъ приплылъ и, найдя ребенка мертвымъ, палъ подлѣ своего любимца и отъ горя тоже умеръ. (Ibid., I, p. 245). Объ этой группѣ см. А. А. Васильчиковъ, Произведенія Рафаэля Санціо, находящіяся въ Россіи. (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ, 1883. Томъ I, выпускъ IV, стр. 538—542).

92) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 767—768.

93) „Въ особенности духъ философіи Платона удовлетворялъ эстетическому стремленію и строгой нравственной серьезности Микель-Анжело". (V. Kaiser, Der Platonismus Michel-Angelos. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Berlin. 1884. Bd. XV, S. 221). Не менѣе обязанъ Платону и Рафаэль, заплатившій ему долгъ, воздвигнувъ названному греческому философу великолѣпный памятникъ въ „Аѳинской Школѣ". (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891, II, p. 76).

94) H. Grimm, Leben Michel-Angelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. I, S. 87. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 74. III, p. 374. М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонаротти (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III, выпускъ 5, стр. 385—387).

95) М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонаротти. (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III, выпускъ 5, стр. 392. Изображеніе тамъ же, на стр. 391).

96) Тамъ же, стр. 392.

97) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 445.

98) Эти статуи предназначались для гробницы папы Юлія II. (Ibid., III, p. 386—402). „Узники" олицетворяютъ искусства, которыя со смертью папы, вмѣстѣ съ добродѣтелями, утратили свою свободу и своего попечителя, ревностно поощрявшаго ихъ развитіе. (Ibid., III, p. 389). Изображеніе ibid., III, p. 389, 391). (Ср. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des

Mittelalters und der Renaissance von R. Eitelberg. v. Edelberg. VI. Das Leben des Michelangelo Buonarotti geschriben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Zum ersten Male in deutsche Sprache übersetzt durch Rudolph Valdek. Wien. 1874. S. 35. Ant. Springer, Raffael und Michel-Angelo. 2 Aufl. Leipzig. 1883. S. 16. Ср. М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонаротти. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III. Выпускъ 5, стр. 405—406. День и Ночь, Утро и Вечеръ возлегаютъ на крышахъ мраморныхъ саркофаговъ, стоящихъ у ногъ Джульяно и Лоренцо Медичи. „При жизни своей обѣ эти личности прошли рѣшительно незамѣченными. Отъ полнаго ничтожества спасъ ихъ геній Микеланджело, создавшаго, подъ именами умершихъ, глубокопоэтическое олицетвореніе своихъ собственныхъ скорбныхъ думъ. Двѣ группы, украсившія гроба этихъ герцоговъ, принадлежатъ къ лучшимъ и зрѣлымъ произведеніямъ великаго ваятеля. О портретномъ подобіи здѣсь нѣтъ и рѣчи, и Микель-Анджело, не заботясь объ этомъ, тѣмъ самымъ, быть можетъ, проявилъ свое мнѣніе о нихъ; еще менѣе, конечно, обращено имъ вниманіе на историческую вѣрность костюма: эти сидящіе воины, одѣтые въ условное римское вооруженіе, принятое тогда въ искусствѣ, изображаютъ, какъ и всѣ одиночныя фигуры, созданныя Микель-Анджело, душевное его настроеніе, облеченное въ героически задуманный человѣческій образъ. Оттого Лоренцо Урбинскій извѣстенъ всему міру какъ Pensieroso, задумчивый. Нѣтъ въ цѣломъ искусствѣ болѣе полнаго выраженія человѣка, погруженнаго въ размышленіе. Вся жизнь сосредоточена въ головѣ, широко отѣненной большимъ пернатымъ шлемомъ. Глаза неподвижно и безпредметно устремлены въ темную даль будущаго. Могучее тѣло опустилось въ полномъ бездѣйствіи. Лѣвая рука опирается на ящикъ съ изваяніемъ совы, въ которомъ, быть можетъ, сложены и сокрыты таинственныя бумаги, подавшія поводъ къ размышленіямъ; правая рука слабо и бездѣйственно легла на бедро. Въ иномъ настроеніи схваченъ образъ Джульяно Немурскаго. Этотъ—въ полной готовности дѣйствовать, и напоминаетъ отчасти позу Моисея. Онъ повертывается на креслѣ, какъ бы собираясь встать; полководческій жезлъ въ его рукахъ указываетъ, что пора размышленій прошла и наступило время дѣла. Тѣнь размышленія миновала, голова герцога освѣщена полнымъ свѣтомъ и не покрыта каской. Эта статуя составляетъ превосходное олицетвореніе дѣятельной силы. Но еще замѣчательнѣе гиганты, попарно возлегающіе на крышахъ мраморныхъ саркофаговъ, стоящихъ у ногъ Джульяно и Лоренцо Медичи. День и Ночь, Утро и Вечеръ — такъ принято называть ихъ — принадлежатъ къ величайшимъ дивамъ искусства. Громадныя по размѣрамъ, эти изваянія служатъ носителями такого величаваго художественнаго замысла, что подавляютъ зрителя именно этой загадочной духовной своей мощью и внушаютъ удивленіе, близкое къ благоговѣнію какъ бы предъ глубокомысленнымъ проявленіемъ религіознаго откровенія“.

„Всѣ четыре фигуры вмѣстѣ составляютъ однѣ сутки, единицу времени. Въ усыпальницѣ время является союзникомъ смерти, и человѣческая жизнь проходитъ быстро, какъ сутки. Работая надъ этими статуями, Микель-Анджело не воображалъ, чтобы эти сутки, резюмирующія жизнь герцоговъ, были радостны. Предъ очами художника, въ родной Флоренціи, царствовалъ незаконный сынъ Лоренца Урбинскаго, развратный и низкій тиранъ, опиравшійся на дядю — папу и тестя — императора, впослѣдствіи погибшій отъ руки своего родственника Лоренцаччо“. „Всѣ четыре гиганта отличаются небывалою и неповторившеюся выразительностью. Съ пасмурнымъ, страдальческимъ челомъ, нехотя, пробуждается Заря, какъ бы осѣненная тоскливымъ ожиданіемъ пред-

стоящихъ мученій; сумрачно и бездѣятельно смотритъ День, лишенный всякаго упованія на что-либо хорошее; даже изъ символовъ Микеланджело не нашелъ для него никакого болѣе подходящаго, какъ грызуна — мышь, быть можетъ, вспоминая ею эпизодъ изъ житія Варлаама и Іосафа, царевича индійскаго, воспроизведенный на бронзовыхъ вратахъ одного стариннаго собора. Столь же мучительнымъ и безпокойнымъ сномъ заснула Ночь, сопровождаемая зловѣщей совой. Сумерки олицетворены исполиномъ, который тяжко повертывается на бокъ, бросая одичалый и равнодушный послѣдній взглядъ на міръ изъ-за могучаго плеча. Послѣдняя статуя, chef d'oeuvre, осталась не вполнѣ законченною; но выразительность ея, даже въ недовершенномъ видѣ, такова, что явилось предположеніе, будто Микеланджело съ умысломъ не завершилъ отдѣлки, а намѣтилъ лишь однѣ основныя черты колоссальной головы, разсчитывая на слабо-освѣщенное мѣсто, занимаемое этой статуей въ капеллѣ". (М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонаротти. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III, выпускъ 6, стр. 495—498. Изображеніе см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 395, 398—399, 401).

99) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 447.

Изображеніе колѣнопреклоненнаго купидона Микель-Анджело см. ibid., III, p. 383.

100) О гигантомахіи см. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. 261 ff. Изображеніе ibid., II. 1. 262. Ср. П. Парн, Древняя скульптура. Спб. 1882, стр. 310—315. Тамъ же изображенія на стр. 312—313. Ср. И. С. Тургеневъ, Пергамскія раскопки (Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897 г., стр. 197—203). Ср. Ad. Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des Pergamenischen Altars. Berlin. 1884.

101) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 447.

102) Ibid., III, p. 402.

103) Ibid., II, p. 100. О вліяніи античнаго искусства на Леонардо да-Винчи, см. ibid. II, p. 76.

104) Сумцовъ, Леонардо да-Винчи. Харьковъ. 1900 г., стр. 56.

105) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 115—116.

106) Ibid., III, p. 116—117.

107) Ibid., III, p. 125—126.

108) Ibid., III, p. 117.

109) Ibid., III, p. 128.

110) О наготѣ въ искусствѣ итальянскаго Возрожденія см. E. Müntz, Histoire de l'art pendand la Renaissance. Paris. 1891. II, 446, III, p. 126—128.

111) „Костюмъ измѣняется, человѣческое тѣло нѣтъ" (ibid. II., p. 446). Канова изобразилъ Наполеона I нагимъ (въ статуѣ музея Брера въ Миланѣ). См. ibid., III, p. 398.

112) Tarbé, La vie et les oeuvres de Pigalle. Paris. 1859. Ch. XVII, p. 157—176.

Мысль воздвигнуть статую Вольтеру явилась въ кружкѣ энциклопедистовъ (ibid., p. 158). Эта честь была очень велика: ранѣе никто изъ французскихъ писателей при жизни не удостоивался увѣковѣчиванія подобнымъ монументомъ (ibid., p. 169). Когда извѣстіе о намѣреніи энциклопедистовъ воздвигнуть

статую Вольтеру достигла до послѣдняго, то онъ писалъ г-жѣ Некеръ: „Мнѣ 76 лѣтъ, и я только что избавился отъ болѣзни, изнурявшей мое тѣло и мой духъ въ продолженіе шести недѣль. Г-нъ Пигалль, говорятъ, пріѣдетъ, чтобы изваять мое лицо; но, Сударыня, нужно, чтобы я его имѣлъ; трудно отгадать мѣсто, гдѣ оно находилось; глаза мои впали на три дюйма; мои щеки — это старый пергаментъ, худо приклеенный къ костямъ; нѣсколько уцѣлѣвшихъ зубовъ выпали. Я говорю вамъ это не изъ-за кокетства, — мои слова сущая правда. Никогда не изваивали бѣднаго человѣка въ такомъ положеніи". (Ibid., p. 161). Пигалль возымѣлъ намѣреніе изобразить Вольтера нагимъ въ pendant къ античной статуѣ „Нагой невольникъ, выходящій изъ бани и дрожащій отъ холода" и къ „Ecorché" Микель-Анджело (ibid., p. 170). Быть можетъ, это рѣшеніе Пигалля явилось результатомъ увлеченія реалистическою правдою или самъ Вольтеръ не внушилъ ли нечаянно скульптору идею въ одномъ письмѣ къ герцогу Ришельё: „Примите благодарность отъ Фернейскаго скелета, котораго сумѣлъ оживить Пигалль". Есть извѣстіе, что сначала Пигалль сдѣлалъ модель, изображающій Вольтера сидящимъ; онъ задрапированъ одеждою, спускающеюся у него съ лѣваго плеча, окутывающаго его спину и все его тѣло сзади. Голова его увѣнчана лавровымъ вѣнкомъ; грудь, правая нога и руки обнажены. Въ правой висящей рукѣ онъ держитъ перо. Лѣвая рука опирается на лѣвое колѣно. (Ibid., p. 159).

Хотя этотъ модель всѣмъ понравился, однако Пигалль изобразилъ Вольтера иначе. Послѣдній сидитъ на скалѣ. Онъ нагъ. Только лѣвое плечо его прикрыто плащемъ, брошеннымъ на его спину. Въ правой рукѣ онъ держитъ карандашъ, а въ лѣвой книгу. Его взглядъ устремленъ въ небеса. Улыбка скользитъ по его устамъ. Вольтеръ представленъ плѣшивымъ, что мѣшаетъ сходству, такъ какъ онъ носилъ парикъ. У ногъ поэта маска. (Ibid., p. 175).

Вольтеръ очень боялся, что эта статуя возбудитъ насмѣшки. Онъ всѣми силами старался отклонить Пигалля отъ намѣренія изобразить оригиналъ нагимъ, дряхлымъ старцемъ. Вольтеръ написалъ для этой цѣли Пигаллю цѣлое стихотвореніе. (Ibid., p. 171). Друзья Пигалля убѣждали его, что статуя нагого Вольтера будетъ безобразна. Но все было напрасно. Художникъ остался непреклоннымъ. Статуя была окончена въ 1776 г. (Ibid., p. 175).

Опасенія Вольтера сбылись. Она возбудила негодованіе энциклопедистовъ и много насмѣшекъ. Вотъ одна изъ эпиграммъ на эту статую:

Pigalle au naturel représente Voltaire:
Le squelette à la fois offre l'homme et l'auteur:
L'oeil, qui le voit sans parure étrangère,
Est effrayé de sa maigreur. (Ibid., p. 176).

(Пигалль изображаетъ Вольтера голымъ: скелетъ представляетъ сразу и человѣка, и автора: глазъ, видящій его безъ чуждаго украшенія, испуганъ его худобой).

Jean Hubert, женевскій художникъ, родившійся въ 1722 г., долго жилъ въ Фернеѣ и изобразилъ Вольтера въ самыхъ разнообразныхъ видахъ, иногда весьма комичныхъ. Вольтеръ былъ очень недоволенъ этими карикатурами. (Ibid., p. 172—173). Ср. Comte d'Haussonville, La statue de Voltaire, par Pigalle. (Gazette des beaux-arts. 1903, p. 353—370. Репродукція ibid., p. 366).

113) Слѣпое подражаніе античному было вредно и художникамъ Возрожденія. „Этими крайними копировщиками: Бертольдо, Веллано, Риччіо, подтверждается нашъ законъ, заключающійся въ томъ, что каждый разъ, когда

подражаніе античному не соединялось съ натурализмомъ, оно приводило къ произведеніямъ пустымъ и мертвымъ". (C. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 444—445).

114) І. Шерръ, Всеобщая исторія литературы, изд. 3. Спб. 1879. Томъ I, стр. 192. „Ронсаръ, котораго современники называли Prince des poëtes français, старался быть не только французскимъ Гомеромъ, но сдѣлаться также французскимъ Петраркой. Его пѣсни любви (Les amours) хотя и написаны по образцу сонетовъ Петрарки, но генія Петрарки въ нихъ вовсе нѣтъ. Оды его—наборъ жалкихъ напыщенностей; но всю свою нелѣпость онъ доказалъ въ Défloration de Lède (Растлѣніе Леды). Сопротивляющаяся Леда тогда только предается ласкамъ Юпитера, когда онъ ей открывается, что она снесетъ два яйца и какіе изъ нея выйдутъ знаменитые люди:

Et déja, peu à peu sent
Haut elever sa ceinture.

(Уже чувствуетъ какъ мало-по-малу поясъ высоко поднялся). Тамъ же, стр. 192. Къ какимъ необычайнымъ результатамъ приводило иногда подражаніе античному видно, напримѣръ, изъ того, что Бальде (1603—1668) выражаетъ желаніе жить и умереть съ Богородицею, какъ Горацій съ Лидіей. (M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 17).

О подражаніи античному во французской трагедіи см. Pierre Robert, La Poétique de Racine. Paris. 1890 (въ особенности Chapitre II. Renaissance et premières imitations de l'antiquité).

115) Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.
(Boileau, art. poét., chant III).

„Но мы, принявшіе искусство съ размышленіемъ,
Ходъ дѣйствія ведемъ всегда съ ограниченьемъ,
Чтобъ *тамъ* же, въ *тотъ* же день и лишь *одно дѣянье*
Могло приковывать къ герою все вниманье".

(В. А. Воскресенскій, Поэтика. Спб. 1885, стр. 145. О единствахъ см. V главу).

116) Шерръ, Всеобщая исторія литературы, 3 изд. Спб. 1879. Томъ I, стр. 196.

117) Тамъ же, Томъ I, стр. 196. Сравненіе Корнеля и Расина съ ихъ античными прототипами см. M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 659—676.

118) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 588.

119) Впрочемъ, жестокія нападки на французскій театръ ложно-классической эпохи со стороны Шлегеля и Лессинга находятъ отпоръ со стороны самихъ нѣмецкихъ писателей, напримѣръ, Каррьера (см. M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 588, 602).

120) Ibid. Bd. V. 434. Ср. H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 2 Abtheilung. S. 266. Ср. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. I, S. 65.

121) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. I, S. 14.

122) Ibid. I, S. 61, 64.

123) Ibid. I, S. 61.

124) Ibid. I, S. 73—74.

„Стиль греческой пластики и ея отличіе отъ римской въ то время были почти совсѣмъ неизвѣстны; только съ тѣхъ поръ, какъ лордъ Эльгинъ (въ 1806 г.) собралъ коллекцію скульптурныхъ памятниковъ въ Акрополѣ, началось въ Римѣ (именно, съ Торвальдсена) изученіе особенностей греческаго искусства въ эпоху его высшаго процвѣтанія. Въ сущности и на этотъ разъ моделемъ Давиду служило позднѣйшее искусство, — скульптура временъ римскихъ императоровъ; вообще то время создало себѣ понятіе объ античномъ искусствѣ по послѣдней. Между прочимъ, по иниціативѣ Давида всѣ захотѣли стать греками. Началось ревностное изученіе древнихъ аѳинскихъ памятниковъ, изслѣдованныхъ Стюартомъ и Реветтомъ, и съ восторженнымъ привѣтствіемъ были встрѣчены похищенныя въ Италіи и привезенныя въ Парижъ статуи. Все болѣе стало распространяться подражаніе греческой домашней утвари по изображеніямъ на вазахъ, на всевозможныхъ вещахъ явились греческіе орнаменты, наконецъ, начались постройки въ античномъ вкусѣ, господствовавшемъ подъ именемъ императорскаго въ началѣ 19-го вѣка по всей Европѣ. Тѣмъ не менѣе искусство продолжало подражать римскому стилю, къ тому же на французскій ладъ. Всѣ попытки найти настоящій греческій стиль пропали безслѣдно и не привели ни къ какимъ результатамъ. Замѣчательна для всего этого движенія небольшая партія, образовавшаяся въ школѣ Давида, но далеко его опередившая. Членамъ этой партіи казались взгляды Давида недостаточно строгими и чистыми; они отрицали все римское и итальянское искусство и признавали только періодъ до Фидія и лишь въ крайнемъ случаѣ и этого послѣдняго. Эта партія состояла изъ молодыхъ, частью талантливыхъ, мечтателей, называвшихъ себя „первобытниками“ или „мыслителями“ и лелѣявшихъ планъ—не болѣе и не менѣе какъ пересоздать всю жизнь по греческому (впрочемъ, имъ еще неизвѣстному) образцу, чтобы тѣмъ вѣрнѣе приблизить искусство къ своему источнику. Попытки этой реформы ограничились тѣмъ, что двое изъ „первобытныхъ“, переодѣвшись въ Агамемнона и Париса, раза два прогулялись въ Тюльери. Во всемъ же остальномъ дальше хорошихъ намѣреній дѣло не пошло, и произведенія, долженствующія свидѣтельствовать объ истинномъ пониманіи греческаго идеала, не были созданы. Карлъ Нодіе — запѣвало этой партіи, а нѣкто по имени Quaï стоялъ въ ея главѣ“. (Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. Bd. I. S. 74—75).

Упомянутый въ приведенной цитатѣ лордъ Эльгинъ (Томасъ Брюсъ графъ Эльгинскій и Кинкардинскій 1766—1842 г.) былъ англійскимъ посланникомъ при австрійскомъ дворѣ, откуда отправился въ Константинополь и въ Грецію, гдѣ предохранилъ отъ турецкаго вандализма памятники древняго греческаго искусства собралъ мраморы съ Парѳенона, храма Тезея, множество камей и геммъ и отправилъ эту коллекцію въ Лондонъ въ 1814 г. Одинъ корабль потонулъ, остальное лордъ Эльгинъ продалъ англійскому правительству за 35.000 фунтовъ стерлинговъ, присоединившему всю эту коллекцію, подъ названіемъ „Эльгинскіе мраморы“, Британскому музею. Главную часть этой коллекціи представляютъ пластическія произведенія Парѳенона, 14 разбитыхъ статуй, болѣе 60 рельефовъ, статуя съ памятника Тразилла (Thrasyllos), множества вазъ,

надписей и т. п. Лордъ Эльгинъ описалъ свое путешествіе и результаты своихъ работъ въ „Memorandum on the subjet of Elgin's pursuits in Greece“ (2 изд. 1815 г.; по-нѣмецки: „Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland“. 1879). Ср. Edwin Lyon, Outlines of the Elgin marbles (1816); Lawrence Elgin marbles from the Parthenon at Athens (1818); Adolf Michelis, Der Parthenon (1871); (См. Herm. Alex. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 242. Art. Elgin. Ср. Ф. Толль, Настольный словарь. Спб. 1861. Томъ II; стр. II; стр. 142).

Упоминаемый въ той же цитатѣ Джемсъ Стюартъ (1713—1788), англійскій архитекторъ, гонимый страстью къ знанію, совершилъ путешествіе въ Италію пѣшкомъ, оттуда вмѣстѣ съ Николаемъ Реветтомъ отправился въ Аѳины, гдѣ ими были измѣрены древніе архитектурные памятники. Затѣмъ они посѣтили и Малую Азію. Въ 1762 г. они издали первый томъ своего труда: „Antiquities of Athen“. Это произведеніе впервые пролило свѣтъ на древнюю греческую архитектуру. Второй томъ этого труда появился въ 1789 г., а въ 1795 третій, обработанный Ревелеемъ (Reveley). (См. Herm. Alex. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 865. Art. Stuart).

125) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. Bd. I, S. 61—62.

126) Вредъ живописи отъ изученія античной скульптуры замѣчается уже въ эпоху Возрожденія. „Въ живописи,—пишетъ Мюнтцъ,—изученіе античнаго, я хочу сказать античныхъ статуй, мало-по-малу привело Флорентинскую и Римскую школы къ забвенію законовъ собственнаго искусства и къ ихъ замѣщенію собственно скульптурнымъ производствомъ: нѣкоторыя фрески послѣдней манеры Рафаэля и въ особенности Джуліо Романо, де-Россо и многихъ другихъ наполнены не живыми фигурами, свободно двигающимися въ окружающемъ ихъ воздухѣ, въ согрѣвающемъ ихъ свѣтѣ, а разъединенными другъ отъ друга неподвижными мраморами въ ледяной атмосферѣ. Нельзя было довести сухость далѣе“. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 125).

Тоже самое замѣчается и у Николая Пуссенъ. „Его картины, — пишетъ Мутеръ, — написанныя въ подражаніе греческимъ статуямъ, отрекаются отъ всякаго родства съ жизнью, чего нѣтъ даже въ самыхъ манерныхъ произведеніяхъ школы Караччи“. (Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Пер. З. Венгеровой подъ ред. В. Д. Протопопова. Спб. 1899. Выпускъ I, стр. 67).

127) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. I. S. 122, 126, 137.

128) Ibid. I. S. 85—86.

129) Ibid. I. 87.

130) Ibid. I. 60—61.

Любопытно взаимодѣйствіе между театромъ и живописью того времени. Выше (см. стр. 167) было упомянуто о томъ, что Тальма обращался за совѣтомъ къ Давиду, чтобы произвести реформу въ сценическихъ представленіяхъ своего времени и приблизить ихъ къ античному міру. (См. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. I, S. 65). Давидъ придавалъ своимъ фигурамъ ходульныя позы и жесты, свойственные ложно-классическому театру. Вообще, послѣдній былъ плохой модель для живописи. Естественность въ игрѣ казалась низкою для классическихъ ролей. Свой трагическій паѳосъ актеры и актрисы того времени старались передавать утрированными жестами, величавой осанкой и гордою, патетическою интонаціей даже

тогда, когда рѣчь шла о самыхъ обыкновенныхъ и незначительныхъ предметахъ. Особенною неестественностью отличалась игра актрисы Дюшенуа (Duchesnois 1777—1835), обладавшей величественной фигурой, красотой и звучнымъ голосомъ. (Большая Энциклопедія. Спб. 1902. Вынускъ 81—83, стр. 78). Художникъ Guérin, (1774—1833) написалъ картину „Ипполитъ, оклеветанный Федрой предъ Тезеемъ". Нетолько ситуація картины была цѣликомъ взята изъ трагедіи Расина, но и сама композиція заимствована изъ постановки этой пьесы на сценѣ „Théatre français", а фигура и жестъ Федры скопированы съ знаменитой въ то время актрисы Дюшенуа. Художникъ съумѣлъ такъ расположить фигуры, что онѣ напоминаютъ и античныя статуи и такимъ образомъ, соединяя античное съ современнымъ, удовлетворяли вкусу того времени. Тоже самое и въ другой картинѣ Guérin: „Адромаха, умоляющая Пирра за жизнь Астіанакса, тогда какъ Орестъ во имя грековъ требуетъ его смерти" — тоже заимствованной изъ произведенія Расина и соединяющей двѣ различныя сцены въ одну. Жестъ Ореста, понятный лишь при произносимыхъ имъ словахъ, скопированъ на этотъ разъ съ Тальма. Картина эта, при измѣнившихся условіяхъ времени, не имѣла столь большого успѣха, какъ прежнія произведенія того же художника; къ тому же страсти выражены въ этой картинѣ слишкомъ натянутыми жестами и позами, до-нельзя искусственно и изысканно контрастирующими съ симметрическимъ спокойствіемъ композиціи. Что же касается до художественнаго достоинства подобныхъ произведеній, то оно явствуетъ изъ этого страннаго соединенія античнаго скульптурнаго стиля съ экспрессіей и жестами французской сцены". Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. Bd. I, S. 126—127).

131) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1899. Томъ I, стр. 92.

132) Тамъ же, стр. 92—93.

133) Тамъ же, стр. 97—99.

134) Trattato della pittura di Leonardo da Vinci condotto sul cod. Vaticano urbinate 1270 con prefazione di Marco Tabarini preceduto dalla vita di Leonardo scritte da Giorgio Vasari con nuove note e commentario di Gaetano Milanesi. Roma. 1890, pag. 45.

135) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. I, S. 55.

136) Ibid. I. S. 55.

137) Winckelman's Werke. Herausgegeben von E. L. Fernow. Dresden. 1808. Bd. I, S. 7.

138) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Спб. 1899, стр. 74.

139) Тамъ же, стр. 76. Изображеніе тамъ же, стр. 69.

„Когда Менгсъ перешелъ, по настоянію своего друга Винкельмана, отъ Рафаэля и Корреджіо къ изученію античнаго искусства, онъ утратилъ не только самобытность, но и всѣ качества, которыми прежде обладалъ. Послѣ того, какъ живопись такъ долго тянула за собой на буксирѣ пластическое искусство, пластика теперь стала мстить за себя и въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій на нѣмецкихъ картинахъ красовались прекрасно выписанныя гипсовыя фигуры. Заблужденіе Винкельмана, какъ очень вѣрно опредѣлилъ Гердеръ, заключалось не только въ томъ, что онъ навязалъ современникамъ подражаніе отжившему идеалу; онъ кромѣ того привилъ новой живописи принципы, пригодные лишь для древней пластики. Идеалъ древняго искусства былъ преимущественно пластическій, а ни Винкельманъ, ни позже него Лессингъ

не отдавали себѣ яснаго отчета въ различіи пластики и живописи, онѝ прѐдлагали поэтому живописцамъ пластическіе идеалы. Ужъ то, что Лессингъ въ Лаокоонѣ связалъ свои разсужденія съ произведеніемъ пластическаго искусства, доказываетъ, что законы и условія этихъ двухъ искусствъ казались ему одинаковыми. Винкельманъ и Лессингъ боролись противъ смѣшенія изобразительныхъ искусствъ съ поэзіей и вмѣсто этого проповѣдывали смѣшеніе живописи и пластики, что было еще болѣе опасно". (Тамъ же, стр. 76). Упоминаемый въ текстѣ Баттони или Батони (Помпео Джироламо) жилъ отъ 1708 до 1789 года и подражалъ Рафаэлю. (H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 87. Art. Batoni).

140) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Спб. 1899, стр. 80.

141) Тамъ же, стр. 81.

142) Тамъ же, стр. 81.

143) Тамъ же, стр. 81.

„Поколѣніе, выросшее на теоріяхъ Винкельмана, совершенно не знало того значенія, которое имѣли для грековъ принципы живописи; поэтому совершенно логично понятіе о безцвѣтно бѣломъ стали отождествлять съ понятіемъ о классически прекрасномъ, и вопросъ уже представился въ слѣдующей формѣ: „нужны ли краски въ картинахъ". Живописцы вдругъ стали считать самую живопись чѣмъ то сомнительнымъ и поспѣшили аскетически отказаться отъ употребленія красокъ въ искусствѣ". Живопись объявляется принципіальнымъ извращеніемъ искусства". — „Кисть испортила наше искусство", писалъ уже Корнеліусъ. Послѣ того началась еще небывалая эра картоновъ, изготовляемыхъ теперь съ величайшей серьезностью даровитыми художниками". (Тамъ же, стр. 80). Въ нихъ особенно силенъ былъ Корнеліусъ. Онъ совѣтывалъ читать великихъ поэтовъ и создалъ только школу рисованія картоновъ (Тамъ же, стр. 145).

144) Тамъ же, стр. 81. Изображеніе Отплытія Мегапента, Ахилла и Пріама и Ночи и ея дѣтей, см. тамъ же, стр. 74, 77, 78.

145) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 269—270, 467.

146) Ibid. S. 468.

„Прекраснѣйшій и благородный цвѣтокъ новой жизни, вдохнутый въ искусство Карстенсомъ, былъ свободный и радужный эллинизмъ Торвальдсена и Шинкеля". (Ibid. S. 468).

147) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 152—153. Art. Canova.

148) Ibid. S. 886.

Рельефъ былъ заброшенъ со временъ Гиберти и разрабатывался въ живописномъ стилѣ. Торвальдсенъ возвратилъ рельефу свойственный ему стиль. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch, 2 Abth. S. 470).

149) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 469—470. Въ фризѣ, изображающемъ Походъ Александра, Торвальдсенъ ограничился болѣе или менѣе близкимъ подражаніемъ греческимъ образцамъ. Чтобы избѣгнуть некрасивой путаницы линій, художникъ сдѣлалъ лишь четыре заднія ноги у четверки лошадей, везущихъ колесницу героя. (Ibid. S. 473). Но греческіе художники умѣли справиться съ этой трудностью. (См. изображеніе квадриги у H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 730. Art. Quadriga).

150) Гіератическій (священный) стиль или архаистическій. (См. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 400. Art. Hieratischer Stil).

151) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1872. 3 Th. 3 B. 2 Abth. S. 474—475.

152) Ibid., S. 477.

153) Ibid., S. 498.

154) Ibid., S. 479.

155) Ibid., S. 269.

156) Ibid., S. 267, 271.

157) Ibid., S. 275.

158) Ibid., S. 275. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 4 Auff. Stuttgart. 1881. Bd. II, S. 293.

159) Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1781 bis zum Tode Schillers. 2 Aufl. Herausgegeben von Karl Goedeke. Leipzig. 1874. 2 Theil. S. 396. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 4 Aufl. Stuttgart. 1881. Bd. II. S. 296.

160) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 4 B. 2 Abth. S. 267—268.

161) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 583—584. Art. Meyer.

Заслуживаетъ вниманія сочиненіе І. Г. Мейера „Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst“, въ особенности отдѣлъ о предметахъ, противящихся изображенію образовательными искусствами. Оно сохраняетъ свое значеніе до сихъ поръ и можетъ предохранить отъ ошибокъ въ выборѣ сюжетовъ. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunscweig. 3 Th. 3 B. 2 Abth. S. 269).

162) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 B. 2 Abth. S. 270.

163) Ibid. S. 270.

164) Ibid. S. 268.

165) „Въ то же время, какъ Генрихъ Гессъ занимался въ Мюнхенской базиликѣ ученическими копіями по Рафаэлю и Андреа дель Сарто, Корнеліусъ продѣлывалъ свои школьныя упражненія по Микель-Анджело. Величіе Микель-Анджело превращалось у него въ манерность, неистовство геніальнаго флорентинца въ тщательную и кропотливую копію“. „Трудно, конечно, справиться съ Микель-Анджело и вполнѣ понятно, что Корнеліусъ впалъ въ ту же манерность, какъ и голландцы триста лѣтъ до того, съ той только разницей, что какъ ученый, онъ стоялъ гораздо выше ихъ. Это качество несомнѣнно пригодилось бы ему, если бы онъ писалъ книги; но оно не можетъ быть принято во вниманіе при оцѣнкѣ его, какъ художника; точно такъ же при оцѣнкѣ Жерара де Лереса его писательскія достоинства не имѣютъ никакого значенія. Напротивъ, ученость Корнеліуса сдѣлалась его проклятіемъ въ живописи; она привела его къ безпримѣрному въ исторіи искусства презрѣнію формы. Мало того, что, вдохновляясь возвышенными мыслями, онъ умѣлъ воплощать ихъ только въ традиціонныхъ, сохранившихся въ памяти формахъ. Онъ, кромѣ того, не имѣлъ времени обработать взятыя у Микель-Анджело формы. Какъ художникъ, онъ стоитъ гораздо ниже подражателей голландцевъ: тѣ, по крайней мѣрѣ, не портятъ впечатлѣнія неправильностями рисунка и безвкусіемъ колорита. Ему нужны были стѣны не для живописи, а для выраженія своихъ мыслей. Онъ чувствовалъ въ себѣ исключительно писателя, ученаго, углублен-

наго въ размышленія и занятаго изложеніемъ своихъ идей. Онъ также мало думалъ о формѣ и колоритѣ, какъ писатель о томъ, чтобы его рукопись была написана красивымъ почеркомъ и чернилами извѣстнаго цвѣта. Только этимъ объясняется непозволительная небрежность его исполненія; онъ передавалъ ученикамъ рисунки къ картинамъ, предоставляя имъ писать красками по собственному произволу. Этимъ только объясняется полная несостоятельность колорита во фрескахъ глиптотеки и церкви св. Людовика. Уже тогда ихъ исполненіе было по краскамъ ниже средняго уровня техники въ живописи, и можетъ быть объяснено только тѣмъ, что картины писаны учениками, работавшими безъ всякаго руководства и безъ всякой подготовки". (Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1899, I, стр. 143—144).

166) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Auflage. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 268.

167) Goethe, Der Sammler und die Seinigen. (Goethe's sämmtliche Werke-Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869, Bd. III, S. 270).

168) H. Hettner, Literaturgeschichte des XVIII J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 B. 2 Abth. S. 269.

169) Goethe, Diderots Versuch über die Malerei. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet. (Goethe's sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 179). Goethe von Karl Heinemann. 2 Aufl. Leipzig. 1899. S. 386.

170) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 4 Aufl. Stuttgart. 1881. Bd. I, S. 234.

Грекоманія Гете дошла до того, что онъ задумалъ ввести въ сценическое представленіе маски и котурны Только такимъ образомъ надѣялся Гете отождествить личность актера съ характеромъ его роли. Актеры играли свои роли въ маскахъ въ „Festspiel" Гете: „Paläophron und Neoterpe" и въ „Was wir bringen", въ комедіяхъ Теренція и Плавта, которыя для этой цѣли были переведены и обработаны. Въ драмѣ „Іонъ" Шлегеля и въ „Макбетѣ" Шекспира, передѣланномъ Шиллеромъ, актеры играли въ маскахъ и котурнахъ. Въ маскахъ исполнялось произведеніе Шиллера „Turandot, Princessin in China".

Гете стремился къ высшей пластической красотѣ въ сценическихъ представленіяхъ. Отъ актеровъ и актрисъ онъ требовалъ торжественности и важности. Гете приходилъ въ негодованіе отъ положенія актеровъ въ профиль и безусловно запрещалъ оборачиваться къ зрителю спиною и говорить назадъ, что̀ допускалъ даже Тальма. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 274—275).

171) Goethe, Winkelmann. (Goethe's sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 188).

172) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 282—283.

173) Ibid., S. 280—281.

174) Ibid., S. 281.

175) Ibid., S. 280.

176) Ibid., S. 280—281.

177) Ibid., S. 281.

178) Ibid., S. 283.

179) Ibid., S. 284.

180) Ibid., S. 285.

Шиллеръ сходился съ Гете въ убѣжденіи, что лица трагедіи должны быть лишены опредѣленной индивидуальности. Въ предисловіи къ „Мессинской Невѣстѣ“ Шиллеръ пишетъ, что лица въ трагедіи „не существа дѣйствительныя, которыя повинуются только могуществу мгновенія, не образы недѣлимыхъ, но лица идеальныя, представители идей, высказывающіе глубину человѣческаго бытія“. (Н. В. Гербель. Полное собраніе сочиненій въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. 7. Спб. 1893. Томъ II, стр. 264).

181) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 285.

182) Ibid., S. 284—286.

183) Ibid., S. 287—288.

184) Содержаніе Пандоры разъяснено Дюнцеромъ (см. Düntzer, Göthe's Prometheus und Pandora. Leipzig. 1854).

185) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 5 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 288—289.

186) Fr. Schleger, „Gespräch über die Poesie“. (Athenäum, 1800, Bd. 3. Stück 1, S. 94 ff.).

187) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J, 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 289—290.

188) Эту эпоху называютъ „возрожденіемъ возрожденія“ (Ibib. S. 266).

189) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 266—267.

190) Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874, стр. 71.

191) Frammento di un discorso di Benvenuto Cellini sopra i principj e'l modo d'imparare l'arte del disegno. (См. Due Trattati di Benvenuto Cellini scultore Fiorentino uno dell' oreficeria l'altro della scultura. Opere di Benvenuto Cellini. Vol. III. Milano. 1811, pag. 222).

192) Ibid., p. 224—226.

О культѣ красоты человѣческаго тѣла въ эпоху возрожденія и его исчезновеніи въ наше время у европейцевъ см. M. Guyau. Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 92—97.

193) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 266—267.

194) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1874. Bd. V. S. 254. Ср. Schiller, Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen. (Schillers sämmtliche Werke in 12 Bänden. Leipzig. Ph. Reclam jun. Bd. 12. S. 18).

194*a*) Ср. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 281—282.

195) M. Carriere. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1874. Bd. V. S. 254.

196) Théatre d'Echyle, trad. d'Alexis Pierron. Paris. 1870. 8 éd., p. VIII.

197) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1874. Bd. V. S. 252.

198) Попытка замѣнить значеніе личной вины, вытекающей изъ всего склада самоопредѣляющаго характера, въ современной драмѣ идеей судьбы, заимствованной изъ греческой трагедіи—значительно понизила художественное достоинство произведеній Шиллера: „Марія Стюартъ“, „Орлеанская Дѣва“ и „Мессинская Невѣста“. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 The 3 Buch. 2 Abth. S. 291—295).

199) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 B. 1 Abth. S. 120.

200) Гете, Поэзія и правда моей жизни. (Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1880. Томъ X, стр. 333. См. также стр. 306, 330—334).

„Кто интересуется дѣлами человѣчества, какъ своими собственными, тотъ принимаетъ участіе въ божественномъ Провидѣніи". Такова была любимая поговорка Гердера, заимствованная имъ изъ Индусской литературы. (Faust. Eine Tragödie von J. W. von Goethe. Mit Einleitkung und Erläuterungen herausgegeben von Moriz Carriere. Erster Theil. Leipzig. 1862, S. 191).

201) Тамъ же, стр. 334.

202) Goethe, Von deutscher Baukunst. (Goethes sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III, S. 291).

203) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. Th. 3. Buch 3. Abth. 2. S. 59, 276, 557—561. „Гете произнесъ приговоръ (Kunst und Alterthum) надъ „ново-нѣмецкой религіозно-патріотической романтической школой" — она медленно умерла отъ дѣйствія этого приговора". (Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1880. Томъ II, стр. 264). Гете говорилъ объ ученіи этихъ художниковъ: „Ученіе состояло въ томъ, что художнику, дабы сравниться съ лучшими мастерами, необходимы благочестіе и геній. Такое ученіе было очень заманчиво, и за него ухватились обѣими руками. Ибо для того, чтобъ стать благочестивымъ, никакого ученія не требовалось, а собственный геній всякій получалъ отъ матери". (Разговоры Гете, собранные Эккерманомъ. Пер. съ нѣм. Д. В. Аверкіева. Спб. 1891. II, стр. 352).

204) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. Th. 3. Buch. 3. Abth. 2. S. 561).

205) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. I. S. 194.

205*a*) О романтизмѣ см. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901, S. 277—278. С. Аскольдовъ, О романтизмѣ („Вопросы жизни". 1905. Февраль, стр. 20—51).

206) H. Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller. Braunschweig. 1850. S. 1.

207) Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1880. Томъ II, стр. 265. Журналъ „Athäneum„ былъ замѣненъ журналомъ „Europa" (1803). Оба журнала издавались Фр. Шлегелемъ. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 448).

208) Ibid., S. 446—447.

209) Ibid., S. 449—455.

210) Ibid., S. 450—451.

211) Ibid., S. 449.

Съ своей стороны Гете осмѣивалъ романтиковъ. (См. ibid., S. 271. Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. I. S. 193—194). Г. Брандесъ, Литература XIX в. въ ея главныхъ теченіяхъ. Нѣмецкая литература. Пер. Порозовской и Писаревой. Спб. 1900, стр. 52. Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1880. Томъ II, стр. 264, 267.

212) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 451, 454—455.

213) Ibid., S. 451.

214) Ibid. S. 270. Гете былъ противъ подражанія художникамъ до-рафаэлевскаго періода. (Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19 J. Berlin. 1899. S. 198—199, 215).

215) Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhundert. Berlin. 1899. S. 214.

216) Назареи-живописцы образовали романтическую школу живописи, подобную романтической поэтической школѣ. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 482—483). То же направленіе замѣчается въ пластикѣ и въ архитектурѣ. Въ послѣдней оно обнаружилось въ подражаніи романскимъ и готическимъ формамъ (ibid., S. 482—483). О возвратѣ къ готикѣ въ архитектурѣ см. Rosengarten, Die architectonischen Stylarten. 2 Aufl. Braunschweig. 1869. S. 430.

Романтизмъ замѣтенъ и въ музыкѣ. Всего ярче онъ проявился въ операхъ Вебера. Но назарейства въ музыкѣ не было. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 507—508).

217) Кличка „назареевъ“ была придумана Рейхардомъ, отличавшимся задорнымъ нравомъ (R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd I. S. 193). Зачатки принциповъ, исповѣдуемыхъ впослѣдствіи „назареями“, замѣтны въ статьѣ „Ueber die poetische Composition einiger Gemälde“ Клопштока, для котораго Рафаэль недостаточно набоженъ. (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 2 Buch. S. 130). О началѣ пре-рафаэлизма см. Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19 J. Berlin. 1899. S. 197 — 198. Влеченіе къ правдѣ и искренности привело къ удаленію отъ Корреджіо, Тиціана и наконецъ отъ самого Рафаэля (ibid., S. 198).

218) Pecht, Deutsche Künstler des 18 J. Nördlingen. 1885. 4. S. 84.

219) Ibid., 4. S. 85.

По поводу этихъ словъ, сказанныхъ Овербекомъ въ разговорѣ съ Пехтомъ, послѣдній замѣчаетъ: „Но, къ сожалѣнію, именно его произведенія, какъ бы они ни были цѣнны, доказываютъ, что едва ли создаются истинные, живые художественные шедевры вдохновеніемъ, навѣяннымъ другими произведеніями искусства. Вѣдь можно было бы возразить Овербеку: „вмѣсто безжизненныхъ копій съ Рафаэля, я лучше возьму самого Рафаэля“. Большинство же произведеній Овербека нужно признать за подражанія флорентинскимъ и римскимъ произведеніямъ Рафаэля. Къ тому же, какъ это ни странно, картины Овербека обнаруживаютъ его зависимость отъ наименѣе удачныхъ твореній Рафаэля и даже такихъ, которыя, по всей вѣроятности, не вполнѣ имъ написаны, какъ, напримѣръ: „Положеніе во гробъ“ или „La belle jardinière“. Конечно, Овербекъ въ нѣкоторыхъ картинахъ старался достигнуть пыла художниковъ Умбрійской школы, но обыкновенно его произведенія оставляютъ впечатлѣніе раскрашенныхъ деревянныхъ статуй; это оттого, что Овербекъ, въ противоположность Рафаэлю, тонко распознававшему матеріалъ,—изображаетъ все одинаково, вслѣдствіе чего у Овербека тѣло, одежда и волосы кажутся сдѣланными изъ одного и того же вещества“. Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1885. 4. S. 85—86).

220) Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19 J. Berlin. 1899. S. 211.

221) Ibid., S. 214, 220.

222) Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1885. 4. S. 87.

223) Ibid., 4. S. 82.

224) Ibid., 4. S. 78—79.

По поводу названнаго произведенія Тика Брандесъ пишетъ: „Уже тутъ, въ „Штернбальдѣ", замѣтно проглядываетъ стремленіе воскресить прежнюю монастырскую набожность съ ея благочестивыми порывами, что особенно раздражало Гете. Мысль, что основой всякой истинно-художественной дѣятельности должно быть благочестіе — скоро стала осуществляться и на практикѣ всей группой ново-германскихъ живописцевъ, вызывая постоянно насмѣшки Гете. Послѣдній такъ и окрестилъ все это направленіе „штернбальдовщиной". (Г. Брандесъ, Литература XIX вѣка въ ея главныхъ теченіяхъ. Нѣмецкая литература. Переводъ Б. Д. Порозовской и В. И. Писаревой. Спб. 1900, стр. 53).

225) Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1885. 4. S. 95. Изображеніе см. C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19 J. Berlin. 1899. S. 224—225.

226) Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1885. 4. S. 94—96.

Такое же сходство съ раскрашенными деревянными статуями замѣтно въ картинѣ Овербека „Италія и Германія". И та, и другая лишена характеристическихъ чертъ индивидуальной національности (ibid., 4. S. 93).

227) Ibid., 4. S. 92.

228) Ibid., 4. S. 92. Ср. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 349.

229) Овербекъ преклонялся передъ Фр. Анжелико и былъ съ нимъ сродни въ отношеніи религіозности. (C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19 J. Berlin. 1899. S. 223—224).

230) Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. I. S. 337.

О громадномъ вліяніи Овербека, обусловленномъ его высокими духовными качествами, религіозной искренностью, несокрушимой вѣрой и покорностью провидѣнію, — отразившимися въ его творчествѣ см. C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1899. S. 224—225.

231) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 343.

232) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. I. S. 337—338.

233) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 344.

234) Ch. Lenormant, Beaux arts et voyages. Paris. 1861. I, p. 196, 197. Ср. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 350—351.

235) Ibid., II. S. 351. (Слова самого Орселя).

236) Ibid., II. S. 350.

337) Ibid., II. S. 352.

238) Ibid., II. S. 348, 349, 352.

239) Ibid., II. S. 352.

240) Ibid., II. S. 352—353.

241) Ibid., II. S. 353—354.

Иногда встрѣчаются интересныя соединенія старины и новизны, то-есть,

попытки, ради оригинальности, создавать нѣчто сходное съ забытымъ прошлымъ, могущимъ поэтому показаться чѣмъ-то новымъ, какъ, напримѣръ, у Тиссо. Археологическая точность даетъ возможность Тиссо воспроизводить во всѣхъ деталяхъ свои сюжеты и фигуры въ духѣ поздней готики. Таковы, напримѣръ, его произведенія, изображающія Фауста и Гретхенъ (салонъ 1861) и пр. (Ibid., II. S. 665—666). Тиссо въ своихъ архаистическихъ попыткахъ изображать сцены XV в. подражалъ бельгійскому художнику Leys'y (1815—1869), который въ экспрессіи, колоритѣ, перспективѣ и всѣхъ деталяхъ слѣдовалъ средневѣковымъ образцамъ. (Dr. H. Al. Müller, Lexicon der bildenden Künste Leipzig. 1883. S. 524. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. I. S. 457. II. S. 465).

Тиссо особенно замѣчателенъ своими иллюстраціями къ евангелію, явившимися результатомъ весьма основательнаго изученія пейзажа и обитателей Палестины, въ особенности Галилеи. (См. роскошное изданіе: La vie de Notre Seigneur Jésus Christ. Trois cent soixante cinq compositions d'après les quatre évangiles avec des notes et des dessins explicatifs par J. James Tissot. Tours. 1896—97).

Объ этомъ произведеніи см. Ary Renan, Une nouvelle illustration des évangiles par M. James Tissot. (Gazette des beaux arts. 1897. T. XVII, p. 421—428, T. XVIII, p. 61—68). „Моцартіана" П. Чайковскаго интересна, какъ „старина въ современной обработкѣ". (М. Чайковскій, Жизнь П. И. Чайковскаго. Москва. 1902. III, стр. 170). О возвращеніи къ старинѣ ради оригинальности см. L. Arréat, Psychologie de peintre. Paris. 1892, p. 153.

242) Julius Meyer, Geschichte der Modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 354). Строгій приговоръ современному архаическому направленію высказалъ Ланге (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 272—274, 277—280, 320—322). Художники современнаго архаическаго направленія „считаютъ своею святою обязанностью не говорить, а лепетать, какъ дѣти" (ibid., II. S. 274).

243) Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19 J. Berlin. 1899. S. 229. Кромѣ Ford Madox Brown'a и D. Maclise считается связующимъ звеномъ между нѣмецкими „назареями" и англійскими „прерафаэлитами" (ibid. S. 301).

244) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1900. II, стр. 355—356. Изображеніе тамъ же, стр. 347.

245) P. Bate, The englisch Pre-Raphaelite painters. London. 1899, p. 3—4.

246) Ibid., p. 4, 7. Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. II. S. 484. Ср. Зин. Венгерова, Литературныя характеристики. Спб. 1898, стр. 5.

247) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. II. S. 485.

248) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1900. II, стр. 344—345.

249) Зин. Венгерова, Литературныя характеристики. Спб. 1897, стр. 15. Ср. Rod, Études sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 52—53, 55.

250) Зин. Венгерова, Литературныя характеристики. Спб. 1897, стр. 8.

251) Ed. Rod, Études sur le XIX siècle. G. Leopardi etc. Paris. 1888. p. 67.

252) Ibid., p. 78. Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei in XIX J. München. 1893. II. S. 484—485. Изображеніе см. ibid., II, S. 493. Эта картина

имѣла колоссальный успѣхъ въ Англіи (Ed. Rod, Études sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 78). Но сначала H. Hunt, какъ прочіе прерафаэлиты, встрѣтилъ весьма враждебное отношеніе. (Ibid., p. 55—62). Къ числу противниковъ прерафаэлитовъ принадлежали Тэнъ (ibid.. p. 67, 78) и Диккенсъ (Muther, Geschichte der Malerei im XIX. München. 1893. II. S. 488). Поддержку встрѣтили прерафаэлиты со стороны Рескина (Ed. Rod, Etudes sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 63—64, 67). Рескинъ написалъ о прерафаэлизмѣ книгу (J. Ruskin, Pre-Raphaelism. London. 1870).

253) Ed. Rod, Études sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 77—78. Изображеніе см. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. II. S. 509.

254) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. II. S. 502.

255) Книга пророка Захаріи. XIII, 6.

256) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1900. II, стр. 358.

257) Тамъ же, II, стр. 358. Изображеніе тамъ же, II, стр. 353.

258) Тамъ же, II, стр. 358.

259) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. II, S. 493. Изображеніе ibid., II. S. 488.

260) Ibid., II. S. 487.

261) H. Marillier, Dante Gabriel Rossetti. London. 1899, p. 22—23. Изображеніе ibid., 16—17. Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei. München. 1894. III. S. 473.

262) Зин. Венгерова, Литературныя характеристики. Спб. 1897, стр. 18—19. Ср. H. Marillier, Dante Gabriel Rossetti. London. 1899, p. 26. Изображеніе ibid., p. 26—27.

Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei. München. 1894. III. S. 473. Изображеніе ibid., III. S. 471.

263) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. III. S. 473—475.

264) Rod, Études sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 73—74.

Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei. im XIX J. München. 1894. III. S. 487—488.

265) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. III. S. 496—497.

266) Ed. Rod, Études sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 90.

267) Зин. Венгерова, Литературныя характеристики. Спб. 1897, стр. 47. Изображеніе см. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. III. S. 490 491.

268) Ed. Rod, Etudes sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 90. P. Bate, The englisch pre-raphaelite—painters. London. 1899, p. 104.

269) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1901. III, стр. 327.

270) Ed. Rod, Études sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 89, 90.

Литературное происхожденіе прерафаэлитскаго движенія подтверждаетъ мысль, высказанную въ главѣ „Эстетическое чувство“ (см. стр. 97), что пре-

обладающее искусство въ современную эпоху поэзія, изъ которой берутъ свои сюжеты и живопись, и скульптура, и музыка. О литературномъ происхожденіи романтической живописи см. Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1885. 4 Reihe. S. 79.

О Бёрнъ-Джонсѣ см. Sir Edward Burne-Jones, A record and review. By Malcolm Bell. London. 1898. Между русскими художниками истиннымъ прерафаэлитомъ является М. В. Нестеровъ. (См. „Каталогъ выставки картинъ Мих. Вас. Нестерова". 1907).

271) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. III. S. 500—501.

272) Ibid. III. S. 504—505.

273) Ibid. III. S. 505—506.

274) Ibid. III. S. 569, 570, 573, 601.

275) Ibid. III. S. 582.

276) Ibid. III. S. 593.

277) Ibid. III. S. 593.

278) Ibid. III. S. 594.

279) Ibid. III. S. 634.

280) Мадонна Майкова (Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. 7 изд. Спб. 1901, т. I, стр. 386).

281) Guyau, Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine. Paris. 1884. p. 226—227.

Но часто попытка вернуться къ юной порѣ искусства является болѣе или менѣе тщетной. Такъ, напримѣръ, ошибки назареевъ именно и заключались въ томъ, что знающему нельзя опять стать незнающимъ, а потерявшему наивность и невинность снова вернуть ихъ. (Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des XIX J. Berlin. 1899. S. 221).

„Самая невозвратимая потеря на землѣ есть потеря наивности". (J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877, S. 100).

282) В. Ав. Амбросъ, Границы музыки и поэзіи. Пер. И. Т. съ 2-го нѣмецкаго изд. Спб. 1889, стр. III—IV.

Глава V.

Единство и разнообразіе.

Къ понятіямъ новизны [1]) и старины близки понятія разнообразія и однообразія. Много новизны предполагаетъ большое разнообразіе. Наоборотъ, если новизна будетъ созерцаема въ продолженіе долгаго времени, то превратится въ скучную однообразную старину.

Наши внѣшнія чувства нуждаются въ впечатлѣніяхъ [2]). Абсолютная тишина причиняетъ для уха страданіе [3]). Его испытываютъ, напримѣръ, люди, находящіеся въ глубокихъ подземельяхъ, или на вершинахъ снѣжныхъ горъ, гдѣ прекращается всякая жизнь, и воздухъ вполнѣ спокоенъ. Потребность въ звукахъ такъ сильна, что совершенная тишина можетъ вызвать слуховыя галлюцинаціи. Точно такъ же, глазъ нуждается въ свѣтовыхъ впечатлѣніяхъ, отсутствіе которыхъ бываетъ иногда причиною того, что въ глубокой тьмѣ человѣкъ видитъ искры и даже призраки [4]). Но если воспринимаемые звуки, формы и цвѣта будутъ все одни и тѣ же, то ихъ однообразіе утомитъ слухъ и зрѣніе. Музыкальная техника, представляя большія трудности, требуетъ для того, чтобы ихъ побѣдить, долговременное повтореніе одного и того же. Оттого изученіе какого-либо инструмента такъ мучительно, какъ для самого исполнителя, такъ и для окружающихъ. „Еще поднимаясь по лѣстницѣ, разсказываетъ Л. Толстой въ „Воскресеніи“, Нехлюдовъ слышалъ изъ-за дверей звуки какой-то сложной, бравурной пьесы, разыгрываемой на фортепіано. Когда же ему отворила дверь сердитая горничная, съ завязаннымъ глазомъ, звуки эти какъ бы вырвались изъ комнаты и поразили его слухъ. Это была надоѣвшая рапсодія Листа, игранная прекрасно, но

только до одного мѣста. Когда доходило до этого мѣста, то повторялось опять то же самое. Нехлюдовъ спросилъ повязанную горничную,—дома ли смотритель. Горничная сказала, что нѣтъ. Скоро ли будетъ? Рапсодія опять остановилась и опять съ блескомъ и шумомъ повторилась до заколдованнаго мѣста".

