12

ВОПРОСЫ ТЕОРІИ
— И —
ПСИХОЛОГІИ ТВОРЧЕСТВА.

Томъ VI, выпускъ I-й.

(Непеpіодическое изданіе, выходящее подъ редакціей Б. А. ЛЕЗИНА).

ИСТОРІЯ И ТЕОРІЯ ЭСТЕТИКИ.

Е. АНИЧКОВЪ—„ОЧЕРКЪ РАЗВИТІЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ УЧЕНІЙ".

Т. РАЙНОВЪ—„ТЕОРІЯ ИСКУССТВА КАНТА ВЪ СВЯЗИ СЪ ЕГО ТЕОРІЕЙ НАУКИ".

ХАРЬКОВЪ.
1915.

PN
35
.B87

ВОПРОСЫ ТЕОРІИ
— И —
ПСИХОЛОГІИ ТВОРЧЕСТВА.

Томъ VI, выпускъ I-й.

(Непериодическое изданіе, выходящее подъ редакціей Б. А. ЛЕЗИНА).

ИСТОРІЯ И ТЕОРІЯ ЭСТЕТИКИ.

Е. АНИЧКОВЪ—„ОЧЕРКЪ РАЗВИТІЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ УЧЕНІЙ“.

Т. РАЙНОВЪ—„ТЕОРІЯ ИСКУССТВА КАНТА ВЪ СВЯЗИ СЪ ЕГО ТЕОРІЕЙ НАУКИ“.

ХАРЬКОВЪ.
1915.

K

„Пров 38“

QK
35
Бот.

197652

ОЧЕРКЪ РАЗВИТІЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ УЧЕНІЙ.

Еще въ концѣ XVIII в. казалось оскорбительнымъ для философіи заниматься такими вопросами, какъ хорошій или дурной вкусъ, оцѣнка художественныхъ произведеній, душевное состояніе поэта въ моменты творчества. Съ самой эпохи возрожденія писались, болѣе или менѣе, въ подражаніе Горацію, „поэтики“; уже народилась критика, какъ особая отрасль литературы; въ обществѣ высоко ставили художественное мастерство; быть знатокомъ музыки, живописи, театра, поэзіи считалось почтеннымъ и даже въ той или въ другой мѣрѣ обязательнымъ. Но все это не смѣло еще вторгнуться въ философію. Философы были заняты исключительно логикой, метафизикой, моралью. Разумъ и нравственность поглощали всѣ интересы. Въ 1750 г. вышла, однако, книжка Баумгартена „Aesthetica“, и здѣсь, хотя авторъ и извиняется, что занятъ такой маловажной областью душевной дѣятельности человѣка, какъ сужденіе о красотѣ предметовъ, все-таки вопросъ о красивомъ и изящномъ, а отсюда и вопросъ о художественномъ творчествѣ разбираются въ связи съ философіей. Брешь была пробита. Особенно важно то, что было дано имя особой, готовой возникнуть области философіи—*эстетикѣ*. Пройдетъ еще почти полъ-вѣка, и возникнетъ научное изученіе вопросовъ красоты и искусства. Тому, что мы теперь называемъ эстетикой, положила основаніе „Критика способности сужденія“ Канта, вышедшая въ 1790 г.

Лейбницевская теорія совершенствованія въ изложеніи Вольфа предполагала нѣсколько ступеней познанія. Самое низшее есть познаніе чувствомъ (cognitio sensitiva). Оно даетъ лишь смутное представленіе, которое должно быть освѣщено разумомъ, чтобы стать яснымъ. Однако, и это чувственное познаніе стремится къ совершенству, и отсюда вопросъ: каково оно? Познаніе разума ведетъ къ истинѣ. Но нѣтъ ли такого состоянія души, которое, не будучи истиной, тѣмъ не менѣе обладало бы высшимъ качествомъ? Баумгартенъ даетъ отвѣтъ: совершенство чувственнаго воспріятія есть красота (perfectio cognitionis sensitivae... est pulchritudo). Такъ возникла эстетика, какъ особый отдѣлъ философіи. Непосредственнымъ слѣдствіемъ появленія этого термина явилось объединеніе на

одной общей теоретической основѣ принциповъ отдѣльныхъ искусствъ, раньше строившихся, какъ ремесла, безъ связи другъ съ другомъ.

Пришлось тогда установить и предѣлъ новой отрасли философіи. Чѣмъ, собственно, вѣдаетъ эстетика? Если оставаться на почвѣ опредѣленія, даннаго Баумгартеномъ, то эстетика есть наука объ одномъ только *воспріятіи*. Поскольку прекрасна природа: лунный блескъ и полуденное солнце, весенніе цвѣты на лугахъ, блѣдный цвѣтъ фруктовыхъ деревьевъ, цвѣты, созданные въ садахъ искусствомъ человѣка, всѣ безконечные переливы красокъ и линій листвы, горныхъ стремнинъ, озеръ, рѣкъ и водопадовъ—постольку эстетика наука объ особомъ воспріятіи всего этого великолѣпія, т. е. въ сущности часть психологіи. Но творитъ прекрасное само человѣчество: искусство—надстрой человѣческаго творчества сверхъ творчества Создателя Міра (ars homo additus naturae); эстетика—наука и о воспріятіи художественныхъ произведеній, отчего она и объединяетъ принципы отдѣльныхъ искусствъ. Отсюда еще одна область эстетики, казалось бы непредусмотрѣнная Баумгартеномъ—художественное *творчество*. Если мы воспринимаемъ красоту, любуясь твореніями художниковъ, то вѣдь художники служатъ этому воспріятію, заранѣе предчувствуютъ его; ихъ дѣятельность вся проникнута этимъ предчувствіемъ, потому что именно оно руководитъ ими. Значитъ, эстетика наука также и объ искусствѣ художниковъ. Эстетическое воспріятіе лишь одинъ изъ двухъ отдѣловъ эстетики, второй—искусство, т. е. творчество.

А когда народилась эстетика, все яснѣе стало обнаруживаться, что на самомъ дѣлѣ она существовала давно, что искони, съ древности философскія системы вырабатывали и теоріи эстетическія, лишь не умѣя и не желая ихъ осознать въ отдѣльной связи.

Историки эстетическихъ ученій стали начинать свое изложеніе съ Платона и Аристотеля. Это было необходимо, потому что обнаружилось, насколько повліяли воззрѣнія древнихъ на обоснованіе и этой части философіи. Однако, долгое время провозвѣстниками эстетики считались только одни античные мудрецы. Принято было думать, что занятія эстетикой съ гибелью античнаго міра задремали до самого XVIII в. Прямо и категорически объявляла это историческая эстетика Циммермана [1]). Еще недавно русскій авторъ, А. М. Мироновъ, въ свою очередь, тоже констатировалъ „многовѣковой перерывъ въ исторіи развитія эстетическихъ ученій“ [2]). Лишь англичанину Бозенкиту принадлежитъ честь первой попытки разсѣять это заблужденіе: и средніе вѣка, не говоря уже о возрожденіи, способствовали развитію эстетики [3]). Въ настоящемъ очеркѣ оно и будетъ представлено не прерывавшимся вовсе.

---

[1]) *Zimmermann.* Geschichte der Aesthetic. Berlin. 1858.

[2]) *Ал. М. Мироновъ.* Исторія эстетическихъ ученій. Казань. 1913.

[3]) *Bosanquet.* A. History of Aestetics. London. 1892.

I.

Эстетика въ древности.

Первымъ этапомъ ученія о красотѣ могутъ быть признаны слова Сократа въ „Гиппіи“ Платона, которыми заканчивается этотъ діалогъ. Иронизируя надъ своимъ собесѣдникомъ, носителемъ мудрости софистовъ, Сократъ сознается въ своемъ невѣжествѣ: онъ не знаетъ, что такое красота. Гиппій скажетъ ему на это, что жизнь въ такомъ невѣжествѣ хуже смерти, потому что какъ же, не зная, что такое красота, судить, прекрасны или нѣтъ тѣ или другія вещи, прекрасенъ или нѣтъ тотъ или иной поступокъ. Но Сократъ хочетъ сохранить за собой право сомнѣній. Оно и есть начало систематической разработки той отрасли философіи, которая объединяется теперь терминомъ эстетика.

Въ діалогѣ „Пиръ“ сдѣланъ основной шагъ къ разрѣшенію подобной задачи. Женщина изъ Монтинеи, мудрая Діотиме, чьи мнѣнія приводитъ Сократъ, уже вдумалась въ вопросъ о красотѣ, и обнаруживается изъ ея словъ, что правъ былъ Сократъ, когда не разстался съ сомнѣніями, предоставивъ софистамъ увѣренность въ знаніяхъ о красотѣ, потому что они такъ хорошо умѣютъ различать красивое отъ уродливаго. „Пиръ“ посвященъ вопросамъ любви; собесѣдники рѣшаютъ, что любовь есть любовь къ красотѣ. По этому поводу Сократъ и вспоминаетъ разсужденія Діотиме. Она разъяснила, что вовсе не красота предметъ любви, а *порожденіе и созданіе въ красотѣ*. Любовь не радость, а мученіе. Любовь бѣдна, какъ нищая; она томится у дверей любимаго существа и страждетъ, потому что неустанно ищетъ и хочетъ. Но зачѣмъ ненавистное желаніе? Оно удовлетворяется каждый разъ, какъ совершится нарожденіе. Продолженіе рода истинное назначеніе любви, и если именно красота влечетъ къ себѣ, то потому, что въ красотѣ должно совершиться рожденіе. Тутъ сущность дѣла, не всегда и не всѣмъ ясная, но мудрый долженъ понять эту сущность. Назначеніе человѣка *искать* красоту въ тѣлѣ, чтобы изъ всѣхъ красотъ *избрать* одну совершенную. Такова первая основа душевнаго состоянія, опредѣляющаго созерцаніе красоты. Сократъ, со словъ Діотиме, поставилъ вопросъ на психологическую почву. Но немедленно возникаетъ новое сомнѣніе: неужели безъ страсти не можетъ быть красоты? Вѣдь если такъ, то разумный долженъ ее избѣгать. Неужели также лишь въ тѣлѣ красота? Развѣ не прекрасны благородные поступки, мудрыя рѣчи, возвышенныя размышленія? Шире должна быть любовь, чѣмъ обыденная любовь къ красивому тѣлу. „Истинный возлюбленный“, увлекаемый страстью, погружается въ цѣлый

„океанъ красоты“. „Созерцаніе ведетъ отъ одной красоты тѣлесной къ красотѣ вообще, потому что *красота одного тѣла сестра всѣхъ остальныхъ“*. Такъ преодолѣваетъ мысль Сократа обычныя сужденія о красивыхъ предметахъ и достигаетъ познанія самой красоты. Тутъ достигаемъ мы отвлеченнаго философскаго опредѣленія.

Чтобы идти дальше, надо было обратиться отъ изученія душевныхъ состояній къ метафизическимъ построеніямъ.

Въ „Филебѣ“ красота разсматривается, какъ источникъ *чистаго удовольствія*, противополагаемаго смѣшанному, т. е. сопряженному съ страданіемъ. Красота вызываетъ любовь, т. е. желаніе, а отсюда и страданіе. Какъ же такъ? Или красота не благо? Вотъ—естественное слѣдствіе теоріи красоты, построенной на осмысленіи чувства любви; ее надо было отстранить. Метафизика представила тому возможность. Красота тѣла—сестра лишь земныхъ, низшихъ красотъ. Существуетъ помимо здѣшняго, тѣлеснаго міра—иной высшій и вѣчный. Тѣлесный міръ лишь его отраженіе. Даже при самой элементарной формѣ чувственнаго познанія внѣшняго міра слѣдуетъ предположить, что воспріятіе не просто *дано* намъ. Наше сознаніе не только пассивно. Необходимо признать существованіе какого-то активнаго принципа. Безъ такихъ общихъ категорій, какъ „существованіе“, „равенство“, „качество“, „число“ никакое познаніе не возможно. Значитъ они присущи душѣ помимо всякаго опыта и раньше его. Чтобы объяснить, откуда появляются въ душѣ человѣка эти категоріи или идеи, т. е. вообще общія понятія и представленія, Платонъ и вводитъ свою теорію *воспоминанія*. Душа полна знаній, пріобрѣтенныхъ еще до рожденія; они почерпнуты изъ иного вѣчнаго міра, а отсюда—соприкасаясь съ земнымъ, этимъ міромъ, мы вовсе не познаемъ явленія, а лишь вновь узнаемъ въ нихъ то, что знали и раньше. Въ метафизической эстетикѣ эта теорія *воспоминанія* изъ по-ту-сторонняго міра приводитъ къ представленію о *высшей красотѣ*, рядомъ съ которой всѣ *сестры* тѣлесной красоты должны быть признаны низшими. Желаніе возбуждаетъ низшая красота, но „истинный возлюбленный“, когда находитъ на него безуміе страсти, вновь узнаетъ черты запечатлѣвшейся въ его душѣ высшей красоты, знакомой по той прежней жизни. Созерцаніе этой высшей красоты и есть *чистое удовольствіе*, преодолѣвшее страсть.

Такъ была высвобождена Платономъ красота изъ міра сущаго и установлено различіе между свойствомъ предметовъ, называемыхъ красивыми, и самой красотой.

Высшая красота доставляетъ удовольствіе лишь *отношеніями между явленіями*, а не ими самими. Это ясно сказывается въ музыкѣ и архитектурѣ, основанныхъ на *симметріи* и *мѣрѣ*. Воспринимая ритмъ, т. е. мѣру и симметрію, мы вспоминаемъ уже самое безформенную, безкрасочную, неосязаемую красоту и вновь познаемъ ее не только чувствами,

порождающими желаніе, а самимъ разумомъ, спокойнымъ и безстрастнымъ, свойственнымъ мудрецамъ. Введя въ свою эстетику унаслѣдованный отъ Пиѳагора принципъ совершенства числовыхъ отношеній, Платонъ такимъ образомъ окончательно распростился съ прежними затрудненіями. Высшая красота окончательно отдѣлилась отъ низшей. Красивое тѣло или красивый предметъ разъ навсегда перестали быть точкой отправленія для эстетическихъ разсужденій. Эстетика Платона ввела понятіе о красотѣ абсолютной и общеобязательной. Красота не случайное увлеченіе. Тотъ порядокъ разсужденій, который поведетъ къ взгляду на эстетическое сужденіе, какъ на сужденіе хорошаго и общеобязательнаго вкуса еще не родился, но уже заранѣе въ системѣ Платона онъ становился возможнымъ. Не нѣсколько красотъ, правильно или неправильно, сообразно хорошему или плохому вкусу воспринимаетъ человѣчество, а есть только одна неизмѣнная настоящая красота, какъ существуютъ одно только благо и одна только истина. Тамъ въ горней области врожденныхъ идей, которую вспоминаетъ человѣкъ въ юдоли этого міра, красота, если не вовсе сливается съ ними, то все же, въ основѣ своей, адэкватна истинѣ и добру. Можно и нужно различать душевныя состоянія человѣка, постигающаго добро, истину и красоту въ земной жизни, но они неразрывны въ по-ту-стороннемъ мірѣ. Отсюда всегда, когда вліяетъ философія Платона, т. е. для всѣхъ платониковъ вплоть до нашего времени прекрасная душа въ безобразномъ тѣлѣ и скверная душа въ красивомъ будутъ казаться какой-то несообразностью. На теоріи Платона зиждется также убѣжденіе о вѣчности красоты. Вѣченъ горній міръ и вѣчна и свойственная ему красота.

Возвышенная эстетика Платона позднѣе у его послѣдователей создастъ такую же возвышенную теорію искусства. Но самъ Платонъ объ искусствѣ не былъ высокаго мнѣнія. Это понятно; взвѣшивая высказанныя имъ взгляды, нельзя не прійти къ выводу, что эстетическое созерцаніе природы несравненно выше, чѣмъ эстетическое творчество; искусству отводится низшее мѣсто.

Если эстетическое созерцаніе есть воспоминаніе о вѣчной и совершенной красотѣ, то когда овладѣваетъ нами эта благородная страсть, мы поднимаемся надъ утлымъ міромъ естества и возносимся вновь въ міръ совершенства. Что же дѣлаетъ художникъ? Поскольку художникъ—поэтъ, слагающій гимнъ божеству, Платонъ признаетъ охватывающее его вдохновеніе божественнымъ. Воздается должное и художнику, создающему нѣчто новое. Но на этотъ разъ уже только отчасти. Если то представленіе объ искусствѣ, которое впослѣдствіи опредѣляется латинскимъ выраженіемъ ars—homo additus naturae (искусство то, что прибавляетъ художникъ къ природѣ) и вызываетъ въ Платонѣ добрыя чувства, поскольку художникъ не творитъ, а лишь воспроизводитъ или *подражаетъ*, искусство его вызываетъ въ Платонѣ сомнѣнія. Онъ объясняетъ подобную дѣя-

тельность художника въ знаменитой 10-ой главѣ „Республики“. Вотъ столяръ дѣлаетъ ложе или столъ; онъ совершенно такъ же предается *воспоминанію*, какъ созерцающій прекрасное въ природѣ. Онъ идетъ даже дальше, старается осуществить то, что ему вспомнилось. Идеальный столъ или идеальное ложе находитъ, въ свою очередь, *подражателей*. Художникъ, создающій, подражаетъ идеѣ. И теорія эта получитъ, какъ и прочія мысли Платона, дальнѣйшее и очень сложное развитіе; созданія художника, на основаніи подобнаго разсужденія, будутъ поставлены выше природы. Но для самого Платона заслуга художника и въ этомъ случаѣ оказывается, напротивъ, умаленной. Если воспріятіе красиваго возноситъ въ горній міръ совершенства, художникъ своимъ творчествомъ, напротивъ, низводитъ идеальное и вѣчное до временнаго и переходящаго. Искусство, даже то, которое признаетъ Платонъ, само по себѣ не возвышаетъ; только когда художникъ, какъ поэтъ, слагатель гимновъ, какъ музыкантъ, способствуетъ возбужденію святого безумія, только тогда его дѣло во всѣхъ отношеніяхъ почтенно. Но развѣ этого рода искусство не есть лишь еще болѣе утонченное и совершенное созерцаніе? Хуже всего—изобразительныя искусства, которыя не служатъ никакой иной цѣли, кромѣ подражанія. Имъ нѣтъ пощады; они уже прямо зло и вредъ.

Теорія *подражанія* относительно искусствъ изобразительныхъ, включая сюда и изобразительную поэзію, сочетается у Платона съ понятіемъ, которому предстоитъ занять въ эстетикѣ особенно важное мѣсто, именно съ понятіемъ о художественной фикціи, о *вымыслѣ*.

Въ нѣсколькихъ діалогахъ и сильнѣе всего въ „Іонѣ“ Платонъ подчеркиваетъ художественную фикцію, какъ главную суть подражающаго искусства. Художникъ говоритъ о многомъ; послушаешь его, поэтъ—и стратегъ, и законодатель, и мореплаватель. Но такъ ли это? Поэтъ на самомъ дѣлѣ ничего этого не дѣлалъ; ничего этого онъ не знаетъ. Онъ все выдумалъ. Да, поэтъ создаетъ лишь фикціи войнъ, морскихъ путешествій, морали. Все вымыселъ въ его твореніи. Въ этомъ отношеніи созданіе *изображающаго* художника еще одною степенью ниже природы, чѣмъ подражаніе идеѣ. Оттого создающій художникъ, не представляющій изъ себя ничего другого, какъ просто ремесленника, напр. столяръ, выше подражающаго поэта. Когда столяръ подражаетъ идеѣ стола, это подражаніе непосредственное или, какъ говоритъ Платонъ, подражаніе 1-й степени. Но вотъ живописецъ изобразилъ столъ на полотнѣ, или поэтъ изобразилъ картину природы. Ихъ подражаніе уже 2-й степени, потому что, какъ столъ, сдѣланный столяромъ, такъ и сама природа—подражаніе 1-й степени. И спрашивается, полезно ли это подражаніе 2-й степени. Платонъ отвѣчаетъ—отнюдь нѣтъ. Всякое подражаніе извращаетъ, т. е. отдаляетъ отъ истины. Платонъ не придавалъ никакого познавательнаго значенія изобразительнымъ искусствамъ. Такъ будутъ думать лишь въ наши дни; скажутъ, что,

изображая природу, художникъ помогаетъ намъ познать ее. Платонъ не высокаго мнѣнія о „реализмѣ“ искусства; онъ видитъ извращеніе, и отсюда естественно вытекаетъ признаніе искусства лживымъ, т. е. сознательно вводящимъ въ заблужденіе мастерствомъ. Отсюда отношеніе Платона къ изобразительнымъ искусствамъ и оказывается отрицательнымъ. Оно доходитъ у Платона до крайности: въ своей „Политикѣ“ онъ предлагаетъ не допускать вовсе изображающихъ поэтовъ въ совершенное государство.

Была и еще одна причина, почему Платонъ изгналъ поэтовъ изъ своей республики. Высшимъ достиженіемъ поэзіи считалось въ вѣкъ Платона трагедія. Она изображала величественныя страданія героевъ. Самъ Гомеръ считался трагикомъ. „Иліада“ и „Одиссея“—тоже изображеніе страданій. Въ эстетику Платона *трагическое начало* не уложилось вовсе. Трагедія не только напрягаетъ страсти, но еще даетъ вящщее страданіе. Зачѣмъ человѣчеству, не сумѣвшему разумомъ обуздать страсти и жить счастливо, еще новыя страданія на сценѣ? *Трагедія* не только *не чистое удовольствіе*, но бѣдствіе, бичъ человѣчества. Принять въ государство трагическую музу—значитъ допустить, чтобы въ немъ страданіе царило вмѣсто мудрыхъ законовъ. Нечего говорить, что съ комедіей дѣло обстоитъ не лучше. Возвышенное философское настроеніе Платона не допускало шутовства и кривлянья.

Эстетика Платона положила начало *идеализму* въ эстетикѣ; но не дала при этомъ никакой положительной теоріи искусства. Раньше, чѣмъ платонизмъ создастъ законченную и цѣлостную идеалистическую эстетику, т. е. именно содержащую въ себѣ и теорію творчества, за искусство и въ частности за трагедію заступился второй великій мудрецъ древности, Аристотель.

Аристотель, прежде всего, разработалъ эстетику Платона въ *формальномъ* направленіи. Формализмъ въ эстетикѣ противополагается идеализму въ томъ смыслѣ, что на первый планъ выступаетъ непосредственное удовольствіе отъ формъ предметовъ искусства безотносительно къ тому, какой слѣдъ оставляетъ въ душѣ художественное воспріятіе. Платону важнѣе всего именно этотъ душевный слѣдъ. Если сущностью прекраснаго оказываются мѣра и симметрія, то весь центръ тяжести для Платона вовсе не въ соблюденіи мѣры и симметріи, а въ томъ метафизическомъ значеніи, какое онѣ имѣютъ въ вызываемыхъ ими воспоминаніяхъ о совершенномъ горнемъ мірѣ. Изъ дошедшихъ до насъ сочиненій Аристотеля эстетическимъ вопросамъ посвящена почти исключительно одна его знаменитая „Поэтика“. Оттого объ архитектурѣ и низшихъ искусствахъ, о красотѣ человѣческаго тѣла, о красотѣ природы Аристотель представляется не высказавшимся вовсе. Но когда онъ толкуетъ въ своей „Поэтикѣ“ объ эпическихъ поэмахъ, онъ тоже обсуждаетъ вопросъ о мѣрѣ и симметріи, при чемъ именно съ формальной точки зрѣнія. Поэма, по мнѣнію

Аристотеля, прекрасна, когда соразмѣрены ея части. Это положеніе психологически объясняется чисто формально въ томъ отношеніи, что выдвигается удобство для воспріятія. Только объединенное разнообразіе можемъ мы охватить. Отсюда это чисто формальное опредѣленіе красиваго, которое долго будутъ повторять вслѣдъ за Аристотелемъ: *красота требуетъ единства въ разнообразіи.* Мы ни шагу не дѣлаемъ дальше красоты въ самомъ узкомъ смыслѣ слова. Воспріятіе при соблюденіи симметріи даетъ намъ *чистое удовольствіе*, а куда влекутъ насъ при этомъ душевныя движенія, объ этомъ нѣтъ рѣчи.

Для поэтики, т. е. теоріи поэзіи, главное затрудненіе представляла эстетика Платона тѣмъ, что она вообще не одобряла вымыселъ, это во-первыхъ, а во-вторыхъ, совершенно не признавала высшаго, по мнѣнію грековъ, поэтическаго вымысла—трагедію, въ глазахъ народа имѣвшую религіозное значеніе.

Принципъ вымысла Аристотель защищаетъ, подойдя совершенно иначе къ понятію—*подражаніе.* Подражать—потребность человѣка. Подражаетъ ребенокъ въ играхъ, подражаетъ и взрослый. При этомъ, если искусство, подражая, воспроизводитъ природу, то этимъ оно несомнѣнно доставляетъ намъ удовольствіе, т. к. намъ пріятно *узнать* правильность подражанія. Объясненіе гедонистическое, которое возвращаетъ подражающую поэзію въ область пріятныхъ явленій; объясненіе это также формально, потому что удовольствіе отъ *узнанія* закончено въ себѣ и никакого иного объясненія не требуетъ; наконецъ, объясненіе это съ точки зрѣнія платонизма высоко и важно, потому что удовольствіе отъ произведеній искусствъ оказывается чисто интеллектуальнымъ: оно не чувственно, а значитъ не связано съ желаніемъ, требующимъ удовлетворенія и отсюда способнымъ вызывать и страданія. Аристотель имѣетъ возможность идти и дальше. Ему принадлежитъ первая попытка введенія въ сферу искусства некрасиваго. То, что непріятно, скорбно, уродливо въ дѣйствительности: мертвое тѣло, низшія животныя и т. д., въ изображеніи художника вовсе не вызываетъ отвращенія, потому что мы любуемся только формой и мастерствомъ художника. Вымыселъ разошелся тутъ съ дѣйствительностью. Формальная точка зрѣнія дала возможность разсматривать реализмъ вовсе не какъ выраженіе интереса, направленнаго къ дѣйствительности, а напротивъ, какъ на упражненіе только одного мастерства, имѣющаго значеніе исключительно для наслажденія отъ этого самаго мастерства и ничего больше.

Формальна оказалась при современномъ ея пониманіи и защита трагедіи у Аристотеля. Трагедію было, разумѣется, невозможно подвести подъ только что указанную теорію некрасиваго, сказать, что горестное въ жизни въ трагедіи, т. е. на сценѣ, вызываетъ наслажденіе. Впечатлѣніе отъ трагедіи—*страхъ* и *состраданіе.* Таково было ея религіозное культовое назначеніе для всякаго грека, и чѣмъ дальше вглубь древности,

чѣмъ ближе къ первоначальному культу Діониса, тѣмъ опредѣленнѣе. Горестныя событія разсказывалъ Гомеръ, и пѣсни его вызывали слезы. Какъ же быть тогда? Аристотель и вводитъ свое знаменитое объясненіе трагедіи, которое волнуетъ до сихъ поръ, которое вызываетъ все новыя толкованія отъ эпохи возрожденія до нашихъ дней и въ то же время до сихъ поръ составляетъ основу сужденія о трагедіи. Трагедія, говоритъ Аристотель, *„черезъ страхъ и состраданіе вызываетъ катарсисъ этихъ страстей“*. Катарсисъ значитъ очищеніе. Толкователи этого мѣста изъ „Поэтики“ Аристотеля и бились надъ пониманіемъ этого неожиданнаго въ эстетическомъ трактатѣ выраженія. При чемъ тутъ очищеніе? Значитъ ли это, что трагедія очищаетъ вообще отъ страстей, или, можетъ быть, вымышленныя страсти, пережитыя зрителями очищаютъ ихъ нравственное сознаніе? Долгое время толкованія катарсиса искали въ примѣненіи къ морали. Все думалось, что Аристотель хотѣлъ установить моральное назначеніе трагедіи. Въ серединѣ XIX в., однако, дѣло разъяснилось. Катарсисъ значитъ очищеніе въ чисто медицинскомъ смыслѣ. Страсти подвергаются очищенію черезъ ихъ высшее напряженіе. Не въ морали дѣло. Страхъ и состраданіе, вызываемыя трагедіей, доводятся геніемъ художника, по мысли Аристотеля, до высшей и сильнѣйшей степени и этимъ душевнымъ потрясеніемъ вновь приходитъ зритель въ равновѣсіе.

Это объясненіе трагедіи разумѣется чисто формально. Самое содержаніе трагическаго событія, его исходъ, его миѳологическій смыслъ—все это оказывается отходящимъ на задній планъ. На переднемъ остается *вымыселъ*, и Аристотель ни на минуту не забываетъ того, что навѣянная страсть фиктивна; даже самое душевное сотрясеніе, вызываемое трагедіей, можетъ быть названо формальнымъ; оно только похоже; внѣшнія проявленія его тѣ же, что отъ настоящихъ страха и состраданія, но вѣдь проявленія парализованы. Зритель не можетъ забывать, что передъ нимъ играющіе роль актеры, а не люди на самомъ дѣлѣ. Поэтика Аристотеля въ развитіи эстетическихъ ученій именно этой стороной своей и заняла такое важное мѣсто. Искусство было спасено. Оно даже заслонило собою эстетическое впечатлѣніе отъ самой природы. Въ другой связи, при другихъ обстоятельствахъ, уже въ христіанскую пору вновь войдетъ въ свои права и пріобрѣтетъ значительность эстетика природы и дѣйствительности. Пока формальная эстетика Аристотеля окончательно укрѣпила представленіе объ *изящныхъ искусствахъ*. Въ этомъ отношеніи именно Аристотель—выразитель главнаго величія античной древности. Греческая, а послѣ римская культуры, прежде всего, эстетичны; ихъ великолѣпное искусство было самымъ прекраснымъ и совершеннымъ жизненнымъ проявленіемъ, главнымъ и основнымъ показателемъ величайшей міровой образованности. До конца греко-римской эпохи, т. е.

долгіе годы и послѣ начала христіанской эры, *изящныя искусства*, рядомъ съ наукою о правѣ, составляютъ основу воспитанія. Школы учатъ искусствамъ. Риторы и декламаторы собираютъ кругомъ себя учениковъ, чтобы развить въ нихъ вкусъ и пониманіе изящества рѣчи и письма, знаніе художественной литературы прошлаго, начитанность въ классическихъ образцахъ поэзіи.

Аристотелемъ былъ впервые установленъ и тотъ эстетическій принципъ, при помощи котораго разсѣивались послѣднія сомнѣнія въ полезности и безупречности поэзіи, какъ высокаго наслажденія—принципъ уже не только формальный. Выдвигая его, Аристотель оставался вполнѣ послѣдовательнымъ ученикомъ Платона, внесшимъ въ его разсужденія такую поправку, которая не только не нарушала стройности цѣлаго, но направляла мысль Платона на выводы несравненно болѣе логичные, чѣмъ тѣ, какіе онъ сдѣлалъ самъ. Принципъ этотъ ставитъ искусство выше природы. Платона смущалъ подражающій реализмъ поэзіи своимъ извращеніемъ истины. Поэзія, казалось ему, не ведетъ къ истинѣ, а еще болѣе отдаляетъ отъ нея. Аристотель былъ, конечно, правъ, когда рѣшилъ, что какъ разъ наоборотъ, поэзія, достойная этого имени, стремится преодолѣть случайное и преходящее, ведя сознаніе поэта, въ моментъ вдохновенія, святымъ воспоминаніемъ объ идеальномъ мірѣ, назадъ къ нему, отчего и созданные имъ образы должны быть признаны *идеальными* образами. Тутъ идеализмъ торжествуетъ свою побѣду надъ жалкимъ міромъ дѣйствительности. Да, искусство воспроизводитъ явленія дѣйствительности. Но оно воспроизводитъ явленія дѣйствительности такими, какъ они *должны быть*. И тутъ являлась, дѣйствительно, возможность сближенія искусства съ моралью, котораго какъ будто не предвидѣлъ Платонъ. *Какъ должно быть*—имѣетъ и моральный смыслъ. Для Аристотеля, несмотря на его формализмъ, *прекрасное есть доброе, которое пріятно тѣмъ, что оно благо;* образы поэзіи должны быть прекрасны столь же, какъ и морально возвышены. Поэту предписывалась нравственность, и воздѣйствіе его именно въ этой связи разсужденій, а вовсе не тогда, когда шла рѣчь о катарсисѣ. Вообще всякое искусство представлялось имѣющимъ высокое облагораживающее нравственное значеніе. Греческая поэзія, основное содержаніе которой составляли миѳы о богахъ и національныхъ герояхъ, и давала полную возможность строить критическую оцѣнку ея произведеній на этой основѣ.

Таковы—взаимно дополняющія другъ друга теоріи Аристотеля и Платона. На нихъ строится цѣлая система воззрѣній на красоту и художественную дѣятельность.

Въ періодъ времени между золотымъ вѣкомъ античнаго искусства и античной философіи и временемъ упадка древности эстетическія теоріи развиваются пышно и разнообразно. Если бы дошло до насъ побольше книгъ и трактатовъ этой эпохи, эстетика въ древности потребовала бы къ

себѣ гораздо больше вниманія, чѣмъ мы можемъ посвятить ей теперь. Вслѣдъ за Платономъ и Аристотелемъ, эстетическіе трактаты множатся. Стоики и эпикурейцы, Цицеронъ, Горацій вели дальше эстетику, созданную великими философами древности, причемъ римляне развили формализмъ Аристотеля при помощи того раціонализма, который вообще свойственъ римской образованности. Поэтика Горація, вызвавшая столько подражателей, правда мало вносила новаго въ категоріи, выработанныя Аристотелемъ; она закрѣпила его теорію о единствѣ въ разнообразіи, требовала разумной гармоніи и строгаго распредѣленія частей; она по своему еще усилила моральныя требованія отъ искусства. Знаменитая строка изъ его „Ars poetica“ о томъ, что *всего достигаетъ поэтъ, соединяющій пріятное съ полезнымъ*, даже совсѣмъ вывела искусство за предѣлы эстетики, дѣлала ее частью морали, а при этомъ теорія *подражанія* уже не только природѣ, но и великимъ мастерамъ греческой поэзіи доводила формализмъ до представленія о *нормативности* пріемовъ творчества, до ученія объ опредѣленномъ незыблемо принятомъ совершенствѣ, откуда вдохновеніе, это священное безуміе Платоновской эстетики, раціонализировалось, превратившись въ школьный принципъ изощренности и выучки. Возникло понятіе и о *хорошемъ вкусѣ*, которому предстояло сыграть такую огромную роль въ эстетикѣ болѣе новыхъ временъ. Теорія Аристотеля о томъ, что поэзія подражаетъ вовсе не самой дѣйствительности, а идеѣ о ней, ведетъ и къ представленію о *типичномъ*. Античная эстетика знала и то, что такое поэзія характеровъ. Цицеронъ говорилъ, что поэтъ творитъ speciei menti insidenti, а въ чемъ вѣрность въ изображеніи характеровъ, подробно разъяснилъ Горацій.

Насколько развита была эстетика въ послѣдніе вѣка античной эры, можно судить по двумъ трактатамъ, одному до насъ не дошедшему, но содержаніе котораго въ общихъ чертахъ излагаетъ его авторъ въ другомъ сочиненіи, а другому, дошедшему полностью, но зато до сихъ поръ не пріуроченному ни хронологически, ни въ смыслѣ того, кто можетъ быть его авторъ. Я разумѣю трактаты „De pulchro et apto“ блаженнаго Августина и „о Возвышенномъ“, сочиненіе, которое, ввидѣ предположенія, приписываютъ Лонгину. Кратки эти монографіи. Лишь въ развитой эстетической литературѣ могутъ возникать такія книги. Блаженный Августинъ разбираетъ вопросъ о роли некрасиваго въ искусствѣ въ связи съ характернымъ. Привлекательно, по его мнѣнію, и то, созерцаніе чего, само по себѣ, вовсе не пріятно, если оно *подходитъ* и нужно. Августинъ приводитъ въ примѣръ пѣтушиные бои. Развѣ красивъ ощипанный и взъерошенный боевой пѣтухъ? Самъ по себѣ—нѣтъ. Но, насколько намъ нравится картина боя, и некрасивый участникъ его, какъ необходимая принадлежность, какъ *подходящее*,—ощипанный пѣтухъ не только характеренъ, въ жизненно моральномъ смыслѣ, но содержитъ въ

себѣ совершенно опредѣленную эстетическую цѣнность. Авторъ трактата „О Возвышенномъ“, приписаннаго Лонгину, полемизируетъ въ началѣ съ какимъ-то Цециліемъ, писавшимъ на ту же тему, и обращается къ кому-то другому, просившему его высказаться въ свою очередь. Общеэстетическаго значенія это сочиненіе не имѣетъ вовсе, но огромная начитанность автора, свобода, съ какой разбирается онъ въ отдѣльныхъ тонкостяхъ эстетической критики, не оставляетъ сомнѣнія въ томъ, что передъ нами сохранившійся осколокъ очень значительной литературы, вѣроятно—разнообразной и всесторонне разрабатывавшей подобныя темы.

Отдѣльное мѣсто среди эстетическихъ сочиненій древности занимаютъ писанія неоплатониковъ. Они остались въ сторонѣ, не оказавъ вліянія на дальнѣйшее развитіе эстетическихъ ученій, но при этомъ они развили эстетику Платона какъ разъ въ томъ направленіи, какъ ее поведутъ дальше уже въ XIX в. позднѣйшіе идеалисты. Наиболѣе важное различіе между эстетикой самаго Платона и основателя неоплатонизма, Плотина, касается вопроса о взаимныхъ отношеніяхъ искусства и дѣйствительности. Неоплатоники такъ же, какъ и Аристотель, думали, что подражающее искусство можетъ преслѣдовать цѣль не только воспроизведенія природы т. е. реализма, но чего-то гораздо большаго. Стоитъ только отбросить платоновское недовѣріе къ искусству, чтобы оказалось въ полномъ согласіи съ самимъ платоновскимъ идеализмомъ, что искусство выше природы. Оно облагораживаетъ изображаемую дѣйствительность, возвышая ее ближе къ безсмертнымъ идеямъ. Не только лишь то изображаетъ искусство, что должно быть. Мало этого. Истинная дѣйствительность, болѣе настоящая, потому что она ближе къ вѣчности,—въ произведеніяхъ искусства. Такъ впервые идеализмъ позвалъ людей отвернуться отъ міра сущаго ради образовъ предположенныхъ, ради вымысла, потому что вымыслы поэтовъ уносятъ насъ въ зачарованную даль вѣчной красоты.

II.

Эстетика и христіанство.

Когда молодымъ преподавателемъ риторики въ Карѳагенѣ Августинъ написалъ трактатъ „De pulchro et apto“, онъ былъ еще манихеемъ, и его сочиненіе было построено на основѣ манихейскаго дуализма. Онъ самъ сообщаетъ намъ объ этомъ. Въ „Исповѣди“ Августинъ пишетъ: „моя мысль занята была только чувственными образами; и это *прекрасное*, само по себѣ, а равно и *пригодное*, состоящее въ приспособленіи къ чему-нибудь, я опредѣлялъ, различалъ, постраивалъ и проводилъ по образцамъ, заимствованнымъ изъ міра чувственнаго. Я обращался и къ природѣ духа; но ложныя понятія, какія имѣлъ я о духовныхъ предметахъ, препятствовали мнѣ видѣть истину. Сама сила истины бросалась

въ глаза, но я обращался съ трепетнымъ умомъ отъ безтѣлесныхъ предметовъ къ очертаніямъ, краскамъ и громаднымъ величинамъ. Но такъ какъ всего этого не могъ я усмотрѣть въ духовной природѣ, то пришелъ къ тому заключенію, что и души своей не могу я видѣть. Любя въ добродѣтели миръ, а въ порокѣ ненавидя раздоръ, я замѣчалъ въ первомъ единство, а въ послѣднемъ—какое-то раздвоеніе. И въ этомъ единствѣ представлялась мнѣ душа разумная, обладающая истиною и высочайшимъ благомъ, а въ раздвоеніи неразумной жизни я, несчастный, воображалъ не знаю, какое-то существо (substantiam) съ присущимъ ему началомъ зла, которое не только имѣетъ бытіе, но и обладаетъ полнотою жизни, а между тѣмъ происходитъ не отъ Тебя, Боже мой, тогда какъ Ты—Творецъ всего. И это единство назвалъ я Монадою (monos—единица), какъ разумъ или духъ, у котораго нѣтъ пола; а раздвоеніе—Діадою (Dyas—двоица), выражающеюся враждой въ злодѣяніяхъ и похотью въ преступленіяхъ, и самъ не понималъ словъ своихъ. Ибо я тогда не зналъ и не думалъ, что какъ зло не есть какое-нибудь живое начало или существо (substantia), такъ и самая душа наша не есть высочайшее и неизмѣняемое благо". (IV, 15).

Такъ изображаетъ Августинъ свои манихейскія заблужденія. Но если тогда въ своемъ трактатѣ „De pulchro et apto" онъ отмѣтилъ, что „въ тѣлахъ есть нѣчто прекрасное (pulchrum), само по себѣ, какъ нѣчто цѣлое, и есть нѣчто пригодное, (aptum) привлекательное только потому, что соотвѣтствуетъ цѣлому, какъ напр. члены тѣла по отношенію къ цѣлому организму, или башмакъ по отношенію къ ногѣ и т. под."—(IV, 13), то ту же мысль мы встрѣчаемъ въ его „De ordine". Здѣсь именно эта-то мысль, т. е. та, что нѣчто некрасивое само по себѣ, можетъ оказаться прекраснымъ въ соотвѣтственномъ сочетаніи, помогаетъ Августину разобраться въ вопросѣ о добрѣ и злѣ. Въ цѣломъ рядѣ и раннихъ и позднихъ трактатовъ Августинъ доказываетъ, что міръ вообще прекрасенъ, и что некрасивое нисколько не нарушаетъ его красоты. И онъ развиваетъ эту мысль чисто эстетически. Изъ эстетической метафизики она переходитъ въ метафизику нравовъ, т. е. въ область морали. По мнѣнію Августина, даже самое ужасное, что можно себѣ представить: палачъ, публичная женщина, поскольку они какъ бы входятъ въ нѣкоторый *порядокъ*, т. е. поскольку они нужны обществу, не нарушаютъ общаго всему міру добра. Мы все-таки, не взирая на такія уродливыя явленія, должны продолжать говорить: міръ—хорошъ (De ord. II, 4).

Для полноты пониманія трактата „О Порядкѣ" необходимо помнить, какое значеніе въ міросозерцаніи Августина имѣетъ *символизмъ*. Августинъ считалъ впослѣдствіи символическое пониманіе священнаго Писанія обязательнымъ. Все историческое развитіе этихъ обоихъ Градовъ: Града человѣческаго или земного и Града Божія представлено симво-

лически: семь дней творенія, соотвѣтствуютъ семи возрастамъ человѣка, а въ то же время и семи періодамъ исторіи Града Божія (ср. De civitate Dei XV, 19, 20, 26, XVII, 17 и 18, XXII, 17, XXII, 30; тоже De vera relig. 26). То же число семь мы находимъ въ трактатѣ „О Количествѣ Души“ въ перечнѣ душевныхъ состояній, возносящихъ человѣка къ Богу (De quant. an. 30). Символизмъ также характеренъ для міросозерцанія пиѳагорейцевъ; не забытъ и платонизмомъ классической поры, а философія Августина и коренится въ платонизмѣ, развиваетъ его дальше и христіанизируетъ. Мало этого. Символизмъ въ толкованіи святыхъ тайнъ сказывается у Тертуліана, т. е. именно въ той западной, африканской церкви, къ которой Августинъ уже тогда стоялъ всего ближе [1]).

Ночью, еще во тьмѣ, погрузился Августинъ въ свои думы о смыслѣ всего живого. Кругомъ былъ мракъ. Вмѣстѣ съ нимъ, въ томъ же мракѣ, находились и ученики его. Но ни онъ, ни они не спали. Бодръ былъ ихъ духъ. Правда у каждаго по своему. Люценцій на яву грезилъ ритмами; онъ еще весь былъ въ своихъ поэтическихъ мечтахъ о земной любви Пирама и Тизбы, а Августинъ тогда уже оставилъ краснорѣчіе и не объ этомъ были его мысли. Но давно ли? Августинъ и позже писалъ стихи. Еще недавно искалъ онъ славы декламатора на театральныхъ подмосткахъ. Риторика и поэзія въ то время составляли одно. Не приходило даже въ голову различать ихъ. Увлеченія Августина музыкой даже еще болѣе опредѣленны. Они не оставили его до старости. Оттого, когда Августинъ той ночью убѣждаетъ Люценція оставить поэзію для философіи и благочестія, нельзя не заподозрить того, что онъ все еще убѣждаетъ въ этомъ и самого себя. И онъ во мракѣ своемъ грезилъ ритмами. Если теперь онъ оставилъ поэзію для философіи, то спрашивается: не поэзія ли, однако, подвела его къ познанію мудрости? Такой вопросъ вполнѣ умѣстенъ особенно послѣ длинной рѣчи Люценція, когда оказалось, что и Люценцій, въ свою очередь, совершенно такъ же, какъ раньше Августинъ, не только уже преодолѣлъ скептицизмъ академиковъ (I, 4), но теперь, въ эту ночь, послужившую поводомъ къ разсужденію о порядкѣ, можетъ прямо заявить своему учителю: „философія, какъ я началъ уже вѣрить твоимъ ежедневнымъ доказательствамъ, есть наше истинное призваніе“. (I, 3).

Итакъ, поэзія какой-то своеобразный приступъ къ мудрости, ведущій изъ мрака къ желанному свѣту познанія истины. Мы у самаго преддверья эстетической теоріи Августина.

Бодрствовавшій во мракѣ духъ Августина прислушивался къ шумамъ и шорохамъ; Августинъ отнюдь не уходилъ совсѣмъ въ себя и въ свои затаенныя думы и сомнѣнія; душа его открыта для созерцанія при-

[1]) *Loofs.* Leitfaden zum Studium der Dogmengeschichte. 4-te Aufl. Halle 1096, S. 212.

роды. Этой знаменательной ночью онъ вслушивается въ рокотанье потока и ясно представляетъ онъ себѣ, какъ листву деревьевъ, подъ тѣнью которыхъ пробѣгаетъ ручей, сбиваетъ рѣзкій осенній вѣтеръ и уноситъ съ собой, и бросаетъ въ потокъ. (1,3). Самыя ничтожныя, заурядныя явленія жизни, даже смѣшно: насѣкомыя, вотъ теперь мышь, прогнанная Люценціемъ, взъерошившіеся для боя пѣтухи (1, 3), простая блоха, все это останавливаетъ вниманіе Августина. Всматриваясь въ жизнь и природу, умъ Августина и открываетъ порядокъ. Самая неровность шума потока имѣетъ свою причину. Но какъ же быть тогда съ этой труднѣйшей изъ всѣхъ проблемъ: causa mali? Какъ быть съ этимъ окружающимъ мракомъ? Когда настанетъ разсвѣтъ, тогда будутъ преодолѣны послѣднія препятствія къ воспріятію истины. Августинъ отвергъ манихейское объясненіе зла міра. Онъ отвергъ, какъ это видно изъ трактата „Противъ Академиковъ“, и скептицизмъ. Истина можетъ быть достигнута. Ее надо постичь. Поскольку теперь достигнутъ порядокъ міросданія, уже многое въ этомъ направленіи и сдѣлано. Но остается послѣднее: что такое порядокъ? Отъ Бога ли онъ? Если онъ отъ Бога, то неужели отъ Бога и злое, и уродливое?

Такія размышленія Августина, тревожныя и тяжелыя, точка въ точку, соотвѣтствуютъ, какъ мы увидимъ, тому моменту философскаго развитія Канта, когда онъ констатировалъ, что міръ необходимости и міръ свободы могутъ и не совпадать. Можетъ быть и нѣтъ связи, т. е. нѣтъ въ мірѣ познанія ни свободы, ни добра. Развѣ не пришелъ именно отсюда къ пессимистическому выводу исходившій изъ основъ кантіанства Шопенгауеръ? Но Кантъ въ „Критикѣ Способности Сужденія“ открылъ необходимую связь. Эстетическое и телеологическое сужденія даютъ возможность человѣку, мятущемуся между антитезами необходимости и свободы, познанія и морали, все-таки успокоить свою душу, сказавши: оба эти міра—одно, необходимость не противорѣчитъ свободѣ, познаніе не мѣшаетъ морали, причинная связь событій или—скажемъ теперь вмѣстѣ съ Августиномъ—порядокъ соотвѣтствуетъ эстетической и телеологической цѣлесообразностямъ. Именно вотъ это рѣшилъ Августинъ, хотя, разумѣется, по своему и сообразно своимъ пріемамъ мышленія. И на первый взглядъ кажется, что такъ просто и такъ легко было выйти изъ затрудненія. Стоило только *поставить знакъ равенства между этими двумя еще въ самой ранней молодости установленными категоріями*: pulchritudo et aptitudo, т. е. красотою и приспособленностью къ порядку. Августинъ пишетъ: „Этотъ порядокъ и расположеніе, поколику охраняетъ единство всего въ самой противоположности, производитъ то, что и самое зло является необходимымъ. Черезъ это, какъ бы нѣкоторымъ образомъ изъ антитезъ (что намъ пріятно бываетъ и въ рѣчи), т. е. изъ противоположностей, образуется *красота* всѣхъ вмѣстѣ взятыхъ вещей“ (1, 7), т. е. красота всей твари Божіей.

Такъ родилась христіанская эстетика.

Съ этого момента Августинъ будетъ уже во множествѣ мѣстъ своихъ многочисленныхъ писаній неизмѣнно и упорно повторять основное положеніе своей эстетики, ея исходный пунктъ, что „*каждое изъ произведеній природы, которое возникаетъ по волѣ Божественнаго промысла, гораздо лучше, чѣмъ произведенія людей и какихъ угодно художниковъ, а потому и болѣе достойно божественнаго почтенія, чѣмъ то, что чтилось въ храмахъ*“. (De vera relig. 2). Значитъ красота не какое-то исключеніе, не что-то лишь отъ времени до времени достигаемое природой, не результатъ искусства художниковъ, украшавшихъ храмы и воспроизводившихъ типы боговъ изъ мрамора, дерева, красками, рѣзцомъ и т. д.; нѣтъ. Эстетика Августина устанавливаетъ положеніе, что вообще *прекрасна природа*. И пройдетъ много вѣковъ, пока вновь инымъ порядкомъ разсужденій и иначе прочувствовавъ красоту природы скажутъ то же самое артисты и мыслители. При этомъ именно такъ и надо понимать Августина: *природа прекрасна*, т. е. прекрасна она сама по себѣ, независимо отъ воспріятія. Августинъ спрашиваетъ, потому ли предметы прекрасны, что они производятъ пріятное впечатлѣніе или потому-то они производятъ пріятное впечатлѣніе, что они прекрасны? Отвѣтъ—„они производятъ пріятное впечатлѣніе потому, что прекрасны“ (De vera relig. 32). Христіанство оттого создало эстетику, что основное и главное ея положеніе: Богъ творецъ міра, первымъ своимъ слѣдствіемъ вызываетъ эстетическую оцѣнку всего сущаго.

Надо, однако, помнить, что до сихъ поръ рѣчь шла только о воспріятіи красоты природы, т. е. красоты произведеній не рукъ человѣческихъ, а самаго Творца—Художника міра. Къ красотѣ произведеній искусства Августинъ относится, какъ къ чему-то безсильному въ соревнованіи съ „тварью“, сотворенной Богомъ. Августинъ строго различаетъ обѣ красоты: во первыхъ—нерукотворенную, а во-вторыхъ,—созданную человѣкомъ. Первая признана и объяснена. Какъ быть со второй? Когда Августинъ совѣтуетъ Люценцію вернуться къ музамъ, онъ и воздаетъ теперь должное этой второй красотѣ, указываетъ ея мѣсто въ міросозерцаніи христіанина. Мы видимъ „красоту вселенной (universitas), правильно такъ названной отъ единаго (ab uno)“. Августинъ и устанавливаетъ, прежде всего, что красивое въ искусствѣ въ основѣ своей то же, что и красивое въ природѣ: „все, въ чемъ замѣчается разумная соразмѣренность частей, обыкновенно называется прекраснымъ (11, 11). Художникъ достигаетъ этой „разумной соразмѣрности частей“. Августинъ приводитъ въ примѣръ симметрично построенный домъ, симметричный, правильный стихъ, стройное пѣніе и такъ далѣе. Значитъ, искусство какъ бы вторитъ Творцу-Художнику. Значитъ, изучающій искусство,—что и составляетъ задачу риторики съ одной стороны, и геометріи и астрономіи съ другой,—приближается къ Истинѣ.

Вотъ почему не долженъ покидать Люценцій своихъ музъ. Августинъ въ рядѣ главъ второй книги „О порядкѣ“ даетъ краткое педагогическое и методологическое наставленіе своимъ ученикамъ, въ которомъ показано, что достигнуть мудрости, познающей Истину, можно только пройдя полный курсъ знанія. Оттого не только не должна, но фактически и не можетъ „философія вовсе презирать поэзіи“. Оттого *филокалія* нужна *философіи*.

Въ этомъ ходѣ разсужденій обнаруживается важное различіе.

Прекрасное—пріятно для глазъ или для слуха. „Разумная соразмѣренность частей“ пріятна нашимъ чувствамъ. Но, какъ выражается Августинъ: „иное дѣло чувство, а иное дѣло черезъ чувство“ (Ibidem). Во-первыхъ, мы получаемъ пріятное чувство. Это—красота въ тѣсномъ смыслѣ, моментъ эстетическій тоже въ тѣсномъ смыслѣ. Кромѣ этого и выше этого—другое: особое удовлетвореніе получаетъ душа, осознавая „разумную соразмѣренность частей“. Образованный различаетъ линіи и черезъ посредство ихъ достигаетъ знанія геометріи и астрономіи (De Ord. II, 15). Это уже черезъ чувство, и тутъ эстетическое наслажденіе, въ какомъ-то болѣе глубокомъ смыслѣ. Что, собственно, тутъ примѣшивается, что входитъ сюда какъ нѣчто постороннее, расширяющее формализмъ эстетики, это „яснѣе—говоритъ Августинъ,—усматривается, что касается слуха, ибо то, что пріятно звучитъ, доставляетъ удовольствіе и наслажденіе самому слуху; но тотъ смыслъ, который выражается этимъ звукомъ хотя передается и слухомъ, но относится исключительно къ душѣ. Когда мы слышимъ извѣстные стихи:

Quid tantum Oceano properent se tingere soles

Hyberni, vel quae tardis mora noctibus obstet, (Virg. Georg. II)—мы иначе хвалимъ метры, и иначе ихъ мысль; и не въ одномъ и томъ же смыслѣ говоримъ: разумно звучитъ, и разумно сказано“.

Все то, что разумно сказано, можетъ входить въ Гораціевскую категорію utile, а самые метры, мы прибавили бы и самые образы—къ категоріи dulce. И на первыхъ порахъ, что касается поэзіи, преодолѣвая эту трудность различія полезнаго въ смыслѣ добраго, съ одной стороны, и красиваго съ другой, напряженно—и тутъ, какъ для всего своего міросозерцанія ища единства, чтобы отдѣлиться отъ манихейскаго дуализма,—Августинъ не пошелъ дальше извѣстнаго положенія:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Это самый простой выходъ и самое легкое оправданіе назначенія искусства. Сочетаніе тутъ чисто внѣшнее. Оно основано на *различіи формы и содержанія*.

Но у блаженнаго Августина разумѣется есть и еще другая теорія: филокалія, пишетъ онъ, „совлечена силками похоти съ неба и заперта простонародьемъ въ клѣтку“, и потому нужно не только, чтобы философія

ея родная сестра, „освободила ее“ (Contra academicos II, 3), изъ „низшей“, „дольней“, „первой“ красоты; чтобы красота превратилась въ красоту высшую или духовную, необходимо зорко слѣдить за собою, какъ бы филокалія не увлекала простымъ соблазномъ плоти и похоти. Значитъ, въ узкомъ смыслѣ, т. е. строго формальный эстетизмъ—похоть и скверна. Подобный взглядъ, чѣмъ дальше, тѣмъ упорнѣе будетъ развиваться у Августина. Всего ярче выраженъ онъ въ томъ мѣстѣ „Исповѣди“, гдѣ Августинъ говоритъ прямо о „соблазнахъ похоти очесъ“. Тутъ онъ уже кается, что не вовсе преодолѣлъ свой эстетизмъ. (Conf. X, 33, 34, 35). Его душа жаждала еще болѣе звуковъ, чѣмъ сочетанія линій и красокъ, хотя и къ нимъ былъ онъ очень воспріимчивъ. Ставши христіаниномъ, Августинъ пристрастился къ пѣнію. Онъ любилъ псалмы, любилъ и духовныя пѣсни св. Амвросія Медіоланскаго. И вотъ, сознаваясь, что ему случается „болѣе увлечься пѣніемъ, чѣмъ предметомъ пѣснопѣнія“ (Conf. X, 33), Августинъ молится, чтобы ему былъ прощенъ этотъ грѣхъ. „Ибо Тебя менѣе любитъ тотъ, кто любитъ что-нибудь вмѣстѣ съ Тобою, но не ради Тебя,—восклицаетъ Автустинъ.—О, любовь, которая всегда горитъ, и никогда не погасаетъ! Любовь, Боже мой, возжги меня. Ты предписываешь воздержаніе; дай силы выполнить, что предписываешь, и предписывай, что хочешь“. (Conf. X, 29). Вотъ крайняя ступень, послѣдній этапъ въ преодолѣніи формальнаго эстетизма уже на склонѣ лѣтъ.

Спрашивается, однако: можно ли тогда вообще говорить объ эстетикѣ Августина?

Даже отнюдь не смѣшивая эстетизмъ съ эстетикой, даже признавая, что формализмъ не опредѣляетъ собою всей эстетики, все-таки трудно допустить въ одной и той же средѣ или, тѣмъ болѣе въ одномъ и томъ же индивидуальномъ сознаніи высоко развитое эстетическое чувство и полное отрицаніе красоты формъ. Неужели тотъ, кого вовсе не интересуетъ искусство, кто считаетъ, что безъ него отлично можно обойтись, кто совсѣмъ не подверженъ никакому чарованью внѣшней красоты, станетъ размышлять о вопросахъ эстетики? Какъ будто нѣтъ. Примѣры чего-либо подобнаго прійдется, однако, приводить и дальше. Мы теперь подошли къ основной антитезѣ, возникающей при попыткѣ осмыслить не только христіанскую эстетику, но и эстетику вообще, поскольку она должна содержать теорію исскуства. Одно изъ двухъ: либо антитеза эта разрѣшена быть не можетъ, и несообразность и остается несообразностью, либо, напротивъ, можно искать разрѣшенія антитезы, и въ этомъ и заключается наша задача.

Христіанство, какъ религія, въ очень значительной степени аскетическая, конечно, самымъ категорическимъ образомъ отрицаетъ всякое эстетическое наслажденіе, какъ таковое. Упускать этого изъ виду нельзя. А отсюда совершенно ясно, что рѣшиться вычитывать эстетику изъ твореній

Августина можно лишь въ томъ случаѣ, если будетъ рѣшено a priori, что возможна эстетика и такого мыслителя, который совершенно отрицаетъ наслажденіе художествомъ, или точнѣе, эстетическимъ воспріятіемъ. Иначе говоря, должно быть a priori установлено, что христіанство, нехотя, противъ воли, по какой-то внѣ его лежавшей необходимости, создавало ученіе о предметѣ, всякія заботы о которомъ оно оставило и которому не придавало никакого значенія. Такъ и было. Христіанская эстетика—эстетика, не только совершенно порвавшая съ эстетизмомъ, но въ корню отрицающая искусство, какъ источникъ эстетическаго наслажденія; но все-таки христіанство съ одной стороны создавало искусство и не создавать искусства не могло, а кромѣ того и сверхъ этого, съ другой стороны тоже не сознательно способствовало обостренію эстетическаго чувства, внушая созерцательность.

Основной составъ христіанскихъ общинъ первыхъ вѣковъ, тѣ, кѣмъ они жили и держались, были *ремесленниками*. Христіанскія общины—коммуны, какъ въ болѣе близкомъ средневѣковомъ значеніи этого слова, такъ и въ гораздо болѣе позднемъ, современномъ. Ихъ основное положеніе: „τεχνίτῃ ἔργον ἀδρανεῖ ἔλεος“. Что особенно знаменательно, онѣ не считаютъ своей обязанностью кормить работоспособнаго человѣка дольше трехъ дней. И вотъ трудъ ремесленника тѣхъ отдаленныхъ временъ сразу подводитъ насъ къ эстетикѣ. Искусство-ремесло и искусство-художество въ тѣ времена еще вовсе или почти вовсе не дифференцированы. Ремесленникъ, за что не берется не только долженъ производить, но одновременно и *украшать*. Ремесленникъ и художникъ въ древности живутъ бокъ о бокъ; ихъ мастерскія рядомъ; переходъ изъ одной въ другую свободенъ и необходимъ. Такъ было во времена Платона, такъ осталось и въ христіанскую пору. Я не хочу, разумѣется, сказать, чтобы дифференціація искусства-ремесла и искусства-художества въ первые времена христіанской эры еще вовсе не наступила. Это былъ бы непозволительный парадоксъ, противорѣчащій тому, что мы знаемъ объ античномъ искусствѣ. Но та и другая среда, среда ремесленниковъ и среда художниковъ, были близки, и между ними, несомнѣнно, залегало гораздо больше связывающихъ степеней, чѣмъ въ наше время. Оттого извѣстіе о томъ, что именно художники, подъ предводительствомъ серебряныхъ дѣлъ мастера, Дмитрія, вызвали въ Эфесѣ гоненія на Павла, боясь за свое ремесло, зависѣвшее отъ идолопоклонства (Дѣян. 19, 24 и слѣд.) или извѣстіе о томъ, что христіане-художники, не умѣвшіе дѣлать ничего другого, кромѣ предметовъ идолопоклонства, отстаивали позволительность для христіанина не бросать и этого своего дѣла [1]), ни то, ни другое не можетъ быть приводимо въ опроверженіе моей мысли. Если даже мы предположимъ, что требованія,

[1]) *Wernle* Einfürung in das theologische Studium. Tübingen 1908 S. 86.

высказанныя Тертулліаномъ въ трактатѣ „De idolatria“ послѣ непродолжительной борьбы соблюдались безъ компромиссовъ [1]), то и тогда останется огромная область художественнаго искусства, въ производствѣ котораго должны были неминуемо участвовать и общины ремесленниковъ-христіанъ.

Столь же, если не еще большее значеніе для эстетики, какъ это ни странно, имѣетъ аскетизмъ, доведенный до полнаго отрицанія всякой жизнедѣятельности, аскетизмъ, достигающій чуть ли не первобытной дикости своимъ презрѣніемъ ко всякой культурѣ: эти грязь, нечесанность, платья изъ шкуръ, вретища и вериги, опоясанье веревкой, босыя ноги, израненное тѣло, сырыя и мрачныя кельи; все это, даже еще болѣе, чѣмъ обновленное христіанскими запросами искусство ремесленниковъ, потому что все это еще выразительнѣе создаетъ новый эстетическій идеалъ. Тутъ уже не „новый стиль“, а дѣйствительно совсѣмъ *новая эстетика*. Рожденіе ея не могъ не констатировать Гарнакъ, хотя мысль его была далека отъ подобнаго рода вопросовъ. Бросилось въ глаза, нельзя было не увидѣть это новое, и Гарнакъ пишетъ: „новая возникшая тутъ эстетика должна была стать эстетикой низкаго, эстетикой смерти и ея уродливыхъ мощей, слѣдовательно—не-эстетикой“ [2]). Безсознательно въ словахъ этого глубокаго знатока исторіи христіанства сложилось представленіе о какой-то странной и особой, отличной отъ античной эстетики, и отсюда этотъ парадоксъ эстетика, которая не-эстетика, или, иначе говоря, представленіе объ *отрицательной эстетикѣ*. Дѣло идетъ объ *эстетикѣ уродливаго*. Одно изъ наиболѣе важныхъ пріобрѣтеній Августина и будетъ глубоко продуманная теорія *эстетики уродства*, первые проблески которой сказались тогда въ самомъ искусствѣ, но которая позднѣе по естественному: перебою вкусовъ и потребностей, въ будущемъ новомъ творчествѣ иныхъ народовъ, въ средніе вѣка все же должна была съ одной стороны превратиться уже *въ новую красоту*, а съ другой расширить предѣлы эстетическаго сознанія и обогатить его.

Христіанская теорія искусства возникаетъ изъ данныхъ новаго складывавшагося быта, новыхъ нравовъ и новыхъ потребностей. Это—*эстетика прикладная*. Она запечатлѣна въ формахъ вновь возникшаго искусства. Тутъ должно было прочитать о ней отзывчивое и воспитанное художественнымъ созерцаніемъ чувство. Августинъ далъ эту теорію; онъ выразилъ и начерталъ ее въ терминахъ своего раціонализма, и работа эта идетъ не только параллельно, но и въ самой тѣсной зависимости съ его трудами богословскими. Въ „Градѣ Божіемъ“, разсуждая тамъ, въ какомъ же внѣшнемъ видѣ должны воскреснуть, чтобы занять свое мѣсто въ раю, мученики и подвижники, Августинъ не можетъ допустить, чтобы не были ихъ лики прекрасны; но значитъ ли это, что утратятъ они раны и вре-

[1]) *Harnack*. Mission und Ausbreitung des Christenthums. Lpz. 1906, I, 254—255.
[2]) Ibid. I s. 188.

тища, и знаки мученій, потому что все это некрасиво? Они все это сохранятъ, но все это уродство претворится въ красоту. Августинъ уже далеко ушелъ за предѣлы своихъ прежнихъ сомнѣній въ трактатѣ „De pulchro et apto“; теперь само уродство оказывается превращающимся въ красоту и не только волшебствомъ искусства, мастерствомъ художника, какъ это допускалъ еще Аристотель, а несравненно болѣе таинственно. Формализмъ превзойденъ окончательно: передъ *высшей красотой* такъ ничтожна красота *низшая*, что даже уродство можетъ стать надъ нею. Этимъ превзойденъ уже и идеализмъ.

Всю правоту и всю глубину эстетики блаженнаго Августина всецѣло можно будетъ оцѣнить лишь тогда, когда развитіе какъ платоновскаго идеализма, такъ и формальныхъ поправокъ Аристотеля завершатъ свой кругъ уже въ концѣ XIX в. послѣ цѣлаго столѣтія сознательной работы надъ эстетикой.

III.

Средневѣковое пониманіе искусства.

Мы видѣли, что христіанство, какъ великое ученіе, implicite содержало въ себѣ и эстетику. Христіанство создало и свое собственное искусство. Но при распространеніи среди народовъ, достигшихъ высокаго художественнаго совершенства, какъ греки и римляне, ученію Христа на первыхъ порахъ приходилось не только спорить противъ прежняго языческаго искусства, не только отучать отъ его благъ, разрушать его обаяніе, но ополчиться и противъ искусства вообще. Древнее искусство язычниковъ слишкомъ мѣшало, становилось поперекъ дороги, а свое собственное новое искусство воспринималось отнюдь не эстетически. Оно вовсе не претендовало на художественное совершенство и оттого вытѣснить старое узко эстетическими аргументами и принципами было безсильно. Отсюда антиэстетизмъ христіанства. Его часто преувеличивали. Изъ-за него не хотѣли увидѣть христіанскихъ ученій о красотѣ и художественномъ творчествѣ; отрицали и самую возможность христіанской эстетики.

Долгое время считалось аксіомой, что среди христіанизированныхъ народовъ эстетическія ученія и интересы на время прекратились вовсе, что на всемъ протяженіи среднихъ вѣковъ они загнаны и запуганы, а если они и просыпаются, либо въ поэзіи трубадуровъ, труверовъ и миннезингеровъ, либо въ нецерковномъ зодчествѣ и убранствѣ, либо въ героической эпопеѣ, то все это помимо церкви, въ разрѣзъ съ ея ученіемъ; лишь при попустительствѣ христіанской морали все это могло народиться и получить развитіе. Оттого поэты и артисты средневѣковья иногда представлялись даже чѣмъ-то вродѣ уцѣлѣвшихъ язычниковъ или какихъ-то свободомыслящихъ, несмотря на то, что всѣ ихъ произведенія глубоко про-

никнуты церковностью, и ни о какомъ не-христіанскомъ направленіи въ средніе вѣка вообще не можетъ быть рѣчи. Такой взглядъ поддерживало то, что артистъ-профессіоналъ, жонглеръ, шпильманъ, скоморохъ, менестрель считались въ средніе вѣка за людей нечестивыхъ, стоящихъ внѣ закона. Церковь, дѣйствительно, бичевала „пѣсни бѣсовскія“, и каждый грошъ, отданный скоморохамъ, считала платой сатанѣ. Лишь эпоху Возрожденія, эту пору самыхъ первыхъ проблесковъ свободомыслія, считали историки литературы моментомъ, когда опять проснулись эстетическія потребности, и жизнь, сбросивъ иго церкви, засверкала красотой, радостью и художественнымъ разцвѣтомъ. Такое представленіе, естественно для безвѣрія XVIII и XIX в.в., тѣмъ болѣе, что, дѣйствительно, только наканунѣ возрожденія появляется совершенно свѣтское и потому вновь открыто враждебное церкви искусство. Но во второй половинѣ XIX в., чѣмъ болѣе присматривались и историки искусства, и филологи, и артисты къ памятникамъ средневѣковья, тѣмъ красочнѣе оно оказывалось, а отсюда тѣмъ яснѣе становилось и то, что средніе вѣка вовсе не были такими мрачными временами, когда люди съежились и загрубѣли подъ непереставшей угрозой страшныхъ загробныхъ каръ. Особенно протестанты, обвинявшіе средневѣковый католицизмъ въ язычествѣ и отвергнувшіе пышную и пеструю радость всенародныхъ церковныхъ празднествъ, торжественность богослуженій и полуцерковныхъ забавъ и зрѣлищъ,—все яснѣе понимали, какую громадную роль играли эстетическія чувства въ жизни средневѣковаго человѣка.

Пока живо и, значитъ, особенно опасно было античное искусство. Тертулліанъ такъ отзывался о театральныхъ зрѣлищахъ: „ненавидитъ Творецъ истины все, что ложь; все не истинное скверно... Оттого никогда не признаетъ онъ воображаемыхъ любовныхъ мукъ, страстей и слезъ“ (De spectac. XXIII). Христіанину прежде всего запрещалось ходить на игрища и позоры язычниковъ, даже вообще увлекаться поэзіей „quia per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad invectiva libidinum“ (Исидоръ Севильскій). И вотъ насталъ упадокъ древняго античнаго искусства; кое-какое знаніе классиковъ сохранялось лишь въ школахъ для учебныхъ цѣлей, а языческія скульптура и живопись, не говоря уже о языческихъ храмахъ, подвергались разрушенію. Приблизительно къ VI в. побѣда христіанства надъ античнымъ язычествомъ была одержана, и на развалинахъ древняго превосходнаго художества, доведеннаго до высшаго совершенства формъ, оказалось новое, съ точки зрѣнія исторіи стилей, опредѣляемое возникновеніемъ *византійскаго искусства и готики*. Тогда-то и народилась новая красота изъ тѣхъ элементовъ, которые еще недавно считались уродствомъ, т. е. не-эстетикой, какъ выразился Гарнакъ. Живопись и поэзія изображаютъ мученичество, подвижничество, аскетизмъ. Самыми яркими примѣрами могутъ служить пѣсенное житіе,

или духовный стихъ объ Алексѣѣ, Человѣкѣ Божіемъ, и столь распространенная тема для картинъ: мученія св. Себастьяна. Съ этого момента, т. е. съ побѣды новаго стиля и возможности опоэтизировать и создавать любованіе такими, по существу, уродливыми явленіями, какъ аскетизмъ и мученичество, и начинается средневѣковая эстетика.

Главную ея особенность составляетъ однако то, что съ этого времени христіанству противопоставляется уже совершенно другая культура: христіанизируется варварскій міръ германцевъ и славянъ. И тутъ существовало, конечно, свое красочное и праздничное искусство; оно также было связано съ языческой религіей, какъ и у грековъ и римлянъ, хотя и съ религіей менѣе прочно установленной, гибкой, а тѣмъ самымъ и болѣе податливой; конечно, и это искусство принуждена была бичевать и искоренять церковная проповѣдь; но справиться съ нимъ оказалось легче. Церковь была уже властна и пышна. Она стала богата. Она опирается на уцѣлѣвшую и ставшую подъ начало церкви греко-римскую государственность. Оттого теперь, собственно говоря, уже не „не-эстетика“, не уродство противополагается искусству, которое надо искоренять; церковь несетъ въ христіанизируемый ею міръ средне и сѣверо-европейскаго, позже и восточно-европейскаго язычества свое собственное *благолѣпіе.* Въ древнихъ проповѣдяхъ противъ „пѣсенъ бѣсовскихъ“ и игрищъ слышится гордое сознаніе, что новая церковная красота безконечно прекраснѣе, чѣмъ старая варварски-языческая. Положеніе вещей именно по этой причинѣ обратное тому, что имѣло мѣсто въ первые вѣка христіанства. И что же? Источники ясно показываютъ, что въ самой церкви, даже понимая это выраженіе буквально, т. е. въ церквахъ и монастыряхъ поютъ и пляшутъ даже духовные. Церковь на развалинахъ народныхъ празднествъ варварскаго язычества создаетъ свою собственную праздничность, безконечно болѣе богатую и совершенную. Это ясно изъ цѣлаго ряда запрещеній, обращенныхъ вовсе не къ язычникамъ; они поражаютъ своею мягкостью. Церковнымъ людямъ говорятъ: „non licet in ecclesia choros saecularium vel puellarum cantica exercere“, „non licet presbytero inter epulas cantare nec saltare“. (Соборъ въ Окзерѣ 573—603 г.). Изгоняется все это изъ церковной ограды: „Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus“ (Соборъ въ Майнцѣ 813 г.). Тоже и для мірянъ: „sunt etiam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus atque sanctorum natalitiis non pro eorum quibus delectantur desideriis advenire, sed ballando, verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo similitudinem paganorum peragendo advenire procurant“. (Соборъ въ Римѣ 853 г.). Тексты эти, не оставляя ни малѣйшаго мѣста сомнѣніямъ, показываютъ, что церкви приходилось нѣкоторое время терпѣть все подобное.

Но спрашивается: терпѣть или поощрять? Мы сейчасъ увидимъ, что послѣднее пожалуй правдоподобнѣе.

Къ XI в. не только въ связи съ церковью, но для ея нуждъ, или при ея самомъ непосредственномъ покровительствѣ возникло, какъ строго церковное, такъ, по крайней мѣрѣ, по внѣшности и не совсѣмъ церковное искусство, своеобразное и радостное. Не говоря уже объ иконописи и стѣнныхъ фрескахъ въ церквахъ и самомъ церковномъ зодчествѣ, о церковныхъ гимнахъ и житіяхъ святыхъ, переложенныхъ стихами, о стихотворныхъ изложеніяхъ событій священной исторіи, о церковныхъ драмахъ и чудесахъ святыхъ, разыгрываемыхъ на театральныхъ подмосткахъ, о легендахъ по-латыни и на народныхъ языкахъ, возникаютъ chansons de geste и романы о похожденіяхъ рыцарей, пестрые фабліо и трогательные лэ, пѣсни трубадуровъ, труверовъ и миннезенгеровъ. А трубадуры зовутъ свое искусство этими характерными словами: „веселая наука“ (gaja sciencia) или „радость, любовь и молодость“ (joi, amors e joven). Церковь прямо или косвенно несомнѣнно участвовала во всемъ этомъ; въ настоящее время все болѣе выясняется связь церковности даже съ самой свѣтской поэзіей среднихъ вѣковъ. Правда, церковь не только начинаетъ, какъ мы сейчасъ видѣли, тяготиться участіемъ священниковъ во всемъ этомъ, изгоняетъ театральное дѣйство изъ притвора церквей, изъ церковныхъ оградъ, но вновь, какъ встарь, бичуетъ и отвергаетъ созданія поэтовъ; не все въ угоду ей. Причина, однако, ни въ коемъ случаѣ не въ презрѣніи къ искусству вообще; тутъ уже совсѣмъ другое. Не безвѣріе или безразличіе свѣтской поэзіи къ Христову ученію мѣшаетъ церкви брать подъ свое покровительство новую поэзію и искусство. Препятствуетъ вновѣріе. Церкви трудно удерживать поэтовъ отъ вліянія древнихъ сектъ, преимущественно восходящихъ еще въ манихейству и дуалистически понимающихъ мірозданіе; ей не всегда удается исторгнуть изъ поэзіи апокрифы. И вотъ, какъ выражаются наши древнія проповѣди, она бичуетъ „кощуны эллинскіе и басни жидовскія“. Это обстоятельство важно. Вѣдь и апокрифъ созданіе христіанское; не самое художественное творчество отвергаетъ теперь церковь, а лишь его нечестивое направленіе. „Исправлять“ приходилось не однѣ церковныя книги, а также и то, что создаетъ само новое искусство. Оно часто оказывается неисправимо, и тогда остается дѣйствительно лишь отвергнуть его вовсе, но и тутъ на первомъ планѣ pars pro toto. Прежде всего, дѣлаются попытки именно „исправленія“.

Въ приведенномъ выше аргументѣ Тертулліана противъ поэзіи содержится мысль, которая сразу введетъ насъ въ средневѣковое пониманіе поэзіи. Тертулліанъ отвергаетъ поэтическую фикцію; онъ не признаетъ поэзіи за то, что она ложь, вымыселъ, выдумка, неимѣющая рѣшительно никакой цѣны. Обвиненіе во лживости языческой поэзіи было естественно

и необходимо; даже, если дѣло уже не шло о томъ, чтобы вырвать изъ сердецъ слушателей самую возможность вѣры въ древніе миѳы,—они уже давно перестали быть предметомъ вѣры,—было важно унизить языческую поэзію, назвавъ ее лживой. Но не только это имѣлось ввиду: *христіанство вообще отвергло вымыселъ въ искусствѣ*; признана была только правда, только *реальность*. Все, что не истина—ложь, а ложь—скверна, дѣло отца лжи, т. е. діавола. Тертулліанъ въ этомъ смыслѣ являлся продолжателемъ Платона; по новымъ побужденіямъ, вслѣдъ за Платономъ, онъ тоже отвергаетъ не только языческую, но вообще всякую „подражающую“ поэзію за то, что она вымыселъ. Значитъ ли это однако, что нѣтъ или не появится для поэзіи оправданія? Разумѣется нѣтъ. Что если поэзія—не фикція, а истина, если она не изображаетъ, а повѣствуетъ, тѣмъ болѣе, если повѣствуетъ она благочестивое? Тогда противъ нея не должно быть никакихъ аргументовъ у Тертулліана. Такъ и случилось. Тутъ оправданіе эстетики; *Христіанская эстетика стала послѣдовательно проведеннымъ реализмомъ*. Пока Григорій Великій формально разрѣшилъ искусство во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда оно служитъ способомъ ознакомленія, разсказомъ или изображеніемъ дѣйствительно совершившагося: „quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus“, средневѣковое искусство будетъ по принципу отвергающимъ фикцію; не вымысломъ, а правдою. Отсюда ея *историческій* характеръ. Даже авторы романовъ о похожденіяхъ рыцарей будутъ утверждать, что сообщаютъ истинные факты. Герои средневѣковой поэзіи, всѣ безъ изъятья, т. е. не только Карлъ Великій, Аттила, Роландъ, Теодорихъ, король Артуръ, Ожье Датчанинъ, не только змѣеборцы Беовульфъ или Зигфридъ, но даже Тристанъ, Лонцелотъ, сказочный Мерлинъ и Оберонъ и т. д.—всѣ они изображались, какъ истинные герои, и всѣ они ждали отъ слушателей о ихъ похожденіяхъ вѣры въ истинность и доподлинность событій и подвиговъ, изображенныхъ въ поэмахъ и романахъ.

По „французской дорогѣ“ паломничествъ въ Римъ, по пути паломничества къ Якову Кампостельскому въ Испанію, жонглеры распѣвали о подвигахъ Роланда, Жирара де Руссиліона, Вальтера Аквитанскаго, Рено Монтабанскаго, сказочныхъ Ами и Амиль, а монахи, принимавшіе паломниковъ въ монастыряхъ, показывали ихъ могилы и разсказывали ихъ житія, записанныя на ученомъ латинскомъ языкѣ. Въ монастырѣ, находившемся въ Ронсевальскомъ ущельи, показывали паломникамъ мечъ Роланда и рогъ, въ который онъ трубилъ передъ смертью, даже камень, разсѣченный его могучимъ ударомъ. Не вѣрить въ созданіе поэтовъ, значило, предаться нечестію, высказать непочтеніе и непослушаніе къ церкви. И подымалась тогда поэзія на почти недосягаемую высоту! Отвергалась поэзія-вымыселъ, но святостью увѣнчивалась поэзія-истина.

Прекраснъ своей наивностью былъ реализмъ среднихъ вѣковъ.

Доподлинная истинность его сюжетовъ требовала, чтобы всѣ подробности, каждая черта соотвѣтствовали дѣйствительному и доподлинному. Добиваясь самаго несомнѣннаго правдоподобія, съ трогательной внимательностью выводили и поэты, и художники всѣ предметы, окружавшіе ихъ въ жизни: платье, оружіе, доспѣхи, боевыхъ коней, наружность красавицъ, обычаи и обряды. Когда бы и гдѣ бы ни происходили событія, описывались ли благочестивыя житія древнихъ мучениковъ и подвижниковъ, библейскіе и евангельскіе лики, герои античной древности, рыцари Круглаго Стола или паладины Карла Великаго—все это облекалось въ бытъ, нравы, платье и ландшафтъ окружавшей повседневной жизни. Каппадокійскій великомученикъ, Георгій Побѣдоносецъ, изображался французскимъ рыцаремъ на андалузскомъ конѣ, въ стальной кольчугѣ и въ шишакѣ съ перьями. Реализмъ средневѣковаго искусства былъ при этомъ радостнымъ, оптимистическимъ реализмомъ. Прекрасна жизнь, добродѣтельны дамы высокаго феодальнаго общества, благородны и доблестны мужчины, мудры короли и богаты, довольны, щедры и справедливы феодальные бароны. Какъ вожделѣнная утопія, развертывается жизнь въ художествѣ среднихъ вѣковъ. Даже все то, что я назвалъ не-эстетикой первыхъ вѣковъ христіанства, самый мрачный тонъ на картинахъ византійскаго письма, изможженность, блѣдность, безтѣлесность, темныя одежды и безкровный цвѣтъ лица, изображеніе мученій—все это черезъ нѣсколько вѣковъ христіанства отчасти отходитъ въ прошлое, а когда и служитъ предметомъ художественнаго воспроизведенія по своему тоже *украшаетъ* жизнь, направленную ко благу наставленіями святой церкви. Мало этого, злодѣи и изверги, язычники, поклоняющіеся идолу Магомету, тираны восточные въ свирѣпыхъ чалмахъ, противъ которыхъ ведутся крестовые походы, бражники и разбойники придорожные, трусливые и ничтожные вилланы, хитрые горожане, —опять-таки, хотя тоже изображены съ такимъ же неумолимымъ реализмомъ, не нарушаютъ общей праздничности, лишь выдвигая истинно прекрасное и доброе, такъ что все это совершенно подходитъ подъ августиновское опредѣленіе „пригоднаго“ (aptum), противополагаемаго „красивому“ (pulchrum), какъ нѣкое дополненіе къ нему.

Наивный реализмъ искусства среднихъ вѣковъ сочетался при этомъ съ ученымъ и признаннымъ церковью реализмомъ схоластиковъ [1]).

---

[1]) Изученіе эстетики схоластиковъ еще только началось и притомъ въ совершенно особыхъ условіяхъ. Въ серединѣ 80-ыхъ годовъ папская булла предписала всѣмъ добрымъ католикамъ порвать съ нѣмецкимъ идеализмомъ и обратиться къ изученію великаго средневѣковаго мыслителя Ѳомы Аквинскаго. Литература о немъ въ настоящее время и стала довольно обширной. Среди написанныхъ о немъ книгъ есть и изложеніе его эстетики, сдѣланное аббатомъ Валле (*P. Vallet.* L'idée du beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin, 2-ième ed. Paris 1887). Валле однако ссылается на какой то трактатъ De pulchro, не указавъ, гдѣ онъ прочи-

Реализмъ XII в. понималъ платоновское представленіе объ идеяхъ въ строго конкретномъ смыслѣ. Идея въ потустороннемъ мірѣ обладаетъ конкретнымъ существованіемъ. Она—ens reale. Отсюда, то, что въ схоластической философіи называется универсаліями, было признано тоже конкретной реальностью, въ противоположность номинализму знаменитаго Росцелина, считавшаго универсаліи только понятіями (nomina, а не res). Ученіе объ универсаліяхъ въ платоновскомъ смыслѣ для христіанъ всего труднѣе оказывалось однако осмыслить тогда, когда рѣчь шла не объ общихъ явленіяхъ, т. е. когда обсуждались не общія понятія и представленія, а по отношенію къ отдѣльнымъ предметамъ: что же тогда такое индивидуальность, каковъ principium individuationis этихъ универсалій? Великій Абеляръ въ своихъ лекціяхъ на горѣ св. Женевьевы и послѣ, въ основанномъ имъ скиту, бичевалъ, исходя именно изъ разрѣшенія этой трудности, конкретный платонизмъ прежнихъ реалистовъ. Если мы скажемъ, что конкретна универсальность, необходимо придется признать конкретнымъ вовсе не Сократа, жившаго въ Аѳинахъ, а какого-то вообще Сократа, и тогда окажется, что Сократъ одновременно могъ существовать какъ ens reale и въ Аѳинахъ, и въ Римѣ. Самъ Абеляръ однако не разрѣшилъ проблемы, а номинализмъ Росцелина былъ признанъ и имъ самимъ ересью. Иначе и не могло быть. Проблема объ взаимныхъ отношеніяхъ универсалій и индивидуальности была въ сущности проблемой теологической, причемъ реализмъ былъ необходимъ для всякаго, кто не покушался на основные догматы церкви. Это совершенно ясно изъ знаменитаго вопроса св. Ансельма: „qui nondum intelligit quomodo plures homines in specie sint unus homo, qualiter comprehendit quomodo plures personae quorum singula perfectus Deus est sint unus Deus?“ Реализмъ восторжествовалъ, но вызываемыя ими трудности были разрѣшены великими учителями схоластики уже слѣдующаго XIII в., этой золотой поры средневѣковой философіи.

Ѳома Аквинскій отбросилъ конкретный платонизмъ. Онъ не призналъ первичныя идеи (universalia ante rem) существующими сами по себѣ.