Когда Нехлюдовъ уходилъ, то „еще не успѣли за нимъ затворить дверь, какъ опять раздались все тѣ же бойкіе, веселые звуки, такъ не шедшіе ни къ мѣсту, въ которомъ они производились, ни къ лицу жалкой дѣвушки, такъ упорно разучивавшей ихъ" [5]). Наоборотъ, слишкомъ большое разнообразіе впечатлѣній и слишкомъ быстрая смѣна различныхъ образовъ и звуковъ дѣйствуютъ также крайне непріятно. Въ часовомъ магазинѣ качаніе маятниковъ съ ихъ несовпадающими ударами производитъ удручающее впечатлѣніе, доходящее до максимума, когда часы начнутъ бить на разные лады. Калейдоскопъ, забавный въ началѣ, скоро утомляетъ. Одновременное исполненіе разныхъ пьесъ, которое, благодаря большому распространенію музыки въ современномъ обществѣ, приходится такъ часто слышать въ нашихъ домахъ съ тонкими стѣнами, можетъ причинить серьезное нервное разстройство.

Отсутствіе впечатлѣній, ихъ однообразіе и, наконецъ, ихъ излишнее разнообразіе непріятны. Что же нужно для удовольствія? Необходимо единство въ разнообразіи и разнообразіе въ единствѣ. Этотъ законъ одинъ изъ самыхъ важныхъ въ эстетикѣ, несоблюденіе котораго производитъ дѣйствіе болѣе или менѣе шокирующее [5a]).

Онъ основанъ на потребности нашихъ чувствъ въ разнообразныхъ впечатлѣніяхъ и ума, стремящагося разнообразныя явленія приводить къ единству [6]). Въ искусствѣ особенно важны слѣдующія единства: 1) мѣста, 2) времени, 3) дѣйствія, 4) причины и 5) цѣли [7]).

Пространство и время — необходимыя представленія, сопровождающія мышленіе. „Если я могу сказать, пишетъ Кантъ: всѣ внѣшнія явленія опредѣляются a priori въ пространствѣ, въ пространственныхъ отношеніяхъ, то на основаніи принципа внутренняго чувства я могу также утверждать: всѣ явленія вообще, т.-е. всѣ предметы чувствъ, существуютъ во времени и необходимо находятся въ отношеніяхъ времени" [8]). Мельчайшее единство пространства есть атомъ, крупнѣйшее единство пространства — вселенная. Мельчайшее единство времени есть мгновеніе, крупнѣйшее единство времени—вѣчность. Свойствомъ пространства и времени распадаться на мельчайшія и соединяться въ крупнѣйшія единства не слѣдуетъ злоупотреблять; иначе явится безпорядокъ,

происходящій отъ соединенія разнородныхъ предметовъ въ единство пространства и разнородныхъ явленій въ единство времени. Такое зрѣлище представляютъ телѣги ломовыхъ извощиковъ, перевозящихъ разный домашній скарбъ весною изъ города на дачу, а осенью съ дачи въ городъ; квартиры, въ которыя жильцы только-что пріѣхали и не успѣли размѣстить разныя вещи, валяющіяся въ одной кучѣ; лавки на толкучемъ рынкѣ, гдѣ продается самый разнообразный хламъ; мусорныя кучи, въ которыхъ валяются отбросы всевозможныхъ предметовъ домашняго обихода. Розенкранцъ, говоря о безобразіи разнообразія, не соединеннаго единствомъ [9]), указываетъ на дѣйствительную жизнь, въ которой случай соединяетъ иногда вещи совершенно разнородныя, производя впечатлѣніе полнѣйшей несообразности. „Вотъ мы встрѣчаемъ телѣгу для перевозки мебели, со сложенными вмѣстѣ софа, столами, кухонною посудою, постелями, картинами, которыя, согласно своему обычному распредѣленію, сами никогда не могли бы считать такое сосѣдство возможнымъ. Въ одномъ и томъ же домѣ нижній этажъ занялъ сапожникъ, занимающійся чинкою обуви, въ партерѣ магазинъ сигаръ и непремѣнно пивная, надъ ними модный портной изъ Парижа, а еще выше на чердакѣ живописецъ восточныхъ цвѣтовъ“.

„Или мы входимъ въ книжную лавку и видимъ на прилавкѣ классиковъ, поваренную книгу, дѣтскія сочиненія, враждующія другъ съ другомъ брошюры въ остроумнѣйшихъ комбинаціяхъ, которыя могли бы пожелать лишь Вашингтонъ Ирвингъ или Гуцковъ для своихъ сатирическихъ капризовъ. Наконецъ толкучій рынокъ! Какой онъ юмористъ въ своемъ невинномъ смѣшеніи выцвѣтшихъ фамильныхъ портретовъ, молью изъѣденныхъ шубъ, старыхъ книгъ, сабель, кухонныхъ щетокъ, дорожныхъ сундуковъ и валторнъ. Рынки, гостинницы, поля сраженій, дилижансы полны такими импровизаціями шаловливаго сумбура“ [10]).

Претящее эстетическому чувству впечатлѣніе отъ безпорядка состоитъ въ противорѣчіи, которое является результатомъ насильственнаго соединенія разнородностей и безсвязностей въ одно мѣсто или въ одинъ моментъ. Передъ началомъ концерта или оперы собравшіеся оркестровые музыканты имѣютъ обыкновеніе настраивать и пробовать свои инструменты. Въ результатѣ получается звуковой хаосъ, иногда доходящій до крайней степени безобразной какофоніи. Въ прежнія времена композиторы иногда сочиняли нѣчто подобное. Нѣкоторыя изъ ихъ произведеній состоятъ изъ нѣсколькихъ самостоятельныхъ пѣсенъ, исполнявшихся вмѣстѣ со своими текстами. Таковы были мотеты XIII вѣка, въ составъ ко-

торыхъ входило нѣсколько самостоятельныхъ мелодій со своими текстами. „Мотетъ, пишетъ Куссемакеръ, по понятію музыканта, кажется, былъ сочиненіемъ, сообщавшимъ особое значеніе каждому изъ голосовъ, соединеніе которыхъ въ одно гармоническое цѣлое должно было давать въ результатѣ нѣчто подобное тому, что современнымъ артистамъ иногда удается произвести въ нѣкоторыхъ оперныхъ тріо, квартетахъ и хорахъ. Эта идея, иногда удачно выполняемая лишь развитыми средствами современной гармоніи, вѣроятно, руководила вначалѣ изобрѣтеніемъ мотета. Но очевидно, что эта идея едва ли была осуществима при ограниченныхъ средствахъ, доступныхъ композиторамъ XIII в. Тѣмъ не менѣе они пытались ее реализовать и съ ихъ точки зрѣнія не безуспѣшно, часто даже съ большимъ искусствомъ. Одновременное пѣніе нѣсколькихъ голосовъ на разныя слова кажется съ перваго взгляда чѣмъ-то очень страннымъ. Оттого сочиненія такого рода были предметомъ строгой критики, въ особенности тѣ изъ нихъ, которыя предназначались для исполненія въ церквахъ. Тѣмъ не менѣе они становятся понятны при ближайшемъ знакомствѣ съ ними. Въ сущности мотеты не болѣе странны, чѣмъ нѣкоторые дуэты, тріо и квартеты современныхъ оперъ“ [11]).

Прежніе композиторы имѣли обыкновеніе писать свои духовныя сочиненія, напримѣръ, мессы, на свѣтскія пѣсни, служившія въ качествѣ основныхъ темъ [12]). Духовныя многоголосныя произведенія всегда заимствовали свое названіе отъ тѣхъ темъ, на которыя были написаны; оттого они получали совершенно неподходящія названія, напримѣръ, отъ пѣсенъ: „L'omme armé“, „Malheur me bat“, „Je ne demande“, „Des rouges nez“, „Adieu mes amours“, „Fortuna desperata“ и др. [13]). Основная мелодія (cantus firmus) въ прежнія времена помѣщалась въ тенорѣ. Оттого въ мессахъ XV и XVI в. часто встрѣчаются свѣтскія пѣсни, данныя тенору, со словами, ничего не имѣющими общаго съ текстами литургіи. Есть однако основаніе думать, что эти свѣтскія пѣсни, служа темами духовныхъ произведеній, исполнялись со своими словами даже въ церквахъ [14]).

Обыкновеніе соединять нѣсколько самостоятельныхъ мелодій съ ихъ текстами въ одно полифонное цѣлое продолжается и въ XVI в. [15]). Такъ, напримѣръ, нидерландскій композиторъ Николай Гомбертъ (XVI в.) написалъ 4-хъ голосное сочиненіе, въ которое вошли слѣдующія пѣснопѣнія латинской церкви съ ихъ текстами: 1) Salve Regina, 2) Ave Regina coelorum, 3) Inviolata, integra, 4) Alma Redemptoris [16]).

Въ полифонныхъ произведеніяхъ, написанныхъ на одинъ и

тотъ же текстъ, все-таки могутъ слышаться въ одинъ и тотъ же моментъ разныя слова, потому что въ подобнаго рода музыкѣ голоса обыкновенно вступаютъ не одновременно, а потому, хотя поютъ, напримѣръ, одну и ту же молитву, но могутъ произносить вмѣстѣ разныя слова. Оттого контрапунктическая музыка нерѣдко причиняетъ ущербъ ясности текста, ради которой члены Тридентскаго Собора хотѣли совсѣмъ изгнать полифонію изъ церкви [17]). Хотя Палестринѣ, къ которому члены Тридентскаго Собора обратились за практическимъ разрѣшеніемъ своихъ музыкальныхъ требованій, удалось угодить духовенству своими мессами, въ особенности носящей имя „Missa papae Marcelli“ [18]), тѣмъ не менѣе даже и въ этой послѣдней далеко не всегда каждое слово выговаривается всѣми поющими заразъ, напротивъ — они иногда поютъ одновременно разныя слова.

На требованіи полной ясности текста отъ православнаго духовнаго пѣнія особенно настаивалъ кн. Одоевскій, который писалъ, что „всѣ пѣвцы хора должны одновременно выговаривать слова для того, чтобы міряне могли въ точности слѣдить слухомъ и даже голосомъ за произносимыми словами. Слѣдовательно, возможенъ лишь одинъ контрапунктъ простѣйшій, punctum contra punctum, ein gegen eins, и при томъ безъ задержаній и антиципацій“. „Иначе, по православнымъ понятіямъ, не можетъ и не должно быть пѣніе, исполняемое въ нашей Церкви, ибо, повторяю, при всякомъ другомъ способѣ гармонизаціи, слова молитвъ не могли бы быть ясно и одновременно всѣмъ хоромъ выговорены, т.-е. нарушилось бы главное условіе нашего церковнаго пѣнія, которое непрестанно долженъ имѣть въ виду церковный композиторъ“ [19]).

Но этотъ идеалъ не всегда достигается и въ православномъ дуъовномъ пѣніи, хотя къ нему ревностно стремятся нѣкоторые композиторы, напримѣръ, Потуловъ и др. Въ прежнія же времена въ православной церкви было крайне предосудительное обыкновеніе пѣть заразъ нѣсколько молитвъ, противъ котораго возсталъ между прочимъ Стоглавый соборъ (1551 г.). Начиная съ конца XIV в. [20]) часто встрѣчающіяся буквы „ъ“ и „ь“ въ старомъ славянскомъ текстѣ стали замѣняться буквами „о“ и „е“ [21]) (въ такъ называемомъ „хомовомъ“ пѣніи). „Введеніе излишняго числа гласныхъ буквъ въ славянскій текстъ священныхъ пѣснопѣній необходимо должно было сопровождаться продолжительностью самого пѣнія. Меньшее число гласныхъ въ данномъ словесномъ выраженіи естественно произносится скорѣе, чѣмъ бо́льшее число въ томъ же выраженіи. Такимъ образомъ,

церковная мелодія, положенная надъ текстомъ священныхъ пѣснопѣній, удлинилась не сама по себѣ, но вслѣдствіе излишняго числа гласныхъ буквъ въ текстѣ, требующихъ продолжительнаго произношенія. Замедленіе въ пѣніи, естественно, также зависѣло отъ малоопытности пѣвца-исполнителя. Только опытный чтецъ можетъ читать ясно, раздѣльно и вмѣстѣ скоро; только опытность и искусство даютъ возможность исполнить богослужебное пѣніе отчетливо, внятно, безъ промедленія. Неспѣшность въ пѣніи частью невольная, частью преднамѣренная, происходившая отъ желанія исполнять пѣніе точно по нотамъ и съ должнымъ благоговѣніемъ, на значительную часть удлинило Богослужебное время. Естественнымъ послѣдствіемъ сего обстоятельства было желаніе по возможности сократить это время, безъ нарушенія предписаній церковнаго устава относительно количества въ чтеніи и пѣніи. Пріискиваемое къ тому средство должно было удовлетворять одному условію: все, предписанное церковнымъ уставомъ для чтенія и пѣнія, исполнить не спѣшно, но въ менѣе продолжительное время. Церковный уставъ, назначая предметъ для чтенія и пѣнія, указывалъ вмѣстѣ и на самую послѣдовательность, или на порядокъ, въ какомъ должны быть читаны и пѣты извѣстныя пѣснопѣнія. Для сокращенія Богослужебнаго времени предки наши пожертвовали послѣдовательностью Богослужебнаго чтенія и пѣнія, и стали читать и пѣть *гoлоса въ два и въ три*, то есть, стали исполнять современно одинъ—одно, другой—другое пѣснопѣніе“ [22]). Иногда исполнялось заразъ пять и шесть пѣснопѣній [23]). Слѣдствіемъ такого средства для сокращенія Богослужебнаго времени произошелъ безпорядокъ, предосудительный какъ съ религіозной, такъ и съ эстетической точки зрѣнія.

Пониманіе важности порядка въ эстетическомъ воспріятіи замѣчается въ глубокой древности. Платонъ училъ, что красота заключается въ мѣрѣ и порядкѣ, обнаруживающихся въ разнообразіи [24]).

По Аристотелю, „прекрасное, и животное, и всякая вещь, состоящая изъ извѣстныхъ частей, должно не только имѣть послѣднія въ порядкѣ, но обладать не какою попало величиной: красота заключается въ величинѣ и порядкѣ, вслѣдствіе чего ни чрезмѣрно-малое существо не могло бы стать прекраснымъ, такъ какъ обозрѣніе его, сдѣланное въ почти незамѣтное время, сливается, ни чрезмѣрно большое, такъ какъ обозрѣніе его совершается не сразу, но единство и цѣлостность его теряются для обозрѣвающихъ, напр., если бы животное имѣло 10000 стадій (длины)“ [25]). „Фабула бываетъ едина не тогда, когда она

вращается около одного (героя), какъ думаютъ нѣкоторые; въ самомъ дѣлѣ, съ однимъ можетъ случиться безконечное множество событій, даже часть которыхъ не представляетъ никакого единства. Точно такъ же и дѣйствія одного лица многочисленны, и изъ нихъ никакъ не составляется одного дѣйствія". „Слѣдовательно, подобно тому, какъ и въ прочихъ подражательныхъ искусствахъ единое подражаніе есть подражаніе одному (предмету), такъ и фабула, служащая подражаніемъ дѣйствію, должна быть изображеніемъ одного и притомъ цѣльнаго дѣйствія, и части событій должны быть такъ составлены, чтобы при перемѣнѣ или отнятіи какой-нибудь части измѣнилось и приходило въ движеніе цѣлое, ибо то, присутствіе или отсутствіе чего незамѣтно, не есть органическая часть цѣлаго" [26]).

Вліяніе Аристотеля въ значительной степени замѣтно у Горація, который, подобно Аристотелю, видитъ красоту въ единствѣ. Но Горацій вводитъ въ понятіе красоты нѣчто новое, а именно: простоту, не упоминаемую Аристотелемъ [27]). Горацій пишетъ:

Если бы женскую голову къ шеѣ коня живописецъ
Вздумалъ приставить, и разные члены собравши отвсюду,
Перьями ихъ распестрилъ, чтобы прекрасная женщина сверху
Кончилась снизу уродливой рыбой; смотря на такую
Выставку, друзья! могли ли бы вы удержаться отъ смѣха?
Вѣрьте, Пизоны! на эту картину должна быть похожа
Книга, въ которой всѣ мысли, какъ бредъ у больного горячкой.
Гдѣ голова, гдѣ нога, безъ согласія съ цѣлымъ составомъ!
Знаю: поэтъ съ живописцемъ все смѣютъ, и все имъ возможно,
Что захотятъ. Мы и сами не прочь отъ подобной свободы,
И другому готовы дозволить ее, но съ условьемъ,
Чтобы дикіе звѣри не были вмѣстѣ съ ручными,
Змѣи въ сообществѣ птицъ и съ ягнятами лютые тигры!
Къ пышному, много собой обѣщавшему громко, началу
Часто, блистающій издали, лоскутъ пришитъ пурпуровый:
Или описанъ Діанинъ алтарь, или рѣзвый источникъ,
Вьющійся между цвѣтущихъ луговъ, или Рейнъ величавый,
Или цвѣтистая радуга на-небѣ мутно-дождливомъ!
Но у мѣста-ль они?—Ты, быть можетъ, умѣешь прекрасно
Кипарисъ написать?—Но къ чему, гдѣ заказанъ разбитый
Бурей корабль съ безнадежнымъ пловцомъ?—Ты работалъ амфору,
И вертѣлъ ты, вертѣлъ колесо, а сработалась кружка!
Знай же, художникъ, что нужны во всемъ—простота и единство! [28]).

Въ эпоху христіанскую единственный изъ Отцевъ церкви былъ св. Августинъ, который писалъ о красотѣ и полагалъ ее „въ разнообразіи, соединенномъ единствомъ" [29]). Поборникомъ единства является Тассо въ своихъ „Discorsi dell'arte poetica

e in particolare sopra il poëma eroico", въ которыхъ возставалъ противъ Аріосто, считавшаго названный принципъ лишнимъ [30]), отринувъ послѣдній въ своемъ „Неистовомъ Роландѣ" [31]). Тассо пишетъ, что „единство дѣйствія въ наши времена дало поводъ къ различнымъ и длиннымъ преніямъ между тѣми, которыхъ гнѣвъ литературный доводитъ до войны. Иные признали это единство необходимымъ; другіе, напротивъ, думали, что множество дѣйствій приличнѣе для героической поэмы и magno se judice quisque tuetur (и каждый считаетъ себя великимъ судьей).

Защитники единства ссылаются на авторитетъ Аристотеля, на величіе древнихъ греческихъ и латинскихъ поэтовъ; у нихъ нѣтъ недостатка въ разумномъ оружіи; но имъ сильно противоборствуютъ обычай современнаго вѣка, всеобщее согласіе дамъ, кавалеровъ и дворовъ и, наконецъ, опытъ, эта несокрушимая опора истины. Аріостъ пренебрегъ слѣдами древнихъ писателей и правилами Аристотеля, обнялъ въ поэмѣ своей многія дѣйствія и несмотря на то, его читаютъ и перечитываютъ всѣ возрасты и полы; знаютъ всѣ народы; онъ нравится всѣмъ; его слава живетъ, и все юнѣетъ, и летаетъ по устамъ смертныхъ; а Трессинъ, который добросовѣстно подражалъ поэмамъ Гомера и соблюлъ правила Аристотеля, цитируемъ немногими, читаемъ еще меньшимъ числомъ, онъ нѣмъ въ театрѣ міра, умеръ для свѣта людей и развѣ только кое-гдѣ погребенъ въ библіотекахъ и затерянъ въ кабинетѣ какого-нибудь литератора" [32]). Поэтому Тассо считаетъ разнообразіе необходимымъ, но требуетъ, чтобы оно было упорядочено единствомъ. „Съ своей стороны, пишетъ Тассо, считаю разнообразіе въ героической поэмѣ необходимымъ и достижимымъ. Такъ, въ этомъ дивномъ дѣлѣ Божіемъ, которое именуемъ міромъ, мы созерцаемъ небо, усѣянное разнообразными звѣздами; нисходя ниже и ниже, видимъ, что воздухъ населенъ птицами, океанъ рыбами, на землѣ столько животныхъ, и свирѣпыхъ, и кроткихъ; на землѣ и ручьи, и источники, и озера, и луга, и поля, и лѣса, и горы, тамъ цвѣты и плоды, здѣсь льды и снѣга, тамъ жилища и нивы, здѣсь пустыни и ужасы,— и несмотря на то, міръ, заключающій въ своемъ лонѣ столько разнообразныхъ предметовъ, одинъ, одна его форма и сущность, одинъ узелъ, связующій всѣ его части разногласнымъ согласіемъ: нѣтъ въ немъ недостатка, нѣтъ и лишняго или ненужнаго. Подобнымъ образомъ, по моему мнѣнію, и превосходный поэтъ (который не почему иному именуется божественнымъ, какъ потому, что въ дѣйствіяхъ своихъ уподобляясь Верховному Художнику, становится причастникомъ Его божественности) создаетъ

поэму, въ которой, какъ въ маломъ мірѣ, тамъ строятся войска, готовятся битвы на сушѣ и на морѣ, осаждаются города, происходятъ стычки, единоборство, турниры, описываются голодъ, жажда, бури, пожары, чудеса, собираются совѣты на небесахъ и въ аду, поперемѣнно видны мятежи, раздоры, заблужденія, приключенія, волшебство, подвиги жестокости, смѣлости, щедрости, великодушія, случаи любви, то счастливые, то несчастные, то радостные, то плачевные, — и несмотря на все это разнообразіе предметовъ, поэма должна быть единою, единою ея форма и фабула, чтобы всѣ они другъ къ другу относились, соотвѣтствовали, по необходимости или вѣроятію зависѣли другъ отъ друга, такъ что по отнятіи одной части или по перемѣнѣ ея мѣста разрушалось цѣлое“ [33]).

Единство времени, мѣста и дѣйствія пытались соблюдать французскіе драматурги ложно-классической эпохи. Но „кое-какъ сообразоваться съ правилами и дѣйствительно соблюдать ихъ, пишетъ Лессингъ, далеко не одно и то же. Первое дѣлаютъ французы; второе, повидимому, умѣли дѣлать только древніе писатели. Единство дѣйствія было первымъ драматическимъ закономъ у древнихъ; единство времени и единство мѣста были, такъ сказать, только его послѣдствіями, которыя они едва ли соблюдали бы съ большею строгостью, чѣмъ того потребовало бы первое, если бы не были связаны сверхъ того хоромъ. Такъ какъ дѣйствія непремѣнно совершались у нихъ въ присутствіи толпы народа, и эта толпа всегда оставалась одна и та же, слѣдовательно, не могла удаляться отъ своихъ жилищъ на большое разстояніе и время, чѣмъ это обыкновенно дѣлается изъ одного только любопытства, то они почти вынуждены были ограничивать мѣсто одною и тою же площадью, а время однимъ и тѣмъ же днемъ. Этому ограниченію они и подчинялись весьма добросовѣстно, но съ такой гибкостью и такимъ умомъ, что изъ девяти разъ семь гораздо болѣе отъ этого выигрывали, чѣмъ теряли. Они пользовались этимъ принужденіемъ какъ поводомъ до такой степени упростить самое дѣйствіе, такъ тщательно отдѣлять отъ него все излишнее, что оно было приводимо къ самымъ существеннымъ его составнымъ частямъ, обращалось въ идеалъ дѣйствія, развивавшагося всего удачнѣе въ той именно формѣ, которая требовала наименьшаго добавленія условій времени и мѣста. Французы, напротивъ, которымъ не нравилось истинное единство дѣйствія, и которые были избалованы уже запутанными интригами испанскихъ пьесъ, прежде чѣмъ ознакомились съ греческою простотою, смотрѣли на единство времени и мѣста, не какъ на

послѣдствія этого единства, а какъ на необходимыя условія дѣйствія, которыя они считали нужнымъ примѣнять и къ болѣе сложнымъ и запутаннымъ дѣйствіямъ, точно съ такою же строгостью, какой могло бы потребовать употребленіе въ дѣло хора, отъ котораго они, между тѣмъ, совершенно отказались. Но такъ какъ они находили, что это трудно и даже нерѣдко невозможно, то вошли въ сдѣлку съ тираническими правилами, отъ которыхъ, однако, у нихъ недостало мужества совершенно отступить. Вмѣсто одного опредѣленнаго мѣста, они придумывали какую-то неопредѣленную мѣстность, подъ которою можно было разумѣть то ту, то другую; достаточно было, чтобы эти мѣстности не отстояли одна отъ другой на слишкомъ далекое разстояніе и чтобы ни одна изъ нихъ не требовала особеннаго декоративнаго украшенія, а чтобы одно и то же украшеніе приблизительно подходило къ одной точно такъ же, какъ и къ другой. Единство дня они замѣнили единствомъ неопредѣленнаго срока времени, и выдавали за одинъ день какое-то продолженіе времени, въ теченіе котораго не говорилось ни о восходѣ, ни о закатѣ солнца, и никто не ложился въ постель, или, по крайней мѣрѣ, не ложился чаще одного раза, хотя бы въ это время и совершалось много разнообразныхъ событій“ [34]).

Единство мѣста, времени и дѣйствія были положены въ основу французской драмы Жоделлемъ (1532—1573), авторомъ „Клеопатры“, данной въ первый рнзъ на Парижской сценѣ въ 1552 г. и ставшей прародительницей псевдоантичной трагедіи [35]) (ср. стр. 166). Эти же три единства требуетъ и Боало [36]) въ „L'art poétique“, въ этомъ кодексѣ эстетическаго воспитанія французскаго народа [37]) (см. стр. 211).

Установленіе упомянутыхъ трехъ единствъ во французской ложно-классической трагедіи было основано на мнимомъ убѣжденіи, будто они освящены авторитетомъ Аристотеля [38]). Но Аристотель требовалъ лишь единства дѣйствія, о единствѣ времени замѣчаетъ лишь, что „трагедія особенно старается вмѣстить свое дѣйствіе въ кругъ одного дня или лишь немного выйти изъ этихъ границъ“ [39]), а объ единствѣ мѣста не говоритъ ни слова [40]). Въ греческихъ трагедіяхъ встрѣчаются примѣры несоблюденія единства мѣста и времени. Такъ, напримѣръ, сцена мѣняется въ „Евменидахъ“ Эсхила и „Аяксѣ“ Софокла [41]); въ „Трахинянкахъ“ Софокла совершается три раза морское путешествіе изъ Θессалоникъ въ Евбею, а въ „Молящихъ“ Еврипида во время одного хорового пѣнія Тезей совершаетъ походъ изъ Аѳинъ въ Θивы и возвращается, одержавъ побѣду [42]).

Въ стараніи сохранять въ драмѣ единство времени и мѣста писатели руководствовались желаніемъ достигнуть наибольшей правдоподобности. Они разсуждали такъ: драматическое произведеніе подражаетъ поступкамъ людей, слѣдовательно, чѣмъ подражаніе ближе къ дѣйствительности, тѣмъ оно правдоподобнѣе. Такъ какъ исполненіе драматическаго произведенія на театральной сценѣ продолжается часа два, то поэтому оно должно изображать нѣчто такое, что̀ и въ дѣйствительности не требуетъ бо̀льшаго времени [43]). Такое же соображеніе относительно правдоподобности драматическаго представленія привело къ единству мѣста; дѣйствія совершаются передъ глазами зрителя на той же сценѣ, слѣдовательно, они должны подражать такимъ поступкамъ людей въ дѣйствительности, которые совершаются на одномъ и томъ же мѣстѣ [44]). Но трудность соблюсти эту правдоподобность представляла иногда такія неопреодолимыя препятствія, что Корнель допускалъ расширеніе единства времени до тридцати часовъ [45]), а единство мѣста ограничивалъ однимъ городомъ [46]).

Такія соображенія относительно правдоподобности драматическихъ представленій, продолжающихся часа два на одной и той же театральной сценѣ, понуждавшія къ попыткѣ подражать такимъ человѣческимъ дѣйствіямъ, которыя не требуютъ большей продолжительности времени и совершаются на одномъ и томъ же мѣстѣ, часто приводили къ полной невѣроятности, съ точки зрѣнія психическихъ законовъ, управляющихъ поведеніемъ людей, на что указывалъ еще Лессингъ. „Возьмемъ цѣлыя сутки, пишетъ онъ, даже такія, которыя Корнель позволилъ себѣ увеличить до тридцати часовъ. Физическихъ препятствій къ тому, чтобы въ это время свершилось столько событій, я, правда, не вижу, но зато тѣмъ болѣе нравственныхъ. Въ теченіе двѣнадцати часовъ можно, конечно, просить руки у особы женскаго пола и повѣнчаться съ ней, особенно если ее притащить къ алтарю. Но какъ не требовать въ такомъ случаѣ, чтобы такое насильственное ускореніе было оправдано самыми убѣдительными и настоятельными причинами? Если же не существуетъ и тѣни такихъ причинъ, то чѣмъ можетъ быть придано правдоподобіе тому, что̀ возможно только физически“ [47])? Вмѣсто единства времени, гораздо важнѣе непрерывность дѣйствія. (См. M. Karriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 452—460). Необходимо, чтобы драматическій писатель показалъ всѣ тѣ моменты, которые, подобно звеньямъ въ цѣпи, соединяютъ первое движеніе страсти съ причиненной ею катастрофою. Шекспиръ воспроизводитъ всѣ степени развитія ревности у Отелло, отъ перваго подозрѣнія, посѣяннаго Яго, до

иолной увѣренности въ виновности Дездемоны —увѣренности, загасившей, по словамъ Отелло,

„Свѣтильникъ твой, чудесное созданье,
Прекраснѣйшей природы образецъ“,

для котораго уже больше не найти того пламени Прометея, которымъ можно было бы снова зажечь потухнувшій огонь. (См. Полное собраніе драматическихъ преизведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 128). Но это требованіе непрерывности дѣйствія не мѣшаетъ продолжительности времени изображаемаго въ драмѣ дѣйствія, которое для совершающейся передъ нашими глазами трагедіи есть нѣчто подобное уходящей въ даль перспективы на плоской поверхности картины.

По поводу же требованія исполнять законъ единства мѣста Джонсонъ остроумно возражалъ, говоря, что если мы въ состояніи представить себѣ судьбу Антонія и Клеопатры, живших болѣе тысячи лѣтъ тому назадъ, какъ бы совершающеюся передъ нашими глазами, то скачекъ изъ Александріи въ Римъ можно назвать ничтожнымъ [48]).

Единство дѣйствія есть важнѣйшее изъ трехъ [49]). Но оно возбуждаетъ много сомнѣній и представляетъ не мало затрудненій. Если подъ единствомъ дѣйствія разумѣть такое, которое, завися отъ человѣческой воли, направлено на одну опредѣленную цѣль и включаетъ въ себѣ все, начиная отъ перваго рѣшенія до совершенія окончательнаго поступка, то оказывается, что такъ понимаемое единство дѣйствія соблюдено лишь въ весьма немногихъ античныхъ трагедіяхъ, напримѣръ, въ матереубійствѣ Ореста, въ намѣреніи Эдипа открыть убійцу Лайя, а въ большинствѣ драматическихъ произведеній, какъ древнихъ, такъ въ особенности позднѣйшихъ, такого единства дѣйствія нѣтъ [50]).

Если подъ дѣйствіемъ понимать намѣреніе и вызванный имъ поступокъ, то въ драмѣ можетъ оказаться едва ли не столько же дѣйствій, сколько въ ней дѣйствующихъ лицъ, изъ которыхъ каждому, вѣроятно, кажется именно его дѣйствіе главнымъ. Такъ, напримѣръ, въ „Андромахѣ“ Расина, которую, однако, едва ли можно порицать за нарушеніе единства дѣйствія, Орестъ добивается взаимной любви Гермioны, Герміона хочетъ выдти замужъ за Пирра или же ему отомстить, Пирръ, влекомый къ Андромахѣ, хочетъ освободиться отъ Гермioны, наконецъ, Андромаха хочетъ спасти своего сына и остаться вѣрной памяти своего мужа. Которое изъ этихъ дѣйствій главное? Всѣ эти дѣй-

ствующія лица обнаруживаютъ едва ли не одинаковую степень страстнаго пыла и возбужденія. Дѣйствіе Андромахи отличается лишь своей нравственной высотой, вслѣдствіе которой авторъ и назвалъ свое произведеніе именемъ этой героини [51]). По словамъ Аристотеля, „размѣръ опредѣляется самой сущностью дѣла, и всегда по величинѣ лучшая та (пьеса), которая расширена до полнаго выясненія (сюжета), такъ что, давъ простое опредѣленіе, мы можемъ сказать: тотъ объемъ достаточенъ, внутри котораго, при непрерывномъ слѣдованіи событій по вѣроятности или необходимости, можетъ произойти перемѣна отъ несчастья къ счастью, или отъ счастья къ несчастью“ [52]). Изъ этихъ словъ Аристотеля видно, что онъ подъ дѣйствіемъ понимаетъ нѣчто совершающееся. Въ этомъ дѣйствіи должны быть начало, средина и конецъ. Но такъ какъ въ цѣпи причинъ и слѣдствій нельзя дойти ни до начала, ни до конца, то гдѣ найти границы, замыкающія единство времени? [53])

Трудности, представляющіяся при опредѣленіи единства дѣйствія, вполнѣ сознавалъ Корнель. По его мнѣнію, „единство дѣйствія комедіи заключается въ единствѣ интриги или препятствія намѣреніямъ дѣйствующихъ лицъ, а трагедіи—въ единствѣ опасности, подвергается ли ей герой или избавляется отъ нея. Я вполнѣ допускаю нѣсколько опасностей въ трагедіи и нѣсколько интригъ или препятствій въ комедіи, но съ тѣмъ, чтобы изъ одной непремѣнно падали бы въ другую, потому что тогда избавленіе отъ одной опасности не вполнѣ завершаетъ дѣйствія, а приводитъ къ другой, и выясненіе одной интриги не успокоиваетъ дѣйствующихъ лицъ, а запутываетъ ихъ вновь“ [54]). Корнель единство дѣйствія понимаетъ въ смыслѣ непрерывнаго соединенія причинъ съ ихъ слѣдствіями, цѣпь которыхъ можно продолжать до безконечности [55]).

De la Motte предлагаетъ замѣнить единство дѣйствія единствомъ интереса,—терминомъ, съ которымъ соглашается и А. В. Шлегель [56]). Съ своей стороны М. Каррьеръ спрашиваетъ, въ чемъ заключается причина единства интереса, и отвѣчаетъ—въ единствѣ идеи [57]).

Единство идеи связываетъ дѣйствія, которыхъ бываетъ иногда нѣсколько въ одной и той же драмѣ. Оно составляетъ одно изъ величайшихъ достоинствъ произведеній Шекспира и съ особенною рельефностью выступаетъ въ „Королѣ Лирѣ“. Эта драма, такъ сказать, двойная: въ одной изображены страданія Глостера отъ своего незаконнаго сына Эдмунда, котораго онъ въ своемъ заблужденіи предпочитаетъ законному Эдгару; а въ другой мы ви-

димъ Лира, гибнущаго отъ двухъ своихъ жестокихъ дочерей. Но эти обѣ искусно переплетающіяся трагедіи выражаютъ одну идею: идею неблагодарности дѣтей и причиняемыхъ ею ужасовъ. Отто Лудвигъ сравниваетъ эту двойную драму съ парностью нѣкоторыхъ органовъ человѣческаго организма, не лишеннаго, однако, единства. „Фабула Лира и фабула Глостера какъ бы два глаза, въ которыхъ сквозитъ одна душа трагической идеи, смотритъ такъ скорбно, вызываетъ въ насъ такъ много состраданія и вмѣстѣ съ тѣмъ импонируетъ съ такою строгою возвышенностью. Разсматривающему строеніе человѣческаго тѣла ясно, что лишь двойственность соотвѣтствующихъ органовъ вполнѣ обнаруживаетъ единство оживляющей его души. Эти двѣ полуфабулы помогаютъ другъ другу, какъ работающія вмѣстѣ руки. Ничего не дѣлаетъ одна, что соотвѣтственнымъ образомъ не откликалось бы въ другой, ни одна не движется лишь механически подъ вліяніемъ одного мѣстнаго раздраженія. Обѣ фабулы постоянно движимы къ одной цѣли одной и той же трагической идеей“ [58]).

Однако и у Шекспира не всѣ драмы отмѣчены тѣмъ высшимъ единствомъ, которое сочетаніемъ всѣхъ частностей и деталей въ одно цѣлое сообщаетъ послѣднему эстетическое достоинство художественнаго шедевра. Такъ, напримѣръ, въ Цимбелинѣ слишкомъ большое количество лицъ тѣснится на первомъ планѣ и заслоняетъ собою наиболѣе идеально выдержанныхъ Постума и Имогену. Пестрая смѣна всякаго разнообразія мѣшаетъ сосредоточиться на комъ и на чемъ либо, и множество интригъ переплетается въ слишкомъ сложный узоръ, развлекающій вниманіе [59]).

Весьма значительно понижаетъ недостатокъ единства художественное достоинство „Донъ Карлоса“ Шиллера. Сначала авторъ хотѣлъ напасть на инквизицію и духовенство. Это намѣреніе измѣнилось подъ вліяніемъ увлеченія автора Шарлоттою фонъ Кальбъ. Главное значеніе въ названной драмѣ получила любовь Донъ Карлоса къ своей мачихѣ, любовь, одно проявленіе которой уже грѣхъ противъ религіознаго закона. Донъ Карлосъ сталъ отраженіемъ настроенія самого Шиллера, а королева Елизавета получила черты Шарлотты. Но при окончательной обработкѣ пьесы и этотъ мотивъ семейной драмы королевской четы былъ оставленъ, и все произведеніе стало вдохновеннымъ благовѣстіемъ грядущаго расцвѣта народнаго блага, главнымъ піонеромъ котораго является маркизъ Поза, заслонившій собою самого Донъ Карлоса. Написанныя въ разныя времена и съ разными намѣреніями части произведенія автору не удалось сочетать въ единый цѣльный художественный организмъ [60]).

Нѣмецкая школа писателей „Бури и Натиска“, усвоившая себѣ изъ англійскихъ хроникъ Шекспира убѣжденіе, что не только излишни единства мѣста и времени, но и дѣйствія, имѣла особенно пагубное вліяніе вслѣдствіе опоры, предоставленной ей Гете въ его „Гецѣ фонъ Берлихингенѣ“. Красоты этого произведенія зажгли сердца искреннимъ восторгомъ, несмотря на отсутствіе единства и послѣдовательности дѣйствія, изображающаго ошибочно понятый средневѣковый феодализмъ, въ гибели котораго авторъ видитъ не побѣду болѣе справедливой общественной организаціи, а лишь уничтоженіе свѣжей здоровой жизни, близкой къ природѣ, столь восхваляемой Руссо, и смѣну гордаго независимаго рыцарства трусливой, подобострастной придворной знатью [61]).

Нарушеніе единства замѣтно и въ „Полтавѣ“ Пушкина. Первыя двѣ части этой поэмы посвящены любовной интригѣ, героями которой являются Мазепа и Марія, тогда какъ третья часть повѣствуетъ о Полтавскомъ боѣ. Послѣдній вовсе не есть слѣдствіе сердечныхъ дѣлъ Маріи и Мазепы; ихъ любовь не имѣетъ никакого вліянія на этотъ бой, который не разрываетъ взаимныхъ отношеній любящихся; только казнь Кочубея, отца Маріи, раскрываетъ ей глаза, и она бѣжитъ отъ того, кого прежде любила. Слѣдовательно, „Полтава“ есть соединеніе двухъ поэмъ: въ одной героями являются Мазепа и Марія, а въ другой — Петръ Великій. Насильственное соединеніе этихъ двухъ поэмъ въ одно произведеніе лишаетъ его единства и понижаетъ его достоинство, такъ что только его части отличаются высокою художественностью, въ цѣломъ же оно не удовлетворяетъ указанному эстетическому условію [62]).

Нарушеніе единства составляетъ существенный недостатокъ повѣсти Гоголя „Портретъ“. Бѣдный живописецъ, въ борьбѣ съ нуждою, начинаетъ малодушно сомнѣваться въ своемъ призваніи. Богатая особа, заказавшая ему портретъ своей дочери, случайно открываетъ сходство между нею и Психеей, которую Чертковъ давно уже началъ писать. Представившійся случай даетъ возможность изъ этой картины сдѣлать портретъ, немного непохожій, но тѣмъ болѣе лестный для самолюбія оригинала. Искажая плодъ своего служенія искусству, Чертковъ измѣняетъ интересамъ эстетики: желаніе разбогатѣть побѣждаетъ въ немъ безкорыстное стремленіе къ прекрасному. Какой благодарный, глубоко психологическій сюжетъ! Какая страшная драма, героями которой являются съ одной стороны торжествующіе алчность къ деньгамъ и каррьеризмъ, а съ другой—побѣжденныя любовь къ кра-

сотѣ и вѣрность художественной идеѣ! Получивъ деньги, „художникъ стоялъ какъ прикованный къ одному мѣсту. Его грызла совѣсть; имъ овладѣла та разборчивая, мнительная боязнь за свое непорочное имя, которая чувствуется юношею, носящимъ въ душѣ благородство таланта, которая заставляетъ если не истреблять, то по крайней мѣрѣ скрывать отъ свѣта тѣ произведенія, въ которыхъ онъ самъ видитъ несовершенства, которая заставляетъ скорѣе вытерпѣть презрѣніе всей толпы, нежели презрѣніе истиннаго цѣнителя. Ему казалось, что уже стоитъ передъ его картиною грозный судія и, качая головою, укоряетъ его въ безстыдствѣ и бездарности. Чего бы онъ ни далъ, чтобы возвратить только ее назадъ! Ужъ онъ хотѣлъ бѣжать вслѣдъ за дамой, вырвать портретъ изъ рукъ ея, разорвать и растоптать его ногами, но какъ это сдѣлать? Куда итти? Онъ не зналъ даже фамиліи его посѣтительницы. Съ этого времени, однакожъ, произошла въ жизни его счастливая перемѣна. Онъ ожидалъ, что безславіе покроетъ его имя, но вышло совершенно напротивъ“ [63]). Бѣднякъживописецъ становится моднымъ артистомъ и наживается. Но, измѣняя своей художественной совѣсти, продавая свой талантъ, онъ тѣмъ самымъ губитъ этотъ талантъ [63a]). Между тѣмъ, онъ замѣчаетъ талантливость другихъ, и зависть начинаетъ глодать его сердце. Ему поздно вернуться на добрый путь безкорыстнаго служенія искусству. И вотъ, порывъ отчаянія побуждаетъ его къ величайшему художественному святотатству: онъ начинаетъ скупать чужія произведенія, въ которыхъ блеститъ искра художественнаго огня. Не будучи въ состояніи задуть самую эту искру, которая такъ сильно палитъ его завистливую душу, онъ губитъ произведенія, уничтожаетъ картины, отмѣченныя печатью таланта.

Вмѣсто того, чтобы сдѣлать изъ этого сюжета законченный психологическій этюдъ, въ которомъ гибель художника вполнѣ мотивирована его слабодушною продажностью, Гоголь включилъ въ свою повѣсть фантастическое вмѣшательство таинственнаго портрета, какимъ-то волшебствомъ повліявшаго на судьбу Черткова. Этотъ чуждый придатокъ нарушаетъ единство впечатлѣнія, производимаго внутренней борьбой между принципами алчности и безкорыстія,—борьбой, которая и безъ всякихъ мистическихъ бредней приковываетъ вниманіе читателя и могла бы сдѣлать изъ повѣсти Гоголя одно изъ величайшихъ литературныхъ произведеній.

Погрѣшности противъ единства замѣчаются и въ живописи. Такъ, напримѣръ, въ фрескахъ Кампо Санто въ Пизѣ Беноццо

Гоццоли (1424—1496) изобразилъ Давида, бросающаго изъ пращи камень въ Голіаѳа, отрубающаго у названнаго филистимлянскаго великана голову и подающаго ее Саулу, не отдѣливъ эти три дѣйствія другъ отъ друга, а сливъ ихъ воедино такъ, что одна сцена приходится позади другой [64]).

Папа Сикстъ IV, поручивъ написать фрески въ Сикстинской капеллѣ Ботичелли (1446—1510), игнорировалъ законъ единства мѣста, времени и дѣйствія, что особенно обнаруживается въ сценахъ, посвященныхъ Моисею [65]). Точно такъ же и Доменико Гирландайо (1449—1494), подобно другимъ своимъ сотрудникамъ, работавшимъ въ Сикстинской капеллѣ, изобразилъ тамъ Призваніе апостоловъ Петра и Андрея, не заботясь объ единствѣ дѣйствія, представивъ Христа трижды въ трехъ разныхъ эпизодахъ [66]).

Въ „Лептѣ св. Петра“ (въ капеллѣ Бранкачи церкви del Carmine во Флоренціи) Мазаччіо (1401—1428) изобразилъ въ одной фрескѣ три дѣйствія: 1) Христа, приказывающаго Петру пойти на море, бросить уду и у первой попавшейся рыбы вынуть изо рта статиръ, чтобы заплатить за Него и за себя собирателямъ дидрахмъ (Мтѳ. XVII, 24—27); 2) Петра, поймавшаго рыбу и вынимающаго у нея изо рта монету; 3) Петра, уплачивающаго подать [67]).

Самъ Рафаэль заслуживаетъ упрека въ недостаткѣ единства, обнаруживающемся въ „Пожарѣ въ Борго“, воспроизводящемъ легенду изъ жизни Льва IV. Страшный пожаръ грозилъ уничтожить все предмѣстье Борго, примыкавшее къ храму Петра, но папа знаменіемъ креста укротилъ разъяренную стихію. На заднемъ планѣ фрески мы видимъ фасадъ базилики съ ея мозаиками и ложей, вѣроятно, воспроизведенія еще существовавшаго во время Рафаэля фасада; въ ложѣ появляется папа, окруженный кардиналами; внизу, на площади передъ базиликой, толпится народъ, женщины и дѣти, умоляющіе о спасеніи и простирающіе въ отчаяніи къ папѣ руки. Отъ перваго плана къ площади идетъ широкая лѣстница; по бокамъ ея зданія, охваченныя пожаромъ. Пламя разрушило ихъ крыши и теперь огненными языками вырывается изъ оконъ и между колоннъ. Застигнутые пожаромъ спасаются бѣгствомъ, охваченные паникой суетятся, кричатъ и молятъ небо о помощи; другіе борятся съ огнемъ и заняты его тушеніемъ.

Двойственность композиціи бросается въ глаза: съ одной стороны, воспроизведеніе обстановки, среди которой совершается чудо, исторически вѣрно нарисованной базилики, папы и его окру-

жающихъ; съ другой—среди идеальныхъ зданій, идеальныя лица, занимающія главный, передній планъ фрески. Само чудо не подлежало изображенію, но Рафаэль изобразилъ событіе, вызвавшее чудо, и поэтому понятно, что онъ занялся изображеніемъ бытовыхъ сценъ, вызванныхъ пожаромъ [68]). Въ этомъ произведеніи достоинства высшаго порядка соединяются съ погрѣшностями, мѣщающими единству цѣлаго. Фреска состоитъ изъ группъ, часто совершенно другъ отъ друга изолированныхъ. Даже каждая фигура въ отдѣльности дѣйствуетъ, не обращая никакого вниманія на сосѣднія. Оттого получается разрозненность, разбросанность, разобщенность, значительно мѣщающія цѣльности впечатлѣнія отъ этого произведенія, въ которомъ недостатокъ единства искупается лишь частностями, достигающими высокаго художественнаго совершенства, какъ, напримѣръ, въ заплаканныхъ матеряхъ, въ молодомъ челевѣкѣ, внѣ себя скользящемъ вдоль стѣны, въ несущей воду женской фигурѣ въ платьѣ, развѣвающемся по вѣтру, въ разнообразіи экспрессіи, переданной съ замѣчательною энергіей, въ анатоміи, со всѣми ея таинствами, вполнѣ открытыми пытливому взору геніальнаго художника [69]).

Недостатокъ единства усматривался и въ „Преображеніи“ Господнемъ Рафаэля, но не основательно и лишь вслѣдствіе непониманія названнаго произведенія. На верхней части картины написано само „Преображеніе“, а въ нижней представленъ бѣсноватый, котораго отецъ привелъ къ апостоламъ для исцѣленія (Мтѳ. XVII, 1—22). Едва ли понялъ названное произведеніе и Гете, упоминавшій о „Преображеніи Господнемъ“ Рафаэля въ своемъ „Путешествіи по Италіи“. „Но все же остается удивительнымъ, пишетъ Гете, что дерзали нѣкогда порицать великое единство подобнаго творенія. Въ отсутствіи Господа безутѣшные родители приводятъ бѣсноватаго мальчика къ ученикамъ Его; они уже пробовали изгнать духа; искали даже въ книгѣ—нѣтъ ли какого-нибудь заклинанія, способнаго излѣчить этотъ недугъ, но все напрасно. Въ эту минуту появляется Единый сильный, и притомъ преображенный, признанный своимъ великимъ Отцемъ; тогда присутствующіе поспѣшно указываютъ вверхъ на это видѣніе, какъ на единственный источникъ спасенія. Какъ же хотятъ отдѣлить верхнее отъ нижняго? Обѣ составляютъ одно: внизу—страдающее, нуждающееся, вверху могущественное, обильное помощью; оба относятся другъ къ другу, оба вліяютъ одно на другое. Неужели возможно отдѣлить отсюда идеальныя отношенія къ дѣйствительности, для того, чтобы выразить мысль эту другимъ способомъ? Единомышленники еще болѣе укрѣпились на

этотъ разъ въ своихъ убѣжденіяхъ. Рафаэль, говорили они другъ другу, отличался именно вѣрностью мышленія, такъ возможно ли, чтобы богоодаренный человѣкъ этотъ, особенно выразившій себя въ этомъ произведеніи, ложно думалъ, ложно дѣйствовалъ въ цвѣтущую пору своей жизни? Нѣтъ, онъ всегда правъ, какъ сама природа, и всего основательнѣе именно тамъ, гдѣ мы всего менѣе постигаемъ его“ [70]).

Дѣйствительно, Рафаэль правъ, но не на томъ основаніи, которое приводитъ Гете, думающій, что апостолы, изображенные въ нижней части картины и смотрящіе на бѣсноватаго, знаютъ о томъ, что происходитъ наверху. Это предположеніе тѣмъ болѣе странно, что тамъ совершается нѣчто необычайное, тѣмъ не менѣе не производящее повидимому никакого впечатлѣнія ни на одного изъ нихъ: почти всѣ они стоятъ спиною къ совершающемуся чуду и никто на него не обращаетъ никакого вниманія [71]). То, что совершается на пригоркѣ, видитъ лишь бѣснующійся мальчикъ [72]).

Онъ кричитъ, испуганный зрѣлищемъ чуда, на которое указываетъ своею поднятою правою рукою, и въ то же время инстинктивно обращается къ Тому, Кто одинъ можетъ его спасти. Бѣсовская же сила тянетъ свою жертву въ противоположную сторону, чѣмъ и мотивируется поза мальчика, въ тѣлѣ котораго борятся двѣ контрастирующія силы, изъ которыхъ каждая увлекаетъ его въ свою сторону. Крикъ и поза мальчика поразили апостоловъ, пришедшихъ оттого въ большое волненіе. Сама болѣзнь едва ли могла ихъ такъ поразить; вѣдь имъ часто приходилось съ ней встрѣчаться. Они смущены тѣмъ, что мальчикъ имъ указываетъ на что-то такое, чего они не видятъ. Если бы имъ было доступно чудо, совершающееся на пригоркѣ, то они тотчасъ обернулись бы туда, чтобы посмотрѣть на него. Изъ нихъ лишь одинъ показываетъ на пригорокъ своею вытянутою лѣвою рукою, но продолжаетъ смотрѣть на мальчика, какъ бы спрашивая его: „Что же такое тамъ происходитъ и отчего это тебя такъ потрясаетъ?“ Въ искусствѣ это не единственный примѣръ доступности видѣнія для однихъ и его невидимость для другихъ. Такъ, тѣнь короля видна Гамлету въ спальнѣ его матери и не видна этой послѣдней [73]). Изъ живыхъ людей преобразившійся Христосъ виденъ лишь мальчику, вслѣдствіе присутствія въ немъ бѣсовской силы, и тремъ наиболѣе близкимъ Христу апостоламъ: Петру, Іоакову и Іоанну [74]). Остальнымъ видѣніе недоступно по причинѣ, въ которой заключается вся глубокая идея этого шедевра Рафаэля,— идея, объединяющая изображенныя въ немъ событія, которыя

дали поводъ къ обвиненію автора въ несоблюденіи единства дѣйствія [75]). Видѣніе преобразившагося Христа недоступно отъ невѣрія, въ которомъ онъ упрекалъ апостоловъ, спрашивавшихъ, отчего они не могли изгнать бѣса. „Іисусъ же сказалъ имъ: по невѣрію вашему: ибо истинно говорю вамъ: если вы будете имѣть вѣру съ горчичное зерно, и скажете горѣ сей: перейди отсюда туда: и она перейдетъ; и ничего не будетъ невозможнаго для васъ". (Мтѳ. XVII, 20).

Такимъ образомъ „Преображеніе" Рафаэля, по своей идеѣ, затрогиваетъ главную сущность христіанства, зиждящагося на искренней вѣрѣ. Эта же идея обусловливаетъ высоко-художественное достоинство произведенія великаго генія, сообщивъ единство разнообразію моментовъ и событій, изображенныхъ на разбираемой картинѣ. Въ ней переданъ разсказъ о „Преображеніи Господнемъ" и о тщетной попыткѣ апостоловъ исцѣлить бѣсноватаго. Эти два событія, изъ которыхъ одно совершается въ верхней части картины, а другое въ нижней, соединены бѣсноватымъ, единственнымъ лицомъ въ нижней группѣ, видящимъ то, что происходитъ наверху, доступное, какъ само исцѣленіе отъ бѣсовской силы, спасеніе отъ дьявольскихъ козней и пріобщеніе къ Царствію Божію—лишь одной искренней вѣрѣ.

„Преображеніе" Рафаэля, это послѣднее произведеніе въ ряду твореній великаго живописца, есть художественный апоѳеозъ вѣры, какъ высшей христіанской идеи [76]).

Въ живописи, какъ и скульптурѣ, возможно изображеніе лишь одного момента. Поэтому въ этихъ двухъ искусствахъ особенно важно единство причины, объясняющей все разнообразіе совершающагося предъ глазами зрителя событія. Такъ, напримѣръ, Джіотто въ „Disputa di Gesù nel tempio" изобразилъ отрока Іисуса въ храмѣ, „сидящаго посреди учителей, слушающаго ихъ и спрашивающаго ихъ. Всѣ, слушавшіе его, дивились разуму и отвѣтамъ Его" [77]). Одинъ изъ нихъ подался назадъ отъ удивленія, другой прислушивается къ словамъ Божественнаго Отрока, третій размышляетъ надъ слышаннымъ, схвативъ себя за развѣвающуюся бороду, четвертый трогаетъ себя за шею, какъ бы оттого, что слышанное его шокируетъ. Всѣ эти разнообразныя движенія являются слѣдствіемъ одной причины: того впечатлѣнія, которое произвели на присутствующихъ слова Христа. Такимъ образомъ, это произведеніе Джіотто какъ бы указало путь, по которому искусство, все болѣе развиваясь, дошло наконецъ до великаго шедевра, созданнаго Леонардо да Винчи въ своей „Тайной вечери" [78]): въ ней все разнообразіе позъ, жестовъ и, во-

обще, экспрессіи апостоловъ зависитъ отъ единой причины [79]): отъ произнесенныхъ Спасителемъ словъ: „одинъ изъ васъ предастъ меня“ (Мтѳ. XVI, 21).