талъ его, а между тѣмъ въ авторизованныхъ изданіяхъ Ѳомы Аквинскаго такого трактата нѣтъ. Оттого сочиненіемъ Валле я пользоваться не буду. Вышла съ тѣхъ поръ и небольшая нѣмецкая диссертація на ту же тему (*W. Malsdorf.* Die Idee des Schönen in der Weltgestaltung bei Thomas von Aquinas. Jena 1891). Она опирается на совершенно другіе тексты, чѣмъ Валле. Ею я тоже однако не воспользуюсь, такъ какъ подборъ цитатъ въ этой диссертаціи не особенно счастливъ. Чтобы получить взгляды по эстетическимъ вопросамъ величайшаго философа и теолога среднихъ вѣковъ, пришлось выхватывать то тамъ то сямъ отрывочныя замѣчанія. И пожить не велика. Не сюда были направлены интересы мыслителей того времени. Сколько нибудь законченнаго изложенія эстетики отъ нихъ нечего ждать. Возможно однако сдѣлать попытку систематизаціи отдѣльныхъ эстетическихъ замѣчаній. Это и найдетъ читатель въ моемъ изложеніи.

Такъ какъ Богъ—Творецъ видимаго и невидимаго, то эти идеи принадлежатъ только ему и внѣ Его мыслиться не могутъ. Отсюда слѣдуетъ, что и формальныя идеи (universalia in re), т. е. понимаемыя нами формы, тоже вовсе не существуютъ сами по себѣ (non potest poni formas intelligibiles per se subsistere). Они реальны, поскольку реально воспринимаетъ міръ существованія душа человѣка. Но реальное и конкретное должно быть различаемо. Черезъ признаніе и высокое осмысленіе духовнаго міра сохраненъ былъ реализмъ мыслителей XII в. Зато осталось мѣсто и для понятій, которыя выдвигали номиналисты. Понятія, это—идеи нарождающіяся уже послѣ того, какъ процессъ созданія міра закончился (universalia post rem). Такое представленіе отводило должное мѣсто матеріи и черезъ нее то и былъ разрѣшенъ Ѳомою вопросъ объ индивидуальности. Принципъ индивидуализаціи, это не что иное, какъ сліяніе матеріи и формы. Универсаліи реальны, но конкретны только отдѣльные индивидуальные предметы и существа (formae rerum naturalium sine materia existere non possunt. Обѣ цитаты изъ Contr. gent. 1 c. 51).

На почвѣ этого міропониманія, слагается теорія искусства, сознательно выставляющая основное требованіе реализма: *подражаніе природѣ*. „Искусство, поскольку можетъ, подражаетъ природѣ“—говоритъ Ѳома Аквинскій (Ars imitatur naturam in quantum potest. Anal. post. Iect. 1). Такое категорическое заявленіе ведетъ и дальше: искусство воспроизводитъ частное, а не общее, что вполнѣ соотвѣтствуетъ историзму или достовѣрности средневѣковой поэзіи и живописи. Ѳома опредѣляетъ это положеніе въ такихъ словахъ: ars non potest conferre formam substantialem (Tabula aurea). Тутъ однако сказывается особенность теоріи, не осуществленная на практикѣ, и понять реализмъ среднихъ вѣковъ,—значитъ вдуматься въ это кажущееся несоотвѣтствіе теоріи и практики. Оттого, раньше чѣмъ идти дальше, необходима оговорка.

Вѣдь, искусство среднихъ вѣковъ создало множество ярко очерченныхъ типовъ. Это знаетъ всякій, кто читалъ поэтическія произведенія той поры. Мастерство было типичнымъ по самому замыслу. Въ лирикѣ обращенія къ красавицѣ цѣломудренной и прекрасной; она всегда неизмѣнно блондинка и всегда съ лучистыми глазами; по ней томится возлюбленный, и мѣшаютъ осуществленію его высокой любви ревнивецъ мужъ и злорѣчивые завистники; дама всегда либо въ благородномъ, либо въ грубомъ смыслѣ „плохо вышла замужъ“ (она—mal mariée), чѣмъ и объясняются ея любовныя исканія внѣ брака. Поэты встрѣчаютъ по пути пастушковъ и пастушекъ, наивныхъ и смѣшныхъ, строптивыхъ и довѣрчивыхъ, встрѣчаютъ и юныхъ монахинь, жалующихся на горькую долю отверженности отъ радостей жизни. Въ эпопеѣ всѣ витязи на одно лицо; они либо предатели, либо благородные; ихъ страсти и подвиги одинаковы. Короли, прекрасныя дамы, сарацины, художники, горожане, все это—по заученному подбору эпитетовъ и об-

щихъ мѣстъ куртуазіи, науки о любви и теоріи о феодальной вѣрности и отвагѣ. Какъ же тогда отвергнуть субстенціальную форму? Но въ томъ-то и дѣло, что это типичное безсознательно. Не оно имѣлось ввиду, а напротивъ, какъ и сказано выше, лишь точная передача дѣйствительности. Только какой? Средневѣковый реализмъ тѣмъ отличается отъ реализма нашихъ дней, что онъ идетъ не отъ частнаго къ общему, а наоборотъ отъ общаго, врожденнаго, отъ понятныхъ формъ (formas intelligibiles) къ частному и индивидуальному. Если бы это выраженіе не звучало недопустимымъ парадоксомъ, можно было бы сказать: конкретный реализмъ средневѣковаго искусства требовалъ идеализаціи. Ѳома Аквинскій высказывается такъ: „естественно все сравнивается съ божественнымъ разумѣніемъ, какъ произведенія искусства съ самымъ искусствомъ, откуда и слѣдуетъ, что какая-либо вещь считается истинной, сообразно тому, насколько истинна ея форма, сама сообразная искусству Творца“ (quia omnia naturaliter comparantur ad intellectum divinum sicut artificia ad artem, consequens est, ut quaelibet res dicatur esse vera, secundum quod habet propriam formam, secundum quam imitatur artem divinam. Periherm I, lect. 3). То, что намъ современнымъ читателямъ представляется типичнымъ, средневѣковые художники считали истиннымъ: истинные рыцари и истинные злодѣи, истинная доблесть, истинная любовь—вотъ формы, въ какія вкладывали они предметы своихъ воспріятій и своего творчества, что отнюдь не противорѣчило исторической доподлинности. Такъ сочетался наивный реализмъ искусства съ реализмомъ схоластиковъ.

Искусство среднихъ вѣковъ было *нормативно*, въ томъ смыслѣ, что для всякаго изображенія существовала и тщательно соблюдалась одна точно опредѣленная и ставшая обще-обязательной форма. Отсюда въ конечномъ результатѣ—формализмъ средневѣковаго искусства, вполнѣ соотвѣтствующій духу схоластическаго міропониманія, и тутъ опять полное согласіе между самимъ искусствомъ и теоретизировавшими о немъ учителями схоластики.

До насъ дошло нѣсколько руководствъ по поэтикѣ отъ временъ исхода среднихъ вѣковъ. Правда, ни такъ наз. „Leys d'amors“, ни „Gaia Sciencia“, ни даже „De vulgare eloquentia“ самого Данте не представляютъ собою поэтикъ въ истинномъ смыслѣ этого слова. Они болѣе чѣмъ формальны; ихъ авторы пишутъ руководства по стихосложенію, разбираютъ роды и виды поэзіи, особенности языка; въ этихъ книгахъ больше филологіи, чѣмъ эстетики. Данте, назвавшій поэзію „fictio rhetorica in musicaque posita“, интересуется почти исключительно вопросами языка и совершенствомъ выработанныхъ трубадурами Прованса поэтическихъ формъ. Но это лишь потому, что законы искусства установлены и не о нихъ рѣчь, такъ какъ они считаются неизмѣнными. Они не вытекаютъ изъ сущности поэзіи, а напротивъ, ими эта сущность опредѣляется: „quid quid est contra naturam

artificiati est contra naturam artis“ (Tabula aurea)—говоритъ Ѳома Аквинскій; или иначе: „quidquid continetur explicite in artificiato originaliter et implicite in arte continetur“ (Ibidem). Отсюда и такое опредѣленіе искусства того же великаго мыслителя: „повидимому, не что иное искусство, какъ нѣкая правильность разума, дающая возможность, при посредствѣ опредѣленныхъ средствъ, достигнуть опредѣленныхъ цѣлей дѣяніями человѣческими“ (Immo nihil aliud ars esse videtur, quam quaedam rectitudo rationis, ut per determinata media ad determinatum finem actus humani perveniat (Tabula aurea). Опредѣленіе—строго формальное, совершенно игнорирующее сущность содержанія. Менѣе всего можно считать непосредственность и безсознательность вдохновенія главной особенностью средневѣковаго художества.

Строго формально опредѣляется и красота. Въ тѣхъ отрывочныхъ мысляхъ о красотѣ, какія можно подыскать въ произведеніяхъ Ѳомы Аквинскаго, сказывается отчетливо воспринятое ученіе Аристотеля. Красота, это—форма: „pulchrum habet rationem causae formalis, bonum autem rationem finalis:—pulchrum est cujus apprehensio placet, bonum vero quod placet“. (Tabula aurea). Мы встрѣчаемъ у Ѳомы Аквинскаго и самое ученіе о пропорціяхъ: „pulchritudo requirit tria: integritatem, proportionem et claritatem; sensus delectantur in pulchris, quia sint eis similes, & in *proportione debita*“ (Tabula aurea). Тоже самое уже въ вполнѣ точныхъ и ясныхъ выраженіяхъ сказано въ „Summa Theologica“, этой наиболѣе законченной книгѣ Ѳомы Аквинскаго: „pulchrum in debita proportione consistit“ (I g 5. art. 4). Красота однако воспринимается только чувствами и это обстоятельство влечетъ за собой важнѣйшія послѣдствія. Чувства, опредѣляющія красоту, самыя высокія. Нѣсколько разъ указываетъ Ѳома Аквинскій на то, что лишь зрѣніе и слухъ даютъ воспріятіе красоты; отсюда придается воспріятію красоты значеніе познавательное, т. е. возводящее къ вершинѣ назначенія человѣка: „pulchrum respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur, quae viso placent“ (Summa theol. l. cit). Туть уже празднуетъ средневѣковая эстетика свою полную побѣду надъ неэстетикой первыхъ вѣковъ христіанства. Узаконены не только новая красота и новый стиль, т. е. не только косвенно узаконено эстетическое наслажденіе, а и вообще красота прямо и опредѣленно, въ своемъ формальномъ значеніи. Но это не спасаетъ отъ возможности того, на что указывалъ еще блаженный Августинъ. Какъ ни красовалась церковь въ средніе вѣка, какъ ни украшалась она, возводя самый аскетизмъ въ предметъ любованія, древнее предубѣжденіе противъ „соблазновъ красоты“, разумѣется, все еще оставалось. Оно относилось, главнымъ образомъ, до красоты человѣческаго тѣла. Искушеніе діаволомъ не было превзойдено. Литература, воспѣвая прекрасныхъ дамъ, не забывала и „повѣстей о злыхъ женахъ“; и вотъ Ѳома Аквинскій въ особомъ очеркѣ о томъ, что дѣву-

шки должны болѣе заботиться о достоинствахъ души (bonitas), чѣмъ о тѣлесной красотѣ, восклицаетъ: „multum est nociva pulchritudo corporis!“ Однако, этотъ страхъ передъ искушеніемъ, доходящій даже до заявленія: „pulchritudo corporis est pulchritudo maledicta“, какой-то безсильный: только „глупый вырываетъ съ корнемъ красоту своими похвалами“. Опасна красота, но она великое благо, и ее не только возсоздало въ средніе вѣка христіанское художество, но, что важнѣе, превознесло и заставило возсіять въ великолѣпіи самой святости.

Что, какъ не красота сама же священная Беатриче—символъ божественной мудрости, встрѣча съ которой обозначена словами: „incipit vita nova?“ А эта красота ждала Данте въ высокомъ кругѣ чистилища, чтобы подвести къ дверямъ рая земного и небеснаго!

Мы подошли теперь къ самому важному, сокровенному смыслу реализма среднихъ вѣковъ. Священны его первые шаги, когда онъ поставилъ себѣ задачей учить жалкое и заблудшее варварство центральной и сѣверной Европы Слову Божьему, почитанью книжному и подвигамъ благочестія; священны и его достиженія какъ разъ въ томъ самомъ XIII в., который принесъ съ собою высшее развитіе схоластической мудрости. Мы сейчасъ увидимъ, что, оставаясь строго христіанскимъ, какъ само искусство, такъ и его теоретическое осмысленіе не только оправдали красоту даже формальную, но исходя изъ доподлинности реализма и не растав-шись съ нимъ до конца, оправдали и тотъ самый вымыселъ, изъ-за котораго когда-то Тертулліанъ бичевалъ поэзію и театральныя представленія. Въ то переходное время, когда уже готовъ античный міръ воспринять ученіе Христа, образованное общество перестало вѣрить въ истинность миѳовъ, составлявшихъ главное содержаніе искусства. Оно признало ихъ вымысломъ и, стараясь объяснить ихъ содержаніе, выработало особый пріемъ моральной критики. Онъ сказывается у софистовъ и стоиковъ. Нераціональный съ ихъ точки зрѣнія миѳъ толковался, какъ *иносказаніе*, и этимъ путемъ являлась возможность спасти отъ скептицизма цѣлый рядъ несообразностей у древнихъ поэтовъ. Этотъ пріемъ получилъ обновленіе у учителей христіанскихъ, главнымъ образомъ по отношенію къ библейской исторіи. Блаж. Августинъ разсказываетъ въ своей „Исповѣди“, что, толкуя священное писаніе, Амвросій Медіоланскій опирался на слова Апостола: „письмя убиваетъ, а духъ животворитъ“ (Посл. Кор. III, 2) и что онъ, слушая Амвросія, тогда еще манихей, воспринялъ святость и истинность каѳолическаго христіанства именно при посредствѣ многихъ морально-аллегорическихъ объясненій (Исп. VI, 4). У самого Августина мы и находимъ, какъ въ его книгахъ о Ветхомъ Завѣтѣ, такъ и въ самомъ „Градѣ Божіемъ“, не единое буквальное пониманіе событій и смысла текста, а двойственное, преодолѣвающее трудность или странность буквы, т. е. новое сокровенное пониманіе. А разъ вошелъ въ употребленіе и былъ

допущенъ подобный пріемъ критики, онъ неминуемо долженъ былъ пригодиться въ школахъ, не забывавшихъ античную поэзію и продолжавшихъ обучать ей. Тутъ пріемъ этотъ самъ напрашивался. И вотъ, Виргиліева „Энеида“, эта книга вполнѣ языческая, но которую не переставали чтить въ грамматическихъ школахъ, получаетъ иносказательное, вполнѣ пріемлемое для христіанина объясненіе. Появляется „Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales“ епископа африканскаго города Руспэ, т. е. земляка Августина, Фульгенція. Эта книга получитъ широкое распространеніе; она будетъ считаться авторитетной вплоть до временъ Петрарки. Виргилій окажется оправданнымъ; его замыселъ уже никто не позволитъ себѣ считать нечестивымъ, какъ это требовалось бы, если держаться запрета Тертулліана.

Такъ возникла строго соблюдаемая на протяженіи всѣхъ среднихъ вѣковъ особая формула *символическаго* пониманія текстовъ. Она отнюдь не противорѣчила реализму. Формула гласила: littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas analogia. Это значило: письмена учатъ событіямъ, но они имѣютъ аллегорическое значеніе для вѣрующаго; онъ выноситъ изъ нихъ еще моральное наставленіе о поступкахъ, что увлекаетъ къ высокому иносказанію, поднимающему до божественной премудрости. Такая формула не только вполнѣ примѣнима ко всѣмъ произведеніямъ средневѣковой поэзіи, но забывъ о ней, едва-ли можно и оцѣнить ея истинное значеніе. Основа этой поэзіи опять-таки реализмъ, т. е. описаніе дѣйствительныхъ, а не мнимыхъ событій, а на этой основѣ должно возникнуть аллегорическое толкованіе; изъ него должно быть почерпнуто и наставленіе. Вѣнчало зданіе—высшее и сокровенное пониманіе. Оттого-то изображеніе и должно было соблюдать „proprias formas“, а не быть зеркаломъ нечестивой и заблудшей жизни, какъ реализмъ нашихъ дней. Но если искусство возсоздаетъ „secundum artem divinum“, —ясно, что совершенно неподходящимъ и превзойденнымъ окажется раціоналистическое положеніе о сочетаніи пріятнаго съ полезнымъ. Постепенное восхожденіе по шкалѣ смысла органически сочетаетъ реализмъ съ иносказаніемъ и моральнымъ смысломъ, безъ чисто внѣшнихъ взаимныхъ уступокъ. Въ письмѣ о планѣ „Божественной Комедіи“ къ Канъ Гранде делла Скала, приписанномъ самому Данте, сказано: „Произведеніе это не просто; оно скорѣе можетъ быть названо содержащимъ *нѣсколько смысловъ*“. И это положеніе иллюстрируется толкованіемъ библейскаго разсказа о выходѣ евреевъ изъ Египта: „если мы обратимъ вниманіе только на букву, то въ немъ не окажется другого смысла, какъ выходъ дѣтей Израиля изъ Египта во времена Моисея; если же мы встанемъ на аллегорическую точку зрѣнія, мы увидимъ Искупленіе насъ во Христѣ, въ моральномъ же отношеніи здѣсь окажется и переходъ души отъ печали и скорби грѣха въ состояніе блаженства“. Принципъ реализма ос-

гается непоколебленнымъ, но самъ реализмъ все углубляется, достигая высшей реальности, т. е. постиженія дѣлъ и начертаній Божіихъ.

По мѣрѣ своего развитія, и само искусство среднихъ вѣковъ стремится къ *символизму*. Такъ называемый „vers clus“ трубадуровъ, т. е. трудное и иносказательное значеніе любовной лирики, ведетъ къ dolce stil nuovo итальянскихъ поэтовъ, гдѣ уже ясно и опредѣленно вступаютъ въ свои права схоластическая мудрость, мораль и даже само богословіе. „Vita nuova“ и „Божественная Комедія“ Данте довершаютъ это движеніе. Поэзію Данте часто называли энциклопедіей среднихъ вѣковъ. Дѣйствительно, кругъ исканій отъ первоначальнаго реализма законченъ былъ тогда, когда Беатриче—земная красавица, которую полюбилъ Данте, превращается въ самое мудрость. Съ конца XIII вѣка, среди французскихъ поэтовъ пользуется все большимъ успѣхомъ аллегорія. Таковъ извѣстный „Романъ о Розѣ“. Тутъ уже начинается упадокъ. Аллегорическія фигуры въ лирикѣ и эпопеѣ, олицетворенія пороковъ и добродѣтелей въ особыхъ театральныхъ представленіяхъ, такъ наз. моралитэ, отрываются отъ первоначальнаго реализма, и ихъ холодный дидактизмъ едва-ли кто-нибудь признаетъ столь же прекраснымъ, какъ поэзію предшествующихъ вѣковъ. Эстетику среднихъ вѣковъ надо считать въ основѣ своей, прежде всего, реалистической; нельзя не признать эту пору развитія художества классической порой хотя углубленнаго, но все же строго реальнаго замысла. Но поэзія не удержалась на высотѣ символизма. Аллегоризмъ XIV в.— разслоеніе того, что вначалѣ было стройно и систематично. Поэзія сама начала морализировать: она не только вскрыла свой сложный характеръ накопленія нѣсколькихъ смысловъ, но въ погонѣ за осмысленіемъ своего значенія порвала съ правдой и правдивостью образовъ, чтобы стать „номинальной“, поэтизирующей отвлеченныя понятія. Аллегорическая поэзія и совпадаетъ въ исторіи философіи съ упадкомъ схоластики. Возрожденіе уже стучится въ дверь и несетъ съ собой новое искусство и новое его осмысленіе.

IV.

Возрожденіе и классицизмъ

Съ эпохой *возрожденія* опять наступаетъ торжество формальнаго начала въ искусствѣ. Вновь, какъ въ дохристіанскую пору, царитъ филокалія. Радость отъ звучности стиховъ, отъ красокъ и линій, изощренность мастерства, умѣнье осуществить художественный замыселъ, въ совершенствѣ овладѣвъ пропорціями и перспективой, гордое самосознаніе художника и поэта, заявляющаго, что его „веселая наука“—дѣло, и дѣло великое, все это, именно, и отличаетъ эпоху возрожденія отъ среднихъ вѣковъ. Болѣе сложная и требовательная городская культура вызвала среди цеховъ художниковъ новую дѣятельность. Иначе, чѣмъ раньше, понимаютъ

свое назначеніе и поэты, ставшіе гуманистами. Искусство освобождается отъ церковности. Не труверъ-клерикъ и не жонглеръ, сопровождающій паломниковъ,—основные типы поэта, а гуманистъ и свободомыслящій, воспитанный на греко-римскихъ классикахъ. Теперь не церковный или монастырскій притворъ—мѣсто встрѣчъ и вдохновеній для живописцевъ, скульпторовъ и зодчихъ, а передняя свѣтскихъ палатъ въ городской ратушѣ. Украшенія и убранства разнаго рода, пышныя одежды, роскошь утвари и обстановки—показатели богатства и знатности свѣтскихъ владыкъ, переставшихъ бояться церковной власти. Само духовенство у подножія папскаго престола, въ святомъ городѣ Римѣ, отдыхаетъ отъ заботъ о спасеніи душъ паствы, отъ борьбы съ ересями, во имя чистоты вѣры, за изученіемъ свѣтской поэзіи и свѣтскихъ наукъ. Не Григорій VII и не Инокентій III теперь наслѣдники Петра, а гуманисты, какъ Энній Сильвій Пикколомини. Гуманизмъ вноситъ въ обиходъ художественнаго сознанія утонченный эстетизмъ, провозглашающій независимость искусства и чистое служеніе красотѣ формъ. Петрарка, гуманистъ-клерикъ, вскормокъ порочнаго папскаго двора въ Авиньонѣ, еще колебался между блаженнымъ Августиномъ и классиками-язычниками. Слава поэта или благочестіе? Противорѣчіемъ между ними мучится его совѣсть. Самое увѣнчаніе его въ Римѣ не разрѣшаетъ этой великой проблемы, не даетъ затихнуть внутренней борьбѣ. Салонъ-академія Лоренцо Великолѣпнаго деи Медичи, гдѣ воспитался поэтическій гуманизмъ Полиціано, уже не знаетъ больше этого разлада. Онъ, правда, скажется еще разъ въ бѣдной душѣ Торквато Тассо, но въ сущности проблема будетъ тогда уже разрѣшена —свѣтскій эстетизмъ побѣдилъ. Развѣ тамъ далеко на Сѣверѣ, въ Англіи, пуританизмъ ополчится на забавы и художественныя радости „старой, веселой Англіи“ и на время наложитъ тяжелую руку свою на искусство. Однако, и въ пуританской Англіи, въ самый разгаръ новымъ полымемъ зажогшагося христіанскаго аскетизма, благочестивый Мильтонъ не перестаетъ быть гуманистомъ.

Эстетизмъ гуманистовъ воцарился на много вѣковъ, и оттого на все послѣдующее искусство, вплоть до нашего времени, принято смотрѣть, какъ на созданіе возрожденія. Возрожденіе считается классической порой нашего современнаго свѣтскаго искусства. Принято думать, что позади эпохи возрожденія въ средніе вѣка нечего даже и искать художественныхъ мыслей и эстетическихъ теорій. До послѣдняго времени смѣшивается также эстетизмъ съ эстетикой, отчего она и оказывается принадлежностью свободомыслія и утонченности, не только внѣ церковной, но непремѣнно и внѣ религіозной культуры, народившейся съ эпохой возрожденія.

Эпоха возрожденія внесла, однако, лишь очень мало въ развитіе эстетики. Напряженно разрабатывается только теорія искусствъ. Такъ

всегда бываетъ при преобладаніи формализма въ эстетикѣ. Надо было заново осмыслить искусство, занявшее теперь въ жизни такое важное мѣсто. Не сокрушатъ его обаятельность и узаконенность никакіе перуны Саванароллы. И разсуждаютъ прилежно и многословно о томъ, что же такое искусство, а еще болѣе о томъ, какимъ оно должно быть. Искусство при этомъ стало совершенно особой и отдѣльной отраслью человѣческой дѣятельности. И вотъ эту-то совершенно отдѣльную сферу дѣятельности и надо осмыслить внѣ связи со всѣмъ прочимъ. Гораздо важнѣе становится отмежевать искусство отъ всего прочаго, чѣмъ координировать его съ другими областями человѣческой самодѣятельности. Эстетика, какъ ученіе вообще о красотѣ, не вызываетъ интереса. Красота превознесена, она приказываетъ, вызываетъ напряженную дѣятельность; ей служатъ цехи художниковъ и множество поэтовъ, она стала принадлежностью жизни, но именно потому, что она болѣе не терзаетъ совѣсти, что она стала привычной и обиходной, что нѣтъ о ней болѣе уже никакихъ тревожащихъ совѣсть сомнѣній и запросовъ, нѣтъ о ней и никакихъ глубокихъ сужденій.

Вопросы эстетической техники и живая потребность эстетической дѣятельности заслоняетъ теоретизированье, и создается въ концѣ разсматриваемаго періода особый, строго продуманный и философски обоснованный эстетическій канонъ, считающій себя непогрѣшимымъ и общеобязательнымъ. Тогда-то на смѣну возрожденія явится *классицизмъ*, логическое послѣдствіе всѣхъ тѣхъ усилій по пріобрѣтенью знаній, по усовершенствованію своихъ художественныхъ способностей и пріемовъ мастерства, какіе такъ часто возвышались до торжества въ самомъ искусствѣ эпохи возрожденія, но не могли успокоиться и завершиться, пока не образовался канонъ. Случится это уже въ концѣ XVII в. Разсмотрѣніе періода развитія эстетическихъ теорій съ XVI до XVIII в. и должно поставить себѣ задачей показать, путемъ какихъ разсужденій была достигнута полная законченность новыхъ взглядовъ на искусство. Когда явится формула, точно опредѣляющая, что такое художество, или какъ будетъ принято говорить „изящныя искусства“, тогда закончится процессъ.

Въ началѣ его первенствующее мѣсто все еще занимаетъ *оправданіе* искусства. Такъ обстоитъ еще дѣло въ XIV в., т. е. къ первому итальянскому возрожденію. Пора эта знаменательная для роста и славы художества. Имена Данте, Петрарки и Боккаччьо дѣлаютъ ее священной. Однако, даже взявшись за работу біографа великаго поэта, когда онъ посылалъ Петраркѣ произведенія Данте и старался и его пріобщить къ культу творца „Божественной Комедіи“, Боккаччьо еще не знаетъ другого оправданія поэзіи, какъ ея средневѣковое символическое толкованіе. Такъ защищалъ ее и самъ Петрарка въ письмахъ къ брату монаху и въ рѣчи, во время своего увѣнчанія лаврами въ Капитоліи. Боккаччьо потратилъ столько труда

для своей „Генеалогіи боговъ“, стараясь возсоздать изъ греко-римскихъ классиковъ античную миѳологію и этимъ самымъ отошелъ такъ далеко отъ всякаго презрѣнія къ суетнымъ баснямъ и миѳамъ, но онъ все-таки выдвигаетъ такіе, еще совершенно средневѣковые, аргументы: если признать, что поэзія не имѣетъ никакого другого смысла кромѣ буквальнаго (literalem sensum)—разсуждалъ Боккаччіо,—тогда справедливы на нее нападки, и нѣтъ въ ней ничего кромѣ нечестія; она достойна восхищенія лишь потому, что позади буквальнаго смысла таится другой; Петрарка говоритъ; „est poesis scientia suis fictionibus puncta complectens“: созданія поэтовъ надо понимать иносказательно, и тогда окажется, что басни и миѳы открываютъ сокровеннѣйшую истину въ той же мѣрѣ, какъ и богословіе; въ сущности поэты—тоже богословы. Это мнѣніе и черезъ сто лѣтъ не будетъ совсѣмъ позабыто, но уже Энній Сильвій Пикколомини въ „De librorum educatione“ дѣлаетъ значительный шагъ дальше. Для него дѣло уже не въ томъ, надо или не надо презирать поэтовъ, разсматривать, язычники они или еретики, дѣло не въ томъ, какъ оправдать великихъ до-христіанскихъ поэтовъ, надо только *умѣть ими пользоваться*. Вотъ слѣдующій этапъ. Пусть критикъ будетъ богословомъ; поэту такого требованія предъявлять незачѣмъ. Возможнымъ оказался этотъ взглядъ лишь тогда, когда гуманизмъ вошелъ въ нравы, и занятіе изящными искусствами, какъ дѣло узаконенное, было поставлено на высоту и окружено почтеніемъ. Тогда можно было перестать оправдывать, и только критику ставилось въ обязанность преподнести поэзію въ такомъ видѣ, чтобы тамъ не оказалось нечестія.

Третьимъ этапомъ будетъ забота объ усвоеніи „Поэтики“ язычника Аристотеля. Ее переводитъ на латинскій языкъ Робортелли (1548 г.) и издаетъ Маджи (1550 г.). Въ 1545 году Пелетье перевелъ по французски „Ars poetica“ Горація. За переводчиками тянутся и толкователи. Ихъ цѣлое множество. Намъ особенно важно то, что гуманисты XVI в. увѣряютъ, будто поэтика Аристотеля была совершенно забыта и лишь теперь обратились къ ней, какъ къ источнику знанія. Это не вѣрно. Ссылки на поэтику Аристотеля встрѣчаются и въ твореніяхъ Ѳомы Аквинскаго, но, дѣйствительно, только въ расцвѣтъ эпохи возрожденія, въ такъ называемый „золотой вѣкъ“, Аристотелемъ можно пользоваться безо всякихъ оговорокъ. Не надо больше его христіанизировать. Во всякомъ случаѣ, что касается искусства, былъ ли онъ язычникомъ, не имѣетъ больше значенія.

Самое важное, что вычитали гуманисты изъ „Поэтики“ Аристотеля,—это признаніе искусства фикціей. Со средневѣковымъ конкретнымъ реализмомъ было, наконецъ, покончено и, стало быть, обвиненіе искусства въ лживости, въ томъ, что оно придумываетъ басни, перестало имѣть смыслъ. Да, лжетъ, сочиняетъ, придумываетъ художникъ. Варки въ своихъ лек-

ціяхъ (1553 г.), подходитъ къ опредѣленію поэзіи слѣдующимъ образомъ: онъ раздѣляетъ философію на реальную и раціональную. Къ первой относится все, что вѣдается съ вещами: метафизика, этика, физика, геометрія и т. д.; ко второй относится логика, діалектика, риторика, исторія, поэзія, грамматика. Второй отдѣлъ не открываетъ истину, а только способствуетъ ея открытію. При этомъ различіе между логикой и поэзіей состоитъ въ томъ, что содержаніе логики составляетъ способъ достигнуть истины, а содержаніе поэзіи—фикція, стремящаяся къ той же цѣли посредствомъ наведенія примѣрами (ἐνθυμήμα). Значитъ, басня или притча, вотъ—первооснова поэзіи. Вслѣдъ за Аристотелемъ, поэтики XVI в. устанавливаютъ различіе между исторіей, т. е. разсказомъ о дѣйствительныхъ происшествіяхъ, и поэзіей, измышляющей событія. Гуманистъ Муціо въ своей поэтикѣ формулируетъ это положеніе такими стихами:

Lascia l'vero a l'historia, e ne'tuoi versi
Sotto i nomi privati a l'universo
Mostra che fare e che non far si debbia [1]).

Англійскій поэтъ—гуманистъ Филиппъ Сидней въ „An apologie of poetry“ (1581—1583 изд. 1592), перечисливъ нѣсколько областей человѣческой дѣятельности, напр. метафизику, медицину и проч., говоритъ, что всюду тутъ человѣкъ стремится къ познанію самой природы. „Только поэтъ—пишетъ Филиппъ Сидней,—отвергаетъ съ презрѣніемъ подобныя путы и, приподнятый на крылахъ своихъ собственныхъ придумываній (inventions), достигаетъ новой природы либо тѣмъ, что дѣлаетъ предметы лучшими, чѣмъ они есть на самомъ дѣлѣ, либо вводя совершенно новое“. Значитъ, теперь нечего поэту увѣрять, что все въ его произведеніяхъ дѣйствительно такъ и было. Что важнѣе, теперь фантастическіе образы и необыкновенныя происшествія перестаютъ добиваться того, чтобы въ нихъ повѣрили. Не для этого они изображены въ поэзіи. Правда, Сервантесъ наставлялъ поэта стараться самое невѣроятное изображать, по возможности, правдивѣе, но это только пріемъ выразительности. Поэтическая ложь возводится чуть-ли не въ идеалъ.

Такому взгляду приходилось считаться съ Аристотелевской теоріей *подражанія*. Вѣдь какъ ни придумываетъ художникъ, онъ все же по точному смыслу „Поэтики“ Аристотеля подражаетъ природѣ; онъ связанъ. А Горацій въ первыхъ же стихахъ своей поэтики еще предупреждалъ противъ нагроможденія несообразностей и созданія безсмысленныхъ чудищъ. Какъ же быть?

Что эта сторона наставленій Аристотеля и Горація еще не возымѣла особаго вліянія, становится вполнѣ понятнымъ, если принять въ

[1]) Оставь истину для исторіи и въ своихъ стихахъ подъ именами, чуждыми всему существующему міру, показывай, что надо и чего не слѣдуетъ дѣлать.

соображеніе характеръ стиля той эпохи. Въ XVI в. декоративный и строительный стили уже переходятъ въ барокко. Запутанныя линіи и осложненный искусственный пейзажъ, какъ фонъ картинъ, сатиры, нимфы, мифологическіе звѣри, аллегорическія фигуры, позолота и мозаика, причудливыя капители на колоннахъ,—все это становилось къ концу вѣка еще богаче, еще осложненнѣе. Городскія празднества, съ ихъ маскарадными шествіями, золотыми каретами и всадниками, покрытыми цвѣтами, рѣзные блестящіе доспѣхи на рыцаряхъ и парчевыя, съ огромными рукавами, тяжелыя платья на дамахъ, амуры, арапы, фантастическія маски—сливались въ какую-то безумную пестроту. Воображеніе не знало устали; его полета ничто не останавливало. Напротивъ. Въ поэзіи царятъ пастушескія темы и рыцарская романтика, разсказывающія о страшномъ и таинственномъ Арденскомъ лѣсѣ, о кудесникахъ и волшебныхъ замкахъ, о великанахъ и лѣсныхъ отшельникахъ, о пастушкахъ и пастушкáхъ, говорящихъ такъ нѣжно и учено, такъ утончено и трогательно, словно они прямые ученики Теокрита, а настольная книга ихъ—„Эклоги“ Виргилія. Не довольствуясь фантастикой античной поэзіи и средневѣковыхъ сказаній, эпоха возрожденія возсоздаетъ цѣлую миѳологію, запутанную и причудливую, сплетающую образы, взятые безразлично и изъ народныхъ преданій, и изъ книжныхъ темъ. Мало этого, словно не довольно еще запутанности и полета фантазіи, поэты самый слогъ своихъ произведеній уснащаютъ особыми ухищреніями. Юфуизмъ и гонгоризмъ, играющіе антитезами и парафразами, цитатами, собранными откуда попало и образными выраженіями, налѣпленными другъ на друга совсѣмъ такъ, какъ это принято было и для декорированія плафоновъ и карнизовъ въ дворцовыхъ залахъ,—даютъ послѣдній отпечатокъ безразсудства и каприза воспламененному художественному воображенію того времени.

Если бы суждено было Горацію увидѣть произведенія искусства поклонниковъ его „Поэтики“ во второй половинѣ XVI вѣка, онъ, конечно, отозвался бы о нихъ:

. . . . нескладныя грезы, какъ сны у больного,
Смѣшаны такъ, что нога съ головой сочетаться не можетъ
Въ произведеньи одномъ. Живописцамъ, равно и поэтамъ,
Все дерзать искони давалось полное право.
Знаемъ! И эту свободу просить и давать мы согласны,
Но не съ тѣмъ, чтобы дикое съ кроткимъ вязалось;
не съ тѣмъ, чтобъ
Сочетались съ птицами змѣи, съ тиграми—агнцы.
(Переводъ Фета).

Самыми своими нравами, увлеченіями, всѣмъ укладомъ своего быта эпоха возрожденія въ XVI в. становилась все болѣе достойной подобныхъ
овъ.

Осложненность, пряность и хаотичность искусства поздней поры возрожденія происходила главнымъ образомъ отъ того, что искусство стало какимъ-то всепріемлющимъ. Художникъ черпаетъ священный свой напитокъ изъ разныхъ водоемовъ. Непосредственно послѣ перваго или, какъ принято говорить, ранняго возрожденія, т. е. XIV в., когда въ Италіи проблестѣли эти три самыя яркія звѣзды поэзіи—Данте, Петрарка и Боккаччьо, настало какое-то безудержное увлеченіе гуманизмомъ. Подготовленный всѣми школьными трудами прежнихъ вѣковъ, гуманизмъ сосредоточился на образцахъ античной поэзіи. Совершилось возрожденіе въ узкомъ смыслѣ, т. е. именно отрицаніе своей собственной итальянской поэзіи во имя возврата къ древней, уже мертвой—греко-римской. Смерть Боккаччьо (1375) знаменуетъ собой такой моментъ въ развитіи поэзіи, когда итальянцы хотѣли бы почувствовать себя римлянами. Гуманисты становятся латинскими поэтами. Ихъ не влечетъ къ себѣ даже примѣръ „трехъ флорентійскихъ свѣтилъ“, которыя возвели на такую высоту народную рѣчь и создали на ней поэзію, какъ мы привыкли думать, поэзію равную, если не превосходнѣйшую твореніямъ Овидія, Виргилія и Горація. Но вотъ этотъ второй моментъ возрожденія (XV вѣкъ) смѣняется новымъ, третьимъ моментомъ. Наскучило подражать Цицерону въ отвлеченной прозѣ и слагать латинскіе гекзаметры. Опять засвѣтили въ XVI в. „три флорентійскихъ свѣточа“; возникаетъ съ гуманистомъ Бембо во главѣ цѣлая плеяда сонетистовъ, авторы новеллъ подражаютъ Боккаччьо; мало того, Пульчи и Аріосто вдохновляются средневѣковыми сюжетами, которые продолжали еще сказывать на площадяхъ народные пѣвцы-разсказчики, а искусство книгопечатниковъ проводило въ широкое обращеніе, создавая изъ нихъ„ народныя книги“. Отсюда—пестрота. Въ XVI в. налицо рядомъ, то въ борьбѣ, то въ согласіи,—*классицизмъ и національныя стремленія*. И такъ не только въ Италіи; тоже во Франціи, въ Англіи. Одни гуманисты работаютъ надъ развитіемъ народной драмы и даже мистерій, надъ новеллами, слагаютъ сонеты и пишутъ рыцарскія поэмы и романы, другіе стараются создать драму, какъ можно ближе, по строю своему, похожую на Сенеку, Плавта, даже Софокла, пробуютъ свои силы въ одѣ и дѣлаютъ попытки ввести гекзаметръ въ національную поэтическую рѣчь. Спорятъ два литературныхъ направленія, и споръ ихъ ожесточенный. Одна изъ двухъ партій побѣдитъ и на цѣлыхъ два вѣка поле битвы останется за нею, но, покамѣстъ, на демаркаціонной линіи между ними—поэты пріемлющіе и то, и другое. Тутъ и Аріосто и Шекспиръ, и Рабле, тутъ все самое яркое, а отсюда блескъ, разнообразіе, пряность и уснащенность.

Изъ поэтикъ такое среднее положеніе между классиками и представителями національнаго начала занимаютъ „Разсужденіе о сочиненіи романовъ“ гуманиста Чинціо (1554). Онъ защищаетъ отъ нападковъ классиковъ Аріосто и попутно, первый, ставитъ на очередь т. наз. Гоме-

ровскій вопросъ. Онъ указываетъ на аналогію между гомеровскими поэмами, которыя, по его мнѣнію, были лишь внѣшне сведены Гомеромъ въ двѣ цѣлостныя поэмы, и еще сохранившимися тогда въ Италіи изустными эпическими поэмами народныхъ уличныхъ пѣвцовъ-разсказчиковъ (cantastorie). Отсюда онъ приходитъ къ тому, чтобы спросить себя, не былъ ли по духу самъ великій Гомеръ ближе къ поэтамъ, оставшимся національными, какъ Аріосто, чѣмъ къ завзятымъ классикамъ. Такіе интересы знаменательны; такіе споры послужили толчкомъ къ дальнѣйшей разработкѣ теоріи поэзіи. Родилась критика. Мало того, родилась критика научная, и она-то и стала искать опредѣленнаго критерія для сужденій о томъ, что прекрасно въ поэзіи, какъ достигнуть дѣйствительно совершеннаго, что признать и что отвергнуть. На этихъ, совершенно новыхъ, основахъ и будутъ строиться попытки эстетики, которая сложится въ эпоху раціонализма, т. е. въ концѣ XVIII в. Но пока первенствующее положеніе занимаютъ поэтики иного направленія.

„Защита поэзіи“ французскаго гуманиста Іоахима дю-Беллэ, основателя Плеяды (1549), и позднѣе Скалигеръ въ своихъ „Poetices“ (1561), а затѣмъ другой дѣятель Плеяды Ронсаръ въ „Краткомъ изложеніи поэтики“ (1565) совершили цѣлый переворотъ тѣмъ, что стали особенно настоятельно проповѣдывать противъ указаннаго только что эклектизма. Они постарались установить норму, и тутъ первые шаги въ сторону эстетическаго канона. Дѣятели Плеяды борются противъ вліянія Маро и вообще всѣхъ тѣхъ формъ искусства, которыя бытуютъ со времени среднихъ вѣковъ. Производится какая-то чистка. Не надо нестроты, а нужно строго установить то, что должно нравиться. Французская рѣчь и французская поэзія должны воспрянуть, и они окажутся тогда на высотѣ, достигающей славы древнихъ. Для этого необходимо, прежде всего, гораздо болѣе упорное совершенство мастерства на примѣрахъ самихъ античныхъ поэтовъ. Горацій призывалъ:

старайся денно и нощно,
Не выпуская изъ рукъ, изучать созданія грековъ.
(Переводъ Фета).

Дю-Беллэ вторитъ ему, когда высказываетъ категорически такое положеніе: „Никакой поэтъ на своемъ собственномъ языкѣ никогда не создастъ ничего значительнаго, если онъ не знаетъ хотя бы по латыни“. Отсюда и рождается исключительность и требовательность, во имя которой Плеяда осуждаетъ всѣ не-классическіе образцы современной ей поэзіи. Скалигеръ идетъ дальше: онъ позволяетъ себѣ критиковать и самые древніе античные образцы. Греки кажутся ему по духу схожими съ бытованіемъ средневѣковья. Къ нему восходитъ мнѣніе, присущее впослѣдствіи классикамъ, что Виргилій выше Гомера. Итальянскія поэтики, видѣвшія общность между эпосомъ Гомера и сохранившимися до XVI вѣка,

образцами средневѣковой эпопеи, влекутъ его къ этому выводу: да, можетъ быть, ваши народные пѣвцы-разсказчики схожи съ греческими рапсодами, но что же изъ этого? Если таковъ вашъ Гомеръ, его вовсе неслѣдуетъ признавать столь совершеннымъ.

Художественная исключительность—практическое основаніе возникновенія канона. Процессъ его образованія всегда при этомъ сопровождается гордымъ сознаніемъ тѣхъ, кто его исповѣдуетъ, что они обладаютъ особыми качествами, дающими имъ возможность распознать дурное отъ хорошаго, отсюда открывается необходимость признанія въ художествѣ принципа духовнаго аристократизма. Вспоминается Гораціево проклятіе непосвященной черни. Ронсаръ выразилъ его въ такихъ гнѣвныхъ стихахъ:

Populaire ignorant, grosse masse de chair,
Qui a le sentiment d'un arbre ou d'un rocher,
Traine à bas sa pensée et de peu se contente [1]).

Аристократизмъ—основной признакъ послѣдняго полустолѣтія эпохи возрожденія. Онъ сказался впервые въ Италіи. Историкъ этой поры, А. Н. Веселовскій видѣлъ въ аристократизмѣ главное отличіе XV и XVI вв. отъ ранняго возрожденія, т. е. отъ временъ Данте, Петрарки и Боккаччьо. „Въ ея усиленномъ зазываніи къ римскимъ литературнымъ образцамъ,—спрашиваетъ онъ,—въ щеголяніи Цицероновской фразой и античнымъ котурномъ развѣ не чувствуется что-то искусственное, изысканное? Мы далеко ушли отъ наивныхъ восторговъ старыхъ итальянскихъ поэтовъ передъ чудесами классической древности, которыя открылись имъ впервые: но и самые поэты забыты; выработанная ими литературная традиція отодвинута на задній планъ; чистота итальянской рѣчи, надъ созданіемъ которой они такъ трудились, испещрена латинскими конструкціями и новыми словообразованіями на латинскій ладъ. Дѣло въ томъ, что самыя понятія измѣнились, общественныя и государственныя и—вмѣстѣ съ ними—перемѣстился и центръ мысли. Городской строй, дотолѣ высшее выраженіе народнаго самосознанія, начинаетъ понемногу уступать новому государственному принципу, сначала на сѣверѣ Италіи, напослѣдокъ и въ Тосканѣ. Старая итальянская литература была выраженіемъ этого народнаго самосознанія. Очень естественно, что она не можетъ удовлетворять потребностямъ новаго строя, который обходитъ народъ, развиваясь на обломкахъ его свободныхъ учрежденій, и начинаетъ искать себѣ новаго выраженія, не связаннаго съ подозрительными преданіями старины... Новая латинская литература становится литературой кружка, журнальной партіи, если возможно здѣсь такое приложеніе термина; вскорѣ имъ воспользуются новыя политическія стремленія дня: она дѣлается придворною, изолируется отъ народнаго движенія...“

[1]) Неучъ изъ народа, грубый комъ мяса, съ чувствами дерева или каменной глыбы, внизъ тянетъ мысли и довольствуется малымъ.

Художественная исключительность и художественный аристократизмъ вскорѣ, однако, не удовлетворяются созданіемъ эстетическаго канона, основаннаго на признанныхъ образцахъ поэзіи и искусства. При ихъ содѣйствіи, этотъ канонъ сведется къ требованіямъ *классицизма* строгаго и чисто формальнаго. Скалигеръ, котораго превознесутъ выше Аристотеля, изложилъ его совершенно точно. Художественный аристократъ тотъ, который требуетъ отъ эпоса—Виргиліевской стройности, торжественности тона, значительнаго, по преимуществу, государственнаго сюжета, а отъ драмы—соблюденія пресловутыхъ трехъ единствъ: героя или дѣйствія, времени и мѣста. Лирикѣ указаны ея формы: оды, эклоги, сатиры; смѣшивать въ одномъ произведеніи комическое и трагическое начала будетъ запрещено; изъ всѣхъ формъ прежняго искусства допустимы лишь тѣ, что разработаны и доведены до совершенства итальянскими гуманистами; таковы сонетъ и мадригалъ. Но все это еще только внѣшность. Художественный аристократизмъ постепенно выработалъ особый, уже эстетическій принципъ, и онъ и долженъ считаться главнымъ пріобрѣтеніемъ теоріи искусства всего разбираемаго періода. Тутъ самое важное, что дало позднее возрожденіе и что будетъ разработано практически и теоретически классицизмомъ. Новый принципъ, родившійся изъ художественной исключительности и классицизма, переродивъ ихъ, освободится отъ ихъ первоначальной сущности и разовьется дальше настолько самостоятельно, что въ основаніи его можно будетъ положить начало даже діаметрально противоположное исключительности и аристократизму. Я разумѣю теорію *хорошаго вкуса*. „Хорошій вкусъ“ можно и должно на всемъ протяженіи признанія этого начала въ эстетикѣ толковать въ смыслѣ духовнаго аристократизма, но можно и должно одновременно характеризовать его и демократически, поскольку онъ можетъ быть общеобязательнымъ.

Критика хорошаго вкуса, съ самыхъ проблесковъ своего возникновенія, отнюдь не могла признать себя капризомъ какого-то кружка, или какой-либо неопредѣленной и необоснованной причудой. Главная струя въ классицизмѣ, т. е. то, что прежде всего отдѣляетъ ее отъ возрожденія, когда совершенно въ той же мѣрѣ увлекались классиками, есть *раціонализмъ*. Теорія хорошаго вкуса старалась стать теоріей раціональной. Отвѣчающее хорошему вкусу классическое искусство должно быть раціонально.

Первымъ слѣдствіемъ этого было то, что если критика возрожденія создала только теорію искусства, въ частности поэзіи, по мѣрѣ приближенія къ классицизму, чувствуется, какъ складывается новая эстетика. Ее можно назвать либо *до-кантовской*, либо *французской эстетикой*; эти названія оправдались бы тѣмъ обстоятельствомъ, что та новая эстетика, которую я тутъ разумѣю, царила до самаго Канта, а представители ея, по преимуществу,—французы, искусству и теоріямъ которыхъ будутъ подра-

жать въ теченіе XVII и первой половины XVIII столѣтія почти повсемѣстно въ Европѣ. Недавно Кранцъ выдвинулъ, однако, для этой новой эстетики другой терминъ, дѣйствительно превосходно примѣнимый къ эстетикѣ, возникшей среди французскихъ классиковъ. Онъ озаглавилъ книгу, посвященную эстетическимъ теоріямъ этого времени,—„Эстетика Декарта“ (Essay sur esthétique de Descartes). Въ сочиненіяхъ Декарта не только не содержится ничего значительнаго, но и вообще почти ничего по вопросамъ красоты и искусства; однако, поскольку Декартъ величайшій философъ—раціоналистъ, а эстетика, къ разсмотрѣнію которой мы теперь приступаемъ, эстетика раціоналистическая—вполнѣ законно употребленіе термина *картезіанская эстетика*; она картезіанская не въ буквальномъ смыслѣ, а по духу своему, т. е. по лежащимъ въ ея основѣ философскимъ принципамъ; та же умственная среда и тѣ же духовныя усилія мысли создали и распространили и ее, и картезіанскій раціонализмъ.

Переходъ отъ итальянскихъ теорій возрожденія къ до-кантовской, французской, или картезіанской эстетикѣ прекрасно знаменуется этими стихами Буало:

La plupart, emportés d'une fougue insensée,
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée:
Ils croiraient l'abaisser dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux.
Evitons ces excès: laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'eclatante folie [1]).

Французскій теоретикъ искусства, въ своемъ „Art poétique“ гордо и съ полнымъ правомъ заявившій, что французскій Парнасъ не обойденъ талантами, разъ его современники—Расинъ, Корнейль, Мольеръ—какъ бы прощается съ итальянской супрематіей. Она была еще въ полной силѣ во времена Ронсара, и оттого его муза все-таки, какъ выразился Буало, „на французскомъ языкѣ говорила по-латыни и по-гречески“. Но вотъ явился Малербъ, и онъ ввелъ порядокъ и высшую художественную мудрость. Имъ положено начало новой эры. Сущность ея и сводится къ сочетанію классическихъ увлеченій съ раціонализмомъ.

Разсудочная философія Декарта выше всего поставила критическую способность ясной провѣрки принциповъ мышленія. Ея самое главное прикладное значеніе сводится къ признанію разумности болѣе совершеннымъ и несравненно болѣе важнымъ началомъ, чѣмъ чувство. Лучше всего и устанавливается связь между эстетикой XVII и XVIII вв. съ картезіан-

[1]) Большинство, увлеченное безумной пылкостью, ищетъ мыслей вдали отъ правильнаго разсудка; они считали-бы унизительнымъ для ихъ чудовищныхъ стиховъ, если бы оказалось, что кто-нибудь другой думаетъ такъ же, какъ они. Будемте избѣгать этихъ преувеличеній: предоставимъ Италіи блестящія безумія этихъ фальшивыхъ алмазовъ.

ствомъ черезъ посредство трактата Декарта „О страстяхъ". Чувство порождаетъ страсть и мѣшаетъ этимъ самымъ разсужденію. Человѣкъ, одержимый страстью, не разуменъ. Оттого надо сдерживать страсти или иначе,— подвергать свои поступки критикѣ. Въ полномъ согласіи съ этимъ принципомъ находятся знаменитые стихи Буало о разумности и здравыхъ понятіяхъ, о сущности художественнаго творчества, опредѣляемаго не необузданными влеченіями воображенія и вдохновенія, а напротивъ, строгой критикой и разсудочностью. Буало совѣтуетъ научиться, прежде всего, думать, какъ слѣдуетъ:

Avant donc que d'écrire apprenez à penser
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette ou plus sûre [1]).

Вѣдь наставлялъ Горацій:

Правильно хочешь писать—старайся правильно мыслить.

Тотъ, у кого „мысли окружены туманомъ", не можетъ быть поэтомъ. Въ процессѣ творчества Буало и настаиваетъ на двухъ вещахъ—на „здравомъ смыслѣ" или разумности и на „ясности". О томъ и о другомъ онъ говоритъ множество разъ. „Здравый смыслъ" или разумность (bon sens, raison) предписываются больше десяти разъ. Наиболѣе знаменитыя сроки такія:

....Au depend du bon sens gardez de plaisenter...
.... Aimez donc la raison; que toujours vos écrits
Imprintent d'elle seule et leur lustre et leur prix [2]).

Ясность (clarté) Буало понимаетъ въ строго раціоналистическомъ смыслѣ. Онъ изъ-за нея хвалилъ Малерба, перваго, противопоставившаго манерному, уснащенному цитатами и осложненному—чуждымъ французскому языку латинскимъ синтаксисомъ—слогу обычную, понятную всѣмъ разговорную рѣчь. Буало предлагаетъ полюбить „чистоту" его стиля и „подражать его ясности". Предписаніе въ общихъ терминахъ формулировано такъ:

Ce que l'on concoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément [3]).

Здравый смыслъ и ясность, естественно, выражаются, конечно, въ *порядкѣ* и *соразмѣрности частей*.

Это послѣднее правило, восходящее еще къ Аристотелю, а имъ взятое изъ эстетической метафизики Платона, конечно, не изобрѣтено французскими классиками. Оно основано на опредѣленіи красоты—единство

[1]) Раньше, чѣмъ писать научитесь же думать. Сообразно съ тѣмъ, насколько ясна или смутна ваша мысль, и выраженіе, слѣдующее за нею, будетъ либо менѣе отчетлива, либо болѣе вѣрна.

[2]) Берегитесь шутить въ разрѣзъ съ здравымъ смысломъ... Полюбите-же разумность; пусть всегда ваши писанія заимствуютъ у нея и свой блескъ и свою цѣну.

[3]) То, что хорошо понятно, выражается ясно, и легко находить слова чтобы это сказать.

въ разнообразіи. Принципъ этотъ не только знали теоретики искусства эпохи возрожденія, но въ своихъ чисто ученыхъ работахъ о *симметріи* и перспективѣ они въ лицѣ самого Леонардо да Винчи старались обратить его въ математическую формулу. Но именно въ отношеніи симметріи, этого основного требованія, исходящаго изъ соразмѣрности частей, знаменателенъ переходъ отъ возрожденія къ классицизму. Для классика-раціоналиста симметрія уже вовсе не объективный признакъ красиваго, а нѣчто другое. Симметрія правильна, потому что она разумна, она соотвѣтствуетъ въ графикѣ тому, что въ области идей устанавливаетъ логика. И только черезъ разумность становится симметрія признакомъ красиваго. Оттого симметрія въ эпоху классицизма дѣлаетъ такіе успѣхи. Теперь безъ нея не обходится ни одно произведеніе искусства. Таковъ стиль, замѣнившій ренессансъ и барокко. Мало этого; симметрія ворвалась въ самое воспріятіе красотъ природы и именно подъ вліяніемъ супрематіи симметріи отъ прежней средневѣковой еще мысли, что тварь совершенна потому, что создалъ ее Творецъ, остается очень мало. Въ раннее возрожденіе эта мысль еще повторяется, и оттого, по вѣрному замѣчанію Рескина, пейзажъ итальянскаго художника до-Рафаэлевской поры не такъ вычуренъ, какъ пейзажъ Венеціанской школы. Классики уже не выходятъ за ограды своихъ садовъ, гдѣ все соразмѣрено и гдѣ прелесть разсадки деревьевъ и самое расположеніе дорожекъ строго соблюдаютъ требованія симметріи.

Вотъ эти взгляды, раціоналировавшіе поэтику, ослабляютъ аристократическій характеръ представленія о „хорошемъ вкусѣ“, какъ основѣ эстетической оцѣнки. Буало противопоставляетъ разумности варварство. „Насталъ конецъ варварства,—говоритъ онъ,—когда научились люди законамъ разума“. И при этомъ Буало разумѣетъ именно вообще людей, а уже не только кружокъ гуманистовъ. Искусства вновь, какъ это было когда-то и въ средніе вѣка, и въ эпоху ранняго гуманизма, становятся искусствами, если не для всѣхъ, то для очень многихъ. Сословный аристократизмъ живъ, но духовный кончился. Съ переходомъ въ эпоху классицизма прекращается это подраздѣленіе на народное искусство, еще продолжавшее въ значительной степени художественныя традиціи среднихъ вѣковъ, и ученое искусство гуманистовъ. Теперь цѣнителями и судьями искусства становятся тѣ, кого называли „порядочными людьми“ (honnêtes hommes). Это люди—образованные, и съ народомъ, въ соціальномъ смыслѣ, они ничего не имѣютъ общаго. Самый костюмъ: камзолы со шпагой, напудренные парики и шляпы съ перьями, отличаютъ людей образованныхъ отъ народа. Но нельзя сказать о „порядочномъ человѣкѣ“ ни того, чтобы онъ былъ гуманистомъ, ни чтобы онъ принадлежалъ непремѣнно къ придворному дворянству, или къ какой-либо другой,—строго сословной группировкѣ. Во Франціи уже все больше вліянія выпадаетъ на долю сословія, которое зовутъ „дворянствомъ мантіи“ (noblesse de robe).

Это члены парламентовъ и близкіе имъ адвокаты и нотаріусы; сюда же можно причислить и разныхъ, болѣе почтенныхъ буржуа, финансистовъ, чиновниковъ. „Порядочный человѣкъ“—начитанъ, но онъ не педантъ. Напротивъ, салонная культура требуетъ отъ „порядочнаго человѣка “способности легко и общепонятно судить и о томъ, и о семъ. Развилось и достигло совершенства искусство вести непринужденный разговоръ въ дамскомъ обществѣ и писать интересныя легкія письма. Сообразно съ этимъ, раціонализмъ хорошаго вкуса становится почти демократическимъ. Самъ народъ, т. е. сами болѣе широкіе слои населенія проявляютъ хорошій вкусъ, когда одобряютъ долетающія до нихъ созданія поэзіи либо въ чтеніи, какъ стихи и романсы, либо съ театральныхъ подмостковъ, комедіи и трагедіи, либо въ видѣ куплетовъ популярной полународной пѣсни, черезъ посредство новаго искусства, тоже пріобщившейся къ раціонализму; нѣтъ основанія отказывать въ „хорошемъ вкусѣ“ доброму населенію Парижа, если оно апплодируетъ Мольеру и освистываетъ плохихъ писателей. „Порядочный человѣкъ“, завсегдатай пріемныхъ „дворца“ и высшей служебной знати, конечно, считаетъ себя обладателемъ болѣе изощреннаго вкуса, чѣмъ „городъ“; но чтобы у широкаго круга читателей и слушателей его не было вовсе, на этомъ „порядочный человѣкъ“ вовсе не будетъ настаивать. И Фигаро знаетъ толкъ въ искусствѣ.

Существенно важное новшество вноситъ французская эстетика въ аристотелевскій принципъ *подражанія природѣ*. Онъ получаетъ теперь такое громадное значеніе, что самымъ характернымъ впослѣдствіи, когда, уже въ XIX в., романтики поведутъ походъ противъ классицизма, для класицизма будетъ признанъ именно принципъ подражанія природѣ. Принципъ этотъ съ полнымъ правомъ назовутъ французскимъ. Будетъ считаться установленнымъ, что во Франціи, на вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ искусства къ дѣйствительности въ XVII и въ XVIII вѣкахъ, отвѣчали: *искусство подражаетъ природѣ*.

Иначе и быть не могло. Въ самомъ дѣлѣ. Разъ установлено, что полетъ фантазіи долженъ быть сдерживаемъ „здравымъ смысломъ“, естественно, что во всѣ свои права вступаетъ *правдоподобіе*. Буало выставляетъ прямо и вполнѣ опредѣленно, какъ коренное требованіе—*правду*. Онъ говоритъ: „красиво лишь то, что правда“, „никогда не надо отвлекаться отъ природы“, „пусть природа служитъ вамъ единственнымъ предметомъ изученія“, „трогательнымъ бываетъ лишь то, во что можно повѣрить“. Такъ возрождается *реализмъ*, но только теперь этотъ терминъ надо уже понимать въ нашемъ современномъ смыслѣ. О конкретномъ реализмѣ не можетъ быть рѣчи, хотя еще Скалигеръ былъ склоненъ, въ противоположность своимъ предшественникамъ, признать поэзіей и чисто историческое повѣствованіе, когда оно художественно. Конечно, несмотря

на это, искусство—фикція, оно только подражаетъ; зато оно ставитъ себѣ правиломъ правду и правдоподобіе.

Оттого выдвигается, рядомъ съ подражаніемъ, еще одинъ Аристотелевскій принципъ—*узнаніе*. Мы тутъ входимъ уже въ предѣлы эстетики, а не только теоріи искусства. На вопросъ: почему нравится намъ художественное произведеніе, отвѣчаетъ картезіанская эстетика вполнѣ въ духѣ своего, по преимуществу, познавательнаго направленія—намъ доставляетъ удовольствіе *узнаніе* превосходно воспроизводимыхъ явленій природы. Мастерство художника получаетъ этимъ разумное назначеніе, поскольку онообогащаетъ нашъ разумъ ознакомленіемъ съ міромъ бытія. Въ полномъ противорѣчіи съ тѣмъ, что когда-то думалъ объ „изображающихъ искусствахъ“ Платонъ, картезіанская эстетика именно эти искусства выставила впередъ, а напротивъ лиризмъ, вдохновеніе, изліяніе отходятъ на задній планъ. Царитъ Гораціево:

Стихотворенье подобно картинѣ. [1])

Французскій критикъ Брюннетьеръ справедливо указывалъ на разсудительность и здравый смыслъ, которыми щеголяли „порядочные люди“ XVII и XVIII в.в., какъ на причину, почему стушевывается у нихъ проявленіе личнаго начала. Не было почти вовсе мѣста самосознанію своего „Я“. Г-жу де-Сталь и поразило, когда она ознакомилась съ нѣмецкимъ романтизмомъ, какое значеніе у нѣмцевъ придается оригинальному вдохновенію отдѣльныхъ личностей.

Правдоподобіе, подражаніе природѣ, изобразительность, все это для реализма раціоналистовъ XVII и XVIII в.в., какъ и для современныхъ реалистовъ, естественно заставляетъ задуматься вотъ надъ какой проблемой: если искусство подражаетъ природѣ, значитъ-ли это, что *вся* природа, *все* въ природѣ, проходя черезъ горнило искусства, становится предметомъ художественнаго восхищенія? Буало отвѣтилъ на этотъ вопросъ знаменитыми строками своей Поэтики.

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux:
D'un pinceau delicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable. [2])

Понять эти четыре строки во всей полнотѣ заключающагося въ нихъ смысла—значитъ вплотную подойти къ такому принципу реализма, какой, какъ мы

[1]) Эти слова Горація приводятся обыкновенно выхваченными изъ контекста. У самаго Горація сказано только, что стихи, подобно картинамъ, надо воспринимать либо издали, либо вблизи сообразно тому, какъ они задуманы.

[2]) Нѣтъ змѣи и нѣтъ сквернаго чудища, которыя, пройдя черезъ подражаніе искусствомъ, не понравились бы зрителю. Пріятная изощренность искуснаго карандаша изъ самаго ужаснаго предмета дѣлаетъ предметъ пріятный.

увидимъ, былъ выраженъ въ самой категорической формѣ въ серединѣ XIX столѣтія основателемъ современнаго реализма, Флоберомъ. Ясно, какъ будто бы, что да, *все, вся* природа при воспроизведеніи ея въ образахъ искусства даетъ намъ художественное наслажденіе. А между Буало и Флоберомъ, примиряя ихъ и устанавливая преемственность подобнаго взгляда, можно поставить столь же знаменитое, высказанное во второй половинѣ XVIII вѣка изрѣченіе Гете:

Was im Leben uns verdriesst
Das im Bilde gern geniesst. [1])

И вотъ въ XVII вѣкѣ въ Испаніи, въ Италіи, въ Англіи, въ Голландіи и Нидерландахъ, въ самой Франціи возникаютъ цѣлые роды художественныхъ произведеній, какъ бы щеголявшихъ некрасивостью своихъ сюжетовъ. Сюда, прежде всего, относится фламанская и голландская школы живописи, жанръ мѣщанской обстановки, какъ у Теньера и его современниковъ. Рядомъ съ этимъ босяческія (picaresco) новеллы и романы отъ Лазарильо де лосъ Тормесъ до Лесажа, комическіе романы, какъ у Фюртьера и т. п.

Однако, приведенныя строки Буало относятся только къ изложенію теоріи трагедіи. Въ сущности, Буало разумѣлъ вовсе не некрасивое, скорбное и гадкое въ жизни и природѣ, а только ужасное, составляющее, согласно еще Аристотелю, сущность трагедіи.

Искусство „порядочныхъ людей“ XVII и XVIII в.в. было искусствомъ слишкомъ салоннымъ, чтобы его теоріи не стояли неизмѣнно и твердо на стражѣ приличій. Буало въ этомъ отношеніи даже беретъ сторону своихъ современниковъ противъ нравовъ древнихъ римлянъ. Онъ гораздо строже, чѣмъ они. „Древніе часто нарушали приличіе, французы требуютъ къ себѣ уваженія“, говоритъ Буало. Красивыя рѣчи, изысканныя выраженія для того, чтобы высказать на сценѣ самыя захватывающія побужденія страстей, сады съ обстриженными деревьями, мягкія свѣтскія движенія и легкія милыя шутки, вотъ привычка къ чему сдерживаетъ реализмъ. Надо также, чтобы каждый зналъ свое мѣсто на шкалѣ этого лѣстничнаго восхожденія отъ крѣпостныхъ слугъ, которымъ говорятъ ты и которыхъ бьютъ палками, до самаго Короля Солнца, окруженнаго куртизанами, ловящими каждый взглядъ его и каждую свою любезность сопровождающихъ реверансомъ. Ничто низкое не должно оскорблять ни ихъ слуха, ни зрѣнія, по крайней мѣрѣ, они такъ увѣряютъ. Правда гораздо свободнѣе, чѣмъ въ переднихъ и залахъ „дворца“, въ „городѣ“, гдѣ искусство обращается къ „доброму народу Парижа“; тутъ позволительна двусмысленная шутка и всякія, не совсѣмъ красивыя, подробности жизни; но и здѣсь все это позволено только ради смѣха. Смѣхъ очищаетъ, смѣхъ дѣлаетъ неприличное приличнымъ.

---

[1]) Что въ жизни насъ огорчаетъ,—то нравится намъ на картинѣ.

Оттого то, что называется реализмомъ въ XVII вѣкѣ, разсыпано только въ комическихъ романахъ и комедіяхъ.

Итакъ, вотъ элементы хорошаго вкуса: правдоподобіе, разумность, ясность и приличіе. Но этимъ не исчерпывается понятіе *хорошій вкусъ*. Терминъ этотъ теперь становится краеугольнымъ камнемъ эстетики какъ творчества, такъ и воспріятія. Найдена сущность эстетической оцѣнки. Трудное, неподатливое понятіе—красота можетъ быть осмысленно. Все сводится къ сужденію вкуса. Красиво то, что нравится, а нравится то, что отвѣчаетъ хорошему вкусу. Такъ и въ природѣ, и въ искусствѣ, т. е. одновременно при воспріятіи красоты природы или произведеній искусства и при созданіи красиваго средствами искусства. Воспроизводя природу, художникъ долженъ сумѣть сдѣлать *выборъ*.

Съ начала XVIII в. выходитъ во Франціи цѣлый рядъ трактатовъ о вкусѣ: „Письма о хорошемъ вкусѣ“ аббата Бельгарда (1708), „Рѣчь о вкусѣ“ Дю Трамблэ (1713), „Историческій и философскій очеркъ о вкусѣ“ Картронъ де ля Вилета (1736), „Общія разсужденія о вкусѣ“ Роллена, вплоть до статьи: „Вкусъ“ въ Энциклопедіи, написанной Вольтеромъ. Всюду вкусъ считается особой способностью души. Это—„естественный разумъ,—говоритъ Ролленъ, доводимый изученіемъ до совершенства“. Такое опредѣленіе весьма знаменательно. Французская эстетика отличала хорошій и дурной вкусъ, т. е. отнюдь не признавала всѣхъ людей въ этомъ отношеніи совершенно одинаково одаренными. Она тоже знала, что вкусы перемѣнчивы, что вкусы могутъ быть развиты и напротивъ испорчены; наконецъ, что у разныхъ народовъ они различны. Смущала также пословица: о вкусахъ не спорятъ. Все это, конечно, сильно затемняло вопросъ. Вольтеръ выходитъ изъ затрудненія тѣмъ, что устанавливаетъ шкалу способности обладанія вкусомъ. Онъ присущъ не всѣмъ, и оттого и не надо спорить о вкусахъ. И какъ есть люди со вкусомъ, а другіе лишены этой способности, тоже можно сказать и объ эпохахъ и народахъ. Напр., англичане во многихъ отношеніяхъ, особенно въ политикѣ, народъ замѣчательный, вкусомъ однако не обладаютъ, чѣмъ отличаются отъ французовъ. Если спросить негра, что самое красивое, онъ отвѣтитъ, что негритянка. Это вовсе не значитъ, что уродство негровъ лишь наше мнѣніе. Вовсе нѣтъ. Нашъ вкусъ настоящій. Для раціонализма было особенно важно установить, что вкусъ нѣчто положительное. Всѣ вкусы плохи, кромѣ одного хорошаго вкуса, развитого образованностью и упражненіемъ, и этотъ хорошій вкусъ всечеловѣченъ, нормаленъ и совершенъ. Раціонализмъ призналъ *норму хорошаго вкуса* и тутъ уже совершенно не допускалъ произвола. Красота сливалась съ совершенствомъ вкуса. Красиво то, что представляется совершеннымъ хорошему вкусу и наоборотъ, хорошій вкусъ то, что опредѣляетъ красоту.

Наиболѣе систематическое изложеніе французской, или картезіан-

ской эстетики находится въ сочиненіи аббата Баттё „Изящныя искусства, сведенныя къ одному принципу“ (1745). Тутъ находимъ мы слѣдующую систему, ясную и простую. Природа—сама по себѣ не представляется цѣликомъ красивой. Аббатъ-раціоналистъ расходился въ этомъ отношеніи съ христіанской эстетикой самымъ кореннымъ образомъ. Но при помощи хорошаго вкуса мы *избираемъ* красивое въ природѣ, и артистъ это избранное воспроизводитъ, ведя дальше совершенство природы и создавая прекрасные образы искусства. Въ основѣ лежитъ такимъ образомъ именно оцѣнка, сужденіе, и вкусъ изощряется въ этой оцѣнкѣ, отчего *геній* оказывается критической, а не только творческой способностью.

Такая упрощенная эстетическая теорія, по преимуществу, нормативная, вполнѣ подходила къ классическому направленію въ искусствѣ. Классицизмъ давно пересталъ быть увлеченіемъ древностью, какъ таковой, въ началѣ, тамъ, въ Италіи, гдѣ увлеченіе это питалось еще чувствомъ національнаго самосознанія. Въ XVII в. во Франціи, пока шелъ споръ „древнихъ“ съ „современными“, классицизмъ получаетъ совершенно иной смыслъ. Знаменитый споръ между авторомъ извѣстныхъ сказокъ Перо съ одной стороны, и школой Буало съ другой, сводился къ тому, что „современные“ не хотѣли признать свою собственную французскую поэзію недостигшей совершенства поэзіи античной. Не только Виргилій выше Гомера, но еще вопросъ, не выше ли римлянъ современные французы, добрые католики и превосходные поэты. „Древніе“, напротивъ, отстаивали величіе античной поэзіи и античнаго искусства. Они продолжали жаждать ученичества. И античное искусство они принимали именно за норму. Надо постоянно, согласно предписанію самого Горація, денно и нощно изучать нормативно прекрасное искусство древнихъ. Только путемъ этого упражненія, воспринятаго отъ гуманистовъ, совершенствуется вкусъ. И такъ поведется надолго; точно такое же нормативное значеніе признаетъ за античнымъ искусствомъ и эллинистъ Андре Шенье, когда скажетъ своими знаменитыми стихами, что соотношеніе между великолѣпіемъ антика и современностью—не что иное, какъ отношеніе уже изощреннаго въ совершенствѣ ученика къ своему состарившемуся учителю. Учителя —греки, этотъ народъ художниковъ напиталъ поэзію своимъ совершенствомъ; но говоритъ Андрей Шенье:

Changeons en notre miel leur plus antiques fleurs.
Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs,
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques [1]).

[1]) Въ нашъ медъ превратимъ ихъ самые древніе цвѣты. Ихъ краски позаимствуемъ, чтобы изображать нашу мысль. Зажжемъ наши свѣточи объ ихъ поэтическіе огни, будемъ творить о новыхъ мысляхъ античные стихи.

Вполнѣ въ духѣ римской античности разрѣшенъ былъ и вопросъ о назначеніи искусства. По новому толкуютъ знаменитую строку Горація, согласно которой, поэтъ долженъ:

...воспѣвать заодно отрадное въ жизни съ полезнымъ.

Полезное и пріятное, или наставленіе и красота, сочетаемыя вмѣстѣ —вотъ въ чемъ, еще въ эпоху возрожденія, видѣли авторы поэтикъ цѣль поэтической дѣятельности. Но у Горація сказано строчкой выше:

Доставлять наслажденіе или пользу желаютъ поэты.

Какъ же такъ? Значитъ одно изъ двухъ: намъ представляется выборъ либо нравиться, т. е. создавать красивое и этимъ служить наслажденію (у Аристотеля: πρὸς ἡδονήν), или давать нѣчто другое, какую-то пользу (у Аристотеля собственно разумное удовольствіе или удовлетвореніе разума: πρὸς διαγωγήν). Во времена „защитъ поэзіи“, т. е. каждый разъ, какъ ощущалась потребность въ такой защитѣ, гуманисты старались сочетать пріятное съ полезнымъ, такъ, чтобы впередъ выставить моральную пользу. „Поэты,—пишетъ Филиппъ Сидней,—подражаютъ природѣ для того, чтобы одновременно давать наслажденіе и поучать; даютъ они наслажденіе съ тѣмъ, чтобы сунуть въ руки людямъ добро, котораго иначе они бы не только не взяли, но отъ котораго бы побѣжали прочь, словно отъ чужеземца; а учатъ (поэты), чтобы ознакомить съ добромъ, которое тронуло; но хотя это благороднѣйшая цѣль, къ какой можетъ вообще стремиться знаніе, нѣтъ недостатка въ досужихъ языкахъ, что лаютъ на поэтовъ“. Гуманисты все же были готовы большее значеніе придавать наслажденію. Англійскій классикъ Драйденъ разрѣшалъ затрудненіе въ своемъ „Очеркѣ о драматической поэзіи“ (1668), когда, заговоривъ о своихъ собственныхъ стихахъ, сказалъ: „Я очень доволенъ, если они доставляютъ наслажденіе, потому что наслажденіе главная, если и не единственная, цѣль поэзіи; можно допустить наставленіе, но оно на второмъ мѣстѣ, потому что поэзія наставляетъ только настолько, насколько она даетъ наслажденіе“. На всемъ протяженіи XVII и XVIII и позднѣе въ XIX вѣкѣ, каждый разъ, какъ входитъ въ силу раціоналистическое міросозерцаніе, и эти раціоналистическіе принципы повторяются почти слово въ слово. Художество служитъ красотѣ, его цѣль доставлять наслажденіе красотой, и внутренній органъ человѣческой души, служащій для этой цѣли, есть хорошій вкусъ; но искусство подчинено всѣмъ законамъ, и всѣмъ устоямъ гражданственности, и вотъ это обстоятельство дѣлаетъ его служебнымъ. Отсюда общество, гражданственность, мораль имѣютъ право требовать отъ искусства, чтобы оно исполняло свои обязательства полезности, будетъ ли это выражаться въ моральномъ наставленіи, или въ томъ или иномъ воздѣйствіи на дѣла общественныя. Достигнуть этого, исполнить тутъ свою обязанность, или свое назначеніе, искусство можетъ однако лишь въ томъ случаѣ, если оно совершенно въ художественномъ отношеніи,

хотя гражданское начало, т. е. гражданская критика можетъ оказать снисхожденіе второстепенному искусству, разъ оно полезно. Напротивъ, со стороны художниковъ и одновременно со стороны такихъ представителей общества, гражданскія потребности и запросы которыхъ удовлетворены, т. е. богатыхъ и сильныхъ, а отсюда и консервативныхъ слоевъ общества, будутъ исходить такіе взгляды, согласно которымъ настолько важнѣе наслажденіе красотою, что второй членъ сопоставленія—пользу можно даже вовсе предать забвенію.

V.

Кантъ и Шиллеръ.

Въ промежутокъ времени, отъ 1750 до 1790 г., т. е. между появленіемъ „Эстетики“ Баумгартена и выходомъ въ свѣтъ „Критики способности сужденія“ Канта, вопросы о красотѣ и искусствѣ подвергаются самому оживленному обсужденію, преимущественно въ Англіи и Германіи.

Въ этой послѣдней странѣ они привлекаютъ всеобщее вниманіе. Искусство обновилось новыми теоріями и новыми образцами, шедшими изъ Англіи. На протяженіи всей середины XVIII вѣка англійская художественная мысль борется съ французскимъ классицизмомъ. Вѣра въ разъ навсегда установленный „хорошій вкусъ“ поколебалась. Совершилось возрожденіе старыхъ образцовъ XVI вѣка Спенсера и Шекспира. Рядомъ съ „доброй старой школой Попа“—„Оссіанъ“, сочиненный Макферсономъ, но, несомнѣнно, возрождавшій пережитки древней кельтской поэзіи. На очереди вопросъ о національности въ искусствѣ; зарей занимается интересъ къ прошлому, во всей его красочной обособленности и своеобразности. Томсонъ и Коуперъ пріучаютъ любоваться роднымъ пейзажемъ. Чувствительность, родная сестра философскаго сенсуализма, такъ ярко выразившаяся въ романахъ Ричардсона, создала особый родъ драматическаго творчества, такъ называемую сантиментальную драму. Демократическія теченія вѣка заставляютъ предпочитать героямъ прежняго классическаго репертуара людей изъ каждодневной жизни и преимущественно демократическаго происхожденія; какъ замѣтилъ впослѣдствіи Гете: „явилось желаніе изображать людей низкаго сословія добродѣтельными, а людей сословія высшаго злыми“. Послѣднее направленіе яркимъ полымемъ вспыхнуло въ восторженной риторикѣ Руссо и черезъ него распространилось по всему міру. Нѣмецкій Sturm und Drang воспринялъ его теоріи и взгляды. Прекрасной была признана природа, а человѣкъ въ своемъ первомъ и первобытномъ общеніи съ нею—добродѣтельнымъ и свободнымъ. Его испортила цивилизація. Она извратила его непосредственныя способности, дарованія и простыя чувства.

Впопыхахъ творчества, освободившагося отъ путъ классическихъ правилъ, впервые возникло представленіе о свободномъ *геніи*, оказавшемся святою силой, творящей новую красоту.

Такъ, въ концѣ XVIII вѣка упорно вели борьбу со старымъ раціонализмомъ новыя вѣянія. Эстетика Канта какъ бы нарочно явилась для того, чтобы примирить эти теченія, раціонализмъ и сенсуализмъ съ одной стороны, а съ другой—новые запросы поэзіи со строгостью правилъ. Что касается чистой эстетики, или эстетическаго формализма, то сообразно тому, будемъ ли мы слѣдовать принципу раціонализма или пойдемъ за англійскими сенсуалистами, естественно устанавливаются двѣ точки зрѣнія. Одну изъ нихъ, раціоналистическую, проводилъ Баумгартенъ въ своей эстетикѣ. Ученіе Баумгартена, вышедшее изъ логики Вольфа и философскаго оптимизма, весь интересъ полагало въ разсмотрѣніи совершенства самихъ предметовъ воспріятія, познаваемыхъ особымъ чувственнымъ познаніемъ: cognitio sensitiva. Созерцаніе, по мысли Баумгартена,— смутное познаніе, красота его—совершенство: perfectio cognitionis sensitivae. Такой взглядъ, конечно, не противорѣчилъ классицизму. Легко было установить, что совершенное именно и есть то, что подходитъ подъ правило классической теоріи искусства. Не нарушало Баумгартеновское опредѣленіе красоты и представленіе о хорошемъ, нормирующемъ наше воспріятіе, вкусѣ. Но рядомъ съ Баумгартеновскими воззрѣніями возникаетъ какъ разъ противоположное. Англійскій сенсуализмъ, сосредоточиваясь на томъ, что нравится, толкуетъ не о тѣхъ предметахъ, которые нравятся, а о томъ состояніи души, въ какомъ мы находимся, воспринимая прекрасное. Еще Юмъ говорилъ, что „красивое и уродливое въ гораздо большей степени, чѣмъ сладкое и горькое, вовсе не свойства предметовъ“. Мы можемъ лишь предположить о существованіи въ природѣ такихъ особенностей, которыя, при воспріятіи ихъ нашими органами чувствъ, вызываютъ ощущеніе горькаго или сладкаго. Ясно, что такое пониманіе красоты существенно отличается отъ perfectio cognitionis sensitivae Баумгартена. Cognitio sensitiva получаетъ вполнѣ точное опредѣленіе: красивое то, что доставляетъ намъ удовольствіе. Тутъ гедонистическое начало преобладаетъ надъ началомъ раціоналистическимъ, разумнымъ, познавательнымъ, а отсюда выходитъ, что первое мѣсто занимаетъ уже не принципъ хорошаго вкуса, а напротивъ, извѣстная поговорка, что о вкусахъ не спорятъ.

Между этими двумя крайними взглядами и занимаетъ центральное положеніе система Канта. Еще раньше него Лессингъ, котораго справедливо называютъ предтечей кантовской эстетики, старался въ своемъ трактатѣ о Лаокоонѣ отмежевать красоту одновременно и отъ удовольствія и отъ совершенства. Необходимость занять среднее положеніе между этими двумя точками зрѣнія вызывается тѣмъ, что обѣ онѣ, несомнѣнно, преувеличены. Раціоналистическая точка зрѣнія Баумгартена вела именно

къ тому, что эстетическое совершенство оказывалось лишь степенью чего-то высшаго, что будетъ истиной, а отсюда эстетическое наслажденіе получало смыслъ вполнѣ полезнаго акта воли, нужнаго для обычной жизненной борьбы. Съ другой стороны, чистый гедонизмъ выводилъ удовольствіе отъ красиваго далеко за предѣлы художества—въ сторону удовольствія вообще, т. е. опять таки въ сторону полезнаго. Таковы трудности во взглядахъ обѣихъ лучшихъ эстетическихъ системъ, т. е. Баумгартена съ одной стороны и англичанина Берке съ другой. Преувеличенное значеніе одного начала, принятое за основное, приводило къ тому положенію, что проблема расплывалась, переставала быть возможною. На вопросъ, что такое красота—получался отвѣтъ: она тоже самое, что полезность или иначе красивое и хорошее—одно и тоже. Мы не двигаемся вовсе впередъ. Да, красота есть благо, но какое благо?

При этомъ, если Баумгартенъ очень плохо отличалъ совершенное въ смыслѣ красиваго отъ совершеннаго въ смыслѣ добраго, то Берке вовсе даже не старается искать опредѣленія красоты отличнаго отъ вообще хорошаго, пріятнаго, нравящагося намъ въ обыденной жизни. Въ своемъ очеркѣ о „Возвышенномъ и красивомъ“ онъ противополагаетъ страху и ужасу отъ высокаго—душевное спокойствіе отъ красиваго. Первое вызываетъ страсть, а второе *любовь*, особое чувство къ красотѣ намъ подобныхъ, отличающее наши влеченія отъ животныхъ. Такъ вернулся Берке назадъ къ исходной точкѣ разсужденій Платона: красивое есть то, что вызываетъ любовь. А Баумгартенъ, сообразно своимъ взглядамъ, вѣдь тоже не идетъ дальше точки отправленія Платона, разъ съ нимъ все еще топчемся на мѣстѣ, не будучи въ состояніи отличить красивое отъ добраго. Кантъ, прежде всего, продѣлалъ цѣликомъ всю работу мысли Платона: да, красивое вызываетъ любовь, но тутъ нужна какая-то весьма существенная оговорка; да, красивое есть хорошее, но только опять таки въ совершенно особомъ смыслѣ, опять нужна тутъ оговорка. Найти въ чемъ состоятъ обѣ оговорки и значитъ вести ученіе о прекрасномъ дальше. Для Канта суть дѣла свелась къ изслѣдованію взаимныхъ отношеній прекраснаго и полезнаго.

Проблема о прекрасномъ не разрѣшена будетъ вовсе, если мы не сумѣемъ отдѣлить красоту отъ пользы. Особенно ярко необходимость этой задачи сказалась въ слѣдующемъ.

Если Баумгартенъ отождествлялъ красоту съ совершенствомъ чувственнаго познанія, онъ этимъ самымъ дѣлалъ красивое въ нѣкоторомъ родѣ общеобязательнымъ. Мы должны различать уродство отъ красоты, совершенно такъ же, какъ отличаемъ истинное отъ ложнаго. Иначе быть не можетъ. Истина обо всѣхъ предметахъ одна. Очевидно и красота, совершенство чувственнаго познанія также едина. Не можетъ быть нѣсколькихъ красотъ. При спорѣ о красотѣ, кто-нибудь непремѣнно долженъ

быть признанъ правымъ. Отсюда—объективный характеръ эстетики Баумгартена, и тутъ Баумгартенъ слѣдуетъ за Платономъ, для котораго красота была чѣмъ то незыблемымъ, несомнѣннымъ и общеобязательнымъ. Напротивъ, сенсуализмъ Берке, которому представлялось красивое состояніемъ души и который готовъ былъ допустить возможность эстетическаго разномыслія, приходилъ къ строго субъективному разрѣшенію проблемы. Правда, онъ допускаетъ, что все-таки въ самихъ предметахъ находятся такія свойства, которыя дѣлаютъ ихъ красивыми, но интересъ вопроса переносится все-таки на личность воспринимавшаго, и именно тутъ стараются сенсуалисты найти разрѣшеніе вопроса о прекрасномъ. Ясно, что тутъ Берке уже расходится съ Платономъ. При проведеніи субъективизма въ вопросѣ о вкусѣ становится невозможной платоновская метафизическая эстетика: нѣтъ вѣчныхъ категорій красоты. Это новое разногласіе раціоналистовъ и сенсуалистовъ и показывало, съ одной стороны, трудность задачи отдѣленія красоты отъ пользы, а съ другой—ея необходимость. Вѣдь вполнѣ возможно à priori установить, что и полезное тоже раздѣляется на объективное и субъективное. Либо что-нибудь для всѣхъ одинаково при данныхъ условіяхъ приноситъ пользу, либо, напротивъ, каждый изъ насъ по произволу своей личности считаетъ что-либо для себя полезнымъ.