Въ скульптурѣ группа Лаокоона представляетъ образецъ единства причины всего разнообразія произведенныхъ ею слѣдствій. Въ этой группѣ поза отца и дѣтей, экспрессія ихъ лицъ, положеніе ихъ относительно другъ друга,—все это мотивировано нападеніемъ на нихъ змѣй. Отецъ, пытаясь вырваться изъ окутавшей его и дѣтей живой цѣпи, сдавливаетъ лѣвою рукою змѣю и вызываетъ ея укушеніе, обусловливающее его позу. Младшій сынъ Лаокоона, наиболѣе опутанный змѣиными кольцами, слабо отстраняетъ голову другой змѣи, которая старается просунуть ее подъ руку мальчика, чувствующаго свою безпомощность и устремляющаго взоръ къ отцу съ мольбою о спасеніи. Старшій сынъ менѣе опутанъ змѣями, но участь отца и брата приковываетъ его вниманіе и обусловливаетъ его позу [80]).

Въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ поэзіи также преобладаетъ единство причины, какъ, напримѣръ, въ такихъ драмахъ, интересъ которыхъ заключается въ изображеніи характера героя. Этотъ характеръ составляетъ причину всѣхъ поступковъ героя и представленныхъ въ пьесѣ событій. Подобныя пьесы поэтому и называются пьесами характера (pièces à caractère), въ отличіе отъ пьесъ интриги (pièces d'intrigue) [81]). Пьесы характера удаются лишь крупнымъ талантамъ. Онѣ не представляютъ возбуждающей любопытство фабулы, но обнаруживаютъ глубокое сердцевѣдѣніе у автора, который, изображая героя, выводитъ изъ его индивидуальности всѣ его поступки. Впечатлѣніе, производимое такими пьесами, зависитъ отъ глубины ихъ психологической правды: смотря на такого героя, поступающаго вполнѣ сообразно своему характеру, зрители сознаютъ, что онъ не можетъ поступать иначе, а потому живо ему сочувствуютъ.

Мастерской образецъ пьесы характера представляетъ „Мизантропъ“ Мольера [82]). Брезгливое отношеніе мизантропа къ слабостямъ и недостаткамъ человѣчества является причиною поведенія Альцеста и его обращенія съ людьми. Не имѣя силъ ужиться въ обществѣ, гдѣ онъ встрѣчаетъ столько глупости, низости и всякаго зла [83]), мизантропъ кончаетъ тѣмъ, что удаляется отъ людей, говоря:

„А я... истерзанный неправдой и измѣной,
Покину омутъ вашъ, пороками растлѣнный;
Пойду искать себѣ на свѣтѣ уголокъ,
Гдѣ честный человѣкъ свободно жить бы могъ“ [84]).

Въ пьесахъ интриги преобладаетъ единство цѣли [85]). Въ нихъ болѣе или менѣе запутанныя дѣйствія, возбуждая все болѣе и болѣе любопытство зрителя, ведутъ къ развязкѣ, представляющей цѣль, объединяющую все разнообразіе совершающихся въ подобныхъ пьесахъ событій. Примѣромъ подобныхъ пьесъ интриги можетъ служить „Свадьба Фигаро“ Бомарше [86]), въ которой все разнообразіе лицъ и ихъ дѣйствій приводитъ къ торжеству ума простолюдина Фигаро надъ могуществомъ графа Альмавивы, то-есть, идеи французской революціи, ниспровергнувшей прежній общественный строй и создавшей новый, въ которомъ блага жизни являются удѣломъ не привиллегированныхъ классовъ общества, а наградою ума, таланта, энергіи и труда. „Свадьба Фигаро“ Бомарше „была поставлена на сценѣ въ первый разъ 27 апрѣля 1784 г. съ необыкновеннымъ успѣхомъ и выдержала подъ рядъ 68 представленій. Это было не только литературное и театральное событіе, но и еще болѣе политическое. Появленіе „Свадьбы Фигаро“ на Théatre Français было настоящею революціонною бомбою, брошенною въ тогдашнее распущенно-веселое общество, и это общество отъ души смѣялось надъ милою трескотней этой адской комики. Фабула пьесы очень проста: легкомысленный графъ желаетъ отбить у своего слуги его невѣсту Сюзанну, но слуга умѣетъ ловко провести его, перехитрить и предать безконечному осмѣянію—вотъ и все. Но эта простая фабула представлена въ дѣйствіи такъ, что имѣвшій глаза могъ видѣть на головѣ торжествующаго Фигаро красную шапку, а имѣвшій уши могъ уже слышать изъ-за сцены глухіе удары гильотины. Прелестная комедія, какъ извѣстно, достигаетъ своего высшаго блестящаго пункта въ 5 дѣйствіи, гдѣ Фигаро говоритъ о графѣ Альмавивѣ:—„Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus“. („Дворянство, состояніе, чинъ, мѣста, все это дѣлаетъ такимъ гордымъ! Что сдѣлали вы для пріобрѣтенія столькихъ благъ? Вы дали себѣ трудъ родиться, и больше ничего“)—безспорно самое мѣткое опредѣленіе дворянства“ [87]).

Интересъ такихъ произведеній, въ которыхъ преобладаетъ единство цѣли, обыкновенно скоро уничтожается. Романъ, увлекательный при первомъ его чтеніи вслѣдствіе запутаннаго дѣйствія и сложности интриги и возбуждающій желаніе знать, чѣмъ дѣло кончится и что будетъ съ героями, едва ли возьмется снова въ руки послѣ прочтенія, удовлетворившаго любопытство [88]). Наоборотъ, литературныя произведенія, проникнутыя единствомъ причины, при неоднократномъ ихъ изученіи становятся все болѣе и

болѣе интересными: только постепенно раскрывается въ нихъ глубина психологическаго анализа, и читатель проникаетъ въ раскрытые авторомъ тайники человѣческой души.

Соблюденіе единства цѣли съ трудомъ доступно живописи. Жуффруа замѣчаетъ, что въ картинѣ, изображающей, напримѣръ, „Избіеніе св. Стефана каменьями“, художникъ желаетъ показать руки, совершающія убійство, на самомъ же дѣлѣ кажется, что всѣ поднятыя руки остановлены чудомъ, которое совершилъ смотрящій на небо святой. Живопись прекрасно передаетъ послѣдствія какой-либо причины, но ей затруднительно изображать средства, при помощи которыхъ достигается извѣстная цѣль“ [89]).

Искусство, въ которомъ единство цѣли имѣетъ преобладающее значеніе, есть музыка. Она владѣетъ неисчерпаемымъ разнообразіемъ ритмическихъ комбинацій, мелодическихъ узоровъ, гармоническихъ сочетаній, тембровыхъ эффектовъ и оттѣнковъ исполненія (ускореніе и замедленіе темпа, усиленія и ослабленія звука). Всѣми этими средствами композиторъ пользуется для извѣстной экспрессіи, которая и составляетъ объединяющую все разнообразіе музыкальныхъ средствъ цѣль. Такъ, напримѣръ, въ операѣ пѣніе со всѣмъ своимъ мелодическимъ и ритмическимъ разнообразіемъ и аккомпанирующій оркестръ со всѣми его гармоническими, контрапунктическими и тембровыми эффектами служатъ для одной цѣли: выразить настроенія выведенныхъ на сцену лицъ.

Есть искусство, художественное достоинство котораго основано преимущественно на гармоническомъ соотношеніи единства причины съ единствомъ цѣли [90]). Искусство это—архитектура. Шопенгауэръ пишетъ, „что единственной темой зодчества служатъ подпора и тяжесть, а основной законъ его состоитъ въ томъ, что всякая тяжесть должна имѣть достаточную подпору и, наоборотъ, всякая подпора должна нести соразмѣрную тяжесть, и что, слѣдовательно, отношеніе между ними должно быть соразмѣрно. Чистѣйшимъ выраженіемъ этой темы слѣдуетъ считать соединеніе балки съ колонной, такъ что ордеръ колоннъ сдѣлался какъ бы генералъбасомъ всей архитектуры“ [91]). Поддержаніе тяжести есть единство цѣли, которая достигается при помощи употребленія опоръ. Полное соотвѣтствіе архитектурнаго единства цѣли съ единствомъ причины обнаруживается въ греческихъ зданіяхъ: въ нихъ антаблементъ своею тяжестью вполнѣ соотвѣтствуетъ поддерживающимъ его колоннамъ. Не то представляетъ римская архитектура. Въ ней сводъ дѣлаетъ колонны излишними, и онѣ явились здѣсь лишь какъ заимствованіе отъ греческихъ ордеровъ, преимущественно отъ коринѳскаго. Колонна, въ нѣкоторыхъ зданіяхъ свод-

чатой архитектуры, не поддерживая соотвѣтствующей тяжести, является, какъ бы причиной безъ слѣдствія, стремленіемъ безъ цѣли [92]).

Въ архитектурѣ часто встрѣчаются отступленія отъ единства. Такъ, напримѣръ, египетскій храмъ состоялъ изъ многихъ отдѣльныхъ частей, не объединенныхъ въ одно органическое цѣлое [93]). Много средневѣковыхъ соборовъ начато въ романскомъ и кончено въ готическомъ стилѣ. Отъ такого нарушенія закона единства нѣсколько понижается ихъ художественное достоинство. Но они представляютъ значительный историческій интересъ, повѣствуя на своемъ нѣмомъ нарѣчіи о развитіи средневѣковаго зодчества.

Съ подобнымъ средневѣковымъ соборомъ, начатымъ въ романскомъ стилѣ и оконченномъ въ готическомъ, поэтому болѣе привлекательнымъ своимъ историческимъ интересомъ, чѣмъ удовлетворительнымъ въ эстетическомъ смыслѣ, М. Каррьеръ сравниваетъ и „Фауста“ Гете [94]). Это сочиненіе писалось въ продолженіе шестидесяти лѣтъ. Оно представляетъ, такъ сказать, поэтическій дневникъ самого автора. Во всю свою долгую жизнь Гете, по мѣрѣ своего развитія, измѣнялся, вслѣдствіе чего „Фаустъ“ носитъ на себѣ слѣды тѣхъ фазисовъ развитія, которые пережилъ самъ авторъ. Погрѣшности противъ единства нѣсколько понижаютъ художественное достоинство „Фауста“, взятаго въ цѣломъ; зато тѣмъ ярче блестятъ высокимъ изяществомъ отдѣльныя его части, а глубина идеи этого произведенія даетъ ему значеніе поэтическаго выраженія современной культуры, подобно тому, какъ „Божественная комедія“ Данте есть выраженіе духа среднихъ вѣковъ, а Иліада и Одиссея—античнаго міросозерцанія [95]).

Единство въ разнообразіи и разнообразіе въ единствѣ составляютъ одинъ изъ самыхъ основныхъ законовъ эстетики: безъ разнообразія получается скучная монотонность, безъ единства — утомительная, непріятная пестрота [96]). Но этотъ законъ не заключаетъ въ себѣ сущности прекраснаго. Съ одной стороны несоблюденіе этого закона замѣчается иногда въ высшихъ художественныхъ шедеврахъ. Съ другой—проявленіе единства въ разнообразіи и разнообразія въ единствѣ не всегда обусловливаетъ собой красоту. Такъ, напримѣръ, всякій живой организмъ надѣленъ многими разнообразными функціями, приспособленными къ одной цѣли: продленію существованія особи и рода. Но несмотря на разнообразіе отправленій организма, на единство ихъ цѣли,—слѣдовательно, несмотря на то, что каждое живое существо есть система многихъ, разнообразныхъ дѣятельностей, направленныхъ

къ одной цѣли,—поддержанію жизни, все-таки далеко не все живое надѣлено красотою.

Все, что̀ называется прекраснымъ, болѣе или менѣе обнаруживаетъ въ единствѣ разнообразіе и въ разнообразіи единство, но не всякое единство въ разнообразіи и разнообразіе въ единствѣ—прекрасны [97]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ V-й ГЛАВѢ.

1) Al. Bain, The Emotions and Will. 2 ed. London. 1865, p. 45.

2) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 43, 47.

3) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 112.

4) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 43. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 24.

5) Гр. Л. Н. Толстой, Воскресенье. 2 изд. (Н. С. Аскарханова). Спб. 1900, стр. 126—127. Оживленіе отъ разнообразія. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 44—45).

5*a*) Эстетическое единство троякое: единство формы, единство обнаруживающейся силы съ формой, единство силы въ самой себѣ". Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 80—83). О единствѣ ibid. S. 83. О разнообразіи ibid. S. 83. Въ художественномъ произведеніи необходимъ центръ, которымъ все объясняется. (Yrjö Hirn, The Origins of Art. London. 1900, p. 123—124).

6) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 165.

Ср. Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 116—117.

Кантъ считаетъ, что стремленіе къ единству есть главный принципъ разума (ibid. p. 149).

См. Im. Kant, Prolegomena zu jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird eintreten können. Herausgegeben von K. Schulz, Leipzig. Ph. Reclam jun. § 22. S. 84—85. I. Kant, Kritik der reinen Vernunft. Herausgegeben von K. Kehrbach. 2 Aufl. Leipzig. Ph. Reclam jun. S. 88, 94, 121, 129, 264, 288. Im. Kant, Kritik der Urtheilskraft. Herausgegeben von K. Kehrbach. Leipzig. Ph. Reclam jun. S. 18, 93, 149, 295. О стремленіи нашей души все разнообразное приводить къ единству см. Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 19, 29, 32—36. Примѣры ibid. S. 39—43. Всякая система стремится къ единству и слѣдовательно всякое научное познаваніе трудится надъ принципомъ единства". (Jonas Cohn, Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901. S. 83).

7) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 15.

8) Им. Кантъ, Критика чистаго разума. Пер. М. Владиславлева. Спб. 1867, стр. 37.

9) Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 78.

10) Ibid. S. 79.

11) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles. Paris. 1865, p. 60—61. Образецъ такого мотета см. Л. Саккетти, Краткая историческая музыкальная хрестоматія 2 изд. Спб. 1900, стр. 202—204.

12) Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II, S. 411—414.

13) Ad. Prosniz, Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI Jahrhunderts. Wien. 1889. S. 82.

14) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles. Paris. 1865, p. 133. Ср. E. de Coussemaker, Messe du XIII siècle, traduite en notation moderne et précédée d'une introduction. Paris—Lille. 1861, p. 5.

Амвросъ, впрочемъ, сомнѣвается въ томъ, чтобы въ церквахъ во время исполненія мессъ произносились слова, чужныя литургіи (См. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III, S. 24). Однако, онъ самъ приводитъ примѣръ реквіема I. Ришафора, въ которомъ вмѣстѣ со словами заупокойной обѣдни пѣлись слова: „c'est douleur non pareille", заимствованныя вмѣстѣ съ мотивомъ изъ свѣтской пѣсни: „Faulte d'argent c'est douleur non pareille". (Ibid. Bd. III, S. 42—43. Ср. ibid. Bd. IV, S. 16).

15) Amintore Galli, Estetica della Musica. Torino. 1900, pag. 249.

16) Ibid. 249. Отрывокъ изъ упомянутаго произведенія H. Гомберта см. ibid. Tavola *.

17) Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 14—17.

18) Ibid. IV. S. 19.

19) Кн. В. Ѳ. Одоевскій, Краткія замѣтки о характеристикѣ русскаго церковнаго православнаго пѣнія. См. Труды перваго археологическаго съѣзда въ Москвѣ 1869 г. I. Москва 1871 г., стр. 478.

20) В. Металловъ, Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 68.

21) Азбука знаменнаго пѣнія старца Александра Мезенца (1668-го года). Издалъ съ объясненіями и примѣчаніями Ст. Смоленскій. Казань. 1888, стр. 34—36.

22) Дим. Разумовскій, Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 67.

23) Тамъ же, стр. 74. Ср. В. Металловъ, Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 72—73.

24) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 72. Ср. Platon, Philèbe. Oeuvres de Platon traduites par Victor Cousin. Paris. 1824. Tome II, p. 461.

25) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893 г., стр. 17.

26) Тамъ же, стр. 19.

27) Ст. Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 90—92.

28) Квинта Горація Флакка Наука поэзіи. Посланіе къ Пизонамъ. Переводъ М. Дмитріева. (См. В. А. Воскресенскій, Поэтика. Спб. 1885, стр. 72—73).

29) R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 152.

30) Ст. Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 132.

31) О „Неистовомъ Роландѣ" Шерръ пишетъ: „Всей поэмѣ недостаетъ высшей руководящей мысли, а вмѣстѣ съ тѣмъ и эпическаго единства: отсюда эта безустанная смѣна одного приключенія другимъ, третьимъ, четвертымъ, десятымъ, двадцатымъ, сотымъ, отсюда такъ разростаются эпизоды". (I. Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1879, I, стр. 312).

32) Discorsi di Torquato Tasso dell' arte poetica e in particolare sopra il poëma eroico. Discorso secondo. (Opere di Torquato Tasso. Milano. 1804. Volume

terzo, pag. 32—33). Самъ Аріосто оправдываетъ свое стремленіе къ разнообразію въ ущербъ единства, говоря:

„Come raccende il gusto il mutar esca,
Cosi mi par che la mia istoria, quanto
Or qua or là piû varieta sia,
Meno a chi l'udirà noiosa fia"

(Orlando furioso di L. Ariosto. XIII, 80).

(„Перемѣна нравится уму, какъ и вкусу. Чѣмъ разнообразнѣе будетъ эта исторія, тѣмъ сильнѣе заинтересуетъ она тѣхъ, кто будетъ ее слушать". (Аріосто, Неистовый Роландъ. Пер. подъ ред. В. Зотова. Спб. 1892, стр. 133).

33) Discorsi di Torquato Tasso dell' arte poetica e in particolare sopra il poëma eroico. Discorso secondo. (Opere di Torquato Tasso. Milano. 1804. Volume terzo, pag. 51—52).

34) Лессингъ, Гамбургская Драматургія. (Сочиненія Лессинга. Русскій пер. подъ ред. П. Н. Полевого. Спб. М. 1883. Т. V. стр. 291—293).

35) І. Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1879, I, стр. 192. О единствахъ въ французской трагедіи и взглядахъ, высказанныхъ за и противъ нихъ см. Pierre Robert, La poétique de Racine. Paris. 1890, p. 24 — 51, 54—56, 100—101, 261—262, 349—353.

36) Ст. Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 140.

37) N. Boileau Despréaux, L'Art poétique. Chant III, 44—47. (Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des eclaircissements historiques, donnés par lui-même. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de diverses remarques, A la Haye 1729. Tome I, p. 292). (В. А. Воскресенскій, Поэтика. Спб. 1885, стр. 145). Ср. Главу IV, прим. 115.

38) M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 456. Ср. M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 584. Ср. Ernst Jerusalem, Ueber die Aristotelischen Einheiten im Drama. Leipzig. 1885.

39) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 11.

40) A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1809. 2 Theil. S. 80.

41) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 584.

42) Rudolf von Gottschall, Poetik. 5 Aufl. Breslau. 1882. Bd. II. S. 173. Ср. P. Corneille, Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu. (Oeuvres de P. Corneille. Nouvelle édition revue etc. par. M. Ch. Marty-Laveaux. Paris. 1862. T. I, p. 112).

43) P. Corneille, Discour des trois unités d'action, de jour, et de lieu. (Oeuvres de P. Corneille. Nouvelle édition revue etc. par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris. 1862, T. I, p, 113, 118). Ср. A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1809. II. S. 100.

44) P. Corneille, Discour des trois unités d'action, de jour, et de lieu. (Oeuvres de P. Corneille. Nouvelle édition revue etc. par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris. 1862. T. I, p. 117 — 118). Ср. A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1809. II. S. 108. Ср. Les paradoxes littéraires de Lamotte ou discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de

poëmes réunis et annotés par B. Jullien et réimprimés avec le concours de la société des méthodes d'enseignement. Paris. 1859, p. 450—455.

45) P. Corneille, Discour des trois unités d'action, de jour, et de lieu. (Oeuvres de P. Corneille. Nouvelle édition revue etc. par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris. 1862. T. I, p. 111—112).

46) Ibid. T. I, p. 119.

47) Лессингъ, Гамбургская драматургія. (Сочиненія Лессинга. Рус. пер. подъ ред. П. Н. Полевого. Спб. М. 1883, Томъ V, стр. 285). Возражая противъ стремленія къ правдоподобности, приводившаго къ попыткѣ изображать на сценѣ событія, продолжающіяся въ дѣйствительности столько же времени, сколько требуется для ихъ сценическаго воспроизведенія, Каррьеръ замѣчаетъ, что съ этой точки зрѣнія слѣдуетъ требовать въ картинахъ фигуры въ натуральную величину и отнюдь не меньше и не больше и не допускать перспективнаго умаленія, какъ противорѣчащаго правдѣ. (M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 459).

48) M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884, S. 458. „Еще пиѳагорейцы объясняли гармонію, какъ единство въ разнообразіи. Впослѣдствіи часто одностороннимъ подчеркиваніемъ единства защищалось особенное классическое направленіе. Въ усиліи объединеннаго разнообразія Штейнъ видитъ первыя попытки оппозиціи противъ Боало“ (Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart. 1886. S. 81 ff. Ср. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901, S. 83).

49) Лессингъ, Гамбургская драматургія (Сочиненіе Лессинга. Русскій пер. под. ред. П. Н. Полевого. Спб. М. 1883. Т. V. стр. 291).

50) A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1809. II. S. 87—88.

51) Ibid. II. S. 90.

52) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 19.

53) A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1809. II. S. 92.

54) P. Corneille, Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu. (Oeuvres de P. Corneille. Nouvelle édition revue etc. par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris. 1862. T. I, p. 98).

55) A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1809. II. S. 94—95.

56) Ibid. II. S. 95. Объ единствѣ интереса см. Les paradoxes littéraires de Lamnote ou discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poëmes réunis et annotés pas B. Jullien et réimprimés avec le concours de la société des méthodes d'enseignement. Paris. 1859, p. 449 — 450. Возраженія относительно необходимости единства мѣста, времени и дѣйствія ibid. p. 450—457.

57) M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884.S. 461.

58) Otto Ludwig, Shakespeare Studien. Aus dem Nachlasse des Dichters herausgegeben von Moritz Heydrich. Leipzig. 1872. S. 88.

Для своей драмы „Король Лиръ“ Шекспиръ воспользовался однимъ разсказомъ о Лирѣ и его дочеряхъ, въ которомъ ни слова не говорится о Глостерѣ съ его сыновьями, заимствованномъ Шекспиромъ изъ другого источника и соединенномъ авторомъ въ одну трагедію съ Лиромъ, нисколько оттого не пострадавшую въ своемъ идейномъ единствѣ. (См. A. W. Schle-

gel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1811. 2 Th. 2 Abth. S. 164—165).

59) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. London. 1873. Bd. IV, S. 502.

60) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 3 Th. 3 Buch. 1 Abth. S. 376—377, 382—385. Ср. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 351.

61) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 1 Abth. S. 146—149.

62) В. Бѣлинскій, Сочиненія. Изд. Солдатенкова и Щепкина. Москва. 1859. Ч. 8, стр. 184, 485, 490, 491, 505.

63) Гоголь, Портретъ. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Изд. 10. Текстъ свѣренъ съ собственноручными рукописями автора и первоначальными изданіями его произведеній Николаемъ Тихонравовымъ. Москва. 1889. Томъ V, стр. 171).

63*a*) Нельзя продавать свой талантъ, ради успѣха, приноравливаясь къ требованіямъ моды, заказчиковъ и т. п. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 487).

64) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891, T. II, p. 626.

65) Ibid. II, p. 638.

66) Ibid. II, p. 643.

67) G. Lafenestre, La peinture italienne. I, p, 105. Изображенія ibid., p. 167. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 613—614. Ср. A. Schmarzow, Masaccio. 1896. II. S. 4—14.

68) А. В. Вышеславцевъ, Рафаэль. Спб. 1894, стр. 470—472.

69) E. Müntz, Raphaël. Paris. 1881, p. 444.

70) Гете, Путешествіе въ Италію (См. Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей. 2 изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1893, стр. 273—274).

71) Alfred Kirstein, Die Idee der Transfiguration Raffael's. (См. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. 1893. S. 54).

72) Ibid. S. 57. Шарко находитъ, что Рафаэль въ изображеніи бѣснующагося мальчика отступилъ отъ дѣйствительности. (J.-M. Charcot et P. Richer, Les démoniaques dans l'art. Paris. 1887, p. 28—31).

73) Шекспиръ, Гамлетъ (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Спб. 1876. Томъ II, стр. 43).

74) Евангеліе отъ Матѳея. XVII, I.

75) Alf. Kirstein, Die Idee der Transfiguration Rafael's (Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. 1893. S. 58.).

76) Ibid. S. 60.

77) Евангеліе отъ Луки, II, 46—48.

78) Adolfo Venturi, La Madonna. Milano. 1900, p. 317.

79) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 125.

80) Goethe, Ueber Laokoon. (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart 1869. Bd. III. S. 253 — 254).

H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 551 ff. W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Aufl. Stuttgart. 1887. Bd. I, S. 183.

Ср. Overberk, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. S. 309 — 317. Правая рука Лаокоона была реставрирована Дж. Монторсоли по указанію Бандинелли и едва ли правильно. Вѣрнѣе, по мнѣнію Овербека, положеніе правой руки, которое см. ibid. II. S. 313.

Ср. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897, t. II, p. 551.

81) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 150.

82) Ibid., p. 150—153.

83) „Одна часть общества, пишетъ Брандесъ, состоитъ изъ дикихъ звѣрей, другая — изъ сущихъ обезьянъ, а подавляющее большинство изъ глупцовъ и невѣждъ". (G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzenten Jahrhunderts. Berlin. 1872. Bd. I. S. 144). Аналогичныя мысли о людскомъ обществѣ высказывалъ еще Эпиктетъ. (См. Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète par M. Guyau. p. 68, 104—105).

84) Мизантропъ, комедія Мольера. Переводъ съ французскаго размѣромъ подлинника Льва Поливанова. Москва. 1893, стр. 160).

„Въ своей рецензіи на жизнь Мольера, написанную г. Ташеро, Гете говорилъ слѣдующее: „Всмотритесь серьезно въ Мизантропа и скажите, положивъ руку на сердце, изображалъ ли когда кто изъ поэтовъ характеръ его совершеннѣе и вмѣстѣ милѣе. Мы готовы назвать и содержаніе и обдѣлку этой піэсы трагичными; но крайней мѣрѣ на насъ всегда производила она такое впечатлѣніе, потому что мы видимъ здѣсь передъ собою именно то, что и насъ самихъ часто повергаетъ въ отчаяніе и гонитъ со свѣту ни дать ни взять какъ и его. Намъ предстаетъ вполнѣ чистый человѣкъ, который, при всемъ великомъ своемъ образованіи, остался однакожъ естественнымъ, натуральнымъ, и желалъ бы отъ всей души быть настолько же прямъ и правдивъ съ другими, насколько онъ искрененъ съ самимъ собой; но мы видимъ его въ столкновеніи съ соціальнымъ міромъ, съ общежитіемъ, гдѣ нельзя ступить шага безъ притворства и плоскости". (М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Москва. 1874. Томъ IV, стр. 484).

85) Th. Jouffroy, Cours d'Esthètique. 3 èd. Paris. 1875, p. 150.

86) Ibid. 150—151.

87) I. Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1879. I. S. 234—235.

88) Ср. Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 152.

89) Ibid., p. 151.

90) По мнѣнію Жуффруа, „если результаты единаго принципа являются средствами для единой цѣли, то искусство достигаетъ своего зенита". Образцемъ такого соединенія единства причины съ единствомъ цѣли упомянутый авторъ видитъ въ „Тартюфѣ" Мольера (Ibid., p. 153).

91) Шопенгауэръ, Библіотека европейскихъ писателей и мыслителей подъ ред. В. В. Чуйко, Изд. 2 Спб. 1886, 117.

92) Lemcke, Populäre Aesthetik. Leipzig. 1865. S. 343. Ср. L. Volkmann, Die Grenzen der Künste. Dresden. 1903. S. 170—172, 230.

Розенгартенъ порицаетъ соединеніе свода съ колоннами въ римской архитектурѣ. (Rosengarten, Die architektonischen Stylarten. 2 Auflage. Braunschweig. 1869. S. 107. Ср. ibid. 99—100, 101, 111—112).

Наоборотъ, Земперъ защищаетъ римскую архитектуру отъ этого упрека. Semper, Der Stil. 2 Auflage. München. 1878. Bd I, S. 452—453.

Риббахъ указываетъ на несоразмѣрность между грузомъ и опорою въ египетской архитектурѣ, въ которой преобладаетъ грузъ. (Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 50—51).

Въ соборѣ въ Coutances „громадные столбы нефа и въ особенности трансепта не соотвѣтствуютъ лежащему на немъ грузу". L. Gonse, L'art gothique, p. 212).

93) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 51.

94) M. Carriere, Die Poésie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 705.

95) Ibid. S. 704—706. Ср. Faust. Eine Tragödie von Johann Wolfgang von Goethe. Mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben von Moriz Carriere. Leipzig. 1869. I, S. XIV—XVII.

96) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 53—80. Одно и то же невыносимо вслѣдствіе монотонности. (Pensées de Marc Aurèle, Traduction nouvelle par J. Barthèlemy-st.-Hilaire. Paris 1876. Livre VI § XLVI, p. 201).

97) K. Groos, Einleitungen in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 277. Ср. Jouffroy, Cours d'Esthétique. Paris. 1875, p. 146—147. Emil Utitz „Zur Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit" (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Max Dessoir. 1912. VII. Bd. 2. Heft I. S. 303—307).

Глава VI.

Форма. Чувства. Экспрессія.

Единство и разообразіе обнаруживается въ формахъ, состоящихъ изъ бо́льшаго или меньшаго числа частей, которыя могутъ быть или различной, или одинаковой величины, или при большемъ или меньшемъ разнообразіи подчинятся нѣкоторому единству [1]).

Вполнѣ правильныя формы состоятъ изъ частей одинаковой величины.

Симметричныя формы дѣлятся на двѣ равныя части, одинаково расположенныя.

Пропорціональныя формы состоятъ изъ частей не одинаковой величины, но находящихся въ одинаковомъ другъ къ другу отношеніи: золотое сѣченіе (der goldene Schnitt, aurea sectio) [2]) дѣлитъ предметъ на двѣ части, изъ которыхъ меньшая относится къ бо́льшей, какъ бо́льшая къ цѣлому [3]).

Въ буквальномъ смыслѣ форма есть свойство предмета, познаваемое двумя чувствами: осязаніемъ и зрѣніемъ [4]): мы видимъ и осязаемъ цилиндрическую форму стакана, четырехугольную листа бумаги, многогранную карандаша и т. п.

Намъ кажется, что глазъ, самъ по себѣ, безъ помощи другого чувства, воспринимаетъ видимую форму; но есть основаніе полагать, что этою способностью онъ до нѣкоторой степени обязанъ осязанію [5]). Воспріятіе формы тѣсно связано съ движеніями и предполагаетъ извѣстныя мускульныя ощущенія. Мускульное чувство является преобладающимъ. Впечатлѣніе цвѣта лишь аксессуаръ. Только въ отношеніи формы можно было называть зрѣніе осязаніемъ на разстояніи. Осязаніе до нѣкоторой степени замѣняетъ зрѣніе въ рисункѣ и рельефѣ [5a]).

Величина въ пространствѣ аналогична продолжительности во времени. Поэтому звуки, продолжающіеся болѣе или менѣе долго, производятъ впечатлѣніе, похожее на форму. Вотъ почему можно— въ переносномъ смыслѣ — приписывать форму и музыкальнымъ произведеніямъ. По мнѣнію Шопенгауэра, ритмъ во времени то же, что симметрія въ пространствѣ. Ту же роль, какую играетъ въ архитектурѣ симметрія, въ музыкѣ присуще ритму. Оттого Гете сравнивалъ архитектуру съ музыкой, говоря: „Я нашелъ въ бумагахъ листокъ, гдѣ я называю архитектуру закаменѣвшей музыкой. И дѣйствительно, это похоже на правду; настроеніе, въ которое приводитъ насъ архитектура, весьма близко къ впечатлѣнію отъ музыки“ [6]). Музыкальная фраза, состоящая изъ звуковъ одинаковой длительности, похожа, по производимому ею впечатлѣнію, на видимый вполнѣ правильный предметъ. Музыкальная фраза, дѣлящаяся на двѣ взаимно-соотвѣтствующія половины, обнаруживаетъ звуковую симметрію. Наконецъ, музыкѣ присуща и пропорціональность. Едва ли правъ Вундтъ, опровергающій не въ мѣру увлекающагося Цейзинга, усматривающаго пропорціональность во всей области прекраснаго. „Цейзингъ, пишетъ Вундтъ, впадаетъ въ ошибку, простительную человѣку, открывшему новый принципъ, но часто вредящую его же дѣлу тѣмъ, что онъ видитъ осуществленіе этого принципа вездѣ, не только тамъ, гдѣ есть формы, какъ, напримѣръ, въ царствѣ животныхъ и растеній и въ цѣлой природѣ, но и въ мірѣ звуковъ и даже въ нравственной области“ [6a]). Пропорціональность въ музыкѣ доказана вполнѣ. Законъ пропорціональности можетъ быть приблизительно выраженъ слѣдующими числовыми отношеніями: 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 и т. д. [7]). Первыя четыре изъ этихъ чиселъ служатъ показателями отношеній чиселъ звуковыхъ колебаній, образующихъ мажорный аккордъ [8]).

Адольфъ Куллакъ указалъ на то, что число тактовъ, изъ которыхъ состоятъ части нѣкоторыхъ образцовыхъ сочиненій Гайдна и Моцарта, находятся въ пропорціональномъ отношеніи [9]).

„Продолжительность музыкальныхъ произведеній опредѣляется числомъ тактовъ. И здѣсь въ совершеннѣйшихъ твореніяхъ обнаруживается золотое сѣченіе. Такъ, въ первой части Allegro симфоніи „Юпитеръ“ Моцарта 120 тактовъ, во второй 193, а цѣлое состоитъ изъ 313 тактовъ. Adagio симфоніи B-dur Бетховена дѣлится на 40 и 64 такта, дѣленіе симфоніи C-moll представляетъ лишь незначительныя уклоненія отъ строгости закона“ [10]).

Созерцаніе правильныхъ формъ пріятно. Это удовольствіе не обусловливается какими-либо матеріально-утилитарными сообра-

женіями, или какимъ-либо интеллектуальнымъ интересомъ. Слѣдовательно правильность нравится безкорыстно, и наслажденіе, доставляемою ею, можетъ быть причислено къ эстетическимъ. Тѣмъ не менѣе, правильность еще не есть красота. Если бы красота заключалась въ правильности формы, то чѣмъ правильнѣе была бы послѣдняя, тѣмъ выше становилась бы красота. Наоборотъ, абсолютно правильныя формы: шаръ, кругъ, кубъ, квадратъ [11]) не представляютъ образцовъ высшей степени прекраснаго. Ихъ можно уподобить единству безъ разнообразія [12]).

Въ симметрическихъ формахъ величина частей разнообразнѣе. Одинаковое расположеніе послѣднихъ обусловливаетъ единство въ симметріи. Но математическая точность и здѣсь производитъ скучную монотонность, оттого художники ее избѣгаютъ. Такъ, напримѣръ, въ Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля, въ этой „едва-ли не лучшей картинѣ всего міра“ [13]), боковыя фигуры папы и св. Варвары расположены не на одинаковой высотѣ: первая помѣщена нѣсколько ниже второй. Въ положеніи ангеловъ, въ нижней части той же картины, также не соблюдена точность симметріи: они опираются локтями неодинаково [14]).

Вообще, живопись избѣгаетъ математической правильности, наглядно доказывая, что въ послѣдней не заключается сущности прекраснаго.

Лотце и Фехнеръ слѣдующимъ образомъ объясняютъ причину, по которой строгое соблюденіе симметріи противно живописи. Въ серединѣ ландшафта не должны находиться предметы, слишкомъ сильно приковывающіе наше вниманіе; наоборотъ, такіе предметы должны помѣщаться не въ центрѣ. Въ противномъ случаѣ зрителю будетъ казаться невѣроятною преднамѣренностью со стороны художника, что онъ поставилъ его какъ-разъ въ точкѣ симметрическаго дѣленія. Точно также будетъ возбуждать сомнѣніе и самый изображенный предметъ, представляющій какъ бы средоточіе остального міра. Легко убѣдиться, что просѣка черезъ кустарникъ эффектнѣе, если она неожиданно открываетъ зрителю цѣлый новый міръ въ какомъ-нибудь случайномъ направленіи, а не въ центрѣ ландшафта. Такая просѣка красивѣе, чѣмъ въ томъ случаѣ, если бы она открывалась прямо и, слѣдовательно, представляла лишь одну треть измѣренія. Группа деревьевъ, помѣщенная въ серединѣ ландшафта, производитъ впечатлѣніе слишкомъ рѣзкое, тогда какъ въ другомъ мѣстѣ она сообщаетъ цѣлому неожиданный, пріятный сюрпризъ.

Если къ неизмѣнному закону пирамидальной группировки присоединить условіе, чтобы главная фигура находилась въ центрѣ

картины, то мы съ этимъ не можемъ согласиться. Такое мѣсто слишкомъ расчитано, слишкомъ преднамѣренно. Вполнѣ соглашаемся, что такъ дѣлается въ религіозныхъ картинахъ, которыя насъ ставятъ прямо передъ божественными олицетвореніями и слѣдовательно открываютъ намъ самый міровой центръ; но въ картинахъ свѣтскаго содержанія главная фигура, будучи помѣщена не въ центрѣ, лучше намекнетъ на историческую естественность, которая иногда забрасываетъ главное дѣйствующее лицо въ какой-нибудь уголокъ міра [15]).

Съ своей стороны Фехнеръ прибавляетъ: „По моему мнѣнію, помѣщеніе предмета, почему либо приковывающаго вниманіе, не въ центрѣ композиціи — выгодно по слѣдующей причинѣ: если къ интересу, возбуждаемому предметомъ, присоединится и его положеніе въ центрѣ, то вниманіе зрителя легко сосредоточивается на немъ до такой степени, что картина можетъ казаться написанною единственно ради этого предмета, причемъ ландшафтъ играетъ роль лишь его ситуаціи. Отъ этого неизбѣжнымъ образомъ страдаетъ общее впечатлѣніе, потому что оно зависитъ въ ландшафтѣ не отъ одной точки, а отъ всего цѣлаго. Отсюда слѣдуетъ, что въ ландшафтѣ вовсе не должно быть главнаго предмета въ томъ смыслѣ, какъ въ исторической или религіозной картинѣ. Бросающійся въ глаза предметъ, помѣщенный не въ центрѣ, понижается до значенія, приличествующаго ему въ ландшафтѣ“ [16]).

Даже архитектура не всегда исполняетъ законъ симметріи. Такъ, напримѣръ, онъ не соблюденъ въ соборѣ Парижской Богоматери, и это отступленіе сдѣлано сознательно и преднамѣренно. Оно не только не шокируетъ, но сообщаетъ фасаду жизненность, уничтожаетъ мертвенную неподвижность и оцѣпенѣлость и такимъ образомъ содѣйствуетъ красотѣ этого зданія [17]).

Наконецъ, законъ пропорціональности [18]), столь увлекшій Цейзинга, не всегда замѣчается въ прекрасномъ, и соблюденіе его не всегда бываетъ въ интересѣ красоты. Изслѣдованія Фехнера, въ особенности квадрата и золотого сѣченія [19]), показали, что иногда пропорціональныя формы по закону золотого сѣченія производятъ менѣе пріятное впечатлѣніе, чѣмъ другія [20]). Хотя Ранке замѣчаетъ, что отношенія частей человѣческаго тѣла болѣе или менѣе приближаются къ золотому сѣченію, представляющему законъ, подчиняющій формы неорганической природы, а также растеній и животныхъ [21]), тѣмъ не менѣе противъ утвержденія, что золотое сѣченіе есть условіе прекрасной формы, свидѣтельствуютъ нѣкоторые факты, значительно ограничивающіе универ-

сальность этого закона. „Верхняя часть человѣческаго тѣла, пишетъ Кестлинъ, дѣлится не согласно съ закономъ золотого сѣченія, а на слѣдующія три части: туловище, шею и голову. Точка дѣленія, по закону золотого сѣченія, находится между головой и грудью и, слѣдовательно, не совпадаетъ съ видимымъ дѣленіемъ, между тѣмъ какъ это совпаденіе было бы необходимо, если бы красота зависѣла отъ золотого сѣченія. Точно такъ же и въ нижней части тѣла точка дѣленія по закону золотого сѣченія не совпадаетъ съ видимымъ естественнымъ дѣленіемъ у колѣнъ, но находится ниже. Согласно съ золотымъ сѣченіемъ, бедра должны были бы быть длиннѣе, а икры короче, чѣмъ на самомъ дѣлѣ; но это, безъ сомнѣнія, нарушило бы красоту тѣла, потому что органы движенія казались бы укороченными въ своихъ нижнихъ, предназначенныхъ для шаганія, частяхъ, а потому плохо исполняли бы свое назначеніе. Здѣсь, очевидно, имѣетъ мѣсто иной законъ, состоящій въ томъ, что величина извѣстной части организма должна соотвѣтствовать своей функціи, и этотъ законъ, конечно, имѣетъ вліяніе на удовольствіе, доставляемое созерцаніемъ вышеуказаннаго отношенія между верхней и нижней частью тѣла. Законъ золотого дѣленія сохраняетъ свое значеніе въ простѣйшей архитектоникѣ, но далѣе ея онъ не распространяется. Его должны дополнять и измѣнять другіе законы пропорціональности, когда дѣло идетъ о такихъ конкретныхъ условіяхъ, какъ отправленія живого организма“ [22]).

Итакъ, ни полная правильность, ни симметрія, ни пропорціональность (въ смыслѣ золотого сѣченія) не имѣютъ значенія необходимыхъ условій красоты. Отступленія отъ полной правильности, симметріи и пропорціональности встрѣчаются въ нѣкоторыхъ явленіяхъ и предметахъ природы, не перестающихъ оттого быть прекрасными, а также въ образцовыхъ произведеніяхъ искусства [23]). Но если въ полной правильности, въ симметричности и пропорцональности не заключается необходимыхъ условій красоты, то все же онѣ играютъ весьма важную роль въ эстетикѣ, потому что облегчаютъ процессъ воспріятія правильныхъ симметричныхъ и пропорціональныхъ формъ. Принципъ сбереженія силъ, или, точнѣе, принципъ наименьшей траты силъ съ наибольшею полнотою и систематичностью разработалъ Рихардъ Авенаріусъ, редакторъ журнала „Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie“ и авторъ сочиненія „Philosophie als Denken der Welt gemäss dem Princip des kleinsten Kraftmasses“ (Leipzig. 1876). [24]).

Въ сбереженіи силъ заключается причина, по которой нравится единство въ разнообразіи, правильность, симметричность и пропорціональность [25]). Правильныя формы, состоя изъ одинаковыхъ частей, легче воспринимаются, чѣмъ неправильныя, части которыхъ различны. Намъ лишь кажется, что мы одновременно видимъ всѣ контуры находящагося предъ нами предмета; на самомъ дѣлѣ мы, такъ сказать, пробѣгаемъ глазами всѣ точки, рядомъ которыхъ являются видимыя нами линіи [26]). Вотъ почему художники говорятъ „о движеніи линій“ въ картинѣ [27]). Тоже и въ архитектурѣ. Такъ, напримѣръ, Луи Гонзъ пишетъ о капеллѣ „Saint Martin“ (въ Суассонскомъ соборѣ), что въ ней „перспектива поразительна по своему оживленію; кажется, что линіи движутся въ свѣтовой игрѣ“ [28]). Глазъ проворствомъ не отличается. Быстрыхъ движеній онъ не любитъ. Піанистъ-виртуозъ можетъ десять разъ двигать однимъ и тѣмъ же пальцемъ въ секунду, а глазу трудно сдѣлать вдвое менѣе движеній въ то же время, вращаясь съ одной стороны въ другую [29]). Что касается до формъ и линій, то, по мнѣнію Лотце, онѣ для удовольствія глазъ довольно безразличны [30]). Наоборотъ, еще Іоганнъ Петеръ Мюллеръ (1801—1848 г.) въ своемъ трудѣ „Zur vergleichen—den Physiologie des Gesichtssinns“ (Leipzig 1826) впервые высказалъ, что нашъ глазъ, въ своихъ движеніяхъ преимущественно любитъ описывать дугообразныя линіи [31]). „Когда глазъ движется свободно, то, сообразно съ своимъ физіологическимъ механизмомъ, онъ описываетъ въ вертикальномъ и горизонтальномъ направленіи прямую, а въ косвенномъ направленіи — кривую линію. Этотъ законъ движенія глаза весьма важенъ для непосредственнаго созерцанія формъ. Путь, который глазъ описываетъ при свободномъ движеніи, стоитъ ему наименьшаго усилія и тогда, когда онъ, фиксируя, преслѣдуетъ извѣстную линію. Оттого движеніе глаза производитъ физически-пріятное чувство, когда совпадаетъ съ этими формами свободнаго движенія. Легкія, извилистыя, дугообразныя линіи пріятны и для взора; напротивъ, прямыя, наклонныя линіи, а еще болѣе — угловатыя фигуры, въ которыхъ глазъ ежеминутно долженъ измѣнять направленіе своего движенія, производятъ непріятное впечатлѣніе“ [32]).

Сбереженіе силы, употребляемой глазами для воспріятія впечатлѣній, играетъ роль въ удовольствіи отъ созерцанія симметричныхъ формъ [33]). Симметрія бываетъ или всесторонней, или двухсторонней. При всесторонней симметріи середина заключается въ точкѣ, а въ двухсторонней въ прямой линіи [34]), горизонтальной или отвѣсной. Особенно нравится симметрія двухсторон-

ныя, дѣлимая отвѣсною линіей, вѣроятно, потому, что, во-первыхъ, такая симметрія соотвѣтствуетъ устройству человѣческаго организма [35]), а, во-вторыхъ, намъ свойственно смотрѣть на міръ сквозь призму нашего „я“, и при созерцаніи предметовъ и явленій съ эстетической точки зрѣнія мы склонны къ антропоморфизму, къ уподобленію ихъ самому себѣ [36]).

Законъ сбереженія силъ имѣетъ значеніе и въ звуковыхъ впечатлѣніяхъ. Удовольствіе, производимое консонансомъ, зависитъ отъ сравнительной легкости его воспріятія [37]). Звукъ распространяется въ воздухѣ волнообразно. Поэтому его можно уподобить камню, брошенному на гладкую поверхность воды и распространяющему отъ себя круги. Если будетъ брошено заразъ нѣсколько камней, то круги, которые они произведутъ, будутъ взаимно пересѣкаться и образуютъ сложную сѣть круговыхъ линій. Музыка производитъ взаимно пересѣкающимися звуковыми волнами подобный узоръ въ воздухѣ, недоступный для глаза, но воспринимаемый слухомъ. Чѣмъ проще и правильнѣе этотъ звуковой узоръ, тѣмъ благозвучнѣе музыка, и наоборотъ [38]).

Удовольствіе, доставляемое зрѣнію и слуху воспріятіемъ правильныхъ формъ, легко доступныхъ для глазъ и ушей, не приноситъ матеріальной пользы организму, слѣдовательно безкорыстно и потому принадлежитъ къ эстетической области [39]).

Кромѣ зрѣнія и слуха, испытывающихъ удовольствія при созерцаніи правильныхъ формъ, едва ли не всѣ чувства способны на воспріятіе эстетическихъ впечатлѣній, но далеко не въ одинаковой степени [40]).

Наименѣе способны на воспріятіе эстетическихъ впечатлѣній общія чувства (Gemeinempfindungen) [41]) или органическія ощущенія. Благодаря общему чувству, человѣкъ испытываетъ бодрость, утомленіе, голодъ, жажду, тошноту и пр. Ощущенія, свойственныя общимъ чувствамъ, могутъ быть пріятны и непріятны. Утомленіе, голодъ, жажда, причиняемыя значительною тратою силъ организма, мучительны. Напротивъ, умѣренное удовлетвореніе всѣхъ физическихъ потребностей, избытокъ силъ и здоровое состояніе всего организма порождаютъ весьма пріятное ощущеніе. Слѣдовательно, ощущенія, доступныя общимъ чувствамъ, представляютъ какъ бы мѣрило хорошаго или дурного состоянія, испытываемаго организмомъ, и доброкачественности условій, среди которыхъ онъ живетъ и развивается. Находится организмъ въ условіяхъ благопріятныхъ, то-есть содѣйствующихъ его жизни и развитію, — общія чувства испытываютъ ощущенія пріятныя; наоборотъ, если организмъ подвергается вліянію вредному для

жизни и развитію его силъ, то общія чувства испытываютъ ощущенія непріятныя. Итакъ, наслажденія и страданія, испытываемыя общими чувствами, зависятъ отъ благопріятныхъ и неблагопріятныхъ условій физіологической жизни; слѣдовательно, эти наслажденія и страданія корыстны, поэтому находятся внѣ эстетической области.

Ощущенія, доступныя общимъ чувствамъ, хотя сами по себѣ неэстетичны, но могутъ оказывать большее или меньшее дѣйствіе на эстетическую воспріимчивость. Удовольствія, испытываемыя общими чувствами, содѣйствуютъ эстетической воспріимчивости, а ихъ страданія болѣе или менѣе ее притупляютъ. Человѣкъ въ хорошемъ состояніи здоровья и при удовлетвореніи своихъ физическихъ потребностей склоненъ находить все прекраснымъ. Наоборотъ, человѣкъ, изнуренный голодомъ и жаждою, или до крайности измученный трудомъ, лишенъ способности наслаждаться эстетически при созерцаніи даже величайшихъ красотъ. Здѣсь проявляется вся физическая немощь человѣка, сковывающая его духовныя силы [42]). Точно также эстетическая способность находится въ зависимости отъ ощущенія температуры и боли. При очень низкой или высокой температурѣ и при ощущеніи боли человѣкъ не въ состояніи наслаждаться созерцаніемъ красоты. Чтобы испытывать эстетическія наслажденія, физическія потребности должны быть удовлетворены, и человѣкъ долженъ достигнуть нѣкоторой степени благосостоянія [43]). Поэтому наслажденія эстетическія являются какъ бы роскошью въ жизни [44]) и предполагаютъ извѣстное довольство. Отсюда возникло мнѣніе, что искусство, имѣющее цѣлью удовлетворять эстетической потребности, представляетъ пустую трату силъ и времени и можетъ быть терпимо лишь при какой-либо утилитарной тенденціи [45]). Но это мнѣніе основано на нѣкоторомъ недоразумѣніи. Конечно, человѣкъ, взятый въ отдѣльности, прежде всего нуждается въ удовлетвореніи физическихъ потребностей, и для него — эстетическія наслажденія какъ бы роскошь, безъ которой до нѣкоторой степени можно обойтись. Но человѣчество, взятое во всей своей совокупности, опровергаетъ мнѣніе, будто искусство есть излишняя роскошь. — Дѣйствительно, человѣчество, на какой бы низкой степени развитія не находилось, уже имѣетъ искусство, хотя бы въ зачаточномъ состояніи. И какъ бы бѣдна ни была нація, какъ бы ея низшія общественные слои ни были далеки отъ самаго скромнаго благосостоянія, все же каждая нація создаетъ свое искусство. Хотя для эстетическихъ наслажденій отдѣльному человѣку нужно сначала удовлетворить своимъ физическимъ по-

требностямъ и достигнуть нѣкоторой степени благосостоянія, но человѣчество во всей своей коллективности создаетъ искусство гораздо ранѣе достиженія экономическаго довольства всѣхъ индивидуумовъ. Словомъ—искусство не есть лишь цвѣтъ культуры [46]), но одинъ изъ могучихъ факторовъ ея развитія.

Нѣкоторые писатели думаютъ, что общія чувства и ощущенія температуры иногда могутъ возвыситься до эстетическихъ наслажденій, напримѣръ, ощущеніе льда приложеннаго ко лбу больного въ жару [47]), удовольствіе лаццарони, грѣющагося на солнцѣ, проснувшагося въ зимнее утро ребенка и нѣжащагося въ своей постели подъ теплымъ одѣяломъ [48]), выздоравливающаго больного, испытывающаго радостный приливъ силъ [49]), любующагося на картину, изображающую красивую мѣстность, гдѣ гуляющій можетъ воспринимать пріятное ощущеніе, благодаря прохладѣ и чистому воздуху, въ которомъ такъ привольно дышится [50]).

Общія чувства знакомятъ человѣка съ состояніемъ его собственнаго организма: осязаніе, вкусъ, обоняніе, слухъ и зрѣніе съ окружающимъ міромъ.

Для каждаго человѣка существуютъ два міра: внѣшній и внутренній; изъ нихъ второй опредѣляется совокупностью тѣхъ явленій, которыя безусловно недоступны *непосредственному* наблюденію другого человѣка. Посредниками между этими двумя мірами служатъ органы чувствъ.

Внѣшній міръ имѣетъ способность вліять на органы чувствъ; онъ вызываетъ въ нихъ специфическія для каждаго органа физіологическія измѣненія, или, какъ говорятъ, онъ вызываетъ въ нихъ опредѣленнаго рода *раздраженіе*. Вызванное внѣшнимъ міромъ раздраженіе въ органѣ чувствъ передается міру внутреннему и съ своей стороны вызываетъ въ немъ *субъективное ощущеніе*, для возможности возникновенія котораго необходима наличность *сознанія*. Воспринятое внутреннимъ міромъ субъективное ощущеніе *объективируется*, т.-е. переносится во внѣшнее пространство, какъ нѣчто принадлежащее опредѣленному мѣсту и опредѣленному времени. Иначе говоря, путемъ такого объективированія мы переносимъ во внѣшній міръ наши ощущенія, причемъ пространство и время служатъ тѣмъ фономъ, на которомъ располагаются эти обективированныя ощущенія. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они помѣщаются, мы предполагаемъ порождающую ихъ *причину*.

Весь процессъ чувственнаго воспріятія того, что̀ существуетъ внѣ насъ, расчленяется, такимъ образомъ, на слѣдующія части:

1. Происходящее во внѣшнемъ мірѣ чисто *физическое явленіе*.
2. Вызванное имъ *раздраженіе* органа чувствъ.

3. Вызванное этимъ раздраженіемъ *субъективное ощущеніе*.
4. *Объективированіе* ощущенія во внѣшнемъ мірѣ.

Разсмотримъ нѣсколько подробнѣе главнымъ образомъ первую изъ этихъ четырехъ частей.

Внѣшнее явленіе, или вообще то, что внѣ насъ существуетъ, въ томъ только случаѣ можетъ вліять на органъ чувствъ, если оно непосредственно соприкасается съ этимъ органомъ, или если исходящее отъ него дѣйствіе тѣмъ или инымъ путемъ доходитъ до этого органа. Такъ, осязаніе, обоняніе и вкусовое ощущеніе могутъ возникнуть только въ случаѣ, когда опредѣленное тѣло непосредственно соприкасается съ соотвѣтствующимъ органомъ чувствъ, вызывая въ немъ или, точнѣе, въ нервныхъ окончаніяхъ специфическое раздраженіе.

Не подлежитъ сомнѣнію, что внѣшняя причина, вліяющая на органъ чувствъ, во многихъ случаяхъ характеризуется наличностью нѣкотораго *движенія*, причемъ въ этомъ движеніи, повидимому, и заключается сущность того, что̀ вызываетъ раздраженіе въ названномъ органѣ.

Мы не знаемъ, играетъ ли движеніе какую-либо роль въ тѣхъ *причинахъ*, которыя вызываютъ ощущенія, связанныя съ обоняніемъ, вкусомъ и осязаніемъ, кромѣ ощущенія тепла и холода и ощущенія, вызываемаго, когда мы касаемся быстро колеблющагося тѣла, напр. звучащей струны. *Повидимому* во всѣхъ другихъ случаяхъ воспріятія этихъ ощущеній, въ ихъ *внѣшней причинѣ* движеніе никакой роли не играетъ.

Зато несомнѣнно, что въ движеніи заключается сущность тѣхъ внѣшнихъ причинъ, которыя вызываютъ ощущенія *слуховыя* и *свѣтовыя*, а также *тепла и холода*.