Основные вопросы, которые поставилъ передъ собою Кантъ, и были: *какъ относится красивое къ насущнымъ потребностямъ людей?* и затѣмъ: *надо ли искать лишь субъективно прекраснаго, либо построить теорію объективныхъ законовъ о красотѣ*, разъ и при разрѣшеніи вопроса о полезномъ возникаетъ проблема о субъективизмѣ или объективизмѣ и только объективно—полезное можно признать добрымъ. Этотъ послѣдній вопросъ особенно настойчиво требовалъ разрѣшенія въ тогдашней Германіи, когда все образованное общество было проникнуто художественными интересами, вносившими такъ много новаго не только въ искусство, но въ самый укладъ жизни. Пока перестраивался на новыхъ началахъ политическій строй сосѣдней Франціи, нѣмецкое общество, только что пережившее свой Sturm und Drang, гордилось расцвѣтомъ своей поэзіи. Теперь уже всемірной славой окружены были имена ея великихъ поэтовъ, Шиллера и Гете. Оба они къ 90 г.г. XVIII в. вполнѣ признаны не только на родинѣ, но и далеко за ея предѣлами въ другихъ странахъ. Зачѣмъ же, для чего расцвѣтъ искусства? что далъ онъ родинѣ? Красной чертой пройдетъ этотъ вопросъ въ глубинѣ сознанія чуть-ли не всѣхъ образованныхъ людей тогдашней Германіи. Какая полезность заключается въ художественномъ подвигѣ?

Кантъ отвѣтилъ на этотъ мучившій его соотечественниковъ вопросъ всей глубокой мудростью своей системы. Подойти къ данному имъ разрѣшенію и нельзя иначе, какъ продумавъ основныя положенія его системы.

Въ „Критикѣ чистаго разума“ онъ уже установилъ тотъ апріорный законъ, который разумъ предписываетъ природѣ. Этотъ предстоящій нашему сознанію законъ—есть законъ необходимости; мы предписываемъ законъ необходимости природѣ. Только по установленіи этого закона можетъ совершиться познаніе природы. Міръ природы есть міръ необходимости. Все, что происходитъ въ немъ, опредѣляется безостановочнымъ сцѣпленіемъ причинъ и слѣдствій, и если бы мы не считали этого неизбѣжнымъ и неотвратимымъ, т. е. необходимо совершившимся, мы должны были сказать себѣ: въ природѣ нѣтъ законовъ, все случайно, а, стало быть, нетолько отказаться отъ всякаго изученія природы, но вообще перестать понимать все сущее. Но рядомъ съ этимъ міромъ необходимости, т. е. рядомъ съ природой, существуетъ другой міръ, совершенно съ нимъ не адэкватный, какъ бы отдѣльный. Онъ тоже предстоитъ нашему сознанію. Это міръ нашихъ поступковъ. Его законы изучаетъ Кантъ въ слѣдующемъ своемъ большомъ сочиненіи, въ „Критикѣ практическаго разума“. Тутъ открывается міръ свободы, противоположный именно этимъ, т. е. произвольностью своихъ совершеній, управляемой необходимостью природѣ. Мораль Канта твердо покоилась на христіанскомъ принципѣ свободы воли. Нѣтъ свободы—нѣтъ и нравственности, разсуждалъ Кантъ. Такъ раскрылся передъ Кантомъ міръ нашихъ поступковъ. Они свободны, учили искони христіанскіе моралисты, потому что иначе не были бы мы отвѣтственны за совершенные грѣхи. Поступки свободны, потому что мы по произволу совершаемъ поступки дурные и хорошіе. Однако, поскольку мы не допускаемъ произвола, требуемъ, чтобы совершаемые нами поступки не были дурны, поскольку грѣхъ запрещенъ, то закономъ міра поступковъ надо признать долженствованіе или иначе законъ долга. Каждый разъ, какъ наши поступки оказываются моральными, ими очевидно руководитъ долгъ.

И вотъ спрашивается, въ какихъ же взаимныхъ отношеніяхъ находятся эти два, открытые Кантомъ, не адэкватные другъ къ другу міра: міръ необходимости или природы и міръ свободы или долженствованія. Эти неадэкватные два міра, когда моральны наши поступки,—могутъ не согласоваться между собою вовсе; законы свободы могутъ вести насъ въ разрѣзъ съ законами необходимости, т. е. природы. Или иначе говоря, если законы природы таковы, что свободные моральные поступки нашего долженствованія, или, что тоже, осуществленія нашего моральнаго долга оказываются въ противорѣчіи съ ними, то естественно тогда возникаетъ самое печальное представленіе о мірѣ человѣческой юдоли; нѣтъ тогда, какъ будто, мѣста среди природы моральному человѣку. Осуществленіе долга ведетъ къ гибели. Моральный человѣкъ принужденъ, стало-быть, осудить природу или міръ необходимости, сказать, что этотъ міръ не хорошъ, что этотъ міръ не для него, или съ другой стороны: человѣку, познавшему законы природы, т. е. законы необходимости, прійдется сдѣ-

лать это ужасное открытіе, что законы необходимости требуютъ отъ него вовсе не моральныхъ проступковъ, которые предписываетъ ему долгъ, а какихъ-то другихъ, не человѣческихъ, животныхъ проступковъ, и тогда останется человѣку только: либо тоже погибнуть, либо перестать быть человѣкомъ.

Третье, вышедшее въ 1790 г., сочиненіе Канта „Критика способности сужденія“ и занято согласованіемъ обоихъ оставшихся въ прежнихъ сочиненіяхъ не адэкватными міровъ, при чемъ въ немъ и заключается отвѣтъ на вопросъ о полезности искусства. У насъ есть—училъ Кантъ,—совершенно особая, третья способность души, позволяющая такъ судить о мірѣ бытія, чтобы на самомъ дѣлѣ мы признали одновременно и причинность или закономѣрность совершеній, т. е. необходимость и возможность исполненія нашего долга, т. е. мораль. Эта способность лежитъ въ основѣ эстетическаго сознанія. Она относится отчасти къ міру познанія, т. е. природы или необходимости, отчасти же къ міру долженствованія или поступковъ, иначе говоря, къ міру желаній; осуществленіе желаній, вотъ что примиряетъ оба, казавшіеся вначалѣ не адэкватными, міра бытія: міръ природы и нашъ собственный свободный міръ осуществленія нравственности. Когда мы чего-нибудь хотимъ, т. е. ждемъ или получаемъ удовольствіе, мы, съ одной стороны, очевидно, нѣчто познали, а съ другой стороны, у насъ проявляется и сознаніе того, что велитъ намъ долгъ. Если желаніе не противорѣчитъ предписаніямъ нравственности,—удовольствіе оказывается полнымъ, и тогда разрѣшается разногласіе двухъ аспектовъ міра бытія. Антиномія необходимости и долженствованія представляется разрѣшимой тогда на дѣлѣ. Получаемое же тутъ удовольствіе, по Канту, есть *сужденіе*. При этомъ надо имѣть въ виду, что удовольствіе или сужденіе, разумѣется, относится къ области чувства. Но одновременно, поскольку оно имѣетъ непосредственныя отношенія къ разуму, оно не можетъ считаться исключительно основаннымъ на чувствѣ. Сужденіе, значитъ, двойственно по своей природѣ. Оно составляетъ совершенно особую способность души, управляемую особымъ закономъ. Этотъ законъ Кантъ назвалъ закономъ *цѣлесообразности* и этимъ самымъ немедленно и подошелъ къ проблемѣ о взаимныхъ отношеніяхъ красоты и пользы. Сужденіе, находящееся на промежуточной зонѣ между разумомъ и чувствомъ, дѣлаетъ эту особую—третью способность нашей души одновременно и субъективной, и объективной. Поскольку она имѣетъ отношеніе къ разуму, она объективна, потому что предписываетъ природѣ ея ненарушимые, независимые отъ нашей воли законы; но такъ какъ она обоснована въ то же время и на чувствѣ, она должна считаться тоже и субъективной. И мы увидимъ, какихъ усилій стоило Канту примиреніе этихъ, противорѣчивыхъ другъ къ другу, принциповъ. Открывая законъ цѣлесообразности, Кантъ устанавливалъ возможность такого положенія вещей, когда полезность

воспріятія вовсе не обозначаетъ того, что предметъ этотъ для насъ почему-либо нуженъ. Тутъ первый и самый главный подвигъ мысли Канта и главный вкладъ его по отношенію къ эстетикѣ.

„Критика способности сужденія“ раздѣляется на двѣ части, причемъ только одна посвящена эстетикѣ. Эстетика у Канта есть наука о цѣлесообразности, но цѣлесообразность эта особая, и раньше, чѣмъ мы поймемъ, какова эстетическая цѣлесообразность, надо отдать себѣ отчетъ въ томъ, что такое цѣлесообразность вообще или точнѣе разсмотрѣть еще и другую, не эстетическую, но близкую ей цѣлесообразность. Эта послѣдняя названа „телеологической способностью сужденія“.

Наша способность сужденія не опредѣляетъ міръ, какъ цѣлесообразный, т. е. не подводитъ его подъ какой-нибудь законъ разсудка, что у Канта значитъ опредѣлять, т. е. въ данномъ случаѣ подъ законъ цѣлесообразности; способность сужденія не заявляетъ категорически: міръ бытія преслѣдуетъ опредѣленную цѣль. Способность сужденія не похожа въ этомъ отношеніи на разумъ, говорящій намъ: все въ природѣ развивается по необходимости. Тѣмъ не менѣе поступки наши зависятъ отъ насъ самихъ, потому что воля свободна. Нѣтъ, тутъ совсѣмъ не такъ, а еще гораздо сложнѣе. Въ данномъ случаѣ мы воспринимаемъ этотъ законъ изъ опыта черезъ посредство чувства, но немедленно обращаемъ его на себя самихъ, т. е. на самую эту нашу способность, которая и становится путемъ этого процесса *рефлектирующей*. Тутъ сказывается ея серединное положеніе между разумомъ и чувствомъ. Когда въ нашихъ обыденныхъ жизненныхъ хлопотахъ мы удовлетворяемъ нашимъ желаніямъ и въ тоже время чувствуемъ, что исполнили или хотя бы не нарушили нашъ моральный долгъ, мы этимъ получаемъ удовольствіе. Это удовольствіе чувственно, потому что получили мы его черезъ посредство нашихъ чувствъ, и это удовольствіе въ тоже время опытно, поскольку мы получили его изъ опыта, т. е. при непосредственномъ общеніи съ міромъ бытія, безъ какого бы то ни было апріорнаго закона, который бы мы этому міру бытія приписали. Но тотчасъ же, какъ только мы получили удовольствіе, мы, немедля, черезъ посредство разума все-таки приписываемъ міру бытія законъ, т. е. обращаемъ законъ, воспринятый изъ опыта, въ законъ апріорный, т. е. законъ нашей души. Мы и говоримъ тогда—міръ цѣлесообразенъ. Онъ потому цѣлесообразенъ, что зачѣмъ-то пригодился намъ, разъ доставилъ удовольствіе. Очевидно, его законы не противорѣчатъ законамъ нашихъ желаній. Если бы способность сужденія не могла стать рефлектирующей, она не вышла бы за предѣлы опыта, и, значитъ, при полученіи удовольствія никакого общаго вывода не послѣдовало. Сейчасъ мы удовлетворены: да, міръ бытія доставилъ удовольствіе, но прочно ли оно? Удовольствіе это составляетъ-ли какой-либо законъ, на который можемъ мы опереться, или оно—только случай? Оптимизмъ кантовскаго міропониманія требовалъ,

чтобы мы отвѣтили: получаемое удовольствіе—законъ. Мы черезъ ту же способность сужденія, только обращающуюся на себя, приписываемъ міру бытія общій законъ, согласно которому, наша участь въ этомъ мірѣ обезпечена. Не плохъ этотъ міръ, имъ руководитъ какое-то святое предопредѣленіе, заставляющее его угождать, давать радость, и эта радость разумна, потому что не противорѣчитъ нравственности, а напротивъ, дѣлаетъ ее жизненной, изъ отвлеченной превращаетъ ее въ дѣятельную, дѣйствительно способную руководить нашими поступками. Какъ прекрасенъ этотъ міръ, восклицаемъ мы,—да, онъ хорошъ, всѣмъ радостно въ немъ!

Оттого, сужденіе, давшее намъ эту радость, будетъ вообще *рефлектирующей способностью сужденія*. Значитъ, способность сужденія есть, прежде всего, то, что примиряетъ оба аспекта міра бытія, т. е. міръ необходимости и міръ свободы. Законъ природы, оказывается, вовсе не нарушаетъ нашей свободы, а въ тоже время наша свобода какъ бы готова подчиниться законамъ природы.

Но вотъ спрашиваетъ Кантъ: не возможно ли такое положеніе вещей, когда мы получаемъ удовольствіе, но при этомъ никакой жизненной полезности для насъ не получилось? Законы природы оказались намъ ни къ чему. Желанія наши спокойны, никакая потребность не будетъ удовлетворена. Случается ли намъ внѣ связи съ обиходной жизненной борьбой, говорить себѣ: міръ прекрасенъ? Кантъ отвѣтилъ: да, случается. Такого рода сужденіе будетъ сужденіе формальное. Оно относится не къ реальности воспринимаемой природы или созданій рукъ человѣческихъ, а только къ ихъ формѣ. Одними своими формами доставляетъ намъ міръ бытія удовольствіе. Онъ намъ пріятенъ. Отсюда усматривается, что міръ бытія и въ этомъ смыслѣ *цѣлесообразенъ*. Онъ пригодился намъ, порадовавъ наше чувство. Способность испытывать такое наслажденіе и есть *способность эстетическаго сужденія*. Итакъ, эстетическая способность сужденія есть заключеніе, при помощи чувства, о цѣлесообразности міра бытія, строго формальной. Оттого цѣлесообразность природы, для того, чтобы понять мысль Канта, надо отдѣлить отъ цѣли природы. Цѣль природы надо совсѣмъ оставить въ сторонѣ. Какова бы она ни была, и даже, если вовсе и нѣтъ никакой цѣли у природы, она все же создаетъ такія формы, которыя воспринимаются нами при помощи воображенія и даютъ намъ наслажденія особаго порядка. Красота есть особое состояніе души человѣка, когда онъ любуется непосредственно и совершенно безцѣльно внѣшностью предметовъ. Ему доставляютъ наслажденіе только формы. Онъ не задумывается надъ тѣмъ, что собственно передъ нимъ такое? Зачѣмъ эти предметы? Какое значеніе они имѣютъ? Такъ, напримѣръ, если мы любуемся деревомъ и оно даетъ намъ эстетическое наслажденіе, мы не спрашиваемъ себя—думалъ Кантъ,—яблоня-ли передъ нами, которая даетъ плоды, или ель, порода деревьевъ, употребляемыхъ для постройки. Отбросивъ вс

наши знанія о предстоящемъ предметѣ—все то, что составляетъ ихъ особенности и дѣлаетъ ихъ полезными и интересными, представителями того или другого рода или вида,—мы говоримъ: этотъ предметъ *красивъ*, и разумѣемъ при этомъ прекрасныя его формы.

Красивое,—по опредѣленію Канта,—*есть то, что непосредственно и у всѣхъ одною своею формой вызываетъ незаинтересованное наслажденіе.*

Къ этому выводу приводитъ та часть „Критики способности сужденія", которую Кантъ называетъ „аналитикой прекраснаго". Мы вплотную подошли теперь при опредѣленіи красоты къ тому, что отдѣляетъ ее, какъ отъ совершеннаго, такъ и отъ добраго. Этимъ самымъ, наконецъ, и была обоснована эстетика, какъ отдѣльная область философіи. Эстетика Канта оказалась при этомъ строго формальной, и это ея существенная особенность. Только утвердивъ эту формальную основу своей эстетики, нашелъ Кантъ возможнымъ точно отмежевать ея область и обосновать, какъ нѣчто вполнѣ опредѣленное. Но вотъ еще спрашивается: откуда же это формальное наслажденіе, которое даетъ намъ это непосредственное наблюденіе надъ явленіями природы? При какихъ условіяхъ возникаетъ? Мы до сихъ поръ установили только самую его вѣрность, и она оказалась чрезвычайно важной и чреватой послѣдствіями, потому что благодаря ей мы пришли къ оптимистическому взгляду на мірозданіе. Возможно, строго слѣдуя за Кантомъ, a priori предположить, что эстетическое сужденіе возникаетъ каждый разъ, какъ мы воспринимаемъ явленія природы. Тогда оптимистическій выводъ о ея безцѣльной цѣлесообразности еще усилится. Мы будемъ принуждены признать, что все рѣшительно, вся природа, всѣ предстоящіе предметы могутъ вызвать въ насъ незаинтересованное наслажденіе, т. е. что они прекрасны. Совершенно въ той же мѣрѣ, какъ французскіе раціоналисты, разбиравшіеся въ вопросѣ о вкусѣ, Кантъ былъ далекъ отъ подобнаго крайняго оптимизма. Прекраснъ окружающій насъ міръ, и прекрасны создаваемые человѣкомъ при помощи искусства предметы; утѣшаетъ въ жизни красота; но эту прелесть, это свойство явленій—давать намъ наслажденіе—мы опредѣляемъ по особому принципу. Принципъ этотъ былъ установленъ, когда Кантъ вернулся къ давней, милой классикамъ теоріи *хорошаго вкуса*.

Эстетическое сужденіе какъ бы производитъ нѣкоторый выборъ:—лишь то, что отвѣчаетъ потребностямъ нашего вкуса, считалъ Кантъ достойнымъ названія красиваго. Кантъ понималъ теорію хорошаго вкуса, какъ нѣкое непреложное данное эстетическаго сужденія. Онъ вводитъ начало нормативное. Не только не все въ природѣ прекрасно, но и нахожденіе каждымъ отдѣльнымъ сознаніемъ, т. е. каждымъ отдѣльнымъ воспринимающимъ человѣкомъ прекраснаго въ природѣ, вовсе не зависитъ отъ его произвола. Въ сознаніи живетъ какое-то правило, по которому

одни явленія оказываются прекрасными и вызываютъ наслажденіе, а другія явленія такого чувства наслажденія отнюдь не вызываютъ. Чтобы понять, какое огромное значеніе имѣетъ теорія вкуса въ эстетикѣ Канта, нужно нѣсколько вернуться вспять, и вновь вспомнить о тѣхъ спорахъ, какіе происходили между раціоналистической и сенсуалистической эстетиками, и какіе примирила эстетика Канта. Отъ сенсуалистовъ Кантъ взялъ положеніе о наслажденіи; у раціоналистовъ онъ позаимствовалъ положеніе о вкусѣ. Красивое, какъ пріятное, т. е. красивое, какъ вызывающее въ насъ наслажденіе—при этомъ толковалось субъективно. Тутъ какое то вкладываніе субъективнаго начала, т. е. активности человѣка при воспріятіи красоты. Можно было, стоя на этой точкѣ зрѣнія, дойти до положенія: „о вкусахъ не спорятъ“, потому что наслажденіе, вызываемое тѣмъ или инымъ предметомъ, есть починъ воспринимающаго субъекта; и еслибы этотъ починъ можно было себѣ представить совершенно свободно, т. е. неподчиненнымъ какому-нибудь правилу, то, естественно, надо было бы говорить, что о красивомъ не спорятъ. Одно красивое—прекрасно для одного, другое красивое—прекрасно для другого.

Заимствованная у раціоналистовъ теорія вкуса вносила поправку, и эта поправка была строго объективнаго характера. Не по произволу то или иное явленіе вызываетъ въ насъ незаинтересованное наслажденіе своими формами. Нашему сознанію присуще какое-то правило, которое въ насъ, или, вѣрнѣе, *черезъ насъ* рѣшаетъ вопросъ о красивомъ или некрасивомъ. Въ теорію красоты вмѣстѣ съ теоріей вкуса проникло объективное начало, т. е. принципъ сужденія, значимый не для отдѣльныхъ личностей, а для всего человѣчества. И я сознательно говорю: всего человѣчества, такъ какъ въ эстетикѣ Канта и вообще въ XVIII вѣкѣ не было еще мѣста никакимъ сомнѣніямъ о томъ, что хорошій вкусъ въ разныя времена можетъ быть разнымъ и этимъ самымъ можетъ въ нѣкоторой степени утрачивать свой объективный характеръ. Чтобы правильно понимать Канта, надо твердо усвоить себѣ полную и безусловную объективность хорошаго вкуса, т. е. его общеобязательность для всѣхъ временъ и для всего человѣчества. Для того, чтобы по этому вопросу, не оставалось никакихъ сомнѣній, Кантъ ввелъ въ вышеприведенное опредѣленіе красоты еще слова: „у всѣхъ“. Субъективизмъ сенсуалистовъ былъ примиренъ съ объективизмомъ раціоналистовъ. Двѣ, въ значительной степени противуположныя другъ другу, точки зрѣнія были приведены къ одной и цѣлостной формулѣ. Мы подошли къ самому спорному въ кантовской эстетикѣ. Возможно-ли такое примиреніе? Вполнѣ законно спросить, почему необходимо и „у всѣхъ“, разъ красота не есть какое-либо совершенство, присущее воспринимаемымъ предметамъ. Этотъ самый принципъ хорошаго вкуса, вѣдь, принципъ à priori установленный, а слѣдовательно все-таки субъективный. Объективное начало вносится въ кантовскую эстетику, какъ нѣчто ей, по

существу, чуждое. Подъ вліяніемъ раціоналистической эстетики, Кантъ однако, хотѣлъ, чтобы его система пріобрѣла объективное обоснованіе. Это не вполнѣ удалось. Кантовская эстетика осталась субъективной. Весь интересъ возлагается въ ней на воспринимающаго субъекта, и всѣ процессы, которые опредѣляютъ воспріятіе безцѣльной цѣлесообразности, на самомъ дѣлѣ строго субъективны. Объективизмъ въ значительной степени былъ однако Канту необходимъ, поскольку Кантъ стремился быть эстетическимъ формалистомъ. Вотъ тутъ въ формализмѣ самая главная причина, почему Кантъ заботился придать своей системѣ характеръ объективный. Въ самомъ дѣлѣ, формы предметовъ, дѣйствительно, могутъ быть изучаемы *такъ*, чтобы, независимо отъ представленій о совершенствѣ, они могли быть подчинены какому-то объективному правилу хорошаго вкуса. Хорошій вкусъ самъ по себѣ, въ основѣ своей могъ оставаться субъективнымъ и, несмотря на это, въ то же время все-таки пріобрѣтать какую-то объективную значимость. Это и разумѣлъ Кантъ. Но для этого необходимо было довести эстетическій формализмъ до самыхъ крайнихъ предѣловъ. И природа во всемъ своемъ разнообразіи и искусство во всѣхъ своихъ проявленіяхъ вызываетъ въ насъ незаинтересованное удовольствіе, а все это воспринимается, какъ красивое, т. е. какъ безцѣльно—цѣлесообразное только однѣми своими формами.

Усиливая свою мысль, Кантъ устанавливаетъ еще представленіе, унаслѣдованное отъ Платона, о такъ называемой *чистой красотѣ*. По смыслу разсужденій Канта, чистая красота даже не формы самихъ предметовъ, или нашихъ представленій о предметахъ, т. е. не формы дерева, ландшафта, облаковъ, морского пейзажа, того или иного освѣщенія,—нѣтъ чистая красота результатъ воспріятія совершенно отвлеченныхъ формъ, т. е. исключительно сочетаній самихъ линій и самихъ цвѣтовъ. Отсюда вытекаетъ такой выводъ: чистое эстетическое наслажденіе можетъ получиться при воспріятіи художественныхъ произведеній только отъ однихъ арабесковъ, отъ совершенно отвлеченнаго, т. наз., декоративнаго рисунка или сочетанія красокъ. Стало быть, идетъ дѣло уже вовсе не о самой природѣ, или о человѣкѣ, или о животномъ, или о растеніи, или о стихіяхъ, —человѣческое сознаніе открываетъ среди всего этого нѣчто подходящее подъ заранѣе установленное правило сочетаній, и эти заранѣе установленныя сочетанія, которыя опредѣляетъ хорошій вкусъ,—объективно воспринимаются человѣкомъ въ томъ смыслѣ, что каждый разъ, какъ они предстоятъ нашему сознанію, въ немъ возникаетъ незаинтересованное наслажденіе. Тутъ, наконецъ, поскольку правила, управляющія вкусомъ, сами по себѣ, независимы и объективны, получается то сочетаніе объективнаго и субъективнаго началъ, котораго такъ искалъ Кантъ. Но одновременно съ этимъ эстетика Канта оказывается настолько формальной, что даже, какъ мы сейчасъ увидимъ, ея самый пламенный послѣдователь, Шиллеръ,

долженъ будетъ внести значительныя поправки и установить совершенно новый терминъ для того, чтобы ослабить этотъ кантовскій формализмъ.

Шиллеръ ввелъ терминъ „видимость“ для замѣны кантовскихъ формъ. Вынося эстетическое сужденіе о воспринимаемой нами формѣ явленій, мы осознаемъ ихъ видимость. Различіе это весьма существенно. Въ противоположность кантовскому термину, чтобы воспринимаемые эстетически предметы должны были-бы при этомъ какъ-то утрачивать свою реальную сущность. Эта сущность только *претворилась*. Вселяется, согласно взгляду Шиллера, въ нашемъ сознаніи не дерево, не ландшафтъ, не человѣкъ, не какое либо животное, а только ихъ *видимость*, т. е. то, что мы видимъ, хотимъ и можемъ увидѣть. Теорія видимости, какъ и всѣ прочія поправки Шиллера, находится такимъ образомъ въ полномъ согласіи съ общимъ строемъ кантовской эстетики. Усилилась лишь ея субъективность. Терминъ видимость черезвычайно точно, и совсѣмъ въ духѣ всей системы Канта, не внося въ нее ничего новаго, опредѣляетъ взаимныя отношенія между предметами воспріятія и органами нашего внутренняго осознанія. Понятіе видимость однако требуетъ того, чтобы мы приняли въ соображеніе еще и творческое начало нашего внутренняго „я“. Видимость природы воспринимается творчески въ томъ смыслѣ, что видимость есть, конечно, результатъ воображенія. Безъ дѣятельности нашего воображенія, т. е. безъ всѣхъ тѣхъ психическихъ процессовъ, которые превращаютъ предметы непосредственныхъ воспріятій, отлагающихся въ нашемъ сознаніи во внутренніе образы, никакой видимости самихъ предметовъ получиться не можетъ. Вотъ этимъ самымъ и вносится нѣчто новое въ кантовскую эстетику, что исправляетъ ея формализмъ. Теперь слово формы надо понимать иначе. Эти формы, по скольку онѣ—видимость, не имѣютъ ничего общаго съ тѣмъ, что Кантъ называлъ чистой красотой. Да, и согласно Шиллеру красива лишь видимость предметовъ, но видимость предметовъ соотвѣтствуетъ имъ самимъ—ихъ внутреннему образу, отразившемуся въ нашемъ сознаніи. Намъ совершенно незачѣмъ забывать при эстетическомъ сужденіи, какіе передъ нами предметы. Теорія Шиллера вноситъ собою какой-то оживотворяющій реализмъ. Вся природа въ разнообразіи своихъ формъ получаетъ теперь, какъ бы право на входъ въ тотъ слишкомъ отвлеченный храмъ безцѣльной цѣлесообразности, какой построила система Канта.

Шиллеровская теорія видимости особенно важна потому, что она составляетъ переходъ отъ эстетики воспріятія красоты къ эстетикѣ творчества, т. е. къ теоріи искусства. „Реальность вещей есть—созданіе ихъ самихъ,—говоритъ Шиллеръ.—Видимость вещей—это созданіе человѣка“. Отсюда ясно, что представленіе о видимости, замѣнившей кантовскую форму, возникло изъ теоріи искусства. Шиллеръ подошелъ къ кантовской

эстетикѣ, какъ художникъ,—и, какъ художникъ, разработалъ ее. Шиллеру важнѣе всего были именно вопросы искусства.

Эстетика Канта, сама по себѣ, въ сущности еще не создала вовсе никакой теоріи творчества. Она вся цѣликомъ сосредоточилась на опредѣленіи только одного эстетическаго воспріятія. И это понятно. Кантъ самъ говоритъ, что вкусъ—этотъ основной органъ въ сужденіи о прекрасномъ, не можетъ въ общемъ руководить никакимъ дѣломъ, ничего создавать. Онъ не творитъ новыхъ формъ, что, по Канту, составляетъ сущность искусства, въ противоположность совершенно пассивному воспріятію природы. Правда, въ той части эстетики Канта, которую онъ озаглавилъ „Дедукція чистыхъ эстетическихъ сужденій"—заключаются нѣкоторыя основанія для теоріи художественнаго творчества или „изящныхъ искусствъ", но, какъ замѣтилъ лучшій критикъ эстетики Канта, Башъ, въ своей книгѣ L'esthétique de Kant (1896), эта теорія искусства, т. е. та, которая, дѣйствительно, была лишь набросана Кантомъ, составляетъ какъ бы постороннюю надстройку къ его эстетикѣ. Она съ его эстетическими взглядами настолько мало связана, что пришлось для обоснованія искусства ввести особые термины, которые Башъ справедливо назвалъ настоящими dei ex machina.

Первый терминъ, это—*эстетическая идея*. Понять, откуда явился у Канта этотъ принципъ, совершенно новый и ничего не имѣющій общаго съ его формализмомъ, и почему Кантъ былъ убѣжденъ, что безъ нѣсколько неожиданнаго привлеченія къ дѣлу этого принципа нельзя обойтись при созданіи теоріи искусства, конечно, нельзя иначе, какъ, прежде всего, вспомнивъ о платоновскихъ эстетическихъ взглядахъ. „Эстетическая идея" есть терминъ, взятый изъ Платона, и лишь совершенно независимо отъ кантовской системы изъ эстетической метафизики Платона его и можно осмыслить. Эстетическая идея, по мнѣнію Канта, опредѣляетъ собою то, что дѣлаетъ художникъ. Художникъ, поскольку онъ творитъ новое и небывалое, создаетъ эстетическія идеи. Эстетическая идея и находится отсюда, поскольку она, платоновская идея, въ полномъ противорѣчіи съ кантовскимъ представленіемъ о хорошемъ вкусѣ. Эстетическая идея это то, что создаетъ *новый вкусъ*; иначе, конечно, и быть не можетъ. Но, вѣдь остается совершенно неяснымъ, какимъ образомъ можетъ итти рѣчь о новомъ вкусѣ, разъ вкусъ раньше былъ признанъ чѣмъ-то *общеобязательнымъ*. Если красота необходима и у всѣхъ вызываетъ незаинтересованное наслажденіе, и наслажденіе это есть сужденіе вкуса, то, разумѣется, совершенно немыслимо говорить вообще о нѣсколькихъ вкусахъ—старыхъ, новыхъ, хорошихъ, дурныхъ.

Однако, Кантъ въ своемъ кенигсбергскомъ уединеніи зорко слѣдилъ за всѣмъ, что происходило въ тогдашнемъ нѣмецкомъ литературномъ

мірѣ, и отсюда еще одинъ столь же новый и такой-же неожиданный терминъ Канта—слѣдствіе нѣмецкаго Sturm-und-Drang'а—*геній*.

Гёте и, впослѣдствіи, Шиллеръ, а раньше ихъ обоихъ критикъ Гердеръ превознесли генія и вообще геніальность въ искусствѣ, при чемъ изобразили его, какъ необузданную, творческую силу, превосходящую обыденныя, человѣческія способности; какъ сверхъ-человѣка. Этому генію—законъ не писанъ. И вотъ эта-то необузданная сила—геній и создаетъ „новый вкусъ", или, что тоже, *эстетическія идеи*. Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь только что, на глазахъ всей Германіи, эти два, уже признанныхъ генія, Гёте и Шиллеръ, *пересоздали* искусство. Новое искусство побѣдило. Оно въ значительной степени стало даже какъ бы классическимъ. Оно было признано совершеннымъ не въ одной только Германіи, но и за ея предѣлами. Понятно, какъ трудно было при такихъ обстоятельствахъ не допустить и возможности измѣненія вкусовъ. Вѣдь то, что принесла съ собою новая нѣмецкая поэзія: увлеченіе Шекспиромъ и Оссіаномъ, драмы Гёте и Шиллера—все это такъ недавно бичевали классики, ссылаясь именно на „хорошій вкусъ", а теперь воочію обнаружилось, что они были неправы. Геніи Sturm-und-Drang'а ввели новый вкусъ. Кантъ на тѣхъ страницахъ своей „Критики способности сужденія", гдѣ идетъ рѣчь о геніи, какъ о создателѣ эстетическихъ идей въ отвлеченныхъ выраженіяхъ, лишь констатируетъ совершившееся на его глазахъ историко-литературное событіе. И нельзя было сказать: геній создаетъ новыя формы, что было бы ближе къ системѣ Канта. Новая нѣмецкая поэзія ввела новыя формы, признанныя теперь прекрасными. Но мало этого. Споры между послѣдними представителями прежнихъ раціоналистическихъ, въ своей основѣ, классическихъ теорій искусства шли вовсе не о формѣ, а о цѣломъ міровоззрѣніи. Возникновенію его способствовалъ самъ Кантъ и не могъ онъ, пламенный поклонникъ главнаго вдохновителя всего, что совершалось въ нѣмецкой поэзіи того времени, Жанъ-Жака Руссо, не чувствовать, что въ формализмъ ни въ коемъ случаѣ не уложится совершившееся обновленіе искусства.

„Подъ эстетической идеею,—говоритъ Кантъ,—я понимаю то представленіе воображенія, которое даетъ поводъ много думать, хотя никакая опредѣленная мысль, т. е. никакое понятіе не можетъ быть вполнѣ адэкватнымъ ему и, слѣдовательно, никакой языкъ не въ состояніи вполнѣ до него достигнуть и сдѣлать его понятнымъ. Легко видѣть, что это нѣчто соотвѣтствующее (pendant) идеѣ разума, которая, наоборотъ, есть то понятіе, для котораго никакое созерцаніе (представленіе воображенія) не можетъ быть адэкватнымъ". Это опредѣленіе эстетическихъ идей, само по себѣ и выхваченное изъ контекста, чревато весьма значительными послѣдствіями, и самое введеніе его въ кантовскую эстетику должно считаться огромнымъ и весьма знаменательнымъ событіемъ въ развитіи теоріи

творчества. Въ другой связи, когда рѣчь пойдетъ о современной эстетикѣ, мы и будемъ принуждены вернуться къ этой мысли Канта. Даже само то обстоятельство, что Кантъ пользуется для созданія теоріи искусства вотъ подобными неожиданными, вводимыми имъ со стороны, соображеніями, со всей его общей системой вовсе не связанными, тоже, въ свою очередь, несомнѣнно составляетъ такое важное обстоятельство, къ которому вернется современная эстетика. Однако, покамѣстъ, намъ важнѣе всего указать, что, сочетая представленіе о геніи съ платоновскимъ, въ своей основѣ, понятіемъ—эстетическая идея, Кантъ все-таки чувствовалъ потребность какъ-нибудь связать эти новыя построенія со своей эстетикой. Вотъ отсюда и возникла глава, озаглавленная—„о соединеніи вкуса съ геніемъ въ произведеніяхъ изящныхъ искусствъ“. Въ полномъ согласіи со всей своей эстетической системой, Кантъ подчинилъ геніевъ принципу „хорошаго вкуса“. Онъ прямо говоритъ, что вкусъ, „подрѣзываетъ крылья генію“. Оттого не считаться съ хорошимъ вкусомъ геній какъ бы не имѣетъ права. Очевидно, не сообразуясь съ хорошимъ вкусомъ, геній развертываетъ такую дѣятельность, которая, по смыслу кантовской эстетики, должна была бы выходить за предѣлы эстетики, создавая уже „некрасивое“, то, что остальные люди не сочли бы прекраснымъ.

Предложенное Кантомъ подрѣзываніе крыльевъ генію также опредѣляется тѣмъ литературнымъ моментомъ, какой переживала въ то время Германія. Закончился періодъ Sturm-und-Drang'а; умѣрились страсти. Споръ классиковъ съ новыми вѣяніями, т. е. съ романтиками еще не прекратился; онъ прекратится лишь тогда, когда романтики побѣдятъ по всей линіи. Но Гёте и Шиллеръ переживали въ то время возвратъ къ античности. Возникъ новый классицизмъ, а отсюда и возрожденіе формальнаго начала. И вотъ Кантъ не хочетъ освободить геніевъ отъ подчиненности вкусу. Хотя геній, какъ говоритъ Кантъ, есть то, что даетъ правило искусству, существуютъ, значитъ, выше этихъ творимыхъ правилъ искусства еще какія-то болѣе устойчивыя правила красоты, т. е. правила хорошаго вкуса, и съ ними долженъ считаться геній. Такъ и въ теорію искусства, хотя она и обоснована была на совершенно другихъ началахъ, все-таки проникъ у Канта принципъ формализма.

Шиллеръ изложилъ свои взгляды на искусство въ отдѣльныхъ статьяхъ, появлявшихся въ его журналѣ *Horen*, начиная съ 1892 года. Статьи эти отрывочны, и Шиллеръ не стремился въ нихъ къ правильной систематизаціи. Однако, онъ такъ проникся кантіанствомъ, что именно его воззрѣнія составляютъ наиболѣе вытекающую изъ кантовской эстетики теорію искусства. Она особенно цѣнна и тѣмъ, что отвѣтила на жгучіе и волновавшіе передовое нѣмецкое общество запросы о самомъ назначеніи искусства. Въ молодости, во времена „Разбойниковъ“ и „Коварства и любви“, Шиллеръ, конечно, понималъ задачу поэта, какъ общественное

служеніе. Такъ и въ зрѣломъ возрастѣ, ознакомившись съ Кантомъ, онъ нашелъ въ его эстетикѣ систему примиренія черезъ посредство красоты суроваго и горестнаго міра необходимости со свѣтлымъ міромъ свободы. Это основное положеніе эстетики Канта и врѣжется въ его сознаніе. На немъ построитъ онъ, въ свою очередь, теорію искусства. Но въ писательскихъ кругахъ, къ которымъ принадлежалъ Шиллеръ въ девяностыхъ годахъ, уже прошло увлеченіе свѣтившимися, оттуда иза-за Рейна, великими и побѣдными пріобрѣтеніями свободы. Настроеніе измѣнилось. Бодрость, надежда, пламенный республиканизмъ, проповѣдь новыхъ идей посредствомъ драматическихъ представленій и лирической реторики—все это увяло, принесло разочарованія, перестало плѣнять. Великая революція стала казаться ошибкой, или во всякомъ случаѣ было признано, что миновали ея подвиги. Вмѣсто свободы, она какъ будто привела къ власти честолюбцевъ, а отсюда—къ новой и худшей тиранніи, къ правленію Робеспьера. Французскіе эмигранты, цѣлые полчища которыхъ искали пристанища во всѣхъ большихъ и малыхъ государствахъ восточной Европы, всячески старались еще укрѣпить подобные взгляды. Въ то же время относительно Германіи уже былъ пущенъ въ ходъ этотъ афоризмъ: „Германіи—Гамлетъ“, Гамлетъ, конечно, въ его гётевскомъ толкованіи. Германія умна, образована; Германія уже стала страной философіи и науки, но совершить политическій и общественный переворотъ ни въ коемъ случаѣ не удѣлъ Германіи. Грустное творилось за Рейномъ, не лучшее и дома. Зарождалась „міровая скорбь“. Геніи нѣмецкаго искусства вотъ тутъ-то и давали, однако, утѣшеніе; все громче звучала въ душѣ Шиллера, подъ вліяніемъ гётевскаго кружка, музыка сладчайшей рѣчи поэзіи, и тутъ брежжилась надежда. Какъ было отрицать важность для человѣчества такихъ высокихъ духовныхъ достиженій, какъ поэзія Гёте? Развивая эстетику Канта, Шиллеръ въ статьяхъ „Объ эстетическомъ воспитаніи“ (1792), и главнымъ образомъ позднѣе, въ трактатѣ „о сентиментальномъ и наивномъ“ (1795 и 1796 г.), развилъ заключавшійся у Канта истинный зародышъ теоріи художественнаго творчества.

Не только при воспріятіи красоты природы, но и въ художественной дѣятельности примѣняются необходимость и свобода. Художникъ освобождается отъ необходимости въ порывахъ творчества, умчавшись на Пегасѣ. Онъ сбрасываетъ иго непосредственныхъ потребностей, этого жалкаго тяготѣющаго надъ нимъ матерьяльнаго міра. Но художникъ не разстается съ этимъ міромъ. Напротивъ. Воспроизводя его, художникъ творитъ жизнь,—и эта жизнь настоящая. То, въ чемъ добавилъ, или что измѣнилъ Шиллеръ въ кантовской эстетикѣ, выражается, прежде всего, въ обоснованіе теоріи искусства, какъ разъ на тѣхъ самыхъ метафизическихъ началахъ, на которыхъ зиждилась кантовская „Критика способности сужденія“. Эстетическое воспріятіе, т. е. наслажденіе красотой, есть ве-

ликая помощь при оптимистическомъ осознаніи міра. Именно этому, по мысли Шиллера, и должна соотвѣтствовать дѣятельность художника. Да, существуютъ такіе поступки, которые съ одной стороны освобождены отъ велѣній необходимости, а съ другой вовсе не порываютъ съ міромъ необходимости; а только осуществляютъ въ немъ же свободу. И дѣло тутъ вовсе не только въ томъ, что художникъ предается священной праздности, что онъ только мечтаетъ, отвернувшись отъ ничтожной практики жизни. Не одинъ только художникъ можетъ отдаться такой освобождающей дѣятельности. Вообще существуетъ подобная дѣятельность. Эта дѣятельность есть игра. *Искусство—игра.* Вотъ знаменитый афоризмъ Шиллера, введенный имъ въ кантовскую эстетику, и на немъ-то была построена истинно кантіанская теорія искусства. Игра ребенка есть подражаніе полезнымъ дѣламъ взрослыхъ. Но не тоже ли самое дѣлаетъ и художникъ, потому что художникъ вѣдь также подражаетъ,—онъ воспроизводитъ такія жизненныя явленія, которыя на самомъ дѣлѣ подчинены законамъ необходимости; но подражая и воспроизводя ихъ, онъ свободно творитъ. Формула: ars homo additus naturae получила новое обоснованіе и полную свою значительность.

Игра по-своему заключаетъ въ себѣ безцѣльную цѣлесообразность. Искусство—игра, потому такъ велико и потому такъ значительно для человѣчества, что только, играя, думалъ Шиллеръ человѣкъ дѣйствительно проявляетъ всю свою человѣческую сущность, свободную отъ матеріальной тяготы. Искусство *весело* въ противоположность *грустной* жизни. Не губитъ въ немъ горе.

Эти двѣ стихотворныя строчки Шиллера:

Ernst ist das Leben,
Haiter ist die Kunst

вовсе, однако, не, значатъ, что искусство не имѣетъ серьезнаго назначенія, и отсюда ничѣмъ не связано съ жизнью. Если Шиллеръ говоритъ, что играя человѣкъ „самъ“, это объясняется твердой увѣренностью Шиллера, что самое человѣчное въ человѣкѣ и не можетъ сказаться иначе, какъ лишь тогда, когда не тяготѣетъ физическая или даже животная необходимость, приносящая разложеніе и извращеніе душѣ человѣческой. Шиллеровская теорія „игры“ проникнута моральнымъ оптимизмомъ Жанъ Жака Руссо. Потому человѣкъ *самъ*, когда онъ играетъ, что въ игрѣ проявляется черезъ человѣка сама природа. И такъ какъ природа въ человѣкѣ добра, то сущность ея, конечно, не въ борьбѣ, какъ станутъ думать въ XIX в., а въ хорошихъ поступкахъ „прекрасной души“.

Въ игрѣ проявляетъ человѣкъ только свои добрыя качества. Игра есть святое и незапятнанное ребячество. А именно ребячество-то и есть добро.

Шиллеръ строитъ и свою теорію геніевъ совершенно несхоже съ теоріей Канта. Геній у него *наивенъ*, какъ наивна сама природа. Геній

и творитъ, какъ природа. „Геній дѣйствуетъ,—говоритъ Шиллеръ,—какъ придетъ ему на умъ". Лучше сказать, „какъ внушаетъ ему его здоровая природа". Все въ природѣ прекрасно, и цѣломудренно, и умно, и нравственно, потому что сама природа свята и безгрѣшна. Такъ родилась теорія Шиллера, „о наивномъ", и тутъ онъ, подъ вліяніемъ Руссо, заходитъ въ оптимизмѣ гораздо дальше Канта. Искусство должно быть наивнымъ. И таково самое высшее искусство—искусство древнихъ грековъ. Тогда человѣчество еще не знало разлада. Оно именно, какъ говорилъ Руссо,—„вышло совершеннымъ изъ рукъ Творца". Совершеннымъ стало и искусство древнихъ. Наивному искусству, однако, увы, приходится противуполагать другое, которое Шиллеръ назвалъ „сентиментальнымъ". Оно уже плодъ цивилизаціи. Только одинъ великій его другъ, Гете, въ наше время, по мысли Шиллера, достигъ великой наивности античнаго искусства. Онъ также творитъ, какъ ему вздумается и творитъ совершенно, творитъ нравственно, потому что иначе не можетъ творить вышедшій непосредственно изъ природы, играющій, непогрѣшимо въ своемъ творчествѣ геній. Цивилизація, однако, нарушила гармонію. И вотъ теперь можетъ ее постигнуть человѣкъ лишь въ условіяхъ современной передачи. О наивности не можетъ больше быть и рѣчи. Сентиментальный поэтъ есть тотъ, который творчество свое подчиняетъ идеѣ. Постоянно наблюдаетъ поэтъ несоотвѣтствіе идеала съ міромъ бытія. Отсюда—скорбь, отсюда противоположность объективной наивной игрѣ—субъективная, сентиментальная выразительность. Да, пересталъ играть, какъ дитя, художникъ, и играетъ онъ теперь, вкладывая сознательно идею, какъ бы борясь умственно съ жизнью, а отсюда сатиры, идилліи, отсюда искусственное примиреніе необходимости и свободы.

Кантъ справедливо считается основателемъ эстетики, какъ отдѣльной отрасли философіи, потому что именно „критика способности сужденія" и положила начало всѣмъ направленіямъ дальнѣйшей разработки вопросовъ эстетическаго воспріятія и художественнаго творчества. Мы увидимъ, что поскольку Кантъ былъ эстетическимъ формалистомъ, въ полномъ согласіи съ намѣченными имъ проблемами, *формальная эстетика* станетъ либо *объективной*, либо *субъективной*. Но въ его системѣ содержится и зародышъ *эстетическаго идеализма*. Въ ближайшемъ будущемъ, съ самыхъ первыхъ десятилѣтій XIX в., эстетика и будетъ развиваться по этому направленію, а, напротивъ, формальное начало будетъ на довольно продолжительный промежутокъ времени забыто или во всякомъ случаѣ въ пренебреженіи. Идеалистическая эстетика какъ бы затмитъ даже Канта. Чтобы возродился формализмъ, нужно будетъ философіи пройти черезъ своеобразное возрожденіе философскихъ теченій XVIII в.

Вліяніе Канта на *идеалистическую эстетику* однако опять-таки скажется въ томъ смыслѣ, что и въ ней обнаружится два теченія: *объективное* или, по крайней мѣрѣ, стремящееся къ объективности и напротивъ—*субъективное*.

VI.

Теоріи ужаснаго и смѣшного отъ Аристотеля до Канта.

Поэтика Аристотеля завѣщала эти два термина: *трагическій и комическій*; трактатъ Псевдо-Лонгина прибавилъ къ нимъ еще одинъ и при томъ довольно неопредѣленный терминъ: *возвышенное* (ὕφος, sublimis). Этотъ послѣдній сразу получилъ значеніе обще-эстетическаго, въ противоположность первымъ двумъ, до сихъ поръ не вполнѣ еще оторвавшимся отъ драматическаго искусства. Терминъ *возвышенный* естественно вызываетъ, какъ логическое противопоставленіе себѣ, еще четвертый терминъ: *низкій*. Тогда получается нѣкоторая стройность. Если эти два начала, трагическое и комическое, возвести въ обще эстетическія категоріи,—допустима такая скала:

трагизмъ	комизмъ
возвышенное	низкое.

Правильно ли это соотношеніе? Возможно ли возведеніе трагическаго начала въ эстетическій принципъ, т. е. въ возвышенное? Надо ли сопоставлять комическое съ низкимъ? Должна ли подобная категорія возникать по аналогіи съ высокимъ? Наконецъ, что такое вообще эстетическія категоріи и какое мѣсто занимаютъ онѣ рядомъ съ основнымъ эстетическимъ понятіемъ: красота?—Вотъ вопросы, которые впервые получили свою философскую обработку въ пору возникновенія эстетики Канта.

Въ средніе вѣка термины: трагедія и комедія, не были извѣстны вовсе, и отсюда ни о какой подобной проблемѣ не могло быть и рѣчи. Съ тѣхъ поръ, какъ прервались традиціи античнаго театра, даже образованные люди перестали понимать самые эти слова: трагедія и комедія. Своя собственная, по преимуществу, церковная драма ни по своему назначенію, ни по самому своему складу отнюдь не отвѣчала тому, что находили средневѣковые книгочіи въ рукописяхъ, сохранившихъ пьесы Плавта, Теренція и Сенеки. Прошло поэтому нѣсколько вѣковъ, пока соотвѣтствіе съ трагедіями и комедіями своихъ собственныхъ драматическихъ пьесъ удалось хорошенько распознать. Долго понимали только одно, что трагедіями называются такія произведенія поэзіи, гдѣ конецъ грустный, а въ комедіяхъ наоборотъ: все кончается счастливо. Самъ Данте, исходя изъ подобнаго истолкованія этихъ терминовъ, назвалъ свою великую поэму „Божественной комедіей“. Надо при этомъ имѣть еще въ виду, что по самому существу средневѣковаго пониманія искусства термины эти были совершенно

не нужны. Для христіанскаго оптимизма было недопустимо, чтобы несчастный конецъ какого-либо произведенія могъ быть возведенъ на ту высоту эстетической значительности, какую придавали трагедіямъ древніе. Такъ до самой эпохи возрожденія. Трагедія несовмѣстима съ христіанской эстетикой. Оттого за всѣ долгіе вѣка господства средневѣковаго міропониманія трагедія была какъ бы опрокинута въ ту страшную воронку, что упираясь въ нижнюю, нежилую эмисѳеру земного шара, открылась въ тотъ страшный мигъ, когда низринутъ былъ съ неба Люциферъ. Преисподняя единственное мѣсто трагизма съ точки зрѣнія христіанства. Но превращая чертей въ шутовъ, какъ это сталось съ Арлекиномъ, въ народныхъ представленіяхъ, и самый адъ охотно изображали комически поэты среднихъ вѣковъ. Величайшая же, святая трагедія искупленія заканчивалась хвалебной пѣснью: „gloria in aeternis“.

Но какъ только въ эпоху возрожденія, сначала итальянскія, а потомъ французскія поэтики начинаютъ излагать Аристотеля, немедленно выдвигается вопросъ о трагедіи и комедіи. Въ центрѣ вопроса стоитъ знаменитое аристотелевское разсужденіе о трагедіи „черезъ состраданіе и страхъ, производящей очищеніе отъ подобныхъ страстей“ (διὰ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν). Какъ понять это мѣсто? Обѣщанное въ поэтикѣ разъясненіе въ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ Аристотеля не нашлось.

Толкованіе приведенныхъ словъ о трагедіи пошло по различнымъ путямъ, сообразно тому, насколько будетъ обращено вниманіе на мѣстоимѣніе—τοιούτων и какъ его будутъ переводить на новые языки. Если совершенно отбросить точный смыслъ, какой имѣетъ въ данномъ контекстѣ это мѣстоимѣніе, то окажется, что трагедія должна очистить вообще отъ страстей. Это объясненіе, конечно, вполнѣ подойдетъ къ моральнымъ требованіямъ, предъявлявшимся къ поэзіи въ XVI в. и все усиливающимся, пока они не получатъ еще болѣе широкое распространеніе въ эпоху классицизма. Трагическое, вызывающее состраданіе и страхъ, окажется тогда пріемомъ художественной выразительности, а вовсе не особой эстетической категоріей. Какъ смѣхъ въ комедіи,—такъ и состраданіе и страхъ въ трагедіи—лишь способъ воздѣйствія на моральную воспріимчивость зрителей. Другое дѣло, если продумать смыслъ, придаваемый формулѣ Аристотеля мѣстоименіемъ τοιούτων. Вѣдь тогда будетъ совершенно ясно, что Аристотель вовсе не имѣлъ въ виду вообще очищеніе отъ страстей, въ частности отъ тѣхъ, что изображаются на сценѣ. Τῶν τοιούτων значитъ: такихъ. Очищеніе отъ такихъ страстей, т. е. отъ страха и состраданія производитъ трагедія. Получается такой смыслъ: очищеніе отъ страстей, подобныхъ страху и состраданію. Этимъ моральное толкованіе отстраняется и вводится другое, которое и нужно назвать эстетическимъ. Трагедія навѣваетъ особое состояніе души, и его главная черта въ освобожденіи отъ

страха и состраданія. Трагедія даетъ покой. А поскольку покой—благо, то легокъ переходъ къ основѣ эстетическаго чувства, т. е. къ наслажденію. Возможнымъ оказывается тогда и толкованіе комедіи въ эстетическомъ смыслѣ, т. е. близкое къ трагедіи. Комическое начало, поскольку смѣхъ пріятенъ, конечно удовольствіе, и вотъ тогда обѣ категоріи, и трагизмъ, и комизмъ, займутъ мѣсто рядомъ съ наслажденіемъ красотою. Дологъ будетъ путь, какой прійдется пройти толкованію трагическаго и его отношенію къ комизму. Каждая эстетическая система предложитъ свою собственную теорію. Даже у Канта не найдетъ окончательнаго рѣшенія проблемы. Однако, основаніе для ея разрѣшенія будетъ заложено.

Первымъ, кто положилъ начало эстетическому толкованію катарсиса, считается Лессингъ. Въ своей „Гамбурговой драматургіи“ при разборѣ шекспировской трагедіи „Ричардъ III“, Лессингъ настаиваетъ на огромномъ значеніи, какое имѣетъ τοιούτων. Онъ полемизируетъ при этомъ съ Корнейлемъ, обвиняя его въ томъ, что въ своей „Второй рѣчи о трагедіи“ Корнейль на это обстоятельство не обратилъ достаточнаго вниманія и отсюда понялъ все мѣсто изъ поэтики Аристотеля исключительно въ смыслѣ моральнаго воздѣйствія на зрителей. Однако, съ одной стороны самъ Лессингъ впалъ въ моральное толкованіе; онъ говоритъ, что назначеніе каждаго художественнаго произведенія „порождать любовь къ добродѣтели и ненависть къ пороку“, и онъ настаивалъ лишь на томъ, что не это отличительный признакъ трагедіи. Во вторыхъ и Корнейль вовсе не былъ такъ близорукъ, какъ это считаетъ Лессингъ. Переводъ спорнаго мѣста Корнейль даетъ довольно точный: „que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions“, а если и толкуетъ въ моральномъ смыслѣ назначеніе трагедій, то какъ разъ по такимъ же общимъ соображеніямъ, какъ и Лессингъ. Разсужденіе Корнейля такое: если мы сострадаемъ несправедливому несчастью и при этомъ боимся, какъ бы намъ не впасть въ него, какой можемъ мы отсюда сдѣлать выводъ, какъ не тотъ, что надо намъ воздерживаться отъ погубившихъ героя страстей. Это совершенно въ духѣ раціонализма XVII в., и тутъ нѣтъ еще и зародыша эстетическаго толкованія; но не далеко ушелъ въ поискахъ за нимъ и Лессингъ. Его тоже интересуетъ главнымъ образомъ очищеніе отъ страха и состраданія, т. е. избавленіе отъ нихъ ради чисто моральнаго послѣдствія. Что касается до таинственнаго психическаго процесса, вскользь намѣченнаго Аристотелемъ, то Лессингъ лишь смутно чувствуетъ, что дѣло идетъ объ особой, чисто художественной, выразительности, которую и надо истолковать прежде всего строго художественно, но онъ останавливается на полъ-пути.

Между тѣмъ, съ тѣхъ поръ, какъ поэтики XVI в. итальянскія, французскія и англійскія, вновь вызвали къ себѣ интересъ, выясняется, что Лессингъ вовсе не былъ такимъ новаторомъ въ самомъ пониманіи точ-

наго текста Аристотеля. Итальянскіе гуманисты были зачастую несравненно проницательнѣе.

Ближе всего подходитъ къ современному истолкованію этого знаменитаго мѣста изъ поэтики Аристотеля Минтурно въ его Arte poetica (1564) и англійскій поэтъ Мильтонъ въ предисловіи къ „Samson Agonistes“. По мнѣнію Минтурно,—въ чемъ онъ совершенно солидаренъ со своимъ современникомъ Скалигеромъ,—трагедія доставляетъ наслажденіе, поучаетъ и трогаетъ. Онъ, стало быть, моралистъ въ своихъ взглядахъ на назначеніе искусства, совершенно такой же, какъ и Скалигеръ, этотъ главный столбъ раціоналистическаго взгляда на поэзію, въ смыслѣ гораціевскаго принципа соединенія нравственной пользы съ удовольствіемъ отъ красоты. Красотой своихъ стиховъ, думали Скалигеръ и Минтурно, трагедія чаруетъ, своими наставленіями (sententiae) и своей поэтической справедливостью, карая порокъ, она наставляетъ въ добрыхъ нравахъ. Но кромѣ этого трагедія еще *трогаетъ*, т. е. вызываетъ состраданіе и страхъ, при чемъ, по словамъ Аристотеля, тутъ происходитъ очищеніе отъ подобныхъ страстей. Что это значитъ? Минтурно поясняетъ дѣло такъ: „Какъ врачъ вылѣчиваетъ при помощи ядовитыхъ лѣкарствъ, отраву болѣзни, мучающей тѣло—такъ трагедія очищаетъ духъ отъ его скорбныхъ волненій посредствомъ возбужденія этихъ волненій, выраженныхъ въ превосходныхъ стихахъ“. Схоже разсуждаетъ и Мильтонъ: „Трагедія всегда считалась самымъ важнымъ, самымъ нравственнымъ и самымъ полезнымъ изъ всѣхъ видовъ поэзіи; оттого, говоритъ Аристотель, при помощи возбужденія состраданія, страха или ужаса, она очищаетъ отъ этихъ и подобныхъ страстей, т. е. усмиряетъ ихъ и доводитъ до должной умѣренности, что даетъ наслажденіе, еще усиливающееся отъ чтенія или созерцанія прекраснаго воспроизведенія этихъ страстей. И въ природѣ нѣтъ недостатка въ доказательствахъ правильности мнѣній Аристотеля; ибо такъ въ медицинѣ, вещи меланхолическихъ красокъ и качествъ,—употребляются противъ меланхоліи, горечь—противъ горечи, соли—для удаленія соляной внутренней жидкости (humour)“.

Особенно важно для насъ теперь, что Минтурно и Мильтонъ подчеркиваютъ возможность наслажденія отъ трагическаго ужаса. Тутъ мы вплотную подходимъ къ эстетическому осознанію трагизма. Уже болѣе тонкій гуманистъ Маджи, издатель поэтики Аристотеля (1551), комментировалъ теорію трагедіи въ томъ смыслѣ, что возникающій въ насъ ужасъ человѣченъ, такъ какъ состраданіе и страхъ человѣческія чувства, и отсюда получается вовсе не скорбь, какъ если-бы шло дѣло о настоящемъ страхѣ и состраданіи, а, напротивъ, *наслажденіе*.

Аббатъ Баттё въ своихъ „принципахъ литературы“ (1765 г. 5-е изд. 1774), черезъ двѣсти лѣтъ послѣ Маджи уже категорически скажетъ, что трагедія вызываетъ „*наслажденіе* страха и состраданія“. Ссылаясь все

на ту же поэтику Аристотеля, Баттё говоритъ, что трагедія, какъ особый родъ поэзіи, возникла случайно, т. е., по нашей терминологіи, исторически; но впослѣдствіи было сдѣлано такое, чисто психологическое, наблюденіе: самое, хоть сколько-нибудь внимательное сосредоточеніе на нашемъ внутреннемъ душевномъ состояніи открываетъ воочію и для всѣхъ, что вообще всѣ люди предпочитаютъ сильныя эмоціи слабымъ. Мы дѣлаемъ тутъ очень значительный шагъ впередъ. По мнѣнію Баттё, сильныя эмоціи лишь не должны быть такими, какъ на самомъ дѣлѣ. Тогда страхъ и состраданіе превратились-бы изъ „сильной эмоціи“ въ обыкновенное страданіе. Баттё поэтому подчеркиваетъ элементы „подражанія“, терминъ, который прекрасно можно было бы замѣнить терминомъ „видимость“. Только художественное воспроизведеніе горестныхъ событій, вызывающихъ страхъ и состраданіе, даетъ наслажденіе сильными эмоціями. Но вотъ, чтобы согласовать эти свои, уже чисто эстетическія, построенія объ ужасномъ съ общимъ моральнымъ назначеніемъ искусства, Баттё истолковываетъ знаменитое замѣчаніе Аристотеля о катарсисѣ—очищеніи въ смыслѣ „очищенныхъ страха и состраданія“, т. е. очищеніе оказывается въ данномъ случаѣ равнозначущимъ съ художественнымъ воспроизведеніемъ. Баттё въ этомъ отстаетъ отъ современнаго пониманія аристотелевской теоріи катарсиса; онъ дальше отъ нея, чѣмъ Минтурно и Мильтонъ. Конечно, вовсе не то говорилъ Аристотель, что приписываютъ ему раціоналисты XVIII в., но Баттё всталъ на формально правильную точку зрѣнія, когда искалъ такого, чисто художественнаго, эффекта—безразлично идетъ ли тутъ дѣло о воспріятіи или о творчествѣ,—когда сильныя эмоціи окажутся дающими намъ не страданіе, какъ всегда, а наслажденіе.

Дѣло, значитъ, сводится теперь къ тому, чтобы найти чисто эстетическія, вовсе на морализующія, основанія для этого таинственнаго превращенія страданія въ наслажденіе. Ихъ отчасти и дастъ сочетаніе *трагическаго съ высокимъ*.

Красной нитью черезъ всѣ толкованія Поэтики Аристотеля, отъ эпохи возрожденія до самого XIX в., проходитъ требованіе, чтобы изображаемыя въ трагедіи событія были *величественны*, чтобы самые герои были отнюдь не просто злодѣи и не просто добродѣтельные люди, попавшіе въ горестные обстоятельства, или терпящіе несправедливость. Герои трагедіи *величественныя личности*. Что же такое величіе? Съ трогательной наивностью объясняетъ это англійскій гуманистъ Филиппъ Сидней въ своей „Защитѣ поэзіи“ (1595). Приведу это мѣсто, какъ нѣкую отправную точку, подвигаясь отъ которой постепенно и толкованіе величія покинетъ свой моральный характеръ. Для Филиппа Сиднея величіе въ искусствѣ совпадаетъ съ величіемъ въ соціальномъ положеніи героя. „Какъ можетъ вызвать нареканія,—восклицаетъ Филиппъ Сидней,—высокая и прекрасная трагедія, открывающая величайшія раны, и выставляющая на видъ при-

крытые пеленой страшные кровоподтеки? Она, вызывая восторгъ и состраданіе, учитъ перемѣнчивости счастья въ этомъ мірѣ, показываетъ, на какихъ слабыхъ устояхъ покоятся позлащенныя крыши дворцовъ, она даетъ намъ познаніе неба, это—qui sceptra saevus duro imperio regit, timet timentes, metus in authorem redit". Итакъ, трагедіи приписывается какое-то политическое значеніе, потому что для Филиппа Сиднея герои трагедій неизмѣнно должны быть великіе міра сего: короли, царственныя особы, полководцы и государственные люди. Въ моментъ самосознанія буржуазіи въ концѣ XVIII в. народится „Мѣщанская трагедія"; но это возбудитъ столько споровъ, что окажется цѣлымъ переворотомъ. Заблужденіе Филиппа Сиднея характерно; противъ него прійдется бороться поэтамъ даже XIX в. въ самый разгаръ демократизаціи искусства. Итакъ, *трагическое* начало, поскольку оно по преимуществу выражено въ трагедіяхъ, совпало во взглядахъ гуманистовъ съ возвышеннымъ, понятымъ еще чисто внѣшне и наивно, но, конечно, дававшимъ возможность углублять смыслъ и значеніе этого начала.

Этому углубленію и поспособствовалъ трактатъ Псевдо-Лонгина „О возвышенномъ". Его любовно переводитъ Буало, и имъ же онъ пользуется въ своей полемикѣ съ представителемъ „современныхъ", своимъ противникомъ Перо. У Псевдо-Лонгина есть одно мѣсто, гдѣ категорически предлагается не смѣшивать начало *возвышенности* съ благами мира сего, т. е. съ богатствомъ, знатностью, общественнымъ вліяніемъ и т. д. Въ XVII в. во Франціи, когда великіе трагики, Корнейль и Расинъ, какъ это такъ блестяще показалъ Тэнъ въ своей статьѣ о Расинѣ, обращались къ монархическому обществу и сами были проникнуты духомъ того, что называется „старымъ режимомъ", наивное пониманіе возвышеннаго, разумѣется, оставалось въ силѣ. Однако, рядомъ съ нимъ выдвигается и начало философское: благородство духа. Буало въ предисловіи къ своему переводу трактата „О возвышенномъ" приводитъ знаменитую сцену изъ „Ораса" Корнейля, гдѣ старикъ отецъ получаетъ извѣстіе о бѣгствѣ его третьяго сына, послѣ того, какъ пали въ битвѣ два первыхъ. Вотъ примѣръ возвышеннаго. Сестра Горація спрашиваетъ: что же было дѣлать ея оставшемуся въ живыхъ брату? Не могъ же онъ одинъ расчитывать на побѣду? Вопросъ благоразумный. Но старикъ отвѣчаетъ этимъ знаменитымъ и лаконическимъ: „qu'il mourût!" (пусть бы умеръ). Буало видитъ въ этомъ простомъ словоупотребленіи прежде всего истинное величіе стиля. Но развѣ величіе это не проистекаетъ изъ величія чувствъ? Нѣтъ тутъ больше и помину наивнаго смѣшенія величественнаго съ положеніемъ въ обществѣ. Передъ нами жертва самыми непреоборимыми чувствами родительской привязанности долгу передъ отечествомъ. И самый долгъ этотъ не взвѣшивается практически, не облеченъ въ тогу какого либо оффиціальнаго патріотизма. Величіе въ простомъ и ясномъ непоколебимомъ сознаніи долга

долга дѣйствующаго, какъ нѣкій внутренній приказъ, одинаково властный для всѣхъ положеній, для всѣхъ временъ и всѣхъ народовъ. То, что сохранило значительность французскаго искусства временъ короля-Солнца, конечно, не одна „Личность“ и уже не тѣ принципы „стараго режима“, которые такъ ярко въ ней выразились. Трагедія, пройдя черезъ чисто внѣшніе „кровавые“ эффекты,—въ концѣ XVI в. въ Англіи и позднѣе уже въ XVII во Франціи, достигла величія, и вотъ отсюда сліяніе этихъ двухъ началъ: трагизма и возвышенности. Оно произошло не только путемъ разсужденія. Болѣе, чѣмъ по какому-либо другому поводу, къ развитію данныхъ эстетическихъ идей примѣнимо изрѣченіе Сенеки—„longum iter per praecepta, breve per exempla“.

Если соотношеніе величественнаго и трагическаго началъ въ теоріи и практикѣ поэзіи какъ сознательно, такъ и безсознательно проводилось отъ эпохи гуманизма до XVIII в., то соотношеніе *комедіи* и низкаго, или какъ выразятся у насъ въ XVIII в. „подлаго“, совершилось какъ бы отъ противоположнаго. Точкой отправленія послужитъ разборъ того, что такое *смѣшное*.

Итальянскіе гуманисты и ихъ послѣдователи въ другихъ странахъ, какъ только занялись теоріей комедіи, стали различать *смѣшное* отъ *комическаго*. Аристотель прямого повода къ этому не давалъ. Въ данномъ случаѣ гуманисты разсуждали почти совершенно независимо отъ того, что они вычитывали изъ его поэтики. Ими руководили чисто литературные споры между этими двумя уже очерченными мною выше школами: народной и классической. По мѣрѣ того, какъ все настойчивѣе проводился подъ вліяніемъ „защитъ поэзіи“ принципъ моральнаго назначенія искусства, гуманисты весьма не одобрительно стали относиться къ площадному, необузданно и шумно-веселому характеру комедій. Поэты—констатируетъ гуманистъ Муціо (1551)—болѣе стремятся смѣшить, чѣмъ „изображать нравы“, т. е. исправлять людей отъ пороковъ путемъ ихъ комическаго воспроизведенія. И въ самомъ дѣлѣ. Въ серединѣ XVI в. въ еще не оторвавшихся отъ церковности драмахъ врываются на сцену черти-арлекины и черти-пороки, комическія фигуры монаховъ, крестьянъ, шутовъ, продавцовъ индульгенцій, судей и адвокатовъ; всякій сбродъ кривляется и хохочетъ, выдѣлываетъ самыя смѣшныя штуки въ интерлюдіяхъ и soties. Что тутъ поучительнаго? Не мудрено, что ревнители благочестія поносятъ поэзію! И что дальше, то хуже. Складывается импровизированныя comedie del'arte съ ихъ неизмѣнными zanni—комическими слугами; шутовскія роли доставляютъ главную извѣстность актерамъ; фокусы и акробатическія штуки итальянскихъ комиковъ принимаются и въ Парижѣ какъ „дворомъ“, такъ и „городомъ“. Скорамушъ, Панталоне, Арлекинъ и Пьеро совсѣмъ забываютъ о наставленіяхъ въ добродѣтели. Правда, не только типы comedie del'arte: капитанъ Спавенто, докторъ-педантъ, Коломбина

и сами zanni-слуги —прямые потомки героевъ Плавта, но даже шуты народнаго театра на всемъ континентѣ, вплоть до Шекспировскихъ клоуновъ, могли возводить свою поэтическую генеалогію къ любезному гуманистамъ классицизму. Но гуманисты были все-таки склонны не связываться со всей этой художественной челядью.

Зарождается стремленіе создать болѣе серьезную комедію. Во имя ея желаннаго нарожденія, современникъ Шекспира, Филиппъ Сидней, отказывается заступаться за комическихъ поэтовъ. „Скверные писаки для сцены и содержатели театровъ, дѣйствительно, сдѣлали этотъ родъ поэзіи ненавистнымъ“—говоритъ онъ о современныхъ ему комедіяхъ.

Особенное вниманіе обращаютъ гуманисты на слова Аристотеля, что смѣшное, какъ основа комедіи, хотя оно по существу не что иное, какъ *уродливое*, однако, все-таки такое уродливое, что не вызываетъ страданія, а можетъ, напротивъ, доставить удовольствіе. Значитъ и въ этой области мы приблизились къ эстетическому осмысленію проблемы. Одно смѣшное—просто уродливо и гадко; это шутовскія, площадныя комедіи, и они конечно *низки*, въ противоположность возвышенности трагедій. Онѣ и самые ихъ герои низки и въ соціальномъ, и въ литературномъ отношеніяхъ. Онѣ не для благороднаго общества, онѣ вовсе не созданія благородныхъ поэтовъ. Это уродство и эту низость бичуютъ поэтики, и отсюда ясенъ и простъ такой выводъ: поскольку эстетика есть ученіе о прекрасномъ, уродливо и низменно комическое; ничего общаго съ эстетикой оно не имѣетъ; оно отнюдь не подходитъ и подъ классическую теорію о назначеніи искусства, потому что не отвѣчаетъ хорошему вкусу; оно, значитъ, не даетъ удовольствія. Возможно, однако, въ комическомъ *не совсѣмъ уродливое*. Еще гуманистъ Робортелли ввелъ терминъ: subturpiculum. *Не совсѣмъ уродливое* тоже вызываетъ смѣхъ, но доставляетъ и эстетическое удовольствіе. Такое удовольствіе одобряетъ и самъ Скалигеръ. Онъ даже ставитъ его черезвычайно высоко. Комическое—„не совсѣмъ уродливое“ изображаетъ нравы, высмѣивая недостатки и пороки, т. е. все дурное, и отсюда заставляетъ насъ остерегаться этихъ недостатковъ и пороковъ. Такъ получается представленіе о комизмѣ, отвѣчающемъ гораціевскому сочетанію удовольствія и поученія.

Тутъ почти полное соотвѣтствіе съ теоріей трагедіи. „Очищенные страхъ и состраданіе“ даютъ наслажденіе отъ трагедій; усовершенствованное уродливое даетъ удовольствіе отъ комедіи. Комедія на эстетической скалѣ ниже; въ ней нѣтъ ничего *героическаго*, т. е. возвышеннаго; въ ней—только *человѣческое*, но она можетъ и должна занять почетное мѣсто въ храмѣ искусства и красоты. Англійскій современникъ и другъ Шекспира Бенъ Джонсонъ ярче другихъ выразилъ стремленіе обновить осмысленіе комическаго начала введеніемъ новаго не-эстетиче-

скаго, но впослѣдствіи занявшаго въ эстетикѣ такое важное мѣсто термина: *юморъ*.

Слово это всецѣло принадлежало прежде медицинѣ. По системѣ Галены, оставшагося авторитетомъ для медиковъ до самаго XVII в., четыре жидкости переливаются въ человѣческомъ тѣлѣ: кровь, флегма, желчь и меланхолія, или черная желчь. Отъ равнаго ихъ распредѣленія зависитъ наше душевное равновѣсіе. Кровь даетъ горячность и рѣшительность, флегма приводитъ насъ къ спокойствію, желчь раздражаетъ, а черная желчь наводитъ на грустное равнодушіе. Отсюда слово юморъ стало значить темпераментъ. Въ комъ „играетъ кровь", тотъ сангвиническаго темперамента; холерическій темпераментъ происходитъ отъ разливовъ желчи; флегматики и меланхолики страдаютъ отъ преобладанія въ нихъ флегмы и черной желчи. Ученіе о юморѣ отсюда стало научной характерологіей, и когда задумались гуманисты надъ задачей представленія характеровъ на сценѣ, какъ надъ основнымъ назначеніемъ комедіи, естественно этотъ терминъ: юморъ, сталъ напрашиваться. Бенъ Джонсонъ былъ однимъ изъ самыхъ горячихъ противниковъ площаднаго комизма. Въ стихахъ, которые въ слѣдующихъ изданіяхъ комедіи, гдѣ они сказаны были, имъ уничтожены, потому что они показались обидными другимъ комикамъ; онъ обвиняетъ современную поэзію, что она „рядится въ обноски и истершіеся лохмотья". Должно возродить поэзію изощренное искусство, „поднятое на высоту при помощи драгоцѣннѣйшаго вкуса къ сладостной философіи". И вотъ онъ начинаетъ свою дѣятельность драматурга двумя комедіями: „Every man in his humour" и „Every man out of his humour", заглавія которыхъ ярко обозначаютъ суть замысла. Заглавія эти можно перевести —„Каждый человѣкъ въ соотвѣтствіи со своимъ темпераментомъ" и „Каждый внѣ себя". Такъ найдена была особая, признанная эстетической, разновидность комическаго начала: *юморъ*.

Буало въ такихъ строкахъ выразилъ свое пониманіе благороднаго, т. е. отвѣчающаго „хорошему вкусу" порядочныхъ людей комизма:

Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs:
Mais son emploi n'est pas d'aller, dans une place,
De mots sales et bas charmer la populace [1]).

Самого своего любимца—Мольера журитъ Буало за несоблюденіе приличія и благородства тона. Онъ не узналъ въ „стихотворномъ мѣшкѣ Скапэна" того, кто былъ авторомъ „Мизантропа".

Разборъ взглядовъ на комическое начало въ XVI и XVII вв., такимъ образомъ, частью выводитъ насъ за предѣлы эстетики, какъ ученія о

[1]) Комикъ—врагъ вздоховъ и слезъ, не допускаетъ въ стихахъ своихъ трагическихъ страданій: но не въ томъ его задача, чтобы на площади грязными и низкими словами забавлять чернь.

прекрасномъ. Это очень важно. Комизмъ въ лучшемъ смыслѣ—„благородное уродство“; худшій, площадной комизмъ—просто уродство. Но какъ обстоитъ дѣло съ этой точки зрѣнія относительно трагизма? Можно ли сказать, что трагизмъ прекрасенъ? Конечно, нѣтъ. Хотя трагизмъ и оказался началомъ эстетическимъ, и хотя трагедіи самой красотой своихъ стиховъ прекрасны, для трагическаго начала нужно найти какое-то особое положеніе, какое онъ занимаетъ въ эстетикѣ. Это положеніе и есть *категорія возвышеннаго*. Надо создать такую категорію. Ясно, что существовать подобная категорія должна. Разъ въ поэзіи трагедія занимаетъ самое высшее положеніе, не можетъ эстетика не включать ее. Въ до-кантовскую пору развитія эстетическихъ теорій взаимныя отношенія красоты и возвышеннаго послужили предметомъ трактата знаменитаго впослѣдствіи лидера англійскихъ виговъ Бёрке. Трактатъ этотъ, имѣвшій огромный успѣхъ, носилъ названіе: „Очеркъ о возвышенномъ и прекрасномъ“ (1756).

Бёрке въ своихъ разсужденіяхъ держится строго сенсуалистическихъ принциповъ. Какъ Давидъ Юмъ, начавшій въ своей статьѣ о хорошемъ вкусѣ (Of the standart of Taste. 1756) съ признанія, что лишь въ насъ самихъ коренятся основанія для того, чтобы признать тотъ или иной предметъ прекраснымъ,—приходитъ, однако, въ концѣ къ предположенію, что есть же и въ вещахъ нѣчто, заставляющее насъ считать ихъ прекрасными; такъ же точно разсуждаетъ и Бёрке. Но всего важнѣе въ трактатѣ Бёрке возведеніе возвышеннаго въ такую категорію, для которой трагическое лишь одна изъ разновидностей. Со времени Бёрке можно говорить о возвышенномъ, какъ объ эстетической особенности не только душевныхъ состояній, выражаемыхъ въ поэзіи, но и просто предметовъ. Идя опытнымъ путемъ и точно заранѣе додѣлывая работу Юма о вкусѣ, Бёрке старается подобрать особенности предметовъ, представляющихся намъ красивыми. Онъ говоритъ, что красивымъ бываетъ не слишкомъ большое и не слишкомъ маленькое; гладкое, то, у чего закругленныя формы. Особенности возвышеннаго оказываются несовпадающими съ этимъ. И вотъ онъ видитъ черты возвышеннаго во всемъ, что сильно и огромно, рѣзко, что темнаго цвѣта, что массивно и крѣпко.

Такъ въ мірѣ физическомъ, такъ и въ моральномъ. Значитъ ли это, что надо отожествить возвышенное просто съ некрасивымъ? И да и нѣтъ. Бёрке продѣлываетъ относительно возвышеннаго какъ разъ ту самую работу мысли, что и гуманисты XVI в., когда различали смѣшное-уродливое отъ смѣшного-комическаго. Отчасти возвышенное уродливо, но не уродливое возвышенно. Значитъ есть такое уродливое, что перестаетъ быть непріятнымъ, что, мало того, доставляетъ наслажденіе. Уродливое, доставляющее наслажденіе, вотъ въ сущности опредѣленіе, какое можно вывести для возвышеннаго, слѣдуя за Бёрке. Почему, какимъ образомъ

доставляетъ это уродливое наслажденіе? Бёрке объясняетъ, схоже съ высказаннымъ когда-то нѣкоторыми итальянскими гуманистами положеніемъ, что вовсе не всегда и не всякая боль, даже не всякое страданіе лишено для насъ привлекательности. Страшное влечетъ къ себѣ, притягиваетъ. И такъ одновременно съ Бёрке думалъ и Хомъ, впослѣдствіи Лордъ Кэмзъ. Въ своихъ „Элементахъ критики“ (1761) онъ такъ же, какъ и Бёрке, не удовлетворяется относительно ужаснаго взглядами классиковъ, которые подобно Баттё считали страшное въ трагедіи дающимъ наслажденіе, потому что оно „не на самомъ дѣлѣ“. Бёрке говоритъ, что зрители самой совершенной трагедіи оставили бы театръ пустымъ, если бы въ это время въ сосѣднемъ скверѣ совершалась бы казнь важнаго преступника. Значитъ, и въ самой жизни трагическое, ужасное и возвышенное привлекаютъ тайной связью острой боли и наслажденія.

Итакъ, англійскій сенсуализмъ уже окончательно возводилъ ужасное въ эстетическую категорію. Воспріятіе ужаснаго вызывается не только произведеніями искусства, но и видимостью самихъ явленій жизни и природы. Мы можемъ теперь вернуться къ изображенному въ началѣ этой главы соотношенію. Схему его можно сохранить, но она значительно осложнится. Я поставлю въ скобки тѣ категоріи, какія уже заходятъ за предѣлы эстетики, какъ ученія о прекрасномъ:

	комическое и смѣшное	
трагическое, возвышенное и ужасное (уродливое)	юморъ и благородный комизмъ.	(площадной комизмъ, низкое и уродство).

Трагическое и возвышенное, поскольку они переходятъ въ ужасное, становятся уродливымъ; комическое, поскольку оно смѣшно, съ одной стороны удерживается въ предѣлахъ ученія о прекрасномъ: тогда оно юморъ, или благородный комизмъ; но съ другой — оно превращается просто въ уродство и съ ученіемъ о прекрасномъ не должно имѣть ничего общаго. Лишь, у кого очень плохой вкусъ, примирится, по мнѣнію эстетиковъ докантовской поры, съ подобнымъ комизмомъ.

Ко времени выхода въ свѣтъ „Критики способности сужденія“, эстетика должна была вѣдаться уже не съ одной, а съ двумя категоріями. Рядомъ съ прекраснымъ заняло мѣсто возвышенное, которое, поскольку оно обнимаетъ собою и трагическое, въ той или другой мѣрѣ совпадаетъ съ ужаснымъ. Что же касается до смѣшного, оно, съ одной стороны, какъ будто и входитъ въ область эстетики,—и значитъ получается еще третья эстетическая категорія, но съ другой стороны смѣшное остается за предѣлами эстетики. Смѣшное также осложняется. Рядомъ съ нимъ юморъ, несовпадающій съ комическимъ. Смѣшныхъ началъ оказывается даже цѣ-

лыхъ три. Такое положеніе вещей мы и находимъ въ „Критикѣ способности сужденія“. И относительно категорій красоты Кантъ тоже явился завершителемъ. Все то постепенное развитіе представленій о трагическомъ, возвышенномъ, ужасномъ, о комическомъ, о юморѣ и о смѣшномъ составляютъ элементы, на которыхъ построилъ Кантъ свое изложеніе. Ученіе о возвышенномъ занимаетъ, однако, у Канта особую книгу „Аналитики способности сужденія“, а смѣшное все еще пріютилось совершенно отдѣльно и обособленно въ примѣчаніи къ „Дедукціи чистыхъ эстетическихъ сужденій“. Надо еще замѣтить,—что странно ни разу не встрѣтить въ изложеніи Канта,—когда онъ говорилъ о возвышенномъ, ни самаго термина трагизмъ, ни подходящихъ подъ него понятій. Кантъ разумѣетъ также лишь одно впечатлѣніе отъ возвышеннаго въ самой природѣ. Но развѣ нельзя говорить о трагическомъ въ самой природѣ? Мы увидимъ нѣсколько дальше, что кантіанецъ Шопенгауеръ всю природу и все мірозданіе признаетъ потрясающей трагедіей, обнаруживающейся въ созданіяхъ трагиковъ. Умолчаніе о трагическомъ въ ученіи Канта о возвышенномъ тѣмъ страннѣе, что онъ не рѣдко въ своихъ разсужденіяхъ готовъ отождествить величественное съ ужаснымъ, а на послѣднихъ страницахъ „Аналитики способности сужденія“ находится замѣчаніе, гораздо лучше подходящее къ трагическому, чѣмъ къ такому возвышенному, которое этотъ кругъ представленій въ себя бы не включилъ. Мало того, конечный выводъ о возвышенномъ содержитъ въ себѣ превосходную и, самое по себѣ, возвышенную теорію трагизма, и ею немедленно воспользуется ближайшій послѣдователь Канта—великій трагикъ Шиллеръ. Если же Кантъ ни слова не говоритъ ни о комизмѣ, ни о юморѣ, то всего черезъ 14 лѣтъ послѣ появленія „Критики способности сужденія“ пробѣлъ этотъ восполнитъ Жанъ Поль Рихтеръ.

Въ анализѣ возвышеннаго Кантъ по существу сходится съ Бёрке, на нѣмецкій переводъ книги котораго онъ въ концѣ своего изслѣдованія и ссылается. Но теорію Бёрке онъ называетъ „физіологической“ и „только эмпирической“ въ противоположность своей—„трансцендентальной“.

Примѣры, которыми пользуется Кантъ, взяты только изъ внѣшней природы и изъ сферы интеллектуальной. Эта послѣдняя и составляетъ особую область, впервые вводимую Кантомъ въ эстетику. Кантъ раздѣляетъ возвышенное на *математически-возвышенное и динамически-возвышенное*. Ко второму отдѣлу принадлежатъ такіе примѣры, какъ огромныя нависшія скалы, бушующее море, мрачныя стремнины и т. п. явленія природы. Для того, чтобы понять, почему они отнесены къ возвышенному, надо сначала продумать то, что Кантъ называетъ математически-возвышеннымъ. Согласно основному и общему опредѣленію возвышеннаго, подъ это понятіе подводится то, что „безусловно велико“. Безусловно значитъ „безотносительно“, потому что если бы мы понимали „безусловно

большое" какъ-нибудь иначе, никакого критерія a priori, конечно, нельзя было бы установить. Все, что угодно, можетъ быть названо большимъ по отношенію къ чему-либо схожему, но меньшему по размѣру. Телескопы и микроскопы даютъ намъ богатый и поучительный опытъ. Но если мы говоримъ: безотносительно большое, тогда ясно, что мы имѣемъ ввиду нѣчто какъ бы несравнимое; и вотъ первое, что надо тутъ взять въ соображеніе, это будутъ, по мнѣнію Канта,—которое однако часто и сильно оспаривалось,—*безконечно-большія цифры*. Таково математически-возвышенное. Его воспріятіе исключительно интеллектуально. Но его нельзя считать не имѣющимъ вовсе никакого отношенія къ чувствамъ и къ воображенію. Напротивъ, именно исходя изъ воспріятія и сознанія математически возвышеннаго, мы прійдемъ къ пониманію возвышеннаго въ природѣ, т. е. къ динамически возвышенному.