Слуховыя ощущенія, какъ всѣмъ извѣстно, вызываются колеблющимися твердыми, жидкими или газообразными (въ духовыхъ инструментахъ) тѣлами. Колебанія иногда непосредственно видны (сильныя колебанія струнъ); во многихъ случаяхъ ихъ наличность обнаруживается и органомъ осязанія (дрожаніе звучащихъ тѣлъ). Колебанія тѣлъ вызываютъ колебательное же движеніе частицъ окружающаго *воздуха*. Вслѣдствіе этого образуется въ воздухѣ распространяющееся во всѣ стороны волнообразное движеніе, которое и должно непремѣнно дойти до органа слуха, чтобы вызвать въ немъ раздраженіе. Отъ числа колебаній зависитъ, какъ извѣстно, высота звука. Нижній и верхній предѣлы числа колебаній, воспринимаемыхъ ухомъ, опредѣлить трудно, ибо они неодинаковы для различныхъ людей. Нижній предѣлъ находится около 20 колебаній въ секунду. Въ очень большихъ органахъ

изрѣдка пользуются тономъ c_{-3}, которому соотвѣтствуютъ 16 колебаній въ секунду. Самый низкій тонъ большихъ роялей a_{-3} (27 колеб. въ сек.); въ оркестрахъ доходятъ до тона e_{-2} (контрабасовый въ 41 колеб. въ сек.). Верхній предѣлъ крайне неодинаковъ для различныхъ людей, но во всякомъ случаѣ онъ находится не выше 40,000 до 50,000 колебаній въ сек. Весь рядъ воспринимаемыхъ тоновъ составляетъ около 11-ти октавъ. Въ музыкѣ пользуются семью октавами, приблизительно отъ 30-ти до 4000 колеб.; человѣческій голосъ обнимаетъ область отъ 80-ти до 1000 колебаній.

Первоисточникомъ тепловыхъ и свѣтовыхъ ощущеній также является *движеніе*; однако не движеніе цѣлыхъ тѣлъ, а внутреннее движеніе *частицъ* (атомовъ и молекулъ), изъ которыхъ тѣла состоятъ. Быстрота, точнѣе, энергія колебательныхъ движеній частицъ опредѣляетъ собою запасъ *теплоты*, содержащейся въ тѣлахъ. Чѣмъ быстрѣе происходятъ эти колебанія, тѣмъ выше *температура* тѣла. Измѣненіе быстроты колебаній частицъ нашего органа осязанія вызываетъ у насъ ощущеніе измѣненія температуры, т.-е. холода, теплоты, жара и т. д. Само же измѣненіе температуры органа осязанія можетъ быть вызвано различными способами. Первый изъ нихъ—это непосредственное соприкосновеніе съ тѣлами холодными или горячими.

Второй способъ — треніе. Когда мы тремъ одну руку объ другую, то движеніе рукъ отчасти переходитъ въ движеніе молекулъ органа осязанія, т.-е. вызываетъ повышеніе температуры органа осязанія.

Есть еще и третій случай возвышенія температуры органа осязанія и связаннаго съ нимъ ощущенія тепла. Колебанія молекулъ вызываютъ сотрясенія (пертурбаціи) въ томъ *эѳирѣ*, который заполняетъ междузвѣздное пространство, находится повсюду, а также въ промежуткахъ между частицами твердыхъ, жидкихъ и газообразныхъ тѣлъ. Эти сотрясенія распространяются въ эѳирѣ аналогично тому, какъ звуковыя колебанія распространяются въ воздухѣ. Скорость распространенія при этомъ весьма велика; она равна 300,000 километрамъ въ секунду и тождественна съ тѣмъ, что называется скоростью свѣта. И въ эѳирѣ характеръ явленія зависитъ отъ *числа колебаній* въ секунду. Когда число колебаній менѣе 100,000 милліоновъ въ секунду, то распространяющееся въ эѳирѣ колебаніе представляетъ то явленіе электрическихъ лучей, которые нынѣ играютъ столь большую роль при телеграфированіи безъ проводовъ.

Явленія, которыя соотвѣтствуютъ числу колебаній отъ 100,000 милліоновъ до 6-ти билліоновъ (милліонъ милліоновъ) въ секунду, до сихъ поръ еще не были наблюдаемы.

Когда число колебаній эѳира превышаетъ 6 билліоновъ въ сек., то эти колебанія, достигнувъ поверхности какого-либо тѣла, могутъ усилить колебанія его частицъ, т.-е. *перейти въ теплоту*. Въ этомъ случаѣ „*лучистая энергія*“ движенія эѳира переходитъ въ тепловую энергію движенія частицъ тѣла.

Въ *горячемъ* тѣлѣ энергія движенія частицъ очень велика; такое тѣло вызываетъ лучистую энергію эѳира съ весьма большимъ числомъ колебаній, т.-е. такую, которая легко вновь переходитъ въ энергію *тепловую*. Такимъ образомъ, понятно, почему происходитъ нагрѣваніе нашего органа осязанія, и мы чувствуемъ теплоту, когда находимся вблизи горячаго тѣла. Указаннымъ способомъ происходитъ и переходъ тепловой энергіи солнца сперва въ лучистую энергію эѳира, а затѣмъ опять въ тепловую энергію тѣлъ, находящихся на поверхности земли.

Когда число колебаній эѳира доходитъ до 400 билліоновъ въ секунду, то лучистая энергія начинаетъ дѣйствовать на нашъ органъ зрѣнія, и мы получаемъ впечатлѣніе *краснаго свѣта*. При дальнѣйшемъ увеличеніи числа колебаній характеръ впечатлѣнія мѣняется; получаются цвѣта: оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синій и фіолетовый. Этотъ рядъ цвѣтовъ аналогиченъ, такимъ образомъ, ряду тоновъ гаммы. Когда число колебаній болѣе 700 билліоновъ въ сек., то лучистая энергія уже не дѣйствуетъ на нашъ органъ зрѣнія. Такимъ образомъ весь интерваллъ между крайними колебаніями, дѣйствующими на нашъ глазъ, не составляетъ даже одной полной октавы (отъ какого-либо числа колебаній до удвоеннаго). Само собою разумѣется, что *всѣ* формы лучистой энергіи, дѣйствующія на органъ зрѣнія, могутъ переходить и въ тепловую энергію, для ощутимости которой, однако, необходимо, чтобы потокъ лучистой энергіи былъ достаточно интенсивенъ.

Мы нѣсколько подробнѣе остановились на первой изъ четырехъ указанныхъ выше частей, на которыя распадается процессъ чувственнаго воспріятія. Объ остальныхъ трехъ ограничиваемся немногими словами.

Раздраженіе органа чувствъ, вызванное внѣшнею причиною, вѣроятно въ большинствѣ случаевъ, а можетъ быть и во всѣхъ случаяхъ сводится къ опредѣленнымъ движеніямъ [51]). Это совершенно очевидно для случая слухового воспріятія, когда колебаніе воздуха, дойдя до внѣшняго уха, приводитъ въ колебательное

движеніе барабанную перепонку, отъ которой это движеніе затѣмъ передается черезъ слуховыя косточки (молоточекъ, наковальня и стремя) внутреннему уху, т.-е. сперва той жидкости, которая наполняетъ лабиринтъ, а затѣмъ Кортіеву органу, состоящему изъ множества (до 4500) упругихъ волоконъ. Около этого органа находятся тончайшія развѣтвленія слухового нерва.

Передача раздраженія отъ органа чувствъ вдоль нервныхъ волоконъ до центральнаго органа (мозга) очевидно также сводится къ нѣкоторому движенію, можетъ быть, электрическаго характера.

Изученіе вопросовъ о возникновеніи субъективнаго ощущенія, а также процесса объективированія этого ощущенія относится къ области философіи. Изученіе вопросовъ, относящихся къ характеру удовольствій и страданій, доставляемыхъ этими ощущеніями, есть задача психологіи и эстетики.

Осязаніе возвышается до эстетическихъ наслажденій, испытывая пріятное впечатлѣніе отъ прикосновенія предметовъ, не имѣющихъ прямого отношенія къ удовлетворенію физіологическихъ потребностей. Кромѣ безкорыстія, чувство осязанія отличается отсутствіемъ монополизаціи, свойственной всему, относящемуся къ эстетической области: вещь, пріятную на ощупь, можетъ трогать безчисленное количество людей. Слѣдовательно, и безкорыстіемъ, и отсутствіемъ монополизаціи осязательныя наслажденія возвышаются до эстетическихъ [52]).

Впечатлѣніе отъ предметовъ, пріятныхъ на ощупь, какъ, напримѣръ, мраморный полированный столъ [53]), шелкъ, мѣхъ, кожа, доставляетъ наслажденіе не только при ихъ соприкосновеніи, но и при ихъ видѣ въ дѣйствительности или въ живописи, напоминающемъ объ удовольствіи, доставляемомъ ими осязанію [54]). Гладкость и нѣжность кожи представляютъ одно изъ важныхъ условій, возвышающихъ женскую красоту [55]). Оттого та глубокая эмоція, ощущаемая при самомъ нѣжномъ прикосновеніи къ любимой женщинѣ, столь часто упоминаемая въ романахъ [56]).

Хотя область эстетическихъ впечатлѣній, доступныхъ осязанію, весьма ограниченна, зато они едва ли могутъ быть оспариваемы и тѣмъ болѣе, что лишь одно осязаніе изъ всѣхъ низшихъ чувствъ на ряду съ высшими (зрѣніемъ и слухомъ) способно на воспріятіе художественныхъ наслажденій [57]). Много изъ того, что намъ нравится въ орнаментѣ, архитектурѣ, живописи, поэзіи и скульптурѣ, зависитъ отъ представленія пріятныхъ осязательныхъ ощущеній [58]). Въ связи съ осязаніемъ, развившемся у человѣка, вѣроятно, ранѣе другихъ чувствъ [59]), находится, быть можетъ, древность скульптуры, достигающей нѣкоторой степени художе-

ственности еще у первобытнаго человѣка, когда остальныя искусства находится только въ зачаточномъ состояніи. Гердеръ считаетъ скульптуру за искусство осязанія [60]). „Взгляните, пишетъ онъ, на любителя, ходящаго вокругъ статуи, глубоко погруженнаго въ ея созерцаніе. Что онъ ни дѣлаетъ, чтобы превратить зрѣніе въ осязаніе и смотрѣть на нее такъ, какъ будто онъ ее ощупываетъ въ темнотѣ? Онъ кружится около статуи, ища и не находя покоя. Не находитъ онъ и точки зрѣнія, какъ передъ картиной, потому что цѣлая тысяча точекъ зрѣнія его не удовлетворяютъ. А все оттого, что, какъ только онъ утвердится на какой-нибудь точкѣ зрѣнія, такъ тотчасъ живая статуя превращается въ каменную плиту и прекрасная круглая фигура въ жалкій многоугольникъ. Поэтому кружится онъ. Его глазъ становится рукой, лучъ пальцемъ. Или, лучше сказать: у его души еще гораздо болѣе тонкіе пальцы, чѣмъ рука и свѣтовой лучъ, для воспріятія статуи изъ рукъ и души ея творца. И иллюзія совершилась: статуя живетъ, и созерцатель чувствуетъ, что она живетъ. И онъ говоритъ такъ, какъ будто ее не видитъ, а чувствуетъ, осязаетъ“ [61]). Съ этими мыслями Гердера совершенно не согласенъ Фолькельтъ [62]), утверждающій, что „скульптору и въ голову не приходитъ при созданіи своего произведенія принимать въ разсчетъ удовольствіе отъ ощупыванія его статуи“ [63]). Но мысли Гедера о роли осязанія при воспріятіи произведенія ваянія подтверждаются слѣдующими словами одного изъ величайшихъ скульпторовъ эпохи Возрожденія, Гиберти (1378—1455), который пишетъ, что онъ видѣлъ въ Римѣ только—что найденную тамъ статую Гермафродита. „Хотя она была безъ головы, но можно было угадать красоту произведенія, когда оно было цѣлымъ. Послѣ того, какъ глазу казалось, что онъ все измѣрилъ и все воспринялъ, осязаніе открывало еще новыя совершенства“ [64]).

Гете пишетъ въ 5-ой Римской Элегіи:

„И не учусь ли я также, когда, по изящному стану
Тихо спускаюсь рукою, изслѣдую чудныя формы
Груди возлюбленной? Только тогда постигаю, какъ должно,
Мраморъ, сличаю и мыслю, гляжу осязающимъ глазомъ,
Зрящей рукой осязаю“ [65]).

Органъ осязанія—вся кожа нашего тѣла. Осязаніемъ надѣленъ и языкъ. „Если наполнить ротъ мягкими частичками нерастворимаго тѣла, то языкъ испытаетъ ощущеніе осязанія, но не вкуса. Что касается до твердыхъ, имѣющихъ вкусъ тѣлъ, то они должны быть раздѣлены зубами, смочены слюной и другими жидкостями рта, прежде чѣмъ языкъ, придавивъ ихъ къ небу,

выжметъ сокъ, обладающій уже достаточнымъ вкусомъ, чтобы возбудить ощущеніе въ вкусовыхъ сосочкахъ, которые и даютъ тогда измолотому тѣлу, такъ-сказать—паспортъ, безъ котораго онъ не попалъ бы въ желудокъ“ [66]).

Вкусъ способенъ развиться до такой степени, что римскіе гастрономы были въ состояніи различать рыбу, изловленную между двумя мостами въ Тибрѣ,—какая поймана выше и какая ниже. Говорятъ, есть люди, способные различать по вкусу ногу куропатки, на которой эта птица покоилась во снѣ. Встрѣчаются знатоки, опредѣляющіе градусъ широты, гдѣ созрѣлъ виноградъ, изъ котораго сдѣлано вино, такъ же вѣрно, какъ астрономы предсказываютъ затменіе [67]).

Параллельно съ развитіемъ вкуса развивалось умѣнье приготовлять пищу. Кулинарное искусство достигло высокой степени развитія въ Греціи при Периклѣ, въ Римѣ во времена Суллы, и процвѣтало въ продолженіе двухъ вѣковъ существованія имперіи. Въ Италіи оно снова начинаетъ развиваться въ IX и X в. Въ XVIII в. первенство въ кулинарномъ отношеніи переходитъ къ Франціи [68]).

Кулинарное искусство имѣетъ свою теорію, называемую гастрономіей.

„Гастрономія есть научное знаніе всего того, что относится до питанія человѣка. Цѣль гастрономіи—заботиться о поддержаніи человѣческаго организма доставленіемъ ему наилучшаго питанія. Она достигаетъ этой цѣли, руководя на прочныхъ началахъ тѣхъ людей, которые отыскиваютъ, доставляютъ или приготовляютъ все, что можетъ быть употреблено въ пищу. Гастрономія владѣетъ человѣкомъ въ теченіе всей его жизни; новорожденный со слезами проситъ груди своей кормилицы, а умирающій глотаетъ съ надеждой послѣднее питье, котораго—увы!—уже не переварить его желудку“ [69]).

Кулинарное искусство приготовляетъ кушанья и располагаетъ ихъ въ извѣстномъ порядкѣ съ цѣлью доставить вкусу наибольшее возбужденіе съ наименьшею тратою силъ, что составляетъ одинъ изъ важнѣйшихъ эстетическихъ принциповъ [70]).

Но есть капитальная разница между кулинарнымъ искусствомъ съ одной стороны и изящными искусствами съ другой. Она заключается въ монополизаціи вкусовыхъ наслажденій: кусокъ пищи, проглатываемой однимъ, не можетъ быть съѣденъ другимъ (ср. стр. 63 [71]). Впрочемъ, при изобиліи пищи одни и тѣ же кушанья могутъ быть съѣдаемы вмѣстѣ многими людьми, участвующими въ пирѣ, гдѣ такимъ образомъ монополизація вкусовыхъ

наслажденій маскируется, а изящная сервировка стола еще болѣе способствуетъ ихъ приближенію къ эстетическимъ. Все же ихъ зависимость отъ питанія тѣла лишаетъ ихъ истинно-эстетическаго значенія [72]).

Вкусовыя впечатлѣнія играютъ главнымъ образомъ утилитарную роль: все, нравящееся вкусу, полезно организму, все противное на вкусъ—вредно [73]).

Если утилитарное значеніе вкусовыхъ впечатлѣній, какъ показателей полезной и вредной пищи, лишаетъ ихъ эстетичности, то они ее пріобрѣтаютъ, благодаря ихъ художественному воспроизведенію, въ живописи и поэзіи, въ которыхъ изображаются предметы, пріятные на вкусъ, возвышающійся въ такомъ случаѣ до эстетическихъ наслажденій [74]).

Большое участіе во вкусовыхъ наслажденіяхъ принимаетъ обоняніе.

„Я, съ своей стороны, убѣжденъ,—говоритъ Брилья-Саваренъ,—что безъ участія обонянія не можетъ быть полнаго ощущенія вкуса; даже я склоненъ думать, что обоняніе и вкусъ составляютъ въ сущности одно чувство, для котораго ротъ служитъ кухней, носъ каминомъ, или, выражаясь точнѣе, которое, съ одной стороны, опредѣляетъ вкусъ жидкихъ тѣлъ, а съ другой—газообразныхъ“ [75]). „Ничего не вкушаютъ, — продолжаетъ названный писатель, безъ того, чтобы напередъ не обнюхать пищу, а при неизвѣстной пищѣ выдвигаютъ носъ впередъ, какъ передовой постъ, обязанность котораго спросить: кто тамъ?“ [76]).

Обонянію обыкновенно нравится запахъ полезной и не нравится запахъ вредной пищи. Кромѣ того, оно опредѣляетъ качество вдыхаемаго воздуха: пріятные ароматы по бо́льшей части свидѣтельствуютъ о полезности вдыхаемаго воздуха, міазмы о его вредности [77]).

Слѣдовательно, удовольствіе отъ пріятнаго и страданія отъ непріятнаго запаха обусловливаются утилитарнымъ принципомъ: инстинктивнымъ влеченіемъ къ тому, что̀ хорошо пахнетъ, и отвращеніемъ отъ всего, что̀ издаетъ дурной запахъ. Этотъ утилитарный принципъ удаляетъ обоняніе отъ эстетической области [78]).

Но обоняніе можетъ до нѣкоторой степени возвыситься до уровня эстетическихъ наслажденій, благодаря ароматамъ, издаваемымъ прекрасными предметами, напримѣръ, цвѣтами. Запахъ ихъ, доставляя наслажденіе, почти не связанъ съ утилитарнымъ принципомъ.

Кромѣ того, запахомъ цвѣтовъ могутъ наслаждаться единовременно многіе, нисколько не разрушая прекраснаго растенія.

Слѣдовательно, это наслажденіе далеко отъ утилитарнаго принципа и свободно отъ монополизаціи,—два условія, необходимыя для эстетическаго впечатлѣнія [79]).

Запахъ цвѣтовъ „какъ бы раскрываетъ ихъ внутреннюю сущность“ [80]), они живутъ, и ихъ ароматы — „признакъ ихъ жизни“ [81]). „Цвѣты,—пишетъ Гейне,—въ саду подъ моимъ окномъ благоухали сильнѣе. Благоуханія—это чувства цвѣтовъ, и какъ сердце человѣческое чувствуетъ сильнѣе ночью, когда оно одиноко и безъ свидѣтелей, такъ и цвѣты, исполненные умной стыдливости, ждутъ, кажется, ночи, чтобы отдаться безраздѣльно своимъ чувствамъ и испарить ихъ въ сладостныхъ благоуханіяхъ“ [82]).

Ароматы содѣйствуютъ очарованію ландшафта [83]) и возвышаютъ женскую красоту для мужчины и мужскую красоту для женщины [84]). Въ „Пѣснѣ Пѣсней“ сказано: „О, какъ любезны, ласки твои, сестра моя, невѣста! о, какъ много ласки твои лучше вина, и благовоніе мастей твоихъ лучше всѣхъ ароматовъ! Сотовый медъ каплетъ изъ устъ твоихъ, невѣста; медъ и молоко подъ языкомъ твоимъ, и благоуханіе одежды твоей подобно благоуханію Ливана!“ [85]). „Запахъ отъ кудрей твоихъ какъ отъ яблоковъ“ [86]). „Щеки его—цвѣтникъ ароматный, гряды благовонныхъ растеній“ [87]).

Во второй части „Фауста“ Гете говоритъ

Молодая дама (въ восторгѣ).

Что за чудесный запахъ здѣсь разлитъ!
Онъ душу мнѣ и сердце веселитъ.

Дама постарше.

Да, славный запахъ! въ грудь мнѣ проникаетъ
Его дыханье.

Старушка.

Юность въ немъ цвѣтетъ,
Амброзію изъ устъ красавца льетъ
И ароматомъ воздухъ наполняетъ.

(Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей. 2 изд. подъ редакціей П. Вейнберга. Спб., 1893. Томъ VII, стр. 205).

Чтобы сообщить своему тѣлу пріятный запахъ, человѣкъ изобрѣлъ парфюмерное искусство, находящееся къ обонянію въ томъ же отношеніи, въ какомъ кулинарное искусство ко вкусу, музыка къ слуху, а живопись къ зрѣнію [88]).

Но парфюмерія не есть изящное искусство. Ароматы, ею доставляемые, гораздо ниже тѣхъ, которые издаютъ цвѣты и

травы [89]); удовольствіе отъ запаха духовъ едва ли имѣетъ что-нибудь общее съ эстетическими наслажденіями, получаемыми нами отъ музыки, архитектуры, скульптуры, живописи и поэзіи.

Послѣднія два искусства въ состояніи изображать ароматическіе предметы, которые посредствомъ ихъ художественнаго воспроизведенія могутъ пріобщиться къ эстетической области [90]).

Обоняніе отличается отъ вкуса и осязанія тѣмъ, что послѣднія два чувства для воспріятія ощущеній должны находиться въ непосредственномъ соприкосновеніи съ раздражающими ихъ предметами; обоняніе же воспринимаетъ запахъ на большемъ или меньшемъ разстояніи отъ издающихъ его вещей. Поэтому обоняніе занимаетъ посредствующее положеніе [91]) между низшими чувствами: осязаніемъ и вкусомъ, и высшими: слухомъ и зрѣніемъ, изъ которыхъ первый можетъ воспринимать впечатлѣнія отъ весьма далеко звучащихъ предметовъ, а второе въ состояніи видѣть небесныя тѣла, отстоящія отъ насъ на разстояніи, едва доступномъ воображенію.

Гезіодъ, желая дать понятіе о разстояніи между небомъ и землею, говоритъ:

„Девять убо ночей и столько же дней мѣдная наковальня,
Съ неба падая, на десятый (день) земли достигаетъ“ [92]).

Но современная астрономія показываетъ міръ въ несравненно болѣе грандіозныхъ размѣрахъ. Она утверждаетъ, что свѣтъ, пробѣгающій 41518 географическихъ миль въ секунду, достигаетъ земли съ Сиріуса въ три года, а съ 61-й звѣзды созвѣздія „Лебедь“, состоящаго изъ 81-й звѣзды и находящагося въ млечномъ пути, свѣту нужно девять лѣтъ и три мѣсяца, чтобы блеснуть передъ глазами человѣчества [93]). Вильгельмъ Гершель (1738—1822), вооруженный имъ самимъ изобрѣтеннымъ телескопомъ, которымъ, по выраженію его эпитафіи, „онъ пробилъ небесные своды“ [94]), полагаетъ, что свѣту, при всей его дивной скорости, нужно около двухъ милліоновъ лѣтъ, чтобы достигнуть до земли съ отдаленнѣйшихъ туманныхъ пятенъ [95]). Свѣтъ, видимый съ этихъ туманныхъ пятенъ, значитъ, древнѣе всего рода человѣческтго, быть можетъ, самой земли. Видимыя нами звѣзды могутъ возникать цѣлыми вѣками ранѣе насъ, и блескъ ихъ можетъ сіять безконечное число лѣтъ спустя ихъ исчезновенія. Небо не знаетъ прошедшаго, для него вѣчно длится настоящее. Возникнувшій лучъ свѣта не умираетъ никогда, а пробѣгаетъ со звѣзды на звѣзду безъ конца [96]).

Такимъ образомъ глазъ видитъ въ свѣтѣ слѣдъ, оставляемый вѣчностью въ безграничномъ пространствѣ вселенной [97]). Народы почитали въ свѣтѣ божество, которому поклонялись [98])). Героически пожертвовавшій зрѣніемъ Мильтонъ, не переставшій писать несмотря на болѣзнь глазъ и запрещеніе докторовъ [99]), поетъ хвалу животворному свѣту: „Привѣтъ тебѣ, о священный Свѣтъ! Первородный сынъ Неба, лучъ соприсносущный Вѣчному и самъ вѣчный! Дерзну ли назвать тебя такъ, не заслуживая порицанья? Вѣдь Богъ есть Свѣтъ, отъ вѣка обитающій въ неприступномъ свѣтѣ,—значитъ Онъ обитаетъ въ тебѣ, лучезарное изліяніе несотвореннаго естества! Или лучше назвать тебя чистымъ токомъ Эфира? Но кто можетъ повѣдать, гдѣ твой источникъ? Ты былъ прежде Солнца, прежде Неба, и повинуясь гласу Божію, какъ ризой облекъ міръ, рождавшійся изъ глубины мрачныхъ водъ и безобразнаго Хаоса безконечной пустоты“ [100]).

Свѣтъ даетъ намъ представленіе о безграничности мірового пространства. Звукъ открываетъ неизмѣримую глубину внутренней психической жизни. Зрѣніе по преимуществу чувство интеллектуальное, а слухъ—органъ аффектовъ [101]). Греки считали слухъ за чувство самое патетическое [102]). Безъ звука, міръ былъ бы нѣмъ и мертвъ. Звукъ вноситъ въ природу оживленіе, настраивающее насъ симпатически къ окружающимъ насъ существамъ. Сотрясая наши нервы, онъ овладѣваетъ нашимъ организмомъ и возбуждаетъ въ насъ психологическое эхо, заставляетъ насъ вибрировать въ унисонъ съ тѣмъ, что̀ мы слышимъ, и испытывать то настроеніе, выраженіемъ котораго онъ служитъ. Существа, надѣленныя чувствомъ, подъ вліяніемъ различныхъ аффектовъ, издаютъ различные звуки. Поэтому мы придаемъ послѣднимъ извѣстное психологическое значеніе и, внимая имъ, испытываемъ настроеніе, аналогичное съ тѣмъ, которое произвело тотъ или другой звукъ. Словомъ, наша жизнь въ звукѣ встрѣчается съ другой, съ которой начинаетъ вибрировать въ унисонъ [103]).

Выраженіе душевныхъ аффектовъ доступно не одному слуху. „Духъ, по словамъ Гердера, говоритъ духу жестомъ“ [104]). Радость, печаль, гнѣвъ, страхъ, удивленіе и пр. могутъ вызывать разные жесты, обнаруживаться въ выраженіи лица, блескѣ глазъ и т. п. Подобныя проявленія мы видимъ, слѣдовательно, наше зрѣніе въ состояніи воспринимать выраженія душевныхъ аффектовъ. Этимъ свойствомъ слухъ и зрѣніе кореннымъ образомъ отличаются отъ прочихъ чувствъ, не способныхъ на воспріятіе экспрессіи [105]).

Подобно низшимъ чувствамъ, зрѣніе и слухъ способны испы-

тывать наслажденія корыстныя: голодному пріятно смотрѣть на пищу, которую надѣется проглотить, а томящійся жаждою радуется, услышавъ вблизи журчанье ручья, обѣщающаго возможность утолить ее [106]). Но кромѣ такихъ корыстныхъ наслажденій, являющихся не столько результатомъ впечатлѣній на зрѣніе и слухъ, сколько слѣдствіемъ предвкушенія удовольствія при удовлетвореніи физической потребности, наши глаза и уши обыкновенно испытываютъ пріятныя впечатлѣнія отъ предметовъ и явленій, не имѣющихъ никакого утилитарнаго значенія, напримѣръ: отъ правильныхъ формъ, соотвѣтствующихъ цвѣтовъ, гармонирующихъ звуковъ и т. п. [107]). Наслажденія отъ зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній свободны отъ монополіи: безчисленое количество людей можетъ любоваться тѣмъ, что доставляетъ наслажденія глазамъ, и слушать пріятные звуки [108]). Зрѣнію и чувству доступны, совершенно чуждыя для низшихъ чувствъ, выраженія душевныхъ движеній, словомъ экспрессія [109]). Слѣдовательно, способность зрѣнія и слуха наслаждаться формами, цвѣтами и звуками, не имѣющими никакого утилитарнаго значенія, и наслаждаться не монополизируя предмета созерцанія, — наконецъ, воспринимать экспрессію чувствующихъ существъ — есть причина, обусловливающая преимущественное значеніе зрѣнія и слуха, въ сравненіи съ низшими чувствами (осязаніемъ, вкусомъ и обоняніемъ), какъ воспринимателей эстетическихъ впечатлѣній [110]). Только къ зрѣнію и слуху обращаются и изящныя искусства: къ первому архитектута, скульптура и живопись, ко второму музыка и поэзія [111]).

Согласно физіологическому закону, аффекты, испытываемые чувствующимъ существомъ, обнаруживаются мускульными сокращеніями. „Когда барбоска, стоя на цѣпи у своей кануры, видитъ издали своего хозяина, легкое движеніе хвоста барбоски означаетъ слабую надежду быть скоро спущеннымъ. Болѣе опредѣленные взмахи хвоста, переходящіе постепенно въ извилистыя боковыя движенія всего тѣла, сопровождаютъ приближеніе хозяина. Когда барбоску берутъ за ошейникъ, и онъ знаетъ, что его дѣйствительно сейчасъ спустятъ съ цѣпи, прыжки и скачки его становятся столь сильными, что разстегнуть ошейникъ бываетъ не совсѣмъ легко. И когда наконецъ онъ чувствуетъ себя совершенно свободнымъ, радость его изливается въ скачкахъ, пируэтахъ и бѣганьѣ взадъ и впередъ во весь опоръ. Кошка, выпрямляя хвостъ и выгибая спину подъ ласкающей рукой своей госпожи, тоже выражаетъ удовольствіе свое извѣстнымъ мускульнымъ дѣйствіемъ, точно такъ же, какъ и попугай, неуклюже танцуя

на своемъ шестѣ, и канарейка, съ особенной быстротой прыгая и порхая въ клѣткѣ. Подъ вліяніемъ противоположнаго чувства животныя также проявляютъ мускульное возбужденіе. Разъяренный левъ бьетъ себя хвостомъ по бокамъ, сдвигаетъ брови, показываетъ когти, кошка ощетинивается; собака оскаливаетъ зубы; лошадь закидываетъ назадъ уши... Мы, отличающіеся отъ низшихъ созданій болѣе сильными и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе разнообразными чувствами, являемъ также параллельные факты, еще болѣе замѣтные и еще болѣе многочисленные... Итакъ всякія чувства, ощущенія и душевныя волненія, пріятныя или тягостныя, имѣютъ ту общую характеристическую черту, что всѣ они суть стимулы мускуловъ. Не забывая тѣ немногіе повидимому исключительные случаи, когда волненіе, превосходящее извѣстную степень силы, производитъ изнеможеніе,—мы можемъ поставить общимъ закономъ, что какъ въ человѣкѣ, такъ и въ животныхъ есть прямая связь между чувствомъ и движеніемъ и что, притомъ, послѣднее становится порывистѣе по мѣрѣ того, какъ первое становится сильнѣе“ [112]).

Эти мускульныя сокращенія являются причиной мимики, жестовъ и криковъ. „Всякаго рода движенія, если они постоянно сопровождаютъ извѣстное настроеніе духа, признаются за выразительныя. Они могутъ состоять изъ движеній въ любой части тѣла; таковы, напримѣръ, маханія хвоста у собаки, подниманіе волосъ дыбомъ, отдѣленіе пота, измѣненіе въ кровообращеніи въ волосныхъ сосудахъ, затрудненное дыханіе и употребленіе голосовыхъ и другихъ звуковыхъ снарядовъ. Даже насѣкомыя выражаютъ гнѣвъ, ужасъ, ревность, любовь особенными звуками“ [113]). „Немногіе пункты въ разбираемомъ нами предметѣ интереснѣе крайне сложной цѣпи явленій, ведущихъ къ извѣстнымъ выразительнымъ движеніямъ. Возьмемъ для примѣра косвенное положеніе бровей у человѣка, котораго мучитъ печаль или душевная тревога. Когда дѣти громко кричатъ отъ голода или боли, ихъ кровообращеніе претерпѣваетъ измѣненія, и глаза переполняются кровью, вслѣдствіе этого мышцы, окружающія глаза, сильно сокращаются для защиты глазъ. Движеніе это повторялось въ теченіе многихъ поколѣній, сдѣлалось постояннымъ и наслѣдственнымъ; но когда съ возрастомъ и развитіемъ привычка кричать теряется мало-по-малу, мышцы вокругъ глазъ продолжаютъ по прежнему сокращаться при всякомъ непріятномъ ощущеніи; изъ мышцъ этихъ пирамидальныя мышцы носа находятся подъ меньшимъ контролемъ воли, чѣмъ другія, и ихъ сокращеніе можетъ быть только остановлено сокращеніемъ центральныхъ пучковъ

лобной мышцы. Пучки эти поднимаютъ внутренніе концы бровей кверху и образуютъ на лбу особенныя складки, которыя мы сразу признаемъ за выраженіе печали или душевной тревоги (эти складки, напримѣръ, мы видимъ у Лаокоона).

Легкія движенія, въ родѣ только-что описанныхъ, или едва замѣтное опусканіе угловъ рта книзу, представляютъ послѣдніе остатки или зачатки рѣзко выраженныхъ и понятныхъ движеній. Они столь же полны значенія для насъ въ дѣлѣ выраженія, какъ зачаточные органы для натуралиста при классификаціи и генеалогіи органическихъ существъ“ [114]).

Для экспрессіи нужно нѣсколько условій. Необходима внутренняя обнаруживающаяся жизнь. Эта внутренняя жизнь можетъ быть настоящая, какъ, напримѣръ, въ созерцаемомъ нами человѣкѣ, или воображаемая, которою мы надѣляемъ созерцаемый нами объектъ, напримѣръ, буря. Нужны внѣшніе знаки, которыми проявляется эта внутренняя жизнь. Наконецъ, нужно созерцающее существо, способное воспринимать эти знаки, какъ выразительные, и откликнуться на нихъ симпатіей [114a]).

Въ евангеліи сказано: „Отъ избытка сердца говорятъ уста“ [115]). Видя жестъ и слыша крикъ, мы понимаемъ, что они выражаютъ, потому что мы сами, подъ вліяніемъ извѣстнаго чувства, дѣлаемъ тѣ или другіе жесты и издаемъ тѣ или другіе крики [116]). Мы не только знаемъ, какое чувство созерцаемое нами существо испытываетъ въ данномъ случаѣ, но и сами, глядя на проявленіе этого чтвства въ жестѣ [116a]) и мимикѣ или слушая его выраженіе въ звукахъ, въ большей или меньшей степени испытываемъ то же самое, словомъ, симпатизируемъ видимому и слышимому проявленію чужого аффекта [117]).

Симпатія имѣетъ сходство съ акустическимъ явленіемъ, именуемымъ созвучнымъ колебаніемъ и заключающимся въ слѣдующемъ: если настроить два инструмента въ унисонъ и заставить звучать одинъ изъ нихъ, то другой станетъ издавать звукъ самъ собой [118]).

Наши чувства подобны струнамъ музыкальнаго инструмента, настроеннаго въ унисонъ: если звучатъ они въ одномъ сердцѣ, то, какъ эхо, отдаются и въ другомъ [119]). Способность симпатизировать окружающимъ насъ существамъ доставляетъ много наслажденій [120]). Они играютъ громадную роль въ эстетическихъ впечатлѣніяхъ. Послѣднія главнымъ образомъ заключаются въ симпатіи къ выраженнымъ чувствамъ. „Всякое эстетическое наслажденіе основывается на симпатіи, пишетъ Липсъ. Я переношу движенія моей собственной личности въ каждый наблюдаемый

прекрасный объектъ, напримѣръ, въ ландшафтъ, въ архитектурныя формы, музыкальные звуки и ритмы и даже въ простые линіи и цвѣта. Я „одушевляю“ эти объекты совершенно въ томъ же смыслѣ, какъ и наблюдаемое человѣческое тѣло. Я наслаждаюсь собою, не дѣйствительнымъ „я“, а идеальнымъ, въ то время, какъ наслаждаюсь этими объектами и переживаю себя здѣсь непосредственно въ другомъ“. (Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 16. Ср. ibid. S. 45). Гамлетъ, Фаустъ, Валленштейнъ произносятъ монологи, полные философскихъ мыслей. Они способны сильно заинтересовать насъ. Но эстетическое впечатлѣніе производятъ эти монологи лишь благодаря проникающимъ имъ чувствамъ [121]). Эти чувства возбуждаютъ въ насъ симпатію, благодаря которой мы живемъ не изолированною жизнію, а переживаемъ вмѣстѣ съ созерцаемымъ существомъ то, что оно испытываетъ въ своемъ внутреннемъ мірѣ. Эстетическое впечатлѣніе всегда сопровождается симпатіей къ созерцаемому объекту. Въ него мы влагаемъ наши чувства, наши настроенія, словомъ, нашу жизнь и, такъ сказать, созерцая его, живемъ за себя и за него. При эстетическомъ созерцаніи міра мы выходимъ изъ эгоистическихъ рамокъ индивидуальнаго существованія и сливаемся съ окружающей насъ жизнію, или дѣйствительною, или надѣляемой нашимъ воображеніемъ. Оттого эстетическое наслажденіе въ сущности заключается въ симпатіи [122]). Ее мы можемъ испытывать ко всему, потому что, хотя не все живетъ нашей жизнію, но мы склонны, при эстетическомъ созерцаніи, надѣлять все нашими чувствами, страстями, настроеніями, словомъ, нашей психикой. Эстетическое созерцаніе въ сущности заключается въ процессѣ одухотворенія окружающаго міра, которому, благодаря этому одухотворенію, мы можемъ симпатизировать. „Нѣтъ столь неподатливаго образа, въ который не могла бы проникнуть наша фантазія, не ожививъ его“ [123]). Благодаря этой всеодушевляющей, все-очеловѣчивающей фантазіи, мы не только сочувствуемъ существамъ, болѣе или менѣе сходнымъ съ нами, напримѣръ, радостному полету птицъ, граціозной походкѣ газели, но даже растеніямъ [124]). Мы приписываемъ плакучей ивѣ грустное настроеніе и воображаемъ, что она опустила свои вѣтви подъ вліяніемъ тяжкой печали [125]). Это оттого, что мы сами, подъ вліяніемъ удрученнаго состоянія духа, принимаемъ аналогичное положеніе. Печаль замедляетъ кровообращеніе. Мышцы разслабляются. Вѣки опускаются. Голова падаетъ на грудь. Щеки и нижняя челюсть отвисаютъ. Ротъ принимаетъ видъ линіи съ опущенными концами [126]).

„Я сидѣлъ, пишетъ осужденный на смерть, склонивъ отяжелѣвшую и пылающую голову на руки, съ трудомъ сдерживавшія ея тяжесть,—уставивъ локти въ колѣни и оперевъ ноги на перекладину стула: въ своемъ унынiи я весь горблюсь и сгибаюсь, какъ будто нѣтъ у меня ни костей, ни мышцъ въ тѣлѣ“ [127]).

Наоборотъ, линія, образующаяся губами при улыбкѣ, имѣетъ приподнятые концы. Оттого такая линія является символомъ радостнаго настроенія. Ея присутствіе сообщаетъ характеръ свѣтлый китайской архитектурѣ. „Ничего нѣтъ веселѣе, пишетъ Веронъ, китайскихъ пагодъ, съ ихъ крышами, края которыхъ приподняты, благодаря граціозной комбинаціи кривыхъ линій, встрѣчаемой также въ формѣ китайской обуви и прическѣ и, что еще страннѣе, и въ чертахъ ихъ лицъ“ [128]). Такимъ образомъ, линіи имѣютъ для насъ экспрессивное значеніе, и мы имъ симпатизируемъ вездѣ, гдѣ ихъ встрѣчаемъ: въ облакахъ, горахъ, минералахъ, растеніяхъ, животныхъ и людяхъ [129]). Съ эстетической точки зрѣнія весь міръ кажется намъ болѣе или менѣе экспрессивнымъ, потому что созерцать что-либо эстетически значитъ одухотворять объектъ созерцанія, надѣлять его человѣко-подобной душой, человѣческими чувствами, страстями и настроеніями [130]).

Внутренній міръ человѣка богаче психической жизни всѣхъ остальныхъ существъ на землѣ, и внѣшность его отличается наибольшей экспрессіей [131]). Въ ней и заключается главная причина производимаго имъ эстетическаго впечатлѣнія. „Никто,—пишетъ Лотце, — не можетъ насъ убѣдить въ томъ, что человѣческая фигура способна производить пріятное впечатлѣніе на нашу фантазію лишь одними стереометрическими отношеніями формъ, помимо проявленія духовной жизни. Каждый граціозный арабескъ, каждый миловидный цвѣтокъ, живымъ ходомъ своихъ гармоническихъ очертаній несравненно превосходятъ человѣческое тѣло; однако оно гораздо могущественнѣе дѣйствуетъ на насъ, потому что его простыя линіи и отношенія между его формами пріобрѣтаютъ несравненную цѣнность вслѣдствіе значенія живыхъ силъ, дѣйствующихъ въ нихъ. Притомъ, для каждаго непредубѣжденнаго ума рѣшительно нѣтъ никакого основанія считать впечатлѣніе, производимое человѣческимъ видомъ, за менѣе эстетическое, чѣмъ впечатлѣніе отъ цвѣтка или арабеска“ [132]). Эстетическое наслажденіе заключается въ симпатіи къ созерцаемому, въ восторженномъ съ нимъ сліяніи и отождествленіи [132a]).

По мнѣнію Миллэ, красота заключается въ экспрессіи. „Когда я напишу мать,—говорилъ онъ,—то постараюсь ее сдѣлать прекрасною однимъ ея взглядомъ на ребенка“ [133]). Глубо-

кою экспрессіею отличается Мадонна Сассоферато: „La Vergine Addolorata“ [134]). При взглядѣ на нее вспоминаются стихи Шиллера:

„Если тебѣ не случалось печальной красавицы видѣть—
Ты никогда не видалъ красоты“ [135]).

Но если экспрессія, возбуждая въ созерцателѣ симпатію, производитъ глубокое эстетическое впечатлѣніе, то это вовсе не значитъ, что степень красоты зависитъ отъ интенсивности экспрессіи: высшій пароксизмъ бѣшенства, гнѣва, ужаса и т. п. едва ли способенъ кого-нибудь превратить въ красавца... [136]).

Многія античныя статуи, изображающія разныя божества, отличаются весьма неопредѣленною экспрессіей. Она объяснялась тѣмъ, что будто бы греки преимущественно стремились къ „чистой красотѣ“, которая помутилась бы отъ выраженія страстей, аффектовъ, словомъ, разныхъ душевныхъ движеній [137]). Сторонникомъ этой чистой красоты былъ и Винкельманъ [138]), утверждавшій, что „общій признакъ греческаго мастерского произведенія есть простота и тихое величіе, какъ въ положеніи, такъ и въ выраженіи. Подобно глубинѣ морской, всегда спокойной, какъ ни бушевала бы поверхность, выраженіе греческихъ фигуръ, при всѣхъ ихъ страстяхъ, свидѣтельствуетъ о великой, серьезной, степенной душѣ“ [139]).

По мнѣнію того же Винкельмана, „душа понятнѣе при сильныхъ страстяхъ; но она велика и благородна въ состояніи единства и покоя“ [140]).

Греки придавали спокойное выраженіе своимъ статуямъ, изображающимъ разныя божества не потому, что боялись экспрессіей исказить прекрасныя лица. Причина заключалась въ томъ, что высшій нравственный идеалъ грековъ состоялъ въ невозмутимомъ спокойствіи духа — въ апатіи и атараксіи стоиковъ и эпикурейцевъ. Этотъ идеалъ греческіе художники преимущественно старались воплотить въ статуяхъ боговъ и богинь [141]). Подъ вліяніемъ античной пластики сложились взгляды Винкельмана на красоту [142]). „Чѣмъ спокойнѣе положеніе тѣла,—пишетъ онъ,—тѣмъ способнѣе оно выразить настоящій характеръ души: во всѣхъ положеніяхъ, значительно уклоняющихся отъ спокойнаго, душа находится въ насильственномъ состояніи“ [143]). Поэтому красоту Винкельманъ сравниваетъ съ „чистѣйшей водой“, которая чѣмъ менѣе имѣетъ вкуса, тѣмъ чище и здоровѣе. Идеально-прекрасное, по мнѣнію названнаго писателя, заключается въ той общности, въ той отвлеченной, никакому реальному положенію

не соотвѣтствующей формѣ, которая чужда всякой опредѣленной, индивидуальной характеристичности, всякой точной психической экспрессіи [144]).

Такая теорія красоты явилась, благодаря античной пластикѣ, извѣстной Винкельману лишь весьма односторонне. Настоящихъ произведеній греческой скульптуры онъ почти не зналъ. Ея высшими произведеніями онъ считаетъ: Бельведерскій торсъ, группу Ніобы и Ніобидовъ, Венеру Медицейскую, Лаокоона, Ватиканскаго Аполлона, то-есть произведенія, оказавшіяся или лишь римскими копіями, или памятниками, которые впослѣдствіи были заслонены гораздо болѣе значительными [145]).

Обыкновенно избѣгая значительной экспрессіи въ олицетвореніяхъ божества, тѣмъ не менѣе греческіе художники иногда изображали своихъ боговъ, полныхъ страсти, въ сильные драматическіе моменты, какъ, напримѣръ, въ Пергамской Гигантомахіи [146]). Въ особенности же полны экспрессіи греческія статуи, изображающія людей подъ вліяніемъ того или другого аффекта, каковы, напримѣръ: „Раненый Филоктетъ“ Пиѳагора Регійскаго, „Дискоболъ“ Мирона, „Флорентинскіе Борцы“, „Умирающая Іокаста“ Силаніона, „Женщины въ слезахъ“ Стеннида, „Ребенокъ, ласкающій трупъ своей матери“ Эпигона, „Раненая Амазонка“ Крезила и др. [147]). По свидѣтельству античныхъ писателей, не боялась экспрессіи и греческая живопись. Тимомахъ (жившій въ I вѣкѣ до Р. Х.) въ своемъ изображеніи Медеи сообщилъ ей выраженіе колебанія между местью и жалостью [148]). Картина эта не дошла до насъ, но о ней можно судить по одной геркулановой фрескѣ, видимо воспроизводящей твореніе Тимомаха и могущей дать весьма высокое понятіе о достоинствѣ оригинала [149]). Тотъ же художникъ изобразилъ Аякса, обуреваемаго стыдомъ и отчаяніемъ. По свидѣтельству Аполлонія Тіанскаго, достаточно было взглянуть на Тимомахова Аякса, чтобы понять его намѣреніе—убить себя [150]). Экспрессивностью своихъ фигуръ славился также ѳивянинъ Аристидъ (въ IV в. до Р. Х.). Одна изъ его картинъ изображала взятіе города непріятемъ; на ней, между прочимъ, былъ представленъ ребенокъ, ползущій къ своей умирающей матери. На лицѣ этой несчастной рисовался страхъ, возбужденный опасеніемъ, какъ бы дитя не насосалось крови, вмѣсто молока [151]).

Греки, допуская въ своихъ произведеніяхъ экспрессію, соблюдали однако въ ней извѣстную умѣренность и избѣгали придавать лицамъ выраженіе аффекта, дошедшаго до крайняго пароксизма. У художниковъ Эллады экспрессія страстей являлась

только въ процессѣ развитія, болѣе или менѣе удаленнаго отъ момента высшаго изступленія. Въ ихъ произведеніяхъ зрителю представлялось лишь одно crescendo душевнаго движенія и давалась свобода собственному воображенію довести проявленіе даннаго аффекта до fortissimo, рѣзкость котораго, существуя лишь въ фантазіи, гримасой не шокируетъ внѣшняго органа, воспринимающаго непосредственное впечатлѣніе.

„Если съ одной стороны художникъ изъ вѣчно измѣняющейся дѣйствительности можетъ брать только одинъ моментъ, а живописецъ даже этотъ моментъ лишь съ одной точки зрѣнія, а съ другой стороны произведенія ихъ назначаются не для одного только мимолетнаго взгляда, но для внимательнаго и неоднократнаго разсматриванія, то очевидно, что этотъ единственный моментъ и эта единственная точка зрѣнія на этотъ моментъ должны быть сколько можно плодотворнѣе. Но плодотворно только то, что оставляетъ воображенію свободное поле. Чѣмъ болѣе мы глядимъ, тѣмъ болѣе мысль наша добавляетъ къ видимому, и, чѣмъ сильнѣе работаетъ мысль, тѣмъ болѣе возбуждается наше воображеніе. Но въ цѣломъ развитіи какого-нибудь нравственнаго потрясенія всего менѣе имѣетъ это свойство его высшій моментъ. За нимъ уже не остается ничего болѣе, а показывать глазу этотъ конечный предѣлъ значитъ связывать крылья фантазіи и принуждать ее (такъ какъ она не можетъ перейти за предѣлы даннаго чувственнаго впечатлѣнія), заниматься низшими противъ него, слабѣйшими образами, надъ которыми господствуетъ и стѣсняетъ свободу фантазіи данная полнота выраженія“ [152]). Эту ошибку искусно избѣгаетъ Рембрандтъ. Онъ всегда останавливается вовремя и оставляетъ самого зрителя дополнить недосказанные [152a]).

Необходимость соблюдать мѣру въ экспрессіи и не доводить послѣднюю до nec plus ultra заключается въ томъ, что страсти различаются другъ отъ друга преимущественно во время ихъ развитія, а по достиженіи своего апогея онѣ дѣлаются болѣе или менѣе сходными въ своихъ проявленіяхъ. „Чрезмѣрно возбужденныя страсти, пишетъ St. Marc Girardin, сходны между собою и теряютъ свои опредѣленныя названія и характеръ. Когда въ пятомъ дѣйствіи драмы я вхожу въ залъ спектакля и вижу героиню въ какомъ-то судорожномъ неистовствѣ, слышу ея крики и рыданія, вижу, какъ она ломаетъ себѣ руки и бросается на полъ,—кто мнѣ скажетъ, что̀ довело ее до такого возбужденія: любовь, гнѣвъ или скорбь? Страсти отличаются другъ отъ друга лишь тогда, когда онѣ еще не перешли мѣру; дойдя же до выс-

шей степени, онѣ становятся однообразными: преувеличеніе, считаемое средствомъ придать страсти бо́льшую рельефность, только сглаживаетъ и уничтожаетъ ее“ [153]). Отъ сильнаго горя человѣкъ не только плачетъ, но и смѣется [154]); высшая степень комическаго заставляетъ смѣяться до слезъ. Отсюда „едва ли возможно указать на какое-либо различіе между орошеннымъ слезами лицомъ человѣка, послѣ сильнаго припадка смѣха и горькаго плача“ [155]). Рейнольдсъ высказываетъ мнѣніе, что крайнія степени противоположныхъ страстей выражаются, съ небольшими видоизмѣненіями, одинаковыми дѣйствіями. Какъ примѣръ, онъ приводитъ неистовый восторгъ Вакханки и печаль Маріи Магдалины [156]).

Въ „Зимней сказкѣ“ Шекспира Придворный, повѣствующій о перемѣнѣ, происшедшей въ лицахъ короля и Камилла при открытіи узелка и при разсказѣ пастуха о томъ, какъ онъ его нашелъ, говоритъ: „Изумленіе ихъ было очевидно; но и опытнѣйшій наблюдатель не рѣшилъ бы, что̀ оно означало: радость или горе; во всякомъ случаѣ одно изъ двухъ и при этомъ въ высочайшей степени“ [157]).

Итакъ, можно сказать, что самые разнообразные, даже контрастирующіе аффекты, достигнувъ высшей степени своей интенсивности, выражаются одинаково [158]).

Вотъ почему музыкальныя произведенія, написанныя на одинъ текстъ, иногда вполнѣ годятся и для другого и даже противоположнаго характера. Такъ, напримѣръ, Глукъ, столь сильно заботившійся о музыкальной экспрессіи и о соотвѣтствіи музыки къ тексту въ своихъ произведеніяхъ [159]), старавшійся, по собственнымъ своимъ словамъ, „забывать, что онъ музыкантъ, когда онъ садился писать оперу“ [160]), написалъ въ своей оперѣ Орфей [161]) арію на слова:

„J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur“.
(Я потерялъ свою Эвридику,
Ничто не сравнится съ моимъ несчастьемъ).

Эта арія растрагивала слушателей до слезъ (въ томъ числѣ и Руссо).

Но одинъ изъ современниковъ Глука, Воуе́, утверждалъ, что эта арія одинаково и даже еще лучше подходитъ къ противоположному, по смыслу и настроенію, тексту:

„J'ai trouvé mon Eurydice
Rien n'égale mon bonheur“.

(Я нашелъ свою Эвридику,
Ничто не сравнится съ моимъ счастьемъ) [162]).

Это лишь доказываетъ, что выраженіе высшей скорби аналогично выраженію высшей радости. Какъ это замѣчается въ природѣ, такъ бываетъ и въ искусствѣ. Поэтому едва ли правъ Гансликъ, видящій въ этомъ фактѣ подтвержденіе своего убѣжденія въ томъ, что музыка не способна выражать чувствъ [163]),—убѣжденія, высказаннаго имъ въ своей книгѣ „Vom Musikalisch-Schönen“ [164]).

Между прочимъ Гансликъ обращаетъ вниманіе на неопредѣленность музыкальной экспрессіи; оттого такъ трудно угадать, что̀ выражаетъ пѣніе, если неизвѣстно содержаніе текста, на которое оно положено [165]). Но эта неопредѣленность экспрессіи свойственна не одной музыкѣ. Такъ, напримѣръ, весьма разнорѣчивы мнѣнія объ экспрессіи Антиноя. Лабанъ въ своемъ трудѣ объ Антиноѣ [166]) собралъ разнообразные отзывы о ней разныхъ авторовъ отъ Винкельмана до Дитрихсона [167]) и отмѣтилъ въ объясненіяхъ выраженія Антиноя три эпохи: вліяніе оптимизма 18-го вѣка, пессимизма первой половины 19-го вѣка и реализма позднѣйшаго времени [168]).