„Высоко—то, говоритъ Кантъ, одна мысль о чемъ уже доказываетъ ту способность духа, которая превышаетъ всякій масштабъ внѣшнихъ чувствъ". Такъ при осмысленіи безконечно-большихъ чиселъ духъ нашъ уносится въ какую-то такую область, которой онъ охватить ни въ коемъ случаѣ не можетъ. Никакой масштабъ тутъ, оказывается, не примѣнимъ. Какъ же возможно что-либо подобное? Объясненіе этого заключается въ самомъ существованіи такой способности духа, т. е. въ немъ самомъ. Кантъ разсуждаетъ тутъ въ строгомъ соотвѣтствіи съ тѣмъ, что было сказано о рефлектирующей эстетической способности сужденія. Возвышенное заходитъ за предѣлы разума, и ему никакое представленіе разума не соотвѣтствуетъ, и отсюда переходъ въ область чувства. Но и чувство тутъ даетъ чрезвычайно мало, потому что, если, какъ говоритъ Кантъ, „съ воспріятіемъ (apprehensio) можно пойти въ безконечность, то никакое соединеніе (comprehensio aesthetica) тутъ невозможно". Въ опредѣленіи возвышеннаго приходится стать исключительно на *субъективную* точку зрѣнія. Воспринимая красивое, т. е. цѣлесообразное безъ цѣли, мы имѣемъ основаніе высказать какое-то смутное предположеніе, что сама природа заготовила нѣчто подходящее къ нашему наслажденію формами, и отсюда, говоря о прекрасномъ, Кантъ настаивалъ и на *объективности* эстетическаго сужденія. „Сужденіе о возвышенномъ всецѣло коренится въ нашемъ духѣ, который, уносясь воображеніемъ въ безконечность, самъ своею собственной силой создаетъ comprehensio aesthetica. Она выражается въ сферѣ духа въ изумленіи, или даже въ *страхѣ*, даже въ сознаніи своего безсилія, но самое вотъ это чувство уже духовная побѣда, откуда и наслажденіе". „Можно,—говоритъ Кантъ,—находить что-либо страшнымъ и въ тоже время не бояться". Въ этихъ простыхъ словахъ и заключается самое ядро построеній Канта о возвышенномъ.

Что тутъ мы вплотную подошли къ старой, завѣщанной Аристотелемъ теоріи о трагизмѣ,—бросается въ глаза, но намъ надо раньше, чѣмъ

продолжить эту мысль Канта продумать взаимныя отношенія, какія онъ устанавливаетъ между возвышеннымъ и красивымъ.

Возвышенное, конечно, такъ же, какъ и красивое, не имѣетъ никакого отношенія къ пользѣ, а отсюда и къ желаніямъ. Это легко и просто вытекаетъ изъ самыхъ этихъ превходящихъ сюда: удивленія, страха, несоотвѣтствія и т. д. Но, что особенно важно, и это опять-таки дѣлаетъ возвышенное исключительно субъективнымъ, невозможность въ данномъ случаѣ стать на формальную точку зрѣнія. Сужденіе о возвышенномъ—*не формально*. Нѣтъ формы возвышеннаго, потому что оно совпадаетъ съ стремленіемъ къ безконечному. Его нельзя охватить и запечатлѣть. Примѣры, приводимые Кантомъ: взбаламученное море, скалы, пропасти, водопады, все, гдѣ сказывается необузданная мощь силъ природы, безконечно превышающая силы самаго человѣка, всюду тутъ дѣло вовсе не въ формѣ ихъ, а напротивъ—въ той безформенности, которая подавляетъ духъ. Только, справившись съ этой подавленностью и отсюда найдя перевѣсъ силы надъ природой „въ себѣ самихъ“, мы торжествуемъ въ особомъ наслажденіи, которое и есть сужденіе о возвышенномъ. Такъ выходитъ Кантъ въ этой части своей эстетики за предѣлы формализма. Но вѣдь этимъ самымъ вводится нѣчто такое, что до сихъ поръ было чуждо Кантовской эстетикѣ и съ чѣмъ она казалось бы справилась—*начало моральное*. И дальше, а въ особенности въ послѣднихъ замѣчаніяхъ, заканчивающихъ всю ту часть „Критики способности сужденія“, какая посвящена анализу возвышеннаго, Кантъ уже становится моралистомъ. Въ сущности проблема о возвышенномъ вовсе не уложилась въ Кантовскую эстетику, какъ не уложилась въ нее и теорія искусства. И сообразно съ тѣмъ, какъ для теоріи искусства понадобилась помощь со стороны въ видѣ „эстетическихъ идей“, такъ точно и для возвышеннаго необходимо было прибѣгнуть къ сферѣ морали и заговорить о гордомъ сознаніи, при помощи котораго торжествуетъ человѣкъ свою побѣду надъ страхомъ передъ могуществомъ природы. Правда, самое наслажденіе отъ возвышеннаго поскольку и оно *непосредственно* и *не преслѣдуетъ никакой пользы*, Кантъ имѣлъ основаніе считать эстетическимъ; но это только слѣдствіе изъ чисто моральнаго акта самообладанія и смѣлости.

Вполнѣ послѣдовательно моральное опредѣленіе даетъ Кантъ возвышенному, когда говоритъ: *„Каждый аффектъ энергическаго типа, который именно вызываетъ сознаніе нашихъ силъ для преодолѣнія всякаго противодѣйствія, есть эстетически высокій“*.

Можно ли сомнѣваться въ томъ, что подобныя мысли увлекутъ поэтическія грёзы Шиллера? Черезъ три года по выходѣ въ свѣтъ „Критики способности сужденія“ изъ-подъ пера Шиллера выливаются цѣлыхъ четыре статьи по этому отдѣлу эстетики: „Основаніе удовольствія, ощущаемаго отъ трагическихъ предметовъ“, „О трагическомъ искусствѣ“, „О

возвышенномъ", „О патетическомъ". Въ этихъ статьяхъ, повидимому, не ставившихъ себѣ прямой задачей исправлять, или дополнять взгляды и мысли Канта, Шиллеръ оказывается, однако, настолько проникшимся кантіанствомъ, что онъ уже не можетъ разсуждать иначе, какъ въ предѣлахъ, поставленныхъ великимъ Кенигсбергскимъ философомъ. И вотъ Шиллеръ гораздо лучше, чѣмъ самъ Кантъ, опредѣляетъ то мѣсто, какое должно занимать ученіе о трагическомъ въ общемъ міросозерцаніи Канта. Трагическое и возвышенное—эстетическія категоріи постольку, поскольку онѣ находятся на промежуточной зонѣ между міромъ необходимости и міромъ свободы, т. е. между познаніемъ и моралью. Но трагическое доставляетъ удовольствіе лишь косвенно. Сами по себѣ развѣ „непріятные аффекты" могутъ давать наслажденіе и отсюда примирять оба міра, т. е. утѣшать насъ, говоря: этотъ міръ бытія хорошъ? Конечно, наоборотъ: трагическое должно вести къ пессимистическому выводу; какъ мы увидимъ, такъ и будемъ разсуждать Шопенгауеръ. Значитъ трагическое, пока мы не разрѣшимъ старую задачу, интересовавшую еще въ эпоху возрожденія: почему „непріятные аффекты доставляютъ наслажденіе", надо отнести къ области такой эстетики, которая отличалась бы отъ Кантовской тѣмъ, что основана была бы не на одномъ чувствѣ наслажденія, а также и на его противоположности, т. е. на страданіи. Ясно, что трагическое пришлось бы занести въ *уродливое*, т. е. по существу въ непріятное. Уродливое составляетъ искомое соотвѣтствіе красотѣ. Трагическое прежде всего уродство: возвышенное некрасиво. Но дѣло именно въ томъ, что оно тѣмъ не менѣе доставляетъ удовольствіе. Какимъ же образомъ? Шиллеръ при рѣшеніи этой задачи и строитъ свою систему по существу сходную съ кантовской, но проведенную гораздо строже.

Шиллеръ говоритъ, что если ужасное доставляетъ намъ наслажденіе, то это не можетъ считаться сужденіемъ чувствами. Сужденіе чувствомъ дало бы только страданіе. Лишь уйдя совсѣмъ отъ власти чувства и чувственности, т. е. совершенно преодолѣвъ законы природы, или что тоже —необходимости, достигаемъ мы тутъ наслажденія. Наслажденіе отъ ужаснаго—актъ свободы. Освободившись, или переборовъ свою чувственную природу, празднуемъ мы какое-то торжество духа, и вотъ тутъ возникаетъ моральное состояніе нашего сознанія, которое даетъ намъ наслажденіе. Возвышенное оказывается тогда даже выше прекраснаго. Въ чисто духовномъ смыслѣ оно должно быть превознесено надъ прекраснымъ, какъ соотвѣтствующее такому состоянію сознанія, къ какому и способны лишь возвышенныя души. Наслажденіе отъ возвышеннаго—дѣло разума. Это разумъ торжествуетъ надъ чувствомъ. Возвышенное,—говоритъ Шиллеръ,— выходъ изъ чувственнаго міра, въ которомъ прекрасное стремится насъ удержать. Возвышенное оказывается почти вовсе не эстетической категоріей, оно не моментъ красоты, а великій актъ воли, свободно осущест-

вляющейся въ нашей моральной сущности. Таковъ путь разсужденій Шиллера, который приводитъ его къ тому общему выводу о возвышенномъ, къ которому, идя другимъ путемъ, пришелъ уже Кантъ. Шиллеръ пишетъ: „въ возвышенномъ разумъ и чувственность не находятся въ согласіи, и въ этомъ-то разладѣ между ними и заключается поражающее нашъ духъ очарованіе. Физическій и моральный человѣкъ борются здѣсь между собою: тѣ самые предметы, которые заставляютъ перваго чувствовать свою ограниченность, второму даютъ сознаніе его силы". И въ другомъ мѣстѣ: „изъ нравственной природы проистекаетъ радостное впечатлѣніе, вслѣдствіе котораго восхищаютъ насъ мучительные аффекты".

Итакъ, Шиллеръ еще гораздо дальше, чѣмъ Кантъ, отошелъ отъ сенсуалистическаго объясненія радости мученій, намѣченнаго гуманистами XVI в. и представленнаго у Бёрке. Но этимъ онъ чуть не вывелъ ужасное совсѣмъ вонъ изъ области эстетики.

Обратимся теперь къ смѣшному. Это послѣднее хотя и разбирается у Канта только вскользь и въ общую эстетическую систему не вводится, все же представляетъ полное соотвѣтствіе трагическому началу. Чтобы понять это, надо только взять теорію ужаснаго не у самаго Канта, а у Шиллера. Побѣда духа надъ чувствомъ даетъ наслажденіе, вызываемое созерцаніемъ ужаснаго. А, что если побѣдитъ не духъ, а чувство, не нравственный человѣкъ, а его, указанный Шиллеромъ, противникъ: тѣлесный человѣкъ. При этомъ предположимъ еще, что появилось бы вовсе не страданіе, а также и не моральное паденіе человѣка, а тоже наслажденіе и даже такое, которому служитъ искусство, т. е. создаваемыя геніемъ эстетическія идеи. Возможно ли подобное положеніе вещей? Вотъ кто-то разсказываетъ весьма патетически, что одинъ купецъ, накопившій множество богатствъ въ Индіи, ждетъ ихъ прибытія въ Европу, и отъ этого зависятъ какія-либо особенно важныя обстоятельства его жизни: скажемъ, его сыновья вступятъ въ бракъ съ любимыми ими дѣвушками. Вдругъ онъ получаетъ извѣстіе, что его корабли погибли, а съ ними вмѣстѣ погибли всѣ его сыновья. Купецъ посѣдѣлъ отъ ужаса. Разсказъ этотъ трагическій, но въ концѣ разсказа неожиданно и просто было сообщено, что у купца посѣдѣлъ парикъ. Слушавшее общество сразу оправится отъ трагическаго трепета. Не правда-ли?—если разсказчикъ былъ остроуменъ, раздастся еще взрывъ хохота. Этотъ примѣръ изъ очерка Канта о смѣхѣ. Кантъ сказалъ бы, что острякъ, придумавшій эту штуку, „вызвалъ бы сразу и то напряженіе, и то ослабленіе нашихъ кишокъ, которое сообщается и грудобрюшной преградѣ (подобное тому, какое чувствуютъ люди, которые боятся щекотки), причемъ легкія выталкиваютъ воздухъ съ быстро слѣдующими одна за другою паузами и, такимъ образомъ, вызываютъ полезное для здоровья движеніе: и только это, а не то, что происходитъ

въ душѣ, и есть дѣйствительная причина пріятнаго состоянія при мысли, которая въ сущности изъ себя ничего не представляетъ".

Смѣхъ, по опредѣленію Канта, *есть аффектъ изъ внезапнаго превращенія напряженнаго ожиданія въ ничто.* И Кантъ настаиваетъ на выраженіи: „въ ничто"; именно совсѣмъ ничего, никакого послѣдствія и никакого слѣда не оставляетъ согласно его теоріи *игра* мыслей, т. е. эстетическія идеи, что произвели аффектъ. Только тѣлесный, почти животный смѣхъ и остался, и онъ то и былъ ближайшей цѣлью. Тѣлесный характеръ смѣха опредѣляется еще тѣмъ, что получается „повышенная жизнедѣятельность". Стало быть, если отъ аффекта „энергическаго типа", т. е. отъ наслажденія трагедіей повышаются духовныя силы, торжествуетъ радость своей свободы духъ человѣческій, то тутъ полное соотвѣтствіе отъ противоположнаго, потому что радуется тѣлесная жизненность, но радость эта вызвана игрою духовныхъ силъ.

Соотношеніе ужаснаго и смѣшного вполнѣ сознательно и продуманно было проведено Жанъ Поль Рихтеромъ въ его „Приготовительной школѣ эстетики". Комическое оказалось основаннымъ на воспріятіи безконечно малаго и ничтожнаго, въ противоположность возвышенному, согласно Канту, основанному на безконечно великомъ. Смѣшно, или комично все то, что быстро превращается изъ важнаго и значительнаго въ ничтожество, что подражаетъ высокому, само по себѣ будучи совершенно незначительнымъ и жалкимъ. Такова теорія Ж. П. Рихтера. Отчего смѣшны обезьяны, какъ не отъ сходства ихъ съ человѣкомъ, при чемъ это сходство оказывается высшимъ показателемъ животной ничтожности. Получается впечатлѣніе *контраста.* Со времени Жанъ Поля Рихтера контрастъ и ставится въ центрѣ комическаго. Такъ замѣненъ новымъ понятіемъ Кантовскій принципъ игры, превращенія въ ничто, т. е. той быстрой смѣны, что казалась Канту причиной возбужденія, называемаго смѣхомъ. Жанъ Поль Рихтеръ ввелъ въ эстетику, или вѣрнѣе обновилъ въ ней еще и понятіе *юмора.* Юморъ не тоже самое, что комизмъ. Юморъ не подраздѣленіе. Жанъ Поль Рихтеръ подчеркиваетъ серьезную, сосредоточенную, грустную сторону юмора. Юморъ находится на какомъ-то промежуткѣ между трагическимъ и комическимъ. Превращая въ ничто, или въ безконечно малое, юморъ не только играетъ. Тутъ истинная грусть и сожалѣніе, что безконечно большое, возвышенное, то, что обдаетъ насъ священнымъ трепетомъ, увы, безконечно мало: оно житейское и обыденное; отсюда сознаніе ничтожества, которое окрашено сожалѣніемъ и разочарованіемъ въ сердцѣ, а отсюда грусть и томленіе, смѣхъ сквозь слезы.

VII.

Романтики и идеалисты. Шеллингъ, Гегель, Шопенгауеръ.

Въ началѣ XIX в. книги по эстетикѣ роятся въ Германіи въ такомъ изобиліи и вызываютъ къ себѣ такой живой интересъ, что эта отрасль философіи начинаетъ считаться по преимуществу нѣмецкой. Нѣмецъ Баумгартенъ еще въ серединѣ XVIII в. далъ ей названіе, которое было принято и навсегда за нею закрѣплено; теперь трудолюбиво и увлеченно разрабатываютъ ее нѣмецкіе философы. Что до XVIII в. всѣ тѣ вопросы, которые объединяются названіемъ: эстетика, и возникали, и разрабатывались въ другихъ странахъ и на другихъ языкахъ,—забывается; а между тѣмъ въ Германіи по традиціи занятія эстетикой продолжаютъ процвѣтать и до нашихъ дней.

Имя Шеллинга стоитъ во главѣ всей послѣ-кантовской нѣмецкой эстетики. Самъ романтикъ и другъ романтиковъ въ поэзіи, а въ философіи основатель трансцендентальнаго идеализма, Шеллингъ наложилъ на нее печать своего генія.

Въ „Системѣ трансцендентальнаго идеализма“ (1800) Шеллингъ воспользовался шиллеровской теоріей наивнаго искусства для того, чтобы окончательно свести къ монизму эти два начала—объективное и субъективное, безсознательное и сознающее, природу и созерцающее „я“. Наивный художникъ, по Шиллеру, въ своей ребяческой, подражающей природѣ, игрѣ осуществляетъ присущую намъ свободу, сочетая ее съ міромъ необходимости. Такъ родится „золотой міръ романтики“, эта святая грёза генія, вѣчная и совершенная. Шеллингъ прежде всего вводитъ одно глубокое психологическое наблюденіе, которое, какъ мы увидимъ дальше и въ другой связи, станетъ краеугольнымъ камнемъ современной психологіи творчества: самое первоначальное созерцаніе міра бытія уже есть поэтическая способность созерцать, значитъ, уже творить и міръ, и природу. Это положеніе, которое подтверждаетъ современная психологія, ставящая воспріятіе въ зависимость отъ воображенія, существенно важно для трансцендентальнаго идеализма. Природа есть развивающійся интеллектъ. Она безсознательна, но всѣ ея процессы ведутъ къ возникновенію сознанія, т. е. къ появленію познающаго субъекта. Задача философіи разрѣшить проблему о возможность познанія. Дѣйствительно ли оно имѣетъ мѣсто? Существуетъ ли такой принципъ, на основаніи котораго можетъ быть поставленъ знакъ равенства между бытіемъ и познаніемъ? Отвѣтъ, данный Шеллингомъ, гласилъ: познаніе возможно лишь черезъ посредство субъектъ-объекта, т. е. черезъ *самосознаніе*. Не кто-то посторонній и чужой міру природы поставилъ себя по отношенію къ ней въ положеніе субъ-

екта, воспринимающаго не связанный съ нимъ объектъ; отнюдь не такъ; напротивъ, съ одной стороны созерцаніе объекта есть его собственное самосознаніе, т. е. объектъ равенъ субъекту, а съ другой стороны, черезъ творческую силу созерцанія, субъектъ самъ себѣ создаетъ объектъ для созерцанія.

Такъ сама природа оказывается предметомъ художественнаго творчества, и зародышъ такой постановки вопроса также можно найти еще у Шиллера. Самое установленное имъ понятіе *видимость* уже намекаетъ на то, что мы въ ней видимъ, хотимъ, или можемъ увидѣть нѣчто такое, что исходитъ и отъ насъ. Но мало этого. Въ письмахъ „о Наивномъ и Сентиментальномъ" Шиллера заключается зерно идеализма. Онъ прямо оговаривается, что не самое природу мы воспринимаемъ эстетически, а вкладываемую нами въ нее *идею*. Значитъ, даже еще при простой шиллеровской теоріи искусства явилась возможность вернуться къ Платону. Природа—осущественіе идей; въ ней намъ важны *образы идей*, вѣчныхъ, божественныхъ, жившихъ раньше внѣ природы, живущихъ и въ насъ, т. е. въ субъектѣ созерцанія помимо природы; образы этихъ идей и воспринимаемъ мы. *Этимъ обосновывается идеализмъ въ эстетикѣ*. Онъ коренится въ значительной мѣрѣ въ возрожденіи Платона. Но идеализмъ Платона понятъ по новому. Какъ, —это станетъ ясно, если мы сопоставимъ теоріи Шеллинга съ платонизмомъ схоластиковъ. Когда схоластикъ, Ѳома Аквинатъ отличалъ universalia ante rem, т. е. божественныя идеи, первообразы всего сущаго, отъ universalia in re, т. е. отъ воплощенія этихъ идей въ природѣ и затѣмъ, для разрѣшенія получаемой тутъ антиноміи, вводилъ, какъ окончательное тожество познанія, понятіе: universalia post rem, онъ думалъ, что эти послѣднія, т. е. идеи созерцающаго субъекта, представляются лишь видимостью или интеллектуальнымъ осознаніемъ природы. Universalia post rem начинаютъ собою намѣченную номиналистами серію отвлеченныхъ построеній человѣческаго разсудка, въ противоположность идеямъ-первообразамъ и идеямъ, воплощеннымъ въ природѣ (universalia ante rem, universalia in re), которыя вполнѣ реальны. Но поскольку, съ одной стороны, наши органы воспріятія, т. е. душа, боговдохновенны, а съ другой стороны, поскольку вся тварь, т. е. все сущее есть созданіе Творца-великаго художника міра, то и воспріятіе образовъ должно быть признано истиннымъ и вполнѣ правильнымъ воспріятіемъ, т. е. видимость оказалась равна реальности, а эта реальность—отраженіе высшей и вѣчной реальности, т. е. Бога; отсюда воспріятіе міра есть воспріятіе *красоты*. Развѣ не совершенна природа? и развѣ совершающееся черезъ насъ, обладающихъ душой, ея самопознаніе не есть лицезрѣніе самого Бога въ прекрасныхъ его твореніяхъ? Такимъ путемъ, основныя положенія идеализма Платона приводили къ оптимизму христіанской эстетики, во главѣ

угла котораго ставится *эстетическое воспріятіе* творенія Божія. Въ кантовской эстетикѣ этому препятствовалъ только формализмъ; не подходила сюда также и раціоналистическая теорія вкуса; однако, то мѣсто, какое занимаетъ въ общей системѣ Канта „Критика способности сужденія", mutatis mutandis ясно указывало на точно такой же выводъ. Кантъ даже еще усилилъ оптимистическій смыслъ эстетики, какъ части философіи, введя въ нее и метафизическое толкованіе безцѣльной цѣлесообразности.

Но въ этомъ-то и заключается главная особенность послѣ-кантовской нѣмецкой идеалистической эстетики, что въ своемъ платонизмѣ она останавливается на полъ пути. Тутъ сказывается сродство идеализма съ поэтами романтиками. Романтизмъ слишкомъ презиралъ „низкую дѣйствительность"; онъ слишкомъ превозносилъ надъ ней „золотой міръ романтики", созданія поэтической фантазіи, или *идеалъ*—это слово пользуется особымъ успѣхомъ,—вообще все идеальное, въ смыслѣ вымышленности,—чтобы въ центрѣ эстетики могла оказаться красота природы. Нѣмецкій идеализмъ XIX в. уже ничего не имѣетъ общаго съ реализмомъ схоластиковъ. Идеалистическая философія и романтизмъ, несмотря на свои заботы о согласіи съ христіанствомъ и съ церковью, по существу нечестивы. И это надо всегда помнить именно потому, что старанія идеалистовъ угодить церковно-христіанскому міропониманію вносятъ путаницу и недоговоренность въ ихъ системы. Вопреки христіанскому реализму, universalia post rem, т. е. измышленіе человѣческое, идеалисты не только превозносятся надъ реальностью, т. е. надъ universalia in re, но даже, на самомъ дѣлѣ и надъ universalia ante rem. Въ этомъ мы сейчасъ воочію убѣдимся, разсматривая дальше эстетику Шеллинга. Глубокій разладъ между идеализмомъ и христіанствомъ совершенно правильно констатировала булла папы Льва XIII Aeterni Patris (4 авг. 1879). Папская энциклика справедливо прозрѣла въ нѣмецкой идеалистической философіи тотъ „антропологизмъ", провозглашающій: человѣкъ создаетъ себѣ Творца по образу и подобію своему, который—какъ мы увидимъ—вычиталъ изъ Гегеля и студентъ Фейербахъ, а послѣ самъ положилъ въ основу своей философіи.

Шеллингу было настоятельно необходимо, чтобы созерцаемый объектъ былъ дѣйствительно созданіемъ субъекта. Только такъ осуществлялось полностью ученіе о субъектѣ-объектѣ, т. е. идеализмъ получилъ трансцендентальное значеніе. Созерцающій долженъ былъ быть творцемъ, а отсюда созерцаемое даже и не видимостью природы, а ничѣмъ инымъ, какъ художественнымъ произведеніемъ. Вотъ почему,—и это самая характерная особенность и романтизма и идеалистической эстетики,—искусство оказалось застилающимъ пестрой пеленой живую дѣйствительность. Идеалъ заслонилъ реальное. Въ противоположность великому античному основателю идеализма Платону, то, что изгонялъ Платонъ изъ своей ре-

публики—изобразительныя искусства, было превознесено. Но для этого термины: подражаніе природѣ, изобразительныя искусства и т. д. были совершенно отвергнуты, и введены другіе; нельзя было даже сказать, вслѣдъ за Аристотелемъ и неоплатониками, что искусство, подражая, исправляетъ, дѣлаетъ предметы не такими, какъ они есть, а какими они должны были бы быть. Художественное произведеніе—продуктъ наивнаго вдохновеннаго *генія*. Геніальный художникъ—утверждаетъ Шеллингъ—творитъ въ нѣкоторомъ родѣ столь же безсознательно, какъ и природа; онъ самъ не вполнѣ знаетъ, что исходитъ изъ процесса творчества; оттого смыслъ художественнаго произведенія лучше всего назвать *безконечнымъ*. Хотя идея генія и воплощается въ конечныя и законченныя формы, но черезъ *символизмъ*,—и это отличаетъ художественное произведеніе отъ природы,—идея преобладаетъ, и вновь новые смыслы открываемъ мы, созерцая формы искусства: „*основной характеръ произведенія состоитъ въ безсознательной безконечности*“. Это положеніе развито Шеллингомъ въ діалогѣ „Бруно“ (1802). Здѣсь, полемизируя черезъ выведенныхъ имъ собесѣдниковъ съ Фихте и Лейбницемъ, Шеллингъ заставляетъ своего главнаго героя Джордано Бруно развить теорію абсолюта. *Произведеніе генія абсолютно*, оно внѣ времени и внѣ пространства, т. е. оно *вѣчно*. Множество разъ послѣ Шеллинга, часто позабывъ, откуда черпается для этого основаніе, и будутъ идеалистическія эстетики настаивать на вѣчномъ и абсолютномъ значеніи художественнаго произведенія. Такъ оказалось по Шеллингу, художественное произведеніе „*первообразомъ*“ идей, т. е. именно universale ante rem. Оттого оно вѣчно, и оттого-то его шеллингіанское пониманіе не имѣетъ ничего общаго ни съ самимъ платонизмомъ, ни съ нео-платонизмомъ. Геній-художникъ въ шеллингіанской философіи покусился на занятіе Святого Мѣста.

Сообразно съ отождествленіемъ художественнаго произведенія съ *первообразомъ* строится и теорія красоты. Прекрасны своей горней поту-сторонней красотой идеи Платона, прекрасны универсаліи—первообразы схоластиковъ; по опредѣленію Шеллинга: „*безконечное выраженное въ конечной формѣ—красота*“. Ясно, что красота только въ искусствѣ, что красота природы представилась приниженной и пренебреженной. А отсюда эстетика становится идеальной исторіей искусства. Только искусство и его судьба интересуютъ идеалистовъ, когда берутся они за проблемы эстетики. Я говорю, однако, *идеальной исторіей искусствъ*, потому что, конечно, не исторія чередованія формъ искусства и не подробное разслѣдованіе—въ то время, впрочемъ, и едва ли возможное—самихъ фактовъ исторіи отдѣльныхъ отраслей искусства, могло притягивать къ себѣ вниманіе; a priori строилась эволюція проявленія вѣчнаго генія въ искусствѣ и, какіе были въ распоряженіи факты, тѣ и подводились

подъ построенную заранѣе схему. Оторванность отъ реальнаго и устремленіе въ пустоту идеала мѣшали даже сами эти произведенія искусства возлюбить и изучать, какъ таковыя. Три раза: сначала въ Іенѣ (180²/₃ и 1804), а послѣ въ Вюрцбургѣ (1805), Шеллингъ читалъ курсъ „Объ отношеніи искусствъ къ природѣ“; изданы эти лекціи въ 1856 г. посмертно. Здѣсь и проводится историческій принципъ постепеннаго развитія искусствъ, совершенно отвлеченно, согласно заранѣе установленнымъ схемамъ и принципамъ.

Собственно говоря, самое опредѣленіе искусства у Шеллинга, однако, не только не нуждается въ эволюціонномъ разсмотрѣніи, но не должно бы допускать его. Вѣдь. если вѣчны и абсолютны созданія генія, какую историческую схему можно къ нимъ приложить, и какая историческая связь явленій можетъ отражаться на нихъ? Казалось бы, надо ихъ изучать, выхвативъ ихъ изъ повременной связи, совершенно отдѣльно и независимо отъ эпохи. Историзмъ и абсолютъ, эволюція и вѣчность—несовмѣстимые принципы. Эстетика и стала у Шеллинга исторіей искусства, такъ сказать, подъ постороннимъ вліяніемъ. Этого потребовали религіозно-метафизическія теоріи Шеллинга. Созданія генія—первообразъ явленій, но поскольку они представляются самопознаніемъ, объектомъ-субъетомъ, появленіе ихъ все-таки подвергнуто эволюціи. Самосознаніе есть постепенное *проявленіе идей*. Эволюцію идей необходимо установить потому, что иначе не понять взаимныхъ отношеній природы и сознанія. Не только сознаніе есть фактъ цивилизаціи, а стало быть и развитія, но и самое появленіе сознанія приходится разсматривать біологически, при чемъ надо еще установить длинный ходъ развитія въ такія эпохи міровой жизни, когда о сознаніи не можетъ быть и рѣчи. Богъ лишь постепенно открывается—училъ Шеллингъ—въ субъектъ-объектѣ. Вначалѣ все сущее не только лишь въ *потенціи*, но и въ „темнотѣ“. И не сразу, а постепенно разсѣивается мракъ, потому что „хочетъ“ Богъ открыться. Природу Шеллингъ называлъ „Старымъ Завѣтомъ“, а человѣка „Новымъ“. Только черезъ человѣка, т. е. послѣ появленія человѣка „принимаетъ“ Богъ въ себя природу; только тутъ Богъ „раскрывается“ (Deus explicitus), тогда какъ раньше онъ былъ лишь „нераскрывшимся“, какъ бы спрятавшимся Богомъ (Deus implicitus). Къ этой теоріи присоединялось еще установленное и принятое, какъ фактъ, раздѣленіе на древній языческій міръ „миѳологіи“ или „натуральной“ религіи, когда человѣчество ищетъ Бога въ природѣ и не находитъ Его, а лишь создаетъ себѣ множество боговъ, воплощающихъ силы природы, и затѣмъ на нашу эру, уже христіанскую, эру „откровенія“ и истинной вѣры. Только тутъ открывается Богъ.

Вотъ, сообразно этимъ двумъ эпохамъ эволюціи, и раздѣлялъ Шеллингъ исторію искусства. Болѣе ранняя эпоха—миѳологическая, послѣдующая—христіанская; въ центрѣ этой послѣдней стоитъ великій Данте,

авторъ „Божественной Комедіи“. Какъ развиваетъ это положеніе Шеллингъ, пользуясь историческимъ матеріаломъ, не представляетъ особаго значенія, и нѣтъ надобности слѣдить за нимъ шагъ за шагомъ. Важно то, что исторія искусствъ дѣлится и строится по содержанію. Исторія искусствъ Шеллинга есть *идейная исторія искусствъ*. Точно такой же отвлеченной и только идейной исторіей искусствъ были „Чтенія по эстетикѣ“ Гегеля, читанныя имъ въ Берлинѣ въ 1820—28 годахъ и вышедшіе въ свѣтъ послѣ его смерти (1835 г.). Гегель, въ противоположность Шеллингу, стоялъ далеко отъ поэзіи и художественнаго міра. Въ сущности вопросы искусства были ему чужды. Но въ первой четверти XIX столѣтія эстетика уже стала необходимой и обязательной частью стремящейся къ полнотѣ философіи. Эстетика вошла со времени Шеллинга въ систему Абсолютнаго Духа. И вотъ, при изображеніи саморазвивающагося Духа, и философія Гегеля также столкнулась съ проблемой эстетики. У Гегеля Духъ это—осуществленная *идея*, но долго Духъ не знаетъ, что онъ есть, хотя онъ и существуетъ всегда. Постепенно проявляетъ себя въ міровой эволюціи, т. е. сознаетъ себя Духъ; сначала въ неорганической, а послѣ въ органической природѣ онъ живетъ точно во снѣ, пока въ животномъ царствѣ не забрежжится смутное сознаніе. Въ человѣкѣ Духъ уже побѣждаетъ природу; онъ рвется изъ ея путъ на свободу, преодолѣваетъ трудности и преграды, какія ставила ему необходимость. Субъектъ-объектъ самопознанія завершаетъ всѣ муки Духа. Теперь онъ празднуетъ свободу. Такъ по новому перестроена уже знакомая намъ мысль Канта.

Идея можетъ показать себя; она черезъ насъ становится предметомъ созерцанія, религіознаго откровенія и философіи. Стало быть, эстетикой должна начинаться сфера *абсолютнаго духа*. Остается только неяснымъ, надо ли смотрѣть на эстетику, какъ на первую стадію, какъ на какое-то начало, преддверье къ религіи и философіи, или она равноправна съ ними, и въ ней изучается только иное, инымъ способомъ совершающееся проявленіе абсолютнаго Духа. Въ до-кантовской философіи эстетика, какъ наука *о чувственномъ познаніи*, не должна была претендовать на равноправіе по отношенію къ самой философіи, наукѣ о познаніи. Мы видѣли, что долгое время чувство ставилось ниже разума; разуму во времена Декарта даже предписывалось обуздывать страсти, т. е. аффекты чувствъ. Напротивъ, съ тѣхъ поръ, какъ Кантъ преодолѣлъ сенсуализмъ въ эстетикѣ, явилась возможность возвести красоту, какъ воплощеніе безконечнаго въ конечныя формы, на высшія ступени познанія. Такъ, повидимому, обстоитъ дѣло у Шеллинга. *Красота*—въ эстетикѣ Гегеля—есть *воспринимаемая чувствомъ видимость идеи*. Опредѣленіе это составляетъ краеугольный камень всей послѣ-кантовской идеалистической эстетики. Однако, если бы для Гегеля, какъ это было вообще принято въ

началѣ XIX в., эстетика не была наукой только о красотѣ, несравненно лучше соотвѣтствовало бы тому, что хотѣлъ сказать Гегель, признаніе видимости идеи не красотою, а вообще эстетическимъ воспріятіемъ. Формула могла бы звучать такъ: *воспринимаемая чувствомъ видимость идеи составляетъ предметъ эстетическаго осознанія.*

Въ самомъ дѣлѣ. Вчитываясь въ эстетику Гегеля, нельзя не придти къ заключенію, что далеко не всякая видимость идеи при воспріятіи ея нашими чувствами прекрасна. Гегель говоритъ, что красота природы—лишь *несовершенная красота*, потому что идея еще въ борьбѣ съ необходимостью, и Духъ не высвободился на свободу. Красота искусства, этого созданія генія, совершеннѣе и выше, такъ какъ тутъ, на что уже указывалъ и Шиллеръ, когда отождествлялъ искусство съ игрой, освобождается идея и самое воплощеніе ея есть уже актъ свободнаго Духа, проявляющагося черезъ личность художника. Художникъ, конечно, не подражаетъ природѣ, а „очищаетъ вещи, запятнанныя случайностью и внѣшностью повседневнаго бытія". Содержаніе искусства—*идеалъ*. Итакъ, вотъ уже двѣ степени красоты, какъ логическое послѣдствіе вводимаго Гегелемъ понятія о *несовершенствѣ красоты*. Но, вѣдь, также и не всѣ произведенія искусства одинаково прекрасны; тутъ уже, конечно, нужны степени, а теоріей хорошаго вкуса Гегель почти не пользуется. Приходится признать, что видимость идеи, даже когда она предстоитъ сознанію въ искусствѣ, можетъ быть различна качественно, и долженъ быть найденъ принципъ, по которому мы могли бы и тутъ судить о совершенствѣ и несовершенствѣ. Этотъ принципъ заключается для Гегеля во взаимныхъ отношеніяхъ образа и идеи, или *формы и содержанія*. Что если тутъ нѣтъ полнаго взаимнаго проникновенія, если форма не соотвѣтствуетъ содержанію? Что если великая идея представлена въ жалкомъ образѣ? Всего важнѣе съ точки зрѣнія того познавательнаго смысла, какой придаетъ красотѣ идеалистическая эстетика, спросить себя: какъ относиться къ художественному произведенію, гдѣ либо не восторжествовалъ до полной свободы Духъ,—что, какъ мы это видѣли, имѣетъ мѣсто при созерцаніи природы, но можетъ имѣть мѣсто и въ искусствѣ,—либо, наоборотъ,—освободившійся торжествующій Духъ, въ силу самаго своего величія, не можетъ найти себѣ соотвѣтственной формы, т. е. никакой геній не можетъ воплотить его ни въ какіе образы. И во второмъ случаѣ мы вновь имѣемъ дѣло съ *несовершенной красотой*. Но какая же это красота, если къ ней примѣнимо выраженіе: несовершенство? А стоитъ только усилить понятія несовершенства, чтобы получилось просто *уродство*.

Оттого, приведенное выше опредѣленіе, необходимо сузить: *красота есть воспринимаемая чувствомъ видимость идеи въ соотвѣтствующемъ ей образѣ*. Надо при этомъ помнить, что, если бы мы могли ска.

зать—красота есть видимость идеи въ прекрасномъ образѣ, мы далеко отошли бы отъ Гегеля. Для Гегелевскаго оптимизма идея всегда неизмѣнно и прекрасна, и истинна, и свята; ложная, нечестивая и некрасивая идея не что иное, какъ извращеніе; не можетъ быть также красивой идея, которая была бы ложна или зла; тутъ было бы contradictio in adjecto. А оттого образъ можетъ только либо соотвѣтствовать либо не соотвѣтствовать идеѣ. Вульгаризируя мысль Гегеля, часто говорятъ также: *красота есть соотвѣтствіе формы и содержанія.* Но и это выраженіе болѣе, чѣмъ неточно. Соотвѣтствіе формы и содержанія лишь условіе для появленія *идеала.* Но онъ достигнутъ лишь тогда, когда содержаніе, дѣйствительно,—идея, а форма не случайное ея выраженіе, взятое изъ преходящаго, низкаго міра дѣйствительности, а, поистинѣ, нѣчто достойное ея величія и значительности. Степени совершенства красоты въ искусствѣ и составляютъ основную тему всѣхъ эстетическихъ построеній Гегеля. Онѣ разсматриваются въ той идеальной исторіи искусства, какую представляетъ изъ себя „Чтенія по эстетикѣ". Основной ихъ задачей было представить постепенное, опредѣляемое эволюціонной послѣдовательностью выявленіе идеала до его высшаго и превосходнаго совершенства, т. е. красоты, когда въ полномъ соотвѣтствіи идея съ ея художественнымъ воспроизведеніемъ. *Эстетика Гегеля* еще въ гораздо большей степени, чѣмъ эстетика Шеллинга, неминуемо и неизбѣжно *должна была стать исторіей исскуствъ.*

И надо сказать, что ничто не доставило столько труда Гегелю, какъ прагматическое изложеніе его идеальной и построенной a priori исторіи искусствъ. Надо было уложить заранѣе намѣченные періоды въ неподатливыя рамки реальной исторической послѣдовательности. Эпоха за эпохой проработаны съ необычайнымъ трудолюбіемъ. Оттого эстетика Гегеля, не оставивъ почти вовсе никакого слѣда на развитіи самаго искусства, и вообще стоявшая отъ него далеко, была усвоена по преимуществу историками искусствъ и литературы. Тутъ въ этой самой слабой сторонѣ огромнаго труда Гегеля онъ пріобрѣлъ всего больше послѣдователей, и этимъ на долго внесъ смуту и прямой вредъ. Ничто такъ не помѣшало, съ одной стороны, правильной постановкѣ изученія исторіи искусствъ, а съ другой—теоретической эстетикѣ, какъ историческія построенія нѣмецкихъ гегельянцевъ. Огромный успѣхъ ихъ и то обстоятельство, что это были, по преимуществу, университетскіе курсы, т. е., что взгляды ихъ входили въ преподаваніе, привели къ тому, что множество историко-художественныхъ и эстетическихъ предразсудковъ бытуютъ до сихъ поръ и рабски повторяются въ популярныхъ книжкахъ; между тѣмъ никакого реальнаго историческаго основанія признавать ихъ хоть сколько-нибудь правильными нѣтъ и не можетъ быть, потому что это были, по существу, чисто апріорныя мысли, имѣвшія смыслъ только въ общей системѣ и только изъ этой системы и получающія мало мальски разумное объясненіе. Оговорка эта

необходима для того, чтобы при изложеніи эстетики Гегеля снять съ себя всякую отвѣтственность за ту или иную характеристику эпохъ, или отдѣльныхъ художественныхъ произведеній. Чтобы правильно понять Гегеля, надо имѣть въ виду только его чисто философскія построенія, и— не будетъ преувеличеніемъ, если я скажу,—на всѣ его историческія ссылки и приводимые имъ историческіе факты надо смотрѣть, какъ на сказку или притчу.

И если посмотрѣть на историческія построенія Гегеля, какъ на философскую сказку или притчу, то именно тогда-то и выступаетъ впередъ во всей своей яркости внутренняя правда, содержащаяся въ его эстетикѣ. Мы сейчасъ увидимъ, что даже самая непослѣдовательность эстетики Гегеля, то, что вызываетъ всего больше недоумѣній,—все-таки получаетъ свое обоснованіе изъ общей системы гегельянства, и тогда, поистинѣ, чувствуется глубина и прозорливость.

Въ основѣ гегельяновской эволюціи лежитъ принципъ *тріады*, т. е. тезиса, антитезиса, и синтеза. Тріада и была примѣнена къ развитію художественнаго идеала, при чемъ каждый моментъ представлялъ собою одну изъ тѣхъ причинъ несовершенства красоты, которыя только что были намѣчены. *Первымъ* проявленіемъ Духа въ искусствѣ Гегель считалъ *символику*. Символъ есть сочетаніе двухъ членовъ сравненія, но оно еще совершенно внѣшнее. Образъ единичный и вещественный не соотвѣтствуетъ смыслу. Лишь рвется идея къ проявленію, но она не находитъ достойнаго себѣ образа. Символическое искусство какъ бы грѣшитъ противъ заповѣди: не сотвори себѣ кумира. Центральной для него формой искусства признаетъ Гегель *зодчество древняго востока* съ его еще первой попыткой преодолѣть законъ тяготѣнія. Строятся пирамиды и огромные храмы, и этимъ думали люди воплотить идею божества. Архитектурныя украшенія, взятыя изъ жизни животныхъ, безотчетное сліяніе съ животными человѣческихъ формъ, поклоненіе тельцамъ и возведеніе въ божество египетскаго Аписа, все это еще только символика, только несовершенство. Но вотъ подходимъ мы *ко второму* моменту. Это *классическое искусство Эллады и Рима*. Передъ нами прекрасныя *изваянія* антропоморфической религіи. *Пластика* осуществляетъ идеалъ въ соотвѣтствіи формы и содержанія, и вотъ духъ празднуетъ свою свѣбоду въ твореніи художниковъ—геніевъ. Красота античнаго искусства совершенна. Но это не отъ величія Духа, а скорѣе отъ его ограниченности. Онъ въ сущности не поднялся надъ силами природы. Даже Прометей, возставшій на старыхъ стихійныхъ боговъ, дикихъ, необузданныхъ, былъ создателемъ только матеріальной культуры. Оттого такъ прекрасно сочетаются въ великомъ соотвѣтствіи форма и содержаніе, идея и образъ; пластичны, законченны и прекрасны—наивные въ своемъ совершенствѣ боги Греціи. Но начинается разладъ. Уже въ мистеріяхъ оказывается истинно духовное начало,

а рядомъ съ нимъ у Аристофана и позже въ римской культурѣ сатирой запечатлѣвается конецъ прекраснаго античнаго искусства. *Третій* періодъ *романтическій*. Вмѣсто пластики *духовная живопись*. Одухотвореніе искусства, темой котораго становится культъ Дѣвы Маріи, возвышенная любовь трубадуровъ и миннезингеровъ, и рыцарство, все это нарушаетъ классическую гармонію. Однако, только теперь свободный, вознесшійся до своего истиннаго выраженія, Духъ уже по другой причинѣ, чѣмъ въ первый періодъ, не можетъ найти себѣ формы. Побѣждена и преодолѣна матерія и природа. Не достигнуть образамъ средне-вѣковаго искусства до святости христіанскаго откровенія.

Итакъ Гегель взялъ въ сущности два уже намѣченныхъ Шеллингомъ періода развитія искусства: классическій и романтическій и лишь прибавилъ къ нимъ, какъ самую первоначальную тезу, символику древняго востока. Такова схема.

Однако, на самомъ дѣлѣ Гегелю пришлось установить еще и *четвертый* моментъ развитія идеала. У Гегеля, правда, не совсѣмъ ясно, составляетъ ли этотъ послѣдній моментъ лишь подраздѣлъ романтизма, или мы дѣйствительно имѣемъ право на основаніи точнаго смысла его системы говорить о четвертомъ моментѣ. Рѣчь идетъ о современности, хотя, разбираясь въ ней, Гегель ссылается на Шекспира. Третій романтическій періодъ закончился совершенно такъ же, какъ и классическій—сатирой, что для Гегеля равнозначуще разложенію. Романтическая свобода съ его безпредѣльнымъ исканіемъ, воплощеннымъ въ рыцарской легендѣ о св. Граалѣ, превращается въ жажду приключеній и открытій новыхъ странъ, и вотъ Аріосто и Сервантесъ завершаютъ своей тонкой насмѣшкой всю эту романтику среднихъ вѣковъ. „Если искусство—писалъ Гегель,—еще разъ возвращается къ изжитому и исчерпанному идеалу, то его интересъ уже не полонъ или не подчиненъ ему; онъ относится къ прежнему идеалу не серьезно, а комически. Такъ относился Аристофанъ къ современному ему греческому и аѳинскому міру, Лукіанъ ко всему греческому прошлому, Аріосто и Сервантесъ къ романтическому міру и рыцарству". Но не ясно ли тогда, что съ романтизмомъ покончено еще въ XVI вѣкѣ? Четвертый періодъ, т. е. современный романтизмъ, дѣйствительно, надо признать чѣмъ-то совсѣмъ новымъ и другимъ. Самое важное, что необходимо отмѣтить, это то, что опредѣленіе этого четвертаго періода, т. е. новаго романтизма гораздо лучше подходитъ къ характеру синтеза, чѣмъ третій періодъ, т. е. средневѣковый романтизмъ. Четвертый періодъ есть время великаго Гёте и его опоэтизированія *человѣчности*. Теперь, и только теперь, настала истинная свобода Духа. Сознаніе художника стало,—говоритъ Гегель,—словно tabula rasa, гдѣ возникаютъ образы то того, то другого характера: и романтическіе, и классическіе, и врывается и сама дѣйствительность въ голландской живописи, торжествующая побѣду надъ

природой. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не побѣдила Голландія природы, самую почву своей страны отвоевавъ у океана? Такъ даже обыденное—побѣда Духа; и еще болѣе она сказывается въ томъ *юморѣ*, что проповѣдывали Фридрихъ Шлегель, Жанъ Поль Рихтеръ и Тикъ, какъ высшую свободу творчества,—разрушающую, по прихоти художника то, что самъ онъ создалъ. Теорію юмора Гегель сочеталъ съ Шиллеровской теоріей сантиментальной поэзіи, и отсюда вывелъ характерную черту современнаго романтизма.

Вдумаемся теперь во всѣ эти намѣченные Гегелемъ періоды прохожденія художественнаго идеала съ точки зрѣнія *тріады*. Приложима ли она? Провелъ ли Гегель свой принципъ: тезиса, антитезы и синтеза хоть сколько-нибудь послѣдовательно? Удалось ли ему, несмотря на всѣ натяжки и апріорныя характеристики эпохъ, уложить исторію искусствъ въ намѣченную схему?

Ну, разумѣется, нѣтъ. Нечего и говорить, что не только первый романтизмъ, т. е. третій періодъ: христіанство и рыцарство, никакъ нельзя признать синтезомъ первыхъ двухъ взаимно противоположныхъ другъ другу. Скорѣе тяготѣніе матеріальной формы надъ Духомъ и затѣмъ невозможность для Духа найти себѣ соотвѣтственную форму,—вотъ теза и антитеза, синтезомъ которыхъ будетъ равновѣсіе и гармонія, соотвѣтствіе формы содержанію. Значитъ, именно классическое искусство, которому, однако, отведено лишь значеніе антитезы, непремѣнно должно заканчивать, по смыслу его толкованія у Гегеля, какую-то важную для искусства эволюцію. Правда, какъ мы видѣли, не настаивая на трехчленности тріады, можно выйти изъ затрудненія; стоитъ только признать самый послѣдній моментъ, современное Гегелю романтическое искусство, завершеніемъ, т. е. синтезомъ. Но тогда, почему юморъ и комедія, сатира и сентиментальное начало его характерныя черты? Оно признано всеобъемлющимъ, вмѣщающимъ всѣ выявившіяся раньше воплощенія идеи; отсюда ясно, что и юморъ тогда возможенъ. Одно изъ двухъ, или надо признать характерной чертой именно всеобщность, или только часть ея, т. е. юморъ. Не можетъ же часть быть равна цѣлому. Эти замѣчанія показываютъ, насколько мѣшала Гегелю въ его эстетическихъ построеніяхъ та квази-историческая основа, какую онъ хотѣлъ подъ нее подвести. Эстетика стала исторіей искусствъ, но исторія искусствъ со своими фактами вовсе не уложилась въ эстетическую схему, и только извратила эстетику, даже уничтожила ее. Такъ случится и со всѣми многочисленными попытками гегельянскихъ эстетикъ. Иначе и не могло быть. Несовмѣстимы эти два начала: историзмъ и теоретическое разсмотрѣніе. Только расположивъ и самыя эстетическія теоріи въ историческомъ планѣ, можно ихъ примирить.

Взглянемъ, однако, на эстетику Гегеля съ высоты его общей философской системы. Тогда немедленно получится неудавшаяся на почвѣ

одной только эстетики стройность. Мы легко убѣдимся, что иначе разсуждать Гегель и не могъ. Рядомъ съ этимъ получится и еще одно пріобрѣтеніе: все-таки установится живая связь эстетики Гегеля съ тѣмъ моментомъ развитія нѣмецкаго искусства и поэзіи, когда она возникла.

Если въ XVIIв. въ средѣ французскихъ классиковъ разгорался „споръ древнихъ съ новыми“ и поклонники французскихъ поэтовъ того времени могли требовать, чтобы ихъ поставили выше Гомера и Горація, нѣмецкіе романтики, напротивъ, никогда не стремились сравниться съ греками въ художественномъ совершенствѣ. Винкельманъ, Лессингъ, а позднѣе Гёте и Шиллеръ, въ эпоху своего эллинизма, провозгласили, исходя изъ разныхъ побужденій, но столь же опредѣленно, что красота античнаго искусства ни съ чѣмъ не сонзмѣрима. Никогда не вернется вновь пора такого же разсвѣта искусства. Вѣкъ Перикла, по премуществу, время эстетики.

Святымъ у васъ прекрасное лишь было,
Отъ радости не отвращался богъ
Когда, стыдясь, Кимена къ ней манила
И граціи полонъ былъ чертогъ—

пѣлъ Шиллеръ въ своемъ поэтическомъ обращеніи къ „Богамъ Греціи“ (1800 г.). И эти боги ушли,—ихъ нѣтъ, а вмѣстѣ съ ними ушло „все, чѣмъ жизнь была прекрасна“; „только въ царствѣ мрамора и слова“ остался ихъ слѣдъ. Противъ такого взгляда на античный міръ не протестовалъ и черезъ четверть вѣка ни одинъ голосъ изъ стана нѣмецкихъ романтиковъ, несмотря на то, что нѣмецкій романтизмъ прославлялъ въ Англіи Кольриджъ, и даже въ самой Франціи ему подражали насадитель нѣмецкаго идеализма, Викторъ Кузенъ, и вся школа Виктора Гюго, т. е. несмотря на общеевропейскую, твердо и надолго установленную признанность. Романтики, въ лицѣ Фридриха Шлегеля, стали даже увѣрять, что ихъ удѣлъ—характерное, некрасивое, юморъ. Менѣе всего были склонны они доказывать, что живутъ въ эпоху обаянія красоты. Нѣтъ, жалка и туманна дѣйствительность. Прочь отъ этой эпохи, которую приходится переживать, звали даже въ чисто художественномъ отношеніи романтики. Разладъ художественныхъ стремленій и окружавшаго міра бытія былъ возведенъ въ законъ. Какая же тогда гармонія? Гегель вторилъ въ своей системѣ такимъ широко распространеннымъ мнѣніямъ, и представлялось аксіомой его опредѣленіе античнаго искусства, какъ высшей нормы эстетическаго достиженія.

Но вѣдь прекрасное лишь первый моментъ самопознанія абсолютнаго Духа. И вотъ такъ естественно было отождествить второй его моментъ —религіозный, съ первыми вѣками христіанской эры. Средневѣковое искусство, которое въ то время и долго спустя называли романтическимъ, оказывалось искусствомъ, по преимуществу, религіознымъ. Разли-

чать эпохи такъ точно, какъ это научились въ наши дни историки искусства и историки литературы, во времена Гегеля еще не умѣли. Лишь въ серединѣ XIX в. будетъ во всей его значительности очерчено и сознано возрожденіе. XVI в. для нѣмецкихъ романтиковъ имѣлъ другое значеніе. Это—эпоха реформаціи. Какъ же было не провозгласить, что тутъ началась послѣдняя, величайшая стадія *свободы Духа*. Гегель охотно возводилъ себя въ продолжатели великаго Лютерова ученія. Философія и именно нѣмецкая философія, та, что родилась на родинѣ углубленнаго мистика Якова Бёме, знаменуетъ собою, съ одной стороны, истинное толкованіе богооткровенной религіи, а съ другой—самое мудрость, превращающую и религію въ новое и послѣднее откровеніе, только откровеніе уже не вѣры, наивной и полуязыческой, а твердаго всеобъемлющаго знанія. Такъ, въ концѣ концовъ все-таки торжествуетъ принципъ тріады, и философія, при чемъ, конечно, идеалистическая философія самого Гегеля оказывалась по истинѣ *синтезомъ двухъ первыхъ моментовъ абсолютнаго Духа*. Созерцающимъ идею въ образѣ, затѣмъ явившимся въ откровеніи, т. е. въ религіи и наконецъ въ чистомъ познаніи, окончательно обсуждающемъ идеи, предсталъ абсолютный Духъ.

Принципъ тріады требуетъ, чтобы вслѣдъ за созданіемъ образовъ искусства, въ силу внутренней необходимости, слѣдовало иное творчество, уже религіозное. Что тутъ именно антитеза по отношенію къ искусству, т. е. что религіозное осознаніе можетъ быть противополагаемо эстетическому,—мысль психологически глубокая. Ее поддерживаютъ даже зачастую біографіи великихъ художниковъ; развѣ только въ жизни Гоголя и Льва Толстого вслѣдъ за художественнымъ подвигомъ наступилъ страшный моментъ его полнаго отрицанія? А завершитъ, если только дѣйствительно наступаетъ такой моментъ и не воспрепятствуютъ ему какія-либо біографическія обстоятельства,—примиренная мудрость, достигшая ясности и полноты міросозерцанія, уже ненуждающаяся болѣе ни въ образахъ, ни въ религіозности для своего выраженія. Такъ ли это? Важнѣе всего тутъ, конечно самая возможность подобной тріады. Передъ нами проблема взаимныхъ отношеній искусства, религіи и науки. Будемъ ли мы разсматривать ее психологически, основываясь на индивидуальномъ опытѣ, какой даетъ знакомство съ умственной жизнью геніевъ, или, пользуясь народной массовой психологіей, поскольку мы можемъ ее прослѣдить, мы постараемся найти такіе объективные принципы, которые опредѣляютъ сущность художественнаго творчества, религіи и научнаго обобщенія,—все равно, проблема представится намъ въ видѣ *эволюціи*. Однако, и отдавая должное глубинѣ, построеній Шеллинга и Гегеля, мы все-таки не разсѣемъ сомнѣній о возможности укладывать даже продуманную эволюціонную теорію о вѣчныхъ и абсолютныхъ отправленіяхъ души въ прокрустово ложе историко-культурныхъ фактовъ. Основная трудность системъ Шел-

линга и Гегеля все-таки остается на лицо. И тогда вполнѣ естественно спросить себя: зачѣмъ понадобилась имъ исторія? Вѣрнѣе всего, тутъ сказалось вліяніе романтическаго міропониманія въ эту первую четверть XIX столѣтія, когда національное чувство возбуждается такъ жгуче, подъ вліяніемъ Наполеоновскихъ войнъ,—особенно въ Германіи, и на смѣну французскому раціонализму возникаютъ національныя увлеченія. Исторія манитъ къ себѣ воображеніе художниковъ, она вдохновляетъ политическихъ дѣятелей, въ ней ищутъ опоры для новыхъ принциповъ юристы. Вліяніе историзма сказалось и на философахъ-идеалистахъ.

Когда Гегель въ Берлинѣ началъ излагать свою эстетику, уже два года какъ увидѣла свѣтъ знаменитая книга Шопенгауера „Міръ какъ воля и представленіе". (1818). Второй дополнительный ея томъ вышелъ приблизительно одновременно съ изданіемъ лекцій Гегеля (1844).

Заключающаяся въ „Мірѣ какъ воля и представленіе" эстетическая теорія зиждится на основахъ идеализма въ той же мѣрѣ, какъ и эстетика Шеллинга и Гегеля; она носитъ еще болѣе познавательный характеръ, но ея отличительная черта состоитъ въ томъ, что ея создатель упорно отмежевываетъ свою систему отъ историзма. Красота и для Шопенгауера есть *идея въ соотвѣтственномъ образѣ*. „Но,—замѣчаетъ Шопенгауеръ,—одно *существенное* во всѣхъ ступеняхъ ея объективаціи составляетъ *идею*; самое же ея развитіе, благодаря которому она растягивается въ формахъ закона основанія на многочисленныя и многостороннія явленія,—напротивъ того *несущественно*; оно сводится лишь къ способу познанія индивидуума и только для него и имѣетъ реальность". Такимъ образомъ: „исторія человѣчества, напоръ событій, перемѣна временъ, многообразныя формы человѣческой жизни въ различныхъ странахъ и вѣкахъ—все это только случайная *форма проявленія идеи*, принадлежащая не ей самой". Шопенгауеръ называетъ міровыя событія только „буквами, изъ которыхъ можно вычитывать идеи человѣчества". Философія и исторія расходятся. Историкъ занятъ развитіемъ формъ; его дѣло опредѣлить почему, при какихъ обстоятельствахъ, въ тотъ или иной періодъ развитія искусства, идея принимала такой именно, а не иной образъ. Идея—абсолютная и вѣчная, разъ навсегда запечатлѣнная въ образѣ, одинаково значительна для всѣхъ временъ и народовъ. Нѣтъ періода художественнаго по преимуществу, и если искусство достигаетъ въ Греціи во времена Перикла, въ Англіи—въ вѣкъ королевы Елизаветы особаго совершенства, рѣшить, почему это такъ,—дѣло историка, для философа не имѣющее значенія. Принципъ абсолютности идеи проведенъ у Шопенгауера безо всякихъ отклоненій.

Существенную особенность идеалистической эстетики Шопенгауера составляетъ то, что онъ высоко ставилъ эстетическое наслажденіе отъ *красотъ природы*. У него нѣтъ и помину той мысли, что красота при-

роды ниже прекраснаго въ искусствѣ. Напротивъ, по смыслу разсужденій Шопенгауера, слѣдуетъ придать больше значенія непосредственному воспріятію идеи въ ясныхъ образахъ, чѣмъ черезъ искусство, потому что это послѣднее есть „облегчающее средство". „Художникъ,—говоритъ Шопенгауеръ,—даетъ намъ взглянуть на міръ его глазами". Художественное наслажденіе распадается на два момента: *познаніе идеи* прежде всего и затѣмъ *самопознаніе* познающаго. Значитъ, воспринимая художественное произведеніе, мы имѣемъ дѣло еще съ посредникомъ, и выше, значительнѣе надо счесть то наслажденіе, которое ни въ какомъ посредничествѣ не нуждается. Эстетика Шопенгауера—*субъективная*. Тутъ вновь отличіе отъ Шеллинга и Гегеля. Представленіе о субъектъ-объектѣ отсутствуетъ вовсе. Въ немъ нѣтъ нужды. Открыть идею въ ясномъ образѣ,—вотъ чисто познавательный подвигъ созерцанія, какой мы совершаемъ, когда смотримъ на міръ эстетически, и сопособность добиться этого великаго наслажденія, самая потребность въ немъ—вотъ въ чемъ состоитъ *геніальность*. Воспринимать непосредственно красоту, т. е. идею въ ясныхъ образахъ, значитъ стать на время *чистымъ субъектомъ познанія*, и тутъ-то и сказывается прежде всего геніальность. Способность стать чистымъ субъектомъ познанія должна бы быть достояніемъ всѣхъ людей, и только немощью ихъ объясняется, что созданія художниковъ должны стать посредниками между объектами познанія и воспринимающимъ субъектомъ. Отсюда слѣдуетъ еще и пониманіе генія, совершенно отличное отъ Шеллинга и Гегеля. Геній для Шопенгауера менѣе всего творецъ, самъ создавшій себѣ объектъ воспріятія. Напротивъ, Шопенгауеръ превозноситъ въ немъ характеръ пассивности. Важнѣе всего для отличія генія отъ прочихъ людей, что онъ „созерцаетъ", и сила его въ напряженности, доводящей его до „полнаго забвенія собственной особы и ея отношеній". Отсюда *чистый субъектъ познанія* оказывается наиболѣе *объективнымъ*. „Геніальность,—пишетъ Шопенгауеръ,—не что иное, какъ совершеннѣйшая объективность".

Всѣ эти черты эстетики Шопенгауера, ставящія его совершенно отдѣльно какъ отъ создателей идеалистической этетики, т. е. отъ Шеллинга и Гегеля, такъ и отъ всего полчища ихъ послѣдователей и подражателей—объясняется особымъ, свойственнымъ въ началѣ XIX в. только одному Шопенгауеру пониманіемъ Канта.

Лежащій въ основѣ системы Шопенгауера дуализмъ *представленія и воли* вытекаетъ изъ двухъ началъ, заимствованныхъ у Канта: *вещи въ себѣ*—съ одной стороны, и *явленія*—съ другой. Воля это—вещь въ себѣ, какъ бы чистый субъектъ жизни, лежащей за предѣлами нашей исключительно духовной сущности, т. е. *разума*; міру воли принадлежитъ и наше тѣло, поскольку оно живетъ, имѣетъ потребности такъ же точно, какъ и весь прочій міръ бытія. Но вотъ, поскольку этотъ міръ въ

себѣ, т. е. воля, воспринимается нами вмѣстѣ съ нашимъ собственнымъ я,—міръ какъ воля и есть міръ какъ представленіе. Пока мы живемъ, движимся, заботимся о себѣ, страдаемъ или наслаждаемся, т. е. во всѣхъ нашихъ обыденныхъ отправленіяхъ, мы—только жалкая часть міра, какъ воля. Мы подчинены законамъ бытія, и самый *разсудокъ* нашъ не что иное, какъ слѣпое орудіе воли. Но мы можемъ остановить этотъ, живущій въ насъ, органъ вещи въ себѣ или воли. Когда? Психологически моментъ этотъ опредѣляется, какъ разъ такъ, какъ у Канта опредѣляется способность эстетическаго сужденія. Основная способность этого момента—*непосредственность и незаинтересованность*. Человѣку свойственно *созерцать* міръ бытія, т. е. созерцать волю, какъ объектъ, безо всякой опредѣленной пользы для себя, не преслѣдуя при этомъ никакой цѣли, т. е. созерцая *безцѣльно*. Въ такихъ случаяхъ происходитъ то, что Шопенгауеръ называетъ *объективаціей воли*. Дѣйствующая и неустанная воля становится объектомъ познанія, или такъ какъ и созерцаніе можетъ тоже считаться волевымъ актомъ, то и самопознаніемъ. Для *степеней объективаціи воли* Шопенгауеръ и вводитъ терминъ Платона *идея*, причемъ онъ настаиваетъ на томъ, что является тутъ самымъ строгимъ послѣдователемъ Платона и разумѣетъ подъ идеей какъ разъ то самое, что разумѣлъ Платонъ. Въ неперестающемъ движеніи, индивидуализируясь во времени и въ пространствѣ, мѣняя формы случайныя, потому что онѣ не „суть“, а лишь „становятся“, проходятъ передъ нами предметы воспріятія. Но созерцаемъ мы вѣчное, т. е. идеи, которыя опредѣлилъ Діогенъ Лаерцій, какъ exemplaria (παραδείγματα), т. е. *первообразы предметовъ воспріятія*.

Таковъ первый и изначальный моментъ созерцанія; такъ достигается равенство между познаніемъ и бытіемъ.

Для эстетики Шопенгауера тутъ важнѣе всего интуитивное, или *геніальное* созерцаніе, направленное именно на *сущность*, т. е. на идеи явленій, а не на случайное и на временное. „Геніальность,—говоритъ Шопенгауеръ,—не что иное, какъ *совершеннѣйшая объективность*, т. е. объективное направленіе духа, въ противоположность субъективной, обращенной на собственную особу, т. е. на волю“. Изъ такого взгляда естественно и вытекаетъ то, почему Шопенгауеръ, называетъ генія *чистымъ познающимъ субъектомъ*. Геній тотъ, кто способенъ „теряться въ созерцаніи“, какъ образно выражается Шопенгауеръ. Значитъ, съ одной стороны геній весь отдается созерцанію, и въ этомъ процессѣ для него утрачиваютъ всякое значеніе всѣ „будничныя“ обстоятельства и потребности, которыя только и привлекаютъ къ себѣ интересъ обыкновенныхъ людей, этотъ, по выраженію Шопенгауера, „фабричный товаръ“ рода людского. Отсюда и получается возможность усмотрѣть сущность бытія или идеи, т. е. первообразы, залюбовавшись ими каждый разъ, какъ они представлены

въ вполнѣ ясныхъ, хотя и случайныхъ образахъ. Въ этомъ смыслѣ созерцаніе генія и должно быть признано вполнѣ объективнымъ. Но оно въ въ то же время и чисто субъективно потому, что первый и основной моментъ созерцанія есть особое напряженіе воли къ чистому, т. е. къ незаинтересованному познанію. Изъ незаинтересованности Шопенгауеръ объясняетъ и возникновеніе наслажденія. Онъ разсуждаетъ, слѣдуя за высказанной еще у Платона мыслью, что *желаніе* происходитъ всегда изъ какого-либо недостатка, который въ основѣ своей непремѣнно въ той, или иной степени есть страданіе. Безвольное, лишенное всякой цѣлесообразности, т. е. сопряженное съ полнымъ покоемъ желаній, созерцаніе отъ противоположнаго и должно вызывать этимъ самымъ, напротивъ, наслажденіе.

Такія воззрѣнія въ полномъ противорѣчіи съ гегельянствомъ выдвигаютъ субъективное начало въ эстетикѣ. Эстетику Шопенгауера можно назвать *субъективнымъ идеализмомъ*. Какъ субъективный идеалистъ Шопенгауеръ придаетъ такое особенно большое значеніе почину созерцающаго природу. Смотрѣть на что-либо эстетически—значитъ смотрѣть глазами художника. Ясно, что не самъ предметъ вызываетъ къ себѣ эстетическое отношеніе, а отношеніе, это прежде всего коренится въ воспринимающемъ субъектѣ. А отсюда Шопенгауеръ дѣлаетъ еще такой выводъ, котораго не допустили бы ни эстетика Канта, ни идеализмъ Шеллинга или Гегеля: „Такъ какъ, съ одной стороны, всякая предлежащая вещь можетъ быть лицезрима объективно и внѣ всякихъ отношеній; такъ какъ, съ другой стороны, во всякой вещи воля проявляется на какой-либо ступени своей объективаціи, чѣмъ вещь эта становится выраженіемъ извѣстной идеи—то *всякая вещь прекрасна*“. Со времени блаженнаго Августина и средневѣковыхъ схоластиковъ никто не говорилъ ничего подобнаго. Положеніе это,—что *все въ природѣ прекрасно*,—мы, однако, вновь встрѣтимъ въ серединѣ XIX вѣка у создателей реалистической эстетики. И забѣгая нѣсколько впередъ, я сразу скажу, что каждый разъ, какъ въ эстетическихъ ученіяхъ будетъ выступать впередъ субъективное начало, каждый разъ по необходимости явится логическая потребность утверждать, что все въ мірѣ прекрасно или нѣсколько иначе: все, что угодно, можетъ служить возникновенію эстетической оцѣнки, а отсюда придется некрасивое, то, что не даетъ наслажденія при созерцаніи, гораздо чаще усматривать въ произведеніяхъ искусствъ, чѣмъ въ природѣ. Красота природы во всей безграничной и неоцѣненной прелести выступаетъ именно при субъективномъ пониманіи эстетики.

Однако, какъ у идеалиста въ эстетикѣ, у Шопенгауера, несмотря на то, что, въ противоположность другимъ идеалистамъ, онъ такъ высоко ставитъ красоту природы, все-таки сказывается крайняя *отвлеченность* въ оцѣнкѣ эстетическаго сужденія. Ярко выступаетъ эта особенность его воззрѣній, какъ только онъ переходитъ къ теоріи художественнаго творчества.

Тутъ, какъ, напримѣръ, въ главѣ о скульптурѣ, сразу оказывается, что, и по его мнѣнію, созданія художника, въ полномъ согласіи со взглядами прочихъ идеалистовъ, превышаютъ красотою созданія природы, и это по чисто отвлеченной причинѣ. Художникъ ни въ коемъ случаѣ *не подражаетъ природѣ*; „какъ бы самъ становясь природой“,—Шопенгауеръ говоритъ еще: „ *антиципируя* a priori“, или „понимая природу какъ бы на полусловѣ“, создаетъ онъ соотвѣтствіе идеи въ формѣ или воплощеніе идеи, котораго сама природа не достигла. Въ этой работѣ художникомъ руководитъ *идеалъ*, что, по мысли Шопенгауера, не значитъ ничего другого, какъ именно предчувствіе (anticipatio). Предметъ художества составляетъ такимъ образомъ вовсе не новыя формы и не новые предметы; Шопенгауеръ, какъ идеалистъ, категорически отрицаетъ всякое эстетическое значеніе за практическимъ зодчествомъ; назначеніе искусства только *познавательно* въ той же мѣрѣ, какъ познавательно въ своей основѣ и эстетическое воспріятіе. Художникъ „помогаетъ“ нашему познанію идей. Ничего другого. Шопенгауеръ приводитъ извѣстный анекдотъ о французскомъ математикѣ, спросившемъ по прочтеніи трагедіи Расина: „что это доказываетъ?“ лишь для того, чтобы показать различіе между научнымъ познаніемъ и „созерцательнымъ познаніемъ“, какъ онъ прямо и называетъ эстетическое воспріятіе. Ученый и вообще умный разсуждаютъ, геній—художникъ, по мнѣнію Шопенгауера, въ этомъ смыслѣ не можетъ вовсе быть названъ умнымъ. Искусство помогаетъ познавать безъ разсужденій.

Вотъ почему Шопенгауеръ въ посвященныхъ искусству главахъ своей знаменитой книги часто употребляетъ слово *идея* въ такомъ смыслѣ, что оно превосходно подошло бы подъ Кантовское опредѣленіе „эстетическихъ идей“. Шопенгауеръ говоритъ, когда дѣло доходитъ до поэзіи, какъ объ „эмфатической, ото всѣхъ основаній независимой убѣдительности“.

Не въ самыхъ образахъ стало быть дѣло, а лишь въ томъ, что даютъ эти образы нашему сознанію. Шопенгауеръ какъ бы заставляетъ воспринимающаго искусство сразу пересилить все чарованіе прекрасныхъ формъ, превозмочь все формальное и, какъ бы немедленно воспринимая художественное произведеніе, полубезсознательно и непосредственно философствовать о произведеніяхъ искусства. Но не значитъ-ли тогда, что французскій математикъ былъ правъ, спрашивая: что доказываетъ трагедія? Да, она своими особенными пріемами дѣйствительно, если не доказываетъ, то во всякомъ случаѣ показываетъ намъ нѣчто и этимъ въ чемъ-то эмфатически убѣждаетъ. Шопенгауеръ при такомъ воззрѣніи несомнѣнно заставляетъ думать, что художникъ всегда имѣетъ ввиду какую-либо отвлеченную задачу. Онъ работаетъ надъ тѣмъ, что заставляетъ насъ созерцать идею. И тутъ Шопенгауеръ выходитъ за предѣлы своего основного *эстетическаго субъективизма*. Геній на высшихъ ступеняхъ оттого и признается уже *объективнымъ*. Черезъ него, какъ „чистаго субъекта по-

знанія", обнаруживается *объектъ* и даже больше—сама воля. Въ этомъ отношеніи ему можно даже противупоставить Шеллинга, для котораго содержаніе художественнаго произведенія *безконечно*, т. е. который допускаетъ множество одинаково справедливыхъ толкованій, иначе говоря, допускаетъ толкованія субъективныя. Для Шопенгауера, повидимому, существуетъ одинъ только ключъ къ толкованію каждаго художественнаго произведенія и, если онъ самъ не даетъ его, то лишь потому, что занятъ другимъ, и такую работу предоставляетъ критикамъ.

Отвлеченность эстетики Шопенгауера не помѣшала ей стать, однако, гораздо болѣе близкой и дорогой художественному міру, чѣмъ эстетика Гегеля. Значеніе эстетики Шопенгауера въ развитіи самого искусства намъ и прійдется еще отмѣтить, когда пойдетъ рѣчь о Гюйо и Ницше. Начиная съ Рихарда Вагнера, значительное число поэтовъ находило въ истинно-художественномъ замыслѣ „Міра какъ воля и представленія" родное и захватывающее содержаніе, вливавшееся въ усилія творчества всѣмъ богатствомъ и всей пестротой своихъ проникновенныхъ парадоксовъ. Напротивъ, эстетика Гегеля отразилась множествомъ подражаній и стала черезъ посредство Фишера (Aestetik oder Wissenschaft des Schönen 1846—51) и Каррьера (Искусство въ связи съ культурой 1860—65 см. русск. переводъ). какъ бы классической, но исключительно въ своемъ школьномъ и совершенно отвлеченномъ смыслѣ и примѣненіи.

VIII.

Ужасное у Гегеля и Шопенгауэра.

Въ медовый мѣсяцъ увлеченія Шекспиромъ, когда вновь возникъ интересъ и къ изученію античныхъ трагиковъ, трагедію начинаютъ считать высшимъ созданіемъ поэтическаго генія. Она манила къ себѣ вдохновеніе такихъ поэтовъ какъ Гете и Шиллеръ, направляла эстетическія исканія такихъ критиковъ, какъ Шлегель. Мечты о созданіи національной трагедіи, со временъ Лессинга, руководили всѣми попытками обновленія нѣмецкой сцены. И если освобожденіе отъ французскаго вліянія выразилось, прежде всего, въ пренебреженіи къ Корнелю и Расину, то главное обвиненіе противъ нихъ состояло именно въ томъ, что они не настоящіе трагики. Такъ отозвался о нихъ Лессингъ.

Въ „Эстетикѣ" Гегеля теорія трагизма получила законченную и стройную формулировку, хотя менѣе всего можно было бы ждать интереса и симпатіи къ трагическому началу именно отъ Гегеля.

Въ самомъ дѣлѣ. Ученіе объ *идеалѣ*, составляющемъ сущность искусства, вело къ тому, чтобы именно тутъ было осуществлено вожделѣнное благополучіе, котораго добивается міровой процессъ. Гегель вос-

принялъ всецѣло ту мысль Шиллера, по которой художникъ осуществляетъ *свободу*. Искусство—весело, говорилъ Шиллеръ, и Гегель долженъ былъ бы вторить ему, сказавъ: искусство благополучно. Идея облечена въ соотвѣтственныя формы. Духъ торжествуетъ; его борьба съ матеріей заканчивается геніемъ-художникомъ. Особенно въ томъ древне-греческомъ искусствѣ, признанномъ самымъ совершеннымъ,—„пластическимъ“ именно потому, что Духъ не возвысился надъ матеріальной природой, и отсюда идея безъ всякаго надрыва, безъ стремленія преодолѣть свое бытіе, могла находить себѣ воплощеніе,—казалось бы, нѣтъ основаній для трагедіи, и Платонъ былъ правъ, когда вовсе отвергалъ этотъ родъ поэзіи. Однако, высшее достиженіе древне-греческаго искусства какъ разъ—трагедія. Гегель живо чувствовалъ художественное совершенство произведеній Софокла, и въ его эстетикѣ содержится разборъ „Антигоны“, который свидѣтельствуетъ о томъ, какъ захватила все его существо судьба несчастныхъ дѣтей великаго грѣшника Эдипа. Нѣтъ, и въ искусствѣ не все благополучно. Рядомъ съ проблемой о красотѣ, пришлось разрѣшить и проблему о *возвышенномъ*. Разрѣшеніе этой задачи у Канта носило субъективный характеръ: человѣкъ, созерцая великое, т. е. превышающее его силы, находилъ наслажденіе во внутренней побѣдѣ надъ тѣмъ, что могло бы раздавить его и уничтожить. Гегелю, согласно всей его системѣ, стремившейся къ примиренію субъективнаго съ объективнымъ, такое разрѣшеніе было недостаточно; можно было бы сказать, что возвышенное есть дѣятельность Духа въ природѣ или черезъ посредство художника, не нашедшая себѣ достойной формы, не умѣстившаяся ни въ какую форму, но и тогда, какъ примирить пластичность античной поэзіи съ проявляющейся черезъ нее возвышенностью? Неужели можно было сказать, что трагедія Софокла не пластична? Изъ этой-то трудности вытекала необходимость найти такой принципъ, который, признавъ неблагополучность вполнѣ возможной и въ идеалѣ, т. е. въ искусствѣ, все таки разрѣшалъ бы эту неблагополучность и при томъ такъ, чтобы въ результатѣ получилась пластичность, иначе говоря: соотвѣтствіе формы и идеи, хотя бы это соотвѣтстіе и было въ какой-либо мѣрѣ sui generis. Возвышенное, а отсюда и трагическое—должны были оказаться *моментами красоты*.

Для этой цѣли пришлось ввести въ кругъ эстетическихъ разсужденій нѣкое понятіе со стороны, которое не противорѣчило бы основному требованію, т. е. началу свободы. Этимъ понятіемъ въ полной стройности со всѣмъ основнымъ началомъ идеализма, какъ философской системы, оказалась мораль.

Трагическое искусство для Гегеля воплощаетъ идеи нравственныя. Сама нравственная субстанція представляетъ изъ себя полное единство различныхъ отношеній и способностей человѣческой души, но проявляется она въ дѣйствительсти лишь въ своемъ раздѣльномъ видѣ. Отдѣльныя

духовныя способности образуютъ отдѣльные характеры, и они неминуемо, лишившись единства, должны приходить въ столкновеніе другъ съ другомъ. Это столкновеніе и изображается въ драматическомъ конфликтѣ. Одинъ изъ характеровъ долженъ быть разрушенъ другимъ. Въ этомъ отношеніи драма изображаетъ то же, что происходитъ и въ жизни; но не въ этомъ задача драмы: вѣдь для Гегеля искусство вовсе не изображаетъ явленій дѣйствительности: коренное отличіе трагизма въ жизни отъ трагизма въ искусствѣ въ томъ, что черезъ посредство генія-драматурга, должно проявиться и единство нравственной субстанціи. Міровая справедливость входитъ въ свои права, и нарушенная стройность возстановляется. Оттого, если изображеніемъ столкновенія различныхъ нравственныхъ принциповъ, различныхъ характеровъ зритель приведенъ въ ужасъ, и въ немъ возникаетъ состраданіе къ гибнувшему герою, то рядомъ съ этимъ онъ проникается и сознаніемъ высшаго нравственнаго начала, управляющаго міромъ. Такъ толковала эстетика Гегеля аристотелевскій κάθαρσις. Онъ былъ понятъ, какъ искупленіе. Обновилась старая теорія *поэтической справедливости*. Ее подробно развила гегельянская критика. Согласно ей, надо было при разборѣ трагедіи, прежде всего, открыть ту вину героя, ради которой онъ получаетъ возмездіе. Если герой вовсе не виновенъ или даже несомнѣнно правъ, когда онъ дѣйствуетъ подъ вліяніемъ одной воплотившейся въ немъ нравственной стихіи, то своей односторонностью, своимъ презрѣніемъ ко всякой другой нравственной цѣнности, онъ все-таки виновенъ и за это онъ долженъ погибнуть. Это представленіе о *невинной виновности* трагическаго героя и займетъ центральное мѣсто у всѣхъ гегельянцевъ: у Рётшера, у Ульрици, у Гервинуса. Оно даже переживетъ гегельянство; внѣ связи съ нимъ мы находимъ его у современнаго теоретика драмы—Фрейтага. (Die Technick des Drama 2-te Aufl. 1901).

При этомъ надо, однако, строго различать значеніе классической трагедіи отъ трагедіи новаго времени. У Софокла и Еврипида властно царитъ судьба; она опредѣляетъ поступки героевъ. Въ драмѣ Шекспира вмѣсто роковой необходимости направляетъ дѣйствіе психологія героевъ. У древнихъ герой—представитель одного божественнаго закона или принципа; въ современной трагедіи все дѣло въ немъ самомъ: его предопредѣленіе таится въ его собственной душѣ. Драма исполняетъ такимъ образомъ чисто этическое назначеніе. „Поэтъ, говоритъ Фрейтагъ, долженъ приготовить зрителю гордое удовольствіе отъ сознанія, что тотъ міръ, въ который онъ вводитъ его, отвѣчаетъ идеальнымъ требованіямъ, возвышающимъ чувство и разумъ надъ явленіями дѣйствительности".

Въ приложеніи къ трагедіямъ цѣлаго ряда великихъ поэтовъ эта теорія оказалась, однако, далеко не удобопримѣнимой. Пришлось прибѣгать къ самымъ очевиднымъ натяжкамъ, къ самому узкому, чисто филистерскому морализированію. Ни одинъ судебный прокуроръ не проявилъ

такой непомѣрной строгости, не выказалъ такой суровой нетерпимости къ человѣческимъ слабостямъ, какъ гегельянская критика въ своихъ разборахъ трагедій Шекспира. Главная трудность заключалась въ томъ, что приговоры поэзіи вышли несообразно жестокими. Въ чемъ бы ни провинился герой, смерть есть та неизмѣнная кара, которую налагаетъ на него проявляющаяся черезъ поэта міровая справедливость. Особенныя затрудненія представляла трагедія „Ромео и Юлія". Въ чемъ повинны ея герои? Неужели возможно вмѣстѣ съ Ульрици поставить имъ въ укоръ, что „право на взаимную любовь они признали единственнымъ закономъ міра, свое собственное благополучіе общимъ и единственнымъ благополучіемъ"? Развѣ мы назовемъ справедливостью то, что „нарушеніе нравственнаго закона, заключающееся въ непримиримой враждѣ родителей, отомщается на дѣтяхъ и черезъ нихъ на самихъ родителяхъ"? Все это несомнѣнно лишь домыслы post factum, стремящіеся примѣнить къ этой трагедіи совершенно чуждый ей принципъ. Гибель Ромео и Юліи чистая случайность. Отрицать это—значитъ сознательно отклоняться отъ смысла Шекспировскаго текста. Такая же случайность и гибель Дездемоны, еще болѣе неповинной, безотвѣтной и чистой, чѣмъ Юлія. Что случай, а не справедливость превращаетъ каждодневное событіе въ трагическое, особенно ясно видно изъ сравненія Дездемоны съ Гиро въ „Много шуму изъ ничего" и Имогены въ „Зимней Сказкѣ". Въ этихъ комедіяхъ содержаніе то же, что и въ „Отелло". Но когда онѣ были задуманы, трагическій періодъ въ дѣятельности Шекспира въ первомъ случаѣ не насталъ, а во второмъ уже прошелъ. Мотивъ ревности не достигъ трагическаго выраженія, несмотря на то, что обстоятельства сюжета этихъ комедій ничѣмъ не отличаются отъ сюжета „Отелло".

Особенно неприменима гегельянская теорія трагизма къ современной драмѣ. Какая высшая міровая справедливость можетъ оправдать трагическій конецъ „Призраковъ" Ибсена, несчастье въ семьѣ „Норы", гибель Штокмана? Уже прямо и завѣдомо вопіющей несправедливостью, несомнѣннымъ попраніемъ всякой божеской и человѣческой правды на землѣ представляется совсѣмъ случайное и неожиданное убійство рабочаго-христіанина, Гейзе, въ „Ткачахъ" Гауптмана. Къ „Тайнамъ души" Метерлинка съ ея каждодневнымъ простымъ трагизмомъ нельзя даже и подступиться съ точки зрѣнія гегельянства. Здѣсь не что иное, какъ самая заурядная смерть и ея заурядныя послѣдствія. А между тѣмъ такъ же, какъ и „Ткачи" Гауптмана, эта маленькая трагедія всего болѣе полюбилась зрителямъ и читателямъ. Ее признали трагедіей, и теорія трагедіи не можетъ упустить ее изъ вида.

Объяснить трагизмъ этихъ двухъ послѣднихъ пьесъ: „Ткачей" и „Тайнъ души" не помогутъ намъ и теоріи трагизма Канта и Шиллера, не исходящихъ, правда, изъ признанія поэтической справедливости, но

все же искавшихъ оправданія въ моральномъ началѣ. Теорія Канта и Шиллера вся сосредоточена на томъ впечатлѣніи, какое получается отъ гибели героя. Герой, какъ личность, выдающаяся, сильная, противополагаетъ свою волю окружающимъ его затрудненіямъ. Руководящая имъ идея не боится столкновенія съ чувственнымъ страданіемъ. При гибели его нравственная побѣда остается за нимъ. Оттого онъ производитъ на насъ впечатлѣніе возвышеннаго, т. е. проявленіе высшей моральной силы. „Каждый аффектъ энергическаго типа возбуждаетъ сознаніе нашихъ силъ для преодолѣнія всякаго противодѣйствія и потому есть эстетически высокій"—говоритъ Кантъ. Но ни въ „Ткачахъ" и въ „Тайнахъ души" нѣтъ вовсе героя, нѣтъ и слѣда героическаго мужества. Теорія Канта и Шиллера не можетъ поэтому обнять этого новаго, только что созданнаго, *каждодневнаго трагизма.*

Намъ, очевидно, приходится разстаться съ моральнымъ началомъ въ нашихъ поискахъ за объясненіемъ трагизма въ искусствѣ. Мы видѣли непримѣнимость любезнаго гегельянцамъ принципа о поэтической справедливости или о винѣ героя. Кантовская теорія о возвышенности нравственнаго подвига героя также оказалась слишкомъ узкой. Трагизмъ въ современной драмѣ подводитъ насъ къ Шопенгауеру. Его теорія трагедій, возникшая одновременно съ гегельянской, оказалась пророчествомъ. Искренній и прямой взглядъ Шопенгауера на явленія заставилъ его признать, что „въ трагедіи намъ представляется ужасная сторона жизни, горе человѣчества, господство случая и ошибки, паденіе честнаго, тріумфъ злого". И онъ не старался подыскать никакого объясненія всему этому. Именно „гибель честнаго и тріумфъ злого", именно случайность и безсмысленность ужаса жизни и казались Шопенгауеру той основной сущностью трагедіи, которая объясняетъ ея смыслъ и назначеніе.

Исходя изъ того же идеалистическаго пониманія поэзіи, что и Гегель, Шопенгауеръ считаетъ художественную дѣятельность коренящейся въ способности интеллекта „постигать строго объективную сущность явленій". Поэзія обнаруживаетъ идеи въ томъ платоновскомъ смыслѣ, въ какомъ Шопенгауеръ всегда употреблялъ это слово. „Цѣль искусства, говоритъ онъ,—это облегченіе познанія идей міра". Трагедія не даромъ воспроизводитъ именно безсмысленность и случайность всѣхъ человѣческихъ горестей. Черезъ ея посредство мы видимъ, что въ этой то злой и жестокой безсмысленности и заключается вся сущность мірозданія. Только воля къ жизни, ничтожный, чисто животный инстинктъ самосохраненія мѣшаютъ человѣку понять, что зло царитъ и властвуетъ, что нѣтъ иного исхода изъ жизненной тяготы, кромѣ смерти. Трагическое искусство наставляетъ въ этомъ отношеніи человѣка. Оно спасаетъ его отъ нелѣпаго страха смерти, пріучаетъ его смотрѣть на нее, какъ на избавительницу. Шопенгауеровская теорія трагизма поэтизируетъ его жестокій пессимизмъ. Шопенгауеръ

далъ намъ, со своей точки зрѣнія, совершенно опредѣленный отвѣтъ на вопросъ о томъ, почему насъ манитъ къ себѣ изображеніе страданій. Оно заставляетъ вдуматься въ сущность явленій, поставить передъ собой вопросъ о мірозданіи. Не смерть, не прекращеніе представляетъ собой ужасъ жизни. Смерть растенія не вызываетъ никакой идеи. Она не мыслится, не переживается ни въ чьемъ сознаніи. Она составляетъ простой фактъ для наблюденія. Если смерть человѣка стоитъ передъ нами роковой и неразрѣшимой загадкой, то это потому, что смерть сопряжена съ страданіемъ. Самое сознаваніе ея есть уже страданіе. Оттого вдуматься въ страданія, въ ужасъ жизни, прочувствовать его всѣмъ комплексомъ духовныхъ силъ, и значитъ вдуматься и прочувствовать сущность мірозданія.

Когда Гегель въ основу трагическаго событія положилъ „безвинную виновность“ героя, онъ напрасно вкладывалъ непремѣнно нравственное содержаніе въ трагедію. То же самое, что безвинная виновность означаетъ вѣдь и простая необходимость. Какъ справедливо замѣтилъ недавно Циглеръ, признаніе моральнаго начала принципомъ трагизма произошло у Гегеля лишь вслѣдствіе присущаго ему желанія подставить на мѣсто необходимаго нравственное. Гегель упорно смѣшиваетъ обѣ категоріи; онъ упускаетъ изъ виду, что „если все нравственное—необходимо, то далеко не все необходимое нравственно“. (Zur Methafysik des Tragischen. Leipzig 1902) Смѣшеніе нравственнаго начала съ необходимостью произошло отъ стремленія превозмочь дуализмъ свободы, съ одной стороны, и законовъ природы,—съ другой, т. е. именно морали и необходимости, такъ геніально установленной Кантомъ. Гегелю казалось, что онъ разрѣшилъ великую проблему, и онъ выноситъ это *оптимистическое* заключеніе, которое можно было бы формулировать такъ: нѣтъ основанія для существованія зла на свѣтѣ, жизнь не *должна* быть несчастіемъ, а, стало быть, *можетъ* стать благополучной; когда это благополучіе нарушено, значитъ кто-то виноватъ, и вотъ высшая мудрость-поэзія возстановляетъ вину, произнося приговоръ. Вновь достигнуто равновѣсіе и оптимистическій взглядъ на мірозданіе спасенъ. Но такъ ли это? Сама художественная мудрость рѣшила вмѣстѣ съ Шопенгауеромъ иначе: вины нѣтъ, трагическая гибель не искупленіе и не приговоръ, а простая необходимость. Мы видѣли, что самыя великія трагедіи Шекспира совершенно въ той же мѣрѣ, какъ и трагедіи нашихъ дней, не поддаются толкованію гегельянцевъ.

Но вдумываясь въ теорію трагическаго Шопенгауера, не трудно замѣтить, что онъ, на самомъ дѣлѣ, тоже оцѣнивалъ необходимость съ точки зрѣнія добродѣтели. Откуда его *пессимистическое* опредѣленіе трагедіи, какъ не изъ признанія, что міръ плохъ, что развивается онъ вовсе не сообразно нашимъ запросамъ о благѣ, т. е. иначе говоря, что необходимость и воля злы? Шопенгауеръ былъ послушнымъ ученикомъ Канта и не прибавилъ ничего къ основному дуализму его системы: необходимость—

одно, а мораль и свобода—другое. Отсюда и дѣлается выводъ: необходимость зла. Шопенгауеръ въ своихъ разсужденіяхъ ни разу не допустилъ возможности того, чтобы необходимость мы поняли, какъ начало ни доброе, ни злое, что, однако, гораздо болѣе соотвѣтствуетъ кантіанству, оставившему вопросъ о пессимизмѣ или оптимизмѣ совершенно открытымъ. Намъ для осмысленія трагедіи это существенно важно. Если считать волю злою и трагедію „тріумфомъ злого", то, вѣдь, тогда придется не отбросить представленіе о „безвинной виновности", а еще возвести его въ превосходную степень, сказать: трагическій герой не только жертва искупленія за его „безвинную виновность", герой трагедіи долженъ погибнуть потому, что онъ великъ и добродѣтеленъ, такъ какъ добродѣтельный гибнетъ. Если теорія трагедіи Гегеля требовала непремѣнно, чтобы поэтъ приписывалъ своему герою какую-либо вину, причемъ самъ по себѣ герой долженъ быть добродѣтеленъ, то, слѣдуя за Шопенгауеромъ, поэзіи пришлось бы впасть въ эту совершенно невозможную крайность, изображая трагическаго героя жертвой преслѣдующаго человѣчество рока.

Идеалистическая эстетика, понимавшая назначеніе искусства, какъ особый видъ познанія, по вопросу о трагизмѣ, это назначеніе сузила и тѣмъ самымъ извратила. Трагедія служитъ, какъ для Гегеля, такъ въ сущности и для Шопенгауера, лишь цѣлямъ моральнаго осознанія явленій жизни. Возможность какого-либо иного, вовсе не связаннаго съ вопросами морали либо частнаго, либо общаго познанія при посредствѣ трагедіи—не принималась вовсе въ соображеніе. Отсюда, если взгляды Гегеля, когда гегельянствующіе критики стали примѣнять ихъ къ произведеніямъ великихъ трагиковъ, потребовали совершенно недопустимыхъ натяжекъ, а относительно драмы современной оказались вовсе непримѣнимыми, то, вдумавшись поглубже то же самое приходится сказать и о теоріяхъ Шопенгауера. Примѣнимость ихъ къ современной трагедіи только кажущаяся.

Никакой моральный законъ не направляетъ всѣ ужасы Гауптмановскихъ „Ткачей", не руководитъ тихимъ горемъ „Тайнъ души" Метерлинка. Но все, что происходитъ здѣсь и тамъ, совершается логично и правдиво, гораздо правдивѣе въ высшемъ смыслѣ этого слова, чѣмъ схожія событія могли бы развиваться въ жизни. Даже если бы въ жизни мы увидѣли все совершенно то же, что и въ этихъ трагедіяхъ, неумолимая а-моральная послѣдовательность событій не вошла бы такъ отчетливо въ наше сознаніе. Мы многое узнали о жизни изъ этихъ пьесъ; и мы узнали внутреннимъ интуитивнымъ мышленіемъ. Смыслъ жизни возсталъ въ насъ суровымъ неумолимымъ запросомъ, запросомъ не постороннимъ, пришедшимъ извнѣ, а нашимъ собственнымъ, дорогимъ, неотвязчивымъ, безысходнымъ. Та самая тоска по жизни, которая создала эти образы въ воображеніи художниковъ, передалась и намъ. Тотъ каждодневный трагизмъ любви и смерти, который вдохновлялъ Метерлинка черезъ посредство его

маленькихъ трагедій, становится роднымъ или, иначе говоря, фактомъ нашего сознанія. Мы отвѣтимъ на возбуждаемые имъ тревожные вопросы согласно нашей собственной, присущей намъ внутренней логикѣ; мы, можетъ быть, не въ силахъ совладать съ этой задачей, не отвѣтимъ вовсе; но роковой вопросъ не будетъ забытъ, пока не изгладится впечатлѣніе отъ самихъ произведеній. Таковы должны быть итоги идеалистической теоріи трагизма, поскольку эстетическій идеализмъ непремѣнно требуетъ, чтобы искусство служило чисто познавательнымъ цѣлямъ, что-то говорило, вызывало въ нашемъ сознаніи какіе-то силлогизмы.

Основной недостатокъ всѣхъ теорій о трагизмѣ до самаго послѣдняго времени составляетъ то, что никогда отъ самаго Аристотеля не было сдѣлано попытки опредѣлить формальное, т. е. строго художественное значеніе трагизма, а сообразно съ этимъ и самый κάθαρσις Аристотеля понимался внѣ тѣхъ цѣлей формальнаго оправданія трагедіи, ради котораго онъ возникъ. Этотъ пробѣлъ и восполнитъ современная эстетика, руководимая Ницше и нѣмецкой субъективно-психологической эстетикой.

IX.

Реализмъ.

Въ 1837 году гегельянскій критикъ Рётшеръ спрашивалъ: „Кто еще осмѣлится теперь прикладывать къ художественному произведенію мѣрку соотвѣтствія дѣйствительности, безъ боязни быть немедленно исключеннымъ изъ круга людей, понимающихъ искусство“. (Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Berlin. 1837, S. 4). Статья эта была тогда же переведена по-русски Катковымъ, и ей принадлежитъ у насъ почетная извѣстность вдохновительницы Бѣлинскаго. (Московскій наблюдатель. 1837, V, VI, VII). Но пройдетъ всего нѣсколько лѣтъ, и въ передовыхъ кругахъ европейской молодежи, на этотъ разъ не только западной, но и нашей русской, „соотвѣтствіе дѣйствительности“ станетъ преобладающимъ въ эстетическихъ оцѣнкахъ. Первые шаги въ эту сторону были сдѣланы даже раньше. Еще до смерти Пушкина Гоголь въ статьѣ „О движеніи журнальной литературы“ утверждалъ, что „распространилось въ большой степени чтеніе романовъ, холодныхъ, скучныхъ повѣстей, и оказалось очень ясно всеобщее равнодушіе къ поэзіи“. Дѣйствительность зоветъ и манитъ; ею дразнится французскій романъ, который вновь входитъ въ моду, заслоняя собою вліяніе нѣмецкихъ романтиковъ. Игривая „польдекоковщина“ и соціальныя темы въ романахъ Евгенія Сю расчищаютъ путь Бальзаку и Диккенсу. У насъ, въ Россіи, новыя воззрѣнія сказываются съ особенной яркостью и даже какъ будто опережаютъ то, что творится въ литературѣ Франціи и Германіи. Противники второй, реалистической манеры Гоголя пускаютъ въ оборотъ это выраженіе: „нату-

ральная школа". Терминъ будетъ подхваченъ и превознесенъ. „Вѣрность дѣйствительности и натурѣ" будетъ признана главнымъ и основнымъ достоинствомъ искусства. Такимъ образомъ вновь возникъ вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ искусства и природы. Со времени среднихъ вѣковъ не ставился онъ такъ остро. *Реализмъ* возводился въ основной принципъ.

Судить о томъ, какъ совершился этотъ переворотъ въ промежутокъ времени отъ 30-хъ до конца 50-хъ годовъ, до сихъ поръ мѣшалъ широко распространенный взглядъ на реализмъ, какъ на нѣкое нормальное и нормативное начало въ искусствѣ, само собою понятное и свойственное всякому разумному мастерству. До сихъ поръ еще многіе смотрятъ на классицизмъ и романтизмъ, выражаясь этими словами Аполлона Григорьева о Пушкинѣ, какъ на „чуждыя краски", спадающія „ветхой чешуей" съ истиннаго лика поэзіи; спали краски, и выявилось настоящее, т. е. реализмъ. При этомъ у насъ вслѣдъ за Бѣлинскимъ принято еще также повторять, что особый русскій реализмъ родился какъ-то совсѣмъ естественно и непосредственно, внѣ связи съ тѣмъ, что шло съ запада.

Дѣло однако и проще, и сложнѣе. Проще оно въ томъ отношеніи, что реалистическая эстетика такъ же мало можетъ считаться нормой первородной и незыблемой, какъ и остальныя теоріи; *проблема реализма сводится главнымъ образомъ къ вопросу о взаимныхъ отношеніяхъ изображающаго искусства и природы.* А сложнѣе оно потому, что реализмъ первоначально связанъ съ возрожденіемъ принциповъ XVIII в. Дорогой классикамъ и ненавистный гегельянцамъ аристотелевскій принципъ „подражанія природѣ" входитъ вновь въ силу по мѣрѣ того, какъ вновь наполняетъ сознаніе раціонализмъ. Что *нарожденіе реализма хронологически и теоретически совпадаетъ съ возвратомъ къ идеямъ и художественнымъ формамъ XVIII в.*, на это уже не разъ указывали историки литературы. Въ Англіи еще въ началѣ 20-хъ годовъ нашумѣло новое изданіе произведеній Попа, и его привѣтствуетъ самъ Байронъ, пользуясь Попомъ для своей полемики съ „озерной школой", Вортсвортомъ и Соути. Кольриджа забываютъ; Шелли не читаютъ вовсе. Романы Диккенса, а также Теккерея, обоихъ, начавшихъ свою писательскую дѣятельность въ Punch'ѣ, словно миновавъ романтизмъ, на первыхъ порахъ лишь продолжаютъ прерванную традицію „доброй школы Попа и Гольдсмита" и нравоописательныхъ и наставительныхъ журналовъ Аддисона и Свифта. Во Франціи, пока чахнетъ поэзія 30-хъ годовъ, какъ выразился Сентъ-Бевъ, „подбирая окурки Альфреда де Мюссе", на сценѣ вновь буржуазная драма, вытѣснившая неудавшіяся попытки создать романтическій театръ. Актеры лишь въ еще болѣе простыхъ современныхъ костюмахъ. Успѣхъ Александра Дюма-сына совпадаетъ съ успѣхомъ Скриба, Понсара и возродительницы Корнеля и Расина, великой Рашель. Къ этому надо лишь прибавить, что

въ самомъ романтизмѣ возникаетъ теченіе, тоже использованное позднѣе реализмомъ. Въ своемъ знаменитомъ предисловіи къ „Кромвелю“ Викторъ Гюго, вслѣдъ за Шатобріаномъ, отстаиваетъ права „уродливаго“; онъ называетъ его le grotesque. Ему вторитъ въ этомъ отношеніи другой романтикъ, Теофиль Готье. Этимъ тоже пробивалась брешь въ красочность и мечтательность романтизма, а романтикъ Гейне, пересмѣшникъ и публицистъ самой жгучей дѣйствительности, злѣе заклятыхъ враговъ романтизма, изъ стана классиковъ, высмѣивалъ и братьевъ Шлегелей и „голубой цвѣтокъ“ Новалиса. Таковы первые шаги того, что будутъ называть реализмомъ. Въ концѣ 40-хъ и въ началѣ 50-хъ тотъ же процессъ идетъ далѣе.

Молодой Флоберъ пишетъ, что главной темой искусства должна быть *современность* въ противоположность классикамъ, съ ихъ античными увлеченіями, и романтикамъ, съ ихъ любовью къ среднимъ вѣкамъ, къ испанщинѣ и яркимъ краскамъ востока. Новому поколѣнію еще едва проникшихъ въ литературу авторовъ-новичковъ теперь, наконецъ, становятся одинаково далекими обѣ враждовавшія между собою школы. Послѣ смерти Стендаля-Бэля (1844) и Бальзака (1850), молодежь признаетъ ихъ своими руководителями, совершенно не интересуясь ни визіонерствомъ, ни напряженной страстностью ихъ произведеній; ей нужна только „человѣческая комедія“, только воспроизведеніе дѣйствительности и современности. „Прошло время красоты—пишетъ молодой Флоберъ,—человѣчество, можетъ быть, и вернется къ ней, но на эти четверть часа она ему не нужна. Искусство, чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе становится *научнымъ*“. Такъ впервые возникло то самое мнѣніе новой школы о Бальзакѣ, которое позже выскажетъ Тэнъ (см. его Nouveaux essais de critique et d'histoire). Тутъ сказано самое главное; лозунгъ найденъ; громко будутъ его произносить въ 70-хъ годахъ; именно научность наложитъ на художество особый отпечатокъ. Когда вышла въ свѣтъ „Госпожа Бовари“ (1857), Сентъ-Бевъ, этотъ романтикъ, дожившій до чуждыхъ ему временъ, отзывается о ней такъ: „Произведеніе это во всемъ носитъ на себѣ отпечатокъ времени, когда оно появилось. Говорятъ, онъ сказался уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ; теперь онъ въ полной силѣ. Эту книгу надо читать, только что прослушавши отчетливый и острый діалогъ Александръ Дюма-сына, поаплодировавши наканунѣ „Фальшивымъ добрымъ малымъ“; ее надо прочесть между двумя статьями Тэна. По многимъ признакамъ, мнѣ кажется, что я узнаю новыя черты въ литературѣ: научность, наблюдательность, зрѣлость, силу и нѣкоторую жесткость“.

Иначе, иные, но схожіе взгляды возникли въ Германіи въ классической странѣ идеалистической философіи. Франція и Англія, не теоретизируя почти вовсе, давали сами образцы искусства, давали, такъ называемыя, „литературныя мысли“, проникавшія черезъ журналистику, почти безсознательно, нижнимъ теченіемъ и въ Германію, и дальше на востокъ,

въ наши литературные круги, либо черезъ посредство Германіи, либо помимо ея. Германія подвела имъ философское обоснованіе.

Наиболѣе спорнымъ въ гегельянскихъ теоріяхъ былъ какъ разъ вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ природы и искусства, какъ предметовъ художественнаго наслажденія. Вполнѣ послѣдовательный гегельянецъ долженъ признать, что красота искусства выше красоты природы. Передъ такимъ положеніемъ и не останавливается знаменитая „Эстетика“ Фишера (2-er Theil 1-te Abtteilung §§ 232—239). Фишеръ только нѣсколько затуманиваетъ вопросъ, введя несоотвѣтствующее точному смыслу системы Гегеля понятіе „идея красоты“ (Тамъ же, § 237, S. 20). Для гегельянца нѣтъ совершенства ни въ природѣ, ни въ жизни вообще; только человѣчество достигаетъ его силой Духа. Мы зовемъ это достиженіе истиной, когда изслѣдуемъ, и возникаетъ чистая идея; правомъ, когда устанавливаемъ законы; моралью, если совершенны наши поступки, и красотой, когда воплощается идея въ соотвѣтственной ей формѣ, т. е. создается художественный образъ. Идеалистическая эстетика отвергла теорію, по которой когда-то въ XVIII в. считалось, что, подражая природѣ, геній „избираетъ“ при помощи хорошаго вкуса. „Геній и вкусъ—одно и тоже. Первый создаетъ то, о чемъ судитъ другой“—говорилъ аббатъ Баттё. Но тутъ—совпаденіе съ гегельянствомъ въ томъ, что и для раціоналистовъ XVIII в. художество выше природы своею красотою. Фишеръ, введя понятіе „идеи красоты“, и усилилъ это совпаденіе, вновь вернувъ къ понятіямъ вкуса и формальной красоты. По Фишеру совершенно такъ же, какъ и по Баттё, художникъ *избираетъ* красивое въ природѣ, совершенствуя ея формы при помощи *фантазіи*. У Гегеля красота собственно позади, въ античномъ мірѣ: тамъ идея вполнѣ соотвѣтствуетъ формѣ, потому что идея еще только человѣческая; прекрасны боги Греціи, но они—только люди. Современное искусство, по Гегелю, какъ бы опережаетъ красоту: романтическое искусство не можетъ найти соотвѣтственной величію христіанской идеи формы, и тоскуетъ художество по красотѣ. Значитъ для Гегеля: нѣтъ красоты въ грубой природѣ; только классическое искусство создало ее своими образами; послѣ же —опять нѣтъ красоты, ни въ природѣ, ни въ искусствѣ, но зато идея въ христіанскую пору становится такой высокой, что еще дальше она отъ природы, отсюда еще больше принижается природа. Лишь новый взглядъ, придавшій вслѣдъ за Буало такое большое значеніе *правдѣ* въ искусствѣ, начинаетъ настаивать на *подражаніи* или *изображеніи*, и вотъ отсюда, первымъ слѣдствіемъ возрожденія раціонализма XVIII в., и явится проблема объ отношеніи искусства къ природѣ.

Намъ особенно важно установить, какъ разрѣшалась эта проблема у Фишера, потому что въ 50-хъ г.г. особенно сильно сказывается вліяніе его эстетики, и представителямъ новыхъ взглядовъ съ Фишеромъ приходится считаться болѣе, чѣмъ съ кѣмъ-либо инымъ.

Фишеръ прежде всего старался установить, что эстетическое значеніе природы *случайно*. Въ природѣ могутъ встрѣтиться всѣ три эстетическихъ момента: красота, возвышенное и комическое. Но они лишь подлежатъ нашему сознанію, какъ матеріалъ: „природа для художника—рудникъ красоты"—говоритъ Фишеръ. Чтобы стать эстетически значительной, природа должна дождаться приложенія къ ней воли субъекта, т. е. воли художника. Выраженіе: случайность, конечно, не точно; въ природѣ уже проявляется, какъ субъектъ „идея красоты", но проявляется она не свободно, а смутно, откуда и возникаетъ представленіе о случайности. Но вотъ воля художника или, вѣрнѣе, высшее проявленіе Духа, какъ субъектъ, обращается къ природѣ; тогда заключающаяся въ ней идея красоты становится уже объектомъ, а, стало быть, и матеріаломъ, изъ котораго возникаетъ уже нѣчто высшее и совершенное, т. е. *идеалъ*. Значитъ, въ сущности, художникъ, хотя онъ и черпаетъ изъ сокровищницы природы, возсоздаетъ только и исключительно идеальные образы. Онъ непремѣнно долженъ руководиться своей *фантазіей*. Фантазія—основное начало искусства, и ни о какой вѣрности въ воспроизведеніи природы, ни о какомъ подчиненіи художника той природѣ, какая стелется передъ нимъ, все-таки не можетъ идти и рѣчи, какъ объ накладываемомъ на художника обязательствѣ. Фишеровская теорія прямо противоположна конкретному реализму среднихъ вѣковъ. Между тѣмъ настало время, когда сами художники вновь начинаютъ относиться недовѣрчиво къ фантазіи и вымыслу.

Тутъ полная параллель эстетическихъ и религіозныхъ построеній гегельянства, съ одной стороны, и эстетическихъ и религіозныхъ воззрѣній прежнихъ и новыхъ реалистовъ,—съ другой; безъ разсмотрѣнія этой параллели даже трудно понять теоретическое обоснованіе реализма.

Идеалистическая философія старалась примирить свою теорію эволюціи Духа съ христіанскимъ ученіемъ о Божественномъ Откровеніи. Христіанство признаетъ полную и совершенную законченность своего вѣроученія. Слово Божіе установило разъ навсегда Совершенную истину. Идеалистическая философія увѣряла, что она ничѣмъ не противорѣчитъ Евангелію. Но въ то же время, по точному смыслу гегельянской философіи, эволюція къ высшему торжеству Духа продолжалась, и именно она, гегельянская философія, осуществила это торжество. Заключающееся тутъ внутреннее противорѣчіе идеализма и замѣтилъ еще совсѣмъ молодымъ человѣкомъ студентъ—Фейербахъ, и онъ обратился къ самому Гегелю за разъясненіемъ этой непослѣдовательности его системы. Христіанство и философію,—писалъ онъ,—примирить нельзя. Credo quia absurdum Тертулліана ничего не можетъ имѣть общаго съ построеніями гегельянской философіи. Фейербахъ не получилъ, какъ извѣстно, отвѣта отъ Гегеля; но уже тогда возникло так. наз. *лѣвое гегельянство*, философская система,

усвоенная Молодой Германіей. Лѣвое гегельянство перестроило и развило дальше эволюціонную систему Гегеля въ томъ смыслѣ, что оно, съ одной стороны, отвергло ея законченность въ себѣ, а съ другой—расторгло ея связь съ религіей. Нѣтъ,—говорило лѣвое гегельянство,—эволюція вовсе не завершена: непосредственно, вслѣдъ за ученіемъ Гегеля, идя по указанному имъ пути, осуществляя его завѣты, предстоитъ еще, во-первыхъ, осуществить истинное торжество справедливости на землѣ, которое разрушитъ капиталистическую и чиновничью прусскую государственность, а во-вторыхъ дѣйствительно познаетъ законы природы, чему умозрительная философія расчистила путь; время же религіи безвозвратно прошло.

Пока во Франціи эклектическая философія Кузена, ученика Шеллинга и Гегеля, тоже старается примирить официальное христіанство съ новой философіей, а противъ него Сен-Симонъ и Огюстъ Контъ возрождаютъ прерванную традицію философовъ XVIII в., Молодая Германія, въ лицѣ Фейербаха, возвращается къ Бэкону и Спинозѣ, чтобы на мѣсто познающаго Духа, этого отвлеченнаго объекта-субъекта романтиковъ и идеалистовъ, поставить явленія природы. „Какъ только вновь пробудился и отвоевалъ себѣ объективное бытіе разсуждающій, свободный универсальный духъ,—писалъ Фейербахъ въ предисловіи къ своей „Исторіи Новой Философіи“ (Ansbach 1833 ss. 27—28), —необходимымъ послѣдствіемъ этого было то, что опять оказались въ чести языческій міръ, и прежде всего *природа*; она перестала занимать жалкое положеніе простой твари; теперь ее воспринимаютъ уже во всемъ ея великолѣпіи, въ ея возвышенности и безконечности. Въ средніе вѣка природа съ одной стороны отходитъ во тьму невѣжества, а съ другой проявляется лишь черезъ посредство унаслѣдованной отъ древнихъ и плохо понятой физики. Напротивъ, теперь Природа вновь становится предметомъ непосредственнаго воспріятія, и изслѣдованіе ея—дѣйствительнымъ объектомъ философіи; а такъ какъ философія или, что то же, изслѣдованіе природы, т. е. бытія, отдѣльнаго отъ духа, вовсе не составляетъ нѣчто непосредственно тождественное духу, а напротивъ, возникаетъ черезъ посредство исканій, чувственныхъ воспріятій и наблюденій, то также и опыта; опытъ, какъ обусловленное и опосредственное познаніе есть основной предметъ самой философіи, вообще дѣятельность думающаго человѣчества“. Эти мысли Фейербаха, въ приложеніи къ теоріи искусства, и приведутъ къ обоснованію реализма. Въ средніе вѣка природу, т. е. тварь Великаго Художника міра, Творца всего видимаго и невидимаго, считали прекрасной, и отсюда художнику ставилось задачей воспроизводить природу; идеалисты, хотя и старались не расходиться съ церковью, въ сущности отвергли представленіе о Великомъ Художникѣ и этимъ дали широкій просторъ творчеству, возвеличили фантазію художниковъ. Молодая Германія смѣло раскрыла скрывавшійся у идеалистовъ антеизмъ, отвергла главенство Духа, и тогда вновь стала святой и не-

погрѣшимой природа, откуда вновь будетъ предписано художнику изображать эту природу, какъ ученому ее изслѣдовать.

Если во Франціи черезъ возрожденіе эстетическихъ принциповъ XVIII в. возникаетъ *реалистическое* искусство, и подъ вліяніемъ художественной гегемоніи Франціи это теченіе отдается во всей европейской литературѣ, то въ Германіи должна возникнуть *реалистическая эстетика*.

Политическія событія въ Германіи въ концѣ 40-хъ годовъ, однако, на время отвлекли отъ художественныхъ интересовъ. На очереди—политика и экономика; это чувствуетъ и Фейербахъ. Другіе члены Молодой Германіи: Бруно Бауэръ, Энгельсъ, Карлъ Марксъ цѣликомъ отдадутся перестрою на началахъ лѣваго гегельянства французскаго соціализма. Честь построенія фейербаховской реалистической эстетики оттого выпала на долю русскому ученику Молодой Германіи, исполнявшему тутъ завѣтъ Бѣлинскаго послѣдняго періода его критической дѣятельности. Я разумѣю „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности“ (1855) и „Очерки гоголевскаго періода“ (1856). Знаменитая диссертація Чернышевскаго, какъ показываетъ самое ея заглавіе, поставила себѣ цѣлью разрѣшить какъ разъ тотъ самый основной вопросъ, возникающій при попыткѣ обоснованія эстетики на философіи Фейербаха, на который было указано. Рѣчь идетъ о томъ, какъ отнесемся мы, исходя изъ Фейербаха, къ этому спорному пункту гегельянской эстетики, что красота природы ниже красоты искусства. Для научнаго реализма это вопросъ первостепенной важности. Если не отбрасывать гегельянскаго пренебреженія къ природѣ, ясно, что никакой аналогіи между искусствомъ и научной философіей, въ центрѣ которой стоитъ опытъ и наблюденіе, иначе говоря, естествознаніе, никакой аналогіи и съ новымъ міросозерцаніемъ, создающимъ „человѣческую религію“, не получится вовсе. Для реализма необходимо, съ одной стороны, чтобы искусство отнюдь не „избирало“, чтобы геній вовсе не „судилъ“ при помощи присущаго ему вкуса, что прекрасно и что нѣтъ, и уже ни въ коемъ случаѣ не прикрашивалъ природы, какъ этого требовали и гегельянство и художественныя теоріи XVIII вѣка, а съ другой—чтобы, напротивъ, въ полномъ соотвѣтствіи съ требованіями XVIII в. художникъ изображалъ природу, подражалъ природѣ, поставивъ ее на высоту совершенной истины, т. е. именно *призналъ красоту природы совершенной*. Надо было и расширить предѣлы искусства, сказать какъ разъ такъ, какъ это дѣлаетъ Чернышевскій: „все интересное составляетъ предметъ искусства“. Иначе не могло быть. И характерно, что пока на этихъ новыхъ началахъ строилъ свою диссертацію Чернышевскій, названный выше молодой французскій реалистъ, о которомъ тогда и не слыхали въ Россіи, т. е. совершенно независимо, думалъ схоже. Мы уже видѣли въ приведенномъ отрывкѣ изъ писемъ Флобера, что онъ восклицаетъ: „прошло время красоты“. Флоберъ еще болѣе приближается къ воззрѣніямъ Чер-

нышевскаго, когда пишетъ: „Когда-то думали, что только одинъ сахарный тростникъ даетъ сахаръ; теперь его достаютъ, чуть ли не изъ чего угодно, то же самое и въ поэзіи; давайте извлекать ее откуда случится, потому что она повсюду. Нѣтъ ни одного атома матеріи, который не заключалъ бы въ себѣ поэзіи".

Что Чернышевскій совершенно правильно построилъ эстетику на философіи Фейербаха, и что эстетика реализма должна была въ центрѣ своихъ построеній поставить именно ту самую проблему, какую избралъ для своей диссертаціи Чернышевскій, видно изъ того, что лѣтъ десять передъ этимъ, незадолго до революціи 48-го года, когда и въ Германіи тоже была сдѣлана кое-какая попытка использовать философію Фейербаха для эстетики, былъ выдвинутъ тотъ же вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ красоты искусства и красоты природы. Попытка эта принадлежитъ извѣстному историку литературы Геттнеру, который, по-фейербаховски, ополчившись на „романтическую школу", написалъ восторженный, хотя и пятитомный памфлетъ объ мыслителяхъ XVIII в. Статья Геттнера по эстетикѣ появилась впервые въ Трехмѣсячникѣ Виганда въ 1845 г. (Kleinere Schriften. Braunschweig 1884, SS 164—188). Совершенно такъ же, какъ Чернышевскій, онъ борется нетолько противъ самого Гегеля, но заранѣе и противъ Фишера, выставляя эти положенія, что никогда никакое искусство не достигаетъ свѣжести и полноты жизни, что настоящая красивая дѣвушка прекраснѣе Венеры медицейской (ср. Эст. отн. искусства къ дѣйств. стр. 86—87 изд. 1865). Основной недостатокъ идеалистической эстетики, это—стремленіе къ отвлеченности. Надо вернуть искусство къ конкретному, къ изученію матеріала, которымъ пользуется изобразительное искусство, къ той самой природѣ, которую оно воспроизводитъ. Итакъ, реалистическая эстетика установила въ полномъ согласіи съ тѣмъ, что думала Молодая Германія и что творилось среди самыхъ молодыхъ и оттого еще незнакомыхъ имъ передовыхъ художниковъ запада, это основное для реализма положеніе: красота природы выше красоты искусства, и оттого искусству, воспроизводя природу, нечего бояться некрасиваго.

Но зачѣмъ тогда искусство? Къ чему это трудное „подражаніе" природѣ или ея *воспроизведеніе*, какъ позднѣе переведутъ терминъ μίμησις поборники реализма? Чернышевскій отвѣтилъ на этотъ вопросъ: *искусство* —Handbuch. Искусство, стало быть, лишь способъ познанія. Тутъ все остается по старому; восходящая еще къ Аристотелю теорія *узнанія*, вотъ основное назначеніе искусства. Такого отвѣта требовала въ примѣненіи къ эстетикѣ и философія Фейербаха. Она была раціоналистична по самому существу. Да и какъ отвѣтить иначе? другого отвѣта еще не народилось; особенно важно при этомъ то, что тутъ новое совпаденіе съ молодымъ Флоберомъ. Ему тоже въ самой тѣсной связи съ поэзіей чуется и новая наука. Художникъ творитъ для нѣкаго истолкованія его произве-

деній. Критика должна открыть его важность и значительность. Критикъ-реалистъ оттого долженъ говорить о самой жизни, приводить сопоставленія и подходящіе факты изъ другихъ произведеній, объяснять, истолковывать жизнь. Противники реалистовъ назовутъ это критикой „по поводу". Ну, да, конечно. Неужели же останавливаться на формѣ, на мастерствѣ, на манерѣ изложенія? Все это только внѣшность, а не сущность, пріемы, средство, а не главное, не цѣль. Мы подошли къ весьма существенному и въ тоже время весьма спорному положенію народившагося въ серединѣ XIX вѣка, уже ирреліпіознаго реализма. Реализмъ еще болѣе, чѣмъ гегельянство, отворачивается отъ эстетическаго формализма. Наслажденіе искусствомъ во всемъ его разнообразномъ великолѣпіи отошло куда-то въ сторону. Новый реализмъ какъ бы даже и не хочетъ наслажденія или не видитъ его. Это обстоятельство необходимо имѣть ввиду, чтобы понять, какое огромное различіе создалось теперь между создавшимъ новый реализмъ искусствомъ XIX в. и искусствомъ прошлаго отъ самой эпохи возрожденія до XVIII в. Во всѣ эти славныя эпохи развитія художества, хотя поэзія и стремилась поучать, формальное начало царитъ, довлѣетъ, и значеніе его усиливается. Сладость чарующихъ образовъ была во всѣ эти времена главнымъ стимуломъ, чтобы ни говорили „защиты поэзіи". Кантъ своей теоріей „эстетическихъ идей" открылъ художеству трудное и высоко серьезное новое назначеніе, которое сначала идеалисты, а послѣ и теоретики новаго реализма все болѣе возвеличиваютъ и которое наконецъ даже вовсе опрокидываетъ наслажденіе. Указываемое тутъ различіе можно формулировать такъ: художникъ совершенно перестаетъ быть скоморохомъ; онъ возведенъ въ мыслители; если художникъ все-таки скоморошитъ, если онъ все-таки чаруетъ и забавляетъ, новая теорія не можетъ и не умѣетъ ни оцѣнить, ни признать его.

Молодая Германія установила еще одно совершенно другое назначеніе искусства. Гейне написалъ о Молодой Германіи въ своей „Романтической школѣ": „критикъ, который острымъ скальпелемъ разсѣкъ бы одного изъ новѣйшихъ нѣмецкихъ поэтовъ, весьма легко могъ бы предсказать, какъ предсказывали нѣкогда по кишкамъ жертвеннаго животнаго, что со временемъ станется съ Германіей. О нашей новѣйшей нѣмецкой литературѣ нельзя толковать, не заходя въ глубочайшую область политики". Онъ противополагаетъ въ этомъ отношеніи нѣмцевъ французамъ. Во Франціи наоборотъ „беллетристы стараются удалиться отъ политическаго современнаго движенія". Объясненіе этому Гейне видитъ въ томъ что художественная литература во Франціи уже пресытилась политикой. Въ 40-ыхъ годахъ Молодая Германія внушила свой живой интересъ къ политикѣ и Молодой Россіи. Бѣлинскій съ самаго начала 40-ыхъ годовъ проповѣдуетъ противъ французской теоріи „искусства для искусства"; онъ самъ превращается въ критика публициста и, когда, подъ вліяніемъ той

же Молодой Германіи, становится горячимъ сторонникомъ реализма, цѣнитъ реализмъ, понимая его прежде всего черезъ мѣрило публицистики. Дань подобному взгляду отдалъ и Чернышевскій въ своей диссертаціи, когда говорилъ объ „объясненіи жизни, приговорѣ о явленіяхъ ея“. Вслѣдъ за нимъ публицистическое значеніе искусства признаетъ и русскій критикъ-реалистъ Добролюбовъ и, считая Пушкина недостаточно или вовсе не поэтомъ „съ направленіемъ“, ставитъ ему на видъ, что онъ „не высказалъ полнаго смысла явленій русской природы и жизни“, только „со стороны формы онъ сдѣлалъ изъ нихъ все, что можно было сдѣлать“, т. е. „предался исключительной художественности“.

Но возможно ли совмѣстить публицистическое направленство искусства съ реалистической эстетикой? Ради реализма Флоберъ твердо стоялъ на принципѣ „искусства для искусства“. Чернышевскій ради направленства отстаивалъ „право фантазіи видоизмѣнять видѣнное и слышанное поэтомъ“ (стр. 144). Кто изъ нихъ былъ истинно послѣдовательнымъ реалистомъ? „Право фантазіи“, если только мы признаемъ это право ведущимъ ко благу, а „видоизмѣненіе видѣннаго и слышаннаго“ не низведеніемъ святой природы, а возвышеніемъ ея—явно уничтожаетъ самую сущность всей реалистической доктрины. Публицистическій характеръ искусства, дорогой Бѣлинскому 40-ыхъ годовъ, вошелъ въ реалистическую эстетику со стороны, не какъ его органическій признакъ, а, напротивъ, какъ нѣчто чуждое ему. Да, критикъ по точному смыслу реалистической эстетики не только можетъ, но долженъ быть публицистомъ. Жалка, а можетъ быть и невозможна критика вовсе не публицистическая. Что ей тогда дѣлать? Ея удѣлъ тогда только форма. Но само искусство? Чѣмъ тверже укоренится строгое и послѣдовательное пониманіе реализма, какъ эстетической теоріи, тѣмъ болѣе будетъ сказываться вліяніе пресловутой формулы „искусство для искусства“.

Что строго проведенный принципъ реализма, какъ его понимаютъ въ XIX в., не допускаетъ, чтобы произведеніе искусства могло служить какой-либо посторонней цѣли, выступаетъ наиболѣе ясно при сопоставленіи съ реализмомъ среднихъ вѣковъ. Тотъ конкретный реализмъ отрицалъ всякій вымыселъ. Все, что изображалось или описывалось въ немъ, должно было быть цѣликомъ истиной. И вотъ ясно, что черезъ посредство этой истины искусство было и должно было быть полезнымъ. Простое графическое представленіе реально сущаго, простое изложеніе дѣйствительно имѣвшихъ мѣсто событій служило познанію въ томъ смыслѣ, что оно нѣчто сообщало. Новый реализмъ не могъ не оказаться тоже сообщающимъ. Реализмъ XIX в. естественно выдвинулъ впередъ *сюжетъ*, *содержаніе*, интересъ къ самимъ сообщаемымъ фактамъ или событіямъ. Такъ центральное мѣсто въ „Философіи искусства“ Ипполита Тэна (1866) занимаетъ теорія „идеала въ искусствѣ“, что у этого автора значитъ *сущность* или

преобладающую черту воспроизводимаго предмета. Тэнъ и распредѣляетъ произведенія искусства по сюжетамъ. Сюжетъ ему важнѣе, чѣмъ пріемы и совершенство творчества. Однако, такъ какъ искусство—вымыселъ, а отсюда, такъ какъ современное искусство давнымъ давно разошлось съ чисто графическимъ воспроизведеніемъ или простымъ описаніемъ, сюжетъ понимается совершенно особенно. Въ основѣ теоріи Тэна лежитъ ученіе о характерахъ или типахъ. Искусству предписывается стремиться къ *типичному* или *характерному*, при чемъ для Тэна особенно значительно такое изображеніе характернаго или типичнаго, которое выставляетъ на показъ преобладающую черту общечеловѣческую. Типъ скупца, представленный Мольеромъ и Бальзакомъ, казался Тэну высочайшимъ художественнымъ достиженіемъ. И вотъ тогда, какую же цѣль можетъ преслѣдовать художникъ, какъ ни самое это типическое изображеніе. Зачѣмъ намъ нуженъ Гарпагонъ Мольера или старикъ Гранде Бальзака? Исправленіе нравовъ лишь отдаленная цѣль. Ближайшее только самое открытіе типа. Не притчу создаетъ поэтъ, а только особый предметъ любованія, обогащающій наше познаніе своимъ правдоподобіемъ. Мы *узнаемъ* въ скущѣ скупость. Частное наводитъ на общее, и вотъ только это общее и составляетъ отдаленную цѣль искусства. Искусство—для искусства оттого, что оно само всѣмъ разнообразіемъ своихъ сюжетовъ, мотивовъ и темъ преслѣдуетъ присущую ему цѣль познанія. Каждое отдѣльное произведеніе искусства никакой иной цѣли себѣ не ставитъ.

Въ 80-ыхъ годахъ *натурализмъ* Зола покоится на формулѣ: „искусство уголокъ природы, разсмотрѣнный темпераментомъ художника“.

Какъ видно изъ переписки Зола, это опредѣленіе возникло еще тогда, когда совсѣмъ молодымъ человѣкомъ будущій авторъ Ругонъ-Макаровъ требовалъ широкаго простора для генія. Личный творческій починъ художника представлялся ему болѣе важнымъ, чѣмъ принципъ реализма. Но ко времени „Парижскихъ писемъ“, въ „Вѣстникѣ Европы“ (1878—1880) и трактатовъ „Le roman expêrimental“ (1880), „Les romanciers naturalistes“ (1881) и „Le naturalisme au theâtre“ (1881) дѣло мѣняется. Въ нашъ научный вѣкъ—думаетъ теперь Зола вслѣдъ за Флоберомъ,—искусство должно быть научнымъ. Оно не только должно широко пользоваться пріобрѣтеніями положительнаго знанія, но по возможности брать лишь то, „чѣмъ овладѣла наука“, т. е. „факты доказанные“. Оттого, если въ молодости Зола проповѣдовалъ „безразличіе къ сюжету“, все значеніе придавая только формальному мастерству, то теперь, какъ и для прочихъ реалистовъ, выборъ сюжета оказался и для него дѣломъ въ высшей степени важнымъ. Изучая природу, какъ естествоиспытатель, собирая и классифицируя факты о человѣкѣ, такъ называемые „человѣческіе документы“, художникъ стремится показывать явленія жизни. Въ частности въ его собственныхъ романахъ объясняется, что должно произойти, если люди

съ извѣстными особенностями попадаютъ въ извѣстную среду, или, говоря его собственными словами, изображена „послѣдовательность событій, отвѣчающая детерминизму изслѣдованныхъ явленій". Отсюда романъ и признается ничѣмъ инымъ, какъ осуществленнымъ при помощи художественныхъ пріемовъ воспроизведенія *опытомъ*. Покамѣстъ экспериментальный романъ,—какъ нехотя сознается Зола,—еще только гипотеза, но задача его въ будущемъ; мечта его должна осуществиться, когда наука овладѣетъ всѣми фактами человѣческаго существованія. Соотвѣтственно подобнымъ взглядамъ, ясно, что на личномъ починѣ „художественнаго темперамента", который нѣкогда Зола ставилъ такъ высоко, онъ почти вовсе перестаетъ настаивать. „Романистъ-экспериментаторъ—пишетъ теперь Зола,—даетъ мѣсто своему личному чувству лишь въ такихъ явленіяхъ, детерминизмъ которыхъ еще не опредѣленъ, стараясь по возможности контролировать идею a priori при помощи опыта и наблюденія".

Такъ завершился кругъ реалистической эстетики. Если средневѣковый реализмъ требовалъ отъ художника, чтобы онъ творилъ secundam rationem divinam, реализмъ XIX в. предъявляетъ художнику требованіе сообразоваться съ положительной наукой и ея методами. А отсюда и реализмъ XIX в., естественно, стремится къ своему самому чистому типу, т. е. къ реализму конкретному.

X.

Англійскіе позитивисты и нѣмецкіе психологи.

Послѣ того, какъ были сведены всѣ счеты съ гегельянствомъ, отцвѣлъ такъ много обѣщавшій нѣмецкій романтизмъ и пропала вѣра въ спасительное вліяніе идеализма, новое, положительное міровоззрѣніе, несмотря на то, что съ его нарожденіемъ всплылъ изъ забытья матеріализмъ XVIII вѣка, строитъ эстетику на нѣкой tabula rasa, стоящей внѣ зависимости отъ какой бы то ни было традиціи прошлаго. Реалистическая эстетика, которую старались обосновать Геттнеръ и Чернышевскій на философіи Фейербаха, не получила дальнѣйшаго теоретическаго развитія. Теперь поставлены во главу угла только опытъ и наблюденіе, какъ бы вовсе не нуждающіеся въ философіи, какъ наукѣ о принципахъ. Создается гордая увѣренность, что надо начать сначала, черпая основныя положенія не изъ прежнихъ попытокъ философской интуиціи, а изъ данныхъ, доставляемыхъ точными знаніями.

Однако, и тутъ самый приступъ къ разсмотрѣнію вопросовъ красоты и творчества потребовалъ a priori установленныхъ положеній. Все-таки неминуемо надо было условиться, что такое красота и что такое искусство. Избѣжать ученія о принципахъ на самомъ дѣлѣ не удалось, т. е. оказались необходимыми философскія категоріи. И вотъ вновь, какъ въ

до-гегельянскую пору, установившими ихъ и оказались создатель эстетики Кантъ и его ближайшій послѣдователь Шиллеръ. Эстетика позитивистовъ, въ сущности, кантіанская. Наиболѣе отвѣчающимъ вопросамъ положительной эстетики представился кантовскій формализмъ съ его геніально простымъ опредѣленіемъ: красивое есть то, что одною своею формою непосредственно и у всѣхъ вызываетъ незаинтересованное удовольствіе. Зачѣмъ было сомнѣваться въ ея правильности? Она давала превосходную точку отправленія. Что воспріятіе красоты доставляетъ удовольствіе— это такое положеніе, почерпнутое изъ опыта, какого никто до сихъ поръ не поколебалъ. Что эстетика наука объ особомъ высшемъ наслажденіи, стало основнымъ принципомъ: эстетика XIX вѣка прежде всего—*гедонистическая*. Принципъ наслажденія даже преувеличивается. Если Кантъ говорилъ только о незаинтересованномъ „удовольствіи", то теперь на этотъ предикатъ обращается несравненно меньшее вниманіе. Не такъ ужъ важно отдѣлить эстетическое удовольствіе вообще отъ наслажденія. Даже, напротивъ, тѣлесныя наслажденія, эстетическое значеніе которыхъ отвергала эстетика Канта, потому что они жизненно полезны, т. е. заинтересованы, теперь выключаются изъ эстетики лишь на томъ основаніи, что они не даютъ *длительнаго удовольствія*. Гедонистическій принципъ усиливается именно этимъ. Эстетика становится *наукой объ удовольствіи*, потому что въ нее входитъ все то, что совершенно не связано ни съ какимъ страданіемъ и никакого страданія отнюдь не можетъ и не должно причинять. Тутъ главное и самое важное, и на этомъ положеніи и будутъ нанизываться всѣ построенія.

Кантъ завѣщалъ два одинаково важныхъ пути разработки его формальной эстетики; пути эти—субъективный и объективный. Первый требуетъ рѣшенія вопроса о душевномъ состояніи воспринимающаго красоту явленій субъекта; второму предстоитъ разсмотрѣть, каковы свойства самаго воспринимаемаго объекта, заставляющія насъ выносить о немъ эстетическое сужденіе. То и другое, т. е. и субъективная и объективная эстетика, одинаково ведутъ къ психологическому изслѣдованію. И тутъ и тамъ на первый планъ выдвигается психологія, потому что и объективную эстетику свойства вызывающихъ сужденіе о красотѣ предметовъ интересуютъ лишь по отношенію къ нашему душевному состоянію. Такъ и поняла свою задачу эстетика XIX вѣка. Она стала *психологической эстетикой*, что вполнѣ соотвѣтствовало огромному мѣсту, какое стала занимать психологія или даже психофизіологія во всей философіи XIX вѣка. Но поскольку вѣдѣнію эстетики подлежала опредѣленная область воспринимаемыхъ явленій, т. е. прежде всего, произведенія эстетическаго искусства, изъ двухъ возможностей была принята только одна. Эстетика середины XIX вѣка неминуемо должна была стать *объективной психологической эстетикой*. Необходимость объективной методы a priori за-

лючалась въ признаніи, что не только не все воспринимаемое нами въ особомъ душевномъ состояніи прекрасно, но что еще вопросъ, дѣйствительно ли прекрасны всѣ созданія искусства. Ну, разумѣется,—нѣтъ. При этомъ, на этотъ разъ отступая отъ Канта, научная эстетика не выдвигаетъ понятія о хорошемъ вкусѣ, а отсюда вовсе не предполагаетъ какого-либо особенно строгаго выбора предметовъ, вызывающихъ чувство красоты. Психологическая эстетика отвергла это капризное и неопредѣленное понятіе: хорошій вкусъ, либо замѣнивъ его болѣе опредѣленнымъ: *нормальный вкусъ*, либо совершенно отбросивъ вообще это слишкомъ раціоналистическое понятіе и замѣнивъ его чисто сенсуалистическимъ понятіемъ *непосредственнаго наслажденія*. И поскольку и въ самой эстетикѣ Канта заключается формальный объективизмъ, Кантъ вѣдь по существу тоже разумѣлъ вовсе не особый капризный вкусъ избранныхъ, а именно вкусъ нормальный, и тутъ отступленіе не такъ уже значительно. Для середины XIX вѣка, въ полномъ противорѣчіи съ эпохой Буало, понятіе хорошій вкусъ должно было неминуемо перейти въ понятіе нормальный, еще въ силу того обстоятельства, что психологическая эстетика вовсе не задавалась вопросомъ о сужденіяхъ той или иной художественной школы. Но даже если и встать на точку зрѣнія эстетизма, т. е. задаться вопросомъ о вкусѣ избранныхъ, или на точку зрѣнія какой-либо школы художниковъ, все равно подобному разсмотрѣнію должно предшествовать рѣшеніе вопроса о вкусѣ вообще, т. е. именно о вкусѣ нормальномъ. Хорошій вкусъ лишь болѣе частный случай. Существуетъ извѣстный комплексъ художественныхъ произведеній, и они нравятся. Ясно, что сначала надо рѣшить, почему они вообще нравятся, а отсюда даже совсѣмъ оставить въ сторонѣ вопросъ о вкусѣ, разобраться въ самомъ наслажденіи отъ красиваго безъ его раціонализированія, т. е. помимо всякаго сужденія; это первый и основной этапъ съ психологической точки зрѣнія; уже въ дальнѣйшемъ пойдетъ рѣчь о классификаціи наслажденій, и тогда сужденія вкуса могутъ быть выдвигаемы, какъ особая разновидность утонченнаго наслажденія.

Итакъ, что же представляютъ собою нравящіеся намъ предметы, поскольку они вызываютъ эстетическое, т. е. длительное наслажденіе?

Вставши на объективно-психологическую точку зрѣнія, мы должны для рѣшенія этого вопроса прежде всего точно запомнить, что отнюдь не *все* воспринимаемое нашими чувствами можетъ производить въ насъ эстетическое наслажденіе. Это положеніе—естественно; оно—краеугольный камень, и категоричность его большая, чѣмъ у Канта. Должно быть разъ на всегда признано, что лишь опредѣленные предметы воспріятія, либо изъ созданій самой природы, либо изъ произведеній искусства, обладаютъ этимъ драгоцѣннымъ и магическимъ свойствомъ быть красивыми. И именно такъ и надо говорить: существуютъ красивые предметы воспріятія, и

отсюда задача сводится къ тому, чтобы опредѣлить, почему мы называемъ ихъ красивыми; вопросъ можетъ быть поставленъ даже еще проще и категоричнѣе: что, какія свойства дѣлаютъ предметы красивыми? къ этому, съ объективной точки зрѣнія, сводится задача объ эстетическомъ или длительномъ наслажденіи. При этомъ объективно-психологическая эстетика настолько была увѣрена въ возможности разрѣшенія поставленной задачи полно и точно, что заговорила даже о *нормативной эстетикѣ*, т. е. дающей предписаніе, опредѣляющей, что *должно* быть красиво. Ученые представили себѣ, что они достигнутъ такого положенія вещей, когда научно и точно можно будетъ указывать артистамъ, что красиво и что уродливо, и артисты принуждены будутъ руководствоваться указаніями психо-физіологовъ. Чтобы дѣло было вполнѣ ясно, беру кантовскій примѣръ: дерево, которое съ одной стороны полезно, а съ другой красиво, сообразно тому, воспринимаемъ ли мы его одною его формою или его полезной сущностью. Въ школѣ, къ разсмотрѣнію которой мы подошли, совершенно все иначе: одно дерево будетъ красиво, потому что обладаетъ особыми для этого свойствами, и, зная эти свойства, мы и создаемъ декоративныя растенія, которыя только красивы; другое дерево будетъ полезно, и мы тогда о красотѣ и не думаемъ, красоту отбрасываемъ до такой степени, что, культивируя его, станемъ даже его уродовать, напримѣръ, создадимъ карликовыя породы плодовыхъ деревьевъ. Если одно и тоже дерево и красиво, и полезно, то это лишь частный случай. Да, мы можемъ сказать: табачныя плантаціи красивы, эти грушевыя деревья даютъ превосходные плоды, но они еще и красивы. Никакой связи въ самихъ предметахъ между полезностью и красотой въ основѣ разсужденій уже вовсе не допускается.

Отсюда и вытекаетъ, что вопросъ: каковы вызывающіе въ насъ эстетическое, т. е. длительное наслажденіе предметы, заранѣе уже предполагаетъ, что рѣчь идетъ только *о безполезныхъ предметахъ*. Не то, что красота—свойство, не связанное съ полезностью, а гораздо больше: красота—свойство безполезныхъ предметовъ и при томъ настолько, что прежде всего и главнымъ образомъ именно къ безполезнымъ предметамъ и обратится ученый со своимъ наблюденіемъ и опытомъ, чтобы разрѣшить поставленную имъ передъ собой задачу.

Начало объективно-психологической эстетики положилъ Фехнеръ въ „Vorschule der Aesthetik“ (1876 г.). Онъ постарался установить условія эстетическаго воспріятія. Ихъ опредѣляютъ, согласно его системѣ, *шесть главныхъ законовъ*:

1-ый законъ—интенсивности (принципъ эстетическаго порога).
2-ой „ —усиленія впечатлѣній
3-ій „ —единства въ многообразіи
4-ый „ —отсутствія противорѣчій

5-ый законъ—ясности
6-ой „ —ассоціацій.

Изъ этихъ шести законовъ два первыхъ—*количественные*, а четыре послѣднихъ—*качественные*.

Количественными первые два закона называются потому, что эстетическое впечатлѣніе ставится въ зависимость отъ той напряженности, съ какой дѣйствуетъ на воспринимающаго субъекта предметъ воспріятія. Если свойства его не ярки, то лишь слабое впечатлѣніе отъ предмета остается у порога сознанія; оно не переступаетъ его, и, стало быть, слишкомъ ничтожно напрягаются органы чувствъ. Тоже самое получается и тогда, когда при длительномъ воспріятіи впечатлѣніе, не усиливаясь, стоитъ на мѣстѣ. Разсѣяніе вниманія, какъ результатъ повторности, создаетъ тогда привычку, т. е. въ извѣстной степени доводитъ до безчувствія по отношенію къ воспринимаемому объекту. Нужно, чтобы свойства предмета были расположены непремѣнно въ извѣстной возрастающей градаціи. Пусть при воспріятіи явится усиленіе, т. е. количественно большее воздѣйствіе на наше сознаніе. Тогда не только будетъ перейденъ порогъ, но не явится возможности впечатлѣнію вновь уйти за порогъ сознанія, т. е. и далѣе не наступитъ безразличія по отношенію къ группѣ данныхъ воспріятій. Оба количественныхъ закона требуютъ, стало быть, чтобы дающіе эстетическое воспріятіе предметы, безразлично, будутъ-ли это произведенія искусства, или сама природа заключала въ себѣ нѣкоторую силу, способную дѣйствовать на насъ, какъ возбудитель. Пересѣченная горная мѣстность, выразительно яркая картина на полотнѣ, грандіозное зданіе,—вотъ примѣры того, что, по теоріи Фехнера, не остается за порогомъ сознанія, а содержитъ въ себѣ извѣстную количественную силу, или иначе производитъ натискъ, дающій возможность произвести эстетическій эффектъ. Напротивъ, однообразная равнина, простой домъ, блѣдное эскизное изображеніе надо считать недостаточными чисто количественно, т. е. недостаточно сильными для того, чтобы войти въ сферу эстетики.

Но количественные законы еще только преддверіе. Не трудно замѣтить, что они собственно лишь подводятъ насъ къ разсмотрѣнію воспріятія красоты. Оба закона приложимы не только вообще ко всякому воспріятію, долженствующему такъ или иначе воздѣйствовать на наше сознаніе, но въ той же мѣрѣ и къ непріятнымъ, больнымъ, отталкивающимъ предметамъ, при чемъ, чѣмъ сильнѣе дѣйствуютъ эти послѣдніе, тѣмъ болѣе возрастаетъ отрицательное отношеніе къ нимъ. Приходится сказать: есть такія вещи, которыя съ точки зрѣнія гедонизма надо признать отдаляющимися отъ эстетики, поскольку свойства ихъ ярче и сильнѣе, т. е. чѣмъ больше они подходятъ подъ законы Фехнера. Только съ качественными законами Фехнера проникаемъ мы въ самое эстетики.

Раньше, чѣмъ разсмотрѣть ихъ, намъ однако нужно разъяснить уже

извѣстный намъ, но не оговоренный терминъ: *длительное удовольствіе*. Онъ, прежде всего, возвращаетъ насъ къ понятію, установленному еще въ древности Платономъ. Платонъ различалъ, какъ мы видѣли, *чистое удовольствіе* отъ такого, которое смѣшано со страданіемъ. Такое же раздѣленіе и вводятъ эстетики объективно-психологической школы. Подробно развилъ эту мысль, пользуясь аргументами современной психологіи, англійскій представитель школы Маршаль (Pain, pleasure and aesthetics и Aesthetik principles. L. 1895 г.). Взаимныя отношенія между наслажденіемъ и страданіемъ опредѣляются послѣдовательностью напряженій и отдыховъ. Слишкомъ сильное напряженіе приводитъ къ страданію или усталости органовъ тѣла, но тогда легко получить наслажденіе въ видѣ ослабленія душевной или мускульной дѣятельности, т. е. приведенія органовъ чувствъ въ спокойное состояніе, доставляющее отдыхъ. Въ свою очередь, продолжительный или вообще неестественный покой тоже доставляетъ страданіе и, чтобы его избѣгнуть, необходимо напряженіе какой-либо дѣятельности; при ея помощи накопленныя свободныя силы, не находившія исхода и отсюда доставлявшія томленіе, приходятъ въ равновѣсіе. Такъ получаются два ряда страданій и наслажденій: положительныя наслажденія и страданія и отрицательныя наслажденія и страданія. *Длительное наслажденіе* будетъ такое, которое, происходя отъ напряженности, не приводитъ къ усталости и не требуетъ отдыха, либо, если его источникъ—разряженіе свободныхъ силъ, возникаетъ свободно и легко, какъ только является въ немъ потребность. Отсюда оно непрерывно. Въ средѣ представителей объективно-психологической эстетики признается аксіомой, что длительное удовольствіе, какъ дающее немедленный отдыхъ, или немедленное новое накопленіе энергіи, когда почувствуется усталость, или, напротивъ, соотвѣтственное напряженіе, при избыткѣ энергіи, возможны лишь при *зрительныхъ* и *слуховыхъ* воспріятіяхъ. Наслажденіе отъ остальныхъ трехъ чувствъ: обоняніе, вкуса, ощупыванія не можетъ быть длительнымъ, потому что и отдыхъ, и разряженіе силъ достигается отнюдь не безпрерывно и въ любомъ количествѣ и объемѣ. Нельзя постоянно, не переставая ѣсть, пить, обонять, трогать,—полагаютъ психологи,—а, напротивъ, смотрѣть и слышать можно безпрерывно, во весь тотъ промежутокъ времени, пока человѣкъ вообще бодрствуетъ. Чувства эти находятся въ безпрестанномъ дѣйствіи и, если они доставляютъ наслажденіе, оно можетъ вовсе никогда не ослабѣвать.

Въ самомъ дѣлѣ. Изучая воспріятіе звуковъ и красокъ, нельзя не прійти къ такому выводу, что извѣстное ихъ сочетаніе даетъ такую ритмическую послѣдовательность при воспріятіи, что органы чувствъ доставляютъ намъ постоянную радость. Не прекращается праздникъ слуха и зрѣнія при гармоническомъ напряженіи и ослабленіи ихъ. Англійскій эстетикъ Грантъ Алленъ (The colour sense. L. 1879 г.) подробно изучилъ дѣй-

ствіе на роговую оболочку различныхъ сочетаній цвѣтовъ. Зеленое и желтое, красное и синее, темные и свѣтлые цвѣта въ своемъ сочетаніи возстановляютъ способность видѣть, давая правильное отдохновеніе глазу послѣ временной усталости, и отсюда—длительное наслажденіе, и нѣтъ ему ни предѣла, ни конца. Объективно-психологическая эстетика въ своемъ увлеченіи подобными излѣдованіями и мечтала получить рядъ *правилъ*, съ которыми придется считаться даже художникамъ. Теорія *длительнаго наслажденія*, значитъ, устанавливаетъ принципъ, согласно которому только зрѣніе и слухъ признаются *эстетическими чувствами*. Что все-таки возможна и неизбѣжна эстетическая усталость, этого объективно-психологическая эстетика почему-то не принимала въ расчетъ.

Всѣ законы, предложенные Фехнеромъ, и разумѣютъ впечатлѣнія только отъ зрѣнія и слуха. Положеніе, что лишь зрѣніе и слухъ—эстетическія чувства, разумѣется тоже не ново, но его надо было оговорить, разбираясь въ воззрѣніяхъ именно Фехнера, потому что при сенсуалистическомъ направленіи эстетики во второй половинѣ XIX вѣка это положеніе получило новое значеніе. Прежде зрѣніе и слухъ считались эстетическими чувствами по преимуществу потому, что они—источникъ интеллектуальной дѣятельности человѣка. Фехнеръ и его школа, ставши на точку зрѣнія послѣдовательно проведеннаго гедонизма, стараются обходить разсмотрѣніе интеллектуальнаго воздѣйствія эстетическихъ переживаній. Такъ, хотя шестой изъ законовъ Фехнера, *законъ ассоціацій*, устанавливаетъ, что при эстетическомъ воспріятіи должны непремѣнно возникать сопутствующія представленія и что особенно ассоціативный факторъ эстетическаго удовольствія придаетъ ему весьма существенную духовную окраску, возбуждая наше воображеніе и пополняя этимъ наше сознаніе сродной семьей тоже пріятныхъ ассоціацій, все же Фехнеръ ставитъ этотъ законъ ассоціацій въ концѣ своей системы, какъ нѣкое дополненіе. Суть вовсе не въ духовной окраскѣ. Такъ, напримѣръ, если видъ апельсина нравится, удовольствіе вызываютъ и форма, и окраска, но, по теоріи Фехнера, тутъ участвуютъ по ассоціаціи представленія объ ароматѣ и вкусѣ апельсина, а для тѣхъ, кто ихъ видѣлъ въ южныхъ странахъ, даже воспоминаніе о темной листвѣ апельсинныхъ деревьевъ. При созерцаніи апельсина работаетъ воображеніе. Этотъ примѣръ чрезвычайно характеренъ. Значитъ и ассоціативный факторъ эстетическаго удовольствія, имѣющій „духовную окраску“, на самомъ дѣлѣ оказывается вызывающимъ все-таки чувственныя удовольствія. Въ этомъ отношеніи объективно-психологическая эстетика, въ лицѣ нѣкоторыхъ своихъ представителей, напримѣръ, Грантъ Аллена, заходитъ такъ далеко, что придаетъ особое значеніе въ наслажденіи отъ искусства той апперцепціи пріятнаго, какую сознательно вызываетъ поэтъ, изображая все самое пріятное въ чисто тѣлесномъ или утилитарномъ смыслѣ. Грантъ Алленъ говоритъ, что сказки нравятся по-

тому, что тамъ изображается жизнь королей, красавицъ и красавцевъ, что яства всегда вкусны и обильны, одежды ярки и, вообще, разсказчикъ старается представить все самое привлекательное. Тутъ сказывается настоящее, по мнѣнію Грантъ Аллена, эстетическое пониманіе. Вызвать воспоминаніе о вкусномъ, тепломъ, удобномъ, о богатствѣ, объ успѣхѣ въ любви, о побѣдѣ добра надъ зломъ и т. д.—все это и значитъ вызвать эстетическое наслажденіе. Поистинѣ послѣдовательно проведенный принципъ гедонизма и требуетъ такихъ выводовъ.

Строго эстетическими должны быть признаны лишь три фехнеровскихъ закона: *единство въ разнообразіи, отсутствіе противорѣчій и ясность.*

Первые два изъ только что приведенныхъ, т. е. 3-й и 4-й, по общему счету Фехнера, тѣсно связаны другъ съ другомъ, и отсутствіе противорѣчій можетъ даже быть разсматриваемо, какъ болѣе утонченная разновидность единства въ разнообразіи, этого стариннаго, восходящаго еще ко времени Аристотеля, правила. Правило это строго формально, и въ сущности оно и остается единственнымъ изъ законовъ Фехнера, который, дѣйствительно, подводитъ къ сущности эстетическаго впечатлѣнія. Единство въ разнообразіи основа также и *симметріи.* Расположеніе частей, которое не давало бы возможности вынести единое и объединенное впечатлѣніе, разумѣется, не вызываетъ въ насъ вовсе чувства формы; только при наличности единства возможна вообще какая-нибудь форма, а, значитъ, и какъ же представить себѣ наслажденіе формой безъ единства? Тутъ какое то petitio principii, и совершенно ясно, что стоитъ только усвоить себѣ формализмъ Канта, чтобы немедленно стала понятна необходимость этого эстетическаго условія. А тогда, не тоже ли самое означаетъ и отсутствіе противорѣчія? Противорѣчіе, разумѣется, нарушаетъ единство, внося разлагающее начало; при противорѣчіи нѣтъ одного впечатлѣнія, а родится нѣсколько. Сознаніе разбито, такъ какъ въ немъ одновременно спорятся два разныхъ образа. Только, если противорѣчіе принимаетъ форму *контраста*, тогда сама опредѣленность противорѣчія, какъ бы вновь вводитъ нарушенное единство сознанія въ равновѣсіе, и такимъ образомъ впечатлѣніе опять едино и цѣльно.

Законъ отсутствія противорѣчія можетъ иллюстрировать эффектъ дождя при солнцѣ. Тянутся блестящія нити дождя, и отдаютъ онѣ серебромъ на солнцѣ, что составляетъ явленіе не обычное, и вотъ солнечный свѣтъ и голубое небо, гдѣ такъ легко проходятъ бѣлыя не дождевыя тучи, и тепло, и радость всей природы, все это находится въ противорѣчіи съ впечатлѣніемъ дурной погоды. Хорошая или дурная погода? Дождь или ведро? Двоится сознаніе, и, по закону Фехнера, намъ надо было бы признать эту погоду некрасивой. Немедленно вспомнится и смѣхъ сквозь слезы, комическое, сопряженное съ трагическимъ, радость встрѣчи близ-

наго человѣка, когда соединило общее горе... Неужели и это все надо, идя опытнымъ путемъ, научно признать некрасивымъ? Вообще законъ отсутствія противорѣчія не считается особенно цѣннымъ открытіемъ Фехнера. Онъ не привился. Однако, вдумываясь въ него интересна не относительная правильность или ошибочность его. Важнѣе замѣтить, что разрѣшить поставленную тутъ задачу мѣшаетъ *объективизмъ* системы. Если прекрасны дождь при солнцѣ, смѣхъ сквозь слезы, комическое, сопряженное съ трагическимъ и т. д., то не объективно, а, напротивъ, субъективно. Правъ или неправъ Фехнеръ, выставляя этотъ законъ, не такъ важно обсуждать, потому что красота выявляется въ процессѣ чисто субъективномъ, т. е. въ воспринимающемъ субъектѣ, достигающемъ при помощи особой напряженности разрѣшенія противорѣчія. И тутъ опять—связь съ единствомъ въ разнообразіи или съ гармоніей частей. Духъ нашъ объединяетъ разнообразіе, даетъ единое имя, воспринимаетъ эти явленія какъ бы единыя, и тогда рождается красота сложнаго и въ то же время цѣлостнаго, красота самаго контраста, усвоеннаго, какъ какая-то особая—зрительная или психологическая это все равно—своеобразная цѣнность.

Разрѣшеніе противорѣчія подводитъ насъ вплоть къ послѣднему закону Фехнера, именно къ закону *ясности*.

Гартманъ въ своей „Исторіи нѣмецкой эстетики со времени Канта“, разбирая законы Фехнера, совершенно справедливо замѣтилъ, что законъ ясности въ сущности количественный и ничего не прибавляетъ къ закону *о порогѣ сознанія*. Правда, Фехнеръ этотъ послѣдній законъ понималъ исключительно какъ физіологическій. Конечно, можно себѣ представить, что масса впечатлѣній отъ какого-либо предмета воспріятія перешла за порогъ сознанія, запечатлѣлась, воспринята, и все же эстетическаго сужденія или эстетическаго чувста въ насъ не возникаетъ, потому что впечатлѣнія все-таки остались массой непонятной, безформенной, туманной, чуждой привычкамъ нашей духовной сущности. Вотъ тогда, при такомъ положеніи вещей, входятъ, по мысли Фехнера, въ свои права требованія закона ясности, и такъ какъ ясности не получилось, ни о какой красотѣ не можетъ быть рѣчи. Но развѣ сама эта ясность не возникла только оттого, что масса впечатлѣній все-таки еще разъ наткнулась на какой-то порогъ сознанія, котораго перейти уже не могла, и отсюда-то масса и осталась только массой, т. е. не получила опять-таки того самаго объединенія, о которомъ мы только что говорили, т. е. не понята, а, стало быть, и не ясна? Неясность лишь моментъ въ процессѣ воспріятія, и оттого она вовсе не качественное начало. Еще усиліе,—и на этотъ разъ мы опять невольно отвлекаемся отъ объективно-психологической эстетики, впадая въ субъективизмъ—еще попытка заставить впечатлѣніе или, вѣрнѣе, на этотъ разъ уже самое воспринятое явленіе, переступить порогъ, и тогда раз-

сѣется туманъ, выявятся въ массѣ очертанія ихъ объединяющія, и въ концѣ концовъ возсіяетъ красота.

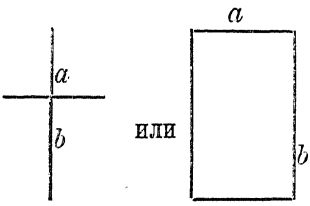
Позволю себѣ предложить такой примѣръ. Вотъ изъ открытаго моря входитъ пароходъ, на которомъ вы ѣдете, въ незнакомые доки чужой, совершенно новой для васъ страны. Еще наканунѣ кругомъ изъ-зеленисинее шумѣло море, и прокладывалъ себѣ пѣнистой бороздой путь корабль, на которомъ вы плыли. Мелькаютъ рыбачьи лодки съ ихъ коричневыми, иногда вовсе черными парусами, издали видны другіе корабли, море становится тише, мѣрное качаніе парохода на волнахъ затихло, ровно начинаетъ идти корабль; все это—признаки берега. Вы наблюдали ихъ, когда послѣдній разъ при лунномъ свѣтѣ вышли на палубу. Потомъ вы пошли спать. Утромъ—шумъ и новая команда, спускъ траповъ, толчки и странно порывистый и въ то же время какой-то слишкомъ ровный, уже не морской, а рѣчной покой подъ кораблемъ заставили васъ встать и выйти на палубу. Оказывается вотъ уже доки: нагрузка и выгрузка; грязныя сходни качаютъ тачки, съѣзжающія то тамъ, то тутъ; грузятся товаръ и уголь на заготовленныя суда; стѣной встаетъ бортъ океанскаго корабля-чудовища, и проходите вы мимо него; фабрики, дома, крикъ, непонятный говоръ, гдѣ то далеко на берегу невиданныя деревья, гомонъ и трескъ; миновала маленькая лодочка среди громадъ судовъ; залаяли собаки на угольной баржѣ; что—это? погребальное пѣніе? вонъ тамъ на суднѣ прибылъ гробъ и встрѣчаетъ родня и духовенство въ церковномъ облаченіи... Не сразу перейдутъ эти впечатлѣнія черезъ всѣ пороги сознанія и долго останется безпокойное чувство, и тяготитъ разочарованіе; жаль вчерашней ясной красоты моря при лунномъ сіяніи. Но вѣдь это доки одного изъ самыхъ большихъ морскихъ городовъ! Доки это сама жизнь; она кипитъ, плещетъ: море людское и противорѣчія людской юдоли, богатство и нищета, лѣнивое или беззаботное бездѣлье и непрестанно напрягающіеся мускулы. Найдены будутъ и единство въ разнообразіи, и гармонія, разрѣшающая противорѣчія, и своеобразная симметрія, и родится новая ясность—залогъ новой красоты, дотолѣ невѣдомой.

Разсмотрѣніе качественныхъ законовъ Фехнера имѣло для насъ то наиболѣе важное значеніе, что мы увидѣли предѣлы эстетическаго объективизма. Сама работа психологовъ толкала на путь субъективныхъ изслѣдованій, т. е. переносила центръ тяжести съ предметовъ воспріятія на воспринимающій субъектъ.

Мы въ этомъ убѣдимся особенно изъ примѣра одного, на этотъ разъ установленнаго еще до Фехнера, строго объективнаго закона эстетики. Я разумѣю знаменитый законъ *золотого сѣченія*. Законъ этотъ утверждаетъ, что красота сочетанія линій можетъ быть установлена вполнѣ объективно. И линіи, конечно, легче, чѣмъ цвѣта и краски, поддаются подобнымъ наблюденіямъ. Сочетаніе линій можетъ быть доведено до простоты; всякая фи-

гура, поскольку она сочетаніе линій, легко подвергается схематизаціи, а отсюда мы и получаемъ настолько простое, что вполнѣ естественно ввести геометрическія пропорціи. Объективизмъ тутъ какъ будто напрашивается. И такъ было давно. Еще въ эпоху возрожденія Леонардо-да-Винчи утверждалъ, что нравятся лишь *волнистыя линіи*. Схематически было также разложено на линіи и человѣческое тѣло, чему особенно способствовало близкое, тянущееся отъ самой эпохи возрожденія до XIX вѣка учебное изученіе пропорцій античныхъ статуй. Вмѣсто тѣла передъ сознаніемъ явились только линіи, и ихъ сочетанія опредѣлялись схематически. Такъ Цейзингъ, хотя въ главномъ своемъ сочиненіи „Aesthetische Forschungen“ (1855 г.) онъ и примыкалъ къ школѣ Гегеля, занялся въ „Neue Proporzionslehre des Menschlishen-Körpers“ (1852 г.) такого рода объективно-эстетической задачей. Онъ же первый установилъ знаменитый *законъ золотого сѣченія*, пытающійся формулировать универсальный принципъ красоты, поскольку дѣло идетъ о сѣченіи прямыхъ линій. Такія формы красивы, утверждаетъ этотъ законъ, въ которыхъ онѣ пересѣкаютъ другъ друга по правилу золотого сѣченія. Формула его гласитъ: удовольствіе доставляетъ намъ такое пересѣченіе прямыхъ, когда верхняя часть вертикальной линіи (a) относится къ нижней (b), какъ эта послѣдняя ко всей вертикальной.

Геометрически золотое сѣченіе представляется такъ:



при чемъ: $a : b = b : a + b$.

Нижняя часть вертикальной линіи во всякомъ случаѣ должна быть длиннѣе. Такъ, теряя точность, упрощается формула. Она можетъ быть и еще упрощена: прямоугольникъ красивъ въ томъ случаѣ, если основаніе его короче вертикальныхъ сторонъ. Намъ нравится какое-то устремленіе вверхъ, не плоское и прижатое къ землѣ, а, напротивъ, возносящееся вверхъ.

Законъ *золотого сѣченія* отнюдь не можетъ считаться вполнѣ признаннымъ даже объективно-психологической школой эстетики. Фехнеръ потратилъ много усилій съ опытами, въ основу которыхъ было положено открытіе Цейзинга, но онъ даже не опубликовалъ ихъ. Они не дали желанныхъ результатовъ. Однако, въ современныхъ психологическихъ лабораторіяхъ, главнымъ образомъ подъ вліяніемъ Вундта, подобные опыты вызываютъ значительный интересъ. И это понятно. Именно сочетаніе линій даетъ то окончательное упрощеніе эстетическихъ проблемъ, какое необходимо для строго научнаго изслѣдованія, покоющагося на наблюденіи

и опытѣ. Ясно, что точная наука должна исходить изъ простого. Путь къ сложному идетъ только черезъ точное разрѣшеніе самыхъ первоначальныхъ задачъ. Проф. Мейманъ („Введеніе въ современную эстетику". Перс. нѣмец. Москва, 1900 г.) далъ обзоръ производившихся у Вундта и въ другихъ психологическихъ лабораторіяхъ наиболѣе простыхъ опытовъ, но вотъ тутъ-то и оказалось, что общее ихъ стремленіе вполнѣ соотвѣтствуетъ тому, къ чему привелъ насъ разборъ законовъ Фехнера. Опыты все болѣе отклоняются отъ эстетическаго объективизма; все болѣе выступаетъ совершенно неизбѣжная при научномъ изученіи необходимость разсматривать факты духовнаго сознанія воспринимающаго субъекта, такъ какъ процессъ эстетической оцѣнки или эстетическаго сужденія весь тутъ, т. е. въ воспринимающемъ субъектѣ; опредѣленіе же свойствъ воспринимаемаго объекта, напротивъ, оказывается настолько расплывчатымъ, что никакихъ сколько-нибудь удовлетворительныхъ выводовъ отъ опытовъ въ данномъ направленіи нельзя и ожидать. Въ частности отъ разсмотрѣнія золотого сѣченія осталось тоже лишь субъективное правило. Современная психо-физіологія установила, что тотъ взглядъ, ищущій единства въ каждомъ воспріятіи, просто какъ экономія вниманія, наиболѣе охотно воспринимаетъ это единство при подчиненіи горизонтальныхъ линій вертикальнымъ; обозрѣть горизонтально намъ менѣе пріятно, т. е. требуетъ больше усилій, чѣмъ смотрѣть вверхъ, или, что тоже, въ даль.

Съ психологической эстетикой, поскольку она построена на принципѣ *гедонизма*, сходится и воззрѣнія на красоту и искусство соціологовъ позитивной школы. При этомъ и соціологи середины XIX в., между которыми прежде всего Гербертъ Спенсеръ, также преувеличиваютъ безполезность эстетически воспринимаемыхъ явленій.

Дарвинъ, система котораго лежитъ въ основѣ современнаго эволюціонизма, видѣлъ зачатокъ эстетики у животныхъ, напр. у птицъ, въ томъ, что самцы привлекаютъ самокъ въ періоды скрещиваній своимъ наиболѣе яркимъ опереніемъ. Эту пеструю красоту признаемъ и мы, люди. Красота предметовъ воспріятія во всякомъ случаѣ, что касается животнаго міра, не безполезная прикраса. Она оказывается въ системѣ Дарвина великимъ притягательнымъ средствомъ, жизненно важнымъ чарованіемъ въ такіе моменты, когда развиваются, осуществляя естественный подборъ, породы животныхъ. Прекрасное, стало быть, объективно прекрасно, и, если мы чувствуемъ красоту явленій, то тутъ сказывается глубокій инстинктъ, угадывающій ихъ сущность. Человѣческая же красота лишь продолженіе животной. Эта мысль Дарвина для Спенсера проходитъ однако незамѣтной, именно потому, что онъ стоитъ на кантіанской въ своей основѣ точкѣ зрѣнія, не допускающей подобнаго утилитарнаго объясненія красоты. Та животная красота, вызывающая половое влеченіе, какую сенсуалисты XVIII в. очень были склонны разсматривать въ тѣсной связи съ эстетическимъ

воспріятіемъ, вовсе не останавливаетъ на себѣ вниманія Спенсера. Не въ ней дѣло при эстетическихъ построеніяхъ. Если и правъ Дарвинъ въ своихъ разсужденіяхъ о яркомъ опереніи самцовъ въ періоды скрещиваній, для вопросовъ эстетики важно лишь то, почему мы, люди, независимо отъ происхожденія и утилитарно-жизненнаго, физіологическаго значенія яркихъ перьевъ, считаемъ ихъ красивыми. Мы, люди, любуемся ими совершенно по своему, и тутъ особый моментъ эволюціоннаго развитія; только съ этого момента, т. е. съ того, когда мы, люди, испытываемъ особое наслажденіе, наблюдая яркое опереніе птицъ, начинается признаніе предметовъ воспріятія прекрасными. И не значитъ ли тогда, что, если яркое опереніе въ періодъ скрещиваній имѣло утилитарное назначеніе и отсюда для животныхъ было полезно, то, когда оно становится красивымъ въ глазахъ человѣка, для него оно перестаетъ быть полезнымъ. Спенсеръ выдвигаетъ такой парадоксъ: *красиво то, что было полезно и перестало имъ быть.*

Этотъ парадоксъ Спенсеръ высказалъ въ своихъ „Опытахъ“ и (р. пер. СПБ. 1866 г.) въ статьѣ, посвященной раковинамъ. Составляющія прелесть морскихъ раковинъ, какъ предмета любованія, неровности на ихъ поверхности когда-то имѣли значеніе органовъ движенія. Теперь они перестали исполнять это свое назначеніе, и вотъ въ глазахъ людей они стали красотой. Я говорю: въ глазахъ людей, но Спенсеръ вовсе не останавливается на томъ, что это мы, люди, считаемъ раковины красивыми. Онъ называетъ ихъ вообще красивыми, т. е. красивыми объективно. Та попытка эволюціи красоты, какая заключается въ этомъ очеркѣ Спенсера, ведетъ еще гораздо болѣе опредѣленно къ объективной эстетикѣ, чѣмъ разсужденія нѣмецкихъ психологовъ, послѣдователей Фехнера. И это наблюденіе свое Спенсеръ распространяетъ за предѣлы біологіи. Тоже самое, т. е. превращеніе нѣкой прежней и болѣе ненужной полезности въ красоту, замѣчается, по его мнѣнію, и въ жизненныхъ процессахъ, относящихся къ соціологіи. Когда-то для людей охотиться, ѣздить верхомъ, удить рыбу, бряцать оружіемъ, было дѣломъ полезнымъ; теперь все это стало красивымъ развлеченіемъ. Цивилизація превратила въ красоту то, что когда-то было необходимо для жизненной борьбы. Оружіемъ украшаемъ мы комнаты, всадниками мы любуемся, и верховая лошадь—предметъ роскоши. Спенсеръ приводитъ въ примѣръ даже пикникъ на лонѣ природы, когда готовятъ пищу, какъ дикіе, на кострахъ, и вообще играютъ въ первобытныхъ людей. А развѣ не нравятся намъ парусныя суда несравненно больше, чѣмъ полезные и самые совершенные пароходы именно тѣмъ, что они перестали быть нужными и тоже постепенно переходятъ въ роскошь и красоту? Парусная яхта—прекрасна, но служитъ уже только для развлеченія. Такіе взгляды были весьма распространены въ серединѣ XIX в. и среди широкой публики.