Экспрессивность музыки заключается въ ея аналогіи съ крикомъ [169]). „Кромѣ своихъ математическихъ свойствъ, пишетъ Тэнъ, звукъ аналогиченъ съ крикомъ, почему и не имѣетъ соперника въ непосредственномъ, вѣрномъ, нѣжномъ и могучемъ выраженіи страданія, радости, гнѣва, негодованія, всѣхъ волненій и эмоцій живого и чувствующаго существа, даже самыхъ незамѣтныхъ ихъ оттѣнковъ и неизвѣданныхъ ихъ тайниковъ“ [170]). Г. Спенсеръ пишетъ, что „чувства выражаются звуками такъ же, какъ и движеніями. Поэтому и барбоска одновременно лаетъ и прыгаетъ, когда его спускаютъ съ цѣпи; поэтому и кошка мурлычитъ и выпрямляетъ хвостъ, а канарейка чиликаетъ и порхаетъ. Поэтому и разъяренный левъ реветъ, ударяя себя хвостомъ, и собака ворчитъ, оскаливая зубы. Поэтому и изувѣченное животное не только мечется, но и воетъ. По той же причинѣ и въ человѣкѣ тѣлесное страданіе выражается не только судорожными движеніями, но криками и стонами,—оттого-то въ гнѣвѣ, страхѣ, горѣ тѣлодвиженія сопровождаются вскрикиваніями и воплями; за сладкими ощущеніями слѣдуютъ восклицанія: мы слышимъ крики радости и восторженные возгласы. Итакъ, мы имѣемъ здѣсь принципъ, лежащій въ основѣ всѣхъ вокальныхъ волненій, включая сюда и явленія вокальной музыки, а слѣдовательно и музыки вообще“... [171]). Кромѣ аналогіи съ крикомъ, музыка обя-

зана своей экспрессіей диссонансамъ, которые своимъ стремленіемъ къ разрѣшенію символизируютъ страсть, стремящуюся къ своему удовлетворенію [172]). Въ строгой полифоніи рѣзкость диссанансовъ смягчалась такъ называемымъ „приготовленіемъ“ и употребленіемъ ихъ въ видѣ проходящихъ нотъ, незамѣтно проскользывающихъ между консонансами. Оттого въ строгой полифоніи, развивавшейся въ XV и XVI вв., благозвучіе преобладаетъ надъ экспрессіей. Но съ тѣхъ поръ, какъ появилась опера (въ концѣ XVI в.), музыка преимущественно стала нуждаться въ экспрессіи, чтобы выражать страсти, волнующія сердца дѣйствующихъ лицъ. Клавдіо Монтеверде, геніальный оперный композиторъ XVII в., впервые понялъ значеніе диссонансовъ, какъ одного изъ главнѣйшихъ факторовъ музыкальной экспрессіи. Поэтому, онъ сталъ употреблять ихъ „неприготовленными“, то-есть, не смягчалъ ихъ, а наоборотъ, пользовался всею силою ихъ рѣзкой выразительности [173]). Послѣ Монтеверде музыкальная экспрессія все усиливается на счетъ благозвучія, встрѣчая отпоръ не только со стороны ретроградовъ и консерваторовъ, находимыхъ преимущественно въ средѣ критиковъ, но и въ лицѣ самихъ композиторовъ. Такъ, напримѣръ, Моцартъ въ одномъ изъ своихъ писемъ высказываетъ слѣдующія раціональныя мысли: „Страсти не должны быть выражены такъ сильно, чтобы возбуждать отвращеніе, и музыка, даже при самыхъ ужасныхъ ситуаціяхъ, никогда не должна оскорблять слуха, но обязана доставлять ему наслажденіе“ [174]). Итакъ, ради музыкальнаго изящества, Моцартъ не допускалъ усиленія экспрессіи до нарушенія благозвучія. То же эстетическое знаніе мѣры необходимо и поэту. Такъ, напримѣръ, гр. Ал. Толстой въ предисловіи къ „Князю Серебряному“ пишетъ: „Въ отношеніи къ ужасамъ того времени авторъ оставался постоянно ниже исторіи. Изъ уваженія къ искусству и къ нравственному чувству читателя онъ набросилъ на нихъ тѣнь и показалъ ихъ, по возможности, въ отдаленіи“ [175]).

Слѣдовательно, чтобы не шокировать эстетическаго чувства, иногда экспрессія нѣсколько умѣряется. Противъ излишней силы экспрессіи высказывается и геніальный композиторъ, и первоклассный поэтъ. Въ музыкѣ, какъ бы ни были рѣзки диссонансы, употребленные для выраженія страстей, все же они разрѣшаются въ благозвучные консонансы, уничтожающіе непріятный эффектъ неблагозвучныхъ звуковыхъ сочетаній. Поэзія обращается не къ зрѣнію, а воображенію, а потому, какъ выяснилъ еще Лессингъ, гораздо менѣе рискуетъ оскорблять эстетическій вкусъ. Поэтому

ей доступно изображеніе ужаснаго и безобразнаго [176]) и ей нечего опасаться экспрессіи страстей и аффектовъ, доведенныхъ до весьма сильной степени ихъ интенсивности. Наоборотъ, скульптура и живопись представляютъ условія гораздо болѣе строгія, чѣмъ музыка и поэзія. Неблагозвучное сочетаніе тоновъ въ музыкѣ проскальзываетъ болѣе или менѣе быстро, и переходя въ консонансъ, вознаграждаетъ слухъ за его временное оскорбленіе диссонансомъ; неизящный образъ въ поэзіи заслоняется въ воображеніи другими образами и тѣмъ болѣе, что, возникая постепенно изъ описанія частей, никогда не достигаетъ особенно яркой рельефности [177]). Скульптура же останавливаетъ безобразіе въ неподвижной гримасѣ, а живопись отвратительное пятно навсегда приковываетъ къ полотну [178]).

Итакъ, усиленіе экспрессіи аффектовъ до высшей степени съ одной стороны уничтожаетъ ихъ своеобразность, а съ другой — приводитъ къ такому искаженію чертъ лица, которое въ состояніи шокировать эстетическое чувство созерцателя. Чтобы не оскорблять эстетическаго чувства чрезмѣрнымъ выраженіемъ аффекта, не нанося ущерба пониманію послѣдняго, экспрессія должна быть доведена лишь до извѣстной степени, болѣе или менѣе удаленной отъ наивысшей. Не интенсивность, а качество выраженнаго чувства обусловливаетъ эстетическое достоинство произведенія. Если драма и опера производятъ своею экспрессіею болѣе сильное впечатлѣніе, то это отнюдь не значитъ, что онѣ лучше произведеній Фидія и Рафаэля [178a]).

Аффекты, страсти, настроенія, временно овладѣвъ душой, соотвѣтствующимъ образомъ выражаются во внѣ. Часто повторяющіеся аффекты, привычка что-либо чувствовать и желать, оставляютъ на внѣшности болѣе или менѣе замѣтный слѣдъ. Часто повторяющимся душевнымъ движеніямъ соотвѣтствуютъ извѣстныя движенія лица. Эти движенія, какъ душевныя, такъ и соотвѣтствующія имъ мускульныя становятся наконецъ привычными и оставляютъ глубокій слѣдъ на мягкихъ частяхъ лица. Долго продолжающаяся дѣятельность мускуловъ болѣе или менѣе вліяетъ на твердыя части, къ которымъ они прикрѣплены. Такимъ образомъ постоянно повторяющіяся и долго продолжающіяся душевныя состоянія запечатлѣваются на внѣшности. Слѣдовательно, внѣшность является отраженіемъ душевныхъ движеній, страстей, настроеній, а также и всей психической индивидуальности данной личности, то-есть ея характера [179]). „То, что мы называемъ экспрессіей, есть не что иное, какъ выраженіе позами и лицомъ обычныхъ чувствъ или случайныхъ движеній

души, то-есть характеровъ и страстей, составляющихъ моральную жизнь“ [180]).

Чтобы передать экспрессію того или другого душевнаго движенія, художникъ иногда принужденъ болѣе или менѣе ее смягчать, какъ объ этомъ было упомянуто выше. Для изображенія характера личности художнику приходится нѣкоторыя черты усиливать, дѣлать ихъ болѣе рельефными, другія измѣнять, словомъ — болѣе или менѣе значительно отступать отъ дѣйствительности [181]). Подобное отступленіе замѣтно, напримѣръ, въ Юпитерѣ Отриколійскомъ [182]). Черты его несвойственны никому изъ людей. Части лица, въ которыхъ преимущественно сосредоточена экспрессія, наиболѣе отступаютъ отъ дѣйствительности. Утолщеніе средины лобной кости служитъ для выраженія высшаго могущества воли и высшей мудрости. Своеобразностью строенія отличаются глаза: они лежатъ глубоко въ орбитахъ, и все-таки выступаютъ впередъ. Носъ (нѣсколько реставрированный) образуетъ со лбомъ уголъ не вовнутрь, а наружу, чѣмъ обусловливается безстрастное выраженіе [183]). Губы (также не вполнѣ античныя) соединяютъ въ себѣ благосклонность съ величіемъ. Волосы и борода придаютъ этой головѣ крайне своеобразный характеръ: въ нихъ какъ бы волнуется преизбытокъ божественной силы [184]).

Еще большее отступленіе отъ дѣйствительности, даже искаженіе естественной пропорціональности формы, замѣтно въ статуѣ „Ночи“ на гробницѣ Медичи Микель-Анджело [185]). У этой фигуры великій ваятель вытянулъ туловище и члены, изогнулъ торсъ у бедеръ, сдѣлалъ глубокія глазныя впадины, избороздилъ лобъ складками, какъ у нахмуреннаго льва, напрягъ на спинномъ хребтѣ сухожилія, подобныя звеньямъ желѣзной цѣпи, готовой лопнуть. Авторъ пояснилъ смыслъ своей статуи словами: „Сладко спать, а еще слаще окаменѣть, пока длятся нищета и позоръ. Ничего не видѣть, ничего не слышать—вотъ мое счастье. Не будь меня, говори тише“ [186]).

Но имѣетъ ли художникъ право отступать отъ дѣйствительности? Можетъ ли быть благотворно вліяніе искусства, если оно допускаетъ нѣкоторое искаженіе правды? Словомъ: какое отношеніе между красотою, истиною и добромъ? Вотъ вопросы, на которые пытается отвѣтить слѣдующая глава.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ VI-й ГЛАВѢ.

1) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 77 — 86. Вполнѣ правильныя формы представляютъ единство безъ разнообразія, напримѣръ, кругъ. (См. А. И. Смирновъ, Эстетическое значеніе формы въ произведеніяхъ природы и искусства. Казань. 1894, стр. 20). „Всякая симметрія и всякое повтореніе имѣетъ свою прелесть, потому что представляетъ аккордъ, единство въ разнообразіи". (M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889. p. 312). О единствѣ и разнообразіи въ формахъ см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 39—43.

2) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetic. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 31.

3) О золотомъ дѣленіи см. Zeising, Neue Lehre von der Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig. 1854; Золотое дѣленіе, какъ основной морфологическій законъ въ природѣ и искусствѣ (открытіе проф. Цейзинга). Съ примѣчаніями и объясненіями изложилъ Ю. Ф. В. Москва. 1876. По мнѣнію Цейзинга, въ золотомъ дѣленіи заключается „посредствующій характеръ между идеей и дѣйствительностью, единствомъ и разнообразіемъ, безконечнымъ и конечнымъ". (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M., 1855, S. 184). О симметріи см. Jonas Cohn, Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901. S. 84—86. Опредѣленіе симметріи ibid. S. 84. О золотомъ сѣченіи (тамъ же библ.) ibid. S. 81. Кюльпе пытается объяснить удовольствіе отъ золотого сѣченія принципомъ единства. (Külpe, Grundriss der Psychologie. Leipzig. 1893. S. 260 Z. Jonas Cohn. Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901. 85).

4) Нѣкоторые психологи думаютъ, что зрѣнію доступно только разнообразіе свѣта и цвѣтовъ, а форму и величину предметовъ глаза воспринимаютъ лишь при содѣйствіи осязанія. Представителемъ этого ученія является Бёркли. (См. Г. Челпановъ, Проблема воспріятія пространства въ связи съ ученіемъ объ апріорности и врожденности. Кіевъ. 1896 г., стр. 329—334).

„Въ современной англійской психологіи теорія Бёркли съ нѣкоторыми, разумѣется, видоизмѣненіями примѣнительно къ современнымъ взглядамъ на мускульное или двигательное чувство пользуется всеобщимъ признаніемъ. Самое полное изложеніе ея мы находимъ у Бэна (Bain, The Senses and the Intellect. 4 ed. London. 1894, p. 389, и Mental and Moral science. London. 1884, p. 189) Тамъ же, стр. 340.

О роли осязанія въ процессѣ воспріятія формы даютъ свѣдѣнія прозрѣвшіе слѣпорожденные (тамъ же, стр. 344 — 353). Очень интересны сообщеніе Каспара Гаузера (См. „Знаніе". 1873 г. Октябрь, стр. 119), проведшаго съ ранняго дѣтства много лѣтъ въ темной и тѣсной тюрьмѣ. Онъ, по словамъ доктора Прейера (См. „Die fünf Sinne des Menschen"), такимъ образомъ передалъ впечатлѣніе, испытанное имъ впервые при созерцаніи ландшафта. „Мнѣ представилось, что я вижу прямо передъ глазами поверхность, покрытую брызгами бѣлаго, голубого, зеленаго, желтаго и краснаго цвѣтовъ. Различать предметы отдѣльно, какъ дѣлаю теперь, тогда я совершенно не могъ. Мнѣ казалось, что мое окно закрыли ставней, покрытой чѣмъ-то пестрымъ, и не даютъ мнѣ смотрѣть въ даль. Я не былъ тогда въ состояніи различать ни горъ, ни полей, ни строеній, и не могъ судить о величинѣ предметовъ". Къ этому онъ прибавляетъ: „Сперва я не распознавалъ формъ предметовъ и не отличалъ

марисованнаго предмета отъ настоящаго". Этотъ разсказъ Гаузера Прейеръ считаетъ весьма характеристичнымъ. „Онъ ясно показываетъ, говоритъ онъ, что представленія о пространствѣ образуются только постепенно путемъ опыта и основываются на сужденіяхъ о различіи ощущеній. Отсюда видно также значительное вліяніе чувства осязанія на происхожденіе пространственныхъ представленій". („Знаніе", 1873. Октябрь. Каспаръ Гаузеръ, стр. 119).

Ср. G. Th. Fechner, Vorschule des Aesthetik. Leipzig. 1876. I, S. 125.

Впрочемъ, наблюденія надъ прозрѣвшими слѣпорожденными, съ словами которыхъ сходились выше приведенныя показанія Каспара Гаузера, истолковывались двояко: „одни видѣли въ нихъ доказательство возможности воспріятія пространства помощью одного зрѣнія, а другія доказательство того, что способность воспріятія пространства пріобрѣтается благодаря мускульно-осязательному опыту". „Такое различіе толкованій находится въ зависимости, съ одной стороны отъ особенностей оперированныхъ слѣпорожденныхъ, съ другой стороны отъ дѣйствительной возможности двоякаго толкованія этихъ случаевъ". (Г. Челпановъ, Проблема воспріятія пространства въ связи съ ученіемъ объ апріорности и врожденности. Кіевъ. 1896 г. I., стр. 344. О психологахъ, держащихся этихъ противоположныхъ мнѣній, см. тамъ же, стр. 328—373). О воспріятіи формы и пространства см. Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 76.

5) T. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 300. Bd. II, S. 209. Cp. Sully Prudhomme, L'expression dans les beaux arts. Paris. 1883, p. 68—70. K. Groos, Der aesthetische Genuss. Giessen. 1902. S. 47—50.

5*a*) L. Arréat, Psychologie du peintre. Paris. 1892, p. 59.

6) Разговоры Гете, собранные Эккерманомъ. Пер. съ нѣм. Д. В. Аверкіева. Спб. 1891 г. Часть вторая, стр. 155. Alfred Bruneau, Geschichte der französischen Musik. (Die Musik. Herausgegeben von R. Strauss. Bd. IV, S. 6—7). Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. München. 1911. Bd. II, S. 516—518. (Arthur Schopenhauers Sämtliche Werke. Herausgegeben von Dr. Paul Deussen.). Въ Atenäum'ѣ Шлегеля музыка названа растаявшей архитектурой, а архитектура — замерзнувшей музыкой. (W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 24).

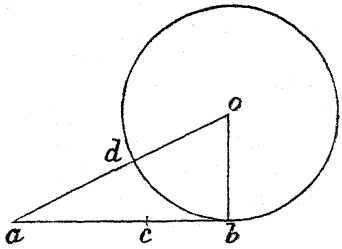
6*a*) Вундтъ, Душа человѣка и животныхъ. Примѣчанія и дополненія. Спб. 1866. Томъ II, стр. 5. О законѣ пропорціональности въ этикѣ см. A. Zeising, Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig. 1854. S. 447, и въ религіи ibid. S. 448.

7) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 32—33. M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 84—85.

„Существенной стороной изящнаго уже въ древности считалась пропорціональность какъ частей между собою, такъ и къ цѣлому. Но въ чемъ состоитъ сама пропорціональность? Какой ея законъ? На это Цейзингъ даетъ слѣдующій отвѣтъ. Если при раздѣленіи цѣлаго на неровныя части должна выйти пропорціональность, то отношеніе частей другъ къ другу должно быть то же, что отношеніе частей къ цѣлому. Эту мысль можно облечь въ строго математическую формулу, а именно: цѣлое не можетъ одинаково относиться къ своимъ частямъ (предполагая, что эти части неравныя), слѣдовательно надо брать отношеніе цѣлаго къ большей части, и между частями—отношеніе большей части къ меньшей или иными словами: цѣлое должно относиться къ большей части, какъ большая часть къ меньшей. Эту пропорцію Цейзингъ называетъ эстетическою пропорціею и выводитъ изъ нея важныя слѣдствія.

Раздѣлить линію въ среднемъ и крайнемъ отношеніи можно или геометрически или алгебраически.

Геометрически дѣлятъ линію *ab* въ среднемъ и крайнемъ отношеніи слѣдующимъ образомъ: на концѣ линіи *ab* возстановляютъ перпендикуляръ *bo* равный половинѣ линіи *ab*; потомъ соединяютъ точки *a* и *o* и откладываютъ на *ab* линію *ac* равную *ad*. Тогда будетъ $ab : ac = ac : cb$.



Точнаго раціональнаго дѣленія въ цѣлыхъ частяхъ не получается, но есть числа, въ которыхъ неточность эта дѣлается весьма незначительна; такъ, напр., число 89 довольно вѣрно дѣлится на 55 и 34, т.-е. $89 : 55 = 55 = 34$, гдѣ произведеніе крайнихъ членовъ =3026, а произведеніе среднихъ =3025.

Далѣе:

55 : 34 = 34 : 21,	гдѣ	произведеніе	крайн.	=	1155,	а средн.	= 1156
34 : 21 = 21 : 13,	„	„	„	=	442,	„	= 441
21 : 13 = 13 : 8,	„	„	„	=	168,	„	= 169
13 : 8 = 8 : 5,	„	„	„	=	65,	„	= 64
8 : 5 = 5 : 3,	„	„	„	=	24,	„	= 25
5 : 3 = 3 : 2,	„	„	„	=	10,	„	= 9
3 : 2 = 2 : 1,	„	„	„	=	3,	„	= 4

Разница между произведеніемъ крайнихъ членовъ и произведеніемъ среднихъ вездѣ=1, но точность пропорціи уменьшается, начиная сверху.

Если вмѣсто 89 возьмемъ число 1000 и при отыскиваніи частей возьмемъ 3 десятичныхъ знака, то точность значительно возрастаетъ. Въ слѣдующей таблицѣ каждыя три подрядъ стоящія числа составляютъ пропорцію, въ которой среднее число есть пропорціональное: напр., 618,034 есть среднее пропорціональное между 1000 и 381,966 и т. д.

1000,000
618,034
381,966
236,068
145,898
90,170
55,728
34,442
21,286
13,156
8,131
5,025
3,106
1,920
1,186
0,733

(См. Золотое дѣленіе, какъ морфологическій законъ въ природѣ и искусствѣ. (Открытіе проф. Цейзинга) съ примѣчаніями и объясненіями изложилъ Ю. Ф. В. Москва. 1876, стр. 2—3).

Проф. А. И. Смирновъ пишетъ, что „Гербартіанецъ Цейзингъ выставилъ особый оригинальный законъ нормальныхъ эстетическихъ отношеній формы, извѣстный подъ названіемъ золотого сѣченія. Онъ состоитъ въ слѣдующемъ: меньшій размѣръ предмета относится къ большему такъ, какъ этотъ послѣдній къ суммѣ обоихъ. Положимъ, меньшій размѣръ мы назовемъ буквой a, большій b, — принципъ золотого сѣченія будетъ выраженъ такой пропорціей: $a:b=b:a+b$. Такъ какъ этотъ законъ, дѣйствительно, имѣетъ значеніе въ эстетикѣ, хотя и не такое всеобщее и безусловное, какъ думалъ самъ Цейзингъ, то мы остановимся на немъ нѣсколько дольше. Постараемся объяснить его примѣрами, сначала, четыреугольника и креста. По Цейзингу, тотъ четыреугольникъ, разумѣется—правильный, будетъ лучше, удовлетворительнѣе въ эстетическомъ отношеніи, высота и длина котораго будутъ находиться въ упомянутомъ выше отношеніи. Положимъ высота будетъ 8 д., тогда длина должна равняться приблизительно 13 д. съ небольшой дробью, потому что $8:13=13:21$ ($8\times21=168$; $13\times13=169$). Точное отношеніе меньшаго и большаго размѣровъ, по принципу золотого сѣченія, выражается слѣдующей непрерывной дробью: 1,61803... т.-е. если мы примемъ за единицу меньшій размѣръ, то большій будетъ 1,61803... Какъ извѣстно изъ ариѳметики всякая непрерывная дробь можетъ быть выражена цѣлымъ рядомъ простыхъ дробей, по методѣ большаго и большаго къ ней приближенія. Вотъ нѣсколько первыхъ чиселъ этого ряда закона Цейзинга: 0,61803 $=\frac{3}{5}$, или $\frac{5}{8}$ или $\frac{8}{13}$, или $\frac{13}{21}$ или $\frac{21}{34}$ и т. д. Каждый слѣдующій членъ легко найти: стоитъ знаменателя предыдущей дроби принять за числителя, а знаменателемъ поставить сумму числителя и знаменателя той предшествующей дроби. Такъ, первая дробь у насъ $\frac{3}{5}$, чтобы найти слѣдующую за ней, слѣдуетъ знаменателя ея, т.-е. 5 принять за числителя, а знаменателемъ будетъ $3+5=8$; т.-е. $\frac{5}{8}$. Получаемыя, такимъ образомъ, дроби выражаютъ отношеніе размѣровъ по закону золотого сѣченія, т.-е. если меньшій размѣръ равняется 3 или 5, или 8, или 13, или 21, то большій долженъ равняться 5, 8, 13, 34 и т. д. Чтобы еще лучше пояснить законъ золотого сѣченія, возьмемъ примѣръ креста; спрашивается, какого рода крестообразное пересѣченіе линій будетъ удовлетворять принципу Цейзинга? Здѣсь, собственно, требуется опредѣлить два обстоятельства: во-1-хъ, при данной длинѣ перпендикуляра найти длину поперечника, наиболѣе удовлетворительную въ эстетическомъ отношеніи и во 2-хъ, найти постоянную точку пересѣченія этихъ линій. Тотъ и другой вопросъ легко рѣшить на основаніи установленнаго Цейзингомъ ряда приближеній, или приблизительныхъ отношеній: длины пересѣкающихся линій должны относиться между собой какъ 3:5, или какъ 5:8, или 8:13, 13:22 и т. д. и притомъ, чѣмъ дальше мы возьмемъ членъ, тѣмъ лучше, потому что онъ будетъ представлять большее приближеніе къ закону Цейзинга. Но въ такомъ же отношеніи должны находиться и оба отрѣзка перпендикулярной линіи выше пересѣченія и ниже, т.-е. если верхняя часть будетъ $=5$ или 8 и т. д., то нижняя должна быть $=8$ или 13 и т. д.“ (А. И. Смирновъ, Эстетическое значеніе формы въ произведеніяхъ природы и искусства. Казань. 1894, стр. 27—29).

8) Vorlesungen über Aesthetik oder über die Philosophie des Schönen und der schönen Kunst von K. Ch. Fr. Krause. Aus dem handschriftlichen Nachlasse des Verfassers herausgegeben von Dr. P. Hohlfeld und Dr. Aug. Wünsche. Leipzig. 1882. S. 47.

9) Ad. Kullak, Das Musikalisch-Schöne S. 80. Ср. Otto Jahn, Mozart, Leipzig. 1859. IV. S. 140.

10) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 87. О законѣ Цейзинга въ музыкѣ см. Hermann Küster, Populäre Vorträge über die Bildung und Begründung eines musikalisches Urtheils. Leipzig. 1871. S. 18.

11) Объ эстетическомъ достоинствѣ геометрическихъ фигуръ см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 226, 235—237, 257. Въ искусствѣ, въ особенности въ орнаментѣ, выдающуюся роль играютъ геометрическія фигуры. О геометрическомъ орнаментѣ см. Er. Grosse, Anfänge der Kunst, Freiburg und Leipzig. 1894. S. 112 ff. и Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien. 1898. S. 28 ff., 69, 132, 323—334, 255, 362 f., 529—534, 539—586, 588, 681, 687. Линейный или геометрическій стиль представляетъ обыкновенно стилизованныя, схематическія формы природы. (Konrad. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II. S. 196—197, 199).

12) А. И. Смирновъ, Эстетическое значеніе формы въ произведеніяхъ природы и искусства. Казань. 1894, стр. 20. О томъ, что въ правильности не заключается красота см. J. Müller, Eine Philosophie des Shönen. Mainz. 1897. S. 72. Въ любомъ цвѣткѣ больше красоты, чѣмъ во всякой геометрической фигурѣ. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 362).

13) J. Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig. 1880. S. 248.

Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884, S. 492.

„Cosa veramente rarissima e singolare“ (вещь поистинѣ рѣдчайшая и несравненная—говоритъ объ этой картинѣ Вазари. (См. Le vite di più eccelenti pittori scultori ed architettori, scritte di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze. 1879. Tomo IV, pag. 365).

14) Объ этой картинѣ см. E. Müntz, Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps. Paris. 1881, p. 538—539.

15) Lotze, Abhandlung über die Bedingungen der Kunstschönheit. Göttingen. 1847. S. 55. 77, 78.

16) Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II, S. 89. По мнѣнію К. Ланге, симметрія не имѣетъ значенія ни въ пластикѣ, ни въ живописи. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 287).

17) Louis Gonse, L'art gothique, p. 171. Несимметричность замѣтна и въ фасадѣ Амьенскаго собора (см. ibid., p. 200). О симметріи см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 278, 282—284. Отступленіе отъ симметріи въ архитектурѣ не обезображиваетъ послѣднюю. (См. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 284—285).

18) О законѣ пропорціональности и объ условіяхъ, при которыхъ онъ производитъ то болѣе, то менѣе пріятныя впечатлѣнія см. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892, S. 225—232. 248—252. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 66—67. К. Ланге указываетъ на то, что золотое сѣченіе было еще извѣстно въ древности, но ему не придавалось эстетическаго значенія. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 290—291).

О неудовлетворительности золотого сѣченія, какъ эстетическаго закона, установленнаго Цейзингомъ, см. ibid. I. S. 302.

19) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 190—202.

20) Ibid., I. S. 192. Ср. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 228.

21) J. Ranke, Der Mensch. Leipzig. 1887. Bd. I. S. 14—15. Ср. K. Groos Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 249—251.

22) Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1862. S. 135.

23) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 306—324. Правильность, симметричность, пропорціональность (очень условныя) едва ли составляютъ сущность красоты человѣческаго тѣла. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 102—106).

24) Объ Авенаріусѣ см. В. Лесевичъ, Что такое научная философія? Спб. 1891, стр. 196.

Ср. J. Petzoldt zu Richard Avenarius' Princip des kleinsten Kraftmasses und zum Begriff der Philosophie. (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie. 1887. Bd. 11, S. 177).

Объ эстетическомъ значеніи принципа наименьшей траты силъ см.: 1) R. Avenarius, Philosophie als Denken der Welt gemäss dem Princip des kleinsten Kraftmasses. Leipzig. 1876, S. 71—75; 2) J. Petzoldt, Zu Richard Avenarius' Princip des kleinsten Kraftmasses und zum Begriff der Philosophie. (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie. 1887. Bd. 11. S. 190—191); 3) H. Jäger, Das Princip des kleinsten Kraftmasses in der Aesthetik (ibid. 1881. Bd. V, S. 415—447); 4) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 263 ff.

25) H. Jäger, Das Princip des kleinsten Kraftmasses in der Aesthetik, (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie. 1881. Bd. V. S, 416, 418—419, 420, 421). K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S, 218, 226, 245, 259. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 169, 171. Точно такъ же наслажденія осязанія основываются на томъ же принципѣ экономіи силъ. Ibid., p. 92. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 18, 19.

26) Grant Allen, Physioligical Aesthetics. London. 1877, p. 164.

По мнѣнію Суріо, мы, смотря на рисунокъ, не обращаемъ вниманія на линіи, а на предметъ, ими очерчиваемый. (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 93. Ср. Souriau, Esthétique du mouvement. Paris. 1889. p. 287. По мнѣнію Суріо, мы не двигаемъ глазами, смотря на линіи. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 353). Ср. K. Groos, Der aesthetische Genuss. Giessen. 1902. S. 49).

27) Sully Prudhomme, L'expression dans les beaux arts. Paris. 1883, p. 137.

28) Louis Gonse, L'art gothique, p. 104.

29) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 310—311.

30) Ibid. S. 311.

31) Вундтъ, Душа человѣка и животныхъ. Спб. 1866. Примѣчанія и дополненія, стр. 5. Ср. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 105—106.

32) Вундтъ, Душа человѣка и животныхъ. Спб. 1866. Томъ II, стр. 102. Ср. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 170. Ср. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 229—230. Ср. Луначарскій, Основы позитивной эстетики. (Очерки реалистическаго міровоззрѣнія. Спб. 1904, стр. 146—147).

33) Sully Prudhomme, Paris. 1883, p. 143. О симметріи и причинѣ, по которой она нравится см. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 173—179.

34) О всесторонней и двухсторонней симметріи см. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892, S. 224—225.

35) Ibid. 225. Ср. Theodor Alt, System der Künste Berlin 1888 S. 47.

36) K. Groos, Einleitung in die Aesthetik Giessen. 1892. S. 247—248. Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 335. Sully Prudhomme, L'expression dans les beaux-arts. Paris. 1883, p. 143—146.

37) H. Jäger, Das Princip des klensten Kraftmasses in der Aesthetik. (Vierteljahrsschrift für wissenschaftiliche Philosophie. 1881. Bd. V, S. 438—439). Ср. Al. Bain, The Emotions and the Will 2 ed. London. 1865, p. 223—224). „Пріятный характеръ консонансовъ и непріятный диссонансовъ объясняется принципомъ экономіи силъ". (M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 59). Также эстетическій характеръ ритма заключается въ экономіи силы. (Ibid., p. 59. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 262—265).

Консонансъ производитъ пріятное, а диссонансъ непріятное впечатлѣніе, если они взяты въ отдѣльности.

Диссонансъ производитъ пріятное впечатлѣніе при разрѣшеніи въ консонансъ, а также при переходѣ въ другіе диссонансы (рано или поздно разрѣшающіеся въ консонансъ) въ музыкальныхъ сочиненіяхъ, имѣющихъ цѣлью не одно благозвучіе, но и экспрессію. (Ср. мою ст. „Основы музыкальной критики", помѣщенную въ моей книгѣ „Изъ области музыки и эстетики". Спб. 1896, стр. 123 и далѣе).

38) Beauquier, Philosophie de la musique. Paris. 1865, 195—196.

О причинѣ, по которой консонансы нравятся см. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London, p. 123—127. Ср. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 61—63.

39) По мнѣнію Grant Allen, „эстетически-прекрасное есть то, что доставляетъ наибольшее возбужденіе съ наименьшей тратою силъ и усталостію, въ процессахъ, прямо не связанныхъ съ жизненными функціями". (Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 39. Ср. ibid., p. 34, 41, 85, 119, 165. Ср. M. Cuyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 56, 60).

40) P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 14—20. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 260—262, 266, 293. Ср. M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 61. См. возраженія у Th. Ribot. La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 342.

41) W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie. 5 Aufl. Leipzig. 1902. Bd. I, S. 361—362. Ср. В. Вундтъ. Основанія физіологической психологіи. Пер. В. Кандинскій. Москва. 1880, стр. 318—319. Ср. Основанія психологіи и логики по Бенеке. Составлено Дресслеромъ. Пер. подъ ред. І. Паульсона Спб. 1871, стр. 16—17. Объ общемъ чувствѣ Ср. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 225—226.

42) О физической немощи человѣка, лишающагося способности мыслить отъ малѣйшей помѣхи см. Bl. Pascal, Pensées. Article III § 12. (Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette et C. 1882, I, p. 258—259).

43) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 54—55. P. Souriau, La Beauté rationelle, Paris. 1904, p. 230—232.

44) Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 349. Ср. Th. H. Huxley, Introductory essay. The Struggle for existence in human So-

ciety. (См. Th. H. Huxley, Evolution and Ethics and other essays. London. 1895, p. 201—202).

45) Отрицаніе искусства въ весьма рѣзкой формѣ было высказано нѣкоторыми писателями 60-хъ годовъ прошлаго вѣка, напримѣръ, Варѳоломеемъ Александровичемъ Зайцевымъ, писавшемъ въ „Русскомъ Словѣ“, и Дмитріемъ Ивановичемъ Писаревымъ (см. его „Цвѣты невиннаго юмора“, „Реалисты“, „Разрушеніе эстетики“ и пр.). См. характеристику ихъ въ „Большой Энциклопедіи“ подъ ред. С. Н. Южакова ст.: Зайцевъ и Писаревъ.

46) „Любитель цвѣтовъ ухаживаетъ за растеніемъ ради его цвѣтовъ, и считаетъ корни и листья цѣнными главнымъ образомъ потому, что они суть средства произведенія цвѣтовъ: и если цвѣтокъ, какъ окончательный продуктъ, есть предметъ, которому подчинено все другое, любитель цвѣтовъ знаетъ, что корень и листья, въ сущности, имѣютъ большую важность, потому что отъ нихъ зависитъ развитіе цвѣтка. Онъ прилагаетъ всѣ старанія, чтобы вывести здоровое растеніе, и знаетъ, что было бы нелѣпо, если бы онъ при своемъ сильномъ желаніи получить цвѣтокъ пренебрегалъ самимъ растеніемъ. Такъ и въ разбираемомъ нами случаѣ. Архитектура, скульптура, живопись музыка и поэзія справедливо могутъ быть названы цвѣтомъ цивилизованной жизни. Но предположивъ даже, что цѣнность ихъ такъ велика, что имъ подчиняется цивилизованная жизнь, которая ихъ производитъ (что едва ли возможно утверждать), и тогда должно признать, что развитіе здоровой цивилизованной жизни должно прежде всего обратить на себя вниманіе и что предметы, способствующіе этому, должны занимать самое высокое мѣсто“. (Р. Спенсеръ, Воспитаніе умственное, нравственное и физическое. Спб. 1877, стр. 72—73). Ср. Irjö Hirn, The origin of Art. London 1900, 141. О демократизаціи искусства. (Max Dessoir. Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik. Die neue Rundschau. August. 1905. VIII. Heft S. 943.

47) M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 61—62. Объ основахъ эстетики въ низшихъ и высшихъ чувствахъ см. Max Dessoir. Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik. Die neue Rundschau August. 1905 VIII, Heft. S. 937—939.

48) P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 16.

49) Ibid., p. 16.

Радостное настроеніе выздоровѣвшаго, испытывающаго приливъ новыхъ силъ, выражено Бетховеномъ въ его квартетѣ op. 132, именно, въ части, обозначенной словами: „Благодарственная Богу пѣснь выздоровѣвшаго, въ лидійскомъ ладѣ“ въ особенности мѣсто, гдѣ сказано: „Чувствуя новыя силы“.

50) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 268. Ср. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 218.

51) Тѣ скорости движенія, которыя мы совсѣмъ не воспринимаемъ, могутъ быть доступны животнымъ, у которыхъ „весьма сложные органы чувствъ, снабженные большимъ числомъ нервовъ, отправленія которыхъ мы не въ состояніи объяснить“. „Знакомый намъ міръ можетъ казаться совершенно инымъ для другихъ животныхъ. Для нихъ онъ можетъ быть полонъ музыки, которую мы не въ состояніи разслышать, красокъ, которыхъ нашъ глазъ не можетъ разсмотрѣть, ощущеній, которыхъ мы не въ состояніи постичь“. (Леббокъ, Успѣхи и радости жизни. Пер. Ловцовой, съ пред. А. Михайлова. Спб. 1890, стр. 337).

52. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London, p. 92—94. Объ отсут-

ствіи монополизаціи, какъ признакѣ, свойственномъ всему, относящемуся къ эстетикѣ, см. стр. 63.

53) Burke, A philosophical Enquiry in to the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 26. По мнѣнію Бёрка, для красоты нужна гладкость (ibid. p. 213—214). Названный писатель полагаетъ, что красота доступна осязанію (ibid. p. 229) и указываетъ на аналогію красоты, воспринимаемой зрѣніемъ и осязаніемъ (ibid. p. 231).

54) J. Volkelt, Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1903. Bd. 32. Heft 1, S. 18—19). См. объ осязаніи ibid. S. 9—10, 15—16 26—27.

55) M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 62—63. Stewart, On the Beautiful, p. 296. Слова Stewart'a о близости зрительныхъ и осязательныхъ ощущеній, вслѣдствіе которой все, что пріятно на ощупь, нравится и зрѣнію, приводитъ Bain въ подтвержденіе своего мнѣнія о способности осязанія возвыситься до воспріятія эстетическихъ впечатлѣній. (Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 219).

56) M. Guyau, L'art au point de vue sociologique, Paris. 1889, p. 3. Осязаніе есть по преимуществу чувство жизни и оно также наиболѣе достовѣрно обнаруживаетъ смерть". (Ibid. p. 4).

57) Grant Allen, Physiological Aesthetics London. 1877, p. 96. Фолькельтъ не утверждаетъ безусловно, какъ дѣлаетъ Grant Allen, способности осязанія возвыситься до воспріятія эстетическихъ впечатлѣній, но думаетъ, что, можетъ быть, есть люди, у которыхъ осязательныя ощущенія могутъ получать эстетическій характеръ. См. J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. 29. Band. S. 218).

58) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 94.

59) L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874, S. 7—8.

Еще Демокритъ утверждалъ, что „всѣ наши чувства—лишь видоизмѣненія осязанія". Эта мысль развита у Г. Спенсера въ его „Основахъ Психологіи" и у Ribot въ его Psychologie anglaise contemporaine. (См. Cuyau, La morale d'Epicur, Paris. 1878, p. 35). Ср. R. Kralik, weltschönheit. Wien. 1894. S. 181.

60) См. Herder, Plastik и Viertes kritisches Wäldchen. 2 Buch, im 1, 3, 4, 12 Capitel. Съ мыслями Гердера согласенъ и Робертъ Циммерманъ. Онѣ встрѣтили возраженіе со стороны Fr. Vischer'a (Kritische Gänge. 6. Heft. Stuttgart. 1873). Ср. J. Volkelt, Der aestetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift fur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29, S. 217—218). Ср. H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879, 3 Theil. 3 Buch. 1 Abtheilung. S. 57. Краликъ также считаетъ скульптуру за искусство осязанія. (R. Kralik, Weltschönheit. Wien. 1894. S. 180—181).

61) Herder, Plastik. (Herders sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin. 1892. Bd. VIII, S. 12—13). Гюйо также думаетъ, что осязаніе способно на воспріятіе красотъ скульптуры. (M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884. p. 62). О слѣпомъ скульпторѣ Jean Gonnelli см. L. Arréat, Psychologie du peintre. Paris. 1892. p. 59.

62) J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29, S. 217—218).

63) Ibid. S. 207.

64) Ch. Perkins, Ghiberti. Paris. 1886, p. 133. Ср. M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 62.

65) Н. В. Гербель. Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей. 2 изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1892. Томъ I, стр. 163. При созерцаніи статуи мы ее какъ бы щупаемъ глазами (L. Volkmann, Die Grenzen der Künste. Dresden. 1903. S. 78.

66) Брилья Саваренъ, Физіологія вкуса. Москва, 1867, стр. 41.

67) Тамъ же, стр. 52—53.

68) Ф. Толль, Настольный словарь. Спб. 1864. Т. III, стр. 124. (Поваренное искусство). Ср. „Большая Энциклопедія“ подъ ред. С. Н. Южакова ст.: „Гастрономія.“ (Спб. 1901, т. VI. стр. 221) и „Поваренное искусство“ (тамъ же, т. XV, стр. 293).

О кулинарномъ искусствѣ и способности вкуса испытывать эстетическія наслажденія см. B. Kralik, Weltschönheit. Wien. 1894. S. 175—177.

О кулинарномъ искусствѣ упоминаетъ Платонъ (см. Oeuvres de Platon, traduites par V. Cousin. Paris. 1827. Tome III, p. 227, 234).

69) Брилья-Саваренъ, Физіологія вкуса. Москва 1867, стр. 56—57.

70) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 85—86.

71) Ibid., p. 86. Ср. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London, p. 210.

Эстетичность вкусовымъ наслажденіямъ приписываетъ Беркъ (Burke, A philosophical Enquiry into the orgin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 156—157, 236—237. 296—299), Гюйо (M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 16—17; Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 63—65) и др. Ср. также J. Volkelt, Der aesthetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29, S. 216—217) и Huysmanns: въ его романѣ „Au rebours“ симфонія изъ ликеровъ. Платонъ сравнивалъ кулинарное искусство съ реторикой. La Fontaine находилъ нѣчто эстетическое въ устрицѣ, Musset въ пирогѣ. (M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 64).

О кулинарномъ искусствѣ см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1701. I. S. 73, 164.

72) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 76. Ср. Ludwig Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 5. О попыткахъ облагородить вкусовыя наслажденія присоединеніемъ къ нимъ эстетическихъ и духовныхъ см. Th. Lipps, Die ethische Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 171.

73) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 63, 68, 71—72, 74—75).

Только при болѣзни приходится принимать лѣкарства наперекоръ протесту вкуса, напримѣръ, хину и пр. Подобныя лѣкарства, полезныя въ малыхъ дозахъ отъ недуговъ, все же болѣе или менѣе ядовиты. (Ibid., p. 71). Впрочемъ, иногда возможны ошибки: можетъ нравиться вредное и не нравиться полезное, вслѣдствіе недостатка приспособленности нашего организма къ окружающему міру (ibid., p. 82) и по причинѣ кулинарнаго искусства, смѣшивающаго пищу и оттого причиняющаго потерю способности опредѣлять по каче-

ству вкушаемаго его полезность или вредъ (ibid., p. 75—76). О томъ, что непріятное на вкусъ вредно, а пріятное полезно см. также Th. Ribot, La psychologie des sentiments Paris. 1896, p. 202—203. Объ извращеніи инстинкта при выборѣ пищи см. И. И. Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 54—55, 81).

74) J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29. S. 220). Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 58, 76—77, 255.

75) Брилья-Саваренъ, Физіологія вкуса. Москва. 1867, стр. 43.

76) Тамъ же, стр. 43.

77) Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 202—203. Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 78—82.

Иногда вредные газы не издаютъ непріятнаго запаха, точно также и вредная пища не всегда противна. Объ этихъ довольно рѣдкихъ исключеніяхъ, являющихся результатомъ несовершеннаго приспособленія нашего организма къ окружающему см. ibid., p. 82—83.

78) Ibid., p. 83. Ср. J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29, S. 214).

79) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 83—84.

Способность обоняніе возвышаться до эстетическаго воспріятія утверждаютъ: Burke (A phylosophical Enquiry in to the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 156—157, 236—237) и Guyau (Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 65—66).

80) Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 94. Ср. Johannes Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29, S. 215). Ароматъ цвѣтовъ—экспрессія ихъ души. (Fechner, Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen. 2 Aufl. 1899. S. 245, 287. Ionas Cohn, Allgeméne Asthetik. Leipzig. 1901 S. 62). О роли низшихъ чувствъ въ эстетикѣ ibid. S. 94—96. Ср. P. Souriau, La Beautè rationelle. Paris. 1904. p. 254—255, 246—257, 260—261, 265, 268—270.

81) M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 10.

82) Гейне, Путевыя картины. (См. Генрихъ Гейне. Собранія сочиненій. Редакція Петра Вейнберга. Спб. 1898. Томъ I, стр. 37).

83) M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 66. Ср. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 14. Загрязненіе водъ—пятно на нашей культурѣ. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904. p. 270).

84) Mantegazza, Fisiologia d'amore. Ediz. 3a, pag. 176. Ср. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, pag. 156. Ср. Felix Regnault, Comment on aime: Les lois naturelles de l'amour. (La Revue 1905. № 8 avril, p. 475).

85) Книга Пѣсни Пѣсней Соломона. IV, 10—11.

86) Тамъ же, VII, 9—10).

87) Тамъ же, V, 13. Вліяніе настроенія духа и состоянія здоровья на запахъ нашего тѣлѣ. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904. p. 269).

„Чѣмъ ниже стоитъ раса, тѣмъ больше вліяетъ чувство обоняніе на эстетическое сужденіе. Такъ, ѣдкій запахъ, характеризующій негровъ, дѣйствуетъ на нихъ возбуждающимъ образомъ. Негритянская женщина, обладающая, кромѣ вышеуказанныхъ признаковъ красоты (вздутыя губы, вздернутый носъ

и отвислыя груди), еще послѣднимъ преимуществомъ, дѣйствующая, слѣдовательно, не только на зрѣніе, но и на обоняніе, является для мужчины ея расы особенно привлекательной и кажется ему совершенствомъ красоты". І. Гаульке, Красота въ природѣ и искусствѣ. (См. Вѣстникъ и Библіотека Самообразованія. 1903 г., № 14, столбецъ 614). „Негру нравятся въ женщинѣ вздутыя губы, вздернутый носъ и отвислыя груди". (Тамъ же, столбецъ 612).

Женское тѣло можетъ быть изображено на картинѣ такъ, что зрителю будетъ казаться запахъ, распространяемый красавицей. (J. Volkelt, Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. См. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Leipzig. 1903. Bd. 32. S. 16).

88) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 84. Ср. M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 65. О парфюмерномъ искусствѣ пишетъ Платонъ въ „Gorgias" (Ср. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 16). О запахѣ и обоняніи Платонъ пишетъ въ Филебѣ. (Oeuvres de Platon traduites par Victor Cousin. Paris. 1824. Tome III, p. 419—420).

89) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 86—87. Наоборотъ, Краликъ пишетъ объ „искусствѣ обоняния" и считаетъ это чувство способнымъ на эстетическое воспріятіе. (Kralik, Weltschönheit. Wien. 1894. p. 177—179). Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 73. Объ удовольствіяхъ низшихъ чувствъ ibid., I. S. 74, 164—167. О роли низшихъ чувствъ въ эстетикѣ см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 208—214.

90) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 58, 225, 252. Ср. J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29, S. 219).

О способности живописи возбуждать въ зрителѣ осязательныя, вкусовыя, обонятельныя и пр. ощущенія см. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a M. 1855. S. 420—421. Ср. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris, p. 158—159. О низшихъ чувствахъ въ поэзіи см. ibid., p. 218—221. Ср. Fr. Paulhan, De la description pittoresque. (Revue Bleue 1886. 17 juillet. T. XII, p. 71—78). („Фридрихъ Фишеръ однажды выразился, что бываютъ картины, которыя, видишь, какъ воняютъ". (Hanslick въ „Neue Freie Presse № 6224. 1881. М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго. Москва. 1901. II, стр. 503).

Иногда сценическое искусство пользуется ароматами. Такъ, напримѣръ, во Флоренціи въ 1565 г. было дано сценическое представленіе, въ которомъ изображались боги античнаго міра, распространявшіе вмѣстѣ со сладкою гармоніею и пріятный запахъ. (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 32—33). Въ трагедіи „Коварство и Любовь" Шиллера гофмаршалъ фонъ Кальбъ распространяетъ по всему партеру запахъ мускуса. (Полное собраніе сочиненій Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. 7 (Гербеля). Спб. 1893, стр. 273). Въ средневѣковыхъ сценическихъ представленіяхъ адъ распространялъ міазмы. (L'ancienne France. Le théatre, Mystère. Tragédie. Comedie et la musique. Instruments. Ballet. Opera jusqu'en 1789. Paris. 1887, p. 46. Bibliothèque historique illustrée).

91) J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29. S. 209).

92) Гезіодъ. Подстрочный переводъ поэмъ съ греческаго. Вступленіе, переводъ съ примѣчаніями Георгія Властова. Спб. 1885, стр. 215.

93) Ал. фонъ Гумбольдтъ, Космосъ. Пер. Н. Фролова. Изд. 3. Москва. 1866. Ч. I, стр. 142. Ср. L. Eckardt. Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 22—23.

Свѣтъ пробѣгаетъ 296.000 верстъ въ секунду. (См. Фламаріонъ, Популярная астрономія. Пер. Вурцеля. Варшава. 1880. Книга I. Земля, стр. 77).

О скорости свѣта см. Wm. Harkness, The Solar parallax and its related constants, including the figure and density of the earth. Washinhton. 1891, p. 29—31.

94) Ал. фонъ Гумбольдтъ, Космосъ. Пер. Н. Фролова. Изд. 3. Москва. 1866. Ч. I, стр. 85.

95) Тамъ же, часть I, стр. 143.

96) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 22, 23.

97. Ал. фонъ Гумбольдтъ, Космосъ. Пер. Н. Фролова. 3. Изд. Москва. 1866. Часть I, стр. 143.

98) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 299.

99) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5 éd. Paris. 1882. Tome II, p. 430—431.

100) Потерянный и возвращенный рай. Поэмы Джона Мильтона. Съ 50 картинами Густава Дорэ. Переводъ съ англійскаго А. Шульговской съ подстрочнымъ англійскимъ текстомъ. Изд. А. Ф. Маркса. Спб. 1878. Пѣснь III, стр. 47.

101) Mantegazza, Fisionomia e Mimica. Milano. 1881, p. 170—171.

102) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 323. Объ экспрессіи звуковъ см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 478—479.

103) K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869 S. 522.

104) Herders sämmtliche Werke herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin. 1892. Bd. 22. S. 266.

105) K. Groos, Der aesthetische Genuss. Giessen. 1902. S. 36—37, 48. Ср. M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, 5—6. Низшіе чувства лишены способности воспринимать духовную экспрессію. (J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. См. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29. S. 213).

Впрочемъ, душевныя настроенія и движенія обнаруживаются не только видимымъ и слышимымъ способомъ, а также доступны и обонянію. „По словамъ доктора Гаммонда изъ Ньюйорка, запахъ святости (l'odeur de sainteté). не есть простая реторическая фигура; это есть выраженіе священнаго нервнаго припадка, при чемъ кожа распространяетъ болѣе или менѣе благовонныя испаренія въ моментъ изступленнаго религіознаго пароксизма. Докторъ Гаммондъ самъ наблюдалъ ипохондрика, кожа котораго распространяла запахъ фіалки, хоронка, испускавшаго запахъ хлѣба, истеричную женщину, которая пахла ананасомъ во время своихъ припадковъ, другую, отъ которой пахло присомъ. Докторъ Охоровичъ видѣлъ истеричную, пальцы которой испускали запахъ ванили. Весьма возможно, что всѣмъ физіологическимъ состояніямъ соотвѣтствуютъ опредѣленные запахи, и такъ какъ всякому физіологическому состоянію соотвѣтствуетъ состояніе психологическое, то не странно предположить съ Охоровичемъ, что всякая эмоція, всякое чувство и даже многія идеи могли бы быть переведены на языкъ запаховъ“. (М. Гюйо, Искусство съ точки зрѣнія соціологіи, съ предисловіемъ Альфреда Фулье. Пер. по 2-му франц. изд. подъ ред. А. Н. Пыпина. Спб. 1891, стр. 4).

106) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 34 - 35.

107) Фолькельтъ видитъ въ отсутствіи „матеріальности“, „тѣлесности“ главное отличіе зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній отъ впечатлѣній низшихъ чувствъ. Вотъ причина, по которой, по мнѣнію Фолькельта, зрѣніе и слухъ—эстетическія чувства по преимуществу. (J. Volkelt, Der ästhetische. Werth der niederen Sinne. См. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902 Bd. 29. S. 208—209, 213).

108) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 210—211.

109) K. Groos, Der aesthetische Genuss. Giessen. 1902. S. 36—37, 40. Ср. J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29. S. 213), M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 5—6. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 210—211).

110) О причинѣ, по которой зрѣніе и слухъ наиболѣе способны на эстетическія воспріятія см. Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 208—209. Ср. Th Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1889. S. 179—180. Видимое и слышимое мы одушевляемъ, одухотворяемъ и такимъ образомъ дѣлаемъ предметомъ эстетической симпатіи. (Ibid., S. 180).

Мнѣніе, что лишь зрѣніе и слухъ способны на воспріятіе эстетическихъ впечатлѣній, встрѣчается у многихъ писателей. См. Platon, Hippias ou du beau (Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin. Paris. 1827. Tome IV, p. 149, 151—154, 161—163, 166—167. О вкусовыхъ и эротическихъ наслажденіяхъ Ibid., tome IV, p. 151—152); Политика Аристотеля. Пер. Н. Скворцова. Изд. 2. Москва, 1893, стр. 205; Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen (Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen 1838. Bd. XII Brief 26, S. 117—118); Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. 2 Aufl. Berlin. 1842. Bd. I, S. 50 f., Bd. 2. S. 253 f.; Wilhelm Volkmann, Lehrbuch der Psychologie. 2 Aufl. Göthen. 1875. B. I. S. 274, 279, 287, Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 34—35, 58, 97, 100; Eduard Hartman, Philosophie des Schönen. Berlin. 1887. S. 73; K. Groos, Einleitung in die Aesthetic. Giessen. 1892. S. 522; Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 3, 11, 55; J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne (Zeitschrift für Psychologie und Pgysiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29. S. 206—208); Otto Liebmann, Gedanken und Thatsachen. Strassburg. 1902. Bd. 2, S. 274 f. и др.

111) Нѣтъ ни одного изящнаго искусства для низшихъ чувствъ. (См. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 216). Ср. J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29. S. 207). Тотъ фактъ, что изящныя искусства обращаются только къ зрѣнію и слуху, служитъ для Рибо главнымъ доказательствомъ, что только эти два чувства способны на эстетическое воспріятіе, (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 342). Тамъ же интересныя объясненія причины, по которой зрѣніе и слухъ, въ отличіе отъ низшихъ чувствъ, способны на воспріятіе эстетическихъ впечатлѣній. (Ibid.,p. 342). Напротивъ, Краликъ (R. Kralik, „Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik“. Wien. 1894) признаетъ искусство вкуса (ibid., S. 175), обоняніа (ibid., S. 177), осязанія (ibid., S. 180), слуха (ibid., S. 182) и зрѣнія (ibid., S. 184). Упомянутый авторъ признаетъ также искусство одѣянія

(ibid., S. 200), какъ и Ренанъ, видящій въ женскомъ нарядѣ даже высшее искусство. По мнѣнію Ренана, „Красота вовсе не поверхностная выгода, не опасность, не неудобство, а такой же Божій даръ, какъ и добродѣтель. Красота стоитъ добродѣтели. Прекрасная женщина выражаетъ одну изъ сторонъ Божескаго провидѣнія, одну изъ цѣлей Господнихъ, какъ геніальный человѣкъ, какъ добродѣтельная женщина. Она это чувствуетъ, откуда ея гордость. Она инстинктивно чувствуетъ безконечное сокровище, носимое ею въ своемъ тѣлѣ; она хорошо знаетъ, что безъ ума, безъ великой добродѣтели, она считается однимъ изъ первѣйшихъ проявленій Божіихъ. И зачѣмъ мѣшать ей пользоваться врученнымъ ей даромъ и оправлять выпавшій на ея долю алмазъ? Женщина, наряжаясь, исполняетъ долгъ; она занимается искусствомъ и искусствомъ превосходнымъ, въ нѣкоторомъ смыслѣ прелестнѣйшимъ искусствомъ. Не дадимъ себя въ обманъ улыбкою, являющеюся у легкомысленныхъ людей. Пальму генія присуждаютъ греческому художнику, сумѣвшему рѣшить труднѣйшую задачу: украсить человѣческое тѣло, т.-е. само совершенство, а видятъ лишь тряпки въ попыткѣ содѣйствовать прекраснѣйшему произведенію Бога, женской красотѣ! Женскій нарядъ, со всѣми его изысканностями, есть своего рода великое искусство“. (Er. Rénan, Marc Aurèle. 5 éd. Paris. 1883, p. 554—555). Противъ этихъ мыслей Ренана сильно возстаетъ Л. Толстой. („Что такое искусство“. Москва. 1898, стр. 36).

112) Г. Спенсеръ, Происхожденіе и дѣятельность музыки. (См. Г. Спенсеръ, Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 139—142).

„Смѣется ли ребенокъ при видѣ игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонятъ за излишнюю любовь къ родинѣ, дрожитъ ли дѣвушка при первой мысли о любви, создаетъ ли Ньютонъ міровые законы и пишетъ ихъ на бумагахъ—вездѣ окончательнымъ фактомъ является мышечное движеніе“. (И. Сѣченовъ, Психологическіе этюды. Спб. 1873, стр. 33). Самыя экспрессивныя части тѣла—глаза и ротъ. (Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 141, 155).

113) Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ. Пер. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 296.

114) Тамъ же, стр. 297.

114*a*) Jonas Cohn, Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901. S. 50.

115) Евангеліе отъ Матѳея. XII, 34. Загражденіе выраженія сильной эмоціи можетъ причинить смерть. (P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881 p. 107).

116) Al. Bain, The Emotions and the Will, 2 ed. London. 1865, p. 173. Мы симпатизируемъ не только чувствующимъ существамъ, но всему окружающему міру. (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 242 — 243, 00—301). Оттого успокаивающее вліяніе дремлющей природы (ibid., p. 243). Мы отождествляемся со всѣмъ окружающимъ насъ міромъ (ibid., p. 304—322).

116*a*) Charles Hacks. Le Geste. Paris. 1900.

117) Th. Huxley, Evolution and Ethics and other essays. London. 1895, p. 28—29. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 227—235. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 106—107. „Каждый изъ насъ, начиная съ младенчества, самопроизвольно являлъ эту выразительность, находясь подъ вліяніемъ различныхъ ощущеній и душевныхъ волненій, порождающихъ перемѣны голоса. Сознавая эти извѣстныя чувства и слыша въ то же время нами же самими издаваемые звуки, сопровождающіе

эти чувства, мы усвоиваемъ себѣ опредѣленную связь между извѣстнымъ звукомъ и чувствомъ, вызвавшимъ его. Когда подобный же звукъ изданъ кѣмъ-либо другимъ, мы приписываемъ этому лицу подобное же чувство и, путемъ дальнѣйшаго развитія слѣдствій, возбуждаемъ его въ нѣкоторой степени и въ себѣ; ибо сознать чувство, испытываемое кѣмъ-либо другимъ, значитъ вызвать это чувство въ нашемъ собственномъ сознаніи, а это—то же, что испытывать это чувство". (Г. Спенсеръ, Происхожденіе и дѣятельность музыки. См. его научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. А. Тиблена, томъ I, Спб. 1866, стр. 149). „Измѣненія голоса, производимыя чувствомъ, служатъ средствомъ возбужденія подобныхъ же чувствъ и въ другихъ. Въ соединеніи съ тѣлодвиженіями и выраженіемъ лица, они придаютъ жизнь мертвымъ словамъ, въ которыхъ разумъ выражаетъ свои идеи; и такимъ образомъ даютъ слушателю возможность не только понимать то состояніе духа, которое они сопровождаютъ, но и принимать участіе въ немъ; короче — они суть главнѣйшіе проводники симпатіи (сочувствія)". (Тамъ же, стр. 164).

118) Блацерна пишетъ, „что всякій разъ, когда тѣло испытываетъ колебаніе, другія, находящіяся поблизости тѣла, тоже приходятъ въ колебательное состояніе, при томъ, однако же, условіи, чтобы эти тѣла, сами по себѣ, обладали способностью издавать точно такой же звукъ". (Теорія звука въ приложеніи къ музыкѣ. Лекціи проф. Блацерны. Пер. съ итальянскаго В. А. Чечотта подъ ред. Н. А. Гезехуса. Спб. 1878, стр. 51—52).

119) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903, S. 421. Это сходство давно замѣчено Адамомъ Смитомъ (Адамъ Смитъ. Теорія нравственныхъ чувствъ. Пер. П. А. Бибикова. Спб. 1868) и Юмомъ (См. M. Guyau, La morale anglaise contemporaine. Paris. 1879, p. 386. Ср. M. Guyau. L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 2. Ср. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 101, 229, 230).

120) Г. Спенсеръ пишетъ, что „если мы разсмотримъ, какъ много наше благосостояніе, равно какъ и наши непосредственныя удовольствія зависятъ отъ симпатіи, мы поймемъ важность всего, что дѣлаетъ эту симпатію сильнѣе. Если мы вспомнимъ, что сочувствіе заставляетъ людей поступать другъ съ другомъ справедливо, съ лаской и уваженіемъ, — что различіе между жестокостью дикихъ и человѣколюбіемъ цивилизованныхъ людей происходитъ отъ усиленія сочувствія; если мы вспомнимъ, что эта способность, дѣлающая насъ участниками радостей и горя нашего ближняго, есть основаніе всѣхъ высшихъ привязанностей, — что въ дружбѣ, любви и всѣхъ домашнихъ радостяхъ оно составляетъ существенный элементъ; если вспомнимъ, въ какой значительной мѣрѣ непосредственныя удовольствія наши увеличиваются чрезъ симпатію,— какъ въ театрѣ, концертѣ, картинной галлереѣ мы теряемъ половину удовольствія, если намъ не съ кѣмъ раздѣлить его; словомъ, если мы вспомнимъ, что всей той долей удовлетворенности, которая недоступна узнику, лишенному друзей, мы обязаны этой же симпатіи, — то мы увидимъ, что едва ли можно преувеличить значеніе дѣятельности, которая развиваетъ эту симпатію". (Г. Спенсеръ, Происхожденіе и дѣятельность музыки. См. его Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 164 — 165). Г. Спенсеръ приписываетъ преимущественно музыкѣ способность развивать симпатію. Но ею обладаютъ въ большей или меньшей степени остальныя искусства и всѣ эстетическія наслажденія.

121) J. H. v. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin 1868. I. S. 89.

Кирхманъ впервые указалъ на первенствующее значеніе чувствъ въ эстетикѣ. (K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 148).

Кирхманъ самъ пишетъ по поводу роли, приписываемой имъ чувствамъ въ эстетикѣ, слѣдующее: „Въ этомъ пунктѣ предлагаемый трудъ отличается отъ всего написаннаго до сихъ поръ. До сихъ поръ никто не рѣшался признать чувства за содержаніе прекраснаго, думая этимъ унизить его высоту или повредить его научному пониманію. Аскетическій характеръ христіанской морали, отвернувшейся отъ удовольствія, проникнулъ въ философію еще съ среднихъ вѣковъ. И до сихъ поръ она еще не совсѣмъ отъ него освободилась, хотя непредубѣжденное наблюденіе жизни вездѣ и всегда ясно убѣждаетъ, что люди руководствуются въ своихъ мысляхъ, желаніяхъ и поступкахъ лишь чувствами и только въ удовлетвореніи послѣднихъ заключается окончательная оцѣнка всѣхъ вещей и поступковъ". (J. K. v. Kirchmann, Aesthetik auf realisticher Grundlage. Berlin. 1868. Bd. I. S. 87).

122) „Всякое эстетическое наслажденіе въ концѣ концовъ исключительно основано на симпатіи". (Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 224. Ср. P. Stern, Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 69).

„Смотря по тому, выражается ли что-либо для насъ отрадное или безотрадное, и сами выразительныя движенія становятся отрадными или безотрадными, то-есть, прекрасными или безобразными". (Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 141. Ср. ibid. S. 122—139).

123) H. Lotze, Mikrokosmus. Leipzig. 1858. II. S. 192. Ср. J. Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik. Jena. 1876. S. 58. Ср. P. Stern, Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 11. Ср. Paul Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893. p. 304—322. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. s. 257.

124) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik. in Deutschland. München. 1868. S. 79—80.

125) K. Groos, Der aesthetische Genuss. Giessen. 1902. S. 51—52.

126) Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ. Пер. подъ ред. А. Ковалевскаго. Спб. 1872. стр. 146—147. На таблицѣ II-й этой книги 7 фигуръ съ выраженіемъ печали. Ср. P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 145, 163. Ср. E. Véron, L'Esthétique. Paris 1878, p. 49.

127) В. Гюго, Послѣдній день осужденнаго (Изд. Суворина. Дешевая Библіотека. № 223. Спб. 1891. XVI, стр. 40). Ср. Маколей, Исторія Англіи. Полное собр. соч. Спб. и Москва. 1868. VII, стр. 52.

128) E. Vèron. L'Esthétique. Paris. 1878, p. 50.

129) Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Leipzig. 1873. S. 13, 20, 21. Robert Vischer, Der ästhetische Akt und die reine Form. (См. Zeitschrift „Die Literatur". 1874. № 29, 30). Ср. J. Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik. Jena. 1876. S. 55, 59—61. Ср. J. Volkelt, Der ästhetische Werth der niederen Sinne (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1902. Bd. 29. S. 220—221). Ср. J. Volkelt, Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1903. Bd. 32. Heft. 1, S. 28). Объ экспрессіи линій см. J. Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 58—59 (тамъ же указаніе литературы объ экспрессіи линій), 171. Объ экспрессіи и символизмѣ красокъ ibid. S. 59.

130) Novalis, Ges. Schr. Berlin. 1837, Bd. II. S. 90. Jean Paul, Vor-

schule d. Aesth. S. 193. A. W. Schlegel, Ges. Werke. Bockingsche Ausgabe. Bd. XII, S. 346. Paul Stern, Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 3—5, 9, 11—12, 35, 68—69, 71—73, 75. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 224 — 229, 235—237, 244—259. Библіографія объ экспрессіи см. у Мантегацца (P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, Capitolo primo. p. 1 — 27) и у Рибо (Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896. Chap. IX, p. 125 — 130). Мы влагаемъ экспрессію въ неодушевленные предметы. (P. Sauriau, Lu Beauté rationelle, Paris. 1904, p. 432—443).

131) P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 112—113.

132) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 59. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 102—105.

132*a*) Solger, Erwin. 1815. I, S. 41. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. I. 3 Buch. § 34, 38. Chr. Herm. Weisse, System de Aesthetik. Leipzig. 1830. I. S. 78 f. Cohn Allgemeine Aeshetik. Leipzig. 1901. S. 64.

133) R. Muther. Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. II, S. 420. Объ эстетическомъ значеніи экспрессіи (J. Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 60—65). Ср. Ibid S. 177. Гроосъ, Введеніе въ эстетику (пер. Сева, стр. 233. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1804, p. 148—149, 177.

134) „Дѣйствительно, эта Пресвятая Дѣва есть прекраснѣйшее произведеніе, въ которомъ хотя смиренная, преданная волѣ Божьей, но и благородная экспрессія вполнѣ гармонируетъ съ простотой одежды и прической". (La regia galleria degli Uffizi in Firenze. Testo di Cesare Rigoni. 1889. Undecimo Fascicolo, p. 396., № 191).

„Не имѣя греческаго идеала, у него (Sassoferato) есть другой, вполнѣ соотвѣтствующій характеру Пресвятой Дѣвы, въ которой преимущественно господствуетъ экспрессія смиренія. Съ характеромъ головы гармонируетъ простота одѣянія и прически, не наносящая, однако, ни малѣйшаго ущерба достоинству". (L. Lanzi, Storia pittorica della Italia. Ed. 4. Firenze. 1822. II. p. 150).

135) Красота и Радость.

„Если тебѣ не случалось печальной красавицы видѣть—
Ты никогда не видалъ красоты;
Если тебѣ не случалось въ прекрасномъ лицѣ читать радость—
Радости ты никогда не видалъ".

Л. Мей.

(Лирическія стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ поэтовъ, изданныя подъ редакціею Н. В. Гербеля. Спб. 1857, стр. 251). Объ Экспрессіи у Рембрандта см. Emil Michel, Rermbrandt. Paris. 1893, p. 34, 75, 259—260, 512, 534.

136) Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ. Пер. подъ ред. А. Ковалевскаго. Спб. 1872. Изображеніе ужаса (фиг. 20 и 21).

137) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 228.

138) Ibid., p. 142—143.

139) Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. (См. Winckelmann's Werke, herausgegeben von Fernow. Dresden. 1808. Bd. I, S. 31).

140) Ibid. Bd. I, S. 33.

141) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 229.

142) Ibid. p. 142—143, 228.

143) Winckelmann's Werke, herausgegeben von Fernow. Dresden. 1808. Bd. I. S. 33. Ср. 30 прим. I-й главы.

144) Winchelmann's Werke, herausgegeben von Heinrich Meyer und Johann Schulze. Dresden. 1817. Bd. VII, S. 76—77. Спокойныя фигуры также могутъ быть не лишены экспрессіи. (J. Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 56.

145) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Auflage. Braunschweig. 1879. 3 Th. 2 Buch. S. 435.

146) П. Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 310—315. Изображенія тамъ же, стр. 312—313. Ср. Ribbach. Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 202—206. Изображеніе, ibid. S. 203, 204.

Тургеневъ, Пергамскіе мраморы. (Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897. Томъ X, стр. 197—203).

K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 382—383. Тамъ же изображеніе.

147) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1898, 230. Ср. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1878. S. 558—559. Объ этихъ скульпторахъ и скульптурныхъ произведеніяхъ см. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1892—97. I, p. 411, 472—473, 502—505; II, p. 344, 350, 501, 503—504, 590—592.

148) E. Vèron, L'Esthètique. Paris. 1878, p. 230—231. Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'Hist. Naturelle de Pline, liv. XXXV. Avec le texte latin, corrigé sur les Mss. de Vossius et sur la I. éd. de Venise, et éclairci par des remarques nouvelles. A Londres, chez G. Bowyer, 1725, p. 107.

149) Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд., обработанное В. Любке. Пер. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869, I, стр. 191. Ср. Lübke, Denkmäler der Künste. 5 Auflage. S. Stuttgart. 1884. (Text-Band. S. 61). Tafel. 22. Fig. 6 (изображеніе).

150) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 231. Ср. Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'Hist Naturelle de Pline, liv. XXXV. A Londres chez G. Bowyer. 1725, p. 107.

151) Ibid., p. 77—78.

152) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859 г., стр. 17. О выше упомянутыхъ произведеніяхъ Тимомаха Лессингъ пишетъ, что названный художникъ „отлично умѣлъ выбирать тотъ пунктъ, съ котораго зритель не столько видитъ наглядно, сколько воображаетъ высшую силу страсти, и то положеніе, съ которымъ идея переходнаго не соединена до такой степени, чтобы продолженіе ихъ въ искусствѣ намъ не нравилось". (Тамъ же, стр. 19).

О необходимости умѣрить экспрессію см. тамъ же, стр. 12—16.

152*a*) Emil Michel. Rembrandt. Paris. 1893, p. 542.

153) Saint-Marc Girardin, Cours de littèrature dramatique. Nouvelle édition. Paris. T. I, p. 9. О близости смѣха и слезъ см. L. Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1902, p. 15—16.

154) Ч. Дарвинъ пишетъ: „М-ръ Сунгго сообщаетъ мнѣ, что ему много разъ случалось видѣть, какъ китайцы, подъ вліяніемъ сильнаго горя, впадали въ истерическіе припадки смѣха". (Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущенія у человѣка и животныхъ. Пер. подъ ред. А. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 172).

155) Тамъ же, стр. 172. Ср. Тамъ же 134, 144. Точно также Вундтъ указываетъ на „замѣчательное сходство въ выраженіи лица при крайней степени

смѣха и при сильномъ плачѣ". (В. Вундтъ, Основаніе физіологической психологіи. Пер. В. Кандинскій. Москва. 1880, стр. 982).

156) The Discourses of Sir Joshua Reynolds illustrated by explanatory notes and plates by John Burnet. London. 1842. XII, p. 217. Ср. Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ. Пер. подъ ред. А. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 326. Высшій пароксизмъ печали или отчаянія одинаково выражается, какъ и радости. (Jrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 68—69).

157) Шекспиръ, Зимняя сказка (Полное собраніе сочиненій Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1868. Томъ IV, стр. 52).

158) P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 242, 267. 325, 373.

159) См. предисловіе Глука къ своей оперѣ „Альцеста", помѣщенное въ книгѣ В. Д. Корганова: „Моцартъ" Спб. 1900, стр. 159—160. Глукъ былъ врагъ итальянской оперы, въ которой музыка или, вѣрнѣе, виртуозное пѣніе преобладало надъ текстомъ, ставя себѣ цѣлью не столько трогать душу людей, сколько услаждать ихъ слухъ. Глукъ возсталъ за интересы драмы противъ господства музыки въ оперѣ. Въ этомъ смыслѣ онъ совершилъ въ послѣднемъ свою реформу. (См. Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chev. Gluck. Naples et Paris. 1781. Ср. Otto Jahn, W. Mozart. Leipzig. 1856. II. S. 243).

160) Эти знаменательныя слова Глука переданы Olivier Coraucey, написавшимъ „Poésies, suivies d'une notice sur Gluck et d'une autre sur J. J. Rousseau". (Ср. W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 46).

161) Для первой своей оперы, въ которой Глукъ началъ примѣнять новые принципы своей оперной реформы, онъ выбралъ сюжетъ Орфея и Эвридики, уже безконечное число разъ подвергавшійся музыкальной обработкѣ. Но ни одинъ изъ предшественниковъ Глука не достигъ въ оперѣ на этотъ сюжетъ такихъ сильныхъ драматическихъ эффектовъ. Въ особенности удалась Глуку та сцена, въ которой Орфей, спустившись въ адъ, умоляетъ боговъ въ трогательной аріи возвратить ему возлюбленную его супругу Эвридику, на что хоръ furiй отвѣчаетъ ему отрицательно, во время того, какъ оркестръ изображаетъ завываніе Цербера. Изъ слащаваго пѣвца, какимъ Орфей является въ прежнихъ операхъ, онъ сдѣлался у Глука сильнымъ драматическимъ героемъ. Это произведеніе Глука было въ первый разъ дано въ 1762 г. въ Вѣнѣ и съ каждымъ слѣдовавшимъ представленіемъ успѣхъ этой оперы возросталъ. (M. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 40).

162) Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 5 Aufl. Leipzig. 1876. S. 29. По поводу этой аріи Гевартъ пишетъ: „Что бы о ней ни говорили, въ ней выражена глубокая скорбь". (Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand. 1875. T. I, p. 203).

163) Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 5 Aufl. Leipzig. 1876. S. 28—31. Мнѣніе Ганслика о неспособности музыки выражать чувства опровергается многими: Lotze, (Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 480 ff.), Ambros (Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872), Graf Laurencin (Dr. Ed. Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen; eine Abwehr. 1859), Paul Schneider (Ueber das Darstellungsver-

mögen in der Musik. 1892) и др. Ср. Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig. 1902. S. 244 — 260). Объ экспрессіи въ музыкѣ и значеніи этого искусства въ обогащеніи нашей души эмоціями см. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 264—287. По мнѣнію Sergi, музыка выражаетъ чувства, и въ ихъ экспрессіи слѣдуетъ искать ея происхожденія. (См. G. Sergi. La Psychologie physiologique. Paris. 1888, p. 366).

164) Эта книга переведена на русскій языкъ М. Ивановымъ и Г. Ларошемъ. Cohn противъ Ганслика, отрицающаго способность музыки къ экспрессіи. (Jonas Cohn, Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901, S. 100). Музыка есть искусство экспрессіи по преимуществу. P. Souriau, La beauté rationelle. Paris. 1904, 462—463, 474.

165) Ed. Hanslick, Vom Musikalischen-Schönen. 5 Aufl. Leipzig. 1876. S. 31.

166) F. Laban, Der Gemüthsausdruk des Antinous. Berlin. 1891.

167) Ditrichson, Antinous. Christiania. 1881.

168) Овербекъ, приводящій слова Лабана (см. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1894. Bd. II, S. 524), пишетъ, что въ Антиноѣ есть нѣчто мертвенное и оцѣпенѣлое (ibid., II, S. 511).

169) Еще Платонъ высказываетъ мнѣніе, что музыка имѣетъ своимъ началомъ крикъ. (См. Oeuvres de Platon, tr. par V. Cousin. Paris. 1831. T. VII, p. 73—74. 102—103, 123).

170) H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. Paris. 1872, p. 68—69. (Ср. прим. 9 введенія).

171) Г. Спенсеръ, Происхожденіе и дѣятельность музыки. (См. Г. Спенсеръ, Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ редакціей Н. Л. Тибблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 143).

171) „Музыка, пишетъ Шопенгауэръ, заключается въ постоянномъ чередованіи болѣе или менѣе тревожныхъ, т.-е. возбуждающихъ желаніе, аккордовъ съ болѣе или менѣе успокоительными и удовлетворяющими, точно такъ же и жизнь сердца (воли) есть постоянное чередованіе бо́льшихъ или меньшихъ тревогъ, вслѣдствіе желанія или страданія, и соотвѣтствующихъ утѣшеній. Согласно этому и гармоническое послѣдованіе заключается въ правильномъ чередованіи диссонанса и консонанса. Рядъ однихъ только консонирующихъ аккордовъ производитъ усталость и пустоту, подобно тому пресыщенію, которое является вслѣдствіе удовлетворенія всѣхъ желаній. Поэтому диссонансы, несмотря на тревогу и даже пытку, производимую ими, все-таки употребляются въ музыкѣ для того, конечно, чтобы съ надлежащимъ приготовленіемъ разрѣшать ихъ въ консонансы". (См. „Шопенгауэръ". Библіотека европейскихъ писателей и мыслителей, издаваемая Чуйко. Спб. 1884 г., стр. 146 — 147). Объ экспрессіи диссонанса см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 258.

173) Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 365. Ср. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 91.

Такое капитальное отступленіе отъ правилъ строгаго контрапункта навлекло на Монтеверде со стороны теоретика Артузи весьма сильное порицаніе. (Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 367—371. Ср. W. Langhans, Die Geschichte der Musik. des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 98).

Но, несмотря на протестъ Артузи, свободные (неприготовленные) диссо-

нансы стали все чаще употребляться на практикѣ и наконецъ допущены и въ теоріи Рамо (1683—1764) и Зорге (1703—1778 г.). (См. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. L. 482).

174) Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1858. III. S. 114). О томъ, что музыка все болѣе стремится къ экспрессіи см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 260—261. О диссонансахъ и ихъ границахъ P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 283—284. Вредъ отъ музыки. Ibid., p. 479—481. Больная и здоровая музыка. Ibid., p. 482—484.

175) Гр. А. К. Толстой. Князь Серебряный. Москва. 1892, стр. XI—XII.

176) Лессингъ. Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 156—164.

177) „Я долженъ, однако, напомнить при этомъ, что живопись и поэзія находятся въ этомъ случаѣ не въ одинаковыхъ условіяхъ. Въ поэзіи, какъ я уже замѣтилъ, безобразіе формъ теряетъ почти совершенно свое непріятное дѣйствіе потому уже самому, что части его передаются поэзіею не въ ихъ совокупности, а въ преемственности времени: безобразіе, однимъ словомъ, въ поэзіи перестаетъ съ извѣстной стороны быть безобразіемъ и вслѣдствіе того становится способнымъ сливаться еще тѣснѣй съ явленіями другого рода и производить съ ними совершенно иное дѣйствіе. (Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва, 1859, стр. 163—164).

178) Лессингъ пишетъ, что „въ живописи безобразіе сохраняетъ совокупность всѣхъ своихъ силъ и дѣйствуетъ на насъ почти точно такъ же, какъ и въ природѣ. Такимъ образомъ безвредное безобразіе не можетъ здѣсь долго оставаться смѣшнымъ; впечатлѣніе непріятное беретъ мало-по-малу перевѣсъ, и то, что въ первое мгновеніе казалось только смѣшнымъ, дѣлается современемъ просто отвратительнымъ. То же происходитъ и съ безобразіемъ вреднымъ: страшное исчезаетъ въ немъ мало-по-малу и подъ конецъ остается одно впечатлѣніе отвратительнаго. (Тамъ же, стр. 164).

178*a*) P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 434—435.

179 E. v. Feuchtersleben, Zur Diäetik der Seele. Leipzig. Ph. Reclam jun. S. 37—39. Г. Спенсеръ, Личная красота. (Гербертъ Спенсеръ, Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 204—205). Ср. P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 éd Milano. 1889, p. 131. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 142—143. Объ экспрессіи характера см. Ionas Cohn, Allgemeine Asthetik. Leipzig. 1901, S. 53—550 О мимической экспрессіи, ставшей обычной см. Z. Arréat. Psychologie du peintre, Paris. 1892, p. 4.

180) E. Véron. L'Esthétique. Paris. 1878, p. 143—144. Объ экспрессіи физіономіи см. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 133—137.

181) H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. Paris. 1872, p. 51. О необходимости утрировки см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 218—220, 223—224. Необходимость отступленія отъ природы (ibid., II. S. 247—248).

182) Юпитеръ Отриколійскій такъ названъ потому, что онъ былъ найденъ въ Отриколи. (Denkmäler der Kunst. Bearbeitet von Wilhelm Lübke und Carl von Lützow. Klassiker-Ausgabe. Fünfte Auflage. Stuttgart. 1884. Text-Band. S. 50. Изображеніе ibid. Tafel 18. A. Fig. 2). О Юпитерѣ Отриколійскомъ см. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. Tome II, p. 363—365. Изображеніе ibid. II, p. 364. О нѣкоторыхъ уклоненіяхъ отъ правды въ Юпитерѣ Отриколійскомъ см. Herckenrath, Problemes d'esthétique et de morale. Paris 1898, p. 20.

183) Этотъ парадоксъ, какъ называетъ высказанную мысль Буркгардтъ (Burkhardt, Der Cicerone. 4 Aufl. Leipzig. 1879. Theil I. S. 71—72), онъ подтверждаетъ указаніемъ на примѣръ противоположный: на вздернутый, короткій носъ, встрѣчающійся въ античныхъ статуяхъ, изображающихъ варваровъ и сатировъ, а у силеновъ при этомъ выступаетъ лобъ впередъ. См. изображеніе курносаго съ выступающимъ лбомъ Фавна въ Исторіи Скульптуры Любке. См. W. Lübke, Geschichte der Plastik. 3 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 322. Изображеніе ibid. I. S. 324 (Fig. 209).

184) Burkhardt, Cicerone. 4 Aufl. Leipzig. 1879. 1 Theil. S. 71—72.

185) H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. 1872, p. 46—48.

186) Ibid., p. 48.

Grato mi é il sonno, e piu l'esser di sasso:
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'é gran ventura;
Però non mi destar; deh parla basso!

Этими словами отъ лица „Ночи“, переводъ которыхъ помѣщенъ въ текстѣ, Микель-Анджело отвѣтилъ на стихотвореніе, приписываемое Строцци, ее прославляющее:

La Notte, che tu vedi in si dolci atti
Dormire, fù da un Angelo scolpita
In questo sasso: e, perchè dorme, ha vita;
Destala, se no'l credi, e parleratti.

(Ночь, которую ты видишь спящею въ такой прелестной позѣ, изваяна Ангеломъ (игра словъ: angelo—„ангелъ“ и вторая часть имени М. Анджело) изъ этого камня. Хотя она и спитъ, но полна жизни. Разбуди ее, если не вѣришь—и она заговоритъ съ тобою). (См. Le vite dé piu eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze. 1881. Tomo VII, p. 196—197. Ср. М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонароттн. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ 3, выпускъ 6, стр. 497).

Эти стихотворенія нѣсколько напоминаютъ приписываемую Платону эпиграмму по поводу изваяннаго Діодоромъ Сатира на серебряной вазѣ. „Этотъ Сатиръ былъ усыпленъ, а не изваянъ Діодоромъ; если ты его тронешь, то ты его разбудишь: серебро задремало“. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 400—401).

Эпиграмму Строцци и отвѣтъ на нее Микель-Анджело передалъ В. С. Соловьевъ такъ:

1.

Ты Ночь здѣсь видишь въ сладостномъ покоѣ;
Изъ камня Ангеломъ изваяна она,
И если спитъ, то жизнію полна:
Лишь разбуди,—заговоритъ съ тобою!

2.

Отвѣтъ Микель-Анджело.

Мнѣ сладокъ сонъ, и слаще камнемъ быть!
Во времена позора и паденья

Не слышать, не глядѣть—одно спасенье...
Умолкни, чтобъ меня не разбудить.

(Стихотворенія Владиміра Соловьева. 3 изд. Спб. 1900, стр. 112).

О „Ночи“ Микель Анджело см. Ionas Cohn. Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901 S. 69.

Глава VII.

Красота. Истина. Добро.

Новизна, старина, единство въ разнообразіи, правильность и экспрессія способны доставлять эстетическое наслажденіе. Но не все новое, старое, единое въ разнообразномъ, правильное и экспрессивное прекрасно. Что же оно такое? Предыдущія изслѣдованія даютъ на этотъ вопросъ лишь отрицательный отвѣтъ. Они показали, что прекраснымъ называется все, доставляющее наслажденіе созерцающему, но не вслѣдствіе матеріальной пользы, интеллектуальнаго интереса, новизны, старины, единства въ разнообразіи, правильности и экспрессіи. Такъ, напримѣръ, женская красота исчезаетъ при грубо-матеріальномъ отношеніи къ ней. Ее не видѣли въ несчастной Зиночкѣ „Бездны“ Леонида Андреева тѣ трое, оскорбившіе ея невинность и дѣвичью чистоту, изъ которыхъ одинъ, воскликнувъ: „А дѣвочка хорошенькая, дай Богъ всякому“ [1]), хотѣлъ лишь указать на ея пригодность къ доставленію чувственнаго, но отнюдь не эстетическаго наслажденія. Не былъ въ состояніи любоваться эстетически красотою Леды Корреджіо и лицемѣрный Людовикъ Орлеанскій, который, не имѣя силы справиться со своими грѣшными мыслями, разорвалъ картину и даже сжегъ голову красавицы [2]). Красоты женской нѣтъ и для того, кто относится къ ней съ точки зрѣнія интеллектуальнаго интереса. Базаровъ, это олицетворенное отрицаніе эстетическаго начала, видитъ въ Одинцовой лишь тѣло для анатомическаго театра [3]). Если бы женская красота заключалась въ новизнѣ, то всякая женщина, которую мы видимъ въ первый разъ, казалась бы намъ красавицей. Если бы женская красота заключалась бы въ старинѣ, то всякая женщина съ теченіемъ

времени становилась бы въ нашихъ глазахъ все прекраснѣе. Всякая женщина есть организмъ съ весьма разнообразными функціями, объединенными цѣлью: питаніемъ и размноженіемъ сохранять жизнь индивидуальную и родовую; тѣмъ не менѣе—не всякая женщина прекрасна. Боделэръ, въ своемъ стихотвореніи „La Charogne“ (см. Les fleurs du mal par Charles Baudelaire. Nouvelle édition. Paris. 1886, p. 127—129) предсказываетъ красавицѣ, что она съ теченіемъ времени превратится въ отвратительную падаль, которую нисколько не скраситъ сохранившаяся правильность, симметричность и пропорціональность организма. Не заключается красота и въ экспрессіи: иначе стоило бы всякой женщинѣ придти въ ярость или испытать другой какой-либо потрясающій аффектъ, придающій лицу сильную экспрессію, чтобы сдѣлаться очаровательной.

Вопросъ, что такое прекрасное? — очень старый. Его задавалъ Сократъ Гиппію, отвѣтившему: „Прекрасное есть прекрасная дѣва“ [4]). Но Сократъ спрашивалъ у Гиппія не примѣровъ красоты, а объясненія ея сущности. Иное, по мнѣнію Лотце, Сократъ встрѣтилъ бы въ нѣмецкой эстетикѣ, которая тотчасъ отвѣтила бы ему общимъ опредѣленіемъ красоты и объяснила, какое преимущество или какую честь приписывается прекрасному, если оно признается таковымъ [5]). Но нѣмецкіе эстетики затруднились бы сказать: какіе предметы или явленія называются прекрасными и въ чемъ заключаются ихъ отличительные признаки [6]). Такъ какъ удачный примѣръ лучше туманнаго, мало понятнаго правила [7]), то, можетъ быть, нѣсколько выяснится понятіе красоты, если попытаться дать себѣ отчетъ, что собственно обусловливаетъ красоту предмета или явленія, называемаго прекраснымъ [8]). Такъ какъ дѣвичья краса признается всѣми за наиболѣе плѣнительную и очаровательную, то интересно выяснить, въ чемъ она заключается. Художники и поэты, столь склонные къ ея поклоненію, могутъ помочь въ этомъ изслѣдованіи.

Когда Арсеній съ поля брани поскакалъ въ домъ Орши, чтобы отыскать тамъ свою возлюбленную, то, проникнувъ въ свѣтлицу красавицы,

— вдругъ затрясся, отскочилъ
И вскрикнулъ, будто на змѣю
Поставилъ онъ пяту свою...
Увы! теперь онъ былъ бы радъ,
Когда бъ быстрѣй чѣмъ мысль, иль взглядъ,
Въ него проникъ смертельный ядъ..
Громаду бѣлую костей
И желтый черепъ безъ очей,

Съ улыбкой вѣчной и нѣмой—
Вотъ что узрѣлъ онъ предъ собой.
Густая, длинная коса,
Плечъ бѣломраморныхъ краса,
Разсыпавшись, къ сухимъ костямъ
Кой-гдѣ прилипнула... и тамъ,
Гдѣ сердце чистое такой
Любовью билось огневой,
Давно безъ пищи ужъ бродилъ
Кровавый червь — жилецъ могилъ [9])...

Зрѣлище, представшее Арсенію, было для него въ высшей степени необычайнымъ, неожиданнымъ,—слѣдовательно, новымъ, но вовсе не прекраснымъ. Гляди Арсеній на лежавшій передъ нимъ скелетъ хоть вѣчность, это зрѣлище не пріобрѣло бы въ его глазахъ красоты, превратившись изъ новаго въ обычное, или старое. Формы скелета симметричны, части его болѣе или менѣе пропорціональны, но не смотря на эту правильность, греческое искусство, обыкновенно чуждавшееся всего безобразнаго, избѣгало воспроизводить скелетъ [10]). Наконецъ, оскаленные зубы черепа придаютъ ему видъ какой-то окаменѣлой улыбки [11]), слѣдовательно, нѣкоторую экспрессію; но она его не скрашиваетъ. Красота улыбки заключается въ ея искренности. Въ противномъ случаѣ она — гримаса. Искренняя улыбка, являющаяся слѣдствіемъ радостнаго настроенія, усиливающаго жизнедѣятельность организма, сопровождается блескомъ глазъ [12]). У черепа же, вмѣсто глазъ, смотритъ изъ пустыхъ орбитъ смерть, со своей загадочной, ужасающей ироніей.

Въ то время, когда возлюбленная Арсенія, дочь боярина Орши, находилась въ живыхъ, она была

Свѣжа, невинна, весела,
Цвѣтокъ грядущаго святой,
Былого памятникъ живой.
Такъ средь развалинъ иногда
Растетъ береза: молода,
Мила, надъ плитами гробовъ
Игрою шепчущихъ листовъ... [13]).

Характеризуя красоту дочери боярина Орши, поэтъ сравниваетъ ее съ цвѣткомъ и молодой березой. Эти сравненія внушены бьющей ключемъ жизненностію красавицы. Она умерла—и краса ея исчезла [14]).

Точно такъ же, когда Зораимъ умеръ, то

„ . . . Съ синими губами
И съ побѣлѣвшими глазами

Ликъ, прежде милый, былъ страшнѣй
Всего, что страшно для людей“ [15]).

Сама прекрасная Елена, по смерти, утратила свою красоту [16]).

Гамлетъ, взявъ черепъ Іорика, говоритъ Горацію: „Ступай-ка теперь въ будуаръ знатной дамы и скажи ей—пусть она хоть на палецъ наложитъ румянъ, а все-таки лицо ея будетъ, наконецъ, такимъ же“. (Гамлетъ. Дѣйствіе 5-е. Сцена I. См. Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. 2-е Н. А. Некрасова и И. В. Гербеля. Спб. 1876. Томъ II, стр. 55).

Но заключается ли красота въ одной жизненности? Отвѣтомъ на этотъ вопросъ можетъ служить разсказъ Пушкина о Финѣ, любившемъ молодую красавицу Наину. Чтобы зажечь въ ея холодномъ сердцѣ взаимность, Финъ прибѣгнулъ къ волшебству, въ изученіи котораго прошло незамѣтно слишкомъ много времени. Овладѣвъ, наконецъ, чарами, чтобы побѣдить сердце красавицы, Финъ произнесъ заклинаніе

— и въ тьмѣ лѣсной
Стрѣла промчалась громовая,
Волшебный вихорь поднялъ вой,
Земля вздрогнула подъ ногой...

„И вдругъ“, — продолжаетъ Финъ,

— сидитъ передо мной
Старушка дряхлая, сѣдая,
Глазами впалыми сверкая,
Съ горбомъ, съ трясучей головой
Печальной ветхости картина.
Ахъ, витязь, то была Наина!..
Я ужаснулся и молчалъ,
Глазами страшный призракъ мѣрилъ,
Въ сомнѣніи все еще не вѣрилъ,
И вдругъ заплакалъ, закричалъ:
— Возможно ль! ахъ, Наина, ты ли!
Наина, гдѣ твоя краса?
Скажи, ужели небеса
Тебя такъ страшно измѣнили? [17]).

Итакъ, вмѣстѣ съ молодостью исчезла и красота Наины.

Въ „Мертвыхъ Душахъ“ Гоголь пишетъ, что „нынѣшній же пламенный юноша отскочилъ бы съ ужасомъ, если бы показали ему его же портретъ въ старости. Забирайте же съ собою въ путь, выходя изъ мягкихъ юношескихъ лѣтъ въ суровое, ожесточающее мужество, — забирайте съ собою всѣ человѣческія движенія, не оставляйте ихъ на дорогѣ: не подымете потомъ. Грозна,

страшна, грядущая впереди старость и ничего не отдаетъ назадъ и обратно! Могила милосерднѣе ея, на могилѣ напишется: „Здѣсь погребенъ человѣкъ“; но ничего не прочитаешь въ хладныхъ, безчувственныхъ чертахъ безчеловѣчной старости“ [18]).

Хоръ въ „Эдипѣ въ Колонѣ“ Софокла поетъ:

. . . а едва пролетитъ
Неразумная, легкая юность,
То ужъ кончено,—мукамъ не будетъ конца:
Зависть, гнѣвъ, возмущенья, убійства;
И предѣлъ всему послѣдній—
Одинокая, больная,
Злая, немощная старость,
Ненавистная, проклятье
Изъ проклятій, мука взъ мукъ! [19]).

Однако, вопреки мнѣнію поэтовъ, бываетъ счастливая, радостная, прекрасная, старость. Такова была старость Эдгара Кинэ, который очень страдалъ въ молодости, менѣе въ зрѣлый возрастъ и достигъ счастія въ преклонные годы, умудренный опытомъ жизни, просвѣтленный познаніемъ истины [20]). Прекрасенъ былъ въ старости Гете. Вотъ что пишетъ о немъ В. Гумбольдтъ Велькеру (28 января 1827 г.): „Десять дней я пробылъ въ Веймарѣ и каждый день проводилъ по нѣскольку часовъ съ Гете. Врядъ ли былъ онъ когда-либо веселѣе, довольнѣе и дѣятельнѣе. Его здоровье совсѣмъ поправилось, и онъ представляетъ типъ красиваго, сильнаго старца“ [21]). Гете было тогда 78 лѣтъ. Онъ умеръ на 83 году [22]). „На другое утро, послѣ кончины Гете,—пишетъ Эккерманъ,—меня охватило глубокое желаніе взглянуть еще разъ на его земную оболочку. Его вѣрный слуга, Фридрихъ, отперъ мнѣ дверь въ комнату, гдѣ его положили. Распростертый на спинѣ, онъ покоился точно сонный; глубокое спокойствіе и твердость господствовали въ чертахъ его возвышенно-благороднаго лица. Его могущественный лобъ, казалось, хранилъ еще мысли. Мнѣ хотѣлось взять на память прядь его волосъ, но почтительный страхъ воспрепятствовалъ мнѣ остричь ихъ. Обнаженное тѣло было обернуто бѣлой простыней; подлѣ былъ положенъ большой кусокъ льда, чтобы сохранить его насколько возможно свѣжимъ. Фридрихъ отвернулъ простыню, и я подивился на божественное великолѣпіе этихъ членовъ. Грудь была необычайно сильная, широкая и выпуклая; руки и ноги были полныя и нѣжныя; слѣдки ногъ изящны и правильны по формѣ, и нигдѣ на цѣломъ тѣлѣ не было слѣда ожирѣнія, отощанія или разложенія. Передо мной лежалъ совершенный человѣкъ

въ полной своей красѣ, и восторгъ, который я при этомъ почувствовалъ, заставилъ меня позабыть, что безсмертный духъ уже оставилъ эту оболочку". (Разговоры Гете, собранные Эккерманномъ. Переводъ съ нѣмецкаго Д. В. Аверкіева. Спб. 1891. Часть вторая, стр. 403—404).

Лермонтовъ, описывая умершаго боярина Оршу, говоритъ, что у него

„Спокойны были всѣ черты,
Исполнены той красоты,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной какъ смерть сама" [23]).

Лафатеръ даже утверждалъ, что человѣкъ, послѣ смерти, становится прекраснѣе. „Я иногда видѣлъ,—пишетъ онъ,—на одрѣ смерти преобразившагося человѣка: колоритъ, черты лица, грація— все новое, небесное, возвышенное, какъ бы освѣщенное утренней зарей. Подъ развалинами и разрушеніемъ я видѣлъ блескъ образа Божія. Я отворачивался, молчалъ и молился" [24]).

Поэты, эти жрецы культа красоты [25]), утверждаютъ, что она исчезаетъ съ молодостью и жизнію. А факты свидѣтельствуютъ о томъ, что не только старцы, но даже мертвецы могутъ быть прекрасны. Однако, на самомъ дѣлѣ, эти факты не противорѣчатъ показанію поэтовъ, а, напротивъ, подтверждаютъ, что главная основа красоты заключается въ жизни. Дѣйствительно, мертвецъ прекрасенъ лишь тогда, когда походитъ на человѣка, покоющагося въ тихомъ снѣ. Видъ умершаго Гете на минуту заставилъ забыть Эккермана, что передъ нимъ лежитъ бездыханный трупъ. Точно такъ же и старость представляется прекрасною, когда она полна силы, бодрости и дѣятельности [26]).

Если главное условіе красоты заключается въ жизни, то все живое должно было бы казаться прекраснымъ [27]). Между тѣмъ не всѣ животныя намъ кажутся таковыми. „Формы крокодила, ящерицы, черепахи напоминаютъ млекопитающихъ животныхъ, но въ уродливомъ, искаженномъ, нелѣпомъ видѣ; потому ящерица, черепаха отвратительны. Въ лягушкѣ къ непріятности формы присоединяется еще то, что это животное покрыто холодною слизью, какою бываетъ покрытъ трупъ; отъ того лягушка дѣлается еще отвратительнѣе" [28]). Безпозвоночныя животныя возбуждаютъ отвращеніе, потому что, по своему студенистому виду, походятъ на разлагающіеся организмы [29]). Непріятное впечатлѣніе производятъ животныя, способныя къ быстрому движенію, но имѣющія незамѣтныя конечности. Такія животныя намъ кажутся какимъ-то противорѣчіемъ: бѣгающая мышь похожа на самопроизвольно дви-

жущееся пятно [30]). Многія животныя намъ противны вслѣдствіе того, что напоминаютъ намъ нечистоплотность, являющуюся условіемъ ихъ существованія, или грозятъ намъ нанесеніемъ вреда [31]).

Если нѣкоторые живые организмы возбуждаютъ отвращеніе, напоминая трупы, то, наоборотъ, неодушевленные предметы могутъ показаться прекрасными, обнаруживая хотя бы слабый намекъ на жизнь. Такъ, напримѣръ, драгоцѣнные камни блескомъ и игрою напоминаютъ живые глаза. Оттого поэты, воспѣвая красоту глазъ, сравниваютъ послѣдніе съ драгоцѣнными камнями:

„Твои глаза—сапфиры“ [32]).

Любуясь неодушевленной природой, человѣкъ ее одухотворяетъ, очеловѣчиваетъ, надѣляетъ ее чувствами, которыя испытываетъ самъ, — словомъ, влагаетъ въ нее жизнь, подобную своей собственной. Можно даже сказать, что постольку данный предметъ кажется прекраснымъ, поскольку онъ способенъ на подобное одухотвореніе, на такое уподобленіе человѣку [33])

Въ этомъ одухотвореніи заключается обычный пріемъ поэтовъ, описывающихъ красоты природы. Такъ, напримѣръ, Жуковскій приписываетъ морю любовь къ небу:

„Ты небомъ любуясь, дрожишь за него“ [34]).

„Видѣть природу и находить ее прекрасною,—пишетъ Гюйо,—значитъ: представлять ее себѣ живою и, насколько возможно, въ человѣческой формѣ“ [35]).

Поэзія, влагая жизнь въ неодушевленные предметы, не противорѣчитъ наукѣ, все болѣе и болѣе расширяющей предѣлы жизни [36]). Телескопъ даетъ возможность слѣдить за различными фазисами развитія небесныхъ тѣлъ. Астрономія „разоблачается отъ цифръ и оживаетъ. Умъ нашъ изумляется преобразованію вселенной. Уранія—нимфа астрономіи показываетъ намъ въ глубинѣ небесъ уже не безжизненныя глыбы, вращающіяся безмолвно въ вѣчномъ мракѣ, она раскрываетъ передъ нами жизнь, жизнь громадную, вѣчную, разливающуюся въ потокахъ гармоніи до недосягаемыхъ и предвѣчно уходящихъ горизонтовъ безграничности“ [37]). Микроскопъ открываетъ міріады живыхъ существъ тамъ, гдѣ прежде не предполагалось и слѣда органическихъ созданій. Океанъ, представляющійся живымъ эстетическому взору поэта, на самомъ дѣлѣ кишитъ органическою жизнью. Сама смерть, по свидѣтельству науки, есть лишь перемѣна формы жизни. Этотъ перевѣсъ жизни надъ смертью, этотъ избытокъ жизненныхъ силъ, это торжество жизненнаго начала надъ уничтоженіемъ и разрушеніемъ обусловливаетъ красоту міра и свидѣтельствуетъ о побѣдѣ добра надъ зломъ. Гетевскій Мефистофель говоритъ:

Бушуютъ ли потокъ, пожары, грозы, градъ—
И море, и земля попрежнему стоятъ.
Съ породой глупою звѣриной и людскою
Бороться иногда мнѣ не хватаетъ силъ—
И жизнь течетъ себѣ широкою рѣкою,
Хотя милліоны жертвъ навѣки я сгубилъ.
Да—хоть съ ума сойди—все въ мірѣ такъ ведется,
Что въ воздухѣ, въ водѣ и на сухомъ пути,
Въ теплѣ и холодѣ зародышъ разовьется.
Одинъ огонь еще, спасибо, остается.
А то-бъ убѣжища—ей Богу—не найти [38]).

„Вездѣ, гдѣ есть жизнь, не исключая животной или безумной, есть красота. Чѣмъ пристальнѣе вглядываешься въ природу, тѣмъ болѣе кажется она божественною, даже въ скалахъ и растеніяхъ. Посмотрите на эти лѣса, они кажутся неподвижными, но листья ихъ дышатъ, соки незамѣтно поднимаются по стволу и вѣтвямъ до мельчайшихъ вѣточекъ, распростертыхъ какъ растопыренные пальцы на концѣ отростковъ; они наполняютъ всѣ сосуды, просачиваются наружу въ живыхъ формахъ, обсыпаютъ слабыя тычинки оплодотворяющею пылью, наполняютъ воздухъ парами и ароматами. Лучистый воздухъ, густолиственный сводъ земли, длинная колонада стволовъ, молчаливая почва работаютъ и преобразуются. Они совершаютъ свое дѣло и сердцу поэта остается только слушать, чтобы распознать голосъ ихъ темныхъ инстинктовъ“ [39]).

Жизнь можетъ быть предметомъ научнаго изслѣдованія, способнаго доставлять интеллектуальныя наслажденія. Но жизнь доставляетъ эстетическое наслажденіе не какъ объектъ отвлеченнаго мышленія, а какъ наглядное явленіе, доступное воспріятію чувствъ (зрѣнія и слуха).

Физическая жизнь, разлитая въ могучихъ членахъ здороваго молодого тѣла, составляетъ сущность красоты греческихъ статуй [40]) и мадоннъ итальянскихъ художниковъ эпохи Возрожденія [41]). Психическая жизнь налагаетъ свою печать на лицо и озаряетъ его свѣтомъ духовной красоты, способной даже заслонить физическую, считавшуюся возникнувшимъ христіанствомъ съ его аскетическимъ характеромъ за „обольщеніе дьявольское“ [42]). Изъ современныхъ народовъ послѣднюю наименѣе цѣнятъ англичане, мало способные восхищаться прелестью наготы и въ своемъ искусствѣ сосредоточивающіе гораздо болѣе вниманія на духовную экспрессію, чѣмъ на пластическое изящество [43]).

Отсутствіе проявленія жизни удручаетъ душу. Жизнь, замирая зимой, снова воскресаетъ съ наступленіемъ весны. И радуется ей сердце человѣческое, и согрѣвается ея лучами, и озаряется

ея свѣтомъ, и, привѣтствуя пробужденіе жизни во всей ея красѣ, проникается любовью къ ней, восторженно встрѣчая ея ликующее шествіе:

Идетъ, гудетъ зеленый шумъ,
Зеленый шумъ, весенній шумъ... [44]).

Природа въ своихъ трехъ царствахъ: минеральномъ, растительномъ и животномъ, представляетъ градацію жизненности отъ минимума до максимума. Нѣкоторый намекъ на индивидуальную жизнь замѣтенъ въ образованіи кристалловъ [45]), которымъ присуща извѣстная степень красоты, въ особенности драгоцѣннымъ камнямъ. Жизнь, еще дремлющая въ прозябаніи растеній, пробуждается въ животномъ существѣ и достигаетъ высшаго, всесторонняго и наиболѣе полнаго проявленія въ человѣкѣ [46]). Оттого ему присуща наибольшая красота [47]), а все остальное прекрасно постольку, поскольку человѣкоподобная жизнь обнаруживается эстетическому созерцанію. Слѣдовательно, красота заключается въ проявленіи жизни [48]). „Чувство красоты есть, вообще говоря, чувство жизни“ [49]), и „всякая красота есть „символъ“ личной жизни“ [50]). „Всякое наше наслажденіе есть наслажденіе жизнью, всякое наше страданіе есть страданіе отъ отрицанія жизни. И это наслажденіе жизнью естественно приводитъ къ желанію эту жизнь умножить, то-есть, вездѣ представлять себѣ ея присутствіе и уподоблять нашей собственной“ [51]). Это одухотвореніе, это очеловѣчиваніе и дѣлаетъ одухотворяемое и очеловѣченное прекраснымъ [52]). Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что, несмотря на все разнообразіе вкуса у разныхъ націй и отдѣльныхъ людей, почти всѣ (за исключеніемъ лицъ съ извращеннымъ эстетическимъ чувствомъ) находятъ красоту въ проявленіи жизни, и предпочитаютъ молодость старости и только что распустившійся цвѣтокъ увядшему растенію. Подобно тому, какъ замѣчается нѣкоторое единство въ признаніи добра, несмотря на разницу этическихъ ученій, исповѣдуемыхъ въ разныя времена разными людьми (см. Lecky, History of european morals. London. 1869. I. p. 93, 103. II, p. 20—21), точно такъ же есть нѣкоторое сходство въ томъ, что̀ люди признаютъ за красоту, несмотря на разнообразіе вкусовъ. (См. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка. Пер. подъ ред. Сѣченова. 1873. I, стр. 265; II, стр. 389—390, 448. Ср. P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881. pag. 96—98).

Если прекрасное заключается въ проявленіи жизни, то возможна ли красота въ искусствѣ? Художественныя произведенія

лишены жизни. Но прекрасное заключается лишь въ ея проявленіяхъ. Поэтому, если искусство въ состояніи изображать эти проявленія, то ему доступна и красота. А въ этомъ едва ли можетъ быть какое-либо сомнѣніе. Даже искусства, не имѣющія образца въ природѣ, каковы архитектура и музыка, не лишены жизненности. Красота архитектуры обусловливается борьбою между тяжестью груза и противодѣйствіемъ служащей ей опоры. Жизнь зданія заключается въ ихъ равновѣсіи. Архитектурное произведеніе представляется прекраснымъ въ силу одухотворенія и надѣленія его человѣкоподобными чувствами, потому что „всѣ пространственныя формы намъ кажутся живыми. Онѣ движутся, дѣйствуютъ, растягиваются, ограничиваются, распространяются, съуживаются, расходятся, соединяются, стремятся въ высь, опускаются внизъ, продолжаютъ двигаться, останавливаются, прекращаются, снова начинаются, другъ другу содѣйствуютъ или, наоборотъ, противодѣйствуютъ и т. п. Все это мы видимъ въ пространственныхъ формахъ на основаніи опыта, сдѣланнаго надъ нами самими и результата абстракціи всевозможныхъ конкретныхъ единичныхъ опытовъ. Эта внутренняя жизненность придаетъ формамъ эстетическое значеніе“ [53]). Эстетически любуясь зданіемъ, мы превращаемъ, одухотворяемъ его въ личность [53a]).

Жизненность музыкѣ сообщаетъ ея матеріалъ: „звукъ есть жизненный знакъ“ [54]). Ритмъ есть тотъ жизненный пульсъ [55]), который оживляетъ весь организмъ музыкальнаго произведенія. „Въ каждомъ движущемся явленіи внѣшняго міра человѣкъ видитъ отраженіе собственныхъ изліяній чувствъ, а чувство есть для насъ непосредственнѣйшее свидѣтельство жизни. Художественно изобразить жизнь—этотъ бушующій въ глубокихъ нѣдрахъ бытія потокъ, въ который погружаютъ свои корни всѣ возникающія въ мірѣ явленія—и есть настоящая задача музыки“ [56]).

Красота пейзажа, передаваемая кистью художника, также заключается въ жизни [56a]). Тэнъ пишетъ, что „всякая форма выражаетъ жизнь. Всякая вещь въ природѣ: животное, дерево, лугъ, лѣсъ, рѣка, море, долина, гора, имѣетъ свою жизнь, свое происхожденіе, свое рожденіе, свои прежнія и теперешнія окрестности, свою исторію, свои внутреннія силы, ее поддерживающія и измѣняющія, свой глухой и непрерывный трудъ, посредствомъ котораго она продолжается, заканчивается или распадается“ [57]). Съ своей стороны авторъ „Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности“ (изд. 2, Спб. 1865, стр. 11—12) замѣчаетъ, что „въ растеніяхъ намъ нравится свѣжесть цвѣта и роскошность, богатство формъ, обнаруживающія богатую силами,

свѣжую жизнь. Увядающее растеніе нехорошо; растеніе, въ которомъ мало жизненныхъ соковъ, нехорошо. Кромѣ того, шумъ и движеніе животныхъ напоминаютъ намъ шумъ и движеніе человѣческой жизни; до нѣкоторой степени напоминаютъ о ней шелестъ растеній, качанье ихъ вѣтвей, вѣчно колеблющіяся листочки ихъ—вотъ другой источникъ красоты для насъ въ растительномъ и животномъ царствѣ; пейзажъ прекрасенъ тогда, когда оживленъ".

Изображая живыя существа, въ особенности людей, живопись, скульптура [58]) и поэзія передаютъ, каждая своими средствами, проявленія жизни. Такъ какъ въ нихъ заключается красота, то, слѣдовательно, она доступна и названнымъ искусствамъ. Если исполнить совѣтъ Пушкина, который говоритъ:

Взгляни на милую, когда свое чело
Она предъ зеркаломъ цвѣтами окружаетъ,
Играетъ локономъ, и вѣрное стекло
Улыбку, хитрый взоръ и гордость отражаетъ.