Сообразно подобному взгляду, Спенсеръ разбираетъ эстетическія чувства только въ самой послѣдней главѣ своего послѣдняго тома „Основаній психологіи“. Эти чувства не играютъ никакой рѣшительно роли въ его системѣ, а въ „Основаніяхъ соціологіи“ о нихъ не говорится вовсе. Эстетическія чувства—надстрой, добавленіе; красота—тоже прибавка, украшеніе. Это весьма характерно для теорій всѣхъ позитивистовъ-соціологовъ; тоже находимъ мы во множествѣ сочиненій вплоть до „Психологіи чувствъ“ Рибо, гдѣ разбору эстетическаго сознанія отведено довольно значительное мѣсто. Связь воззрѣній психологовъ съ біо-соціологическими построеніями Спенсера опредѣляется не только этими конечными выводами, но и прямой сноской Спенсера на англійскаго психолога Джемса Сёлли, ставшаго въ своихъ эстетическихъ работахъ очень твердо на объективно-психологическую и гедонистическую точку зрѣнія. Общій выводъ Спенсера формулированъ имъ въ такихъ словахъ: „Понятіе о *красотѣ*, или *прекрасномъ* отличается отъ понятія о *добрѣ*, или о *хорошемъ*, тѣмъ, что оно относится не къ тѣмъ цѣлямъ, которыя должны быть достигнуты, но къ тѣмъ дѣятельностямъ, которыя имѣютъ мѣсто въ преслѣдованіи цѣлей. Въ понятіи о чемъ-либо, какъ о хорошемъ, или справедливомъ и въ соотносительномъ такому понятію чувствѣ, сознаніе занято воспроизведеніями яснаго или смутнаго характера, того счастія, спеціальнаго или общаго, къ которому поведетъ созерцаемая вещь; но въ понятіи о вещи, какъ объ изящной, какъ о прекрасной, какъ объ изумительной, или какъ о великой, сознаніе не занято ни яснымъ, ни смутнымъ образомъ заключительною выгодою, но занято самою вещью, какъ прямымъ источникомъ удовольствія. Хотя во многихъ случаяхъ это пріятное сознаніе выросло первоначально изъ воспроизведенія тѣхъ выгодъ, которыя имѣютъ получится, тѣмъ не менѣе оно стало потомъ пріятнымъ сознаніемъ, относящимся прямо къ объекту или дѣйствію, независимо отъ всего другого“. (Русск. пер. 1876 г., стр. 339—340).

Всеобъемлющая система Спенсера, естественно, даетъ полную возможность, исходя изъ подобныхъ разсужденій, обосновать и теорію искусства.

У психологовъ ея, можно сказать, нѣтъ вовсе. Какъ англійскіе, такъ и нѣмецкіе психологи не пришли въ этомъ отношеніи ни къ чему, кромѣ слишкомъ гедонистической теоріи объ *апперцепціи пріятнаго*, которая вскользь была уже разсмотрѣна. Художникъ тотъ, кто создаетъ такіе фиктивные и ни на что не нужные предметы, воспріятіе которыхъ вызывало бы дѣятельность нашего воображенія въ такомъ направленіи, чтобы въ нашемъ сознаніи возникали всякія пріятныя чувства и эмоціи. Въ эту систему, конечно, не входитъ, однако, все декоративное искусство, само по себѣ доставляющее радость зрѣнію, и оно всецѣло приложимо только къ живописи, скульптурѣ, поэзіи, отчасти музыкѣ. Всѣ эти искусства ока-

зываются тогда поистинѣ чарованіемъ красивыми вымыслами. Увлекаетъ искусство—надо говорить, принявъ подобный взглядъ на него,—въ очарованную и раззолоченную страну пріятнаго и роскошнаго изъ обыденности и трудовой сутолоки. Но не значитъ ли это, что психологи имѣли въ виду прежнее романтическое искусство, основанное на идеалистическомъ міропониманіи, и теперь, когда это идеалистическое міропониманіе отброшено, лишь понятое въ чисто формальномъ своемъ значеніи? Позитивисты отъ искусства потребовали „золотого міра романтики“ Во всякомъ случаѣ связь съ воззрѣніями Шиллера тутъ устанавливается вполнѣ прочно. Что мы имѣемъ дѣло съ романтизмомъ только формальнымъ, ясно изъ того, поскольку плохо укладывается въ эту систему самое великое достиженіе искусства, какое такъ превознесли романтизмъ и идеалистическая философія: трагедія. Представители формально-объективной эстетики вовсе не понимаютъ трагедіи. Въ ихъ сочиненіяхъ часто можно встрѣтить ту мысль, что трагедія, можетъ быть, вовсе не эстетическое искусство, какъ не эстетическимъ искусствомъ надо признать и реалистическій романъ, и обыденную драму. Все искусство, изображающее дѣйствительность, какою она намъ представляется, т. е. обоснованное либо этимъ положеніемъ Гетё:

Was im Leben uns verdriesst
Das im Bilde gern geniesst,

либо аристотелевской теоріей „узнанія“, не входитъ въ систему, и оттого часто оказывается просто изгнаннымъ изъ эстетики.

У Спенсера дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. Онъ тоже и даже наиболѣе опредѣленно, хотя и не называя Шиллера, вернулся къ его взглядамъ, положивъ въ основаніе своего пониманія искусства *теорію игры*. Глава „Эстетическія чувства“, заканчивающая его „Основанія психологіи“, открывается замѣчаніемъ, что много лѣтъ тому назадъ ему встрѣтилась цитата изъ какого-то нѣмецкаго писателя, согласно которой „эстетическія чувства берутъ свое начало въ импульсахъ, побуждающихъ къ играмъ“. Эту мысль Спенсеръ и развиваетъ, но, однако, по-своему. Мы видѣли, что у Шиллера въ основаніи теоріи игры лежало романтически-идеалистическое соображеніе. Играющій человѣкъ—„самъ“, въ томъ смыслѣ, что надъ нимъ не тяготѣетъ законъ необходимости своими матеріальными запросами. Игра—идеальная дѣятельность человѣка, и отсюда—связь съ искусствомъ. Спенсеръ развилъ теорію игры біологически. Игра есть, по его опредѣленію, свободное разряженіе силъ, просящихся въ дѣйствіе. Ребенокъ играетъ отъ избытка энергіи. Если бы онъ удерживался отъ сопряженныхъ съ игрою движеній, это причинило бы ему острую боль. „Пропорціонально продолжительности того времени,—пишетъ Спенсеръ,—въ теченіе котораго какая-либо часть нервнаго центра оставалась безъ употребленія, т. е. пропорціонально полнотѣ возстановленія, которое совер-

шалось съ ней день за днемъ и ночь за ночью, безъ всякихъ помѣхъ,— эта часть должна прійти въ состояніе большей, чѣмъ обыкновенно нестойкости, т. е. въ состояніе чрезвычайной готовности къ разложенію и разряженію". Изъ этой готовности, родится, согласно Спенсеру, „желаніе", и вотъ ребенокъ или молодое животное „желаетъ разрядить" находящійся болѣе продолжительное время, чѣмъ надо для возстановленія силъ, нервный центръ. У низшихъ животныхъ, т. е. у менѣе совершенныхъ, избытка силъ, остающихся свободными отъ удовлетворенія потребностей, не бываетъ. Отдохнувшій органъ напрягается вновь только цѣлесообразно. Но у болѣе совершенныхъ организмовъ замѣчается избытокъ силъ. Отсюда и происходитъ именно у нихъ потребность къ вовсе нецѣлесообразнымъ движеніямъ. Эти движенія и представляютъ собою то, что мы называемъ игрой.

Чисто біологически опредѣляется и содержаніе игръ. „Невызванныя дѣйствительной нуждой упражненія проявляются всего болѣе тѣми способностями, которыя играютъ самыя выдающіяся роли въ жизни животнаго". Иначе говоря, содержаніе игры животнаго доставляетъ инстинктъ самъ по себѣ вполнѣ цѣлесообразный. Игра грызуна сводится къ тому, чтобы грызть все, что только попадается. Хищное животное—играетъ въ охоту и т. д. Связь даже этой, съ біологической точки зрѣнія, самой первоначальной игры съ искусствомъ Спенсеръ устанавливаетъ, называя напр. игру котенка съ клубкомъ, по-истинѣ „драматическимъ представленіемъ". Уже тутъ явилась фикція, вымыселъ, вымышленная дѣятельность, что составляетъ сущность искусства. У ребенка, когда онъ играетъ въ куклы или въ солдаты, или въ охоту—дѣло лишь въ слабой степени болѣе сложно. Няньченіе куклы дѣвочкой соотвѣтствуетъ позыву къ материнству, драки и возня мальчиковъ—хищнымъ инстинктамъ, которымъ не чуждъ человѣкъ. Правда, у человѣка появляется и высшая игра: безполезное упражненіе духовныхъ и въ частности умственныхъ способностей; но въ существѣ дѣла различія тутъ нѣтъ: „все то, что справедливо по отношенію къ тѣлеснымъ силамъ, къ разрушительнымъ инстинктамъ и къ тѣмъ связаннымъ съ ними эмоціямъ, которыя господствуютъ въ жизни ради того, что онѣ принимаютъ прямое участіе въ поддерживающей жизнь борьбѣ, справедливо и по отношенію ко всѣмъ другимъ способностямъ". Такъ принимаетъ вполнѣ законченный характеръ теорія *искусства-игры*, и она отлично подходитъ къ пониманію эстетической дѣятельности нашихъ органовъ чувствъ, въ основу котораго ложится гедонизмъ и рѣзкое противоположеніе красиваго и полезнаго.

Въ надъ-органическомъ развитіи игра и интегрируется въ особую отрасль дѣятельности; она становится предметомъ эстетическаго наслажденія, красивой дѣятельностью, по установленному уже выше принципу: красивое есть то, что было полезно и перестало имъ быть. Вотъ пляшетъ передъ нами балерина или конькобѣжецъ выдѣлываетъ на льду замысловатыя

фигуры. Мы восклицаемъ: какъ *граціозно*. Тутъ мы не улавливаемъ ничего бывшаго полезнымъ. Но почему? только оттого, что оно уже затемнено. Мы поднялись на высшую ступень. Танцы своимъ содержаніемъ тоже изображаютъ полезныя движенія: любовную страсть, иногда войну; бѣгать на конькахъ люди стали лишь потому, что это удобный способъ передвиженія по замерзшей водной поверхности. Но мы уже въ сферѣ искусства, а не игры, т. е. въ сферѣ эстетики, и тогда-то выступаютъ принципы, опредѣляющіе это искусство, въ полномъ соотвѣтствіи съ тѣмъ, что мы разсматривали, когда дѣло шло объ опредѣленіи объективныхъ признаковъ тѣхъ изъ предметовъ воспріятій, какія нравятся намъ своею красотой. Въ самомъ дѣлѣ, что такое грація? Въ особомъ очеркѣ изъ своихъ „Опытовъ“, посвященномъ граціи, Спенсеръ говоритъ: *грація есть максимумъ напряженія*. Въ граціозныхъ движеніяхъ пріятно разряжаются накопленныя силы, и организмъ приходитъ въ равновѣсіе. Значитъ, совершенно такъ же, какъ воспріятіе тѣхъ сочетаній линій, звуковъ и красокъ, какія требуютъ минимума усталости отъ нашихъ эстетическихъ органовъ чувствъ и даютъ безпредѣльное или длительное удовольствіе, такъ какъ они вовсе не утомляютъ, граціозныя тѣлодвиженія тоже намъ пріятны тѣмъ, что доставляютъ длительное удовольствіе или радость упражненія соотвѣтственныхъ частей тѣла. И грація, поскольку она основаніе пляски, занимаетъ весьма центральное мѣсто въ развитіи искусствъ, такъ какъ и поэзія, и музыка вѣрнѣе всего восходятъ къ первобытной *пѣснѣ-пляскѣ*.

Мы подошли къ весьма существенной, чертѣ теоріи искусства—игры, именно къ теоріи *художественнаго синкретизма*.

Еще ранѣе, чѣмъ Спенсеръ, Рихардъ Вагнеръ, въ своихъ эстетическихъ воззрѣніяхъ слѣдовавшій за Шопенгауеромъ, установилъ, вдумываясь въ исторію музыки, что вокальная музыка должна быть признана болѣе первоначальной, чѣмъ инструментальная. Историки же первоначальныхъ видовъ поэзіи ясно увидѣли, что пѣсня пѣлась, и только изъ исполняемой вокально при аккомпанементѣ музыкальныхъ инструментовъ пѣсни вышла поэзія со своимъ—на болѣе высокихъ стадіяхъ лишь произносимымъ или даже лишь читаемымъ по тексту и про себя, т. е. совершенно безъ произнесенія—ритмомъ. Такъ обнаружилось, что поэзія и музыка въ сущности результатъ дифференціаціи одного искусства, первоначально синкретическаго, причемъ ритмъ соотвѣтствуетъ тѣлодвиженіямъ, а отсюда первой стадіей и надо признать пѣсню-пляску. Признавъ ее игрою, мы и получили этотъ весьма распространенный терминъ: *пѣсня—пляска—игра*. Вильгельмъ Шереръ въ своей „Poetik“ (1888 г.) наиболѣе ярко представилъ эволюцію поэзіи изъ первобытной, пѣсни-пляски-игры, и при этомъ именно у него гедонистическій принципъ, лежащій въ основѣ этой теоріи, проведенъ особенно настойчиво. Мы это увидимъ, когда, разбираясь въ современной теоріи происхожденія искусства, разсмотримъ, какую дальнѣй-

шую разработку получила теорія игры у антропологовъ и историковъ искусствъ.

Мнѣ остается только оговорить въ заключеніи этой главы, что вліяніе объективно гедонистической эстетики сказалось, какъ это и можно было представить себѣ a priori, особенно при изученіи искусства прошлаго. Тутъ дала она наиболѣе цѣнное. Имѣя передъ собою опредѣленныя художественныя созданія: постройки, картины, статуи, барельефы, даже поэмы и романы, изучать ихъ особенности совершенно объективно, т. е. стараясь давать имъ схематическія опредѣленія и отсюда устанавливать эволюцію ихъ формъ,—самая настоятельная потребность. Въ данномъ случаѣ мы вовсе не спрашиваемъ себя, почему эти произведенія прекрасны. Что человѣчество считаетъ ихъ прекрасными, это фактъ, взятый изъ опыта. Философски-эстетическая экзегеза тутъ вовсе не нужна, пожалуй, даже и не примѣнима. Изслѣдованію подлежитъ только вопросъ о томъ, *чѣмъ* нравятся данные предметы воспріятія, и отвѣтъ на него даетъ, и только и можетъ дать,—подробное изученіе формъ, ихъ схематизація, разсмотрѣніе ихъ эволюціи и т. д. Такъ возникъ *аналитическій* методъ въ исторіи искусствъ. Одинъ изъ первыхъ, примѣнившихъ его, хотя и въ особенной связи—о ней рѣчь дальше—былъ Рёскинъ. Классическимъ сочиненіемъ по анализу художественныхъ формъ въ ихъ эволюціонномъ развитіи надо признать книгу Вольфлина, выдержавшую уже нѣсколько изданій: „Renaissance und Barok“ (1888 г.). Извѣстный историкъ средневѣковой поэзіи, Гейнцель, подвергъ подобному же формально-эстетическому анализу произведенія средневѣковаго театра. Впрочемъ, перечисленіе изслѣдователей исторіи искусствъ, пользующихся въ настоящее время этими аналитическими методами, крайне затруднительно, потому что методъ этотъ можетъ считаться не только укоренившимся при всякой научной работѣ въ этой области, но и обязательнымъ. Прибавлю только, что русскій поэтъ, Андрей Бѣлый, недавно примѣнилъ этотъ методъ для изученія эволюціи ямба въ русской поэзіи отъ времени Пушкина до нашихъ дней. (См. статьи „Лирика и экспериментъ“ и „Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба“ въ его книгѣ: „Символизмъ“. Москва, 1910 г.).

XI.

Эстетизмъ.

Выдвинутому Флоберомъ принципу, что „каждый атомъ бытія содержитъ въ себѣ зародышъ поэзіи“, его современникъ Бодлэръ противопоставилъ замѣчаніе, превосходно оттѣняющее одну изъ характернѣйшихъ особенностей реализма середины XIX столѣтія. Бодлэръ сказалъ, что у реалистовъ его непріятно поражаетъ „презрѣніе къ музеямъ“. Въ самомъ дѣлѣ. Никогда искусство такъ рѣзко не отмежевывало себя отъ своего

прошлаго. Въ серединѣ XIX в. вообще во всѣхъ отрасляхъ знанія и общественности проявляется гордая увѣренность, что настала новая пора культуры, побѣдоносной, научной, а отсюда прочно обоснованной, порвавшей съ прежними заблужденіями, готовой достигнуть такой побѣды надъ природой и такихъ соціальныхъ благъ, о которыхъ нельзя было раньше и думать. Искусство вторило этой увѣренности. Оно хотѣло быть научнымъ, соціальнымъ, воспроизводящимъ дѣйствительность. Великій переворотъ въ производствѣ, начатый въ концѣ XVIII в. и закончившійся въ XIX столѣтіи, оттѣснившій на задній планъ кустарей и ремесленниковъ, выдвинулъ впередъ инженеровъ и всякаго рода техниковъ. Это тоже способствовало разрыву съ прошлымъ. Державшіяся среди кустарей и ремесленниковъ традиціи формъ и стилей—исчезаютъ. Они совершенно чужды этому новому типу людей, для которыхъ главное—паровая машина и данныя бухгалтеріи. Интересуетъ только современность. Даже поэтовъ не обошло это теченіе. Они становятся литераторами. Принято говорить, что стиховъ больше не читаютъ, что единственная возможная форма художественной литературы—романъ и драма; только они одни современны и соціальны по замыслу и исполненію.

Музеи, правда, возникаютъ и множатся. Середина XIX в.—классическая пора основанія всевозможныхъ музеевъ и въ томъ числѣ и художественныхъ. На ихъ устройство жертвуются огромныя суммы. Затратъ на нихъ не жалѣютъ ни государства, ни городскія самоуправленія, ни ученыя учрежденія, и никогда еще не достигавшая такой высоты самая точная, строго научная освѣдомленность о зодчествѣ, живописи, рисункахъ, прикладныхъ искусствахъ всѣхъ народовъ и всѣхъ эпохъ обезпечиваетъ ихъ правильную постановку. Но на первыхъ порахъ это теченіе остается внѣ всякой связи съ современнымъ искусствомъ. Тутъ сказывается одно только научное направленіе вѣка и въ частности *историзмъ*, *фольклоръ*, *археологія*. Фактически Бодлэръ не былъ правъ, но поскольку онъ разумѣлъ художниковъ, а не археологовъ и историковъ искусствъ, несомнѣнно, что отношеніе къ музеямъ этихъ послѣднихъ Бодлэръ уловилъ совершенно правильно.

И вотъ, искусство какъ бы раскололось надвое. Съ одной стороны, всѣ древнія формы искусства и поэзіи, все разнообразіе стилей, родовъ и видовъ отъ далекаго антика до XVIII вѣка, всѣ экзотическія и причудливыя краски, линіи, звуки, образы, обиходные предметы дальняго и ближняго востока, первобытныхъ народовъ, Океаніи, Австраліи, Африки и сѣверной Азіи—все это подвергается изученію, а отсюда въ узкихъ кругахъ знатоковъ и любителей также и любованію. Все это прекрасно, и при царящемъ въ серединѣ XIX вѣка эклектизмѣ вкусовъ вовсе не проявляется никакого стремленія что-то игнорировать или опорочить, отъ чего-то отвернуться. По традиціи, высшими проявленіями художественной дѣятель-

ности считаются античное искусство и искусство возрожденія, но это предпочтеніе ничего не запрещаетъ: оно отнюдь не препятствуетъ обогащенію вкуса. Напротивъ, эстетически оцѣнены и японщина, и красота мавританскаго стиля, красота византійской иконописи, даже лубочныхъ картинъ и народныхъ узоровъ. Но художники, занятые текущей литературой и общественной злобой дня, увлеченные научностью и научной философіей, соціальными и политическими запросами, вообще всѣмъ тѣмъ, что объединяется словомъ современность, вовсе не претендуютъ, чтобы ихъ произведенія, въ свою очередь, тоже были признаны красивыми, какъ всѣ эти музейные останки прошлаго. Красота, это—эстетика, а эстетика, это —все прежнее, изжитое, далекое отъ современности съ его техникой и демократичностью. Художники отворачиваются отъ эстетики, а отсюда, вполнѣ естественно, что въ свою очередь, музейные люди: любители, эрудиты и историки искусствъ, склонны совсѣмъ не интересоваться современнымъ, проникнутымъ какимъ-то варварствомъ, искусствомъ. Кучка музейныхъ людей, знатоковъ и любителей прежняго искусства, со своей стороны, тоже считаютъ искусство современное вовсе не эстетическимъ и видятъ эстетику тоже только въ собранныхъ ими съ такими стараніями и съ такой освѣдомленностью образцахъ старины.

Тутъ, можетъ быть, главное сходство реализма ранней поры средневѣковья съ реализмомъ XIX в. Наступилъ такой же рѣзкій разрывъ между эстетикой и текущимъ искусствомъ, какъ въ первые вѣка христіанской эры. Теоріи реалистовъ середины XIX столѣтія очень близко напоминаютъ воззрѣнія, породившія христіанскую поэзію апокрифовъ, житій святыхъ, духовныхъ стиховъ и церковныхъ псалмовъ и гимновъ тѣмъ, что какъ въ первые вѣка христіанства все это вовсе не считалось искусствомъ въ смыслѣ эстетическаго творчества, и, эстетику, отрицая ее, усматривали лишь въ художественныхъ произведеніяхъ прошлаго, т. е. въ греко-римскомъ язычествѣ и его памятникахъ, такъ и теперь, эстетическое искусство это лишь все созданное художественными усиліями эпохи возрожденія, классицизма, романтиковъ. Апостолъ и пророкъ новаго уклада жизни—Маколей заявлялъ въ своихъ „Очеркахъ“, что поэзіи въ настоящемъ смыслѣ этого слова и не можетъ быть въ нашъ вѣкъ парламентаризма, запустѣнія деревни, роста городовъ-исполиновъ и фабричнаго производства. Какимъ-то отсталымъ язычникомъ кажется эпигонъ англійскаго романтизма—поэтъ Китсъ, оплакивавшій розовые кусты у прежнихъ коттеджей крестьянъ-землевладѣльцевъ, парусныя суда и деревню, еще не знающую желѣзныхъ дорогъ, вообще всю красоту древняго красиваго и красочнаго склада жизни. И такъ поведется: съ одной стороны, артисты и друзья музейной красоты охотно сравниваютъ себя съ послѣдними язычниками, хватавшимися за эстетическую культуру прошлаго, а съ другой, радикалы и позитивисты, приверженцы новой науки и отсюда новаго искусства, говорятъ еще о

соціализмѣ, о демократическомъ равенствѣ, тогда какъ первые готовы были признать именно въ демократизмѣ причину паденія эстетики и охотно утверждали, что на неравенствѣ классовъ, даже на рабствѣ зиждятся высшія достиженія красоты художественныхъ произведеній; оттого новыхъ людей, демократовъ и отрицателей эстетики, Гейне, а за нимъ Ницше, назвали іудеями, т. е. создателями Христова Ученія, а артистовъ—эллинами, продолжателями эстетическаго античнаго язычества.

Таковы условія возникновенія *эстетизма*. Эстетизмъ самъ по себѣ, разумѣется, вовсе не предполагаетъ презрѣнія къ новымъ формамъ искусства. Эстетъ можетъ быть и вполнѣ современнымъ въ своихъ вкусахъ и отсюда другомъ художниковъ и поэтовъ своего времени. Но главный признакъ эстетизма есть обоготвореніе,—прежде всего и главнымъ образомъ,—чисто формальной стороны художественнаго творчества. Отсюда хорошій вкусъ—основное требованіе, какое ставитъ себѣ эстетъ и какое должно быть ему предъявляемо; а хорошій вкусъ,—какъ это съ такой проникновенностью установилъ еще Кантъ,—основывается отнюдь не на еще только что создающихся и стремящихся впередъ и дальше художественныхъ формахъ, этой необузданной дѣятельности генія, а на томъ, что уже создано и соотвѣтствуетъ уже установленнымъ правиламъ. Хорошій вкусъ по существу консервативенъ, а слѣдовательно, такое же консервативное начало представляетъ собою и эстетизмъ. Эстетизмъ можетъ привѣтствовать новое, но рѣдко одобряетъ новшество. Въ сущности, лишь тогда становится эстетъ другомъ и поклонникомъ художниковъ и поэтовъ своего времени, когда и они консервативны, сдержаны, уважаютъ достиженія своихъ предшественниковъ, т. е. въ той или иной степени классики. Эстетизмъ и выходитъ на свѣтовой кругъ сознанія наиболѣе наглядно во всѣ, въ той или иной мѣрѣ, классическія эпохи развитія искусства. Можно говорить объ эстетизмѣ въ эпоху Августа, или въ александрійскую пору развитія античнаго искусства, и этотъ наиболѣе древній эстетизмъ и сказывается въ первые вѣка христіанства; именно этотъ-то эстетизмъ и считаетъ себя хранителемъ древне-языческой красоты, борясь за нее съ варварствомъ новаго христіанскаго искусства. Эстетизмъ возрожденія, т. е. XV и XVI вѣковъ, составляетъ самую сущность эпохи. Искусство старается порвать съ церковностью и опирается при этомъ на великолѣпіе древняго языческаго искусства. „Порядочный человѣкъ“ XVII вѣка, этотъ завсегдатай королевской передней и свѣтскихъ салоновъ, поклонникъ Буало, знатокъ и любитель классицизма временъ Короля Солнца,—тоже можетъ быть названъ эстетомъ. Тотъ хорошій вкусъ, которымъ онъ гордится и который онъ возвелъ въ норму, какъ мы видѣли, считался въ XVII и XVIII в., съ одной стороны, воспитаннымъ на античныхъ образцахъ, а съ другой, пріобрѣтеніемъ долгой культуры.

Эстетизмъ въ XIX вѣкѣ въ своемъ чистомъ видѣ зиждется на рас-

ширенномъ классицизмѣ. Это понятіе разошлось съ понятіемъ античность. Подъ классицизмомъ въ серединѣ XIX в. разумѣютъ другое, но при этомъ, это другое уже не только, какъ говорилъ Кантъ, „подрѣзываетъ крылья генію“, а просто-на-просто отрицаетъ всякую художественную дѣятельность. Теперь всякое признанное и установленное искусство называютъ классическимъ. И вотъ эстетизмъ середины XIX в. противополагаетъ все это цѣликомъ взятое разнообразное искусство, какъ давняго, такъ и только что переставшаго прошлаго, современному искусству и въ этомъ отношеніи онъ тоже опирается на классицизмъ, только понятый уже гораздо шире. Грубость, сухость, научность, тенденціозность, интересъ къ заботамъ и волненіямъ переживаемаго момента, все это отталкивало эстетовъ отъ современнаго искусства тѣмъ, что формальное любованіе и формальная прелесть заслоняются жизненной приложимостью и жизненными интересами. Правда, по обычной непослѣдовательности, всегда сказывающейся въ такихъ случаяхъ, тѣ же грубость и тенденціозность, ту же сухость и своеобразную научность, когда ихъ можно было найти въ произведеніяхъ старины, эстетизмъ точно не замѣчалъ, но вѣдь при воспріятіи всего этого въ прежнемъ художествѣ на первый планъ выступали именно форма и связанное съ нею формальное любованіе.

Первое появленіе эстетизма въ XIX в. связано съ художественной дѣятельностью эпигоновъ романтизма. Уже стучится въ двери реалистическая эстетика „барбизонцевъ“, импрессіонистовъ, Флобера и молодой Германіи, когда французскіе романтики, во главѣ которыхъ стоятъ теперь художникъ Делакруа и Теофиль Готье, полубезсознательно, полунамѣренно порываютъ съ нѣмецкимъ идеализмомъ. Викторъ Кузэнъ въ значительной степени отступилъ отъ эстетическихъ наставленій своихъ нѣмецкихъ учителей: Шеллинга и Гегеля, когда въ своей книжкѣ: „Du vrai, du beau et du bien“ (1853) упорно настаивалъ на томъ, что „единственное назначеніе искусства—красота“. Онъ подходилъ къ этому положенію обычнымъ приглашеніемъ ничего не преувеличивать и точно различать разныя сферы душевной дѣятельности. Не разставаясь съ нѣмецкимъ идеализмомъ, говорившимъ, по его мнѣнію,—что „идеальная красота очищаетъ душу, возвышая ее до безконечности, т. е. до самаго Бога“, Викторъ Кузенъ дѣлалъ эту существеннѣйшую, прямо открывающую дверь въ чистѣйшій формализмъ, оговорку: „философъ, изучающій причины и слѣдствія, знаетъ, каковъ главный принципъ красоты, каковы ея послѣдствія, какъ бы ни были они далеки. Но артистъ прежде всего артистъ; то, что вдохновляетъ его, это—чувство красоты: то, что онъ хочетъ передать въ душу зрителя—не что иное, какъ то, что наполняетъ его душу“. Делакруа и Теофиль Готье именно хотѣли быть „прежде всего артистами“; красота была для нихъ единственное важное, и сноска Виктора Кузэна на выспренное значеніе красоты, о которомъ „знаетъ“ философъ идеали-

стическаго направленія, лишь поддерживало и узаконяло ихъ въ чистомъ эстетизмѣ. Артистъ, гордый своимъ безсознательнымъ служеніемъ „безконечности“, восходящей до самаго престола Божія, получалъ право встать надъ жизнью, презирая ея жалкую юдоль, вознестись вмѣстѣ со своими друзьями и поклонниками въ принимавшій характеръ театральности „золотой міръ романтики“. Романтизмъ понимается чисто формально; это все живописное, яркое, красочное; это и есть „праздникъ глаза“, какъ говорилъ о картинахъ Делакруа.

Твердо установленнымъ и освященнымъ самой возвышенной философіей считается принципъ „*искусства для искусства*“. Артистъ долженъ презирать буржуа за его дурной вкусъ и заботы о текущей жизни; артистъ долженъ весь проникнуться грезами о формахъ и краскахъ, о звукахъ и звучныхъ словахъ, о живописной природѣ и былыхъ временахъ, отъ которыхъ музеи сохранили столько прекраснаго. И роятся на Монмартрѣ мастерскія художниковъ; совершаютъ туда свои паломничества знатоки и любители. А правительство Наполеона III привѣтствуетъ по своему принципъ „искусства для искусства“, потому что онъ дѣлаетъ поэтовъ и художниковъ безвредными и вполнѣ удовлетворяетъ требованіямъ его политики. Эстетизмъ, пока вторая имперія усыпляетъ національное сознаніе своими всемірными выставками и легкомысліемъ только что проведенныхъ бульваровъ-вертеповъ, даже полезенъ: онъ служитъ основному принципу послѣ-революціоннаго успокоенія, т. е. легкомыслію.

Но въ это же самое время ярко и особенно своеобразно другой эстетизмъ начинаетъ сказываться въ классической странѣ капитализма, положительной науки и новыхъ устоевъ соціально-политической жизни, т. е. въ Англіи. Тутъ онъ вноситъ новое, и на этомъ своеобразномъ эстетизмѣ и надо остановиться подробнѣе.

Въ „Прошломъ и Настоящемъ“ Карлайля раздалась проникновенная отповѣдь Англіи, дѣловой и дѣлячествующей, повѣрившей въ положительную науку, въ законъ: laissez faire, laissez passer, въ парламентаризмъ и развитіе техники, словно въ Нагорную Проповѣдь. Диллетантизмъ богатства, не желающаго брать на себя отвѣтственности за управленіе страной, поклоненіе Маммонѣ, возведенное въ моральный законъ, безпрерывный трудъ рабочаго, безнадежно разбивающійся вдребезги объ непреодолимую стѣну перепроизводства, рабочіе дома, гдѣ нечего дѣлать, и законы о бѣдныхъ, предоставляющіе имъ умирать съ голоду—вотъ что такое величіе современной Англіи,—возмущался Карлайль. Надо ли тогда такъ свысока относиться къ „темнымъ вѣкамъ“ прошлаго? А одновременно съ этимъ Рёскинъ, обращаясь къ тому же самому меркантильному обществу дѣльцовъ и политическихъ дѣятелей, упрекаетъ ихъ, что они извратили и испортили твореніе Божіе, что они разрушили превосходныя старинныя зданія, чтобы построить банки и кофейни, что они

жалѣютъ и мѣста, и труда, и мрамора, и яркихъ красокъ для Божьихъ храмовъ, а украшаютъ всей возможной роскошью банки, гдѣ звенитъ золото, гостиныя, гдѣ жены дѣльцовъ принимаютъ компаньоновъ и кліентовъ своихъ мужей, залы, гдѣ совершаются финансовыя и политическія сдѣлки. Совмѣстно и сопряженно развивались проповѣдь Карлайля и проповѣдь Рёскина, и отсюда особый характеръ того эстетизма, который, зародившись въ Англіи, отразится на континентѣ совершенно своеобразнымъ презрѣніемъ ко всему современному, на этотъ разъ принявшему такую гуманно-демократическую окраску, что уже очень трудно разобрать, гдѣ эллинство и гдѣ іудейство.

Если Карлайль первый осмѣлился поднять голосъ противъ благъ парламентаризма, крупной капиталистической промышленности и матеріальной культуры, противопоставивъ имъ во имя блага народа тѣ времена, когда еще не покинуло крестьянство своихъ деревень, чтобы пополнять ряды городского пролетаріата, если онъ требовалъ соціальныхъ реформъ, доказывалъ, что лишь сложный и трудный переворотъ всей жизни можетъ сдѣлать сносной для трудящагося народа всѣ эти великія новшества, какими гордилась Англія, называя ихъ пріобрѣтеніями прогресса,—то Рёскинъ вторилъ ему своей эстетической проповѣдью. Погибъ пейзажъ когда-то прелестнаго зеленаго острова во всѣхъ тѣхъ мѣстностяхъ, гдѣ пробѣжали желѣзныя дороги и возникли фабрики. Надо научить людей вновь цѣнить пейзажъ и понять пейзажную живопись, въ лицѣ Тёрнера только что достигшую въ Англіи такого совершенства. Ради прогресса забыли люди о красотѣ, и Рёскинъ зоветъ въ Италію любоваться архитектурой Венеціи, Флоренціи и Милана, картинами древней итальянской живописи эпохи возрожденія. Еще Рафаэля и венеціанскую школу знаютъ люди, но Рёскинъ открылъ одинъ изъ первыхъ высокое совершенство до-рафаэлевской живописи, заставилъ понять пейзажъ Пьетро Перуджино, замыслы Джіотто, благочестивыя вдохновенія фра-Анжелико. Вся дѣятельность Рёскина была какимъ-то изступленнымъ призывомъ вспоминать и научиться осмысливать красоты и художественныя достиженія человѣчества, предшествовавшіе тому, что зовется современностью и прогрессивнымъ стремленіемъ къ дальнѣйшей политической культурѣ и къ дальнѣйшимъ усовершенствованіямъ техники.

Одна изъ главныхъ задачъ, какія ставитъ себѣ Рёскинъ, это борьба съ машиннымъ производствомъ. Онъ выдвигаетъ почти на нѣтъ сведенныя теперь фабрикой такъ называемыя низшія искусства. Эстетизмъ не довольствуется тѣмъ, чтобы звать вслѣдъ за Бодлэромъ въ музеи и возраждать утраченное въ попыхахъ политическаго и матеріальнаго прогресса дарованное великими достиженіями былого мастерства лишь въ области живописи, скульптуры, поэзіи. Вся обстановка жизни въ XIX в.: постройки, утварь, мебель, платье, всякое убранство стали

уродливы и убоги, даже когда на все это затрачиваются большія деньги. Люди со вкусомъ, эти ненасытно жаждущіе красоты и оттого спорящіе со своими современниками эстеты, должны вновь обратить вниманіе на ручной трудъ, на почти уже вовсе вымершее кустарничество, вообще на отвергнутое ради массоваго производства прежнее мастерство. Совершенно въ духѣ „Прошедшаго и Настоящаго" Карлайля, Рёскинъ всей душой отдается покровительству ручнымъ ремесламъ и возрожденію *кустарнаго производства*. Не успѣло еще въ другихъ странахъ умереть кустарное производство, когда въ Англіи, гдѣ оно влачило уже самое жалкое существованіе, а то вовсе прекратилось, подъ вліяніемъ Рёскина принимается рядъ мѣръ для его оживленія, причемъ съ экономическимъ народничествомъ сплетается, почти поглотивъ его, эстетизмъ, и это теченіе именно оттого имѣетъ особенно важное значеніе, что на континентѣ оно могло повліять и дѣйствительно оказало воздѣйствіе на работу настоящихъ, еще не поглощенныхъ капитализмомъ кустарей.

Эту дѣятельность Рёскина особенно важно отмѣтить въ историческомъ очеркѣ развитія эстетическихъ теорій потому, что среди этихъ хлопотъ впервые обнаружилась *связь эстетическаго искусства съ искусствомъ въ широкомъ смыслѣ*, т. е. вообще съ производствомъ, понимаемымъ какъ экономическое явленіе. Въ эстетикѣ, какъ Рёскинъ, такъ и всѣ его послѣдователи—только формалисты. Идейно эстетизмъ Рёскина неразрывными узами сплетается съ современной ему ученой формально-объективной эстетикой. Парадоксъ Спенсера, что бывшее когда-то полезнымъ, переставъ имъ быть, становится красивымъ, нисколько не поколебленъ. Эстетизмъ Рёскина проповѣдуетъ наслажденіе прежде всего формами. Но углубляясь въ причины жалкаго качества, уродства и ничтожества даже самыхъ дорогихъ вещей, доставляемыхъ машиннымъ производствомъ, обсуждая съ эстетической точки зрѣнія это первое положеніе современной экономики, что наиболѣе выгодно самое массовое производство, а массовое производство требуетъ самаго широкаго рынка, т. е. распространенія самаго дешеваго товара,—Рёскину пришлось столкнуться съ вопросами техники, и отсюда-то стала выступать на свѣтъ эстетическаго осмысленія связь матеріала и формы, вліяніе на форму практическихъ цѣлей, отличіе хорошаго и не поддѣльнаго матеріала отъ изобрѣтенныхъ для удешевленія суррогатовъ, взаимныя отношенія полезности предметовъ съ ихъ украшеніями и т. п. Формальный въ своей основѣ эстетизмъ началъ любоваться такими свойствами самаго матеріала и такими качествами предметовъ, какъ прочность, чистота отдѣлки, добротность, возникновеніе рисунка, окраски и узорчатости, какъ условій техники, прочность полировки и т. д., а вѣдь все это уже вовсе не форма, а самая сущность. Рёскинъ доказывалъ въ своихъ проповѣдяхъ о кустарномъ производствѣ и доказывалъ на дѣлѣ, поскольку онъ способствовалъ осно-

ванію кустарныхъ кооперативовъ, что кустарное полотно добротнѣе и прочнѣе машиннаго, что бумагу, сукно, кружево, деревянныя вещи и проч., все это кустарь когда-то выпускалъ изъ своихъ рукъ превосходными, а нынѣшнія сдѣланныя на фабрикѣ вещи гадки и ломки, гнилы и плохи, и, какъ ихъ ни украшай, они лучше отъ этого не будутъ, да и украшенія, какому онѣ подвергаются, аляповаты и безсмысленны. Эстетизмъ тутъ начинаетъ даже какъ будто говорить противъ себя: онъ отвергаетъ украшенія. Ваши украшенія—говоритъ онъ техникамъ и продавцамъ современныхъ товаровъ—отвратительны, не только потому, что у васъ нѣтъ вкуса, что вы скверно рисуете, а потому что дрянь вашъ товаръ и дрянь ваши суррогатныя химическія краски, которыми никогда не достигнуть колорита растительныхъ красокъ, растертыхъ руками самихъ тѣхъ кустарей, которые и будутъ ими пользоваться.

Эстетизмъ Рёскина, какъ и всякій другой эстетизмъ—удѣлъ богатыхъ. Кустарное производство, которое возродилось подъ вліяніемъ Рёскина, стало создавать товары такіе дорогіе, что доступными они оказались не только однимъ богатымъ, а лишь самымъ, что ни на есть, богачамъ. Часто упрекали Рёскина за то, что даже его книги только для богатыхъ, такъ какъ онѣ обходятся неизмѣримо дороже всякихъ другихъ изъ-за упорнаго желанія Рёскина печатать ихъ на ручной бумагѣ, въ тѣхъ ручныхъ типографіяхъ, какія онъ основывалъ непремѣнно гдѣ-нибудь въ деревнѣ на лонѣ природы. Его ненависть къ желѣзнымъ дорогамъ, доходившая до чудачества, выражалась въ томъ, что даже перевозить свои книги въ Лондонъ онъ не позволялъ иначе, какъ на лошадяхъ. Отсюда, естественно, что въ самой Англіи его читали почти исключительно въ американскихъ изданіяхъ, гдѣ онѣ выходили обычнымъ машинно-капиталистическимъ способомъ. Но эстетизмъ Рёскина все же и въ самомъ своемъ осуществленіи тѣсно связанъ съ соціальной проповѣдью Карлайля, т. е. все же демократиченъ, поскольку Рёскинъ стремился обобществлять производство, основывать кооперативы и этимъ старался способствовать борьбѣ съ машинно-капиталистическимъ укладомъ современнаго общества во имя интересовъ рабочихъ. Эстетизмъ XIX в., когда онъ возникъ въ Англіи, оттого оказался уже не только все-таки демократическимъ, но даже связаннымъ съ *рабочимъ движеніемъ*. Эстетизмъ Рёскина перекидываетъ какой-то фантастическій мостъ черезъ всѣ пріобрѣтенія прогресса середины XIX в. отъ далекаго прошлаго до-капиталистическаго развитія Европы къ ея далекому будущему уже послѣ-капиталистическому, т. е. къ коллективизму.

Это особенно ясно выступаетъ изъ дѣятельности ближайшихъ продолжателей дѣла Рёскина—художниковъ-прерафаэлитовъ съ Мэдоксомъ Брауномъ и Данте Габріеле Розетти во главѣ, поэта-архитектора Вильяма Морриса, художниковъ Бёрнъ Джонса и Уольтера Крэна.

Изъ рукъ Вильяма Морриса эстетизмъ выходитъ уже не только созерцающимъ и критикующимъ, а еще и создающимъ. Тутъ еще одна новая черта англійскаго эстетизма середины XIX в. *Создающимъ эстетизмъ* уже отчасти сталъ съ тѣхъ поръ, какъ Рёскинъ началъ заниматься кустарями и ремесленниками. Вильямъ Моррисъ и его другъ, Бёрнъ Джонсъ, еще студентами Оксфорда прямо и опредѣленно поставили себѣ задачей не изучать только вопросы искусства, не только любоваться, а возродить упавшее, по ихъ мнѣнію, современное искусство. И вотъ Моррисъ берется за архитектуру, а Бёрнъ Джонсъ становится художникомъ. Они еще въ полномъ смыслѣ эстеты. Ихъ влечетъ къ себѣ искусство,—пока что—исключительно формально. Но лежащій въ основѣ эстетизма *гедонизмъ* уже сплетается съ соціальными теоріями Фурье, и Моррисъ проповѣдуетъ художественную дѣятельность во имя того, что она доставляетъ радость его производителямъ. Можно сказать, что Вильямъ Моррисъ вовсе не интересовался тѣми, кто покупалъ и, стало быть, оплачивалъ его дорогія обои, цвѣтныя стекла, ковры, мебель и прочее. Ну да, если начать создавать при современныхъ условіяхъ производства истинно превосходныя вещи, онѣ неминуемо должны оказаться безпредѣльно дороги и, значитъ, попадутъ лишь въ палаты богачей. Но самое дѣланіе есть радость. Трудъ въ основѣ своей—удовольствіе, позывъ къ труду есть позывъ къ удовольствію,—училъ Фурье,—и эстетъ-Моррисъ смотритъ на художественное творчество, какъ на высшее осуществленіе этого великаго принципа. Не разставаясь съ эстетизмомъ, исповѣдуя его въ самомъ формальномъ и гедонистическомъ его пониманіи, Моррисъ оказывается стоящимъ настолько далеко отъ теоріи игры и вообще взгляда на искусство, какъ на надстрой надъ жизнью, что возникаетъ въ обоихъ его утопическихъ романахъ: „Джонъ Боль“ и „Извѣстіяхъ ни откуда“ и во всѣхъ его статьяхъ и лекціяхъ, такая теорія художественнаго творчества, согласно которой искусство есть основа и смыслъ всей жизни.

Намъ не важно, покамѣстъ, какое искусство создавали Моррисъ, Бернъ Джонсъ и Крэнъ, почему Моррисъ и Бернъ Джонсъ примкнули къ пре-рафаэлитамъ. Не существенно, покамѣстъ, и то, что въ полномъ противорѣчіи съ современными имъ теоретиками искусства, они доказали возможность возникновенія въ дѣловомъ и научномъ XIX в. своего совершенно новаго формально-прекраснаго искусства. Но *эстетизмъ оказался творческимъ, какъ только сблизился съ экономикой*. Вотъ этимъ эстетизмъ влилъ новую струю въ эстетику, и это составляетъ главное въ очерченномъ только что теченіи англійской мысли.

Моррисъ потому сталъ архитекторомъ, что еще мальчикомъ онъ поставилъ зодчество, это искусство по преимуществу подходящее подъ опредѣленіе: ars—homo additus naturae, въ центрѣ человѣческой дѣятельности; надо, чтобы люди жили красиво, и надо самому жить красиво; а для

этого красивымъ прежде всего должно быть жилье; для того же, чтобы оно было красиво, надо его украсить фресками, наполнить красивыми вещами, и высшимъ достиженіемъ будетъ тотъ моментъ, когда въ домѣ раздадутся красивые звуки-слова, т. е. поэзія. Всѣ искусства оказались подчинены зодчеству или, иначе говоря, всѣ остальныя искусства были поняты, какъ *декоративность*, убранство, а въ свою очередь понятіе зодчества расширено, принявъ въ свое лоно еще и всѣ прикладныя искусства, и отсюда оно было почти отождествленно съ жизнью, самой счастливой и великолѣпной. Такъ стремился эстетизмъ Вильяма Морриса, сливавшійся въ своихъ самыхъ восторженныхъ мечтахъ съ рабочимъ движеніемъ, въ далекое и лучшее будущее; тамъ должна возродиться нѣкая древняя радость и красота. Но для настоящаго вся дѣятельность Морриса тоже свелась къ поднятію требованій вкуса среди богатыхъ. *Дѣятельный эстетизмъ* не вышелъ изъ этого тупика даже окончательно сблизившись съ рабочимъ движеніемъ, сроднившись съ экономикой и теоріями производства. Демократическій англійскій эстетизмъ черезъ убранство народныхъ домовъ и общественныхъ учрежденій кое-какъ, гораздо болѣе врываясь самъ чуть не насильно, чѣмъ отвѣчая назрѣвшей потребности, лишь проникалъ въ тѣ народныя массы, какія были ему особенно близки и дороги.

Итакъ эстетизмъ Рёскина, локтями проталкивая себѣ путь, даже развитый Моррисомъ, несмотря на его гуманныя и прогрессивныя стремленія, все-таки оказался какимъ-то зовущимъ назадъ, не поспѣвающимъ за вѣкомъ, не уложившимся въ прокрустово ложе современной демократіи и условій современной промышленности. Въ концѣ жизни Рёскина и Морриса эстетизмъ и переноситъ свои разсужденія на такую почву, которой старается оправдать свою ретроградность, а отсюда и свой роковой аристократизмъ. Рёскинъ и Моррисъ, если примѣнить къ нимъ терминологію Гейне, были іудеями, возлюбившими опрокидовавшій ихъ лучшія увлеченія эллинизмъ. Можно сказать и такъ: они были эллинами, носившими іудейство въ сердцѣ своемъ. Народничество Рёскина и соціализмъ Морриса привязываютъ ихъ къ тому, что Гейне назвалъ іудействомъ. Но подняло голову чистое эллинство, т. е. чистый эстетизмъ. Это—такъ называемое „эстетическое движеніе“, начавшееся тоже въ Англіи. Во главѣ его стоитъ Оскаръ Уайльдъ, такъ дорого заплатившій за свои парадоксы и скорбнымъ опытомъ тюремнаго заключенія провѣрившій свою теорію. Эстетика гедонизма, объективная и считающая началомъ искусства граціозное разряженіе свободныхъ силъ, неминуемо вела къ тому, чтобы пересмотрѣнъ былъ вопросъ *о взаимныхъ отношеніяхъ эстетики и морали*. Мы видѣли, что еще гуманисты эпохи возрожденія, хотя, „защищая“ поэзію, они и прикрывались формулой Горація о сплетеніи удовольствія и пользы, склонны были удовольствіе поставить впереди угла. Прежде всего удовольствіе. „Эстетиче-

ское движеніе“ сказало категорически и ясно, при чемъ имѣло полную возможность опереться на наиболѣе распространенные тогда взгляды по эстетикѣ: только удовольствіе, и пусть не мѣшается тутъ не въ свое дѣло мораль. Красной нитью черезъ всѣ произведенія Оскаръ Уайльда: его эстетическіе діалоги, вошедшіе въ „Намѣренія“, его романъ „Доріанъ Грей“, разсказы и трактатъ „Душа человѣка при соціалистическомъ строѣ“ (1890—1892 г.г.) проходитъ противоположеніе правды, добра, любви, справедливости съ одной стороны, и красивой жизни, роскоши, счастья съ другой. Это основная тема. Она разрѣшается различно, и если взять всего Оскаръ Уайльда до самаго конца его жизни, т. е. до тюремной баллады и „De profundis“, то проблема окажется разрѣшенной не въ пользу эллинизма. И Оскаръ Уайльдъ окажется іудеемъ. Но созданное имъ въ ранней молодости „эстетическое движеніе“ стремилось осуществить чистый эллинизмъ, и такъ долгое время и понимались парадоксы самаго Оскара Уайльда.

Эстетизмъ Оскара Уайльда можетъ быть признанъ какъ бы классическимъ для XIX вѣка. Онъ прежде всего эклектиченъ по своимъ вкусамъ. Онъ тяготѣетъ къ эпохѣ возрожденія; но не только красочность востока оказывается допустимой для хорошаго вкуса, но хорошій вкусъ оказывается полюбившимъ все удобное, роскошное, веселое и нарядное, что давала и сама современность тамъ, на этой ярмаркѣ модъ и развлеченій, въ этомъ чарующемъ современномъ Вавилонѣ—Парижѣ. Эстетизмъ Оскара Уайльда при этомъ въ основѣ своей также вовсе не дѣятельный. Никакой радости труда въ немъ нѣтъ и помину. „Быть чѣмъ-нибудь,—говорилъ Оскаръ Уайльдъ,—лучше, чѣмъ что-нибудь сдѣлать“. Только бы избѣжать науки, политики, морали, рабочаго движенія, благотворительности, вообще всего, что оттѣсняетъ наслажденія. „Любить красоту выше правды“, признавать, что „искусство ничего не значитъ, кромѣ самого себя“,—такова центральная проповѣдь Уайльда. Въ „De profundis“ Оскаръ Уальдъ признавался: „Я относился къ искусству, какъ къ единственно дѣйствительному, а къ жизни,—какъ къ своего рода вымыслу“. Эстетизмъ Оскара Уайльда—даже не эстетизмъ богатыхъ; хуже: это эстетизмъ дэнди, по собственному признанію его создателя. Дэнди можетъ быть соціалистомъ, и такимъ, по крайней мѣрѣ, хотѣлъ стать Оскаръ Уайльдъ, но для настоящаго онъ всячески будетъ избѣгать всего, что бѣдность, трудъ, мѣщанскія добродѣтели, а тѣмъ болѣе озлобленная борьба съ несправедливостью и роскошью.

„Эстетическое движеніе“ на континентѣ имѣло еще гораздо большее распространеніе, чѣмъ теоріи Рёскина и Морриса. Эти послѣднія отразились въ Германіи и дальше, восточнѣе, также и у насъ, съ одной стороны, чисто формально, вызвавъ подражанія у художниковъ и соотвѣтственно обновивъ вкусъ потребителей искусства, а съ другой косвенно

указавъ путь, идя по которому только и можно спасти ремесло и кустарное производство. Эстетизмъ Оскара Уайльда закрѣпилъ, вульгаризировалъ и разукрасилъ формально-гедонистическую эстетику, какъ таковую, въ ея чистомъ видѣ. Онъ еще создалъ особый типъ артиста и любителя прекраснаго—дэнди, во всѣхъ своихъ привычкахъ и во всемъ своемъ міросозерцаніи. Въ Россіи эстетизмъ Оскара Уайльда впервые и немедленно по его возникновеніи выразилъ кн. С. М. Волконскій въ брошюрѣ „Художественное наслажденіе и художественное творчество“ (1898 г.). Центральная мысль, которая проходитъ тутъ красной нитью, есть требованіе *сознательности* въ художественномъ наслажденіи, а сознательность, предполагая значительную освѣдомленность, естественно ведетъ къ тому, чтобы обѣлить себя отъ упрека Бодлэра въ презрѣніи къ музеямъ. Эстетизмъ Оскара Уайльда и положилъ конецъ этому разрыву между традиціями художества съ современнымъ искусствомъ. Сближаются оба міра. Дэнди сталъ ученикомъ, другомъ, а иногда и покровителемъ прежде всего хранителей музеевъ и профессоровъ исторіи искусствъ. Представители современнаго реализма нѣкоторое время еще косятся на эстетовъ и музейныхъ ученыхъ, а эти послѣдніе не хотятъ признать принципа познанія жизни черезъ точное воспроизведеніе дѣйствительности, на которомъ такъ настаиваютъ современные художники въ своихъ теоріяхъ; но именно черезъ возрастающее вліяніе эстетизма побѣда остается за музеями, а отсюда конецъ этой характерной для середины XIX в. „эстетики безъ эстетики“.

Эстетизмъ властно врывается и какъ разъ въ ту самую область человѣческой дѣятельности, какая—отъ противнаго—толкала Рёскина и Морриса въ ихъ эстетическихъ исканіяхъ—крупное капиталистически-машинное производство. На самомъ дѣлѣ совершенно параллельно съ тѣмъ, что возрождается подъ вліяніемъ Рёскина и Морриса кустарное производство, причемъ именно отъ музейныхъ людей черпаются для этого свѣдѣнія, само крупное капиталистическое производство получаетъ все болѣе эстетическую окраску и становится эстетически и историко-художественно образованнымъ. Оно должно хоть сколько-нибудь удовлетворить вкусамъ дэнди, ставшихъ эстетами. Съ неожиданной быстротой къ концу XIX вѣка развивается *художественная промышленность*. А рядомъ съ нею и въ такихъ областяхъ, какъ фабрики столярныхъ работъ, текстильныя фабрики, керамика, фабрики обой, даже производство носильнаго платья начинаютъ по своему осуществляться тѣ предписанія, какія Рёскинъ и Моррисъ полагали характерными только для прежняго не капиталистическаго и уже отнюдь не фабричнаго производства. Усовершенствованная техника, приглашеніе крупными фирмами художниковъ, чтобы они руководили формальной стороной производства, музейная освѣдомленность директоровъ правленій этихъ фирмъ—все это ведетъ къ тому, что рядомъ съ непомѣрнымъ развитіемъ дешевки и использованіемъ суррогатовъ, крупныя фирмы получаютъ возможность выпускать и прекрасные товары. Если это пос-

лѣднее художественное теченіе въ товаро-производствѣ еще не достигло всего, что оно можетъ дать, во всякомъ случаѣ отрицаніе съ эстетической точки зрѣнія современныхъ формъ производства становится все менѣе возможнымъ. Эстетическая проповѣдь Рёскина и Морриса получаетъ чисто экономическую формулировку: *высшая обрабатывающая промышленность и должна и можетъ стать эстетической.*

И вотъ тутъ-то парадоксъ Спенсера теряетъ свою основу, совершенно въ той же мѣрѣ, какъ утратило всякій смыслъ противоположеніе между научной и практической современностью и вѣчной красотой поэзіи. Нельзя болѣе говорить, что все когда-то бывшее полезнымъ, переставъ имъ быть, становится красивымъ. Нѣтъ, полезное, продолжая быть полезнымъ, и даже только что возникнувъ для чисто практическихъ цѣлей, потому что оно отвѣчаетъ насущной пользѣ, и можетъ, и должно быть прекраснымъ. Мечтамъ Карлайля, Рёскина и Мориса о возрожденіи прошлаго въ будущемъ можно теперь возразить, что въ сущности вовсе не одно только прошлое эстетически пріемлемо, потому что сама эстетическая проповѣдь Рёскина и Морриса, сплетаясь съ эстетической проповѣдью Оскара Уайльда, и нашу современность позлатила истиннымъ восторгомъ красоты. Демократизмъ и дѣловитость XIX в. даже помогли распространить и расширить дѣятельность музеевъ, сохраняющихъ на вѣчныя времена красоту былого, а современныя теоріи соціальнаго прогресса и именно тѣ, что были дороги Вильяму Моррису, т. е. коллективизмъ, сулятъ демократизировать и самый эстетизмъ. Блестящій экономистъ нашихъ дней Зомбартъ показалъ, что эстетизмъ въ концѣ XIX в. въ основѣ своей есть чисто экономическое явленіе: *возрастаніе роскоши.* По мѣрѣ того, что потребитель будетъ имѣть все большее вліяніе на производство путемъ обобществленія его орудій, самъ собою демократизируется эстетизмъ. Процессъ уже начался. Да, роскошь эстетическаго совершенства доступна только богатымъ, но общественныя учрежденія всякаго рода: школы, народные дома, городскія думы, театры и т. д., въ наиболѣе передовыхъ странахъ порвали съ прежнимъ убожествомъ. Ростъ демократіи покажетъ еще, кто побѣдитъ въ соревнованіи эстетической роскошью: частные дома богачей или общественныя учрежденія большихъ демократическихъ коллективовъ.

Машиннымъ или кустарнымъ должно быть высшее искусство будущаго—это вопросъ, уже утратившій свою эстетическую остроту. Споръ покровителей кустарей съ защитниками машиннаго производства свелся уже къ чисто-экономическому спору, наиболѣе типично представленному въ русскомъ спорѣ народниковъ и марксистовъ. Машинное производство одержало во всякомъ случаѣ одну огромную побѣду, и она первостепенно важна для демократизаціи эстетизма; никто не отрицаетъ болѣе эстетическаго значенія *репродукцій*, а тутъ современное машинное производство достигло небывалой чисто эстетической высоты.

XII.

Гюйо и Ницше.

Шквалом пронесшееся надъ сознаніемъ европейскаго общества ницшеанство на первыхъ порахъ укрѣпило эстетизмъ; споривше съ требованіями гуманности и альтруизма эстеты находили въ сочиненіяхъ Ницше сколько угодно парадоксовъ въ подтвержденіе своихъ взглядовъ. Всѣ эти берлинцы, вѣнцы, петербуржцы и москвичи „въ оскаръ-уайльдовскихъ плащахъ"—какъ назвалъ эстетовъ поэтъ Вячеславъ Ивановъ—могли упиваться до захлебывающагося восторга цитатами изъ „Веселой Науки", изъ „Человѣческаго слишкомъ человѣческаго", изъ „Генеологіи Морали" и „Такъ говорилъ Заратустра". Теорія „господской морали", гордыя заявленія: „мы художники", презрѣніе къ будущему „моргающему человѣку" и къ соціалистамъ-тарантуламъ, разрывъ съ требованіемъ любить ближняго своего и подстановка этому любви „къ вещамъ и призракамъ", наконецъ образъ сверхчеловѣка, возвращающій къ людямъ возрожденія, а по своей ему доступной и его одного достойной морали равнаго Наполеону и олимпійцу-Гёте—все это даже послѣ процесса Оскара Уайльда и его покаяннаго „De profundis" доставляло больше, чѣмъ надо, аргументовъ въ пользу самаго необузданнаго эстетизма, какъ въ образѣ жизни, такъ и въ художественныхъ теоріяхъ. Эстетика одно время какъ будто вовсе перестала быть наукой. Она готова была превратиться въ доктрину, въ правила поведенія, въ законы общежитія. Не изучать влекло эстетику, не вдумываться въ сложную требовательность поднимаемыхъ ею проблемъ, а осуществлять ее въ каждодневномъ обиходѣ,—вотъ что теперь на очереди. Вновь по новому возникаетъ *эстетика безъ эстетики*, но на этотъ разъ она діаметрально противоположна прежней. „Эстетика безъ эстетики" реалистовъ создавала искусство, вовсе не заботясь о томъ, какія существуютъ теоріи о красотѣ. Теперь наскоро выхватывается и принимается на вѣру нѣсколько положеній формальной эстетики, и безъ малѣйшей попытки въ нихъ вдуматься, они превращаются въ символъ вѣры, поучающій, какъ надо жить.

Эстетизмъ, правда, демократизуется; „хорошій вкусъ" не хочетъ преклонить голову передъ роскошью. Эстетъ можетъ быть и бѣденъ. Парадоксъ Ницше о томъ, что, если блеститъ еще что-нибудь въ современности, то это золото, не мѣшаетъ „оскаръ-уайльдовскимъ плащамъ" щеголять заплатами. Стоптанные каблуки и мѣдныя деньги, которыми оплачиваются скромныя консомаціи въ дешевыхъ кофейняхъ, вовсе не мѣшаютъ сверхчеловѣчеству въ наши дни политическаго радикализма: къ власти все ближе пробираются уже мелко-буржуазные слои общества. Къ тому же общій подъемъ эстетизма быстро выноситъ на поверхность большихъ достатковъ наиболѣе удачливыхъ артистовъ.

Вотъ—отвѣчающій эстетизму афоризмъ изъ посвященной искусству части „Человѣческаго слишкомъ человѣческаго“; онъ названъ „Поэтъ существуетъ для того, чтобы легче было жить“. (Часть 1-ая, 148): „Поэты, насколько они хотятъ, чтобы ихъ усиліями было легче жить, либо отворачиваются отъ мучительной современности, либо помогаютъ ей заблистать новыми красками, бросая на нее лучи изъ прошлаго. Чтобы быть въ состояніи это сдѣлать, должны они стать обращенными назадъ. Такъ перекидываютъ они мостъ къ давнымъ-давно истекшимъ временамъ и представленіямъ прошлаго, къ вымершимъ религіямъ, и цивилизаціямъ. Всегда и неминуемо должны они быть эпигонами“. Или вотъ еще изъ „Веселой Науки“ афоризмъ, названный „Мы художники“! (59). Ницше говоритъ тутъ, что когда мы любимъ женщину, все „естественное“, безъ чего она не можетъ существовать, тяготитъ насъ; мы хотимъ, чтобы любимый человѣкъ состоялъ только изъ „души и формы“; „человѣкъ подкожный для всѣхъ влюбленныхъ предметъ ужаса и омерзенія“; тоже самое и художники. „О, эти люди давнымъ давно научились *грезить*, и для этого имъ вовсе незачѣмъ засыпать. И мы теперешніе люди не позабыли, какъ это дѣлается, при всей нашей склонности бодрствовать и при любви къ одному дневному свѣту. Достаточно только полюбить, возненавидѣть, крѣпко чего-нибудь захотѣть, вообще сильно почувствовать—сейчасъ сойдетъ на насъ сонъ въ духѣ и силѣ, и мы, не закрывая глазъ, равнодушные ко всякимъ опасностямъ, идемъ по стремнинамъ, карабкаемся на крыши и башни фантастики безъ малѣйшаго головокруженія, будто мы рождены лазить на высоты—настоящіе дневные лунатики! Мы художники! Мы, набрасывающіе покрывало на естественность“. Неужели не кто-то изъ собесѣдниковъ въ остроумныхъ діалогахъ Оскара Уайльда блеснулъ этими мыслями?

Однако, на самомъ дѣлѣ Ницше отнюдь не былъ эстетомъ, и, когда вчитались въ него, когда хоть сколько-нибудь прояснились его загадки, и понятъ былъ настоящій смыслъ его проповѣди, онъ долженъ былъ повліять совершенно иначе.

Наиболѣе опредѣленное эстетическое положеніе, какое выразилъ Ницше на своемъ образномъ языкѣ поэта-философа, открываетъ его книгу: „Происхожденіе трагедіи“ (1871). „Мы сдѣлаемъ большой шагъ въ эстетической наукѣ,—пишетъ Ницше,—если придемъ не только къ логическому выводу, но и къ непосредственной созерцательной достовѣрности той мысли, что прогрессивное развитіе искусства есть результатъ двойственнаго характера *духа аполлоновскаго и духа діонисовскаго*: подобно тому, какъ родъ зависитъ отъ двойственности половъ, при ихъ непрестанной борьбѣ и лишь періодически наступающемъ сближеніи“ (Привожу по переводу Ю. М. Антоновскаго, Москва, 1902; новый переводъ подъ редакціей Ѳ. Ф. Зѣлинскаго). Дальше разъяснивъ, что онъ понимаетъ подъ

началомъ Аполлона и началомъ Діониса, Ницше вводитъ еще одинъ такой же образный терминъ: *сократическое начало*. И всѣ эти термины привились; всѣ они вошли въ обиходъ современной эстетики, ставъ достояніемъ самыхъ широкихъ круговъ общества. Если они и не проникли въ научную эстетику и не стали такими строгими раціональными терминами, которыми можно было бы пользоваться при построеніяхъ теоретической эстетики, то едва ли можетъ быть сомнѣніе въ томъ, что они оказали огромное вліяніе на отношеніе современной научной критики къ вопросамъ искусства. Термины эти придали своей блестящей образностью послѣдній чеканъ такимъ мыслямъ, какія уже издавна находились въ обращеніи, но не были достаточно использованы.

То, что Ницше назвалъ началомъ Діониса или *опьяненія*, соотвѣтствуетъ теоріи Шопенгауера о метафизическомъ значеніи музыки.

Ницше говоритъ, что чуждая и враждебная человѣку природа „снова произведетъ свое примиреніе съ нимъ, своимъ потеряннымъ сыномъ". Стоитъ только поставить подъ словомъ природа, терминъ Шопенгауера: *воля*, къ которому очень часто и прибѣгаетъ Ницше, чтобы дѣло стало яснымъ. Въ опьяненіи, либо половомъ, либо искусственно вызванномъ наркотическими средствами, вновь превращается человѣкъ въ неразумное, охваченное страстями существо, и тогда въ пѣніи и пляскѣ онъ самъ, творя художественно, становится произведеніемъ искусства. Музыка Вагнера вознесла на какую-то недостижимую высь чарованіе звуками и отсюда укрѣпила тотъ взглядъ на музыку, по которому въ ней какъ бы сама по себѣ въ своемъ самомъ чистомъ видѣ проявляется воля, эта смутная и страшная сила жизни; зловѣщей считалъ ее Шопенгауеръ; трагической представляется она Ницше; но онъ вкладываетъ въ это представленіе, слившееся съ грёзами эллиниста о ѳракійскомъ культѣ Діониса, еще большій и на этотъ разъ новый смыслъ. Смыслъ этотъ выступаетъ въ тотъ моментъ поэтически-филологическихъ построеній Ницше, когда противополагается началу Діониса сократическое начало. Вторгся Сократъ въ древнегреческую трагедію, лишь только разсудочный Еврипидъ, не понимавшій своихъ современниковъ именно потому, что пьяное діонисовское начало было ему чуждо, принялся за ея реформированіе. Еврипидъ погубилъ—по мнѣнію Ницше,—доведенную до такого недосягаемаго великолѣпія трагедію Эсхила и Софокла, и случилось это именно вслѣдствіе замѣны діонисовскаго начала сократическимъ. Сократическое начало опредѣлено вполнѣ точно и совершенно понятно; для него не потребовалось никакой хоть сколько-нибудь сложной образности; его основное положеніе: „все должно быть согласно съ разумомъ, чтобы быть прекраснымъ". Сократъ, это—разсудочность, раціонализмъ, тенденціозное умствованіе, губящее всякое искусство. Можно также сказать, что Сократъ это анти-музыкальность, т. е. противоположность му-

зыкѣ, даже ея отрицаніе. И вотъ именно это противоположеніе музыкальности, т. е. разсудочность бросаетъ совсѣмъ особый свѣтъ на ницшевское пониманіе Діониса. Тутъ Ницше заходитъ за предѣлы эстетики своего учителя Шопенгауера. Ницше склоненъ былъ отождествить съ діонисовскимъ началомъ то, что Шиллеръ говоритъ о вдохновеніи. Выразивъ душевное состояніе, на которое обратилъ вниманіе Шиллеръ, словами нашего Пушкина, мы должны сказать: начало Діониса есть „душевное волненіе, предшествующее вдохновенію".

„Въ діонисовскомъ диѳирамбѣ,—говоритъ Ницше,—человѣкъ возбуждается до наивысшаго напряженія всѣхъ своихъ символическихъ способностей". Выраженіе: „символическія способности" возвращаетъ насъ къ эстетикѣ нѣмецкихъ идеалистовъ вообще, а не только одного Шопенгауера. Развѣ не считали нѣмецкіе идеалисты геніевъ-художниковъ символически раскрывающими *идею*, и при этомъ столь же безошибочно, какъ и философы? Гегель клалъ тутъ въ основу своей теоріи генія именно ту самую шиллеровскую теорію вдохновенія, на какую ссылается Ницше для разъясненія начала Діониса. Интуиція художниковъ оттого и безошибочна, что она инстинктивна, безсознательно права, что она проявленіе Духа. Противоположеніе у Ницше разсуждающаго Сократа опьяненному Діонису едва ли можетъ быть понято внѣ связи съ идеалистической теоріей генія. Когда въ трагедіяхъ Еврипида, по мысли Ницше, Сократъ вытѣснялъ Діониса, съ этимъ послѣднимъ исчезла самая непосредственная мудрость, безсознательная, потому что она самое Воля, и явилось сознательное разсужденіе со всей своей холодной логичностью. Отлетѣла живая душа, безудержно и безпредѣльно творящая символы. Еще лучше, вспомнить эстетическую теорію болѣе раннюю, чѣмъ гегельянская, и ввести вновь въ оборотъ кантовское положеніе объ „эстетической идеѣ", не адэкватной никакому понятію; эстетическая идея подъ вліяніемъ сократизма становится, напротивъ, точно выраженной понятіемъ, отчего она и теряетъ свое эстетическое значеніе. Вотъ, чѣмъ объясняется разрушительное дѣйствіе на искусство Сократа.

Начало Аполлона цѣликомъ взято изъ эстетики кантіанца Шиллера, и лишь заново опоэтизировано. Аполлонъ у Ницше—богъ сновидѣнія, грёзы, формъ и пластики. Ему весьма подходитъ шиллеровскій терминъ *видимость*, прошедшій черезъ перемолъ философіи Шопенгауера. *Видимость* Шиллера превратилась въ *представленіе*. У Ницше видимость явленій, т. е. ихъ представленіе родится во снѣ. Оно не созерцаніе дѣйствительности, какъ у Шиллера. Чтобы воззрѣть эстетически, по Ницше, надо закрыть глаза; только тогда явится передъ сознаніемъ чистая видимость, какъ чарованіе формами. Сонъ понадобился Ницше для того, чтобы рѣзче отмежевать эстетическое воззрѣніе отъ обыденнаго воспріятія. Воображеніе лучше зачаровываетъ во снѣ. Сновидѣніе—психологическая основа

образности. Двойственное начало діонисійскаго возбужденія и аполлоновскихъ грёзъ во снѣ и объединяется въ высокой художественности, достигнутой греками, когда все тотъ же, согласно теоріи Ницше, главный и единственный первоначальный актеръ трагедіи, Діонисъ, сталъ многоликимъ героемъ античныхъ миѳовъ. Тутъ, въ образности, была ограничена его варварская необузданность. Варварство становится пластичнымъ, яснымъ, формальнымъ. Появилась красота. И понять всю теорію поэта-филолога и тутъ опять таки помогаетъ идеалистическая эстетика, силившаяся представить смѣну варварскаго символическаго искусства древняго востока эллинской пластикой, гдѣ форма точно соотвѣтствуетъ идеѣ, а отсюда—та превосходная и непревзойденная красота античнаго искусства, что стала разъ навсегда нормой художественности.

„Большимъ шагомъ впередъ въ эстетической наукѣ“ надо признать не самое противоположеніе діонисовскаго и аполлоновскаго началъ, а указаніе на ихъ сопряженность. Если проникновенной символикой самихъ этихъ терминовъ, лишь по новому продумавъ ихъ, Ницше опредѣлилъ эстетическіе принципы, уже существовавшіе раньше него, то совершенно новое въ синтезѣ, въ той сопряженности обоихъ началъ, какую онъ такъ ярко представлялъ. Формальная эстетика оказалась лишь первой изъ двухъ равноцѣнныхъ ипостасей двойственнаго характера художественнаго творчества, при чемъ вторая ипостась—та эстетика, какую силились построить идеалисты начала вѣка. Я говорю: силились создать, а не создали, потому что, хотя діонисійское начало, разумѣется, не что иное, какъ проявленіе Духа въ идеѣ, оно не покрывается идеализмомъ, а шире него. Нѣмецкая идеалистическая философія не нашла другого способа осмыслить проявленіе Духа, какъ въ формахъ познанія, и этимъ сказала лишь немногое. Метафизика Духа содержала еще нѣчто, что не уложилось и не могло уложиться въ идеалистическое міропониманіе. Діонисъ, опьяненный, страстный, а потому ненавистный всѣмъ холодно разсуждающимъ сократамъ, не только вскрываетъ великую тайну, не только мыслитъ; онъ какъ бы выставляетъ на показъ всѣ раны и рубцы своего сердца. Черезъ образъ Діониса кантовская „эстетическая идея“ стала опьяненной и опьяняющей, и этимъ она роднится уже не съ сужденіемъ чувства, а съ сложной, сплетающейся, трудно разбираемой паутиной различныхъ эмоцій страха, состраданія, любви, страстей и настроеній. Черезъ Діонисовское начало проникаетъ въ эстетику *эмоціональность*. Въ этомъ всего сильнѣе сказалось вліяніе Ницше. Кантовскій терминъ: сужденіе—подвергся критикѣ и провѣркѣ. Ницшевское противопоставленіе Діониса и Сократа, обнаружило, что оно слишкомъ просто и разсудочно. Послѣднимъ толчкомъ изгоняется раціонализмъ изъ эстетики. А одновременно съ этимъ будетъ покончено и съ гедонистическимъ формализмомъ. И гедонизмъ окажется терминомъ слишкомъ грубымъ, чтобы онъ могъ опредѣлить всю ослож-

ненность художественнаго наслажденія. Вчитываясь въ современныя эстетическія построенія нѣмецкихъ психологовъ, среди которыхъ первое мѣсто занимаютъ имена Грооса и Липпса, нельзя не увидѣть, какая пропасть между ними и ихъ предшественниками, и какой шагъ впередъ сдѣлала эстетика, именно съ того времени, когда были услышаны и усвоены парадоксы и афоризмы Ницше. Но, что касается формальной эстетики, рядомъ съ Ницше и параллельно его вліянію сказывается и еще одно. Оно исходитъ изъ Франціи. Рано умершій французскій философъ Гюйо, котораго раньше и лучше другихъ оцѣнилъ тотъ же Ницше, ввелъ въ эстетику рядъ такихъ соображеній, безъ которыхъ не появилось бы самое центральное и основное положеніе Грооса и Липпса.

Вотъ афоризмъ изъ первой части „Человѣческаго, слишкомъ человѣческаго", гдѣ, начавши съ мыслей, которыя можно понять, какъ проповѣдь эстетизма и взгляда на искусство, какъ на украшающую придачу къ жизни, Ницше раскрываетъ сущность своихъ взглядовъ, и она оказывается совершенно другой. Искусство понимается даже вовсе не какъ созданіе однихъ только художественныхъ произведеній, а въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова, т. е. какъ умѣнье жить, или какъ самое жизнь, а искусство художника лишь часть и даже не самая важная этого главнаго широкаго искусства. „Искусство,—пишетъ Ницше—должно прежде всего украшать жизнь; значитъ, насъ самихъ, насколько это возможно, дѣлать такими, чтобы мы не были несносны для другихъ: когда оно не выпускаетъ изъ виду этого своего назначенія, оно укрощаетъ насъ и держитъ въ уздѣ, доставляетъ формы обхожденія, связываетъ невоспитанныхъ правилами приличія, чистоплотности, выносливости, учитъ молчать или говорить своевременно. Отсюда искусство должно *прятать* и *претворять* все уродливое, мучительное, страшное, отвратительное, что, несмотря на всѣ старанія, вызывается изъ нѣдръ человѣческой природы; такъ должно оно поступать, по отношенію къ страстямъ и болямъ душевнымъ, а во всемъ неизбѣжно и непреодолимо уродливомъ выявлять самое значительное. Только послѣ этого великаго, даже сверхвеликаго назначенія искусства можно говорить о такъ называемомъ искусствѣ въ собственномъ смыслѣ этого слова, объ *искусствѣ художественныхъ произведеній*. Оно лишь отрасль того великаго искусства; человѣкъ, чувствующій избытокъ этихъ укрощающихъ, прячущихъ и преображающихъ силъ, постарается освободиться отъ нихъ еще и въ произведеніяхъ искусства; тоже дѣлаетъ при особыхъ обстоятельствахъ и цѣлый народъ. Но обыкновенно начинаютъ теперь искусство съ конца, хватаются за его хвостъ и утверждаютъ, что искусство художественныхъ произведеній и есть его сущность, и имъ должна быть улучшена и преобразована жизнь. Дураки мы! Какъ начнемъ мы обѣдъ съ послѣдняго блюда и станемъ наѣдаться сластями, что мудренаго, если мы испортимъ себѣ желудокъ и

хорошій питательный обѣдъ, на который приглашаетъ насъ искусство?“ (174). Значитъ, жизнь прежде всего, а искусство лишь самое цѣнное проявленіе жизни. Тоже систематически проводилъ и Гюйо въ обѣихъ своихъ книгахъ: „Задачи современной эстетики“, и „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“ (русск. пер. изд. Знаніе). Эстетика вновь начинаетъ развиваться по тому пути, какой былъ указанъ ей Молодой Германіей. У Гюйо мы находимъ категорически высказанными обѣ центральныя мысли эстетическаго трактата Чернышевскаго, пытавшагося построить эстетику на философіи Фейербаха. Гюйо говоритъ: „надо понять, насколько жизнь полнѣе и шире искусства, чтобы вложить побольше жизни въ художественныя произведенія“, и приходитъ отсюда къ требованію: „расширить границы эстетики и увеличить область прекраснаго“.

Что касается морали, Гюйо и Ницше противоположные полюсы. Какъ моралистъ, Гюйо старался обосновать нравственность, не посягая на тѣ правила, какія она предписываетъ поведенію, а Ницше опрокинулъ эти правила, разрушалъ мораль съ какимъ-то вдохновеннымъ изступленіемъ. Но Гюйо строилъ нравственность безъ обязательства и принужденія, на самой жизни „самой интенсивной и экспансивной“, а Ницше въ своемъ имморализмѣ и даже въ своей теоріи сверхчеловѣчества, своей господской моралью и возвеличеніемъ любви къ дальнему надъ христіанскимъ предписаніемъ любить ближняго, въ концѣ концовъ проповѣдывалъ вѣдь не что иное, какъ совершенно такую же, какъ Гюйо, жизнь самую интенсивную и самую экспансивную. Ради этого, онъ, бывшій поклонникъ Шопенгауера и Вагнера, противопоставилъ могучую Волю ученія Шопенгауера всякому моральному обязательству и всякому созерцанію. Онъ преклонился передъ этой Волей, счелъ ее святой, а вѣдь полная и свободная отдача себя во власть воли и есть увлеченіе жизнью самой экспансивной и интенсивной. Оба они къ тому же свободомыслящіе, вышедшіе изъ подъ сѣни христіанскаго ученія, и отсюда оба они одинаково продолжаютъ какъ разъ то самое дѣло, какое поставилъ себѣ задачей вожакъ Молодой Германіи Фейербахъ. Отсюда оба, Ницше и Гюйо, направили развитіе эстетики по одному и тому же пути, прежде всего примиривъ съ нею современность. Современное реалистическое искусство, обходившееся безъ эстетики, и эстетика, ставшая удѣломъ эстетовъ, обращавшихся назадъ, не признавшихъ, было, ничего кромѣ музеевъ, приходятъ къ соглашенію черезъ Гюйо и Ницше, отчего и современная психологическая эстетика включитъ въ свой опытъ также и современное реалистическое искусство. Правда, Ницше во многихъ афоризмахъ разсѣянныхъ въ его книгахъ промежуточнаго времени между „Происхожденіемъ трагедіи“ и „Такъ говорилъ Заратустра“, зло подсмѣивался надъ нѣсколько наивными теоріями такихъ современныхъ реалистовъ, какъ Зола. Не мало у него афоризмовъ, доказывающихъ совершенно такъ же, какъ это дѣлалъ и Оскаръ Уайльдъ,

что ложь—искусство, и свята ложь для художника, но вотъ афоризмъ изъ замѣтокъ, не вошедшихъ въ „Человѣческое слишкомъ человѣческое“, но записанныхъ въ пору созданія этой книги: „Реализмъ въ искусствѣ—недоразумѣніе. Вы отдаете назадъ то, что васъ въ вещахъ чаруетъ, притягиваетъ къ себѣ—но эти чувства, несомнѣнно, вызвали въ васъ вовсе не realia. Вы только не знаете, какова причина вашихъ чувствъ! Каждое хорошее искусство мечтало стать реалистическимъ“. Отрывочны эти фразы, но полны значенія.

Мы видѣли, что реализмъ, какъ принципъ творчества, если только онъ становится преобладающимъ, неминуемо ведетъ къ *конкретному реализму*, т. е. къ отрицанію вымысла. Такъ было въ средніе вѣка. Къ тому же клонился и реализмъ XIX вѣка. Но и тутъ, и тамъ торжествовалъ вымыселъ, а конкретный реализмъ оказывался какимъ-то внутреннимъ врагомъ, разрушающимъ теорію, въ составъ которой онъ входитъ; отъ него приходилось отказываться, хотя этимъ самымъ подрывалось наиболѣе цѣнное, что заключается въ реализмѣ, какъ принципѣ. Гюйо и Ницше первые эстетически осмыслили реализмъ, съ одной стороны, памятуя о томъ, что изобразительное искусство, къ которому примѣняется терминъ реализмъ, есть, прежде всего, фикція, созданіе воображенія, чарованіе вымысломъ, а съ другой—ясно усвоивъ себѣ, что, не задаваясь мыслью о конкретности созданій искусства, о реализмѣ говорить нельзя. Реализмъ-фикція, т. е. изображеніе, соблюдающее вѣрность дѣйствительности, и реализмъ-правда, т. е. новая дѣйствительность, впервые представлены такъ, что взаимныя ихъ отношенія становятся совершенно ясными. Вмѣстѣ съ реалистами Молодой Германіи Гюйо говоритъ: „жизнь, дѣйствительность, вотъ—настоящая цѣль искусства“, но онъ лучше ихъ понялъ, какое отсюда надо вывести заключеніе. Надо не только признать тогда, что „фикція вовсе не составляетъ, какъ это обыкновенно утверждаютъ, непремѣнное условіе красиваго“; такъ думали и послѣдователи Фейербаха; вѣдь Чернышевскій подробно останавливается на томъ, что живая дѣвушка красивѣе Венеры Милосской; Гюйо иносказательно вводитъ въ свое разсужденіе еще и древній миѳъ о художникѣ, оживившемъ статую. „Фикція,—говоритъ Гюйо,—не только не непремѣнное условіе красоты въ искусствѣ, но скорѣе его неизбѣжное ограниченіе“. Въ этомъ, разумѣется, смыслѣ и Ницше сказалъ эти только что приведенныя слова: „каждое хорошее искусство мечтаетъ стать реалистическимъ“.

Подобная точка зрѣнія и уничтожаетъ пропасть между искусствомъ въ широкомъ смыслѣ и искусствомъ художественнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь искусство въ широкомъ смыслѣ, конечно, еще болѣе реально, чѣмъ это представилъ Ницше въ приведенномъ выше афоризмѣ. Ницше говорилъ тамъ лишь объ искусствѣ человѣческаго поведенія, но искусство въ широкомъ смыслѣ еще и—просто на просто—творитъ вещи, создаетъ орудія,

зданія, платье, пути и способы сообщенія и т. д. Гюйо весьма охотно и вводитъ реальныя вещи, созданныя искусствомъ, въ область своей эстетики. Онъ уже категорически порываетъ съ тѣмъ взглядомъ, возникшимъ изъ плохого пониманія Канта, согласно которому лишь безполезныя вещи или, какъ говорилъ Спенсеръ, переставшія быть полезными, должны быть признаваемы красивыми. Гюйо споритъ со сложившимися подъ вліяніемъ подобнаго взгляда предразсудками: неправда, что парусное судно красиво, а пароходъ нѣтъ, неправда, что такъ ужъ уродливы желѣзныя дороги, фабрики, машины и т. п. И Гюйо оказался пророкомъ. Развѣ не сталъ спенсеровскій взглядъ на полезныя вещи и изобрѣтенія XIX вѣка, несмотря на то, что онъ нравился эстетамъ и даже несмотря на всю ту убѣдительность, въ какой его поддерживалъ авторитетъ Рёскина, совершенно невозможнымъ съ тѣхъ поръ, какъ, если еще съ грѣхомъ пополамъ удается отворачиваться отъ красоты автомобилей, то не признавать аэроплановъ однимъ изъ самыхъ прекрасныхъ созданій рукъ человѣческихъ —явно стало немыслимымъ. А просто на просто ходить, плавать, прыгать, бѣгать, косить, жать и т. д.? Все это результатъ искусства и все это полезно, но неужели мыслимо продолжать утверждать, что во всѣхъ этихъ тѣлодвиженіяхъ, при высокой изощренности, нѣтъ никакой граціи, и лишь танцы красивы? Оттого и нельзя оторвать художественнаго искусства отъ искусства въ широкомъ смыслѣ, что полезное искусство уже содержитъ въ себѣ эстетическіе признаки. Архитектура же вводитъ насъ въ самый центръ художественнаго искусства. Архитектура творитъ новое и вполнѣ реальное, а это новое и реальное, съ одной стороны, вполнѣ и несомнѣнно полезно, а съ другой, тутъ—основная красота, самая возвышенная и, если признать правильными построенія Вильяма Морриса, то и нормирующая всѣ остальныя искусства.

Эти взгляды Гюйо на искусство необходимо вытекаютъ изъ обоснованія эстетики на принципѣ жизни самой интенсивной и самой экстенсивной, давшей ему возможность обосновать и теорію нравственности.

Жизнь, вотъ—основная и единственная цѣнность бытія: ею все управляется и къ ней все стремится. Если жизнь мы разсмотримъ съ точки зрѣнія *синергіи*, когда дѣло идетъ объ отдѣльной личности и *симпатіи*, когда мы разумѣемъ общество, то получится требуемый переходъ отъ принципа жизни къ принципу ученія о прекрасномъ. Весь организмъ человѣка въ цѣломъ можно было бы, по мнѣнію Гюйо, обозначить множественнымъ числомъ: онъ представляетъ собою сложную систему отдѣльныхъ органовъ, дѣйствующихъ порознь, пока особымъ усиліемъ они не будутъ приведены въ гармонію. Въ насъ самихъ, такимъ образомъ, уже содержится зародышъ общества. Симпатія, что не означаетъ для Гюйо ничего иного, какъ чувство общественности, есть развитая далѣе уже во внѣ насъ синергія нашей духовной сущности. И вотъ, чѣмъ сильнѣе

жизнь, чѣмъ она интенсивнѣе, тѣмъ болѣе возбуждается синергія внутри насъ, распространяющаяся далѣе за предѣлы личности и отсюда превращающаяся въ симпатію. Такъ становится интенсивная жизнь экстенсивной или, какъ иногда выражается Гюйо, и экспансивной. Разъ это такъ, то съ одной стороны совершенно понятно, какимъ образомъ установилъ Гюйо одно и то же основаніе, какъ для своей морали безъ обязательства и принужденія, такъ и для эстетики: симпатія ведетъ къ альтруизму, а альтруизмъ для Гюйо и есть нравственность, но тутъ же получается еще полная возможность утверждать, что въ той же жизни самой интенсивной и экспансивной коренится и эстетика: „всякое ощущеніе вызываетъ подъемъ нервныхъ силъ", так. обр. каждое ощущеніе дѣлаетъ жизнь интенсивнѣе; когда же ощущеніе слуховое, зрительное, даже вкусъ и обоняніе—Гюйо отвергаетъ подраздѣленіе на эстетическія и не эстетическія чувства—передаваясь въ нашемъ тѣлѣ и какъ бы расширяясь въ немъ, возбуждаютъ еще синергію всего нашего внутренняго богатства отъ низшихъ чувствъ до сложныхъ интеллектуальныхъ состояній сознанія, тогда возникаетъ нѣкая *солидарность* внутри и во внѣ, т. е. не только солидарность всѣхъ способностей человѣка, но еще и солидарность отдѣльнаго человѣка съ окружающимъ міромъ, и такое состояніе намъ пріятно. Оно доставляетъ удовольствіе. Эта солидарность и ведетъ насъ къ красотѣ. „Пріятное—говоритъ Гюйо—становится красивымъ по мѣрѣ того, какъ оно захватываетъ въ нашемъ существѣ больше солидарности и общительности". „Красивое, это—пріятное болѣе сложное и болѣе сознательное, болѣе интеллектуальное и волевое".