то, конечно, зрителю покажется одинаково прекрасною, какъ сама красавица, такъ и ея отраженіе въ зеркалѣ (предполагая въ немъ „вѣрное стекло"), потому что съ эстетической точки зрѣнія важна не сама жизнь, а лишь ея проявленія [59]). Но если красота одинакова, какъ самой красавицы, такъ и ея отраженія, то искусство, схватывая проявленія жизни, играетъ какъ бы роль зеркала въ отношеніи красотъ природы. Поэтому является вопросъ: зачѣмъ нуженъ этотъ художественный дублетъ естественной красоты? [60]). Величайшая красота заключается въ проявленіи человѣческой или человѣкоподобной жизни, наиболѣе интенсивной и разносторонней [60α]). Но гдѣ въ дѣйствительномъ мірѣ при вѣчной борьбѣ за существованіе найти условія необходимыя для такой жизни? Наиболѣе полною жизнью долженъ былъ бы жить культурный человѣкъ, тогда какъ дикарь живетъ жизнью преимущественно лишь физическою. Поэтому высшая красота должна была бы встрѣчаться преимущественно въ культурной сферѣ, обезпечивающей жизнь и физическую, и духовную. Но цивилизація, предполагая своимъ необходимымъ условіемъ раздѣленіе труда, причиняетъ бо̀льшую или меньшую индивидуальную односторонность. Обыкновенно у людей тѣло и духъ развиваются одно насчетъ другого, и весьма часто встрѣчаются люди, исковерканные физически и психически вслѣдствіе ошибокъ воспитанія и вреднаго вліянія среды, въ которой живутъ. Поэтому, какъ большая часть всѣхъ живыхъ существъ вообще, такъ и людей въ частности не находитъ необходимыхъ условій для

своего гармоническаго и наиболѣе полнаго и всесторонняго развитія. Оттого жизнь въ дѣйствительномъ мірѣ болѣе или менѣе искалѣчивается неблагопріятными для нея обстоятельствами и удаляется отъ своего идеала [61]). Показать этотъ идеалъ, изобразить проявленія жизни такой, какой она могла бы быть, если бы встрѣтила всѣ наиболѣе для своего развитія соотвѣтствующія условія, есть одна изъ задачъ искусства [62]). Многіе великіе художники сознательно стремились къ ея исполненію. Аристотель приводитъ слова Софокла, говорившаго, что онъ изображаетъ людей такими, какими они должны были бы быть, а Еврипидъ представляетъ ихъ такими, каковы они на самомъ дѣлѣ [63]). О Фидіи Цицеронъ пишетъ: „Создавая своего Зевса и свою Аѳину, этотъ мастеръ не имѣлъ въ виду никакой отдѣльной человѣческой личности, которой онъ желалъ бы ихъ приравнять; а въ глубинѣ души его виталъ первообразъ красоты, и погружаясь въ его созерцаніе, геній художника руководилъ его искусствомъ и рѣзцомъ для осуществленія этого первообраза въ видимомъ матеріалѣ“ [64]).

Этотъ идеалъ художникъ не видалъ въ дѣйствительности, болѣе или менѣе удаленной отъ высшей красоты, и не выдумалъ, а угадалъ его:

„Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній своихъ ты создатель!
Вѣчно носились они надъ землею, незримыя оку.
Нѣтъ, то не Фидій воздвигъ олимпійскаго славнаго Зевса!
Фидій ли выдумалъ это чело, эту львиную гриву,
Ласковый царственный взоръ изъ-подъ мрака бровей громоносныхъ?“

(Полное собраніе сочиненій Гр. А. К. Толстого. Спб. 1899. I, стр. 248).

Рафаэль писалъ гр. Кастильоне: „Такъ какъ красивыя женщины встрѣчаются рѣдко, то я пользуюсь возникающей во мнѣ идеей: имѣетъ ли она какое-нибудь художественное значеніе—я не знаю, но я всѣми силами стараюсь его достигнуть“ [65]). По мнѣнію Шиллера, „поэту необходимо идеализировать свой предметъ, иначе поэтъ не заслуживаетъ своего названія“ [66]). Гете высказываетъ суровый приговоръ крайностямъ натурализма и подтверждаетъ необходимость идеализаціи для искусства. „Главная задача искусства, пишетъ Гете, состоитъ въ томъ, чтобы, при помощи вымысла, изобразить существующее въ самыхъ высшихъ и свѣтлыхъ его проявленіяхъ. Но ложно понимаютъ эту задачу тѣ, которые полагаютъ, что образы этихъ проявленій слѣдуетъ реализировать до такой степени, чтобы они были простыми копіями съ обыденныхъ предметовъ“ [67]).

Нѣкоторыя художественныя произведенія въ высшей степени

точно подражаютъ дѣйствительности. Таковы, напримѣръ, портреты Бальтасара Деннера (1685 — 1747), которые можно, по справедливости, уподобить вѣрнѣйшему зеркалу настоящей жизни [68]). Онъ работалъ съ увеличительнымъ стекломъ и иногда употреблялъ нѣсколько лѣтъ на одинъ портретъ. Названный художникъ не пропускалъ ни одной мельчайшей подробности, ни одной складки кожи, ни едва замѣтныхъ крапинокъ скулъ, ни черныхъ точекъ, испещряющихъ носъ, ни голубоватыхъ нитей микроскопическихъ усиковъ, чуть пробивающихся сквозь наружную кожицу, ни блеска глазъ, въ которыхъ отражаются окружающіе предметы. Портреты Деннера какъ будто хотятъ выскочить изъ рамы. Они производятъ поразительное впечатлѣніе и приковываютъ къ себѣ вниманіе зрителя, невольно останавливающагося передъ подобнымъ произведеніемъ, обнаруживающимъ безпримѣрное терпѣніе художника. Но у него не хватаетъ дарованія, сообщающаго столько мощи любому размашистому эскизу ванъ-Дейка. Обманъ зрѣнія отнюдь не обусловливаетъ художественнаго достоинства ни произведеній живописи, ни другихъ искусствъ [69]).

Современныя изслѣдованія доказали, что древніе греки раскрашивали свои статуи. Въ Дрезденскомъ Музеѣ гипсовыхъ слѣпковъ находится статуя, раскрашенная по греческой системѣ, насколько о послѣдней можно судить на основаніи новѣйшихъ изысканій [70]). Полихромія этой статуи отличается умѣренностью и потому производимое ею эстетическое впечатлѣніе не страдаетъ. Но обыкновенно, чѣмъ болѣе статуя, благодаря раскрашиванію, походитъ на живого человѣка, тѣмъ болѣе она отъ себя отталкиваетъ. Въ неаполитанскихъ и испанскихъ церквахъ можно видѣть раскрашенныя и одѣтыя статуи Мадонны и святыхъ, производящія весьма непріятное впечатлѣніе [71]). Сходство восковыхъ фигуръ съ живыми людьми доходитъ иногда до обмана. Но чѣмъ ближе онѣ къ природѣ, тѣмъ отвратительнѣе [72]).

Причина, по которой раскрашенныя и восковыя статуи производятъ такое непріятное впечатлѣніе, заключается въ слѣдующемъ. Статуя нераскрашенная (или съ весьма умѣренной полихроміей, какая употреблялась въ античномъ ваяніи) при первомъ на нее взглядѣ весьма мало походитъ на живого человѣка. Но при болѣе внимательномъ разсматриваніи ея этотъ бѣлоснѣжный, одноцвѣтный мраморъ, отъ котораго, какъ отъ камня, нельзя ждать никакихъ признаковъ жизни, чуть не двигается, чуть не дышетъ, благодаря художественности рѣзца, вдохнувшаго въ мертвый камень отблескъ идеальной жизни. Словомъ,—въ нераскрашенной статуѣ

созерцатель находитъ гораздо болѣе жизни, чѣмъ можно ожидать отъ нея. Поэтому она кажется прекрасной. Наоборотъ, сильно раскрашенныя статуи, а тѣмъ болѣе восковыя фигуры, обманываютъ своею полихроміею; чѣмъ ближе цвѣта ихъ приближаются къ натуральнымъ, тѣмъ болѣе походятъ онѣ на живыхъ людей; между тѣмъ, ихъ неподвижность и застывшій взглядъ обнаруживаютъ, что это—поддѣлка подъ дѣйствительность, и уничтожаютъ иллюзію. Своимъ цвѣтомъ онѣ скрываютъ свой матеріалъ и обѣщаютъ намъ настоящую жизнь, а на самомъ дѣлѣ мы находимъ въ нихъ бездушныхъ истукановъ. Онѣ сулятъ слишкомъ много, но при ближайшемъ взглядѣ на нихъ не оправдываютъ нашего ожиданія и даже внушаютъ отвращеніе своею безжизненностью; одноцвѣтныя же статуи, вслѣдствіе только своихъ формъ, дарятъ насъ сюрпризомъ, поражая проявленіемъ жизни въ холодномъ бѣломъ камнѣ [73]).

Чтобы доставлять эстетическое наслажденіе, художеественное произведеніе не должно обманывать созерцателя поддѣлкою подъ дѣйствительность [74]). Такой обманъ никогда не удается, а когда онъ обнаруженъ, то разочарованный зритель подъ личиной дѣйствительности видитъ лишь отталкивающую безжизненность. Истинно художественныя произведенія ограничиваются намекомъ на жизнь, разжигающимъ нашу фантазію [75]), которая подъ вліяніемъ художественнаго импульса представляетъ себѣ жизнь, и не только такую, какова она на самомъ дѣлѣ есть, но еще лучшую, идеальную. Отношеніе искусства къ природѣ состоитъ не въ поддѣлкѣ подъ дѣйствительность и не въ рабской ея копировкѣ, а въ воспроизведеніи характерныхъ проявленій жизни. „Вѣдь незначительнѣе (ошибка), пишетъ Аристотель, если (поэтъ) не зналъ, что оленья самка не имѣетъ роговъ, чѣмъ если онъ не живо описалъ ее“ [76]).

„Такую ошибку сдѣлалъ, напр., Анакреонтъ (Bergk, Poëtae lyrici graeci, III, p. 269, fragm. 51):

Нѣжно, словно лань младая,
Средь лѣсной глуши, одна,
И безъ матери рогатой,—
Отъ меня бѣжитъ она...

Подобная же ошибка встрѣчается и у Лермонтова въ извѣстной до послѣдняго времени редакціи „Демона“:

И Терекъ, прыгая, какъ львица
Съ косматой гривой на хребтѣ,
Ревѣлъ...

тогда какъ извѣстно, что у львицы гривы нѣтъ“ [77]).

Искусство, не обязанное рабски копировать природу, можетъ болѣе или менѣе уклоняться отъ точнаго воспроизведенія историческихъ фактовъ. По мнѣнію Аристотеля, „задача поэта говорить не о дѣйствительно случившемся, но о томъ, что̀ могло бы случиться, слѣдовательно о возможномъ по вѣроятности или по необходимости. Именно, историкъ и поэтъ отличаются (другъ отъ друга) не тѣмъ, что одинъ пользуется размѣрами, а другой нѣтъ: можно было бы переложить въ стихи сочиненія Геродота и тѣмъ не менѣе они были бы исторіей какъ съ метромъ, такъ и безъ метра; но они различаются тѣмъ, что первый говоритъ о дѣйствительно случившемся, а второй—о томъ, что̀ могло бы случиться. Поэтому поэзія философичнѣе и серьезнѣе исторіи: поэзія говоритъ болѣе объ общемъ, исторія — объ единичномъ“. (Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 19—21). Цѣль искусства заключается не въ пропагандѣ свѣдѣній о прошедшихъ временахъ и иллюстраціи руководствъ къ исторіи. Задача его несравненно выше. Оно старается обнаружить идею, душу и мысль, на основаніи которыхъ могъ бы совершиться тотъ или другой фактъ. Историкъ сообщаетъ о поступкѣ дѣйствительно существовавшаго лица. Художникъ заглядываетъ въ душу человѣка и раскрываетъ психическіе мотивы его дѣйствій. Такъ, напримѣръ, лица въ пьесахъ Шекспира дѣйствуютъ передъ нами „словно часы, у которыхъ и циферблатъ, и все внутреннее устройство сдѣлано изъ хрусталя; они по назначенію своему указываютъ намъ теченіе времени, и въ то же время всѣмъ видимы тѣ колеса и пружины, которыя заставляютъ ихъ двигаться“ [78]).

Историкъ заботится о фактической достовѣрности, художникъ—о психологической правдѣ [79]). Если художественное произведеніе запечатлѣно этою высшею правдою, то едва ли есть надобность справляться съ исторіей. Симпатизируя лицамъ, изображеннымъ въ художественномъ произведеніи, мы ставимъ себя на ихъ мѣсто и сознаемъ, что каждый изъ насъ, находясь въ аналогичномъ положеніи, чувствовалъ, говорилъ и поступалъ бы такъ же, какъ они. Художникъ главнымъ образомъ стремится къ обнаруженію психическихъ законовъ, одинаково присущихъ всѣмъ намъ. Въ этихъ психическихъ законахъ заключается та художественная правда [80]), которою запечатлѣны великія художественныя творенія. Для ея достиженія художнику необходимо понять характеръ и проникнуться настроеніями создаваемыхъ имъ лицъ, погрузиться въ ихъ душу, жить съ ними одною жизнью и испы-

тывать то, что они чувствуютъ. Флоберъ, въ письмѣ къ Тэну, говоритъ: „Лица, создаваемыя моею фантазіей, трогаютъ и преслѣдуютъ меня, или, вѣрнѣе, я чувствую самого себя въ нихъ. Описывая отравленіе Эммы Бовари, я ощущалъ во рту вкусъ мышьяка и самъ былъ такъ отравленъ, что два раза страдалъ несвареніемъ желудка, и послѣ обѣда являлась у меня рвота“ [81]). Говорятъ, Диккенсъ, когда писалъ свои романы, безпрестанно смотрѣлся въ зеркало, придавая себѣ выраженіе лица, котораго описывалъ [82]). Окончивъ одинъ изъ своихъ трогательныхъ разсказовъ, онъ разрыдался [83]). Беато-Анджелико Фьезольскій заливался слезами, изображая Распятіе Христово [84]). Гендель плакалъ, когда писалъ свою ораторію „Мессія“ [85]). По поводу сочиненія сцены Сусанина въ лѣсу Глинка говоритъ: „Всю эту сцену, прежде чѣмъ я началъ писать, я часто читалъ вслухъ, и такъ живо переносился въ положеніе моего героя, что волосы у самого меня становились дыбомъ и морозъ подиралъ по кожѣ“. (Записки Михаила Ивановича Глинки. Изд. „Русской Старины“. Спб. 1871, стр. 84).

Это свойство художника есть искренность [86]). Она заключается въ томъ, что художественныя произведенія переживаются ихъ авторами, ставящими себя въ положеніе изображаемыхъ ими лицъ и проникающимися всею индивидуальностью создаваемыхъ ими образовъ. Для этого художнику нужно въ собственной своей жизни испытать всю гамму человѣческихъ аффектовъ. Каждое его произведеніе есть результатъ пережитыхъ имъ фазисовъ развитія [87]). Словомъ,—плодъ художественнаго творчества долженъ быть выстраданъ и выношенъ въ сердечныхъ тайникахъ автора. „Всѣ художественные шедевры, пишетъ Клейнъ, обагрены сердечною кровью ихъ творцовъ, омочены ихъ духовными слезами и исполнены скорбью ихъ горькой участи“ [88]).

Чтобы быть искреннимъ, художникъ долженъ изображать лишь то, что его живо интересуетъ, увлекаетъ и волнуетъ.

Форма художественнаго произведенія зависитъ отъ степени талантливости художника, выборъ сюжета свидѣтельствуетъ о личности автора, о ея духовномъ достоинствѣ [89]).

Эстетика распадается на два враждебные лагеря. Одни изъ ея представителей требуютъ отъ искусства не только изящной формы, но и интереснаго содержанія. Другіе не придаютъ никакой цѣны содержанію и видятъ достоинство художественныхъ произведеній исключительно въ изяществѣ формы, что бы она ни изображала [90]). Они примыкаютъ къ ученію Гербарта, заключающемуся въ слѣдующемъ. Единичное впечатлѣніе не можетъ

быть красотой. Она является слѣдствіемъ отношенія между частями болѣе иди менѣе сложнаго цѣлаго, смотря потому, соотвѣтствуютъ ли онѣ между собою, или нѣтъ. Слѣдовательно, красота заключается только въ формѣ, т.-е. сложномъ цѣломъ, состоящемъ изъ гармонирующихъ между собою частей и доступномъ чувствамъ или воображенію. Содержаніе формы не имѣетъ никакого вліянія на эстетическое впечатлѣніе, зависящее исключительно отъ взаимнаго соотношенія ея составныхъ частей. Примѣромъ независимости красоты отъ содержанія и ея исключительнаго значенія, какъ гармоніи частей цѣлаго, служитъ Гербарту преимущественно музыка [91]). Въ ней красота созвучій опредѣляется цифрами: чтобы получить аккордъ, нужно взять извѣстные интервалы, напримѣръ: терцію и квинту [92]). По мнѣнію Гербарта, подобная математическая опредѣленность въ обозначеніи отношеній частей цѣлаго для достиженія красоты формы желательна во всѣхъ прочихъ искусствахъ [93]).

Продолжателемъ ученія Гербарта о красотѣ, какъ о формѣ, состоящей изъ соотвѣтствующихъ другъ другу частей, является Р. Циммерманъ, авторъ „Исторіи Эстетики“ и „Эстетики какъ науки о формѣ“ (Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865). Особенно рельефно высказалъ упомянутый авторъ свой взглядъ на красоту, какъ на одну лишь форму, отрицая въ содержаніи всякое эстетическое значеніе, въ слѣдующихъ словахъ: „Содержаніе нравится постольку, поскольку оно обнаруживается. Если же оно обнаружилось, то нравится его форма, его проявленіе. Это достоинство содержанія, потому что оно должно быть названо такъ, а не красотою, увеличиваетъ цѣнность послѣдней, понимаемой, какъ одна форма, а слѣдовательно и цѣнность цѣлаго, которое уже является не только прекраснымъ, но и многосодержательнымъ. Но отъ этого не увеличивается сама красота, потому что иначе бронзовая статуя, наполненная золотомъ, должна быть прекраснѣе полой, тогда какъ на самомъ дѣлѣ первая лишь цѣннѣе“ [94]).

Противъ этого мнѣнія Циммермана весьма энергично высказывается Лотце, противникъ ученія, утверждающаго, что красота заключается только въ формѣ [95]). Понятіе гармоніи между частями сложнаго цѣлаго, обусловливающей, по мнѣнію сторонниковъ упомянутаго ученія, красоту, заимствовано отъ музыки. Разныя системы звуковыхъ волнъ единовременно перекрещиваютъ воздушное пространство. На одно поднятіе и опусканіе звуковой волны можетъ придтись любое число подобныхъ колебаній другой.

Ни одно изъ этихъ отношеній само по себѣ не лучше и не хуже другого. Ни объ одномъ изъ нихъ нельзя разумно утверждать, что оно представляетъ созвучіе, потому что у звуковыхъ волнъ нѣтъ ни обязанностей, могущихъ быть исполненными или неисполненными, ни идеала, къ которому можно было бы приближаться или удаляться. Созвучіемъ мы называемъ впечатлѣніе, въ которое претворяются извѣстныя системы звуковыхъ волнъ, воспринятыхъ слухомъ. Опытъ показываетъ, что мы испытываемъ впечатлѣніе консонанса отъ простыхъ отношеній, а диссонанса отъ сложныхъ между числами колебаній звуковыхъ волнъ. Но сами по себѣ никакія отношенія между числами колебаній звуковыхъ волнъ не могутъ быть названы ни простыми, ни сложными. Такими они становятся, смотря по степени легкости или трудности, съ которой мы воспринимаемъ производимыя ими впечатлѣнія на наше ухо. Оно воспринимаетъ звукъ, какъ впечатлѣніе, и ничего не знаетъ о производящихъ его вибраціи и ихъ взаимныхъ отношеній. Консонансъ и диссонансъ такія же субъективныя впечатлѣнія, какъ боль и удовольствіе, которыя немыслимы безъ чувствующаго существа [96]).

Гармонія и дисгармонія, изъ которыхъ первая является результатомъ соотношенія звуковыхъ волнъ, выраженныхъ простыми, а вторая сложными числами, воспринимаются нами, какъ впечатлѣнія, доставляющія намъ удовольствіе и страданіе: гармонія намъ нравится, дисгармонія не нравится. Оттого гармонія намъ кажется прекрасною, а дисгармонія безобразной [97]). Слѣдовательно, сторонники ученія, признающаго красоту въ одной формѣ, въ сущности утверждаютъ, что послѣдняя должна состоять изъ взаимно гармонирующихъ и этимъ соотвѣтствіемъ намъ нравящихся частей въ сложномъ цѣломъ. Въ этомъ сложномъ цѣломъ, называемымъ формой художественнаго произведенія, сквозитъ его содержаніе. Оно вовсе не похоже на золото въ полой бронзовой статуѣ, упоминаемой въ вышеприведенномъ примѣрѣ Циммермана; золото въ ней не видно, а содержаніе обнаруживается облекающей его художественной формой. Слѣдовательно, содержаніе, обнаруживаясь въ формѣ, является съ своей стороны частью того сложнаго цѣлаго, которое называется формой художественнаго произведенія, и должно съ нею гармонировать. Но такъ какъ гармонія есть нѣчто такое, что мы называемъ такъ, вслѣдствіе пріятнаго впечатлѣнія, нами отъ нея получаемаго, то и содержаніе, чтобы не нарушать этого наслажденія, должно тоже доставлять намъ удовольствіе не только своимъ соотвѣтствіемъ къ формѣ его облекающей, но и само по себѣ, то-есть, имѣть свою

самодовлѣющую цѣнность [98]). „Красота заключаетъ въ себѣ слишкомъ много почетнаго и чуднаго, чтобы называть ею то, что нравится лишь одною своею формой“ [99]).

Если прекрасное заключается въ проявленіи жизни, намъ столь нравящейся, намъ столь симпатичной, то какъ въ красотѣ природы, такъ и въ искусствѣ эта жизнь есть содержаніе, а проявленіе этой жизни есть форма, нераздѣльно слитая съ своимъ содержаніемъ. Такъ какъ человѣческая жизнь есть для насъ нѣчто самое интересное, самое дорогое и наиболѣе возбуждающее нашу симпатію, то потому человѣкъ для насъ самое прекрасное (см. стр. 330 и 341, прим. 47) существо въ мірѣ [100]), и его внѣшность для насъ прекрасна не какъ геометрическая фигура, вовсе не представляющая ничего особенно привлекательнаго, а какъ символъ его жизни [101]).

Эта жизнь есть содержаніе искусства, отнюдь не ограничивающагося одной лишь формой. Если же оно создаетъ произведенія, въ которыхъ интересъ сосредоточивается лишь на ея изяществѣ, то таковыя, по мнѣнію Гете, даже не могутъ называться художественными (Kunstwerke), а лишь фокусами (Kunststücke) [102]).

Подтвержденіемъ можетъ служить Фаустъ названнаго писателя, который намъ нравится не только своею формою, но и содержаніемъ [103]), заключающимъ въ себѣ самыя важныя стороны человѣческой жизни [104]).

Всѣ величайшія произведенія искусства отличаются серьезностію и глубиною содержанія [105]). Иныя изъ нихъ затрогиваютъ глубочайшія проблемы философскаго мышленія. Такъ, напримѣръ, „Антигона“ Софокла поднимаетъ грандіозный вопросъ о долгѣ человѣка при столкновеніи требованій религіи и государственныхъ законовъ. Оттого Гроте видѣлъ въ этой трагедіи зорю всей нравственной философіи [106]).

Искусство не только возбуждаетъ интересъ къ вопросамъ о долгѣ, но и помогаетъ его исполнять, облагораживая человѣческія склонности [107]). Обыкновенно страсти влекутъ человѣка къ грѣховнымъ наслажденіямъ, манятъ его къ гибельнымъ утѣхамъ, мѣшаютъ ему строго исполнять свои обязанности, словомъ—противорѣчатъ долгу. „Долгъ, пишетъ Кантъ, дивное понятіе, дѣйствующее не ласковыми внушеніями, не лестью, не угрозами, но единственно тѣмъ, что ты держишь надъ душою законъ, какъ обнаженный мечъ, и чрезъ то исторгаешь, если и не всегда повиновеніе себѣ, то по крайней мѣрѣ всегда уваженіе; ты, предъ которымъ умолкаютъ всѣ вожделѣнія, какъ бы они ни возмущались втайнѣ, гдѣ достойный тебя источникъ и гдѣ найти твое

происхожденіе, когда ты столь гордо отрицаешь всякое родство со склонностями?“ [108]).

Кантъ видитъ добродѣтель въ однихъ усиліяхъ воли, противодѣйствующихъ желаніямъ, враждебныхъ долгу [109]). Нравственный человѣкъ обреченъ названнымъ философомъ на постоянную борьбу [110]). Но гдѣ найти силы, чтобы вѣчно бороться со страшнымъ диссонансомъ между обязанностію и склонностью? Если противорѣчіе между ними безусловно, то нравственное поведеніе представляло бы совершенно исключительный подвигъ, а обычнымъ исходомъ борьбы была бы побѣда склонности надъ долгомъ. Но неужели человѣкъ такъ дуренъ, что всѣ его склонности непремѣнно должны противорѣчить его обязанностямъ? Развѣ нельзя воспитать его такъ, чтобы облагородились самыя склонности и не противорѣчили бы обязанностямъ, а наоборотъ, содѣйствовали бы ихъ исполненію?.. На этотъ вопросъ тѣмъ болѣе можно отвѣчать утвердительно, что на самомъ дѣлѣ далеко не всѣ наши склонности безнравственны и вовсе нѣтъ надобности подавлять ихъ, во имя предписанія долга, какъ требовалъ Кантъ.

Этотъ ригоризмъ былъ въ свое время осмѣянъ Шиллеромъ. „Безпокойство Совѣсти“ говоритъ: „Я охотно дѣлаю услуги друзьямъ, но, къ несчастію, дѣлаю это по склонности, и потому меня точитъ мысль, что я недобродѣтеленъ“. „Рѣшеніе“ гласитъ: „Отсюда нѣтъ выхода; ты долженъ стараться возненавидѣть друзей, и съ отвращеніемъ дѣлать то, что предписываетъ обязанность“ [111]).

Не всегда ведетъ къ добру исполненіе обязанности, потому что можно заблуждаться и считать требованіемъ долга самыя безчеловѣчныя жестокости. Доказательствомъ могутъ служить поступки разныхъ изувѣровъ и фанатиковъ, думавшихъ, что они совершаютъ богоугодное дѣло, мучая и убивая вѣроотступниковъ, богохульниковъ и еретиковъ [112]). Примѣръ ошибочно-понятаго долга представляетъ легенда о Янѣ Гусѣ, пересказанная А. Н. Майковымъ въ его стихотвореніи „Приговоръ“.

Католицизмъ требовалъ истребленія ереси, и долгъ вѣрующаго католика признавалъ необходимымъ казнить ересіарха. Обвинитель Гуса на Констанскомъ соборѣ подробно перечислилъ всѣ вины послѣдняго. Присутствовавшіе внимали длинной рѣчи, въ которой

—по пунктамъ, на цитатахъ,
На соборныхъ уложеніяхъ,
Приговоръ свой докторъ черный
Строилъ въ твердыхъ заключеніяхъ.

Вдругъ, неподалеку, въ кусту сирени запѣлъ соловей. Его голосъ проникъ въ залу суда чрезъ растворенное окно. Всѣ невольно обернулись въ сторону, откуда лились чудные звуки, и каждый вспомнилъ что-либо свѣтлое въ своей жизни:

Былъ въ собраніи этомъ старецъ
Изъ пустыни вызванъ паѣой,
И почтенъ за строгость жизни
Кардинальской красной шапкой.
Вспомнилъ онъ, какъ тамъ, въ пустынѣ,
Міръ природы, птичекъ пѣнье
Укрѣпляли въ сердце силу
Примиренья и прощанья...
И какъ шопотъ раздается
По пустой огромной залѣ,
Такъ въ душѣ его два слова:
„Жалко Гуса“, прозвучали [113]).

Обязанность побуждала на жестокое дѣло: требовала казни Гуса. Красота смягчала сердце, наполняла его любовью и внушала жалость къ человѣку, въ которомъ долгъ видѣлъ лишь ересіарха.

Красота природы въ состояніи заглушить преступную мысль...

Подъ пѣсню-вьюгу зимнюю
Окрѣпла дума лютая—
Припасъ я вострый ножъ...
Да вдругъ весна подкралася...
Идетъ-гудетъ Зеленый Шумъ,
Зеленый шумъ, весенній шумъ!
Какъ молокомъ облитые,
Стоятъ сады вишневые,
Тихохонько шумятъ;
Пригрѣты теплымъ солнышкомъ,
Шумятъ повеселѣлые
Сосновые лѣса;
А рядомъ, новой зеленью
Лепечутъ пѣсню новую
И липа блѣдно-листая,
И бѣлая березонька
Съ зеленою косой!
Шумитъ тростинка малая,
Шумитъ высокій кленъ...
Шумятъ они по новому,
По новому, весеннему...
Идетъ-гудетъ Зеленый Шумъ,
Зеленый Шумъ, весенній шумъ!
Слабѣетъ дума лютая,
Ножъ валится изъ рукъ,

И все мнѣ пѣсня слышится
Одна—въ лѣсу, въ лугу:
„Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И—Богъ тебѣ судья!“ [114])

Созерцаніе красоты не можетъ не дѣйствовать благотворно на человѣка, потому что, заключаясь въ проявленіи жизненности, привлекаетъ къ себѣ симпатію созерцателя. Все живое есть индивидуализація одного и того же жизненнаго принципа. Каждое живое существо есть часть общей міровой жизни, замкнутая въ границахъ отдѣльнаго организма. Вслѣдствіе этого, проявленіе одной жизни притягиваетъ къ себѣ, какъ нѣчто однородное, другую жизнь, и какъ бы ни были чужды индивидуальности различныхъ существъ, все же предъ ужасомъ смерти въ нихъ „одна и та же жизнь жмется пугливо къ другой“ [115]).

Такъ какъ красота есть симпатичное намъ проявленіе жизненности, то созерцаніе ея развиваетъ въ человѣкѣ способность сочувствовать другимъ, содѣйствуетъ перевѣсу альтруизма надъ эгоизмомъ, слѣдовательно, помогаетъ побѣдѣ добра надъ зломъ.

Искусство, изображая проявленіе жизни, возбуждаетъ въ насъ сочувствіе къ его созданіямъ. Поэтому оно помогаетъ достигать того нравственнаго совершенства, которое заключается въ способности „отзываться на всякую радость и на всякое горе, испытываемыя человѣкомъ“. (Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 130). Мы съ трепетомъ слѣдимъ за судьбою лицъ въ романѣ, прочесть который, значитъ до нѣкоторой степени его пережить [116]). Геніальные актеры заставляютъ своихъ зрителей заливаться слезами [117]). Актеры и зрители сливаются въ одно чувство симпатіи къ созданнымъ поэтомъ лицамъ.

Не дивно ли: актеръ, при тѣни страсти,
При вымыслѣ пустомъ, былъ въ состояньи
Своимъ мечтамъ всю душу покорить;
Его лицо отъ силы ихъ блѣднѣетъ,
Въ глазахъ слеза, дрожитъ и млѣетъ голосъ,
Въ чертахъ лица отчаянье и ужасъ
И весь составъ его покоренъ мысли,
И все изъ ничего! изъ-за Гекубы!
Что онъ Гекубѣ, что она ему?
Что плачетъ онъ о ней?

(Шекспиръ, Гамлетъ. См. Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд.

Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля (второе) Спб. 1876. Томъ II, стр. 33).

И плачутъ съ нимъ и зрители, потому что играютъ съ нимъ вмѣстѣ, переживая то, что̀ испытываетъ выведенное на сцену лицо [118]). Способность возбуждать въ насъ симпатію присуща, въ бо̀льшей или меньшей мѣрѣ, всѣмъ искусствамъ. Сочувствіе лицамъ, изображеннымъ художникомъ, можетъ возбудить желаніе подражать имъ. Поэтому, еще въ глубокой древности искусство служило для воодушевленія людей на подвиги. Древніе барды пѣли передъ сраженіемъ о доблестяхъ прежнихъ героевъ и такимъ образомъ разжигали воинственность въ своихъ слушателяхъ [119]). Изъ театра, гдѣ давалась трагедія Эсхила „Семеро противъ Ѳивъ“, всѣ зрители выходили полными воинственнаго пыла [120]). Эту способность возбуждать человѣка на подвиги, на борьбу за реализацію идеаловъ, искусство сохраняетъ и въ наши дни. Интересный фактъ его благотворнаго вліянія на человѣческую душу сообщаетъ Дж. Ст. Милль. Его воспитаніе было направлено преимущественно на развитіе разсудочной дѣятельности и на обогащеніе ума положительными знаніями; на сердечную сторону его натуры почти не обращалось вниманія. Двадцати лѣтъ отъ роду онъ былъ уже совсѣмъ готовъ къ широкой научной и общественной дѣятельности. „Но въ это время, пишетъ Милль, мнѣ вздумалось предложить себѣ такой вопросъ: „Если всѣ твои цѣли осуществятся въ жизни, и если бы въ настоящую минуту могли произойти тѣ перемѣны въ человѣческихъ учрежденіяхъ, которыхъ ты добиваешься, то составило ли бы это для тебя радость и полное счастье?“ Непреодолимый голосъ совѣсти прямо отвѣчалъ мнѣ: „нѣтъ!“ Сердце мое дрогнуло, и все зданіе моей жизни разомъ рухнуло. Я ставилъ все свое счастіе въ постоянномъ стремленіи къ одной цѣли, а эта цѣль потеряла для меня свою обаятельную силу; къ чему было болѣе къ ней стремиться? Къ чему было долѣе жить?“... [121]). У Милля было много знаній, необходимыхъ для полезной дѣятельности, но не было горячаго, задушевнаго желанія дѣлать людямъ добро. Поэтому онъ остроумно сравнивалъ себя съ хорошо оснащеннымъ кораблемъ, но безъ парусовъ [122]), которые приводили бы его въ движеніе. Для того, чтобы развить въ себѣ чувство, этотъ рычагъ для примѣненія познаній къ доброму дѣлу, Милль обратился къ искусству [123]). Оно согрѣло его сердце, оживило его чувство, внесло въ его душу любовь къ людямъ и возбудило въ немъ желаніе содѣйствовать улучшенію ихъ жизни,—словомъ, Милль, теоретически оправдывавшій Бентамовскій принципъ: „наибольшее счастіе для наиболь-

шаго числа людей“ [124]) сталъ горячо стремиться къ осуществленію этого принципа на дѣлѣ, о чемъ свидѣтельствуетъ вся жизнь этого замѣчательнаго человѣка, всецѣло посвященная полезной общественной дѣятельности.

Заповѣдь Христа: „Возлюби ближняго твоего, какъ самого себя“ [125]) немыслима въ формѣ категорическаго императива [126]). Нельзя заставить себя любить ближняго, но можно развить въ себѣ чуткость къ его участи, заставляющую насъ принимать близко къ сердцу его судьбу. Искусство, воспитывая въ человѣкѣ симпатію [127]), заглушаетъ эгоистическія стремленія и водворяетъ въ сердцѣ альтруистическія наклонности. Поэтому художникъ, устами Пушкина, вправѣ сказать о себѣ,

Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ.

Если симпатія къ людямъ въ насъ столь сильна, что заглушаетъ наше себялюбіе, то мы станемъ заботиться о благѣ нашихъ ближнихъ съ такимъ же рвеніемъ, какъ это дѣлали бы въ отношеніи себя самихъ.

Возбуждая симпатію иъ людямъ, согрѣвая чувство любовью къ нимъ, искусство миритъ склонность съ долгомъ [128]). Это примиренье обезпечиваетъ величайшее блаженство, доступное человѣку. Его испытываетъ мать, лелѣющая своего ребенка, для которой исполненіе ея долга есть вмѣстѣ съ тѣмъ и величайшее наслажденіе.

Итакъ, искусство водворяетъ во внутреннемъ мірѣ человѣка гармонію между обязанностью и склонностью, разумомъ и чувствомъ, головою и сердцемъ. Не заключается ли въ согласіи между заповѣдью Христа и нашей готовностью ее исполнить то Царствіе Божіе, которое внутри насъ [129])?...

Благотворное вліяніе художественныхъ произведеній зависитъ главнымъ образомъ отъ ихъ содержанія: воспроизводя проявленія жизни, искусство возбуждаетъ симпатію къ ней, воспитываетъ чувство и облагораживаетъ наши страсти и склонности. Но оно оказываетъ важное вліяніе на человѣка и внѣшней своей стороной, изяществомъ своей формы и совершенствомъ своей техники. Художественное мастерство есть верхъ всѣхъ дѣлъ человѣческой руки. Ни въ какой области человѣкъ не подходитъ такъ близко къ высшему совершенству, какъ въ искусствѣ. Вездѣ и во всемъ онъ удовлетворяется той степенью исправности, какая нужна для преслѣдуемой цѣли, „но въ искусствѣ, пишетъ Дж. Ст. Милль, совершенство есть само по себѣ цѣль. Если бы мнѣ нужно было опредѣлить искусство, я бы склоненъ былъ назвать его стремле-

ніемъ къ совершенству въ исполненіи“ [130]). Созерцаніе безупречной технической отдѣлки художественныхъ произведеній развиваетъ эстетическое чувство, изощряетъ вкусъ и возбуждаетъ желаніе приближаться къ возможному совершенству во всемъ [130a]). Такимъ образомъ и внѣшняя сторона искусства служитъ могучимъ импульсомъ для человѣческаго прогресса. Воочію убѣждаясь въ возможности достигнуть совершенства въ искусствѣ и прельщаясь этимъ совершенствомъ, человѣкъ съ большой энергіей старается стремиться къ нему и приближаться къ высшей ступени возможнаго для него развитія. Словомъ, совершенство, созерцаемое въ искусствѣ, возбуждаетъ въ насъ желаніе повозможности поднять нашъ характеръ, нашу дѣятельность, наше поведеніе и всю нашу жизнь на высоту доступнаго намъ идеала [131]). Поэтому искусство является могучимъ факторомъ культурнаго развитія человѣчества. „Истинное искусство, говорилъ Микель Анджело, благородно и благочестиво въ силу творящаго въ немъ духа. Тотъ, кому это доступно, пойметъ, что для души не можетъ быть ничего болѣе набожнаго и чистаго, чѣмъ усиліе создать нѣчто совершенное, потому что Богъ есть совершенство и стремиться къ совершенству, значитъ стремиться къ божественному“ [132]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ VII-й ГЛАВѢ.

1) Леонидъ Андреевъ, Разсказы. Спб. 1902. Томъ I, стр. 142.

2) Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexicon. Leipzig. 1870, Bd. I. S. 413. Объ эстетическомъ созерцаніи наготы см. Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1889, S. 176—179.

3) „Этакое богатое тѣло, хоть сейчасъ въ анатомическій театръ“, говоритъ Базаровъ объ Одинцовой. (Тургеневъ, Отцы и Дѣти. Полное Собраніе Сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897. Томъ II, стр. 901).

4) Platon, Hippias ou du beau. (Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin. Paris. 1827, Tome IV, p. 117).

Разныя опредѣленія красоты и искусства включилъ Л. Н. Толстой въ свое сочиненіе „Что такое искусство“. Москва. 1899, стр. 47—94.

Трудность рѣшить вопросъ, въ чемъ заключается красота, приводитъ иногда къ мнѣнію о невозможности найти точнаго ея опредѣленія и подвести все разнообразіе прекрасныхъ явленій къ единству. (Al. Bain, The Emotions and the Will. 2-ed. London. 1865, p. 213—215)

5) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868, S. 225.

6) Ibid. S. 225—226.

7) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864, Bd. I, S. 93.

8) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 99.

9) Лермонтовъ, Боярин Орша. (Собраніе Сочиненій М. Ю. Лермонтова. Подъ ред. Д. П. Сильчевскаго. Спб. 1891, стр. 211).

10) „Древніе очень не любили изображать смерть въ ея страшномъ видѣ, напримѣръ, въ видѣ скелета; хотя на ихъ гробницахъ и встрѣчаются изображенія скелета съ носящеюся надъ нимъ бабочкой—символомъ отлетѣвшей души, однако, эти изображенія не слѣдуетъ считать за олицетвореніе смерти". (Shnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 402).

Если христіане болѣе склонны представлять себѣ смерть въ страшномъ видѣ, то греки, наоборотъ—въ прекрасномъ. (Lecky. History of european Morals. London. 1879. I, p. 222).

Впрочемъ, современныя изслѣдованія доказали (см., напримѣръ, M-me la comtesse Caetani-Lovatelli, Thanatos. Rome. 1888), что античные художники вовсе не испытывали такого отвращенія къ изображеніямъ смерти, какъ это утверждалъ Лессингъ (Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet). Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 276—286. Ср. Ibid. II, p. 707. Ср. Wessely, Tod und Teufel in der darstellenden Kunst. Leipzig. 1876, H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. Art. Tod. S. 890—891. Ср. Образъ Смерти. (Къ исторіи изображенія Смерти. Ст. проф. Е. К. Рѣдина. См. Журналъ Искусства и Художественная промышленность. 1899. Мартъ. № 6, стр. 469—475).

11) „Was grinsest du mir, hohler Schädel, her? (Faust, Eine Tragödie von Johann Wolfgang von Goethe. Mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben von Moriz Carriere. Leipzig. 1869. I. S. 24).

Точно также въ вышеприведенномъ отрывкѣ изъ „Боярина Орши" Лермонтовъ пишетъ:

И желтый черепъ безъ очей,
Съ улыбкой вѣчной и нѣмой.

И Гамлетъ, смотря на черепъ Іорика, спрашиваетъ: „Кто сострить теперь надъ твоею же костлявой улыбкой". (Шекспиръ, Гамлетъ, дѣйствіе пятое, сцена I. См. Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изданіе 2-ое Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Спб. 1876. Томъ II, стр. 55).

12) Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ. Пер. подъ ред. проф. А. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 62, 175, 177.

По мнѣнію J. Sully, „усиленіе блеска глазъ происходитъ, вѣроятно, отъ ихъ напряженія, вслѣдствіе сокращенія прилежащихъ мускуловъ и давленія поднятой щеки, хотя ускореніе кровообращенія въ глазномъ яблокѣ тоже оказываетъ содѣйствіе". (James Sully, An essay on laughter. London. 1902. p. 26—27). Всякое удовольствіе сопровождается усиленіемъ, а всякое страданіе подавленіемъ жизненныхъ функцій (Jrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 46). О блескѣ глазъ при смѣхѣ см. P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 ed. Milano. 1881, p. 116.

13) Лермонтовъ, Боярин Орша. (Собраніе сочиненій М. Ю. Лермонтова. Подъ ред. Сильчевскаго. Спб. 1891, стр. 202).

14) „Единство, правильность, симметрія, порядокъ, правда, психологическая и историческая важность не достаточны для полнаго понятія красоты. Она нуждается въ одухотвореніи самодѣятельностію и истекающей изъ нея

самой жизнію". (Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853, S. 166). „Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть и вижу во гробѣхъ лежащую, по образу Божію созданную, нашу красоту безобразну, не имущую вида". (Л. Андреевъ, Жизнь Василія Ѳивейскаго. См. Л. Андреевъ, Разсказы. Изд. Тов. „Знаніе". Спб. 1906. Томъ 2-ой, стр. 186).

15) Лермонтовъ, Ангелъ Смерти (Собраніе Сочиненій М. Ю. Лермонтова. Подъ ред. Д. П. Сильчевскаго. Спб. 1891, стр. 124).

16) Лукіанъ, въ изложеніи Лукаса Коллинза. Спб. 1876. стр. 72—73. „Если посмотришь на поблекшіе цвѣты—они, конечно, непривлекательны; но пока они свѣжи и блистаютъ чудными красками, они радуютъ сердце, не такъ ли?" (тамъ же, стр. 73).

17) Пушкинъ, Русланъ и Людмила. Пѣснь первая. Островитяне Амбоины (одного изъ Молукскихъ острововъ) весьма оживлялись, говоря о молодой женщинѣ, и дѣлали ужасныя гримасы, когда шла рѣчь о старухѣ. (P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 300).

18) Гоголь, Похожденія Чичикова или Мертвыя Души (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. П. Павленкова. Спб. 1902, стр. 687).

19) Софоклъ, Эдипъ въ Колонѣ. Пер. Д. С. Мережковскаго. Спб. 1902, стр. 65.

20) Oeuvres complètes de Edgar Quinet. L'Espit nouveau. Paris. 1874, p. 302—308. Прекрасна можетъ быть старость здоровая, нормальная, естественная. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 224). Любовь Рембрандта къ изображенію старости. (Em. Michel, Rembrandt. Paris. 1893, p. 432, 448, 519). Художественность портретовъ людей старческаго возраста у Рембрандта. (Ibid., p. 396—399).

21) Wilhelm von Humboldts Briefe an F. G. Welcker herausgegeben von R. Haym. Berlin. 1859. S. 140.

Старость бодрая прекрасна,—дряхлая безобразна (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a M. 1855. S. 372). О красотѣ старости см. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy—St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre III. § II, p. 53—54.

О красотѣ патріархальной старости евреевъ и евреекъ см. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880, Bd. I, S. 193.

Морщины въ старости представляютъ какъ бы слѣдъ оставленный жизнію, ея бурь, страстей, совершенныхъ подвиговъ и т. п.

Ses rides sur son front ont gravé ses exploits.

(Corneille. Le cid. Acte I, Scène I, vers 21).

Ses rides sur son front gravoient tous ses exploits.

(J. Racine, Les plaideurs. Acte I, scène V, vers 15).

22) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Auflage. Braunschweig. 1879, 3 Th. 3 Buch., 2 Abth. S. 579.

23) Лермонтовъ, Боярин Орша. (Собраніе сочиненій М. Ю. Лермонтова. Подъ ред. Д. П. Сильчевскаго. Спб. 1891, стр. 210). О красотѣ смерти см. К. Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева, стр. 53.

24) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 41.

О красотѣ смерти см. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1888, p. 66—67. Ср. Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 70, 94, 189.

25) J. Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 99.

26) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 41.

27) По мнѣнію Ueberhorst'a всѣ животныя прекрасны. Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. Bd. I, S. 545—546).

То же говоритъ и Рёскинъ, утверждающій, что въ природѣ все болѣе или менѣе прекрасно. (Рескинъ. Современные художники. Переводъ со второго англійскаго изданія П. С. Когана. Москва. 1901. I, стр. 67—68). Объ экспрессіи и эстетичности животныхъ. (Jonas Cohn, Allgemeine. Aesthetik. Leipzig. 1901, S. 61—62). Красота живыхъ организмовъ. (Ibid. S. 172—177). Красота животныхъ. (Herckenrath, Problèmes d'esthètique et de morale. Paris. 1898, p. 17—19). Яркіе цвѣта у нѣкоторыхъ животныхъ кажутся проявленіемъ преизбытка лучезарной жизни. (P. Souriau, La Beautè rationelle. Paris. 1904, p. 303). О красотѣ природы и всего, находящагося въ ней, см. Penses de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St.-Hilaire. Paris. 1870. Livre III, § II, p. 52—54.

28) Чернышевскій, Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности. 2 изд. Пыпина. Спб. 1865, стр. 11. Все, напоминающее трупъ, производитъ непріятное впечатлѣніе, напримѣръ, „неожиданное прикосновеніе холодной руки". (L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874, S. 9).

29) K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 658.

30) Lemcke, Populäre Aesthetik. Leipzig. 1865. S. 131—132. Отъ этой же причины происходитъ непріятное впечатлѣніе, производимое чернымъ тараканомъ. (Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 243).

31) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 243. Иногда возбуждаютъ ужасъ и отвращеніе животныя, вовсе не вредныя, а лишь кажущіяся таковыми. (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 203).

О жабахъ и паукахъ см. Burke, A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 159.

Животныя намъ кажутся прекрасными постольку, поскольку въ нихъ обнаруживается жизнь, аналогичная человѣческой, и безобразными вслѣдствіе того, что кажутся искаженіемъ человѣка. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903, 153—161).

32) Генрихъ Гейне, Собраніе сочиненій. Ред. П. Вейнберга. Спб. 1902. Томъ VIII, стр. 492.

Объ оживленіи египетскихъ статуй вслѣдствіе драгоцѣнныхъ камней, вставленныхъ въ глазныя орбиты см. Semper, Der Stil. 2 Aufl. München. 1878. I. S. 387. Въ особенности замѣчательны глаза Скриба, производящіе свое магическое дѣйствіе, благодаря бѣлому непрозрачному кварцу, въ который вставленъ зрачекъ изъ прозрачнаго горнаго кристалла (cristal de roche) съ маленькой металлической пуговкой въ центрѣ. Весь глазъ вставленъ въ бронзовый листъ, замѣняющій вѣки и рѣсницы. (Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, 647). Драгоцѣнные камни вставлялись въ глаза греческихъ статуй. (Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884, S. 72. M. Collignon, Histoire de la Sculpture grecque. Paris. 1892, T. I, p. 314). Въ Хмерской пластикѣ деревяннымъ статуямъ врѣзывались глаза изъ перламутара, хрусталя или драгоцѣнныхъ камней. (Н. В. Султановъ. Хмерское искусство. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1886. Томъ IV, выпускъ 6, стр. 430). Въ нѣа-

политанскихъ и испанскихъ церквахъ у статуй Мадонны и святыхъ глазамъ приданъ блескъ тѣмъ, что въ зрачекъ вставленъ карбункулъ. (H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. Paris. 1872, p. 39).

33) Всякое эстетическое созерцаніе природы или искусства заключается въ одухотвореніи созерцаемаго. „Надѣленіе утеса силою поднятія и чувствомъ смѣлости есть такой же эстетическій актъ, какъ превращеніе мертваго мрамора статуи въ живое мясо". (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901. II, S. 381). О надѣленіи созерцаемаго предмета человѣческою жизнію см. ibid. II, S. 382—385. Объ одухотвореніи природы при эстетическомъ созерцаніи см. Arnold Ruge's sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X S. 199. Lotze Mikrokosmus. Leipzig. 1858. Bd. II, S. 192. (Ср. стр. 278). Ср. P. Stern, Einfühlung und Association in der neuren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 11. О томъ, что эстетическое наслажденіе и воспріятіе красоты отождествляются съ одухотвореніемъ созерцаемаго міра и надѣленіемъ его человѣкоподобною жизнію см. ibid. 4—5, 21—22, 29. Ср. K. Groos. Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 91—95, 189, 191, 245. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 96, 148, 157, 159, 161—166, 183—184, 202. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 165. Ср. J. Volkelt, Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. 1903. Bd. 32. Heft. I, S. 25). Ср. Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik. Jena. 1876. S. 24, 27, 28, 68, 79, 116, 119.

34) Жуковскій, Море (Сочиненія В. А. Жуковскаго. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Подъ ред. П. В. Смирновскаго. Москва. 1902, стр. 69). Ср. M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 111 et suiv., 167, 170—171, 215—216.

35) M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 45. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 205—207. Объ антропоморфизмѣ см. Herckenrath, Problèmes d'esthétique et de Morale. Paris. 1898, p. 18.

36) А. Гумбольдтъ, Космосъ. Пер. Н. Фролова. Изд. 3. Москва. 1866. Часть I, стр. 23.

37) К. Фламмаріонъ, Популярная Астрономія. Книга I. Земля. Пер. Вурцеля. Варшава. 1880, стр. 4. Ср. M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris, 1889, p. 167.

38) Гете, „Фаустъ". (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціею Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1878. Томъ II, стр. 45).

„И всюду изъ земли мощно пробивались къ свѣту травы и кусты, скрывая собою печальныя могилы, и вся зелень кладбища была исполнена напряженнаго стремленія расти, развиваться, поглощать свѣтъ и воздухъ, претворять соки жизни земли въ краски, въ запахи, въ красоту, ласкающую сердце и глаза. Жизнь вездѣ побѣждаетъ, жизнь все побѣдитъ". (Горькій. „Трое". М. Горькій. Разсказы. Третье изданіе Товарищества „Знаніе". Спб. 1903. Томъ V-ый, стр. 315).

39) Тэнъ, Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Пер. подъ ред. А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871. Часть II, стр. 487.

40) Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874. Выпускъ III, стр. 70—71.

41) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. Paris. 1881, 5 éd. Tome I, p. 263—265.

42) „Физическая красота не только потеряла всякую цѣнность, но и заподозрѣна, какъ вызывающая нечистые помыслы; Христосъ былъ некрасивъ собою, доказывалъ Тертулліанъ (De carne Christi, Cap. 9), а апостолъ Павелъ такъ описывается въ отреченныхъ Дѣяніяхъ его и Θеклы: онъ небольшого роста, плѣшивъ, съ кривыми ногами, крѣпкаго сложенія, съ сросшимися бровями и большимъ носомъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ полонъ благодати (χάριτος); Онисифору онъ представляется то человѣкомъ, то ангеломъ. Ксантиппа болѣетъ душой, но едва увидѣла незнакомаго ей Павла, какъ ея сердце забилось: у него тихая поступь человѣка, всегда готоваго включить въ свои объятія гонимаго; благоволеніе разлито въ лицѣ, обѣщающемъ уврачевать немощнаго, онъ такъ милостиво озирается туда и сюда, какъ будто предлагаетъ помощь всѣмъ, бѣгущимъ отъ пасти змѣя. Онъ—врачъ души, единственный, который могъ бы помочь больному рабу Проба". Александръ Веселовскій, Изъ исторіи романа и повѣсти. Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Имп. Академіи Наукъ. Спб. 1886. Т. 40, стр. 38—39.

43) Мутеръ пишетъ объ англичанахъ, что „они никогда не были въ состояніи понять красоты нагого тѣла и во всемъ ими созданномъ болѣе обращали вниманіе на духовное выраженіе, нежели на пластическое изящество". R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX. J. München. 1893. Bd. II. S. 481. Доказательствомъ нерасположенія англичанъ къ наготѣ можетъ служить тотъ фактъ, что J. Ev. Millais, несмотря на свой разносторонній талантъ и умѣніе мастерски воспроизводить ее, изобразилъ голую женщину лишь только разъ, а именно: въ „Скитающемся Рыцарѣ". (См. Les artistes de tous les temps. Série C.—Les temps modernes. John Everett Millais par. M. H. Spielmann. Paris, p. 17. Тамъ же изображеніе).

Тэнъ утверждаетъ, что саксы открыли красоту нравственную. H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5 éd. Paris. 1881. Tome I, p. 19.

44) Некрасовъ, Зеленый Шумъ. (Стихотворенія Н. А. Некрасова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Спб. 1882, стр. 110).

45) Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 372.

46) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 243—244, 368. P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 96. Ср. Fr. W. J. von Schelling, Sämmtliche Werke. Stuttgart und Augsburg. 1860. 1 Abth. Bd. VII. S. 299, 304, 305.

47) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 102, 105, 157. Еще Бенвенуто Челлини говорилъ, что человѣкъ самое прекрасное существо въ мірѣ. (Framento di un discorso di Benvenuto Cellini sopra i principj e'l modo d'imparare l'arte del disegno. См. Opere di Benvenuto Cellini. Milano. 1811. Vol. III, pag. 220—221.

48) „Основу красоты" въ жизни признаетъ Шеллингъ въ своей рѣчи „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur", произнесенной имъ 12 октября 1807 года въ Мюнхенской Академіи Наукъ. (См. Fr. W. J. von Schellings sämmtliche Werke. Stuttgart und Augsburg. 1860. Erste Abtheilung. Bd. VII, S. 291, 294, 321.

По мнѣнію Жуффруа, „прекрасное есть то, чему мы симпатизируемъ въ человѣческой природѣ и что выражено естественными символами, дѣйствующими на чувства". (Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3 èd. Paris. 1875, p. 243). Красота въ жизни. (Ibid., p. 243, 458, 462—463). Ср. Эстетическія отношенія

искусства къ дѣйствительности. Изд. 2 подъ ред. А. Н. Пыпина. Спб. 1865, стр. 6—7. Ср. Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 280—282.

По мнѣнію Гюйо, прекрасное заключается въ воспріятіи или въ дѣйствіи, стимулирующемъ въ насъ жизнь въ трехъ формахъ: чувства, интеллекта и воли. (M. Guyau, Les problèmes de l'Esthtéique contemporaine. Paris. 1884, p. 77). Видѣть природу и находить ее прекрасною, значитъ представлять ее себѣ живою и, по возможности, въ человѣческой формѣ. (Ibid., 46. Ср. p. 75, 80, 116, 118). Ср. J. Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Äesthetik. Jena. 1876. S. 102, 116, 119. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 102—103.

По мнѣнію А. Луначарскаго, „повышенная жизнь, здоровье, сила, умъ, радость и т. п. являются элементами самой высокой красоты. Красота (какъ тѣла, такъ и лица) сводится, по преимуществу, къ совокупности признаковъ, обличающихъ здоровый, сильный организмъ, одаренный живой и богатой психикой. Стройность, сила, свѣжесть, бодрость, большой лицевой уголъ (въ общемъ признакъ хорошо развитого мозга), выразительные глаза — вотъ главнѣйшіе элементы красоты". (А. Луначарскій, Основы позитивной эстетики. См. Очерки реалистическаго міровоззрѣнія. Изд. С. Дороватовскаго и А. Чарушникова. Спб. 1904, стр. 152). „Изъ элементовъ формально-положительныхъ, т.-е. легко воспринимающихся, изъ тѣхъ ассоціативныхъ элементовъ, которые сводятся къ ощущеніямъ радости жизни, повышенію энергіи, и которые повышаютъ и нашу жизненную энергію, словно настраивая насъ на новый, болѣе правильный, могучій и экономный ритмъ, создается всякая красота". (Тамъ же, стр. 153). „Расширенная, углубленная, полная жизнь и все, что ведетъ къ ней, есть красота, она возбуждаетъ восторгъ, даетъ чувствовать счастье, она не имѣетъ и не хочетъ имѣть никакой цѣли внѣ себя". (Тамъ же, стр. 180). О томъ, что такое жизнь, что такое живой организмъ, А. Луначарскій пишетъ: „Организмъ есть сложный аггрегатъ твердыхъ и жидкихъ тѣлъ, обладающихъ разнородными физическими и химическими свойствами и находящихся въ постоянной взаимной зависимости; многоразличныя функціи этого аггрегата координированы между собою и съ окружающей средой такимъ образомъ, что организмъ пребываетъ самимъ собой, т.-е. не теряетъ своего формальнаго единства. Пока организмъ сохраняетъ болѣе или менѣе неизмѣнной свою форму, хотя постоянно мѣняетъ всѣ элементы своего тѣла,—пока онъ обладаетъ этой способностью самосохраненія, способностью возстановлять подвижное равновѣсіе при его нарушеніяхъ воздѣйствіями среды, до тѣхъ поръ мы называемъ его живымъ; мертвый организмъ пассивно подчиняется механическимъ, термическимъ, химическимъ и др. воздѣйствіямъ среды и разлагается на составные элементы. Итакъ, жизнь есть способность самосохраненія, или вѣрнѣе—самый процессъ самосохраненія организмовъ. Мы можемъ считать организмъ тѣмъ болѣе совершеннымъ или жизненнымъ, чѣмъ болѣе велика его способность самосохраненія". (Тамъ же, стр. 114).

49) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 102, 140, 156—157, 159, 524—525.

50) Ibid. S. 159. „Всякое наслажденіе красотой есть впечатлѣніе отъ находящейся въ объектѣ жизни или жизневозможности" (Ibid., S. 102).

51) Ibid., S. 164.

52) Ibid., S. 166. Конъ думаетъ, что всякая эстетическая цѣнность есть выраженіе внутренней жизни. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig.

1901. S. 48). Намъ доступна чужая внутренняя жизнь, благодаря движеніямъ, воспринимаемымъ нашими внѣшними чувствами и считаемыми нами за выразительныя. Воспринимая эту экспрессію, мы переживаемъ аналогичное тому, что созерцаемъ, и, благодаря подобному симпатичному отношенію къ чужой жизни, расширяемъ границы нашего индивидуальнаго существованія. (Ibid. S. 49). Первый представитель выразительнаго принципа—Плотинъ. Онъ опровергаетъ формализмъ (Enn. VI, 7, 22) указаніемъ на его несостоятельность въ объясненіи причины, почему живое прекраснѣе безжизненнаго. Ср. Ed. Müller. Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau. I. 1834. II. 1837 Th. II. S. 313. Gregorovius, Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. (Fichte-Ulricische Zeitschrift. XXVI. 121. 1855). О выразительномъ принципѣ писали: Th. Vischer (Krit. Gänge. N. t. V. VI), Th. Vischer, Volkelt, Wölflin, Lipps и Bosanquet, On the nature of aesthetic emotion. Mind. N. S. III. 153. 1894. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 50). „Воспринимать движеніе, какъ выраженіе, значитъ, видѣть въ немъ проявленіе внутренней жизни. (Ibid. S. 56). Прекрасно то, въ чемъ проявляется жизнь. (Ibid. S. 62). Всякое существо постольку прекрасно, поскольку оно живо. (T. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 241). Кульминаціонный пунктъ жизни—высшая красота. (Ibid., p. 242). Красота жизни выше всякой иной. (Ibid., p. 388). Высшая красота въ человѣкѣ. (Ibid., p. 452).

53) Ibid., S. 265. Зданіе—живой организмъ (Ibid., S. 272). Ср. K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I, S. 315, II, S. 88. О жизненности въ архитектурѣ см. Siebeck, Das Wesen der aesthetischen Anschauung. Berlin. 1875. S. 116; P. Stern, Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 35—36; Semper, Der Stil. 2 Aufl. München. 1878, Bd. I, S. 475; E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 373; L. Noiré, Die Entwickelung der Kunst in Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 21; Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 28, 38, 51; L. Gonse, L'art Gothique, p. 156, 295, 349; T. Lipps, Raum-Aesthetik und Geometrisch-optische Täuschung, S. 7, 11; Lotze, Mikrokosmus. 4 Aufl. II. S. 201—202; K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 95—96; Al. Biese, Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg und Leipzig. 1893. S. 63—66; Wölflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München. 1886. „Всякое выраженіе въ пространственномъ предполагаетъ надѣленіе формы жизнію. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, 1. 97—98).

53*a*) Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 45. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 258, 287—288. Ludwig Volkmann. Grenzen der Künste. Dresden. 1903. 147—148, 152, 154. О внутреннемъ оживленіи матеріи ibid. S. 240—243.

54) K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869, S. 522.

55) K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 246. Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 316, 417, 418, 424. Объ эстетическомъ значеніи ритма см. Meumann (Ernst), Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhytmus. Leipzig. 1894; Ettlinger (Max), Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhytmus (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 22. S. 161 ff). Ритмъ есть повтореніе одинаковыхъ различій въ продолжительности и удареніяхъ. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 86).

56) Spitta, Ioh. Seb. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I, S. 488. О жизненности въ музыкѣ см. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 477, 478, 484. Al. Biese, Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg und Leipzig. 1893. S. 72—78. По мнѣнію Шопенгауэра, музыка выражаетъ квинтэссенцію жизни. (Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. Bd. I, S. 309). Комбаріе пишетъ, что „музыка произошла изъ имитаціи жизни". (Jules Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie. Paris. 1891, p. 11). Музыка—выраженіе жизни (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 478—482). Жизнь души—главный объектъ музыки. (Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 268).

56*a*) Чувство природы (P. Souriau, La Beautè rationelle. Paris. 1904, p. 439). Мы симпатизируемъ жизни природы. (Ibid., p. 444). Мы вмѣстѣ со всей природой чувствуемъ жизнь. (Ibid. p. 445). Экспрессія природы. (Ibid., p. 445). Прекрасна природа та, которая содѣйствуетъ жизни. (Ibid., p. 447). Природа живетъ въ глазахъ Т. Руссо (L. Arrèat, Psychologie du peintre. Paris. 1892, p. 46).

57) Эти слова Тэна цитированы въ книгѣ Lostalot, L'école française de Delacroix à Regnault. См. Les chefs d'oeuvre de l'art au XIX siècle. II, p. 3. „Требованія человѣчески-значительнаго распространяются и на всю область неодушевленныхъ (untermenschliche) предметовъ искусства. Возьмемъ зданіе, музыкальную пьесу, пейзажъ или nature morte, всегда художественное пониманіе заключается въ сообщеніи этимъ неодушевленнымъ предметамъ побужденій и стремленій, подобныхъ человѣческимъ. Это достаточно выяснили Фридрихъ и Робертъ Фишеръ (см., кромѣ прежнихъ его работъ, послѣднюю статью „Ueber aesthetische Naturbetrachtung" въ „Deutsche Rundschau" 76 т. (1893), стр. 192 и сл.), Лотце, Зибекъ, Вельфлинъ (Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München. 1886), Гросъ и др. Моя работа „Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik" (Jena 1876) также касается этого вопроса. Итакъ, въ приложеніи къ неодушевленнымъ предметамъ искусства наше требованіе получаетъ тотъ смыслъ, что одушевленіе, которымъ мы невольно ихъ надѣляемъ, затрагиваетъ значительныя стороны человѣческаго духа. Когда мелодія или пейзажъ вызываютъ упрекъ въ пустотѣ, ничтожности, обыденности и т. п., то виновато въ этомъ не то или иное сочетаніе звуковъ или деревьевъ, а самое одушевленіе, вдохнутое въ нихъ художникомъ, по аналогіи съ человѣческимъ, страдаетъ скудостью, поверхностностью, избитостью, однимъ словомъ, какимъ-нибудь недочетомъ". І. Фолькельтъ, Современные вопросы эстетики. Пер. Штрупа. Спб. 1899, стр. 210 (11-е примѣчаніе).

Созерцать эстетически ландшафтъ въ дѣйствительности или въ искусствѣ значитъ любоваться жизнью природы, въ немъ обнаруживающейся. (Th. Lipps. Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 176—177).

58) „Задача скульптуры заключается въ такомъ вѣрномъ и опредѣленномъ изображеніи тѣлесныхъ фигуръ, чтобы онѣ казались живыми образами, и съ идеальной точки зрѣнія, во внутреннемъ созерцаніи не чувствовалось бы недостатка въ краскѣ, которая одна придаетъ полную жизнь. Задача живописи—такъ приковать и такъ полно передать мимолетное проявленіе жизни, измѣняющей цвѣтъ, очертанія и поверхности, ее отражающія, чтобы она казалась изображенною жизнію и, съ идеальной точки зрѣнія, не чувствовалось бы за цвѣтными линіями недостатка въ тѣлесности". (M. Lazarus, Das Leben der Seele. 2 Aufl. Berlin. 1882. Bd. III. S. 220). О жизненности скульптуры см. Lemcke, Populäre Aesthetik. Leipzig. 1867. S. 353. Ср. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 104. О жизненности скульптуры, живописи и поэзіи

см. Al. Biese, Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg und Leipzig, 1893. S. 66—73.

59) Съ эстетической точки зрѣнія достаточно проявленіе лишь кажущейся жизни. (Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 167). Искусство превращаетъ мертвый матеріалъ въ жизнь. (K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I, S. 232).

60) E. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 114. Ср. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 56, 194. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 246—247.

60*a*) Красота — результатъ развитія организма, находящагося въ наилучшихъ условіяхъ. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 375).

61) Въ эстетикѣ установилось двоякое пониманіе идеализма, подъ вліяніемъ Платона и Аристотеля. Платоновскій идеализмъ заключается въ отвлеченной типичности, въ той нормѣ, по которой Творецъ создавалъ существующее. Слѣдовательно, художникъ, воспроизводящій это существующее, изображаетъ копію копіи, потому что реально-существующее есть лишь копія того нормальнаго типа, которымъ Творецъ руководствовался въ своемъ созданіи. Поэтому, художникъ, чтобы не копировать копіи, долженъ возвыситься до этой отвлеченной типичности, служившей образцомъ самому Творцу. (См. R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 36. E. Véron, L'Esthétique, Paris. 1878, p. 461). Этотъ отвлеченный идеализмъ обнаруживается, напримѣръ, у Поликлета (см. R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858, S. 118—120) и въ итальянскомъ искусствѣ Возрожденія XVI в. (см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. I, p. 27, 232, 234). Наоборотъ, Аристотелевскій идеализмъ заключается въ представленіи данной индивидуальности въ состояніи наиболѣе полнаго и всесторонняго развитія. (R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858, S. 66). Искусство, по мнѣнію Аристотеля, должно изображать индивидуальность не такою, какою она на самомъ дѣлѣ есть, а такою, какою она могла бы быть, если бы находилась въ наиболѣе благопріятныхъ для своего развитія обстоятельствахъ. (Ibid. S. 64—69). Идеализмомъ, въ Аристотелевскомъ смыслѣ, запечатлѣны произведенія, напримѣръ, Лизиппа, который, въ противоположность Поликлету, стремившемуся къ отвлеченной типичности и къ уничтоженію индивидуальныхъ особенностей, старался ихъ какъ можно рельефнѣе воспроизводить, придавая имъ наибольшую личную характеристичность (ibid. S. 117 — 121). Объ идеалѣ см. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 383—384, 459—460.

62) Воспроизведеніе красоты не есть единственная цѣль искусства, какъ думалъ Лессингъ (см. Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 8 и далѣе). Сами художники и словомъ, и дѣломъ утверждаютъ противное. Такъ, напримѣръ, Делакруа утверждалъ, что красота вовсе не единственная цѣль художниковъ (Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. I. S. 320—321). Гроосъ пишетъ, что „стоитъ только пройтись по любой картинной галлереѣ, чтобы увидѣть, какъ мало совпадаютъ понятія „красивый“ и „эстетическій“. Развѣ мы находимъ здѣсь только изображеніе красивыхъ предметовъ? Напротивъ! Лишь кое-гдѣ мелькаетъ передъ нами красивая голова или красивая фигура, значительное же большинство художниковъ намѣренно избираетъ некрасивые или даже безобразные объекты: грязныхъ, полуголодныхъ дѣтей, бродягъ въ рваныхъ одеждахъ, изможденныхъ святыхъ, больныхъ въ госпиталяхъ съ изнуренными чертами и мертвенными красками и многое тому подобное. Если бы все эстетическое должно бы было быть красивымъ, то мы

стояли бы здѣсь передъ неразрѣшимою загадкою. Чѣмъ мы могли бы объяснить то, что такое безконечное множество художниковъ рѣшилось изобразить нѣчто подобное, что по этому пути слѣдуютъ также признанные мастера, и что зрители не могутъ отказать нѣкоторымъ изъ этихъ художественныхъ произведеній въ искреннемъ восхищеніи? Единственное объясненіе этого заключается въ томъ, что красота занимаетъ въ сферѣ эстетическаго только одну часть. Художники вовсе не имѣютъ надобности ограничиваться однимъ прекраснымъ; для нѣкоторыхъ отраслей искусства даже прямо гибельно, если онѣ посвящаютъ себя одностороннему культу красоты; искусство тогда уклоняется отъ правды, вырождается въ манерность и въ концѣ концовъ теряетъ и то, къ чему оно такъ односторонне стремилось, — совершенную красоту". (Карлъ Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. А. Гуревича. Подъ ред. Л. А. Сева. Кіевъ. 1899, стр. 35—36). Искусство вовсе не ограничивается однимъ лишь воспроизведеніемъ красоты. (E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 115—135. Ср. Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 105, 199; II, S. 374). Разница между прекраснымъ и эстетическимъ. (Ср. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 51). Ср. Max. Dessoir, Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik. (Die neue Rundschau. August. 1905. VIII. Heft. S. 931).

63) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 59.

64) Oeuvres complètes de Cicéron, avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1843, T. I, p. 431. Ср. M. Collignon, Phidias, p. 112. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1893. Bd. I, S. 365. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша, Москва. 1871. Т. II, стр. 253.

65) Это письмо Рафаэля было впервые напечатано Дольче (Dolce, Lettere di diversi eccellenti huomini ecc. Venezia. 1554, pag. 227). Стиль этого письма отличается отъ того, въ которомъ Рафаэль писалъ въ то же время своему дядѣ, Simone Ciarla. Можетъ быть, въ письмѣ къ графу Кастильоне Рафаэль болѣе заботился о слогѣ или обратился за помощью къ кому-либо изъ своихъ друзей. (Marco Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, pag. 142—143. Ср. E. Müntz, Raphaël, Paris. 1881, p. 190, 510).

Рафаэль долго искалъ среди дѣвушекъ ту, которая наиболѣе подходила бы къ его идеалу. (См. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1891. II, p. 749).

66) Schiller, Ueber Bürgers Gedichte. (Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Ph. Reclam jun. Bd. XII. 187).

67) Гете, Поэзія и правда моей жизни. (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Н. В. Гербеля. Спб. 1880. Томъ десятый, стр. 424—425). Ср. также мысли, высказанныя Гончаровымъ въ „Лучше поздно, чѣмъ никогда" (См. И. А. Гончаровъ, Четыре Очерка. Спб. 1881, стр. 282).

68) Herm. Alex. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 199 (Art. Denner Balthasar).

69) H. Taine, Philosophie de l'art. 2-me édition. Paris. 1872, p. 38. Супо пишетъ, что „искусство кончается тамъ, гдѣ начинается обманъ зрѣнія". (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 163. Ср. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 192—196. Ср. Goethe, Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. См. Goethes sämmtliche Werke.

Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III, S. 271—273). Деннеръ—не идеалъ живописца. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 107).

70) Я видѣлъ эту статую, посѣтивъ Дрезденъ въ 1884 г. О полихромiи въ греческой пластикѣ Collignon пишетъ, что она не стремится дать иллюзію дѣйствительности, а ограничивается тѣмъ, что болѣе выставляетъ на видъ работу скульптора переливами живыхъ и веселыхъ цвѣтовъ". (M. Collignon, Histoire da la sculpture grecque. Paris, 1892. Tome I, p. 348). О полихромiи въ греческой пластикѣ см. ibid., I, 41, 210, 238, 246, 346—349, 544; II, p. 294, 336, 410—411. Библіографія о полихромiи см. ibid. I, p. 347. О полихромiи въ греческой пластикѣ наглядное представленіе могутъ дать изображенія въ томъ же сочиненіи Collignon (см. pl. I, о которой см. ibid. I, p. 347, pl. II, III въ первомъ томѣ и pl. VII во второмъ томѣ). Ср. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 246, 247, 265, 267, 270, 364 (тамъ же изображеніе „Александрова саркофага" съ сохранившейся полихромiей). О полихромiи въ скульптурѣ см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 217—219, 244—246.

71) H. Taine, Philosophie de l'art. 2 éd. Paris. 1872, p. 39. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901 II. S. 30. О раскрашиванiи скульптурныхъ произведенiй см. К. Гроосъ. Введеніе въ эстетику. Пер. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева. Кіевъ. 1899, стр. 45—55.

72) Ch. Blanc, Grammaire des arts du dessin. Paris. 1867, p. 459. Ср. мнѣнія о восковыхъ фигурахъ и раскрашенныхъ статуяхъ Фолькельта. (І. Фолькельтъ, Современные вопросы эстетики. Пер. Н. Штрупа. Спб. 1899, стр. 55—57). См. также Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I. S. 244.

73) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 2 Aufl. Berlin. 1882. Bd. III, S. 222. Ср. Ch. Blanc, Grammaire des arts du dessin. Paris. 1861, p. 459. Но есть голоса за раскрашиванiе статуй, напримѣръ, Cypio (см. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 147—150). Фехнеръ оставляетъ вопросъ о полихромiи въ скульптурѣ нерѣшеннымъ (G. Th. Fechner, Vorschuié der Aesthetik. Leipzig. 1876, II, S. 192 ff.). Между прочимъ Фехнеръ, пытаясь найти причину, по которой намъ раскрашенныя статуи менѣе нравятся, чѣмъ не раскрашенныя, обращаетъ вниманiе на вліяніе привычки (ibid. II, S. 204—205), а также на то, что мы видѣли многія прекрасныя статуи нераскрашенныя, а раскрашенныхъ статуй высокаго художественнаго достоинства едва ли встрѣчали (ibid. II, S. 208).

О полихромiи въ скульптурѣ см. также H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 570—571.

74) Ср. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 162—163. Въ Римѣ осужденные преступники исполняли на сценѣ роли погибающихъ лицъ и дѣйствительно умирали. (См. Rénan, Histoire des origines du christianisme, Livre IV. L'Antechrist. Paris. 1873, p. 168—169. Ср. Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 298). Въ средніе вѣка при изображенiи Страстей Господнихъ актеровъ распинали. (Herckenrath, problèmes d'Esthetique et de Morale. Paris. 1898, p. 72). Но дѣйствительная смерть актера на сценѣ въ роли гибнущаго героя нисколько не возвышаетъ эстетическаго впечатлѣнія, а наоборотъ, его уничтожаетъ. І. Мюллеръ протестуетъ противъ настоящихъ пощечинъ, поцѣлуевъ, дѣйствительной ѣды и настоящаго питья на сценѣ и не считаетъ за художественныя произведенія ни панораму, ни восковыя фигуры. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst.

Mainz. 1897. S. 44—46). О панорамѣ ср. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 193—194. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 241—244.

75) M. Lazarus. Das Leben der Seele. 2 Aufl. Berlin. 1882. III. S. 216—225. Ср. G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 193.

76) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 59.

77) Тамъ же, стр. 83—84. Пренебреженіе истиной въ египетскомъ искусствѣ. (Tarde, L'art et la logique. Revue philosophique. 1891, p. 129—130).

Пять ногъ у быка и льва въ ассирійской пластикѣ. (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II, p. 543—544; Planche IX).

Въ одномъ произведеніи, приписываемомъ Таддео, у Цицерона три руки (Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, besorgt von Iordan. Leipzig. 1869. I. S. 307, 308).

Четыре ноги у четверки лошадей въ Alexanderzug Торвальдсена (H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Th. 3 Buch. 2 Abth. S. 473).

Греки избѣгали этой ошибки (см. изображеніе квадриги въ Lexikon der bildenden Künste von H. Al. Müller. Leipzig. 1883. S. 730). Ср. стр. 215, 149 прим. главы IV.

Анахронизмъ у Рафаэля: Аполлонъ въ „Парнассѣ“ названнаго художника играетъ на скрипкѣ—инструментѣ, неизвѣстномъ античному міру (см. E. Müntz, Raphaël. Paris. 1881. p. 354). Объ анахронизмѣ въ искусствѣ см. R. de La Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. (Revue des deux mondes. 15 Janvier 1894, p. 341—373).

Микель Анджело не стремился къ фотографической точности: его статуи на гробницѣ Медичи почти лишены портретнаго сходства. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. Tome III, p. 397).

Въ картонѣ „Пизанская Война“ Микель Анджело пренебрегъ исторической правдой. (Ibid., III, p. 471—472).

Леонардо да Винчи изображаетъ „Тайную Вечерю“ при дневномъ освѣщеніи. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. II. S. 230).

Шекспиръ отступаетъ отъ географической истины: въ его „Зимней Сказкѣ“ Антигонъ говоритъ: „Такъ ты увѣренъ, что нашъ корабль присталъ теперь къ Богеміи“. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Спб. 1868. Томъ IV, стр. 27, 58).

Въ произведеніи „Моцартъ и Сальери“ Пушкина Сальери отравляетъ Моцарта, но это неправда. (Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1858. III, S. 63). Красота и истина. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 246—254).

78) Гете, Ученическіе годы Вильгельма Мейстера. Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1878, томъ V, стр. 196.

79) „Гдѣ соблюдена психологическая правда, тамъ мало вредитъ уклоненіе отъ исторической точности“. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897, S. 15). Ср. „Гамбургскую Драматургію“ Лессинга. (Сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ ред. П. Н. Полевого. Спб. Москва. 1883. Томъ V, стр. 194 и далѣе).

80) О художественной правдѣ см. „Лучше поздно, чѣмъ никогда“ Гонча-

рова. (И. А. Гончаровъ. Четыре очерка. Спб. 1881, стр. 282). Ср. G. Sergi, La psychologie physiologique. Paris· 1888, p. 376.

81) H. Taine, De l'intelligence. Paris. 1870. Tome I, p. 94. Этотъ фактъ подвергался сомнѣнію, но по мнѣнію Рибо, безъ всякаго основанія. (Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 355). Вальтеръ Скоттъ, диктуя своему секретарю „Ivanhoe", иногда вскакивалъ съ софа и декламировалъ, подражая лицамъ, выведеннымъ въ названномъ романѣ. (Ernst Jerusalem, Ueber die Aristotelischen Einheiten im Drama. Leipzig. 1885, S. 155.

82) Ал. Н. Плещеевъ, Жизнь Диккенса. (Сѣверный Вѣстникъ. 1890. Октябрь, стр. 207).

83) Тамъ же. 1890. Февраль, стр. 206.

84) Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze. 1878. Tomo II, p. 520).

85) Er. David, Händel, sa vie, ses travaux et son temps. Paris. 1884, p. 363. Ср. V. Schoelcher, The life of Handel. London. 1857, p. 378.

86) О ея важности въ искусствѣ высказываетъ Гл. Успенскій весьма интересныя мысли, называя Кольцова „поэтомъ земледѣльческаго труда", вполнѣ понимавшаго горести и радости послѣдняго, и сравнивая названнаго писателя съ Пушкинымъ и Лермонтовымъ. Сопоставляя „Урожай" Кольцова, „гдѣ и природа и міросозерцаніе человѣка, стоящаго съ ней лицомъ къ лицу, до поразительной прелести неразрывно слиты въ одно поэтическое цѣлое", съ стихотвореніемъ Лермонтова „Когда волнуется желтѣющая нива", Гл. Успенскій пишетъ о послѣднемъ: „Тутъ, ради экстреннаго случая, перемѣшаны и климаты, и времена года, и все такъ произвольно выбрано, что невольно рождается сомнѣніе въ искренности поэта". (Сочиненіе Глѣба Успенскаго. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1884. Томъ III, стр. 33—35).

Ср. Ап. Григорьева, „О правдѣ и искренности въ искусствѣ". (Сочиненія Ап. Григорьева. Спб. 1876. Томъ I, стр. 129—190). О первостепенной важности искренности см. Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 129). Искреннее чувство автора, выраженное въ его художественномъ произведеніи, передается созерцателю. Въ этомъ заключается соціальное значеніе искусства. (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 228—229). Объ искренности пишетъ Фр. Шубертъ по поводу „Ave Maria". (Grove's Dictionary of Music and Musician. Edited by J. A. Puller Maitland. London. 1908. Vol. IV, p. 304). Объ искренности П. И. Чайковскаго см. М. Чайковскій, Жизнь П. И. Чайковскаго. Москва. 1901, II, стр. 427, III, стр. 382, 629, 630. Ср. Вс. Чешихинъ, Исторія русской оперы. 2-ое изд. Москва. 1905, стр. 341. Объ искренности Гете говоритъ устами Фауста:

„Пусть изъ души слова идутъ
И пылкой силой вдохновенья
Сердца волнуютъ и влекутъ!"

Гете, Фаустъ (Н. В. Гербель. Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей. 2-е изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1893. Томъ VII, стр. 45).

87) Такимъ былъ Гете, какъ это видно изъ его автобіографіи, которой онъ поэтому и далъ заглавіе: „Поэзія и правда моей жизни". Между прочимъ онъ тамъ пишетъ: „Сказочная легенда о Фаустѣ отдавалась въ душѣ моей тысячью разнообразнѣйшихъ отголосковъ. Я самъ подобно ему искалъ знанія по всѣмъ отраслямъ и рано пришелъ къ убѣжденію въ тщетности этого стремле-

нія. Жизнь хотѣлъ я обнять со всѣхъ сторонъ и каждый разъ возвращался назадъ измученный и разочарованный". (Гете. Поэзія и правда моей жизни. См. Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1880. Томъ X, стр. 359). Ср. H. Hettuer, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 1 Abth. S, 115, 125.

Шиллеръ тоже переживалъ то, что создалъ. Ibid. S. 366, 388—390.

Художнику необходимо перечувствовать все доступное человѣческому сердцу. (Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1879. Zweite Reihe. S. 106—107).

Художникъ переживаетъ свои творенія. (M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 28—30). Важность искренности. (Ibid., p. 67). Ср. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 202—304, 332—335. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 99—114, 198.

88) Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. Bd. I. S. 259. Лица въ поэтическихъ произведеніяхъ вскормлены сердечною кровью ихъ творцовъ. (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 144).

89) E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 125, 151.

Такъ, напримѣръ, Бетховенъ видѣлъ профанацію искусства въ фривольномъ сюжетѣ Моцартовскаго „Донъ-Жуана". (I. von Seyfried, Ludwig van Beethoven's Studien. Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21) и выбралъ для своей оперы „Фиделіо" полное трогательнаго героизма содержаніе.

90) О спорѣ сторонниковъ формы и содержанія въ эстетикѣ см. G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1871. II. S. 20—35. (XXI. Ueber den Streit der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker in Bezug auf die bildenden Künste).

91) Музыка представляетъ яблоко раздора между сторонниками формы съ одной стороны и сторонниками содержанія съ другой въ области эстетики. Она мало привлекала вниманіе прежнихъ эстетиковъ, отчего, быть можетъ, многіе изъ установленныхъ ими принциповъ были бы измѣнены самими авторами. (Hand, Aesthetik der Tonkunst. Leipzig. 1837. I. S. 5). Теперь это искусство, болѣе чѣмъ какое-либо другое призвано рѣшить: кто правъ, сторонники формы или содержанія. Поэтому, вѣроятно, отъ взгляда на музыку будетъ зависѣть будущее направленіе эстетики. (Wallaschek, Aesthetik der Tonkunst. Stuttgart. 1886. S. 16).

92) R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 766, 784.

93) Ibid. S. 797—799. B. Bosanquet, A History of Aesthetic. London. 1892, p. 369—370.

94) R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 177.

95) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 25—31, 60—65, 225—246. О формалистической точкѣ зрѣнія, ея причинѣ и ошибочности см. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 78—79. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 2 Aufl. 1893. Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst. Vierteljahreschrift für Wissenschaftliche Philosophie. XXI. 283. XXII. 96. 1897—1898. Ср. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 78—79. О формализмѣ въ эстетикѣ. Max Dessoir, Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik. Die neue Rundschau. August. 1905. VIII. Heft. 1. 934.

96) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 62—65.

97) Ibid. S. 61—62, 100—101. Слѣдовательно, гармонія и дисгармонія, красота и безобразіе—понятія чисто субъективныя. Наоборотъ, сторонники ученія, признающаго красоту въ одной формѣ, утверждаютъ полную объективность прекраснаго. Одинъ изъ нихъ, Ганслікъ, пишетъ: „Красота остается прекрасной даже тогда, когда она не производитъ никакого чувства, никѣмъ не видима и не созерцаема". (Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 5 Aufl. Leipzig. 1876. S. 4). Красота возможна потому, что міръ способенъ производить впечатлѣнія, соотвѣтствующія нашей способности ихъ воспринимать. (H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 66—67. Ср. J. Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik. Jena. 1876. S. 112—113).

98) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 26—28. Объ упомянутомъ примѣрѣ Циммермана см. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München, 1868. S. 26—27 и M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 105.

99) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 28. Эккардтъ перечисляетъ многихъ эстетиковъ, высказавшихся противъ „пустого формализма". (L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I, S. 130—131). Впервые Лотце и Фр. Фишеръ (Fr. Vischer) возстали противъ формализма Циммермана, находя, что всякая форма для эстетическаго созерцателя есть выраженіе внутренней жизненности, дѣйствуя символически. Paul Stern, Einfüllung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 9).

Весьма энергично высказывается противъ гербартовскаго ученія, особенно рѣзко выраженнаго Р. Циммерманномъ, Фолькельтъ (J. Volkelt. Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik. Jena. 1876. S. 2—7). О содержаніи и формѣ см. также Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1888. S. 181.

100) Schiller, Ueber Anmuth und Würde. (Schillers'sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Reclam jun. Bd. 11, S. 168). Ср. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 89. Ср. 47, прим. этой главы.

101) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 230—231.

102) L. Eckard, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 131. Пушкинъ тоже стоитъ за содержаніе. „Но Малербъ, пишетъ онъ, нынѣ забытъ, подобно Ронсару. Сіи два таланта истощили свои силы въ борении съ механизмомъ языка, въ усовершенствованіи стиха. Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся болѣе о наружныхъ формахъ слова, нежели о мысли—истинной жизни его, не зависящей отъ употребленія! (Записки А. С. Пушкина. См. Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. Исакова. Спб. 1859. Томъ IV, стр. 87). Точно также и Гендель никогда не смотрѣлъ на музыку, какъ на простое сочетаніе пріятныхъ звуковъ, а старался вложить въ нее нравственное значеніе, говорящее душѣ слушателя. (V. Schoelcher, The life of Handel. London. 1857, p. 222).

103) Eckardt, Vorschule des Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 130.

104) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1874. B. V. S. 365—368.

105) M. Guyau, Les problèmes de l'Esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 81—84.

106) „Креонъ даетъ приказаніе, чтобы тѣло Полиника, какъ измѣнника, недавно напавшаго на страну, оставлено было безъ погребенія; Антигона,

сестра Полиника, находитъ это приказаніе безбожнымъ и преступаетъ его, вполнѣ убѣжденная въ своей обязанности сестры. Послѣ того, какъ Креонъ приказалъ погребсти ее живою, сынъ его Гемонъ, ея нареченный женихъ, впадаетъ въ душу раздирательную борьбу между отвращеніемъ къ такой жестокости и покорностію своему отцу. Софоклъ выставляетъ эти два противоположныя предписанія долга въ прекрасно обработанномъ діалогѣ между отцомъ и сыномъ. Оба предписанія одинаково святы и почтенны, но если одно будетъ исполнено, то другое придется нарушить. Выборъ сдѣлать непремѣнно нужно: по какому долгу послѣдуетъ хорошій человѣкъ — вотъ вопросъ, оставить который безъ разрѣшенія поэту очень пріятно. Но если у кого-нибудь изъ зрителей есть малѣйшая искра интеллектуальнаго мышленія, то онъ не преминетъ сдѣлать усиліе — разрѣшить задачу и открыть великое, обширное правило, изъ котораго вытекали бы всѣ нравственныя правила,—найти принципъ, могущій успокоить совѣсть въ тѣхъ не часто повторяющихся случаяхъ, гдѣ два долга взаимно противорѣчатъ. Драматургъ не только сильнѣе обращается къ этическому чувству, чѣмъ когда-либо дѣлала это поэзія, но, возбуждая эти серьезные и трогательные вопросы въ умѣ, даетъ ему импульсъ къ этическому размышленію“. (Grote, Geschichte Griechenland's. Leipzig. 1854. B. IV, S. 569).

107) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. Ср. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 98—99).

108) Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft. (Im. Kants sämmtliche Werke herausgegeben von Karl Rosengarten und Wilh. Schubert. Achter Theil. Leipzig. 1838. S. 214).

На вопросъ, заданный Кантомъ, Лэтурно, едва ли не безъ нѣкоторый излишней смѣлости, отвѣчаетъ: „Для насъ этой тайны не существуетъ: чувство долга далеко не такое всемогущее, какъ думаетъ нашъ метафизикъ, происходитъ, какъ намъ извѣстно, изъ медленной и трудной дрессировки, оставившей въ нервныхъ центрахъ наслѣдственные, воплощенные отпечатки. Кромѣ того, это чувство долга, какъ намъ слишкомъ хорошо извѣстно, не существуетъ у всѣхъ людей, въ одинаковой степени. (Létourneau, L'évolution de la morale, Paris. 1887, p. 439. Ср. Hermann Cohen. Kants Begründung der Ethik. Berlin. 1877. S. 287—289). О долгѣ и склонности см. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 254—255.

109) Ch. Létaurneau, L'évolution de la morale. Paris. 1887. p. 439—440. Ср. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 104. Куно Фишеръ, Исторія новой философіи. Пер. Н. Страхова. Изд. Н. Тиблена. Спб. 1865. Томъ IV, стр. 145—149. Н. А. Добролюбовъ, Николай Владиміровичъ Станкевичъ. (Сочиненія Н. А. Добролюбова. Изданіе 5-е Поповой. Спб. 1896. Томъ II, стр. 7—12).

110) „У насъ очень часто превозносятъ добродѣтельнаго человѣка тѣмъ восторженнѣе, чѣмъ болѣе онъ принуждаетъ себя къ добродѣтели. Но, по нашему мнѣнію,—холодные послѣдователи добродѣтели, исполняющіе предписанія долга только потому, что это предписано, а не потому, чтобы чувствовали любовь къ добру,—такіе люди не совсѣмъ достойны пламенныхъ восхваленій“. (Тамъ же, стр. 9). „Кажется, не того можно назвать человѣкомъ истинно-нравственнымъ, кто только терпитъ надъ собою велѣнія долга, какъ какое-то тяжелое иго, какъ „нравственныя вериги“, а именно того, кто заботится слить требованія долга съ потребностями внутренняго существа своего, кто старается переработать ихъ въ свою плоть и кровь внутреннимъ процессомъ самосозна-

нія и саморазвитія, такъ, чтобы они не только сдѣлались инстинктивно-необходимыми, но и составляли внутреннее наслажденіе". (Тамъ же, стр. 10). Ср. Létourneau, L'évolution de la morale. Paris, 1887, p. 443. Ср. 38 прим. введенія.

111) Xenien 1796 herausgegeben von Erich Schmidt und Bernhard Suphan. Weimar. 1893. S. 102. Ср. Schiller, Ueber den moralischen Nutzen aesthetischer Sitten. Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. 1838. Bd. XII, S. 289—290.

112) „Убить вѣроотступника, богохульника, поразить тѣло, чтобы спасти душу, должно было казаться вполнѣ законнымъ". (Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre deuxième. Les apôtres. Paris. 1866, p. 88. Ср. Lecky, History of european morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. I, p. 420—421).

113) Майковъ, Приговоръ. (Легенда о Констанскомъ соборѣ). (Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. Изд. 7-е. А. Ф. Маркса. Спб. 1901. Томъ II. стр. 75—82).

114) Некрасовъ, Зеленый шумъ. (Стихотвореніе Н. А. Некрасова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Спб. 1882, стр. 110—111).

115) Тургеневъ, Собака. (Стихотвореніе въ прозѣ). См. Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897. Томъ VIII, стр. 359. Ср. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre XII. § XXXI, p. 460. Симпатія жизни къ жизни. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 251). Эстетическій принципъ можетъ содѣйствовать нравственности, заставляя насъ вживаться въ жизнь людей. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, S. 263—264). Красота и добро (ibid. S. 254).

116) M. Guyau, Les problèmes de l'Esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 12—13.

117) Льюисъ, Актеры и сценическое искусство. Пер. Ф. И. Павлова подъ ред. В. А. Яковлева. Варшава 1876, стр. 10. Подъ вліяніемъ игры Эдмунда Кина „люди пожилые, опустивъ голову на руки, рыдали навзрыдъ". (Тамъ же, стр. 7 — 15, 21). Ср. Бѣлинскій о Мочаловѣ. (Бѣлинскій, Гамлетъ, драма Шекспира и Мочаловъ въ роли Гамлета. Сочиненія Бѣлинскаго. Спб. 1896, томъ I, стр. 847—875).

118) M. Guyau, Les problèmes de l'Esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 12—13.

119) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 25. Амбросъ сообщаетъ, что Эдуардъ I, чтобы окончательно покорить обитателей Уэльса (въ 1284), велѣлъ истребить всѣхъ пѣвцовъ и арфистовъ. (Ibid. II. S. 25). Но Чеппель считаетъ это извѣстіе лишеннымъ исторической достовѣрности. (Chappell, Popular Music of the olden Time. I, p. 28, 38). О бардахъ, живущихъ въ настоящее время на Балканахъ и ихъ громадномъ значеніи см. Chamberlain, R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 265. О способности поэзіи возбуждать на воинскіе подвиги см. Yrjö Hirn, The origin of Art. London. 1900, p. 267.

120) О трагедіи „Семь вождей передъ Ѳивами", говоритъ Эсхилъ: „Кто только видѣлъ ее, всякій горѣлъ желаніемъ сражаться". (Лягушки. Комедія Аристофана. Изд. Д. Д. Облеухова. Луцкъ. 1895, стр. 69). По мнѣнію Эсхила, „долгъ поэта скрывать все низкое, а не выставлять его, не изображать на сценѣ. Юность учитъ наставникъ, мужей учитъ поэтъ. Мы должны учить только добру". (Тамъ же, стр. 72). Ср. стр. 2 этой книги.

Нравственная проблема искусства занимала людей, начиная съ глубокой древности. Но до сихъ поръ его этическое значеніе возбуждаетъ лишь одни споры. Ригористы нравственности требуютъ отъ искусства нравственной проповѣди. Даже Лессингъ пишетъ, что „въ основѣ всѣхъ драматическихъ произведеній должно лежать намѣреніе научить насъ, какъ поступать, указать намъ отличительные признаки добра и зла, приличнаго и смѣшного". (Г. Э. Лессингъ, Гамбургская Драматургія. Переводъ Рассадина. Изд. К. Т. Солдатенкова. Москва. 1883. Ст. XXXIV, стр. 177). Особенно сильно навязывалъ поэзіи нравственную тенденцію Готтшедъ, (Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. 2 Aufl. Leipzig. 1737. S. 133 f. Ср. І. Фолькельтъ, Современные вопросы эстетики. Пер. Н. Штрупа. Спб. 1899, стр. 24). Если одни навязываютъ искусству нравственныя тенденціи, то другіе запрещаютъ художникамъ изображать то, что можетъ быть вреднымъ въ этическомъ отношеніи. Такъ, Stöckl считаетъ, что изображеніе наготы должно быть запрещено въ искусствѣ. (A. Stöckl, Lehrbuch der Aesthetik. 2-te Aufl. Mainz. 1889. S. 229. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. II. S. 157 f.). Нѣкоторые высказываютъ мнѣніе, что искусство можетъ служить хорошимъ и дурнымъ цѣлямъ, поэтому въ послѣднемъ случаѣ представляетъ опасность для нравственнаго развитія общества. (Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. Zehnter Brief. Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. 1838. Bd. XII, S. 39). Сомнѣніе въ этическомъ значеніи искусства особенно усиливается тѣмъ, что послѣднее обыкновенно процвѣтаетъ тогда, когда героическая мощь народа уступаетъ мѣсто большей или меньшей расшатанности нравственныхъ основъ. (Ibid., S. 40 — 41). О совпаденіи художественнаго расцвѣта съ упадкомъ общественной нравственности см. также: Schleiermacher, Vorlesungen über die Aesthetik. F. Schleiermacher's literarischer Nachlass. Herausgegeben von Dr. Carl Lommatzsch. Berlin. 1842. Bd. V. S. 213—217; H. Grimm, Leben Michel-Angelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. Bd. I, Erstes Kapitel. Ср. ibid., I. S. 97; Ehrlich, Die Musik-Aesthetik. Leipzig. 1882. S. 162—176. По мнѣнію Геннекена, искусство мѣшаетъ напряженію дѣятельныхъ способностей общества. (См. Геннекенъ, Опытъ построенія научной критики. Спб. 1892, стр. 109—111). Шиллеръ является заступникомъ нравственнаго вліянія искусства (въ особенности въ своихъ сочиненіяхъ: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten и пр.). Въ письмѣ къ Гете (2 марта 1798) Шиллеръ даже утверждаетъ, что ослабленіе эстетическаго интереса сопровождается и ослабленіемъ нравственнаго. (Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe. 4 Aufl. Stuttgart. 1881. Bd. II, S. 44). Впрочемъ, подъ вліяніемъ Канта, считавшаго нравственность выше всего (Kants, Vorlesungen über die Metaphysik. Herausgegeben von Pölitz. Erfurt. 1821. S. 260 f., 269, 294), у Шиллера замѣтно нѣкоторое колебаніе въ его взглядахъ на отношеніе эстетики къ этикѣ. (І. Фолькельтъ, Современные вопросы эстетики. Пер. Н. Штрупа. Спб. 1899, стр. 5, 213 — 214). Благотворное вліяніе эстетическаго развитія на нравственность подвергается сомнѣнію не только отъ совпаденія высокаго процвѣтанія искусства съ паденіемъ націи въ этическомъ отношеніи, но также отъ того, что любовь къ искусству и изящный вкусъ могутъ уживаться съ жестокостью и крайней распущенностью и гнусностью въ одномъ лицѣ. Примѣрами могутъ служить: Періандръ, гнусный и жестокій тиранъ Коринѳа, но покровитель искусства (J. Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 108—109); Александръ, тиранъ Ферскій, отличавшійся крайней жестокостью,

но чрезвычайно чувствительный и плакавшій при представленіи трагедій (ibid., S. 109); Неронъ, любитель искусства и чудовище порока; Мессалина (ibid., S. 109); Николай III Эстэ (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 141—142), Galeazzo Maria Sforza (ibid., I, p. 183), Левъ X (ibid., II, p. 246) и др.

Объ отношеніи искусства къ нравственности и о безнравственности художниковъ см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. S. 151—162. О нравственномъ вліяніи искусства и о вредѣ односторонняго эстетическаго міросозерцанія см. Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 180—186.

Рескинъ въ „Modern Painters" посвящаетъ цѣлую главу нравственному значенію пейзажа (Ruskin, Modern Painters. Volume III. Part. IV. Chapter XVII. The moral of Landscape). Въ ней онъ приводитъ списокъ лицъ со слабою способностью наслаждаться красотами природы: Bacon, Milton, Johnson, Richardson, Goldsmith, Young, Newton, Howard, Фенелонъ, Паскаль, и съ сильною: Radclyffe, St. Pierre, Shenstone, Byron, Shelley, Keats, Burns, Eugene Sue, George Sand, Dumas. (J. Ruskin, Modern Painters. 2 ed. London. 1898, Vol. III, p. 302). Вторые, по мнѣнію Рескина, не отличаются высшимъ интеллектомъ, но обладаютъ живымъ воображеніемъ и неукротимыми страстями. (Ibid., III, p. 303). Любовь къ красотамъ природы есть удѣлъ болѣе слабыхъ людей, но она представляетъ не ихъ недостатокъ, а достоинство (ibid., III, p. 305). Она несовмѣстна съ низкими наклонностями (ibid., III, p. 308, 312). О нравственномъ вліяніи красоты см. Paul Stapfer, Esquisse d'une morale du beau appliquée aux passions et aux questions du jour. Bibliothèque universelle et Revue Suisse. № 95. Novembre. 1903. Tome XXXII, p. 225—252.

По мнѣнію нѣкоторыхъ писателей, не только искусства, имѣющія опредѣленное содержаніе, каковы: поэзія, скульптура и живопись, но также и лишенныя его, какъ архитектура и музыка, способны оказывать нравственное вліяніе. „Ничто не содѣйствуетъ такъ возвышенію нравственныхъ чувствъ народа, какъ объемъ и величина его жилищъ", пишетъ Дж. Ст. Милль. (Автобіографія Дж. Ст. Милля. Подъ ред. Г. Е. Благосвѣтлова. Спб. 1874, стр. 55). Віолле-ле-Дюкъ думаетъ, что на художественное достоинство зданія оказываетъ вліяніе нравственная высота архитектора. (Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture en France du XI-e au XVI siècle. Paris 1863. T. VI, p. 31). Нравственное вліяніе музыки было признано еще въ глубокую древность. Любопытны мнѣнія о немъ китайскихъ и арабскихъ мудрецовъ (см. A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 22, 26, 27, 29, 84, 121, 122). Весьма важныя мысли о нравственномъ вліяніи музыки высказали Платонъ [см. Діалоги Платона, Тимэй (или о природѣ вещей) и Критій. Пер. Малеванскаго. Кіевъ, 1883, стр. 122. Сочиненія Платона, переведенныя съ греческаго и объясненныя проф. Карповымъ. Спб. 1883. Часть III. Политика или Государство. Книга III, стр. 166 — 167] и Аристотель (Политика Аристотеля. Пер. съ греч. Н. Скворцова. 1865, стр. 236—238, 245—246). Музыканты находились подъ строгимъ надзоромъ эфоровъ въ Спартѣ, изгонявшихъ изъ нея тѣхъ артистовъ, вліяніе которыхъ было вредно для молодого поколѣнія. (Boethius und die griechische Harmonik. Des A. M. Boethius fünf Bücher über die Musik, übertragen und erklärt von O. Paul. Leipzig. 1872. S. 171 — 172. Начало первой книги трактуетъ о нравственномъ вліяніи музыки). Вопросу о нравственномъ вліяніи музыки посвящена работа Pudor (Heinrich): Uebt die Musik moralische Wirkungen aus? (Ethische Kultur. № 47) и Haweis, Music

und Moral. 17 ed. London. 1896 и прибавленіе (Anhang II) къ H. Ehrlich, Die Musik-Aesthetik. Leipzig. 1882. S. 162—176. См. также, Kalischer, Musik und Moral. Hamb. 1887 и Max Engel, Musik und Moral. Leipzig. 1911. Гете выражаетъ сомнѣніе въ способности музыки или какого бы то ни было другого искусства дѣйствовать на нравственность. (Goethe, Nachlese zu Aristoteles Poetik. См. Goethes sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869, Bd. III. S. 480). Ср. также: Л. Толстой, Крейцерова Соната. Изд. Н. С. Аскарханова. Спб. 1900, стр. 107 — 109. Аристотель объ этическомъ дѣйствіи музыки и ея способности изображать сердечную жизнь человѣка (Zeller, Die Philosophie der Griechen. 3 Aufl. Leipzig. 1879. Zweiter Theil. Zweite Abtheilung. S. 735, 771. Ср. Chamberlain R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 276). По мнѣнію Hirn'a музыка не въ состояніи оказывать морализующаго вліянія. (Yrjö Hirn, The Origin of Art. Leipzig. 1900, p, 107—108).

Нравственное вліяніе скульптуры и живописи болѣе разсматривалось съ отрицательной точки зрѣнія: многое казалось въ этихъ искусствахъ соблазнительнымъ (см. вышеприведенное мнѣніе Stöckl'a). Мантегацца пишетъ о Фридрихѣ В., что онъ постоянно имѣлъ на своемъ бюро бюстъ Юлія Цезаря, вдохновлявшаго его на подвиги. (P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 180). Самъ Мантегацца имѣлъ передъ собою гравюру съ портрета Раф. Менгса, сдѣланную самимъ художникомъ, увлекавшую названаго итальянскаго писателя въ сферу высшаго идеала и служившую ему импульсомъ для работы мысли (ibid., p. 181. Ср. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 198). Вліяніе искусства на нравственность вовсе не отличается очевидностью. Возможно сомнѣваться въ немъ. „Я не видѣлъ хорошаго вліянія картины на человѣка; зачѣмъ же мнѣ вѣрить, что оно есть", восклицаетъ художникъ въ разсказѣ Вс. Гаршина „Художники". (См. Вс. Гаршинъ, Разсказы. 1883, стр. 132). Впрочемъ, исторія искусствъ указываетъ на факты, свидѣтельствующіе о благотворномъ нравственномъ вліяніи художественныхъ произведеній. Такъ, напримѣръ, произведенія Гогарта привели къ уменьшенію кабаковъ. (Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. I, S. 23). О нравственномъ значеніи Гогарта см. Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 12, 14, 16, 26. Подъ вліяніемъ „Пѣсни о рубашкѣ" Гуда, цѣлый рядъ благодѣяній. (См. ibid., p. 299). Объ отношеніи эстетики къ этикѣ, искусства къ нравственности см. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 171, 172, 173, 307, 485—506. Возраженія искусству со стороны этики. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. S. 270). Ученые всего менѣе склонны къ преступленію. Поэты и художники гораздо болѣе. (Cesare Lombroso, L'uomo delinquente. 3 ed. Roma. Torino. Firenze. 1884, p. 461—466). Тамъ много примѣровъ).

Гете въ „Поэзіи и Правдѣ моей жизни" пишетъ, что „истинно прекрасное произведеніе искусства будетъ, правда, всегда имѣть нравственный результатъ, но требовать, чтобъ художникъ имѣлъ именно нравственную цѣль, значитъ портить его работу". (Гете, Изъ моей жизни. Правда и поэзія. См. Н. В. Гербель, Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей. 2 изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1895, томъ VIII, стр. 339). Ср. Chamberlain, R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 242.

121) Автобіографія Дж. Ст. Милля. Спб. 1874, стр. 138—139, 144.

122) „Такимъ образомъ, я съ самаго начала моего странствованія по жизненнымъ волнамъ имѣлъ хорошо оснащенный корабль и руль, но у меня не

было парусовъ; я не чувствовалъ истиннаго желанія достигнуть тѣхъ цѣлей, для достиженія которыхъ я былъ такъ старательно подготовленъ; я не ощущалъ удовольствія ни въ добродѣтели, ни въ общемъ благѣ, ни въ чемъ-либо другомъ". (Тамъ же, стр. 144).

123) Тамъ же, стр. 150 и далѣе.

124) Тамъ же, стр. 64. Свои взгляды на значеніе искусства Дж. Ст. Милль высказалъ въ своей „Рѣчи объ университетскомъ воспитаніи". (См. Юмансъ, Новѣйшее образованіе. Спб. 1867, стр. 62—71. О нравственномъ вліяніи искусства, тамъ же, стр. 66—69).

125) Евангеліе отъ Марка XII, 31.

126) Разъ приказывается любить, значитъ, любви нѣтъ. (Burke, A philosophical Enquiry in to the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 204).

127) Th. H. Huxley, Evolution and Ethics and other Essays. London. 1895, p. 27—29.

128) „На почвѣ искусства легче всего выростаетъ полное единеніе склонности съ долгомъ". (I. Фолькельтъ, Искусство и Нравственность. См. Современные вопросы эстетики I. Фолькельта. Пер. Н. Штрупа. Спб. 1899, стр. 34).

129) „Ибо вотъ, царствіе Божіе внутрь васъ есть". Евангеліе отъ Луки. XVII, 21.

130) Дж. Ст. Милль, Рѣчь объ университетскомъ образованіи. (Эд. Юмансъ, Новѣйшее Образованіе. Спб. 1867, стр. 68).

130*a*) О стремленіи къ совершенству во всѣхъ нашихъ дѣйствіяхъ см. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 349.

131) Тамъ же, стр. 68—69.

132) H. Grimm, Leben Michel-Angelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. II, S. 265. Эти слова Микель-Анджело, сказанныя имъ въ разговорѣ съ Витторіей Колонна, передалъ художникъ Francesco d'Ollanda въ своей рукописи 1549 г., хранившейся въ Лиссабонской библіотекѣ. Часть этой рукописи была переведена на французскій языкъ и включена въ книгу графа Рачинскаго о Португальскомъ искусствѣ (ibid., II, S. 254). О достовѣрности словъ, приписанныхъ Микель-Анджело о живописи, см. ibid., II, S. 268—269. Ср. Francisco de Hóllanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Originaltext mit Übersetzung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim de Vasconcellas. Wien. 1892. S. 31. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Begründet von R. Eitelberger von Edelberg Nach dem Tode D-r Albert Ilgs fortgesetzt von D-r Camillo List. Neue Folge. IX. Band).

ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ.

Стран.	*Строчка.*	*Напечатано:*	*Слѣдуетъ:*
5	3 сверху	жизнь	жизнь [16a])
9	21 „	любовь	любовь [41a])
13	21 „	другой	другой [56a])
15	1 „	міра	міра [58a])
19	18 снизу	littératur	littérature
20	17 „	Lichtenbeger	Lichtenberger
24	29 „	Jahrhundert	Jahrhunderts
48	2 сверху	свохъ	своихъ
49	10 снизу	форла	форма
51	4 сверху	Aurèlea	Aurèle
56	24 снизу	ессь	есть
57	35-36 сверху	испорченныя	испорченный
79	12 „	индѣйцевъ	индійцевъ
81	14 „	Индѣйское	Индійское
120	2 „	отношенія	отношеніе
122	21 „	пръ	при
155	8 „	rationalle	rationelle
162	17 снизу	упадка [99]);	упадка[99]):
188	8 сверху	благодар.	благодаря
201	20 снизу	Touwerke	Tonwerke
215	17 „	быль	былъ
220	23 „	18	19
222	23 „	леъетать	лепетать
229	13 „	дуъовномъ	духовномъ
234	19 „	ризъ	разъ
237	16 сверху	времени	дѣйствія
250	8 „	чужныя	чуждыя
288	8 „	Grundlegund	Grundlegung
299	20 снизу	Bevue	Revue
305	8 сверху	Sauriau	Souriau
305	13 „	Сева	А. Гуревича, подъ ред. Сева. Кіевъ. 1899
307	18 „	послѣднемъ	послѣдней
309	15 снизу	Z. Arréat	L. Arréat
330	11 сверху	330	320
331	3 „	враждебныхъ	враждебнымъ
339	14 „	Penses	Pensées
339	3 снизу	перламутара	перламутра
343	2 сверху	Ibid.	Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903.