Искусство расширяетъ и дополняетъ жизнь. Принять теорію Гюйо, значитъ вновь увидѣть значительность формулы ars homo additus naturae. Гюйо называлъ художниковъ „неудавшимися Іеговами". Изъ этого-то расширенія и дополненія, скажемъ еще, изъ этого распространенія жизни и вытекаетъ изображающее реалистическое искусство. Гюйо имѣлъ при этомъ въ виду главнымъ образомъ современный реалистическій романъ. Создаетъ художникъ ввидѣ героевъ своихъ произведеній новую *среду*. Такъ надо понимать значеніе литературы романовъ „съ соціалогической точки зрѣнія". Эта среда—не живая, она фикція. Но ясно, что не могъ Гюйо не воскликнуть: увы, эта среда только фикція! Только фикція и солидарность и симпатія съ этой средой или, какъ выражается Гюйо, съ этимъ „гражданствомъ искусства". Однако, все же фактъ расширенія нашей солидарности и нашей симпатіи на лицо, и это-то и составляетъ самое цѣнное въ искусствѣ. *Эстетика и теорія искусства оказались обоснованными на симпатіи.*

Мнѣ остается показать еще одну черту, сближающую эстетику Гюйо съ эстетикой Молодой Германіи. Дѣло идетъ о некрасивомъ.

Система Гюйо проникнута самымъ свѣтлымъ оптимизмомъ. Можетъ быть со времени Вольфа не появлялось болѣе оптимистической философіи.

Оттого вопросъ объ уродливомъ могъ бы у Гюйо быть разрѣшенъ такъ же благополучно, какъ нѣкогда у бл. Августина. Оптимизмъ Гюйо сказался иначе. Какъ критикъ, онъ просто хотѣлъ бы изгнать изъ искусства некрасивое. Отсюда неодобреніе имъ романовъ Зола въ книгѣ „Искусство съ соціалистической точки зрѣнія“. Въ „Проблемахъ эстетики“ онъ утверждаетъ, что назначеніе художественнаго творчества создавать „самые совершенные типы“. Однако, здѣсь онъ признаетъ, что въ нашъ научный вѣкъ нельзя обойтись безъ некрасиваго: оно придаетъ „больше правдоподобія“. И это правильно подмѣчено съ историко-литературной точки зрѣнія; дѣйствительно, въ современномъ искусствѣ, т. е. въ натуралистическомъ романѣ и въ живописи импрессьонистовъ, этихъ піонеровъ реалистическаго искусства, именно стремленіе къ правдоподобію, къ соціальной правдѣ, къ правдѣ вообще заставили ввести некрасивое. Гюйо заявляетъ: „чтобы получить въ искусствѣ удовольствіе отъ ужаснаго—скажемъ красоту уродства—нужно, чтобы къ интересамъ воображенія присоединялись научные интересы“. Значитъ, некрасивое лишь допускается ввидѣ какого-то исключенія. Некрасивое, которое очевидно вообще существуетъ на самомъ дѣлѣ, при чемъ Гюйо, однако, отнюдь не старается объяснить его природу, значитъ, отнюдь не должно входить для Гюйо въ эстетику, и нѣтъ ему мѣста и въ искусствѣ.

Но такъ ли это? Не заключается ли въ системѣ Гюйо другого разрѣшенія вопроса? Почему въ приведенной цитатѣ Гюйо употребляетъ эти выраженія: „удовольствіе отъ уродства“, „красота уродства“? Сорвалось съ языка или эти выраженія оправдываются изъ предложеннаго имъ опредѣленія краснваго? Казалось бы для всякаго, кто проникся системой Гюйо, въ этихъ выраженіяхъ нѣтъ смысла, и употреблять ихъ, значитъ бросать слова непродуманно и зря. Въ самомъ дѣлѣ, красивое есть прежде всего пріятное, а пріятно то, что возбуждаетъ подъемъ нашихъ силъ. Отсюда какъ будто бы должно слѣдовать, что уродство прежде всего есть непріятное, а это послѣднее понятіе должно опредѣляться, какъ то, что приводитъ насъ въ состояніе подавленности, разъединенности, отсутствія внѣшней и внутренней солидарности; вѣдь уродливое отталкиваетъ; значитъ оно враждебно симпатіи. Но вотъ, заканчивая свое разсужденіе о некрасивомъ, Гюйо бросаетъ еще и такое замѣчаніе: „Уродливое блѣднѣетъ передъ схваченной человѣческой мыслью правдой. Подражаніе уродливому въ сущности есть подражаніе красивому и міровому *порядку*; вообще подражаніе стремится стать созданіемъ, а фикція—исчезнуть изъ жизни. Въ послѣднемъ анализѣ жизнь составляетъ цѣль искусства, а артистъ измышляетъ лишь для того, чтобы заставить подумать, будто онъ не измышляетъ вовсе“. Обращаю вниманіе на выраженіе: въ сущности и на подчеркнутое у самого Гюйо слово: порядокъ. Зналъ ли Гюйо трактатъ „о порядкѣ“ бл. Августина? Зналъ ли онъ, что въ средніе вѣка су-

ществовалъ тотъ отрицавшій фикцію реализмъ и въ живописи, и въ поэзіи, который я назвалъ конкретнымъ реализмомъ?

Изъ послѣдней выдержки мнѣ представляется не подлежащимъ никакому сомнѣнію, что въ сознаніи Гюйо жива была возможность направить свой оптимизмъ какъ разъ по тому пути, какой уже использовалъ бл. Августинъ. Передъ лицомъ „мірового порядка“ (l'ordre universel) понятіе: уродство неминуемо должно было до такой степени расплыться, что вполнѣ возможными оказались эти парадоксальныя сочетанія словъ: подражаніе уродливому есть въ сущности подражаніе красивому, „красота уродствъ“, „удовольствіе отъ уродства“. Подъемъ силъ, внутренняя и внѣшняя солидарность, симпатія и возсозданіе „гражданства искусства“, все это вовсе не порождается удовольствіемъ, вызваннымъ непремѣнно красотою. Удовольствіе тутъ чисто субъективно, присуще воспринимающему субъекту, и только; оно—какъ таковое, совершенно и ни въ коемъ случаѣ не должно считаться зависящимъ отъ вопроса объ эстетическихъ качествахъ воспринимаемаго объекта. Гюйо долженъ былъ бы выкинуть вовсе или во всякомъ случаѣ употреблять съ величайшей осмотрительностью термины: красота и уродство. Внутри себя онъ былъ увѣренъ совершенно въ той же мѣрѣ, какъ и Флоберъ, что „всякій атомъ бытія содержитъ въ себѣ элементы поэзіи“. Понятія: красота и уродство, непремѣнно противополагаютъ для своего обоснованія какую-либо теорію *вкуса*, а у Гюйо не было и не могло быть никакой теоріи вкуса. Противополагаемая подъему силъ ихъ подавленность не значитъ ничего другого, какъ отсутствіе того душевнаго состоянія, когда вообще возможно эстетическое сознаніе. Только, когда оно возникаетъ, тогда становится вообще возможнымъ *сужденіе* о красотѣ или уродствѣ, а implicite объ наслажденіи или страданіи. Идя вслѣдъ за Гюйо, какъ оптимистомъ, мы скажемъ: въ конечномъ подсчетѣ, т. е. именно передъ лицомъ „мірового порядка“, всегда и неизмѣнно получится наслажденіе, т. е. именно уродливое превратится въ красивое и возникнетъ „красота уродства“. Если же бы мы отвергли оптимизмъ Гюйо, какъ сдѣлалъ это Ницше, тогда мы должны бы были, признавъ уродство, скорбь, бѣдствія человѣчества, сказать: нѣтъ, міръ не хорошъ; но неминуемымъ послѣдствіемъ этого было бы введеніе уродливаго въ эстетику, т. е. полное отрицаніе гедонизма въ эстетикѣ, споря съ которымъ Гюйо, все-таки не одержалъ побѣды; мы должны были бы сказать вмѣстѣ съ Ницше: „радость и страданіе—близнецы-противники, рожденные вмѣстѣ“, а отсюда красота и уродство—тоже близнецы-противники, рождающіеся совмѣстно, каждый разъ какъ входитъ въ насъ въ силу эстетическое состояніе сознанія.

Такъ и посмотрятъ на этотъ вопросъ тѣ изъ представителей нѣмецкой психологической эстетики, вліяніе на которыхъ Гюйо и Ницше, нѣсколько забѣгая впередъ, я уже указывалъ.

XIII.

Послѣднія теченія въ нѣмецкой эстетикѣ.

Если мы спросимъ себя, какъ понимаются въ наше время послѣ столѣтней напряженной работы основныя задачи эстетики, мы будемъ принуждены отвѣтить: современная эстетика должна стать *эстетикой чистаго чувства*.

Выраженіе это принадлежитъ Герману Когену, такъ назвавшему третью часть своей „Системы философіи“. (Aesthetik des reinen Gefühls. 2 Bde Berlin 1912).

Этимологія слова: эстетика дѣлаетъ какъ будто ненужнымъ его сочетаніе со словомъ чувство; тутъ нѣкоторая тавтологія: αἴσθησις и значитъ чувство; прибавка же прилагательнаго чистый, какъ опредѣленіе къ слову чувство, мало въ чемъ мѣняетъ дѣло; вѣдь, если строить теорію чувства, понятіе „чистое чувство“ должно, казалось бы, возникнуть само собою. Однако, немедленно послѣ „Критики способности сужденія“ Канта, эстетика разрабатывалась въ направленіи раціонализма. Нѣмецкіе идеалисты приписываютъ эстетическому сознанію интеллектуальный характеръ. Во всѣхъ ихъ построеніяхъ выступаетъ въ первую очередь особое познаніе образами; оно составляетъ, по ихъ мнѣнію, главное назначеніе искусства и, что важнѣе, въ немъ они только и видятъ смыслъ художественнаго воспріятія. Германъ Когенъ совершенно правъ, когда, устанавливая свое отношеніе къ Гегелю и Шопенгауеру, говоритъ, что у Шопенгауера и его послѣдователей эстетика какъ-бы вышла изъ береговъ и стала самой философіей. Въ серединѣ XIX в., когда настаетъ пора реалистическаго искусства, его возникновеніе, какъ мы видѣли, тѣсно связано съ возрожденіемъ раціонализма XVIII в. Искусству навязывается уже не только познавательное значеніе, отъ него прямо требуютъ, чтобы оно доказывало какое-либо морально-общественное положеніе. Чувство вообще въ загонѣ; объ этимологіи слова эстетика никто и не думаетъ. Только позитивисты и психологи, вернувшіеся къ кантовскому формализму, стали разрабатывать эстетику, какъ ученіе о чувствѣ. Но Когену пришлось отмежеваться и отъ позитивистовъ, и отъ психологовъ. Онъ говоритъ, что ихъ теоріи основываются на „плотскомъ чувствѣ“ (das sinnliche Gefühl), и вотъ тутъ и выступаетъ необходимость ввести это понятіе: „чистое чувство“, которое употребляется имъ, какъ терминъ классической платоновской философіи, соотвѣтствуя „чистому познанію“ (логикѣ) и „чистой волѣ“ (этикѣ).

Къ чувству обыкновенно подходятъ черезъ посредство удовольствія и страданія. Эстетическій сенсуализмъ опредѣляетъ эстетическое сознаніе, какъ особое наслажденіе.

Когенъ отстраняетъ обычную, узко психологическую точку зрѣнія; въ основѣ его разсужденій лежитъ очень тонкій анализъ взаимной связи чувства и сознанія. Онъ предлагаетъ различать отношеніе нашего сознанія къ воспринимаемымъ предметамъ и „отношеніе сознанія къ себѣ самому“. Правильной была бы такая терминологія: съ одной стороны *отношенія* (Verhältniss) нашего сознанія, а съ другой его *относимость* (Verhalten) къ себѣ самому, къ своей дѣятельности и къ тѣмъ состояніямъ, черезъ какія оно проходитъ. Этимъ разсужденіемъ начинается глава о „чистотѣ эстетическаго сознанія“ (I стр. 86—92). Психологовъ интересовали только отношенія нашего сознанія къ предметамъ воспріятія. Сознаніе наполняется чѣмъ-то воспринимаемымъ изъ-внѣ, т. е. переданнымъ ему чувствомъ, и такъ возникаетъ, при воспріятіи соотвѣтственныхъ предметовъ, то особое удовольствіе, которое называется эстетическимъ состояніемъ сознанія. Но для Когена важно другое. *Систематическимъ* разсмотрѣніемъ вопроса онъ считаетъ такое, которое исходитъ изъ *относимости* самого сознанія. Тутъ сказывается наслѣдіе кантіанскаго критицизма, проходящее красной нитью черезъ всю систему Когена. Нѣсколько упрощая вопросъ, можно сказать, что намъ прежде всего важно такое состояніе сознанія, когда оно само налицо, а вовсе не принимается во вниманіе его *содержаніе*. Вотъ это-то называетъ Когенъ „чистотой нашего сознанія“. Только осмысливая *чистое сознаніе*, должны мы подойти къ изслѣдованію того, что такое эстетическое сознаніе и на чемъ оно основано. Каково бы ни было содержаніе эстетическаго сознанія,— многообразное, различное, черпаемое изъ опыта, опредѣляемое объектомъ, воспріятія,—кромѣ него и прежде него существуетъ само эстетическое сознаніе, какъ его изначальная относительность, и съ нею-то и надо вѣдаться. Ясно, что Когенъ въ своей системѣ идетъ по пути, названному много выше *эстетическимъ субъективизмомъ*, хотя—но въ разсмотрѣніе этого я входить не буду—въ качествѣ добраго кантіанца, онъ все-таки еще старается примирить эстетическій субъективизмъ съ эстетическимъ объективизмомъ.

Положеніе Когена о чистотѣ эстетическаго сознанія лучше всего, на мой взглядъ, поясняетъ огромное различіе между художественнымъ воспріятіемъ артистовъ и средней публики. Отчего артистъ холоденъ къ сюжету? Почему не поддается онъ такъ легко, какъ человѣкъ изъ публики, обаянію страстей, душевныхъ движеній, трагическихъ коллизій, идейныхъ ассоціацій и всему тому подобному? Вотъ вспоминаются первыя впечатлѣнія отъ пѣнія и игры Шаляпина, еще на Московской оперной сценѣ. Впервые я слышалъ его въ „Царской Невѣстѣ“. Для человѣка изъ публики, если онъ оцѣнилъ и понялъ великое дарованіе, какой это былъ праздникъ эмоціальнаго подъема! Слуховая и зрительная радости сплетались и дополняли другъ друга, и дрожало сердце, уносилось сознаніе за

артистомъ. Расцвѣчивало причудливое сплетеніе ассоціацій всю ту вереницу чувствъ, что вызывала опера всѣмъ комплексомъ своей музыкальности и своего сюжета. Не то впечатлѣніе у артиста; нѣтъ онъ,—рѣчь идетъ, разумѣется, не объ оставшемся безразличнымъ—переживаетъ еще большее увлеченіе, чѣмъ человѣкъ изъ публики; событіемъ, и событіемъ огромной важности, будетъ для него увѣренность, неотразимая и твердая, что передъ нимъ художникъ первой величины. Нелѣпо было бы, конечно, думать, что артистъ увлеченъ меньше, чѣмъ человѣкъ изъ публики. Но на первый взглядъ дѣло представляется именно такъ, потому что не сплетенія эмоцій тѣхъ или другихъ, не сюжетъ, не переживанія возбудятъ жаръ души артиста, а твердое чувство совершенства; только оно опредѣлитъ восторгъ артиста. Поистинѣ, если у человѣка изъ публики на первомъ планѣ *содержаніе*, т. е. *отношеніе* его сознанія къ даннымъ предметамъ зрительныхъ и слуховыхъ воспріятій, у артиста—самое это воспріятіе, независимо отъ содержанія, *относимость* нашего сознанія, то, что опредѣляетъ самое возникновеніе эстетическихъ переживаній, но чего, однако, отнюдь нельзя назвать *формою*, потому что это выраженіе слишкомъ узко и не заставило бы думать только объ однихъ чисто внѣшнихъ пріемахъ мастерства.

Чистота эстетическаго сознанія—это тотъ душевный толчекъ, который вызываетъ возникновеніе какого-бы то ни было содержанія, при чемъ каково это содержаніе, въ этомъ очень часто воспринимающій субъектъ вовсе не можетъ отдать себѣ яснаго отчета; это уже дѣло дальнѣйшее; тутъ вступаютъ уже въ свои права и разныя ассоціативные процессы. Эстетическое чувство есть то, что дѣлаетъ возможнымъ эстетическое содержаніе нашего сознанія. Значитъ, человѣкъ изъ публики какъ-бы идетъ дальше, чѣмъ артистъ; онъ цѣликомъ во власти эстетическаго содержанія, хотя бы лишь смутно сознаваемаго, а пока не родилось оно въ его душѣ, онъ и не знаетъ, что съ нимъ происходитъ. Артистъ отдаетъ себѣ отчетъ немедленно въ самомъ основномъ, т. е. *въ чистомъ чувствѣ*, а остальное для него даже не такъ-то и важно; оно, пожалуй, можетъ не наступить вовсе. Оттого эстетическое сознаніе художественно развитого человѣка, все-таки въ извѣстной мѣрѣ формально, и каррикатуритъ артистическое эстетическое сознаніе всякій blasé и всякій эстетъ, останавливающійся на одной только формѣ совсѣмъ холодно, т. е., разсудочно, не замѣчая, что онъ-то уже вовсе ничего не чувствуетъ, а только знаетъ, что чувство можетъ возникнуть при данныхъ условіяхъ. Такъ понимаю я значеніе чистаго чувства для современной эстетики.

Различіе между чувствомъ, какъ таковымъ, т. е. чистымъ чувствомъ и содержаніемъ чувства, разумѣется, лишь отвлеченно; это есть абстракція; но она необходима при разсмотрѣніи взаимныхъ отношеній *чувства* и *движенія*. Безъ чувства нѣтъ сознанія, сознаніе же есть душевное

движеніе, и такимъ образомъ мыслится переходъ отъ чувства къ движенію. „Чувство,—говоритъ Когенъ,—порождаетъ сознаніе, поскольку оно движеніе. А отсюда чувство порождаетъ также и движеніе, поскольку оно сознаніе". (1 стр. 137). Это положеніе вводитъ насъ въ систематику Когена. Движеніе—основа всѣхъ состояній сознанія; а такъ какъ движеніе вызвано чувствомъ, то въ основѣ и въ началѣ всей душевной жизни должно быть положено чувство. Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu; это положеніе можетъ быть принято, совершенно независимо отъ того значенія, какое ему приписываютъ, когда идетъ споръ объ апріорности изначальныхъ формъ сознанія. Отъ чувства къ движенію, и отъ движенія къ сознанію, а также прибавимъ теперь и къ волевому акту—такъ опредѣляется духовная сущность. И вотъ сознаніе, поскольку оно движеніе, ведетъ насъ къ мыслительнымъ способностямъ, къ логикѣ, къ разсужденію, а поскольку движеніе есть сознаніе, оно важно, по мнѣнію Когена, для эстетики. Само собою понятно, что волевое значеніе движенія открываетъ двери къ этикѣ. Значитъ то „чистое чувство", существованіе котораго устанавливаетъ Когенъ, отграничивъ его отъ содержанія чувства, и оказывается въ изначальномъ пунктѣ цѣлой философіи; оттого остается непонятнымъ, почему въ системѣ Когена логика и этика все-таки продолжаютъ, какъ это принято, предшествовать эстетикѣ.

Эстетику чистаго чувства въ томъ видѣ, какъ ее представилъ Когенъ, казалось бы, вставши на историко-культурную точку зрѣнія, надо считать наукой о такомъ состояніи сознанія, которое охватываетъ душевныя движенія человѣка, еще вовсе неспособнаго разсуждать или ставить себѣ правила поведенія. Когенъ прекрасно могъ бы начать свою систему философіи съ эстетики. Весьма возможно, что въ своемъ послѣднемъ развитіи эстетика, какъ ученіе о cognitione sensitiva, какой она была провозглашена еще Баумгартеномъ и къ чему вернулъ ее Когенъ, и окажется когда-нибудь составляющей самую первую часть научно построенной теоріи познанія.

Особый интересъ представляетъ въ эстетикѣ Когена глава, посвященная взаимнымъ отношеніямъ эстетическаго чувства и *любви*. Самая возможность подобной постановки вопроса казалось-бы исчезла съ тѣхъ поръ, какъ нѣмецкіе идеалисты раціонализировали эстетику, поставивши идеи въ самомъ ея центрѣ. На всемъ протяженіи XIX в. считалось разъ навсегда установленнымъ, что созерцаніе человѣческой красоты, мужской или женской, ничего не имѣетъ общаго съ любовнымъ воззрѣніемъ. Кто любитъ, можетъ быть и любуется, гласило общераспространенное мнѣніе, но одно съ другимъ не связано, такъ какъ половое влеченіе не имѣетъ въ себѣ ни тѣни характера незаинтересованности, со времени Канта считающейся основой эстетическаго чувства. Однако, у Канта эстетическое сужденіе есть сужденіе о *цѣлесообразности*, что даетъ основаніе смо-

трѣть на эстетическое наслажденіе, какъ на великое, имѣющее всеобщій и обязательный смыслъ, общеніе человѣка съ предметами воспріятія. Черезъ сужденіе о цѣлесообразности приходитъ человѣкъ въ то столкновеніе съ природой, какое даетъ ему совершенную радость. Принципъ *общенія* и подводитъ насъ къ принципу любви, понимаемой, разумѣется, не какъ простое половое стремленіе, а въ болѣе сложномъ его развитіи, напр. въ томъ, какъ понимала любовь средневѣковая рыцарская эротика отъ трубадуровъ и миннезингеровъ вплоть до Данте и Петрарки. Любовь болѣе, чѣмъ простое половое влеченіе; любованіе себѣ подобными, увлеченіе какою-либо личностью, не дающее отъ нея оторваться и заставляющее, какъ говорили средневѣковые эротики, „много о ней думать“, даже очень часто затемняетъ, какъ бы отстраняетъ временно, оттѣсняетъ въ подсознаніе половое стремленіе, и тогда-то становится особенно ясно, что понять эстетическое чувство совершенно внѣ всякой связи съ чувствомъ любви, значитъ обѣднить то и другое, недоговорить ни о томъ, ни о другомъ чего-то, въ высшей степени важнаго и таинственно проникновеннаго. Если любовь стоитъ въ самомъ центрѣ художественнаго творчества во всѣ времена и у всѣхъ народовъ, отсюда должно слѣдовать, что искусство окрашено тѣми же, то яркими какъ страсть, то блѣдными въ своей нѣжности цвѣтами, что и полюбовная тоска, блаженство встрѣчъ и томленіе разлуки. Связь любви съ художественнымъ творчествомъ должна объясняться не привходящими и посторонними соображеніями о нашихъ душевныхъ движеніяхъ. Она коренится въ самомъ эстетическомъ чувствѣ, какъ таковомъ.

„Все значеніе искусства,—пишетъ Когенъ,—сводится къ *сообщенію* (Mitteillung). Значеніе художественнаго образа первоначально не что иное, какъ указаніе на цѣль сообщенія. Любовь есть стремленіе къ общенію. Она—бѣгство отъ сосредоточенія на себѣ самомъ. Она ищетъ общенія условнаго, либо въ дружбѣ, либо въ бракѣ, или абсолютнаго въ человѣчествѣ, для чего, походя, и въ государствѣ. Человѣкъ ничего такъ не боится, какъ одиночества съ самимъ собою. Ищетъ братъ братьевъ своихъ. Ищетъ Адамъ соотвѣтствіе себѣ въ Евѣ. Когда говоритъ или поетъ человѣкъ, когда онъ пишетъ или рисуетъ, онъ старается найти средство для общенія, потому что онъ ищетъ общительности. Оттого Эросъ не только универсаленъ, но и фундаменталенъ; онъ—центръ“. (I, 175).

Не вернулись ли мы теперь, описавъ нѣкоторый кругъ и пройдя вслѣдъ за Когеномъ черезъ интуитивно-систематическую философію, обосновавшуюся на нео-кантіанствѣ, къ тому самому моменту развитія эстетическихъ теорій, какой наступилъ, когда Гюйо набросалъ свои „Проблемы современной эстетики“ и свое „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“?

Усвоивъ себѣ теорію любви въ ея значеніи для эстетики, какъ она

представлена у Когена, не почувствуемъ ли мы, что съ языка не сходитъ именно тотъ терминъ, сродный любви, который предпочелъ Гюйо, а именно терминъ: *симпатія?* Конечно, не только о любви, но и о симпатіи должна была идти рѣчь. Симпатія охватываетъ болѣе широкій кругъ воспріятій, а въ томъ смыслѣ, какой вкладывалъ въ нее Гюйо, мы можемъ говорить о симпатіи еще и тогда, когда рѣчь идетъ о воспріятіяхъ самой природы, этой многоликой и сіяющей всѣми переливами и сочетаніями линій, красокъ и звуковъ твари Господней. Симпатія есть то, что заставляетъ „чистое чувство" расти, наполняясь содержаніемъ. Симпатія есть скрѣпъ между предметами воспріятія и возникающими чувствами. Изъ-за нея не отворачиваемся мы, не останавливаемъ свободнаго проявленія чистаго чувства. Симпатія его питаетъ и холитъ, и чѣмъ больше участвуетъ симпатія, тѣмъ богаче содержаніе чувства, а отсюда и содержаніе вызываемаго имъ сознанія. Блестящій, легкій, и почти до наивности ясный Гюйо, болѣе писатель, чѣмъ философъ, и глубокомысленный систематикъ классической нѣмецкой философіи, Когенъ, настолько различны и далеки другъ отъ друга, что самое сопоставленіе кажется парадоксомъ, но теоріи Гюйо не только помогаютъ понять Когена, но какъ бы одѣваютъ въ тѣло живое и трепетное сухой остовъ его системы.

Германія и на рубежѣ XX в. осталась классической страной разработки теоретическихъ вопросовъ эстетики. Эти очерки не могли охватить и десятой части всѣхъ книгъ по эстетикѣ, какія вышли въ Германіи въ началѣ XIX в. Пришлось остановиться исключительно на воззрѣніяхъ основателей великихъ системъ. Этотъ принципъ долженъ быть сохраненъ и по отношенію къ современной эстетикѣ. Но достаточно назвать лишь нѣсколько обойденныхъ мною въ этихъ очеркахъ систематическихъ изложеній эстетики, чтобы стало ясно, какъ много труда посвящаетъ ей современная нѣмецкая философія. За это послѣднее время вышли, кромѣ книгъ Когена, Липпса и Грооса, такія капитальныя изслѣдованія какъ: Фолькельтъ System der Aesthetik, 2 тома, 1905; Дессуаръ Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1906; Витасекъ Grundzüge der Allgemeinen Aesthetic, 1904; Шмарзовъ Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, 1903 и др. Съ 1906 года Дессуаръ издаетъ и спеціальный журналъ, посвященный эстетикѣ: „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft". Хоть сколько-нибудь стремящаяся къ полнотѣ библіографія въ этой области заняла бы цѣлые десятки страницъ. При такомъ положеніи вещей стоитъ только отдаться обаянію огромной книжной производительности въ этой области нѣмцевъ, чтобы французскіе изслѣдователи, изъ которыхъ, кромѣ Гюйо, я назову Сурio (La suggestion dans les beaux arts) и Лало (Les sentiments esthetiques, 1910), оставались въ тѣни. Такъ совершенно забытъ французскій эстетикъ Жуффруа, а именно ему принадлежитъ починъ въ опредѣленіи той роли, какую играетъ чувство симпатіи въ эсте-

тическомъ сознаніи. Гюйо упоминаетъ Жуффруа, и тутъ ясна преемственность. Если же я говорю все-таки о вліяніи Гюйо, а не Жуффруа, то именно вслѣдствіи забытости этого послѣдняго. А вторженіе въ нѣмецкую современную эстетику чужеземныхъ идей, родившихся внѣ той лекціонно семинарской академической обстановки, которой такъ привыкла гордиться Германія, если вникнуть въ дѣло поглубже, окажется неизбѣжнымъ.

Хотя эстетика можетъ считаться и въ наше время по преимуществу нѣмецкой наукой, въ развитіи самого искусства, его новыхъ вѣяній и новыхъ исканій, его изощренности и совершенства Германія играетъ ужъ слишкомъ подчиненную роль. Отсюда двойственность и даже нѣкоторая несообразность. Эстетическія идеи всякаго рода и различныхъ направленій вторгаются въ нѣмецкую эстетику съ запада, изъ Франціи и Англіи, частью также съ сѣвера изъ Скандинавскихъ странъ, но строго и прочно установленная традиція эстетики, какъ части философіи, остается какъ-бы національнымъ достояніемъ нѣмецкой ученой мысли, и къ мыслителямъ другихъ странъ и народовъ, поскольку они высказываютъ не отдѣльныя мысли, а тоже способствуютъ созданію системы, установилось въ нѣмецкой ученой литературѣ какое-то недовѣріе, не дающее возможности ясно и точно взвѣсить ихъ значительность. Такъ, ни Гроосъ, ни Липпсъ, не говоря уже о Германѣ Когенѣ, не воздали должнаго Гюйо, несмотря на бросающуюся въ глаза очевидность какъ идейную, такъ и хронологическую его вліянія.

Писательская дѣятельность Гюйо закончилась за его преждевременной смертью въ самомъ началѣ девяностыхъ годовъ, а „Проблемы современной эстетики“ вышли въ серединѣ 80-хъ годовъ. И читали и переводили его, какъ раньше, такъ и до сихъ поръ широко и много. Ссылки на его отдѣльныя мнѣнія встрѣчаются почти во всѣхъ современныхъ книгахъ по эстетикѣ. Оттого сходство его взглядовъ со взглядами писавшихъ послѣ него даетъ полное право признать преемственность. Сходство, и если не прямое вліяніе, то во всякомъ случаѣ взаимодѣйствіе, внѣ сомнѣнія.

Въ своей книгѣ объ эстетическомъ наслажденіи (Der aesthetische Genuss. Giessen 1902 [1]) Гроосъ въ той же мѣрѣ, какъ Германъ Когенъ, порываетъ съ построеніями нѣмецкихъ психологовъ, послѣдователей Фехнера. И онъ говоритъ, что „чувственные факторы сами по себѣ производятъ лишь жалкое воздѣйствіе“ (стр. 86). Не слѣдуетъ придавать рѣшающаго значенія также и ассоціаціямъ, занимающимъ важное мѣсто въ построеніяхъ, какъ психологовъ-сенсуалистовъ, такъ и приверженцевъ

[1]) Эта книга составляетъ второе совершенно переработанное изложеніе его „Einleitung in die Aesthetik“ (1892), переведенной по русски: „Введеніе въ эстетику“, которой и не слѣдуетъ пользоваться для знакомства съ его теперешними взглядами.

идеалистической эстетики. „Природа и произведенія искусства, какъ предметы воспріятія, могутъ въ нашемъ собственномъ сознаніи легко возбуждать различныя ассоціаціи; но поскольку дѣло идетъ лишь объ отдѣльныхъ представленіяхъ, мы тутъ скорѣе отклоняемся отъ эстетическаго наслажденія объектомъ, либо, чтобы отдаться уже совершенно посторонимъ эстетикѣ представленіямъ сознанія, либо уносясь въ самостоятельную искусственную игру фантазіи". (стр. 93) Гдѣ же сущность эстетическаго воспріятія? Гроосъ ищетъ ее въ воспроизводящихъ факторахъ. Идетъ дѣло вовсе не только о чувственномъ, напр. зрительномъ или слуховомъ воспріятіи, а о болѣе сложной душевной дѣятельности, въ которой участвуетъ и память, т. е. предшествующій опытъ, позволяющій отдать себѣ отчетъ въ *содержаніи* чувственныхъ воспріятій. Это онъ иллюстрируетъ фехнеровскимъ примѣромъ воспріятія съ одной стороны настоящаго апельсина, а съ другой, окрашеннаго совершенно такъ же, какъ апельсинъ, деревяннаго шара. Чувственное воспріятіе,—въ данномъ примѣрѣ принимается въ соображеніе только зрительное воспріятіе,—въ обоихъ случаяхъ совершенно такое же. Откуда же, спрашивается, происходитъ то, что лишь апельсинъ воспринимается нами эстетически, и только воспріятіе апельсина—при этомъ не важно, настоящаго или поддѣльнаго, такъ какъ при поддѣльномъ мы имѣемъ лишь еще дѣло съ иллюзорностью воспріятій—способно повести къ красивымъ и пріятнымъ ассоціаціямъ?

Такъ подходимъ мы къ первоначальному зерну или самому основному двигателю эстетическаго воспріятія.

И вотъ, излагая свой собственный отвѣтъ на поставленный вопросъ, Гроосъ совершенно такъ же, какъ и Когенъ, старается, во-первыхъ, отдѣлить, насколько это возможно, *содержимое* эстетическаго переживанія отъ эстетическаго переживанія *какъ такового*. Содержимое эстетическаго сознанія само по себѣ, въ силу ему самому свойственныхъ особенностей, вызывая тѣ или иныя душевныя движенія, можетъ давать скорбь или радость, а эстетическое переживаніе *какъ таковое*, опредѣляется, насколько это возможно точно,—термина: „чистое эстетическое чувство" у Грооса не встрѣчается—словами: удовольствіе отъ одного только факта *самодѣятельности* (das Vergnügen, das in der Thatsache des Sich-bethätigens seinen Grund findet, стр. 113). Не встала ли передъ нами вновь знакомая намъ теорія Гюйо? Вѣдь, что же такое это „удовольствіе отъ самодѣятельности", какъ не возбужденіе жизненной энергіи, ея большая напряженность и самое приведеніе въ движеніе нашей внутренней жизни, вызванное какимъ-либо предметомъ воспріятія, т. е. именно все то, что называлъ Гюйо возбужденіемъ жизни самой интенсивной и самой экспансивной? А Гроосъ, критикуя теоріи психологовъ-сенсуалистовъ, еще говорилъ, на этотъ разъ прямо ссылаясь на Гюйо, котораго тутъ онъ на-

зываетъ (стр. 31), что если нельзя признать вмѣстѣ съ Гюйо происхожденіе эстетическаго сознанія отъ т. наз. „низшихъ чувствъ“, то низшія чувства несомнѣнно участвуютъ въ полнотѣ эстетическаго сознанія. Слухъ и зрѣніе оттого, по мнѣнію Грооса, надо признать по преимуществу эстетическими чувствами, что только эти чувства даютъ возможность людямъ общаться. Эти чувства „говорятъ“, какъ пишетъ Гроосъ, а эта-то „способность выраженія“ (Ausdrucksfähigkeit) и дѣлаетъ ихъ эстетическими. Не имѣемъ ли мы и тутъ лишь иначе представленную теорію *синергіи* и ея дальнѣйшаго превращенія уже въ *симпатію*, которая лежитъ въ самой основѣ всѣхъ построеній Гюйо?

Немудрено поэтому, что подведя читателя къ главному своему опредѣленію того, что такое эстетическое состояніе сознанія, Гроосъ чуть-ли не перефразируетъ Гюйо. Гроосъ опредѣляетъ эстетическое состояніе сознанія какъ внутреннее сопереживаніе (das innere Miterleben). Вотъ, какія мысли должны объяснить, что разумѣетъ Гроосъ подъ этимъ понятіемъ. Внутреннее переживаніе, какого-либо эстетическаго содержанія, „если оно только, дѣйствительно, эстетично, должно нравиться какъ таковое,—говоритъ Гроосъ,—но это удовольствіе, получаемое нами отъ нравящагося предмета, коренится не только въ томъ „что“ (Wass) сопереживается (содержаніе чувства), оно отчасти возникаетъ независимо отъ „что“, изъ самого „этого“ (Dass), т. е. самого сопереживанія, иначе говоря, намъ доставляетъ удовольствіе уже то, что мы выходимъ изъ тѣсной сферы себя самихъ, чтобы проникнуть чувствомъ въ что-то иное, причемъ дѣло идетъ вовсе не о томъ, каково будетъ содержимое заключающихся въ этомъ вчувствованіи представленій. Радость эта происходитъ, взятая въ общемъ, изъ потребности человѣка дѣйствовать, а разсмотрѣнная нѣсколько ближе, какъ мнѣ кажется, отвѣчаетъ потребности подражанія, но ея главное основаніе есть *чувство свободы*“ (стр. 113—114).

Мнѣ особенно важно, что приведенная только-что выписка содержитъ въ себѣ чрезвычайно характерную двойственность въ основномъ принципѣ.

Гроосъ,—авторъ двухъ капитальныхъ трудовъ объ играхъ животныхъ и людей. О нихъ—рѣчь въ главѣ, занятой вопросомъ о происхожденіи искусства. Обѣ эти работы имѣли въ виду обосновать, насколько возможно научно, шиллеровскую теорію искусства-игры. Что игра—основа искусства, продолжаетъ утверждать Гроосъ и въ сочиненіи объ эстетическомъ наслажденіи. Этому посвящена первая глава книги. Гюйо, какъ мы увидимъ, наиболѣе опредѣленно высказавшійся противъ теоріи: искусство—игра, въ данномъ случаѣ не убѣдилъ Грооса. Теорія эта важна Гроосу, потому, что она даетъ возможность ввести это понятіе „чувство свободы“, которое взято, какъ онъ это самъ объясняетъ (стр. 19—22), изъ стараго шиллеровскаго положенія, что лишь играя, человѣкъ самъ, т. е. не под-

чиненъ суровому закону принудительности своихъ потребностей. Но спрашивается тогда, зачѣмъ же понадобилось говорить объ удовольствіи выйти за предѣлы своей личности? Это положеніе основное въ системѣ Гюйо, и тамъ оно связываетъ эстетику съ моралью. Для Грооса такая прибавка, нѣчто постороннее, поскольку онъ продолжаетъ стоять на точкѣ зрѣнія игры. Въ самомъ дѣлѣ. Кто говоритъ: искусство—игра, у того вѣдь уже есть объясненіе художественной дѣятельности и эстетическаго воспріятія. Правильно ли оно или нѣтъ, это другой вопросъ, но, какъ мы видѣли при изложеніи взглядовъ Спенсера, на немъ одномъ можетъ быть построена эстетика, а съ симпатіей потребность игръ (Spieltrieb) вовсе не связана. Дѣло именно въ томъ, что Гроосъ уже не удовлетворенъ теоріей игры, какъ не удовлетворенъ онъ и теоріями психологовъ-сенсуалистовъ или, что тоже, поборниковъ объективно-психологической теоріи. Явилась потребность ввести эти соображенія о „сопереживаніи“, по существу ничего общаго не имѣющія съ теоріей игры, но тѣсно связанныя именно съ основнымъ взглядомъ Гюйо на эстетическое значеніе симпатіи. Отсюда двойственность принципа.

Что симпатія, какъ основа эстетическаго чувства, приводитъ къ нѣкоему „сопереживанію“ (das Miterleben), иллюстрируется и еще другимъ болѣе точнымъ терминомъ *вчувствованіе* (Einfühlung), получившимъ за эти послѣдніе годы очень широкое распространеніе въ эстетикѣ. Терминъ этотъ не новъ въ Германіи. Онъ восходитъ еще къ противнику эстетики Канта, знаменитому критику Гердеру; имъ пользовались романтики, и разборъ его встрѣчается и въ „Исторіи эстетики“ Лотце (1867). Это надо имѣть ввиду, чтобы не преувеличить то, насколько обязана современная нѣмецкая эстетика Гюйо. Наиболѣе подробно и убѣдительно разработавшій эстетику „вчувствованія“ Липпсъ, если бы онъ находилъ нужнымъ указывать, откуда почерпнуты имъ его воззрѣнія, могъ бы опереться и на чисто нѣмецкіе взгляды. Но Липпсъ излагаетъ свою теорію вчувствованія ему одному свойственнымъ, до пряности острымъ слогомъ безъ всякаго указанія на своихъ предшественниковъ или другихъ поборниковъ того же пониманія основъ эстетическаго сознанія, а при этомъ тоже вводитъ соображенія, составляющія кровь отъ крови умственныхъ изліяній восторженнаго пророка симпатіи и солидарности—Гюйо. Главное произведеніе Липпса—это эстетика: Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst 1-ter Theil. Grundlegung der Aesthetik 1903; 2-ter Theil. Die aesthetische Betrachtung und die bildende Kunst; 1906. Но рядомъ съ этимъ надо еще принимать во вниманіе и новое изложеніе его теоріи въ статьѣ „Aesthetik“ (Systematische Philosophie, „Kultur der Gegenwart“ Band VI, 1907). Прежнія его работы по эстетикѣ служатъ какъ бы введеніемъ къ только что названнымъ, дающимъ уже всю его систему. Критическій разборъ теоріи Einfühlung сдѣланъ Штерномъ (Einfühlung und Assoziation in

der neueren Aesthetik 1892), Башемъ (Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine въ „Revue philosophique“ XXXVII, 1912) и у Лало (Les sentiments esthétiques 1910).

Особенно важно отмѣтить, что Липпсъ, прежде всего, и совершенно опредѣленно тоже становится на точку зрѣнія *эстетическаго субъективизма*. Минуя вопросъ о „чистомъ чувствѣ“, который ложится въ основу системы Когена, Липпсъ выдвигаетъ старое положеніе о *единствѣ въ разнообразіи*, которое занимало центральное мѣсто и у Фехнера; но именно это-то положеніе и служитъ для Липпса исходной точкой эстетическаго субъективизма. Эстетическое наслажденіе происходитъ отъ единаго и цѣлостнаго воспріятія разнообразныхъ элементовъ, сведенныхъ вмѣстѣ. Не надо только думать, будто дѣло обстоитъ такъ, что мы совершенно пассивно воспринимаемъ предметъ, котораго формы подходятъ подъ опредѣленіе: единство въ разнообразіи, и это доставляетъ намъ удовольствіе. Отнюдь нѣтъ. Согласно теоріи Липпса, мы воспринимаемъ какой-либо объектъ вовсе не пассивно; мы какъ-бы уже дѣйствуемъ; разныя и многія дифференцированныя части или элементы воспринимаемаго объекта силою лежащей въ насъ самихъ способности подвергаются объединенію или интегрированію; эту способность воспринимающаго субъекта Липпсъ называетъ *монархическимъ подчиненіемъ*. Если Гюйо говорилъ о *синергіи*, т. е. одновременномъ и непосредственномъ дѣйствіи всего главнаго состава нашихъ душевныхъ способностей, то Липпсъ предполагаетъ преобладаніе надъ сложностью одного начала. Такъ, напримѣръ, мы можемъ выдѣлить линію изъ множества скомбинированныхъ вмѣстѣ; мы непосредственно устанавливаемъ точку зрѣнія въ прямомъ смыслѣ этого слова: тутъ пригорокъ, тамъ залитый солнцемъ лугъ въ долинѣ, тамъ тѣневая сторона возвышающагося утеса, подъ нимъ нѣсколько построекъ, блескъ воды озера, видный черезъ расщелину,—не разбиваются на части, а становятся цѣликомъ подчиненными одной точкѣ, къ ней сводятся и отъ нея зависятъ. Осуществляется принципъ *монархическаго подчиненія*. Значитъ дѣло вовсе не въ объективно существующемъ единствѣ въ разнообразіи, а въ непосредственномъ приписываніи воспринимающимъ субъектомъ этого единства объекту воспріятія.

Липпсъ вводитъ насъ въ такое пониманіе сущности эстетическаго наслажденія, согласно которому не можетъ подлежать сомнѣнію творческій элементъ созерцанія. Эстетически наслаждается не тотъ, кто увидѣлъ, а тотъ, кто видитъ или еще лучше, кто смотритъ, потому что увидѣлъ и захотѣлъ смотрѣть.

Значитъ эстетическая радость не въ томъ, чтобы „чувственно видѣть“ (das sinnliche Sehen), а въ „особомъ, доставляющемъ удовольствіе, смотрѣніи“ (das geniessende Schauen). При этомъ mutatis mutandis тоже самое можно примѣнить и къ области слуховыхъ наслажденій. Но

и тутъ мы еще только въ преддверьи эстетическаго сознанія. Смотрѣть или слушать для Липпса не значитъ уже созерцать, а отсюда пріобщиться эстетической радости. Такъ же точно, какъ у Гюйо, и даже въ гораздо большей степени, вслѣдъ за синергіей, вступаетъ въ свои права симпатія. Первый актъ эстетическаго воспріятія имѣетъ своимъ необходимымъ послѣдствіемъ сначала ростъ и непосредственное распространеніе во всей своей полнотѣ и во всѣхъ коренящихся въ ней возможностяхъ нашей личности; Липпсъ называетъ это: ein ungehemmtes Sichauserleben und Sichbefriedigen. Так. обр. встрѣча нашего „я“ съ объектомъ воспріятія какъ бы приводитъ къ тому, что духовныя возможности этого „я“, или, иначе, субъекта воспріятія, оказываются приведенными въ движеніе. Предметъ воспріятія становится *моимъ* предметомъ; я въ него вкладываю *мое* духовное содержаніе; онъ весь въ *моей* власти. Такъ совершается свободное, ничѣмъ не стѣсняемое, внутреннее „саморасширеніе и самовосприниманіе“ (Sichausbreiten und Zusammenfassen). Оно доходитъ до потери себя (Sichverlieren) въ какой-то дали, куда устремляется изъ насъ самихъ наше сознаніе. Но немедленно происходитъ обратное: именно въ этой-то потерѣ себя коренится новое нахожденіе самого себя (Sichwiederfinden). Такъ внутренняя работа сознанія приводитъ его къ обогащенію, наполняетъ новымъ содержаніемъ. Отсюда и содержаніе эстетическаго сознанія составляетъ лишь результатъ, уже съ самаго начала ставшаго эстетическимъ, воспріятія.

Мы подошли теперь къ понятію: *вчувствованіе* (Einfühlung), составляющему слѣдующій и конечный этапъ эстетическаго воспріятія и ведущему, согласно Гроосу, къ *сопереживанію* (das Miterleben).

Что такое *вчувствованіе?* Герману Когену понятіе это представляется не только не нужнымъ, но затемняющимъ смыслъ эстетическаго сознанія. „Чистое чувство,—говоритъ онъ—не вчувствованіе (Einfühlung), а одинаково и возчувствованіе (Erfühlung)“. (1 186—187). Чистое чувство создаетъ воспріятіе при соприкосновеніи съ объектомъ; оно этимъ становится „творцомъ самого себя“ (Erzeugung seiner selbst), и творчество это черезъ возчувствованіе достигаетъ той самой эстетической полноты и глубины, которую Липпсъ стремится объяснить себѣ при помощи своей теоріи вчувствованія. Въ другомъ мѣстѣ Когенъ упрекаетъ Липпса въ томъ, что онъ включилъ въ свое понятіе вчувствованія также и *апперцепціи* и *вниманіе*, (11, 205). Со своей стороны Фолькельтъ, также занимавшійся этимъ модньмъ въ настоящее время въ Германіи понятіемъ, отказывается признать вчувствованіе чѣмъ-либо инымъ, какъ ассоціативной дѣятельностью нашей души; ассоціаціи—это сопоставленіе различныхъ фактовъ сознанія; въ эстетикѣ дѣло сводится къ сопоставленію чувствъ и интуицій. И большинство тѣхъ, кто пользовался этимъ терминомъ въ той или иной мѣрѣ, тоже сближаетъ его съ ассоціаціями,

отчего вчувствованіе становится вовсе не такимъ рѣшающимъ, какъ у Липпса. Башъ отождествилъ еще въ своей книгѣ объ эстетикѣ Канта вчувствованіе съ „симпатическимъ символизмомъ“. Наконецъ у Грооса, наиболѣе близко стоящаго по взглядамъ съ Липпсомъ, „вчувствованіе“ обозначаетъ „внутреннее подражаніе“, т. е. сводится къ свободной игрѣ нашихъ чувствъ. Отсюда опять-таки вчувствованіе мало что прибавляетъ новаго. Оно и въ самомъ дѣлѣ составляетъ лишь какую-то переходную стадію отъ воспріятія черезъ потребность играть къ внутреннему сопереживанію, понятію, какъ мы видѣли, тоже очень мало что прибавляющему къ понятію игра. Всѣ эти замѣчанія о пресловутомъ „вчувствованіи“ показываютъ, съ одной стороны, какъ оно мало поддается точному осмысленію, а съ другой указываетъ и его предѣлы; а отсюда намъ и будетъ легче вдуматься въ смыслъ, вложенный въ него самимъ Липпсомъ.

Вчувствованіе въ своемъ самомъ простомъ и первоначальномъ смыслѣ, т. е. какъ бы самомъ начальномъ моментѣ своего проявленія не что иное, *какъ активное вниманіе*. Тутъ несомнѣнно правъ Когенъ. Монархическое подчиненіе воспріятій одной направляющей и сосредоточивающей точкѣ зрѣнія—непремѣнное условіе дѣятельнаго и сознательнаго, непосредственнаго, или что тоже, активнаго вниманія. Далѣе,—и тутъ опять правъ Когенъ,—мы приходимъ, какъ ко второму моменту того же процесса—къ *вочувствованію*, что совершенно невозможно безъ дѣятельности воображенія, или—тутъ воспользуемся терминомъ Грооса—*свободной игры* душевныхъ способностей. Однако раньше, чѣмъ можно вмѣстѣ съ Фолькельтомъ и всѣми послѣдователями Фехнера, а также и со всѣми приверженцами идеалистическй эстетики, говорить объ ассоціаціяхъ, не должны ли мы признать существованіе еще одного момента воспріятія, составляющаго необходимый признакъ воспріятія эстетическаго? Со своей стороны скажу, что для меня лично этотъ еще одинъ моментъ не такъ важенъ, потому что онъ представляется мнѣ скорѣе результатомъ эстетическаго воспріятія, т. е. все то богатое и неизмѣримое расширеніе нашей духовной жизни, какое даетъ эстетическое воспріятіе, такъ разнообразно и субъективно, что его изслѣдованіе должно охватить всю нашу духовную дѣятельность вообще. Вѣдь и чтеніе книгъ священнаго писанія, и наблюденіе за полетомъ аэроплана, и присутствіе при какомъ-либо великомъ событіи, и даже первое, разумѣется, не подневольное, а по охотѣ, накопленіе свѣдѣній, и любованье красотой женщины все это въ самомъ началѣ есть эстетическое воспріятіе. А куда все это ведетъ насъ? какъ описать результаты каждаго изъ этихъ переживаній?

Къ чести современной нѣмецкой эстетики надо сказать, что она, хотя по существу и формальна, все-таки стремится превозмочь унаслѣдованный ею отъ фехнеровскаго направленія и распространенный въ психологическихъ семинаріяхъ, вновь начавшій царить формализмъ, не

впадая однако въ раціоналистическія увлеченія ни идеалистовъ, ни поборниковъ прикладного значенія искусства. Современныя теченія въ нѣмецкой эстетикѣ какъ бы ищутъ синтеза между завѣщанными Кантомъ формализмомъ и идеализмомъ. Въ этомъ смыслѣ; я сказалъ, что современная нѣмецкая эстетика по праву должна называться *эстетикой чистаго чувства*. Перефразируя приведенное только что замѣчаніе Когена, можно утверждать, что „вчувствованіе“ Липпса есть *возведеніе чистаго чувства на высшую степень*.

Для того, чтобы получить эстетическое воспріятіе несомнѣнно вполнѣ достаточно сосредоточенія незаинтересованнаго и непосредственнаго, активнаго вниманія на какомъ-либо явленіи природы или произведеніи искусства. Такъ начинается многообразный актъ эстетическаго наслажденія; такъ рождается созерцаніе эстетической видимости. Но въ чемъ же оно состоитъ? Нельзя ли опредѣлить или описать и самое состояніе наше при созерцаніи? Вотъ на эти то вопросы и отвѣчаетъ Липпсъ своей теоріей вчуствованія, дающей ему возможность обозрѣть всѣ или во всякомъ случаѣ весьма многія, болѣе сложныя и частныя проявленія эстетической дѣятельности. Во второмъ томѣ его эстетики мы получаемъ уже не только теорію симметріи, но и теорію красокъ, рисунка, архитектурныхъ формъ, матеріала и орнаментики. Сведя вмѣстѣ всѣ многочисленныя описанія вчувствованія, какія даетъ Липпсъ примѣнительно къ разнымъ отдѣламъ и частностямъ, Башъ въ своемъ разборѣ главныхъ теченій современной нѣмецкой эстетики и даетъ такое общее опредѣленіе: „Sich einfühln значитъ продолжить себя самого во внѣшнихъ предметахъ, проэцировать себя, растаять въ нихъ; объяснить себѣ чужіе Я черезъ посредство своего собственнаго Я; жить ихъ движеніями, ихъ жестами, ихъ чувствами и ихъ мыслями; оживить и одухотворить, олицетворить предметы, лишенные личности, начиная съ самыхъ формальныхъ, простѣйшихъ ихъ элементовъ, и подымаясь до самыхъ возвышенныхъ проявленій природы и искусства; это значитъ тянуться ввысь по вертикальной и въ ширь по горизонтальной, заворачиваться по кривой или окружности, подпрыгивать сообразно отрывистому ритму, убаюкиваться съ медленной плавностью, вытягиваться съ тоненькимъ тономъ и смягчаться съ чуть слышными звуками, нахмуриваться съ тучами и завывать вмѣстѣ съ вѣтромъ, стать жесткимъ вмѣстѣ со скалой и нѣжнымъ съ ручейками; это значитъ—отдаваться тому, что не мы сами, до такой степени отъ души и такъ страстно, что во время эстетическаго созерцанія мы уже не замѣтимъ, что отдались, а по истинѣ воображаемъ себя линіей, ритмомъ, звукомъ, облакомъ, вѣтромъ, скалой и ручейкомъ“. (Revue philos. LXXV p. 34). Изъ контекста не видно той ироніи, какую невольно вычитываешь изъ этого описанія вчувствованія; но этимъ мы получаемъ одновременно и критику теоріи Липпса и ея изложеніе.

Ни Липпсъ, ни Гроосъ не пошли много дальше Гюйо въ проникновенности пониманія эстетическаго наслажденія. Они лишь формализировали теорію симпатіи, какъ сущности эстетическаго наслажденія, а стремленіе провести одинъ и тотъ же принципъ черезъ всю полноту отдѣловъ эстетики, черезъ всѣ проявленія художественнаго творчества заставило Липпса впасть въ многословіе и разжевываніе, дѣлающее чтеніе цѣликомъ всей его эстетики не только утомительнымъ, но даже и не совсѣмъ нужнымъ, такъ какъ, усвоивъ себѣ точку отправленія, остальное само собою нанизывается. На мѣсто великаго требованія: non multa sed multum получается: многое оговорено, но мало что сказано.

Остается не разрѣшеннымъ весьма важное, такое, что не есть дополненіе или примѣненіе усвоеннаго принципа, направо и налѣво безъ особаго разбора, а самая сущность. Мы видѣли, что изъ теоріи Гюйо должно вытекать, какъ необходимое слѣдствіе, расширеніе эстетики за предѣлы красоты. Стоитъ лишь признать эстетическій субъективизмъ своей исходной точкой, чтобы придти къ выводу о необходимости включить въ эстетику также и *некрасивое*. Самъ Гюйо отозвался двойственно. Гроосъ первый оказался тутъ вполнѣ послѣдовательнымъ и еще въ своемъ „Введеніи въ эстетику“ опредѣлилъ эту науку, какъ ученіе о *красивомъ и некрасивомъ; воспріятіе некрасиваго есть тоже эстетическое воспріятіе*.

Липпсъ на необходимость такого вывода изъ его системы не обратилъ достаточнаго вниманія. Онъ отговаривается отъ трудности, признавъ, что все эстетически цѣнное (aesthetisch Wertfalle) и есть красивое. Однако, именно на почвѣ его формальнаго примѣненія теоріи вчувствованія ясно, что выраженіе: „эстетически цѣнное“, ничего не значитъ. Стоитъ лишь задаться вопросомъ: что получится, если, вчувствовавшись въ какое-либо явленіе, мы испытываемъ не наслажденіе, а напротивъ страданіе? Возможенъ ли такой случай? Заставьте музыканта прослушать въ гостинной романсъ, спѣтый любой барышней, чтобы получить утвердительный отвѣтъ. Заставьте себя остановиться на выставкѣ передъ картиной, которая вамъ не нравится, прочесть до конца романъ, который, съ первыхъ же страницъ, захотѣлось бросить подъ столъ. Да за примѣрами не ходить стать. Противоположное красотѣ, усвоивши себѣ точку зрѣнія Липпса, еще болѣе, чѣмъ точку зрѣнія Гюйо, слѣдуетъ опредѣлить какъ все воспринятое совершенно такъ же, какъ воспринимаемъ мы красивое, но доставляющее намъ страданіе.

Некрасивое должно быть введено въ эстетику. За предѣлами ея остаться должно лишь то, что не воспринимается эстетически вовсе. Мы, конечно, можемъ всѣ явленія жизни и въ томъ числѣ и явленія, безъ сомнѣнія, прекрасныя: цвѣты, красавицъ, великолѣпные дворцы и т. д. воспринимать вовсе не эстетически. Въ каждодневой жизни мы такъ и

поступаемъ. Вся каждодневная жизнь, со всѣми ея заботами и тревогами, политикой, исканіемъ заработковъ, путешествіями и любовными похожденіями, для вопросовъ эстетики—ничто. Но все это немедленно входитъ въ область эстетики, какъ только на малѣйшую подробность всего этого мы воззримъ эстетически. Воззрѣть эстетически не значитъ увидѣть красивое. Увы, далеко нѣтъ! Воззрѣть эстетически, значитъ пойти на рискъ: радость, если получится наслажденіе и изъ сердца вырвется этотъ священный крикъ: красота!—скорбь, если угрюмо отвернешься и захочешь поскорѣе прекратить эту свободную, потому что, по своему желанію она возникаетъ, и опасную игру вчувствованія: уродство!

Въ одномъ изъ послѣднихъ годовъ „Zeitschrift für Aesthetik“ Каарле Лаурила, обратившись къ пересмотру вопроса объ эстетическихъ категоріяхъ, (Z. f. Aesth. VIII, 1913, 1—43), и разрѣшилъ его именно такъ, какъ это только что мною предложено.

Теорія „вчувствованія“ сдвинула эстетику съ той мертвой точки, на которой она оказалась въ серединѣ XIX в. тѣмъ, что вновь заставляетъ вдуматься въ *многообразіе эстетическихъ переживаній*. Подъ многообразіемъ я разумѣю теперь не то, что эстетическое сознаніе разнообразно. Отнюдь нѣтъ. Вновь или, можетъ быть, вѣрнѣе сказать впервые послѣ среднихъ вѣковъ, искусство, даже понятое въ томъ обѣдненномъ и суженномъ смыслѣ, какъ это принято въ современной нѣмецкой эстетикѣ, т. е. исключительно искусство—предметъ любованія, все-таки признается дающимъ что-то большое и многое. Теорія „вчувствованія“ должна быть признана важнымъ вкладомъ въ эстетику чистаго чувства не потому, что черезъ нее получается возможность обосновать цѣлостную художественно-критическую систему, какъ,—вмѣстѣ впрочемъ съ большинствомъ названныхъ въ этой главѣ авторовъ современныхъ нѣмецкихъ эстетикъ,—стремится Липпсъ. Нужды нѣтъ также, что психологія вчувствованія, не смотря на всѣ усилія Липпса, остается смутной. Въ средніе вѣка искусство служило цѣлямъ наставленія; произведенія искусства, а, значитъ и поэзія, доставляли все духовное содержаніе, какимъ было богато человѣчество: и религію, и мораль, и знанія. Этимъ было оно многообразно. Теперь вновь, но уже сознательно стремятся уяснить себѣ, каковъ результатъ эстетическаго воспріятія, или, что тоже, каково во всей его полнотѣ эстетическое сознаніе. Мы приближаемся къ возможности относиться къ искусству не какъ къ забавѣ, а какъ важному стимулу жизни. Эстетически вчувствоваться въ конечномъ итогѣ вѣдь значитъ духовно обогатиться, пріобрѣсть цѣлую роскошную вереницу сплетенныхъ воедино, духовныхъ состояній.

И вотъ тутъ-то важно, какъ можно скорѣе, сдѣлать то умственное усиліе, которое должно показать, что вовсе не только одна красота и

наслажденіе ею влечетъ насъ къ искусству и художественному воспріятію всего сущаго.

Мы видѣли, что Башъ опредѣлилъ теорію вчувствованія, какъ „симпатическій символизмъ“. Въ конечномъ результатѣ это, разумѣется, такъ. И Липпсъ, когда во второмъ томѣ немного неожиданно вновь даетъ общее опредѣленіе эстетическаго наслажденія, приходитъ къ тому же. „Эстетическое наслажденіе,—пишетъ Липпсъ,—въ особенности же наслажденіе, доставляемое произведеніемъ искусства, относится къ наслажденію отъ чувственнаго объекта, совершенно такъ, какъ эстетическое созерцаніе вообще къ созерцанію какого-либо предмета. И эстетическое созерцаніе созерцаетъ чувственный предметъ. Но оно таково, что чувственный предметъ становится символомъ проявляющейся тутъ жизни. Оно созерцаетъ предметъ вовсе не какъ таковой, но какъ символъ, или созерцаетъ оно собственно самый предметъ, но въ немъ и черезъ него еще и идеально представленную тутъ жизнь“ (II, 102). Средневѣковое пониманіе искусства, какъ я старался это показать, сводилось именно къ подобному взгляду. Своими собственными путями, выйдя изъ чисто формальнаго психологизма Фехнера, продѣлавъ свое: назадъ къ Канту, и разочаровавшись въ опытахъ и наблюденіяхъ психологическихъ лабораторій, обогатившись наставленіями Ницше и Гюйо, и нѣмецкая современная эстетика должна была выйти на ту стезю совершенно новаго пониманія художественнаго воспріятія, что заставляетъ считать заблужденіемъ, унаслѣдованнымъ отъ эпохи возрожденія, всѣ еще такъ недавно наиболѣе прочно и чуть ли не незыблимо установившіеся принципы искусства. Если покончено съ раціоналистическимъ пониманіемъ эстетическаго наслажденія, то въ той же мѣрѣ предстоитъ разстаться и съ гедонистической эстетикой. Ни Липпсъ, ни Гроосъ еще не сдѣлали тутъ послѣдняго шага, потому что они все-таки остались формалистами. Особенно важно помнить, что они не подошли еще къ художественному творчеству. На вопросъ: что такое искусство? у нихъ еще нѣтъ самостоятельнаго отвѣта. Однако, успѣхъ, какимъ пользуются за послѣднее время книги Семпера (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten I, 1861, II 1863 и Ueber Baustile 1869) заставляетъ думать, что именно отсюда можно ждать новаго удара формализму. Если ни Гроосъ, ни Липпсъ не пошли вслѣдъ за Гюйо въ признаніи „полезности“, какъ начала вовсе не противорѣчащаго эстетическимъ переживаніямъ, а отсюда и необходимости продумать эстетическую цѣнность полезныхъ предметовъ, что такъ легко сдѣлать, положивъ въ основу эстетическаго наслажденія вчувствованіе, то вліяніе Семпера совмѣстно со всѣми данными современной исторіи искусствъ, повидимому, очень скоро пріучатъ къ такому взгляду на искусство, согласно которому назначеніе его вовсе не художественное наслажденіе, а самыя реальныя жизненныя, а отсюда explicite и религіозныя потребности.

Вѣдь перефразируя слова Гюйо можно сказать, что если художники всѣхъ эстетическихъ эпохъ развитія искусства отъ возрожденія до нашихъ дней могутъ быть названы неудавшимися Іеговами, то наименованіе творцовъ отъ нихъ все же отнять нельзя, а первоначальное искусство, то, которое приходится называть до-эстетическимъ, есть уже, несомнѣнно, и полностью создаваніе вполнѣ реальное. Изъ современныхъ книгъ, уже вставшихъ на эту точку зрѣнія и родственныхъ разбираемой эстетической школѣ, назову „Философію искусства“ Христіансена (русск. пер. изд. Шиповника). Къ этому мы и вернемся еще въ главѣ, посвященной вопросу о происхожденіи искусства.

XIV.

Судьбы эстетики въ Россіи.

Часть I-ая.

Отъ Чернышевскаго до Льва Толстого.

Мы разсмотрѣли знаменитую диссертацію Чернышевскаго: „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности“ въ той связи, къ какой она принадлежитъ по своему направленію. Чернышевскій построилъ эстетику на философіи Фейербаха. Книга его выражаетъ взгляды Молодой Германіи.

Въ Россіи ея судьба, однако, совершенно своеобразна. Хотя въ 50-хъ годахъ не только Чернышевскій и его группа, но почти сплошь вся передовая русская литература была подъ сильнымъ вліяніемъ Молодой Германіи, даже самое имя Фейербаха нельзя было упоминать въ печати; поэтому отзывы на книгу Чернышевскаго могли лишь глухо вскрывать ея философскій смыслъ [1]); а быстро настало такое время, когда было запрещено называть и Чернышевскаго. Вторымъ изданіемъ его книгу пришлось выпустить анонимно. Между тѣмъ тутъ-то и начинается ея наиболѣе сильное вліяніе. Только что же тогда происходитъ? Шестидесятники вычитываютъ изъ нея уже не тѣ взгляды и принципы, что имѣлъ въ виду Чернышевскій, а только тѣ, что соотвѣтствуютъ новому народившемуся міросозерцанію. Оно все еще отражаетъ взгляды Молодой Германіи; конечно—да; но для большинства читателей оно опирается уже

[1]) Читая рецензіи на книгу Чернышевскаго, появившіяся немедленно по ея выходѣ, можно даже подумать, что связь съ Фейербахомъ прошла совершенно незамѣченной; мнѣ кажется однако, что такое предположеніе было бы слишкомъ смѣло; мы, повидимому, имѣемъ тутъ дѣло съ замалчиваніемъ по цензурнымъ условіямъ.

на русскіе журнально-передовые авторитеты. Связь съ Молодой Германіей забывается. Менѣе всего думаютъ о Фейербахѣ. Книга Чернышевскаго считается классическимъ выраженіемъ именно русскаго пониманія искусства, провозвѣстницей русскаго реализма и тѣхъ особыхъ пріемовъ и понятій, какія теперь возводятся въ національную нашу особенность. Наиболѣе характерно эта сторона толкованій книги Чернышевскаго сказалась въ статьяхъ: „Двадцать пять лѣтъ русскаго искусства“ (1882) Владиміра Стасова, пламеннаго поклонника русской живописи и особенно такъ называемой школы „передвижниковъ“. Онъ возводитъ русскій національный реализмъ, вожакомъ котораго онъ считалъ художниковъ Федотова, Перова, Рѣпина и Крамского, къ воззрѣніямъ Чернышевскаго, и сдѣлавъ изъ его книги нѣсколько выписокъ, объявляетъ ихъ выражающими и его собственные взгляды на искусство (см. Собр. Соч. I, стр. 595—536). Фейербахъ забытъ окончательно. Мало того. Забытымъ оказался къ тому времени и тотъ Фишеръ, эстетику котораго Чернышевскій называетъ наиболѣе распространенной. Кто такой Фишеръ? Лишь очень ничтожное число книгочіевъ или диллетантовъ въ области эстетики слышали о немъ въ 70-хъ годахъ, когда даже въ Германіи его слава начинаетъ меркнуть. При такихъ обстоятельствахъ книга Чернышевскаго ни въ коемъ случаѣ не могла стать стимуломъ занятій по эстетикѣ въ Россіи, а, напротивъ, она становится помѣхой для нихъ, какимъ-то стражемъ, не пускавшимъ русскихъ людей въ эту область.

Чернышевскій хотѣлъ заново обосновать эстетику, создать новую эстетику, а на него и враги, и поклонники смотрятъ, какъ на разрушителя эстетики, вычитываютъ изъ его книги, что эстетики совершенно не нужно, что ни истинное искусство, ни его настоящее пониманіе ничего съ эстетикой общаго не имѣютъ.

Правда, въ 60-хъ годахъ, немедленно послѣ выхода въ свѣтъ 2-го изданія „Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности“, ея противники еще спорятъ съ ней на почвѣ эстетики. Таковы книжки Случевскаго „Явленія русской жизни“ (1866), Немировскаго „Наши идеалисты и реалисты“ (1867), Эдельсона „О значеніи искусства въ цивилизаціи“ (1867). Случевскій противоставляетъ Чернышевскому идеалистическую эстетику, всего ближе напоминающую Виктора Кузэна. Но вотъ гораздо позже свой памфлетъ, направленный противъ восходящихъ къ Чернышевскому взглядовъ, Цитовичъ назвалъ „Разрушеніе эстетики“ (1879). На самомъ дѣлѣ такъ и было. Чернышевскій былъ понятъ именно въ этомъ смыслѣ, и въ этомъ смыслѣ толкуютъ его сторонники. Дѣло при этомъ не въ писаревщинѣ и вовсе не въ отрицательномъ отношеніи къ искусству вообще. Дѣло тутъ въ томъ, что не было понято стремленіе Чернышевскаго создать новую эстетику. Эстетика разрушается потому, что подъ нею разумѣютъ соотвѣтственно тому, какъ ее и понималъ Случевскій,

прежняя формально идеалистическая эстетика та, которая можетъ заключать въ себѣ только одно ученіе о красотѣ, и этому формальному пониманію красоты стремится подчинить все искусство. Изъ Франціи отъ эпигоновъ романтизма пришло это выраженіе „искусство для искусства“, и оно толкуется какъ искусство для красоты, за что бичуется самымъ немилосерднымъ образомъ. А тутъ вѣдь, дѣйствительно, можно было опереться на Чернышевскаго. Развѣ не предлагалъ онъ вывести искусство за предѣлы красоты? Онъ категорически устанавливаетъ, что все „интересное“ достойно войти въ сферу искусства. Рядомъ съ этимъ въ своихъ „Очеркахъ гоголевскаго періода“ Чернышевскій воюетъ противъ хулителей Гоголя и за нимъ всей такъ называемой „обличительной литературы“, доказывающихъ, что школа Гоголя или „натуральная школа“ злоупотребляетъ „отрицательными явленіями“. Еще въ концѣ 50-хъ годовъ, въ самый расцвѣтъ критической дѣятельности Добролюбова, былъ поднятъ вопросъ о томъ, надо ли искусству посвящать столько вниманія „отрицательнымъ явленіямъ“? См. напр. статью „О положительномъ и отрицательномъ отношеніи къ жизни въ русской литературѣ“ въ „Русской Бесѣдѣ“ (1859, I).

Если выведеніе искусства за предѣлы красоты понимается, какъ противоположеніе искусства эстетикѣ, то также своеобразно толкуется и назначеніе искусства. Чернышевскій, какъ мы видѣли, высказывается двойственно. Молодая Германія хотѣла тенденціозности, а изъ духа ученія Фейербаха вытекало требованіе реализма; Чернышевскій выразилъ его словами: „искусство Handdbuch“, но художнику предписывается еще „судъ“ надъ дѣйствительностью.

Добролюбовъ высказывается тоже двойственно; онъ стоитъ на сторонѣ тенденціозности въ статьѣ о разсказахъ изъ народнаго быта Марка Вовчка, но въ лучшихъ своихъ очеркахъ: „Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ“ и „Когда придетъ настоящій день“ онъ понимаетъ назначеніе искусства какъ Handbuch, а судъ надъ дѣйствительностью возлагаетъ на обязанности критика.

Искусство, само по себѣ, увлекаемое публицистикой, пошло, однако по пути тенденціозности; особенно наиболѣе распространенное, рядовое, не искусство отдѣльныхъ большихъ писателей, и еще въ 50-хъ годахъ съ тенденціей ведется борьба. См. напр. статью Ахшарумова О порабощеніи искусства въ „Отечественныхъ запискахъ“ (1858, іюль).

Подъ вліяніемъ раціоналистическаго міросозерцанія П. Л. Лаврова и Н. К. Михайловскаго, въ русской публицистикѣ 70-хъ годовъ, наконецъ устанавливается, однако, ясно и опредѣленно требованіе только тенденціозности. Искусство должно внушать „зрѣлыя понятія“; не реализмъ важенъ самъ по себѣ, а „мыслящій реализмъ“. Тенденціозность отвѣчаетъ также и „субъективному методу“ и „критически мыслящей личности“, этимъ

унаслѣдованнымъ отъ Бруно Бауера основнымъ положеніямъ міросозерцанія 70-хъ годовъ. Михайловскій писалъ въ „Письмахъ Посторонняго“: „Въ своихъ главныхъ и общихъ чертахъ процессъ творчества у всѣхъ художниковъ конечно одинъ и тотъ же, и въ этомъ смыслѣ, пожалуй они всѣ братья; но это въ такой же мѣрѣ важно и интересно, какъ то, что всѣ люди родственники по Адаму. Степень родственности, объ которой стоитъ говорить, опредѣляется тѣмъ *личнымъ*, что вносятъ художники въ свою работу, сходствомъ или разницею ихъ *личныхъ отношеній* къ изображаемому предмету“. Что-же такое это личное отношеніе? Въ тѣхъ-же „Письмахъ Посторонняго“ мы находимъ объясненіе. Мы узнаемъ, что „логическая аргументація представляетъ по отношенію къ очень и очень многимъ умамъ машину слишкомъ сложную и тяжеловѣсную“. Оттого и нужно художество. „Огромному большинству читающей публики удачно поставленные и расположенные образы говорятъ гораздо выразительнѣе“. „Удачно“, конечно, значитъ тенденціозно.

И если прослѣдить за „Отечественными записками“ въ лучшую ихъ пору, т. е. въ концѣ 70-хъ и началѣ 80-хъ годовъ, то тамъ найдется блестящее осуществленіе только что намѣченной цѣли искусства; редакція признавала, что „искусство—Handbuch“, но только такой, который выставляетъ „личное отношеніе“ или какъ было принято говорить „обобщаетъ въ образахъ“. Субъективный методъ Михайловскаго примирилъ оба противорѣчивыя опредѣленія Чернышевскаго. Оба они: и реализмъ—Handbuch, и тенденціозность становятся однимъ и нераздѣленнымъ цѣлымъ, т. е. именно субъективнымъ изложеніемъ. Въ отдѣлѣ публицистики идетъ напр. рѣчь о захватѣ власти въ деревняхъ, о кулакахъ, о раззореніи крестьянства послѣ освобожденія крестьянъ, о походѣ противъ народныхъ учителей и учительницъ со стороны волостныхъ писарей, помѣщиковъ и кулаковъ, о разложеніи общины и т. п. Нечего и говорить, что все это толкуется субъективно, обобщается; и какъ же иначе? вѣдь безпристрастіе или даже просто спокойствіе не дѣло публицистики. И вотъ немедленно, часто въ той-же самой книжкѣ журнала на ту-же тему найдется кромѣ публицистики и беллетристическій очеркъ... Онъ будетъ принадлежать перу не какого нибудь Салова или Коронина, но авторомъ его можетъ быть такой высокій и совершенный художникъ, какъ Глѣбъ Успенскій или Салтыковъ-Щедринъ.

Эта черта русскаго реализма выступила особенно наглядно при свѣтѣ появившихся въ концѣ 70-хъ годовъ въ „Вѣстникѣ Европы“ теоретическихъ статей Зола. Онѣ стали вліять. У Эмиля Зола оказались русскіе послѣдователи: Петръ Боборыкинъ, Ясинскій (Максимъ Бѣлинскій), Альбовъ и др. Казалось-бы, что можетъ быть ближе къ воззрѣніямъ Чернышевскаго, какъ не взгляды вродѣ слѣдующаго, принадлежащаго Максиму Бѣлинскому: „Занимательнѣе и красивѣе дѣйствительной жизни ни-

чего не придумаешь. А главное и придумывать какъ-то совѣстно—точно ты безсиленъ и слѣпъ, или не въ состояніи ясно видѣть, какъ не видитъ, не слышитъ и не понимаетъ жизни заурядная толпа, проходящая мимо интереснѣйшихъ явленій съ тупымъ равнодушіемъ" (Кіевскіе разсказы-1882—1884). „Человѣческіе документы" Эмиля Зола, требованіе: какъ можно меньше придумывать, такъ удачно выраженное въ этомъ отрывкѣ вполнѣ подходятъ къ принципу, что красота дѣйствительности выше, чѣмъ красота искуства и именно отсюда вытекающему взгляду на произведеніе искусства, какъ Handbuch. Зола, однако, вызвалъ самыя рѣзкія нападки со стороны вожатаго тогдашняго міросозерцанія Н. К. Михайловскаго. Зола вмѣстѣ со всѣми остальными натуралистами казался Михайловскому „индефферентистомъ". Богъ съ нимъ и съ его странными пріемами „анатома"; не въ этомъ дѣло. И Михайловскій старается подмѣтить, что „какъ только добро и зло почему-либо затрогиваютъ натуралиста, задѣваютъ его лично, такъ онъ забываетъ всѣ свои „документы" и перестаетъ писать протоколы". (Письма посторонняго).

Русская эстетика за время господства у насъ философіи правды-истины, правды-справедливости была, поистинѣ, „эстетикой безъ эстетики", и это выражалось съ особой силой, получало острое значеніе оттого, что затхлость общественной жизни вела къ замѣнѣ ея литературными интересами. А художественная литература того времени это, вѣдь, значило: Тургеневъ, Достоевскій, Левъ Толстой, Салтыковъ, Глѣбъ Успенскій! Характеръ эстетики безъ эстетики оттого сказался у насъ несравненно ярче, чѣмъ въ западномъ реализмѣ. Такъ упрекъ Бодлера школѣ реалистовъ, что они презираютъ музеи, поскольку дѣло идетъ о парижанахъ, надо все-таки принимать съ оговоркой; у насъ онъ былъ бы совершенно и въ полномъ смыслѣ примѣнимъ. Какіе музеи? Гдѣ? Неужели ходить въ Эрмитажъ любоваться мадоннами или Веласкесомъ? Самъ, наиболѣе значительный художественный критикъ того времени, Вл. Стасовъ почти прямо проповѣдывалъ презрѣніе къ искусству прошлаго. Искусство было только стимуломъ, органомъ общественности.

И эта „эстетика безъ эстетики" напрашивается на сближеніе уже не съ средневѣковой эстетикой періода расцвѣта, т. е. временъ конкретнаго реализма XIII в., схоластики и мудраго символизма Данте. Нѣтъ. Надо сопоставлять ее съ первыми вѣками христіанской литературы, съ отношеніемъ къ художеству даже не блаженнаго Августина, а Тертулліана. Создавала Россія искусство, и совершенство его теперь не подлежитъ сомнѣнію; затаенныя свои исканія мысли, свою завѣтную вѣру черпала она изъ произведеній искусства и въ произведенія искусства влагала. Но самое это искусство боролось съ „филокаліей", съ прежней эстетикой и оттого отвергла всякую эстетику. Нечестивымъ эстетизмомъ казались народникамъ 70-хъ и 80-хъ годовъ не только Пушкинъ, котораго

возводили въ жрецы искусства для искусства, но даже люди 40-хъ годовъ; самъ Тургеневъ былъ слишкомъ эстетомъ. Поэзію Некрасова любили и восхваляли именно за то, что она казалась не совершенной, не эстетичной, некрасивой, словно новообращенные эллины, читавшіе житія святыхъ и апокрифы, изложенные какой прійдется прозой, и старавшіеся позабыть пышную и ученую риторику тѣхъ школъ, гдѣ еще изучались Гомеръ, Софоклъ, Теокритъ. Поборникъ философіи правды-истины, правды справедливости, народникъ и кающійся дворянинъ не смѣлъ отдаться чарованью красоты, потому что ему немедленно чудилась въ ней скверна той „жажды жизни", т. е. плотскихъ вожделѣній, въ которыхъ упрекалъ его самъ кающійся дворянинъ, моралистъ и сатирикъ Салтыковъ-Щедринъ; да, поистинѣ, пока еще не осѣнило покаяніе, когда кающійся дворянинъ еще не сподобился благодати „здравыхъ понятій", когда не былъ онъ еще народникомъ, тогда еще возможны были и Пушкинъ, и „шопотъ, робкое дыханье" Фета, и „Пѣснь торжествующей любви" Тургенева. Даже „Анна Каренина" вызывала сомнѣнія. Можетъ быть она, какъ выразился Станюковичъ, лишь какія-то записки психолога и при этомъ съ сильнымъ аристократическимъ оттѣнкомъ? Скорѣе за Глѣба Успенскаго. Такъ блаженный Августинъ, любившій музыку, боялся пѣть псалмы, и, каясь, обращался отъ ихъ соблазна филокаліей къ молитвамъ.

Въ „Литературныхъ воспоминаніяхъ о современной смутѣ" у Н. К. Михайловскаго сорвалось одно, въ высшей степени интересное, признаніе. Онъ высказываетъ здѣсь опасеніе, какъ бы „Каинъ-эстетика" не убила „брата своего, этику и политику". Какъ такъ эстетика—Каинъ? Дѣло идетъ о запискахъ Фета, и Михайловскій не останавливается передъ сближеніемъ артистическихъ вкусовъ пѣвца чистой красоты съ гастрономическими подробностями описанія какого-то обѣда: Гете и шампанское, стерляжья уха и красота природы. Поборники чистаго искусства, служители красоты, не чревоугодники-ли они, готовые отдаваться наслажденіямъ передъ лицомъ человѣческихъ невзгодъ? Вотъ почему надо бояться эстетики, вотъ почему она Каинъ. Стоитъ не удержаться отъ нея, и погибнешь въ грѣхѣ и соблазнѣ. И при разборѣ сочиненій Глѣба Успенскаго Михайловскій упорно останавливается на схематичности его очерковъ. У Глѣба Успенскаго, этого наиболѣе близкаго къ философіи правды-истины, правды-справедливости, писателя, проникнутаго ея самыми завѣтными требованіями, народника изъ народниковъ, не только „словамъ тѣсно, а мыслямъ просторно", какъ хотѣлъ этого Некрасовъ, тѣсно у него даже самому художественному воспроизведенію. Ни одного пейзажа, ни одной любовной идилліи; не слыхать ни одной пѣсни; даже неба, всегда прекраснаго, не видно, а существуетъ все это вѣдь для всѣхъ даже самыхъ обездоленныхъ и обливающихся потомъ труда... Глѣбъ Успенскій и считается „скупымъ на художественные аксессуары". Что это значитъ?

Глѣбъ Успенскій осуществилъ эстетику безъ эстетики и осуществилъ ее именно, какъ подвижникъ. Его „схема—схима", играетъ словами Михайловскій. О, Глѣба Успенскаго не обвинишь въ гастрономическомъ эстетизмѣ!

Эстетическія воззрѣнія,—вышедшія изъ своеобразнаго пониманія Фейербаховскихъ построеній Чернышевскаго и развитыя русскими народниками, воспринявшими лишь задѣвшія Чернышевскаго другія воззрѣнія Молодой Германіи, т. е. раціонализмъ Бруно Бауера,—съ особой силой выразилъ тоже народникъ изъ народниковъ, Левъ Толстой, въ своей книгѣ „Что такое искусство".

Тутъ гоненіе на красоту и стремленіе вовсе обойтись безъ нея при разрѣшеніи вопроса о художественномъ творчествѣ опять-таки исходитъ изъ покаяннаго настроенія опростившагося дворянина, и въ основѣ всей теоріи ложится соціальное оправданіе эстетики безъ эстетики. Эстетика, какъ ученіе о красотѣ, для Льва Толстого, это есть ученіе богатыхъ слоевъ общества. Признается аксіомой, что трудовой народъ чуждъ этому стремленію. Красота отождествляется съ роскошью и наслажденіемъ. Толстой ознакомился съ англійскимъ обзоромъ эстетическихъ ученій Найта и пришелъ къ тому заключенію, что поскольку эстетика—ученіе о красотѣ, она—только формальна и сообразно съ этимъ, и красота мыслится исключительно какъ формальное начало; она есть именно такая прикраса и добавленіе къ жизни, какъ ее представляютъ себѣ всѣ эстетическіе формалисты, въ особенности современные соціологи, какъ Спенсеръ, и современные психологи англійской школы, проводящіе въ эстетикѣ принципъ гедонизма. Эстетическій гедонизмъ, какъ мы это и видѣли, дѣйствительно, приводитъ, по самой логикѣ вещей, къ утвержденію эстетизма, а эстетизмъ неизмѣнно становится удѣломъ богатыхъ. Такъ и разсуждалъ Толстой. Кантіанецъ въ области религіи, онъ не принялъ вовсе во вниманіе того метафизическаго обоснованія красоты, какъ особой цѣлесообразности безъ цѣли, которое заключается въ „Критикѣ Способности Сужденія". Правда, въ книгѣ „Что такое искусство" намѣчено и еще одно пониманіе красоты, присущее и трудящемуся народу, и вполнѣ возможное при томъ самодовлѣющемъ хозяйствѣ и недифференцированномъ однородномъ для всѣхъ общественномъ строѣ, который народнику-Толстому представлялся единственно нормальнымъ. Это не красота празднествъ, украшеній, роскоши и наслажденія благами жизни, а красота бытового уклада, осѣненная добромъ и религіознымъ чувствомъ, какую и стремились обосновать всѣ подвижники отъ первыхъ временъ христіанства вплоть до шотландскихъ пуританъ. Вотъ эту красоту понимаетъ и ее только и разумѣетъ Толстой, но никакой новой эстетики, которая бы объяснила ее и взяла ее исходной точкой, онъ не развиваетъ вовсе и продолжаетъ звать эстетикой лишь обычную гедонистическую теорію красоты.

Ясно, что отсюда неминуемо должна вытекать потребность разсѣчь

искусство на двое. Одно искусство—нечестивое, эстетическое, служащее красотѣ-наслажденію, искусство богатыхъ и праздныхъ, утвердившихъ за собою право на радости жизни и прежде всего, конечно, на радости плотскія, а другое—*„настоящее искусство“*, для пониманія котораго надо „откинуть путающее все дѣло понятіе красоты“.

Этотъ простой изъ простыхъ, незамысловатый терминъ: „настоящее искусство“, въ томъ смыслѣ, какъ понимаетъ его Левъ Толстой, поистинѣ долженъ быть признанъ драгоцѣннѣйшимъ вкладомъ въ эстетику. Судьбы эстетики въ Россіи не безплодны для ея развитія. Странная книга Льва Толстого заслуживаетъ вниманія не только потому, что она написана такимъ великимъ человѣкомъ. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ должна эстетика съ полнымъ безразличіемъ во всѣхъ своихъ построеніяхъ разумѣть всякое искусство и всякое искусство признавать равноцѣннымъ? Такъ поступаютъ всѣ современные эстетики и въ особенности всѣ тѣ, что стремятся идти путемъ опыта, отвергая всякую теорію вкуса, вдумываются въ вопросы художества, исходя изъ простѣйшихъ фактовъ, надѣясь лишь впослѣдствіи подняться до болѣе сложныхъ. Великій художникъ Толстой однимъ ударомъ разрубилъ искусство на ремесленное мастерство каждодневнаго художественнаго производства и на истинныя созданія генія. Онъ не вводитъ никакой теоріи генія. Всякая такая теорія казалась бы ему недостаточно демократичной. Художественный идеалъ его, какъ народника, т. е. мыслителя и учителя жизни, не признающаго никакого уклада жизни, кромѣ самодовлѣющаго хозяйства—идеалъ коллективнаго народнаго творчества, т. е. народнаго пѣвца и народнаго разсказчика. Онъ самъ, сойдя съ высей совершеннаго и изощреннаго искусства „Войны и Мира“ и „Анны Карениной“, старался стать въ своихъ мелкихъ разсказахъ вродѣ „Чѣмъ люди живы“ народнымъ разсказчикомъ, а во времена увлеченія педагогикой и народными школами доказывалъ, что любой крестьянскій мальчикъ излагаетъ и разсказываетъ болѣе совершенно, чѣмъ образованный человѣкъ. Итакъ есть два искусства, одно—эстетическое; это искусство богатыхъ тунеядцевъ, нечестивыхъ сластолюбцевъ, и его слѣдуетъ все цѣликомъ за малыми исключеніями (строгость Льва Толстого распространялась тутъ какъ извѣстно до отрицанія самого Шекспира) называть „ненастоящимъ“, или еще рѣзче того „поддѣлкой подъ искусство“; другое же искусство напротивъ—не эстетическое, и оно-то и есть „настоящее“. Вопросъ поставленъ съ геніальной простотой, и онъ чреватъ послѣдствіями.

Что же такое *настоящее* искусство? Каковъ его главный признакъ? Какъ опредѣлить его и какъ подойти къ нему, разъ всѣ разсужденія эстетическаго порядка отбрасываются, какъ негодныя не только потому, что ошибается всякая эстетика, но еще потому, что на сей разъ, когда рѣчь идетъ объ искусствѣ, уже надо строить новую, еще не признанную

и казалось-бы и невозможную, однако все таки необходимую эстетику, такую эстетику, въ которой ежедневно чувствуется самая настоятельная потребность? Отвѣтъ заключается въ ставшемъ знаменитымъ опредѣленіи искусства, какое далъ Левъ Толстой, и которое большинство образованныхъ людей знаетъ теперь наизусть: „*вызвать въ себѣ разъ испытанное чувство и, вызвавъ его въ себѣ посредствомъ движеній, линій, красокъ, звуковъ, образовъ выраженныхъ словами, передать это чувство—въ этомъ состоитъ дѣятельность искусства*“. Ужъ неоднократно сближали теорію искусства Льва Толстого съ воззрѣніями Гюйо. Мы видѣли, что Гюйо можетъ считаться завершителемъ эстетики реализма, намѣченной еще Флоберомъ и Молодой Германіей, и отсюда-то сходство между взглядами Гюйо и Чернышевскаго, которое сразу же обнаружилось для русскихъ; какъ только его стали читать, оно-то и, опредѣлило его популярность въ странѣ народниковъ и мыслящихъ реалистовъ. Провозглашенные Чернышевскимъ принципы вновь и, конечно, независимо отъ его вліянія ожили въ книгахъ Гюйо, а эти книги, придя на родину Чернышевскаго, нашли себѣ новое развитіе у Льва Толстого, въ молодости такъ близко стоявшаго къ Чернышевскому и Добролюбову, а подъ старость по своему развившему ту самую эстетику, которую проповѣдывалъ „Современникъ“ 50-ыхъ годовъ. Сопоставляя взгляды Льва Толстого съ теоріями западныхъ, по преимуществу, нѣмецкихъ послѣдователей Гюйо, можно сказать: если тамъ, въ классической странѣ школьной эстетики, Гроосъ и Липпсъ формализировали эстетическіе взгляды Гюйо, у насъ, Левъ Толстой, напротивъ, отвергъ всѣ тѣ формальные элементы, какіе могли въ ней заключаться и развилъ ее прежде всего какъ моралистъ. Приведенное опредѣленіе исскуства казалось Льву Толстому антэстетичнымъ; оно какъ будто исключительно морально. Искусство названо „важнымъ и нужнымъ“, потому что оно *средство общенія людей между собою*. Оно—*стимулъ солидарности*, основанной на *симпатіи*, т. е. всецѣло относится къ поступкамъ, къ поведенію, а вовсе не къ созерцанію. Искусство подчинено только морали, а отсюда, explicite и религіи. Для Льва Толстого религія и мораль вѣдь обозначали двѣ ипостаси одного и того-же т. е. жизни по Божьи. И вотъ это-то искусство, подчиненное религіи, и есть „настоящее“; всякое-же эстетическое искусство—нечисть. Невольно вспомнишь тутъ выраженіе Исидора Севильскаго: oblectamenta inanium fabularum...

Необходима однако оговорка. Опредѣленіе искусства Льва Толстого, разумѣется, только по внѣшности морально. На самомъ дѣлѣ это совершенно не такъ. Прежде всего откуда слѣдуетъ, что вліяніе „настоящаго искусства“ непремѣнно морально? Почему оно не можетъ быть и безнравственно? Вѣдь можно „вызвать въ себѣ разъ испытанное чувство“, самое безчеловѣчное и развратное, и „вызвавъ его въ себѣ посредствомъ

движеній линій, красокъ, образовъ, выраженныхъ словами, передать это чувство". Моралистъ отвергнетъ подобное произведеніе искусства; цензоръ запретитъ его; пусть оно и самъ его авторъ будутъ рукою палача сожжены очистительнымъ огнемъ инквизиціи, либо уничтожены безпредѣльнымъ презрѣніемъ всего остального человѣчества, но вѣдь, гдѣ доказательство, что это произведеніе не „настоящее искусство"? Вотъ тутъ и возвращаемся мы къ отвергнутой всѣмъ русскимъ народничествомъ и въ томъ числѣ и Львомъ Толстымъ эстетикѣ. Становится яснымъ, что опредѣленіе искусства Толстого вовсе не морально, а надо еще привлечь мораль со стороны, подвести ее къ этому опредѣленію и заимствовать изъ нея аргументы для дальнѣйшаго сужденія, хорошо произведеніе искусства или нехорошо. Такъ вѣдь и происходитъ на самомъ цѣлѣ съ произведеніями самого Толстого. Кто скажетъ, что нехудожественны тѣ сцены изъ „Воскресенія", которыя осуждаются не только противниками Льва Толстого, но немалымъ числомъ и его поклонниковъ? Никто; это было-бы кощунство, а сцены эти точно отвѣчаютъ по своему происхожденію опредѣленію искусства Толстого; но когда идетъ дѣло о моральномъ и религіозномъ ихъ значеніи, тогда наступаетъ конецъ всякому сужденію объ ихъ художественности, объ ихъ *эстетической цѣнности*, какъ сказалъ Липпсъ, и наступаетъ совершенно другое и постороннее—моральная цѣнность.

Да, мораль—постороннее въ опредѣленіи Льва Толстого, а вовсе не основное. Это можно разъяснить и еще иначе, и самъ онъ отдавалъ себѣ отчетъ въ возможности подобнаго пониманія.

Нѣкоторыя сцены изъ „Воскресенія" Льва Толстого, ну, хоть, напримѣръ, самая первая: пробужденіе Нехлюдова, наполняютъ наше эстетическое сознаніе нѣкоторымъ содержаніемъ, но моральнаго сужденія не вызываютъ никакого: проснулся человѣкъ, начался день, мысли начались дневныя, и все. Можно, конечно, и тутъ морализировать, но это будетъ почти такъ же притянуто за волосы, какъ если морализировать по поводу орнамента, вообще произведенія зодчества, пейзажа, отдѣльнаго музыкальнаго мотива. А вѣдь Левъ Толстой не только признаетъ все это послѣднее настоящимъ искусствомъ, но напоминаетъ, что надо, когда идетъ рѣчь объ искусствѣ, понимать это выраженіе въ широкомъ смыслѣ всей дѣятельности человѣка. Значитъ, не всякое содержаніе эстетическаго состоянія сознанія вообще можетъ быть подвергнуто моральной оцѣнкѣ. Существуетъ какъ-бы *чистое*—возьмемъ этотъ кантовскій терминъ—эстетическое состояніе сознанія. Иначе говоря, возможно чисто эстетическое содержаніе эстетическаго сознанія или—кстати вспомнить это различіе между содержаніемъ эстетическаго сознанія и самимъ имъ какъ таковымъ, которое проведено съ такой силой у Когена—возможно эстетическое сознаніе, дающее наслажденіе независимо отъ содержанія. Особенно важно при этомъ, что данное Львомъ Толстымъ опредѣленіе искусства вполнѣ

тутъ подходитъ, т. е. вполнѣ эстетично по замыслу; это опредѣленіе строго эстетическое. Левъ Толстой полагалъ, что справился съ вопросомъ о томъ, что такое искусство, вовсе не пользуясь услугами эстетики, но онъ лишь набросалъ нѣсколько чертъ новой эстетики, и едва ли нужно долго настаивать на томъ, что теорія искусства Льва Толстого можетъ быть названа основанной на теоріи *симпатіи*, а отсюда на теоріи *чистаго чувства*, или еще на эстетикѣ *сопереживанія* или *вчувствованія*. Левъ Толстой, когда вставляетъ въ свое опредѣленіе эти слова: „при помощи линій, красокъ, звуковъ“, какъ бы предвидитъ даже и формальное толкованіе своего опредѣленія. Вѣдь кто испыталъ чувство симметріи, чувство убаюкивающихъ волнистыхъ линій, чувство широкаго простора степей, сумрачности дикихъ и отвѣсныхъ скалъ и т. д., и все это передаетъ при помощи линій и красокъ, тотъ—этотъ выводъ неизбѣженъ—тоже создаетъ „настоящее искусство“.

Мы вернулись къ эстетикѣ Липпса и Грооса, и это не должно представляться удивительнымъ. Совершенно въ той же мѣрѣ, что и средневѣковая реалистическая эстетика, теоріи средины XIX в. тоже должны были, съ одной стороны,—стать ученіемъ не только о красивомъ, но и о некрасивомъ, чѣмъ эстетика представляется какъ бы отрипающей самое себя; а, съ другой стороны, эти теоріи стали искать такого обоснованія художественнаго творчества и художественнаго воспріятія, которое перестало бы быть сужденіемъ вкуса, гедонизмомъ или наслажденіемъ плотскими чувствами. Эту задачу послѣдовательно старались исполнить французскіе реалисты съ Флоберомъ во главѣ, Молодая Германія, Чернышевскій и, наконецъ, Гюйо. Школьной и систематической эстетикой Германіи она, наконецъ, разработана. И вотъ, поскольку все это теченіе эстетики содержитъ въ себѣ отвлеченную правду, объясняемую той внутренней необходимостью, которая заключается въ міросозерцаніи вообще всего современнаго реализма, постольку реалистъ-Левъ Толстой, всѣмъ складомъ своихъ вѣрованій и увлеченій принадлежавшій къ передовому теченію мысли XIX в., тоже и неминуемо долженъ былъ прійти къ тѣмъ же самымъ выводамъ.

Спросимъ же себя теперь, что такое отвергнутое Львомъ Толстымъ *ненастоящее искусство?* Вся полемическая сторона книги Льва Толстого съ первыхъ же страницъ отвѣчаетъ на этотъ вопросъ. Надо лишь имѣть въ виду, что художественно-критическія замѣчанія Льва Толстого, его оцѣнки Вагнера или Верлэна для насъ въ данное время вовсе несущественны. Не то надо имѣть въ виду, дѣйствительно ли нелѣпы Вагнеръ и стихи поэтовъ новыхъ вѣяній, какъ ихъ представляетъ Левъ Толстой, а то, за что называетъ онъ ихъ искусство „ненастоящимъ“. Основной отвѣтъ гласитъ: потому что они „не нужны и не важны для жизни“. Вѣдь „настоящее искусство“ признано „важнымъ и нужнымъ для жизни“; значитъ ненастоящее—наоборотъ. Тутъ Левъ Толстой разрѣша-

ет задачу, самое существованіе которой, какъ я уже отчасти сказалъ, не подозрѣваютъ ни Когенъ, ни Гроосъ, ни Липпсъ. Мы видѣли, что Гроосъ и Липпсъ, совершенно такъ же, какъ и Гюйо и Левъ Толстой, цѣнятъ наслажденіе искусствомъ за то, что „мы выходимъ изъ тѣсной сферы самихъ себя, чтобы проникнуть чувствомъ въ что-то иное“ (слова Грооса), или за то, что „все значеніе искусства сводится къ сообщенію; значеніе художественнаго образа первоначально не что иное, какъ указаніе на цѣль сообщенія; любовь есть стремленіе къ общенію; оно—бѣгство отъ сосредоточенія на себѣ самомъ“ (слова Липпса). Но зачѣмъ само это „общеніе“ или „сообщеніе?“. Нѣмецкіе эстетики берутъ ихъ какъ данныя, а цѣль видятъ въ наслажденіи. Иначе у Гюйо и Льва Толстого, требующихъ, чтобы искусство было „нужно и важно для жизни“. Является возможнымъ тогда установить, что всѣ психологическіе процессы, опредѣляющіе эстетическое состояніе сознанія, могутъ быть на лицо, а въ результатѣ—пустота, ничто, во всякомъ случаѣ ничего такого, что было бы „важно и нужно для жизни“. Возможно ли такое положеніе вещей? Оно не только возможно, но таково оно будетъ всегда, если только мы представимъ себѣ вмѣстѣ съ Гроосомъ, что огромное, даже рѣшающее значеніе имѣетъ въ искусствѣ свободная *игра* воспроизводящихъ факторовъ. „Настоящее искусство“ для Льва Толстого прежде всего отнюдь не игра, или, иначе, не настоящее искусство, это и есть то, которое можно приравнять къ игрѣ.

„Жизнь, дѣйствительность—вотъ настоящая цѣль искусства“—говорилъ Гюйо, отчего онъ и отвергалъ теорію искусства—игры. То же самое думаетъ и Левъ Толстой, и хотя онъ тутъ, идя дальше въ обычныхъ попыхахъ, сбивается на мораль, онъ съ удивительной проникновенностью вводитъ совсѣмъ другой принципъ, а именно принципъ *религіознаго значенія искусства.*

„Настоящее искусство“ существовало когда-то, когда жизнь была религіозна, т. е. въ античную пору, въ первые вѣка христіанства, въ средніе вѣка; то же можно сказать и объ искусствѣ всѣхъ некультурныхъ народовъ. Лишь иррелигіозная эпоха Возрожденія создала иррелигіозное искусство, и это-то и есть искусство „не настоящее“. Значитъ и до нашихъ дней, каждый разъ, какъ искусство стремится быть узко-эстетическимъ, формальнымъ, гедонистическимъ чарованіемъ мастерства, искусствомъ для искусства, искусствомъ—забавой, игрой, времяпрепровожденіемъ, оно всегда становится не настоящимъ. Это положеніе не надо, конечно, понимать, какъ историко-художественную справку. Возраженія тутъ не имѣютъ значенія: да, конечно, ни въ античную пору, ни у первобытныхъ народовъ, ни въ средніе вѣка все искусство цѣликомъ вовсе не было религіознымъ, а начиная съ эпохи Возрожденія въ такой же мѣрѣ все оно вовсе не было иррелигіозно. Это, конечно, такъ. Но важно, что

найденъ принципъ, и принципъ этотъ можно выразить не только въ ясной и правдоподобной, вовсе не парадоксальной формѣ, но даже въ такой, съ какою согласится каждый, кто высоко цѣнитъ искусство и, разумѣется, каждый серьезный и требовательный къ себѣ художникъ. Не настоящее искусство—эстетизмъ, ремесленность, поверхностность; настоящее искусство —то безконечно богатое, углубленное искусство, которое есть важный *стимулъ жизни* и которое и надо, не боясь этого слова, называть *религіознымъ искусствомъ*, понимая слово религіозный, разумѣется, въ его широкомъ, а не узкомъ, т. е. церковномъ или конфессіональномъ смыслѣ.

Русская эстетика, выработавшаяся изъ своеобразнаго пониманія фейербаховской эстетики, обоснованной и развитой Чернышевскимъ, пришла къ выводамъ, близкимъ къ воззрѣніямъ Гюйо, а отсюда и къ послѣднимъ теченіямъ нѣмецкой эстетики. Но русская эстетика опредѣленно отвѣчаетъ на вопросы, оставшіеся неразрѣшенными у Грооса и Липпса. Она смѣлѣе. Гюйо остановился на этомъ парадоксѣ: художникъ—неудавшійся Іегова, и не пошелъ дальше. А въ книгѣ „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“ онъ возвращается къ идеалистическимъ воззрѣніямъ, изображая поэзію, какъ особый способъ философскаго раздумья. Русскіе народники, эти скрытые эстеты, въ своемъ покаянномъ раздумьи объ искусствѣ тоже кое-что позаимствовали у романтиковъ и идеалистовъ, но они не запутались въ трудной проблемѣ о вѣчномъ значеніи искусства. Отсюда было категорически заявлено, *что искусство преслѣдуетъ цѣли*. Не въ служебномъ характерѣ художественной дѣятельности тутъ дѣло. Вовсе нѣтъ. Само искусство зачѣмъ-то существуетъ; у него есть прямое назначеніе. Левъ Толстой пишетъ: „Какъ произведеніе мысли есть только произведеніе мысли, когда оно передаетъ новыя соображенія и мысли, а не повторяетъ то, что извѣстно, точно такъ же и произведеніе искусства только тогда есть произведеніе искусства, когда оно вноситъ новое чувство (какъ-бы оно ни было незначительно) въ обиходъ человѣческой жизни. Только поэтому и чувствуются такъ сильно дѣтьми, юношами произведенія искусства, въ первый разъ передающія имъ неиспытанныя еще ими чувства“. *Новое чувство*—вотъ что ставится во главу угла. Новаторомъ, а не тѣмъ, у кого нѣтъ „никакого другого намѣренія, кромѣ желанія написать повѣсть“,—признается художникъ. Тутъ отдѣлываемся мы отъ морализирующаго толкованія назначенія искусства. Искусство—творчество. Оно должно творить. Если „изображающія искусства“ не творятъ новыхъ предметовъ, пусть даютъ они *новыя чувства*. Вполнѣ понятнымъ теперь становится и то, почему искусство первыхъ временъ христіанства, по банальному представленію признаваемое тоже лишь „разрушившимъ эстетику“, такъ дорого Льву Толстому. Да, въ ту пору искусство, поистинѣ, внушало новыя чувства и понятія. Историки средневѣковаго ис-

кусства говорятъ: оно было способомъ преподаванія. Я поставилъ бы вопросъ шире; оно было великимъ *стимуломъ жизни*, особымъ разнообразнымъ *производствомъ*, перестроившимъ на развалинахъ античной культуры всю жизнь европейскихъ народовъ по новому. И мы можемъ теперь быть менѣе строги, чѣмъ Левъ Толстой, и ко всему искусству послѣ среднихъ вѣковъ. И въ эти, эстетическія,—и чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе сознательно эстетическія,—долгія и многія столѣтія, на самомъ дѣлѣ „настоящее“ искусство продолжало быть великимъ производствомъ новыхъ предметовъ, новыхъ чувствъ, новыхъ мыслей на потребу человѣчеству, т. е. великимъ стимуломъ жизни. Оно лишь сбивалось на пустую артистичность, болѣло эстетизмомъ, падало до игры и забавы, до нездоровой жажды зрѣлищъ, наслажденія, убаюкиванія себя мечтательностью.

Мнѣ остается оговорить русскія возраженія на книгу Льва Толстого „Что такое искусство“, вышедшія изъ стана самаго традиціонно-признаннаго у насъ народничества, т. е. отъ самого Н. К. Михайловскаго.

Свои возраженія Льву Толстому Н. К. Михайловскій начинаетъ съ напоминанія о существованіи „научной“ эстетики, которую пытался основать Фехнеръ. Михайловскій утверждаетъ, что наслажденіе красотою должно быть признано вполнѣ законнымъ и естественнымъ. Правда, вкусы бываютъ различны, но психо-физіологія установитъ нормальный вкусъ, разработавъ, какіе вкусы полезны и какіе вредны для человѣчества. Опредѣленіе искусства, данное Львомъ Толстымъ, „превосходно“. Да, конечно, таковъ его смыслъ и тутъ безусловно правъ Левъ Толстой, но дѣло именно въ томъ, что „наслажденіе есть необходимое условіе искусства“. Наслажденіе это—„двоякое: во-первыхъ, эстетическое, а, во-вторыхъ то особое, сложное, часто жуткое чувство наслажденія, которое мы испытываемъ, сочувственно переживая чужую жизнь или какіе-нибудь отдѣльные ея моменты“. Оба эти наслажденія—„проводники заразительности художественныхъ произведеній“. Наслажденіе, а не что другое заставляетъ людей обращаться къ искусству, хотѣть его, создавать и воспринимать его образы. И въ этомъ-то и сила искусства, „сила сама по себѣ стихійная, невѣдающая ни добра, ни зла“, но отъ насъ зависитъ ею будить совѣсть и внушать добрыя или великодушныя чувства. Для этого нужно только нѣкоторое посторонее вмѣшательство. О немъ также напрасно умалчиваетъ Левъ Толстой. Тутъ опять нужно добавленіе. Михайловскій предлагаетъ принудить морализировать, еще болѣе, чѣмъ Левъ Толстой. Левъ Толстой напрасно разорвалъ узы искусства, съ одной стороны, съ наслажденіемъ, а съ другой съ моральнымъ назначеніемъ искусства. То и другое надо возстановить. Но что тогда получится? Не выразитъ-ли самое совершенное пониманіе искусства этотъ знаменитый стихъ Горація, который такъ цѣнили поэтики эпохи Возрожденія, сочиняя свои „защиты поэзіи“, стихъ, требующій сочетанія наслажденія (dulce) и полезности (utile)?

А мы вѣдь видѣли, что люди эпохи Возрожденія, разоткровенничавшись, сознавались въ своей гораздо большей приверженности къ dulce, чѣмъ къ utile.

Я не хочу сказать того же относительно Н. К. Михайловскаго и его многочисленныхъ послѣдователей. Нѣтъ, имъ наоборотъ всего важнѣе было utile, т. е. публицистическое направленство искусства. Среди нихъ не найдешь эстетовъ. Но даже самъ Глѣбъ Успенскій въ очеркѣ „Выпрямила“ открылъ заново въ Луврѣ Венеру. Вышла Венера-красавица эллинскаго міра еще разъ изъ земли. Тогда въ эпоху Возрожденія перепахивалъ свое поле итальянскій крестьянинъ, задѣлъ плугомъ прекрасно изваянное тѣло Венеры, испугался и сказалъ о чудѣ встревоженнымъ сосѣдямъ. Теперь русскій печальникъ о крестьянскомъ горѣ остановился передъ изображеніемъ Венеры въ этомъ чужомъ и чуждомъ современномъ Вавилонѣ—Парижѣ и—пораженный—постарался понять, что такое передъ нимъ. И вотъ случилось, что созерцаніе красоты его „выпрямило“. Оно оказалось не отъ нечисти, не Каиномъ представилось оно. Да, тамъ, въ столицѣ международнаго эстетизма, пережилъ схимникъ-писатель свои давнія сомнѣнія, „заразился“ онъ красотой для нея самой; поклонился онъ этой красотѣ. А тутъ на родинѣ, не отрываясь отъ родной традиціи идейныхъ разсказовъ, почти одновременно Горькій и Вересаевъ открыли и обнаружили существованіе особаго эстетизма, основаннаго на „заразѣ“ не красотою, а тѣмъ, что увидѣлъ и Н. К. Михайловскій рядомъ съ красотой и объяснилъ, какъ „особое сложное, часто жуткое чувство наслажденія, которое мы испытываемъ, сочувственно переживая чужую жизнь или какіе-нибудь отдѣльные ея моменты“.

Совершенно такъ же возмущенный апплодировавшей ему публикой, какъ Горькій, печатно бросившій обвиненіе, что сочувствіе ея только праздное и пустое любопытство, герой разсказа Вересаева „На эстрадѣ“, Осокинъ, такъ объясняетъ свой успѣхъ: „Господа, будемъ говорить на чистоту! Конечно васъ привлекаетъ и захватываетъ въ насъ не красота. Что красота! Мы вамъ даемъ возможность переживать чувства, посильнѣе и попріятнѣе чисто эстетическихъ. Вы переживаете съ нами два самыхъ высшихъ счастья, какія только знаетъ жизнь—счастье борьбы и счастье всезахватывающей любви къ человѣчеству. И какъ дешево можно отъ насъ получить это счастье,—для этого не нужно ни бороться, ни любить! При этомъ счастье это, обработанное нашими руками, такъ гладко, тепло и комфортабельно!“

Стало быть, возможнымъ оказалось признать, что на симпатіи, положенной въ основу эстетическаго сознанія, не только можетъ быть построена формальная эстетика, не признающая никакихъ другихъ цѣлей искусства, кромѣ „игры воспроизводящихъ факторовъ“, но даже болѣе того. Восходящая къ симпатіи эстетика, „расширенная за предѣлы кра-

соты", признающая себя ученіемъ объ „эстетически цѣнномъ", а отсюда включающая въ свою область и некрасивое, такая эстетика можетъ тоже повести къ *эстетизму*. Вѣдь что, какъ не своеобразные эстеты, эти восторженные почитатели Н. К. Михайловскаго, Горькаго, Вересаева, можетъ быть, въ свое время, и Глѣба Успенскаго, которые, разрѣзая новыя книжки передовыхъ журналовъ и сборниковъ, и, гордые своей принадлежностью къ самымъ передовымъ кругамъ общества, „переживаютъ чувства посильнѣе и попріятнѣе чисто эстетическихъ"? Да, существуетъ и такой эстетизмъ. Его нарожденіе можно бы a priori предсказать. Увы, и многіе вѣрующіе отдаются во власть подобному же наслажденію, съ перваго взгляда кажущемуся и схимой и сумрачнымъ подвижничествомъ, на самомъ дѣлѣ носящему всѣ признаки эстетизма. Эти эпигоны когда-то живого христіански-средневѣковаго міросозерцанія — тоже своего рода эстеты. Читаютъ минеи и прологи отцевъ церкви и ходятъ въ храмы, гдѣ благолѣпіемъ золотится благочестіе, слушаютъ церковное пѣніе, но все это для нихъ—только искусство, только эстетика, т. е. въ конечной провѣркѣ—„поддѣлка подъ искусство".

XV.

Судьба эстетики въ Россіи.

Часть II-ая

Владиміръ Соловьевъ и новыя вѣянія.

Когда въ 1893 г. сыну Чернышевскаго удалось вновь, уже 3-имъ изданіемъ выпустить въ свѣтъ эстетическій трактатъ отца въ анонимномъ сборникѣ „Эстетика и поэзія", основныя положенія трактата привѣтствовалъ Владиміръ Соловьевъ. Онъ назвалъ свою рецензію: „Первый шагъ къ положительной эстетикѣ". „Я не стану защищать, писалъ онъ,—всѣ тѣ 17 тезисовъ, которыми заканчивается его диссертація. Главное ея содержаніе сводится къ двумъ положеніямъ: 1) существующее искусство есть лишь слабый суррогатъ дѣйствительности, и 2) красота въ природѣ имѣетъ объективную реальность,—и эти тезисы останутся. Ихъ утвержденіе въ трактатѣ, стѣсненное предѣлами особаго философскаго кругозора автора (онъ былъ въ то время крайнимъ приверженцемъ Фейербаха), не разрѣшаетъ, а ставитъ настоящую задачу; но вѣрная постановка есть первый шагъ къ разрѣшенію" (Собр. соч. VII, стр. 77).

Такъ писалъ Владиміръ Соловьевъ черезъ пять лѣтъ послѣ того, какъ уже увидѣли свѣтъ оба его собственные главные эстетическіе трактаты: „Красота въ природѣ" (1889) и „Общій смыслъ искусства" (1890).

Эстетика самого Владимира Соловьева уже возникла. Значитъ, когда онъ перечелъ вновь знаменитый трактатъ Чернышевскаго, онъ почувствовалъ, что его собственныя мысли о красотѣ и искусствѣ находятся относительно Чернышевскаго въ извѣстной преемственности. Въ какой же? Изъ приведенной выписки очевидно, что Владимиръ Соловьевъ не принималъ цѣликомъ всѣхъ тезисовъ Чернышевскаго. Инымъ представлялся ему и тотъ порядокъ разсужденій, который долженъ повести къ разрѣшенію вопросовъ эстетики. Зависимость Чернышевскаго отъ Фейербаха,—а она впервые печатно была установлена именно въ этой замѣткѣ,—Владимиръ Соловьевъ какъ будто бы считаетъ скорѣе сбившей Чернышевскаго съ правильнаго пути, чѣмъ, напротивъ, опредѣлившей собою достоинства всего построенія. Владимиръ Соловьевъ по-своему понялъ Чернышевскаго, и его трактатъ подвергъ новому толкованію. Намъ и предстоитъ прослѣдить, какъ еще по иному могли быть поняты основные принципы „Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности“, какія содержали они въ себѣ черты, которыя пережили 60-ые годы и были близки и цѣнны такому уму, какъ Владимиръ Соловьевъ. И если удастся разрѣшить эту задачу, заданную самимъ Владимиромъ Соловьевымъ въ его рецензіи, то для обозрѣвателя судебъ эстетики въ Россіи, очевидно, получится именно то, что всего важнѣе, когда какая либо отрасль отвлеченнаго мышленія разсматривается при національномъ освѣщеніи, т. е. возможность установить, какіе принципы или запросы, какія требованія или чаянія мысли наиболѣе дороги и сильнѣе всего *заботятъ* данную эпоху даннаго народа.

Въ началѣ 90-хъ годовъ уже чувствуется то, что назвалъ Н. К. Михайловскій „смутой“. Цѣлостное, точно изъ одного куска, міросозерцаніе 80-хъ годовъ, въ существѣ своемъ настолько народническое, что его можно было бы назвать народничествомъ разныхъ оттѣнковъ, начинаетъ колебаться. Пришло съ запада вліяніе французскаго натурализма; оттуда же двигается и эстетизмъ; послѣдніе еще теплившіеся огни писаревщины погасли, и сказывается стремленіе пересмотрѣть канонъ т. наз. цѣлостнаго міросозерцанія, внести въ него поправки; главное—отвергнутые въ 70-ыхъ годахъ поэты, романисты и художники: Фетъ, Тютчевъ, пейзажная живопись, которую не совсѣмъ дружелюбно признаетъ передвижничество, все это волнуетъ умы и вторгается въ воображеніе; чувствуется, что долженъ настать какой-то перебой вкусовъ и понятій. Пользуясь уже привычными и установленными терминами, журналистика говоритъ о возрожденіи той прежней, еще въ 50-ыхъ годахъ безпокоившей теоріи *искусства для искусства*, съ которой, казалось, разъ на всегда покончено. Возрожденіе этой теоріи связывается съ консервативной политикой царствованія Александра III, и это даетъ возможность пуще клеймить ее. Но изъ другого лагеря, изъ стана реакціонно-настроенной прессы съ одной стороны, и независимыхъ писателей съ другой, слышится теперь громкая и

увѣренная защита этой теоріи. И реакціонеры: сотрудники „Русскаго Вѣстника“ и „Русскаго Обозрѣнія“, и независимые, каждый разъ, какъ удается имъ высказаться, какъ бы подымаютъ перчатку. Да, конечно — искусство независимо: оно довлѣетъ только себѣ; правы были тѣ, кто проповѣдовалъ это освобожденіе искусства отъ подчиненности текущимъ общественнымъ интересамъ, и теперь настало время открыто заявить объ этомъ.

Я уже упоминалъ о статьяхъ П. Д. Боборыкина; нѣсколько разъ возвращался онъ къ этой темѣ, сначала, еще въ 80-ыхъ годахъ, на страницахъ „Русской Бесѣды“, а позднѣе, именно въ началѣ 90-ыхъ, въ только что возникшемъ тогда философскомъ журналѣ Грота. Романисты стараются сбросить съ себя иго журналистики. Начинаетъ сказываться у насъ вліяніе также и „научной“ эстетики англійскихъ позитивистовъ и нѣмецкихъ психологовъ. Оно незначительно. Книги и статьи, написанныя подъ этимъ вліяніемъ, [1]) успѣха не имѣютъ, но мы видѣли, что самъ Н. К. Михайловскій все-таки упоминаетъ о Фехнерѣ.

Самая важная и главная особенность эстетики Владимира Соловьева состоитъ въ томъ, что на его взглядахъ только что названныя теченія не отразились вовсе. Этимъ онъ остался близокъ къ Чернышевскому; тутъ уже сродство. Теорію искусства для искусства Владимиръ Соловьевъ называетъ эстетическимъ сепаратизмомъ и отбрасываетъ вполнѣ, цѣликомъ. „Отвергнуть фантастическое отчужденіе красоты и искусства отъ одного движенія міровой жизни, признать, что художественная дѣятельность не имѣетъ въ себѣ самой какого-то особаго высшаго предмета, а лишь по-своему, своими средствами служитъ общей жизненной цѣли человѣчества,—вотъ первый шагъ къ истинной положительной эстетикѣ“, пишетъ Владимиръ Соловьевъ. Въ данной статьѣ онъ „подчиняетъ искусство дѣйствительности“, чтобы явно и нарочито поддержать завѣтный и основной принципъ русскаго народническаго взгляда на значеніе художественной дѣятельности. Онъ какъ бы подкрѣпляетъ авторитетъ Чернышевскаго своимъ собственнымъ, беретъ Чернышевскаго подъ свое покровительство, дѣлая этимъ выпадъ направо. Оттого его рецензія начинается съ чисто общественной полемики. Это нужно было ему, такъ какъ именно въ началѣ 90-ыхъ годовъ онъ расходится со своими московскими друзьями и почти порываетъ со славянофильствомъ, принимавшимъ все болѣе реакціонный характеръ. Но не надо думать, что Владимиръ Соловьевъ въ рецензіи на новое изданіе трактата Чернышевскаго преувеличилъ свою близость съ нимъ. Нѣтъ, это не такъ. И десять лѣтъ тому назадъ, еще непоколебавшимся и пламеннымъ славянофиломъ, въ вдохновенныхъ

[1]) Л. Е. Оболенскій. Физіологическое объясненіе нѣкоторыхъ элементовъ красоты. Психо-физіологическій этюдъ. С.-П.-Б. 1878 г. В. Вилямовичъ Психо-физіологическія основанія эстетики. Сущность искусства, его соціальное значеніе и отношеніе къ наукѣ о нравственности С.-П.-Б. 1878.

публичныхъ лекціяхъ о Достоевскомъ Вл. Соловьевъ говорилъ то же самое. Его „Три рѣчи въ память Достоевскаго“ составляютъ такое же, логически совершенно необходимое, дальнѣйшее развитіе мыслей Чернышевскаго, какъ и „Что такое искусство“ Льва Толстого. Такъ же точно завѣтный эстетическій принципъ, взлелѣянный русскимъ народничествомъ, считается прямо, хотя и безсознательно ведущимъ къ „будущему“ или „новому“ „религіозному искусству“. „Несмотря на антирелигіозный (повидимому) характеръ современнаго искусства, проницательный взглядъ сумѣетъ отличить въ немъ неясныя черты будущаго религіознаго искусства, именно въ двойномъ стремленіи къ полному воплощенію идеи въ мельчайшихъ матеріальныхъ подробностяхъ до совершеннаго сліянія съ текущею дѣйствительностью и вмѣстѣ съ тѣмъ въ стремленіи воздѣйствовать на реальную жизнь, исправляя и улучшая ее, согласно извѣстнымъ идеальнымъ требованіямъ“ (Собр. соч. III, стр. 190).

Любопытно, что Вл. Соловьевъ ставитъ въ заслугу Достоевскому, этому предтечѣ, по его мнѣнію, новаго религіознаго искусства, что онъ не только художникъ-реалистъ, но еще и художникъ, судящій о явленіяхъ жизни. Совершенно такъ же, какъ Н. К. Михайловскій противополагалъ русскому, восходящему къ Чернышевскому реализму, реализмъ школы Зола, или позднѣе реализмъ Чехова, которому „все равно, что изображать“, и Вл. Соловьевъ противополагаетъ Достоевскаго Тургеневу и Льву Толстому; Достоевскій, будучи такимъ же, какъ и они, реалистомъ, не довольствовался тѣмъ, чтобы „представлять чудесныя картины отнюдь не общественнаго *состоянія*“, въ чемъ была главная, по мнѣнію Вл. Соловьева, сила Тургенева; Достоевскій, по мнѣнію Вл. Соловьева, пошелъ дальше: „онъ предугадывалъ повороты этого движенія и заранѣе *судилъ* ихъ“ (тамъ-же). Слово *судилъ* подчеркнуто самимъ Владимиромъ Соловьевымъ. Мнѣ надо было бы еще поставить его въ ковычки, такъ какъ это терминъ Чернышевскаго; какъ мы видѣли, это—именно тотъ самый терминъ и та самая мысль его, что особенно цѣнятся представителями передовой русской теоретической мысли въ вопросахъ искусства: искусство не цѣль, а способъ. И для Владимира Соловьева тоже искусство—великій стимулъ жизни. Опредѣленіе ars homo additus naturae проводится самымъ категорическимъ образомъ. Вл. Соловьевъ еще гораздо категоричнѣе, чѣмъ Чернышевскій. Чернышевскому было важно изобразительное начало искусства. Оттого онъ вернулся къ аристотелевскому „подражанію“. И мы видѣли, разсматривая трактаты Чернышевскаго въ связи съ воззрѣніями Фейербаха и вообще Молодой Германіи, что изобразительное начало даже должно было оказаться въ самомъ центрѣ системы. Тутъ сказывался и характерный для Молодой Германіи возвратъ къ эстетикѣ XVIII в. Оттого, когда Чернышевскій противоставляетъ красотѣ искусства красоту самой природы, онъ какъ бы стремится обуздать полетъ фантазіи: онъ

споритъ съ романтизмомъ, заставляетъ художество преклониться передъ красотой природы, признать ее, чтобы только у ней и только черезъ подражаніе ей учиться творить. Вл. Соловьевъ думаетъ совершенно иначе и цѣнитъ вовсе не воспроизведеніе, а только сужденіе о дѣйствительности; познавательное значеніе художества ему не нужно вовсе.

Основныя начала эстетики Вл. Соловьева изложены имъ, какъ только что сказано, въ двухъ знаменитыхъ статьяхъ: „Красота природы“ (1889) и „Общій смыслъ искусства“ (1890).

Такъ-же точно, какъ въ своей морали (я разумѣю въ данномъ случаѣ „Оправданіе добра“), Вл. Соловьевъ признаетъ всякую гносеологію въ научномъ изученіи принциповъ эстетики уже превзойденной и оставшейся тамъ позади въ „великой нѣмецкой философіи“, послѣднимъ корифеемъ которой онъ считалъ Шопенгауера. Это, разумѣется, естественно для философа-поэта, а именно статья о красотѣ природы по праву можетъ считаться совершенно столь же поэмой, сколько и философскимъ трактатомъ. Нельзя понять Вл. Соловьева, не запомнивъ, что „всякое познаніе держится на непознаваемомъ, всякія слова относятся къ несказа̀нному“ (изъ „Критики отвлеченныхъ началъ“). Надо также твердо усвоить себѣ, что предметъ философіи одновременно и *сущее*, и *должное*, при чемъ разсматривать первое безъ второго не только недостойно, но едвали возможно. Эстетика Вл. Соловьева должна была совершенно такъ же, какъ и этика, стать прежде всего „путеводителемъ“ къ эстетикѣ; это разъ; а во-вторыхъ она неминуемо стала „оправданіемъ“ красоты въ томъ смыслѣ, что съ одинаковой настойчивостью Вл. Соловьевъ устанавливаетъ какъ „объективную реальность“ красоты въ природѣ, такъ и причины, по которымъ она „заслуживаетъ существованія“. И мало того. Эстетика Вл. Соловьева совершенно не понятна, если не пріучить себя къ мысли, что идея есть то, „что само по себѣ достойно быть“. Именно въ терминѣ идея, какъ его употребляетъ Вл. Соловьевъ, принимавшій идею въ чисто платоновскомъ смыслѣ, неразрывно слиты воедино должное и сущее. А отсюда по необходимости слѣдуетъ, что по выдѣленіи этого центральнаго для большинства послѣ-кантовскихъ, а тѣмъ болѣе кантіанскихъ эстетикъ понятія, красота не только не составляетъ особенно привлекательной философской задачи, но какъ разъ наоборотъ. Еще въ „трехъ рѣчахъ о Достоевскомъ“ было весьма опредѣленно заявлено: „Истина есть добро, мыслимое человѣческимъ умомъ; красота есть то же добро и та же истина, тѣлесно воплощенная въ живой конкретной формѣ. И полное ея воплощеніе—уже во всемъ есть конецъ и цѣль и совершенство, и вотъ почему Достоевскій говорилъ, что красота спасетъ міръ“ (Собр. соч. III, стр. 203).

Эти положенія необходимо было оговорить, чтобы стало понятно, почему для Вл. Соловьева, разъ зашла рѣчь о красотѣ, сразу предста-

вилось возможнымъ задать себѣ вопросъ, во всѣхъ раціоналистическихъ эстетикахъ считающійся если не второстепеннымъ, то во всякомъ случаѣ довольно далекимъ: что и почему красиво въ природѣ? Не самая красота, которую отнюдь нельзя назвать, если слѣдовать за Вл. Соловьевымъ, состояніемъ сознанія, интересуетъ его, а то, что онъ признаетъ красивымъ. Всякая эстетика говоритъ не только о красотѣ, но и о красивыхъ явленіяхъ, но всякая эстетика лишь пользуется красивыми явленіями, какъ примѣрами. Вл. Соловьевъ разбираетъ самыя красивыя явленія природы, и они признаются *реальными оказаніями красоты.*

Красивыя явленія природы Вл. Соловьевъ разсматриваетъ по шкалѣ сначала общаго міросданія, т. е. планетной системы, затѣмъ минеральнаго царства и далѣе царства растительнаго и животнаго вплоть до человѣка, представляющаго изъ себя уже „нѣкоторое соединеніе Божества съ матеріальной природой“. Шкала эта, шеллингіанская въ своей основѣ, у Вл. Соловьева однако отнюдь не есть система постепеннаго проявленія Духа въ природѣ; спиритуализація міра осмыслена иначе. Эволюція міросданія интуитивно продумана Вл. Соловьевымъ, какъ борьба *хаоса и идеи*, т. е. матеріи и должнаго, Премудрости Божіей—Софіи, окончательнаго *всеединства*, т. е. сліянія въ Богѣ и о Богѣ, съ изначальнымъ безобразіемъ. Въ „La Russie et l'Eglise“ Вл. Соловьевъ говоритъ, что „Богъ хочетъ, чтобы внѣ Его самого существовала другая природа, которая становилась-бы постепенно тѣмъ, что Онъ есть отъ вѣка—абсолютнымъ всецѣлымъ. Чтобы достигнуть самой божественной всецѣлости, чтобы вступить въ свободное и взаимное отношеніе съ Богомъ, эта природа должна быть отдѣлена отъ Бога и въ то же время соединена съ Нимъ; она должна быть отдѣлена отъ Него въ своей реальной основѣ и соединена съ Нимъ черезъ идеальную свою вершину, которая есть человѣкъ“. Вотъ общая система. Согласно ей должна возрастать красота. Признаніе всей природы, вышедшей изъ Творца совершенной и прекрасной,—отвергается. Нѣтъ, *вся природа вовсе не прекрасна;* напротивъ, существуетъ уродливое въ природѣ. Но и самое прекрасное въ природѣ не одинаково прекрасно. Это и оговариваетъ Вл. Соловьевъ въ самомъ началѣ своей статьи о красотѣ природы. Вмѣстѣ съ Шопенгауеромъ, этимъ послѣднимъ могиканомъ нѣмецкой философіи, Вл. Соловьевъ допустилъ, какъ правильное, то обычное, восходящее еще къ античному платонизму положеніе, что красота есть *безполезность*: „Какъ цѣль сама въ себѣ красота ничему служить не можетъ—въ практическомъ и житейскомъ смыслѣ она есть чистая безполезность“. Но онъ немедленно отмежевываетъ себя отъ нѣмецкихъ идеалистовъ и особенно отъ Шопенгауера: „Только намекъ на истину находили мы въ извѣстномъ ученіи—пишетъ Вл. Соловьевъ,—по которому существенное содержаніе красоты составляютъ идеи (вѣчные типы вещей), какъ предметныя выраженія (объективаціи) міровой воли“.

Съ этимъ положеніемъ надо было порвать по тѣмъ именно соображеніямъ, которыя какъ разъ у Шопенгауера и проведены вполнѣ послѣдовательно, и составляютъ оригинальность его эстетики. Природа оказывается тогда вся цѣликомъ прекрасной. Смѣло и прямо признаетъ это Шопенгауеръ. Прочіе нѣмецкіе идеалисты, напротивъ, не допускали ничего подобнаго и съ ними солидаренъ Вл. Соловьевъ; „Для этой теоріи—говоритъ Вл. Соловьевъ—все существующее одинаково есть объективація воли, а между тѣмъ не все существующее одинаково красиво". И непосредственно за этимъ слѣдуетъ такой, не оставляющій никакихъ сомнѣній, полемическій выпадъ: „Взглядъ, который логически вынуждается признать какую-нибудь глисту столь же прекрасною, какъ Елену на стѣнахъ Трои, самъ себя убиваетъ въ смыслѣ эстетической доктрины" (VI, стр. 39).

Красивыя явленія природы, которыя онъ разбираетъ, расположены по шеллингіанской, натурфилософской шкалѣ въ такомъ порядкѣ: солнце, луна, звѣздное небо, радуга, алмазъ, пѣніе птицъ, весеннія грозы, морской просторъ и морскія бури, цвѣты, бабочки, раковины, пестрое опереніе птицъ. На этомъ оканчивается толковый каталогъ, который представляетъ собою статья о красотѣ въ природѣ; но вѣнцомъ его надо, конечно, если и пропустить высшихъ млекопитающихся и домашнихъ животныхъ, поставить человѣка и главнымъ образомъ „Елену на стѣнахъ Трои". Женская красота вѣдь представлялась Вл. Соловьеву, какъ двойственная Афродита, тѣлесная и духовная, символъ и воплощеніе самой Софіи, и отсюда ея совсѣмъ Дантовское по замыслу видѣніе въ стихотвореніи „Три встрѣчи". Значитъ отъ минеральнаго алмаза до живой Елены на стѣнахъ Трои *„преображеніе матеріи черезъ воплощеніе въ ней другого, сверхъ-матеріальнаго начала"*,—вотъ какъ надо опредѣлить красоту (т. VI, стр. 41). Но мало этого. Ученіе о красотѣ должно быть и еще продолжено дальше человѣка. Красота развивается и еще совершенствуется въ человѣческомъ творчествѣ. Это и сказано въ статьѣ „Общій смыслъ искусства". „Мы знаемъ,—пишетъ здѣсь Вл. Соловьевъ,—что красота имѣетъ объективное значеніе, что она дѣйствуетъ внѣ человѣческаго міра, что сама природа не равнодушна къ красотѣ. А въ такомъ случаѣ, если ей не удается осуществить совершенную красоту въ области физической жизни, то не даромъ-же она путемъ великихъ трудовъ и усилій, страшныхъ катастрофъ и безобразныхъ, но необходимыхъ для окончательной цѣли нарожденій, поднялась изъ этой низкой области въ сферу сознательной жизни человѣческой. Задача, неисполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнена средствами человѣческаго творчества" (тамъ-же стр. 83—84): „Человѣкъ съ его разумнымъ сознаніемъ долженъ быть не только цѣлью природнаго процесса, но и средствомъ для обратнаго, болѣе глубокаго и полнаго воздѣйствія на природу со стороны идеальнаго начала" (тамъ-же стр. 78).

Въ сущности, Вл. Соловьеву, по примѣру нѣмецкихъ идеалистовъ, надо, было построить свое разсужденіе о смыслѣ искусства, какъ исторію искусствъ. Гегель былъ совершенно послѣдователенъ, понявъ свою задачу именно такъ. У Вл. Соловьева еще въ „Философскихъ началахъ цѣльнаго знанія“ мы дѣйствительно и находимъ набросокъ подобной эстетики художественнаго творчества (т. I, стр. 262—263 и 279—280). Техническое искусство, затѣмъ зодчество, а потомъ живопись, скульптура, музыка и наконецъ поэзія,—черезъ эти стадіи развивается художественная дѣятельность человѣка.

Такова общая схема. Въ нее однако надо внести рядъ поправокъ, и именно этими-то поправками схема Вл. Соловьева, въ общемъ неоплатоновски-шеллингіанская, и пріобрѣтаетъ свой особый соловьевскій отпечатокъ.

Нѣмецкая идеалистическая эстетика, какъ мы уже видѣли, либо, мало заботясь о красотѣ природы, не ставила ее особенно высоко, либо, какъ у Шопенгауера, признала всю природу прекрасной. Иначе и не могло быть. Либо природа сама по себѣ вовсе не прекрасна, а лишь становится такою по мѣрѣ проявленія въ ней Духа, а достигается красота только въ искусствѣ; такъ думали Гегель и его послѣдователи. Либо вся природа, какъ проявленіе Духа-идеи—прекрасна, а искусство лишь обнаруживаетъ эту красоту; къ такому положенію приходитъ Шопенгауеръ. Въ обоихъ случаяхъ и особенно во второмъ схема представлялась стройной. Вл. Соловьева очень мучила, возникавшая рядомъ съ признаніемъ факта красоты, проблема о безобразномъ въ природѣ, и оттого примкнуть къ Шопенгауеру онъ не могъ. Дѣло осложнялось тѣмъ, что отнюдь нельзя было счесть это безобразное постепенно исчезающимъ. Когда въ статьѣ о красотѣ природы онъ переходитъ къ животному царству, нѣсколько страницъ посвящено *обвиненію* (беру это слово, какъ противоположность *оправданію*) червей, у которыхъ безобразіе объясняется тѣмъ, что они нечто иное, какъ обнаженные и всѣмъ ихъ тѣломъ выраженные половые и питательные органы (т. VI, стр. 62—64). Червь, очевидно, не прекраснѣе небесныхъ явленій или алмаза. Но какъ же тогда? Не страдаетъ ли отъ этого общая схема? Вл. Соловьевъ и выходитъ изъ этого затрудненія, признавъ, что „Космическій Зодчій“ на каждой новой стадіи біологическаго процесса принужденъ начинать сначала. Вотъ преодолѣетъ, и возникнетъ красота, но дальше вовсе не немедленное высшее достиженіе, а, напротивъ того, скрываются усилія „Космическаго Зодчаго“. Такъ въ алмазѣ достигнуто почти-что совершенство, но не только въ растительномъ царствѣ, но даже въ животномъ долженъ сначала проявиться весь ужасъ безобразія. „Космическій Художникъ знаетъ, что основа животнаго тѣла безобразна, и старается всячески прикрыть и прикрасить ее. Его цѣль не въ томъ, чтобы уничтожить, или устранить безобразіе, а въ томъ,

чтобы оно само сначала облеклось красотою, а потомъ и превратилось въ красоту. Поэтому онъ тайными внушеніями, которыя мы называемъ инстинктомъ, побуждаетъ самихъ животныхъ изъ собственной плоти и крови создавать всякія красивыя оболочки; онъ заставляетъ слизняка залѣзать въ имъ самимъ устроенную и причудливо разукрашенную раковину, которая для своего утилитарнаго назначенія (предполагая таковое) вовсе не нуждалась въ этомъ красивомъ видѣ; онъ понуждаетъ отвратительную гусеницу надѣть на себя выкрашенныя ею самою пестрыя крылья, а рыбъ, птицъ и звѣрей—совсѣмъ зашить въ блестящую чешую, разноцвѣтныя перья, гладкую шерсть и пушистый мѣхъ" (тамъ-же стр. 67). Безобразны и утилитарно низменны только матеріальны половыя стремленія: „Но Космическій Художникъ пользуется этимъ половымъ влеченіемъ не только для увѣковѣченія, но и для украшенія данныхъ животныхъ формъ" (тамъ же стр. 68). Отсюда яркія оперенія и безподобное пѣніе самцовъ-птицъ, привлекающихъ самокъ, которые такъ превосходно описаны Дарвиномъ и играютъ такую важную роль въ его системѣ подбора видовъ.

Не даромъ далась красота. Она плодъ неустанной борьбы Космическаго Художника съ хаосомъ. „Наша біологическая исторія есть замедленное и болѣзненное рожденіе. Мы видѣли здѣсь явные звуки внутренняго противоборства, толчки и судорожныя сотрясенія, слѣпыя движенія ощупью, неоконченные наброски неудачныхъ созданій,—сколько чудовищныхъ порожденій и выкидышей. Всѣ эти palacozoa, эти допотопныя чудища: мегатеріи, плезіозавры, ихтіозавры, птеродактили, могутъ-ли они быть совершеннымъ и непосредственнымъ созданіемъ Божіимъ?" (тамъ-же, стр. 56).

Искони, отъ временъ бл. Августина, черезъ самого Фому Аквинскаго и до нашихъ дней, тянутся нудныя и никогда не увѣнчавшіяся полнымъ успѣхомъ заботы христіанской мудрости о разрѣшеніи этой задачи: causa mali; все хочется иначе справиться съ нею, чѣмъ прибѣгнувъ къ манихейски-гностическому дуализму. Дѣтская, но облекавшаяся въ истинно-художественную форму апокрифа, мысль дуалистическаго: богомильскаго, или болгарскаго иновѣрчества тоже *оправдывала* красоту такихъ явленій природы, какъ ровныя прекрасныя поля и пажити, кони и лебеди, но *обвиняла* она рвы и безплодныя тѣснины, уродство верблюдовъ и пеликановъ. Первыя считались истиннымъ созданіемъ Бога-зодчаго, а вторые, говорили манихеи, создалъ коварный Подражатель Божій, Сатанаилъ, и отсюда сплетаются въ природѣ, чередуются, спорясь другъ съ другомъ, факты красоты и факты уродства. Не такъ ли въ сущности то обвиняетъ, то оправдываетъ явленія природы и Вл. Соловьевъ? Прожившій всю свою жизнь подъ обаяніемъ его вдохновенной философіи, кн. Е. Н. Трубецкой въ своемъ изслѣдованіи объ этомъ философѣ-поэтѣ принужденъ обнаружить дуализмъ, составляющій необходимый и неизбѣжный принципъ соловьевскаго міросозерцанія, оставшійся, несмотря на всѣ усилія, непрев-

зойденнымъ [1]). По словамъ кн. Е. Н. Трубецкого, эстетика Вл. Соловьева „покоится на томъ предположеніи, что противоположность красотѣ—хаосъ есть реальная основа всякой земной красоты, что „идеѣ“ съ одной стороны, хаосу съ другой соотвѣтствуетъ реальное различіе божественной и внѣбожественной дѣйствительности“. Въ „La Russie et l'Eglise“ Вл. Соловьевъ дѣйствительно и признаетъ существованіе „другого Абсолюта“ или „иное начало“, даже прямо названное „другимъ существомъ“.

Однако, если бы Вл. Соловьевъ и призналъ открыто, вовсе не стараясь превозмочь его, тотъ дуалистическій принципъ, который одинъ только и можетъ объяснить существованіе некрасиваго въ природѣ, какъ совершенно такой же реальный фактъ, что и прекрасное, то въ его эстетикѣ все-таки оставалось бы одно существенное недоразумѣніе. Оно касается уже не уродливаго, а самой красоты. Пусть преодолѣваетъ Космическій Художникъ хаосъ каждый разъ, какъ завершается одна стадія эволюціи, и, словно заранѣе полученная награда за дальнѣйшую борьбу съ хаосомъ, возникаетъ красота, но вѣдь красота эта, красота плоти, красота—„преображеніе матеріи черезъ воплощеніе въ ней другого, сверхъ-матеріальнаго начала“. Вдумаемся же въ это выраженіе: „преображеніе матеріи“. Не грозитъ ли оно внести нѣкоторую смуту въ общую по существу своему спиритуалистическую схему Вл. Соловьева? Да, уродлива глиста, обвиняется червь за то, что онъ слишкомъ матеріаленъ, только такая плоть, „преображенная матерія“, какъ „Елена на стѣнахъ Трои“ прекрасна и достойна оправданія, но она вѣдь все-таки тоже плоть. Надо, значитъ, представить себѣ какой-то особый процессъ въ самой плоти, который при воплощеніи въ ней сверхъ-матеріальнаго начала дѣлаетъ ее особой, уже не отвратительной плотью. Восторгаясь красотой бурнаго моря, Вл. Соловьевъ даже говоритъ: „Хаосъ, т. е. безобразіе, есть необходимый фонъ всякой земной красоты, и эстетическая цѣнность такихъ явленій, какъ бурное море, зависитъ именно отъ того, что подъ ними хаосъ шевелится“ (т. VI, стр. 51). И въ Еленѣ Прекрасной тоже шевелится хаосъ. Признаніе, что красота есть „фонъ“, требовало еще одного оправданія. Обвинено безобразіе за то, что оно плоть, матерія, хаосъ, т. е. обвинены были этимъ и плоть, и матерія, и хаосъ. Но теперь оказывается, что *нельзя оправдать реальной красоты безъ оправданія плоти, матеріи и хаоса*. Иными словами, Вл. Соловьевъ въ своей эстетикѣ принужденъ былъ поступиться своимъ спиритуализмомъ. Этотъ послѣдній долженъ былъ посторониться, дать мѣсто и матеріалистическимъ въ своей основѣ утвержденіямъ.

Мы вернулись теперь къ эстетическому трактату Чернышевскаго, признанному „первымъ шагомъ къ положительной эстетикѣ“. До сихъ поръ

[1]) *Кн. Е. Н. Трубецкой.* Міросозерцаніе Вл. Соловьева. Москва 1913 г., т. I, стр. 295—309, II, 365—371 и др. мѣста.

связь между Чернышевскимъ и Вл. Соловьевымъ была установлена тѣмъ, что и Вл. Соловьевъ требовалъ отъ искусства совершенія великаго житейскаго подвига черезъ „судъ“ надъ дѣйствительностью; это разъ; и кромѣ того тѣмъ, что и Чернышевскій, и Вл. Соловьевъ, оба признали красоту фактомъ дѣйствительности или, иначе, реальностью. Вотъ эта послѣдняя близость безъ оправданія плоти была бы, конечно, иллюзіей и кромѣ того центральная мысль Чернышевскаго, что красота природы выше красоты въ искусствѣ, оказалась бы въ такомъ противорѣчіи съ общей эстетической схемой Вл. Соловьева, что онъ долженъ былъ-бы признать „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности“—„первымъ шагомъ“ лишь къ извращенію „положительной эстетики“. Въ терминахъ историческихъ надо сказать такъ: платонически-шеллингіанская эстетика Вл. Соловьева можетъ быть сближена съ Фейербаховской эстетикой Чернышевскаго лишь постольку, поскольку могутъ быть сближены Шеллингъ и Фейербахъ.

Что Вл. Соловьева влекло къ себѣ не только признаніе вмѣстѣ съ Чернышевскимъ реальности красоты природы, а и главное чисто фейербаховское его утвержденіе, что красота природы выше крастоты достигаемой искусствомъ, видно изъ вниманія, оказаннаго Вл. Соловьевымъ этимъ стихамъ Фета:

Кому вѣнецъ: богинѣ-ль красоты,
Иль въ зеркалѣ ея изображенью?
Поэтъ смущенъ, когда дивишься ты
Богатому его воображенью.
Не я, мой другъ, а Божій міръ богатъ:
Въ пылинкѣ онъ лелѣетъ жизнь и множитъ,
И что одинъ твой выражаетъ взглядъ,
Того поэтъ пересказать не можетъ.

Два раза приводитъ онъ эти стихи: въ статьѣ: „О лирической поэзіи“ (1890) и въ рецензіи на новое изданіе трактата Чернышевскаго (1894). Въ первомъ случаѣ Вл. Соловьевъ комментируетъ это мѣсто такъ: „каковы-бы ни были философскія религіозныя воззрѣнія истиннаго поэта, но, какъ поэтъ, онъ непремѣнно вѣритъ и внушаетъ намъ вѣру въ объективную реальность и самостоятельное знаніе красоты въ мірѣ“. И—дальше: „Поэтъ вдохновляется не произвольными и преходящими субъективными вымыслами, а черпаетъ свое вдохновеніе изъ вѣковѣчной глубины бытія“ (т. VI, стр. 239). Слова: „какъ поэтъ“ вводитъ это замѣчаніе Вл. Соловьевъ въ его эстетику. И вотъ вторично тѣ же стихи вспоминаются для того, чтобы показать, насколько безспорна мысль Чернышевскаго о преимуществѣ красоты природы (т. VII, стр. 76). Близость Чернышевскаго и Вл. Соловьева объясняется тутъ тѣмъ, что оба они, каждый по своему, борются противъ идеализма. Лишь только онъ старается проникнуть въ

область эстетики, идеализмъ и оказывается началомъ разрушительнымъ. Всякой идеалистической эстетикѣ неминуемо грозитъ опасность перестать быть эстетикой, т. е. сдѣлать художественное творчество лишь частью познанія. Общность взглядовъ Чернышевскаго и Вл. Соловьева оттого всего лучше обнаруживается тѣмъ, что Вл. Соловьевъ называетъ „выведеніемъ на свѣжую воду“ гегельянской точки зрѣнія при помощи критическаго замѣчанія о ней Чернышевскаго, что „чѣмъ выше развито мышленіе, тѣмъ болѣе исчезаетъ передъ нимъ прекрасное, и, наконецъ, для вполнѣ развитого мышленія есть только истинное, а прекраснаго нѣтъ“ (т. VII, стр. 75).

Вотъ тутъ въ этомъ-то признаніи Вл. Соловьева нельзя не видѣть примиренія соловьевскаго шеллингіанства съ Фейербахомъ. Оно выразилось въ отрицательномъ отношеніи обоихъ—и Вл. Соловьева, и Чернышевскаго къ Гегелю. Вл. Соловьевъ и самъ „выводилъ Гегеля на свѣжую воду“.

Какъ духовный сочленъ Молодой Германіи, Чернышевскій подъ вліяніемъ Фейербаха „вывелъ Гегеля на свѣжую воду“, ради матеріализма. Черезъ четверть вѣка Вл. Соловьеву нужно было „вывести на свѣжую воду“ прежде всего позитивистовъ, эту слѣдующую за идеалистами философскую школу, родственную Фейербаху; но онъ принужденъ былъ вернуться къ Фейербаху, чтобы не дать себя увлечь тенетамъ эпигоновъ идеализма, и, значитъ, тоже черезъ Фейербаха „вывелъ Гегеля на свѣжую воду“. Но Вл. Соловьеву, болѣе глубоко и, можетъ быть, единственно правильно понявшему Фейербаха, усмотрѣвшему въ немъ то, что впопыхахъ не замѣтила вовсе Молодая Германія, именно Фейербахъ указалъ путь къ религіозной точкѣ зрѣнія. Оцѣнивъ и прочувствовавъ, отдавшись ей и какъ философъ, и какъ поэтъ, Вл. Соловьевъ утвердилъ свою вѣру-философію на двойныхъ и двойственныхъ сваяхъ спиритуализма и матеріализма, и, кромѣ того, раціонализма и мистики [1]). Поэтому для самого себя неожиданно, но во-очію увидѣлъ Вл. Соловьевъ сродство своей эстетики съ эстетическими воззрѣніями Чернышевскаго, что оба они были реалистами. Но Чернышевскій сдѣлалъ только первый шагъ къ положительной эстетикѣ, такъ какъ реализмъ его только матеріалистическій, и только разсудочный, т. е. первоначальный; Чернышевскій призналъ красоту *полнотою* жизни, призналъ красоту совершенной уже въ

[1]) Мнѣ приходится въ этомъ мѣстѣ моихъ очерковъ сознаться, что философская ихъ основа остается не доработанной. Авторъ этихъ очерковъ еще не преодолѣлъ установившагося подъ вліяніемъ нѣмцевъ заблужденія, что въ центрѣ философіи должна быть поставлена послѣ—кантовская нѣмецкая философія. Если бы мы привыкли и пріучили себя считать создателями истинной современной философіи средневѣковыхъ схоластиковъ и прежде всего Ѳому Аквинскаго, яснѣе представились бы и недочеты нѣмецкой, считающейся совершенно невѣрно классической, философіи первой половины XIX в.

природѣ, а отъ искусства требовалъ воздѣйствія на жизнь человѣческую ради той же *полноты;* Чернышевскій былъ только раціоналистомъ, когда онъ думалъ достигнуть черезъ искусство полноты жизни, предписавши искусству, выведенному для этого за предѣлы эстетики, служить исключительно познавательнымъ цѣлямъ, и еще болѣе въ томъ случаѣ, если художникъ возьметъ на себя дѣло судьи надъ жизнью. Реализмъ Вл. Соловьева былъ, конечно, не только матеріалистическимъ и не только разсудочнымъ; оттого онъ былъ болѣе законченъ. И для Вл. Соловьева красота тоже, въ сущности, означаетъ *полноту жизни,* но тутъ жизнь еще не только спиритуализирована, т. е. принята уже со всѣми ея болѣе осложненными запросами, не только *сущими* теперь, а и *должными* во всѣ времена и во вѣки; но и сама природа, побѣждаемая красотою, должна быть тоже еще и „убѣждена". Мистика В. Соловьева прозрѣваетъ еще и *цѣли,* а не только *потребности* природы, и если искусству предписываются неустанныя, новыя усилія для достиженія все большей полноты жизни, то тутъ рѣчь уже не только о жизни преходящей, а о вѣчности, т. е. о жизни въ Богѣ и о Богѣ; искусство должно стать *теургическимъ.* И вѣнчаетъ всю эстетику Вл. Соловьева представленіе о мистической красотѣ, до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ, не достигнутой человѣчествомъ. „Истинная, цѣльная красота,—писалъ Вл. Соловьевъ еще въ „Философскихъ началахъ цѣльнаго знанія",—можетъ очевидно находиться только въ идеальномъ мірѣ самомъ по себѣ, мірѣ сверхприродномъ и сверхчеловѣческомъ. Творческое отношеніе человѣческаго къ этому трансцендентному міру называется мистикой" (т. I, стр. 263). Такъ, говоря словами самого Вл. Соловьева въ стихахъ, вылившихся на высотахъ Альпъ:

Крылья души надъ землей поднимаются,
Но не покинутъ земли.

Эстетика Вл. Соловьева рядомъ съ „Что такое искусство?" Льва Толстого составляетъ другое, высшее достиженіе въ сужденіяхъ о красотѣ и искусствѣ на Руси, и для того и другого тѣ же „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности", каждый разъ по своему, послужили „первымъ шагомъ". Но послѣднее достиженіе, т. е. эстетика Вл. Соловьева, уже не принадлежитъ народническому теченію; чтобы быть разработанными въ этомъ направленіи, взгляды Чернышевскаго должны были стать достояніемъ міропониманія, отличнаго отъ прочихъ оттѣнковъ народничества и, что всего важнѣе, совсѣмъ другихъ, хотя и слабо соприкасающихся съ народничествомъ художественныхъ запросовъ. Какихъ же?

Народничество разныхъ оттѣнковъ отъ 60-хъ годовъ до самой середины 90-хъ составляетъ теченіе, преобладающее во всѣхъ отрасляхъ русскаго искусства. Однако, вся плеяда поэтовъ послѣ-пушкинской поры, исключая только одного Некрасова, стоитъ въ сторонѣ, не понятая

и не признанная. Этихъ поэтовъ: Тютчева, Фета, гр. Алексѣя Толстого, Случевскаго, влечетъ къ славянофиламъ. Книга И. С. Аксакова о Тютчевѣ и политическіе стихи и баллады Алексѣя Толстого, консервативныя убѣжденія Фета, названная выше брошюра Случевскаго противъ „Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности"—все это яркія выраженія взглядовъ и принциповъ, исходящихъ изъ другой среды, чѣмъ та, что создала народничество. Къ ней же принадлежалъ и другъ Вл. Соловьева, кн. Д. Н. Цертелевъ, основавшій впослѣдствіи консервативное „Русское Обозрѣніе". Въ этой средѣ къ художественной дѣятельности зоветъ не народническая „эстетика безъ эстетики", а, напротивъ, рядомъ съ философскими интересами, Шопенгауеромъ, съ Гетевскимъ „Фаустомъ", переведенными Фетомъ, тутъ сказывается образованный и самоувѣренный эстетизмъ, продолжающій традиціи 40-хъ годовъ. Поэзія Пушкина, Лермонтова и Тютчева, раннія произведенія Тургенева, живописность стараго помѣщичьяго быта, деревенскаго въ своемъ основномъ укладѣ, охота и разъѣзды по плѣнительнымъ проселкамъ изъ усадьбы въ усадьбу, гдѣ на первомъ планѣ интересы литературы и искусства, интимныя переживанія изысканныхъ чувствъ, ищущихъ созвучій и сочувствій на лонѣ еще почти-что непочатой природы, охота, соловьи и перелѣски, восхитительныя зори и радости высокой культуры, особенно очаровательной, когда она не заперта въ тѣсныя музейныя стѣны, а окружена дома задушевностью семейнаго быта и привязанностей, а внѣ дома, но тутъ же рядомъ,—народнымъ искусствомъ и бытомъ—вотъ пестрая и осложненная основа русской культуры середины XIX в. Она, въ сущности, жила и въ сердцахъ большинства народниковъ. Народничество соткано изъ тѣхъ-же самыхъ нитей, лишь иначе сплетающихся, но отверженные народниками поэты-дворяне отдались ей съ какимъ-то задоромъ и упорствомъ, отстаивая свое право и свою независимость отъ тѣснившихъ художественно-литературный міръ 60-хъ и 70-хъ годовъ соціально-политическихъ запросовъ, по необходимости обѣднявшихъ всю роскошь нашей культуры.

Вл. Соловьевъ былъ горожанинъ, и та среда, которой онъ принадлежалъ съ ранней юности и до сѣдыхъ волосъ, была среда университетская. Но онъ былъ москвичъ и поэтъ. Отсюда именно названные поэты, ихъ среда, ихъ искусство, ихъ литературно-художественные интересы взростили и всхолили его недоконченную, но безостановочно развивавшуюся въ его душѣ философа-поэта эстетику. И уже разойдясь съ московскими славянофильскими кругами, ставши западникомъ, даже въ религіозныхъ вопросахъ онъ отдалъ дань почти всѣмъ названнымъ поэтамъ, посвятивши именно имъ въ либеральномъ „Вѣстникѣ Европы" нѣсколько литературно-критическихъ очерковъ.

Кн. Е. Н. Трубецкой говоритъ, что эстетика Вл. Соловьева не под-

верглась измѣненіямъ [1]). Нѣтъ, совершенно параллельно съ его общими философски-религіозными принципами мѣнялись и его эстетическіе взгляды. Эстетика Вл. Соловьева сложилась окончательно въ началѣ 80-хъ годовъ, когда, по словамъ кн. Е. Н. Трубецкого, сказывается „преобладаніе практическаго интереса надъ теоретическимъ [2]). До конца 70-хъ годовъ вмѣстѣ съ названными только что поэтами Вл. Соловьевъ не хочетъ и слышать объ наложившемъ на русское народничество свою печать позитивизмѣ. Отсюда Вл. Соловьевъ отрицаетъ и реализмъ въ искусствѣ, казавшійся столь драгоцѣннымъ, взлелѣянный и превознесенный въ станѣ народниковъ. Въ 80-хъ годахъ Вл. Соловьевъ начинаетъ думать иначе, и именно тогда-то и только тогда сложилась въ стройную систему его эстетика.

Французскимъ позитивистамъ и пошедшей по начертанному ими пути Молодой Германіи были одинаково ненавистны и средніе вѣка съ ихъ мистицизмомъ и схоластикой, и идеализмъ Шеллинга, Гегеля и Виктора Кузена, старавшійся согласовать построенную на раціонализмѣ метафизику съ наставленіями господствующихъ теченій христіанства. Отсюда у обоихъ, и у Огюста Конта, и у Фейербаха явилась потребность признать превзойденными и отжившими, навсегда ушедшими въ прошлое всякое религіозное и всякое метафизическое міросозерцаніе. Съ тѣмъ и другимъ должны быть окончены всѣ счеты. Наступила пора положительнаго знанія. Всѣ надежды должны быть возлагаемы только на современную по возможности точную, положительную науку, уже предсказанную въ философскихъ системахъ Бэкона и Спинозы. Вотъ эта-то схема была отнюдь не пріемлема для Вл. Соловьева, и та его собственная система, завершить которую онъ надѣялся эстетикой, строилась иначе.

Въ своихъ „Философскихъ началахъ цѣльнаго знанія“ Вл. Соловьевъ какъ бы идетъ дальше, чѣмъ позитивисты и Фейербахъ; и они должны быть, по его мнѣнію, превзойдены. Да, разъ на всегда покончено съ средневѣковьемъ. Вл. Соловьевъ тоже смотрѣлъ на мистику и схоластику средневѣковья, какъ на безвозвратное прошлое. Но согласно его построеніямъ, въ эпоху Возрожденія положено было начало одновременно и раціонализму и эмпирическому знанію. Оттого, если идеалистическая философія въ лицѣ Гегеля завершаетъ раціонализмъ, съ такой силой обоснованный Декартомъ, на позитивизмъ, который возводитъ себя по праву къ Бэкону и Спинозѣ, надо смотрѣть не какъ на залогъ будущаго и болѣе совершеннаго міросозерцанія, а тоже какъ на завершеніе, конецъ, безнадежность. Тутъ входила въ свои права славянофильская доктрина о гибели западной цивилизаціи. Позитивизмъ—послѣднее, что дала эта цивилизація. Не ей, а новому началу, восточному христіанству принадлежитъ будущее. Вотъ схема, въ которую должна была уложиться эстетика. Наша эстетика возникла на

[1]) Назв. соч., т. II.

[2]) Тамъ-же, т. I, стр. 421.

развалинахъ мистическаго, только церковнаго искусства среднихъ вѣковъ въ эпоху Возрожденія, но тутъ другая крайность—художественный сепаратизмъ; къ эпохѣ Возрожденія восходитъ теорія „искусства для искусства“ и стремленіе къ формальной красотѣ. И достиженія этой формальной эстетики съ самой эпохи Возрожденія велики. Прекрасно западное искусство, хотя и порвало оно съ религіей. Но что мы видимъ дальше? Реализмъ? Онъ соотвѣтствуетъ увлеченіямъ положительной философіей, и въ немъ усматривается какая-то побѣда духа. Нѣтъ, для Вл. Соловьева въ 70-хъ годахъ реализмъ не побѣда, а извращеніе, окончательный упадокъ, прикладная утилитарность и плотская скверна (I, стр. 276—280). Его смѣнитъ новое, уже не западное искусство, и славянскія мечты заставляли искать зачатковъ этого будущаго искусства кругомъ себя на Руси, ждать его нарожденія, вчитываясь въ стихи только что очерченной не-народнической школы поэтовъ послѣ-пушкинской поры.

Вотъ эти-то послѣдніе выводы и мѣняются въ 80-хъ годахъ. Измѣнилось отношеніе Вл. Соловьева къ реализму, что вполнѣ соотвѣтствуетъ разрыву съ славянофильствомъ. Вл. Соловьевъ заново продумалъ проблему о реализмѣ въ искусствѣ, когда сблизился съ западниками, а первый толчекъ къ новымъ мыслямъ объ искусствѣ далъ Достоевскій, этотъ славянофилъ изъ славянофиловъ, до конца сохранившій однако въ своихъ художественныхъ взглядахъ завѣты нарождавшагося въ дни его молодости народническаго реализма. Достоевскій стоялъ на перепутьѣ между народниками и только-что очерченной не-народнической поэзіей. Именно Достоевскій, это высшее созданіе русской цивилизаціи, великій Достоевскій, въ своей рѣчи о Пушкинѣ въ 1880 г., за годъ до смерти, напророчившій русской цивилизаціи ея самые великіе подвиги, долженъ былъ заставить Вл. Соловьева заново продумать свою лишь вчернѣ набросанную эстетику. Развѣ Достоевскій не реалистъ? Развѣ онъ не народникъ? И развѣ можно, противоставивъ Достоевскому этихъ поэтовъ-эстетовъ: Тютчева, Фета,—не говоря уже объ Алексѣѣ Толстомъ,—строить такую положительную эстетику, въ которой творчество Достоевскаго не заняло бы самое первое мѣсто? А какъ только было осмыслено во всемъ своемъ совершенствѣ творчество Достоевскаго, иной взглядъ долженъ былъ возникнуть и по отношенію къ Некрасову. Вѣдь народникъ Некрасовъ, этотъ поэтъ, котораго готовы были не-народники совсѣмъ вычеркнуть изъ списка поэтовъ, гораздо ближе Достоевскому, чѣмъ его противникъ Алексѣй Толстой, несмотря на то, что Достоевскій и Алексѣй Толстой были славянофилы, а Некрасовъ западникъ. Въ „Трехъ рѣчахъ въ память Достоевскаго“ реализмъ и оцѣнивается совершенно иначе, хотя обильныя историко-философскія, а отсюда и историко-художественныя построенія остаются прежними.

Вл. Соловьевъ начинаетъ теперь думать, что не такъ-то ошибались народники, когда возлагали на реализмъ большія надежды. Уже въ основѣ

„Первой рѣчи“ о Достоевскомъ лежитъ та же самая извѣстная намъ соловьевская схема. Черезъ четыре года Вл. Соловьевъ не забылъ ея. Но она расширена. Рѣчь идетъ не только о Западной Европѣ. Періоды опредѣляются такъ: 1-й—первобытный, когда художникъ—и пророкъ, и жрецъ, „тутъ и религіозная идея владѣла поэзіей“; 2-й періодъ—„двукратная весна свободнаго искусства, въ классическомъ мірѣ и въ новой Европѣ“; теперь „явились жрецы чистаго искусства“; 3-й періодъ—современность, и тутъ „кончился расцвѣтъ ново-европейскаго искусства“. (III, стр. 188). Вл. Соловьевъ еще славянофилъ. Но дѣло именно въ томъ, что русское искусство,—а на него не можетъ не возлагать надеждъ славянофилъ,—оказывается теперь искусствомъ реалистическимъ. Реализмъ вмѣсто того, чтобы быть послѣднимъ паденіемъ, превратился въ „завязь“ будущаго плода. Тутъ мы можемъ наложить руку, подержать на ней и взвѣсить, какъ вещь вѣсомую, общность взглядовъ Вл. Соловьева съ Фейербахомъ. И Вл. Соловьеву не миновать было вліянія позитивной философіи. Какъ ея врагъ, онъ писалъ четыре года тому назадъ: „Подражаніе поверхностной дѣйствительности и узкая утилитарная идейка—такъ называемая тенденція—вотъ все, что требуется нынѣ отъ художественнаго произведенія. Искусство превратилось въ ремесло,—это всѣмъ извѣстно“ (I, стр. 280). Теперь говорится, что высказать „осужденіе современному состоянію искусства и его господствующему направленію очень легко“, и вовсе не осужденіе вдохновляетъ теперь Вл. Соловьева. Паѳосъ его направился по иному пути. Онъ не довольствуется уже тѣмъ, чтобы карать и поносить Западъ. Сдѣланъ шагъ впередъ чисто славянофильскій, поскольку поэтомъ будущаго, „завязью“ оказался русскій—Достоевскій, но этотъ шагъ впередъ также и западническій, поскольку Достоевскій вѣдь тоже реалистъ, т. е. мастерство его такое же, какъ у западныхъ современныхъ писателей-художниковъ. Черезъ Достоевскаго оправдывается западный реализмъ, а черезъ реализмъ Достоевскаго возвеличивается великое русское художество. Но что же тогда получается? Приходится поступиться славянофильской точкой зрѣнія еще въ томъ смыслѣ, что современное западное искусство вовсе нельзя представлять, какъ одно сплошное вырожденіе. Нѣтъ, это вовсе не такъ. Реалистическія струи современнаго искусства и западныя, и соотвѣтственныя имъ русскія необходимо теперь признать уже не мертвыми, а живыми струями.

Оправдается всецѣло лишь второй періодъ намѣченной схемы, т. е. время „жрецовъ чистаго искусства“. Вотъ куда направлено обвиненіе. И важно принять въ соображеніе, что прежнее искусство, т. е. его „двукратная весна“, бичуется въ тѣхъ самыхъ выраженіяхъ, въ какихъ бичевали романтиковъ французскіе реалисты, а за ними и наши реалисты-народники. Реализмъ оправдывается, потому что онъ знаменуетъ собою

стремленіе къ жизни, къ дѣйствительности, къ воздѣйствію на жизнь, хочетъ превратить искусство изъ жалкаго украшенія въ стимулъ.

„Въ этомъ грубомъ и низменномъ современномъ художествѣ—пишетъ Вл. Соловьевъ—подъ этимъ двойнымъ знакомъ раба скрываются залоги божественнаго величія. Требованіе современной реальности и прямой пользы отъ искусства, безсмысленныя въ своемъ теперешнемъ грубомъ и темномъ примѣненіи, намекаютъ однако на такую возвышенную и глубоко истинную идею художества, до которой еще не доходили ни представители, ни толкователи чистаго искусства. Не довольствуясь красотой формы, современные художники хотятъ болѣе или менѣе сознательно, чтобы искусство было *реальною силой*, просвѣтляющей и перерождающей весь человѣческій міръ. Прежнее искусство *отвлекало* человѣка отъ той тьмы и злобы, которыя господствуютъ въ мірѣ, оно уводило его на свои безмятежныя высоты и *развлекало* его своими свѣтлыми образами; теперешнее искусство, напротивъ, привлекаетъ человѣка къ тьмѣ и злобѣ житейской съ неяснымъ желаніемъ прояснить эту тьму, умирить эту злобу“ (III, стр. 189).

Значитъ, если „художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже въ другомъ, болѣе важномъ и возвышенномъ смыслѣ“ (III, стр. 190), то совершить это предстоитъ художникамъ и поэтамъ-реалистамъ. Таковъ вѣдь и былъ Достоевскій. Вышла эстетика Вл. Соловьева изъ среды не принявшихъ схиму и не покаявшихся поэтовъ-дворянъ, чуждыхъ народничеству, но и она вернулась на лоно, какъ только приблизилось къ искусству такого же, какъ и Левъ Толстой, народника изъ народниковъ Достоевскаго. Только ставши тоже народникомъ въ эстетикѣ и тоже поступившись красотою ради „тьмы и злобы житейской“, Вл. Соловьевъ не позабылъ и поэтовъ: Тютчева, Фета, Алексѣя Толстого. Въ посвященныхъ имъ критическихъ очеркахъ 90-хъ годовъ и они оказываются тоже предтечами современнаго религіознаго искусства (см. эти очерки въ т. VI и VII). Тютчева славитъ при этомъ Вл. Соловьевъ, какъ по своему реалиста. Тютчевъ „вѣрилъ“ въ природу и въ свои чувства, тогда какъ, напр., Шиллеръ только въ древности представлялъ себѣ природу „живой“ и „дѣйствительной“, а все современное „воображалъ“, какъ призракъ или какъ романтическую прикрасу“ (VII, стр. 118).

Высоко вознеслась русская эстетика. Ни для безбожныхъ народниковъ-свободомыслящихъ, ни для христіанина и моралиста Толстого, ни для мистически-церковнаго христіанина Вл. Соловьева не могло быть и рѣчи ни о какомъ другомъ пониманіи смысла художественной дѣятельности, какъ великаго стимула жизни. Вотъ эта общая черта эстетическихъ построеній такихъ, казалось бы, различныхъ мыслителей, какъ Чернышевскій, Левъ Толстой и Владиміръ Соловьевъ, и должна служить

объединяющимъ звеномъ. Такова основная черта русской эстетики. *Для русскихъ*, какъ бы они ни раздѣлялись на группы партій, толки, школы, *художественное творчество есть великій стимулъ жизни*, и отсюда, если произведеніе искусства только чаруетъ, даетъ только одно наслажденіе, оно не признается произведеніемъ „настоящаго искусства".

Черта эта продолжаетъ оставаться преобладающей и со времени нахожденія т. наз. „новыхъ вѣяній". Тутъ она вновь ожила, получила новое значеніе. Новыя вѣянія въ искусствѣ, написавшія на своемъ знамени: *символизмъ*, спасли русское искусство отъ того доподлиннаго упадочничества, въ какой извратилась народническая эстетика 60-ыхъ и 70-ыхъ г.г. Мы видѣли, что „особое жуткое чувство", вызываемое разсказами и очерками русскихъ реалистовъ-народниковъ, оказалось источникомъ своеобразнаго и довольно жалкаго эстетизма. Эстетизмъ этотъ былъ, правда, созданіемъ „эстетики безъ эстетики"; онъ былъ вполнѣ достоенъ упрека Бодлэра реалистамъ; презрѣніе къ музеямъ, художественное невѣжество, дурной вкусъ, публицистическое засилье, неискреннее и притянутое за волосы направленство, затхлость и убожество мастерства— все это заставило нѣжнаго и вдумчиваго Чехова воскликнуть: „Нужны новыя формы, новыя формы нужны"! „Чайка" Чехова, откуда взятъ этотъ возгласъ, и знаменуетъ собою начало „новыхъ вѣяній". Но далеко не только въ формахъ было дѣло. Если Чеховъ, писатель, воспитавшій свое мастерство на традиціонной реалистической изобразительности, взывалъ устами героя „Чайки" къ новымъ формамъ, онъ выставлялъ лишь внѣшнее, бросавшееся въ глаза. Потребность обновить формы сама вытекла изъ болѣе важной глубинной потребности обновленія всего литературно-художественнаго творчества. Русская эстетика должна была обновиться. Только одно народнически-реалистическое ея направленіе уже дало все, что могло. Закончился циклъ русскихъ эстетическихъ исканій, начавшихся съ Чернышевскаго и получившихъ завершеніе свое въ „Что такое искусство" Льва Толстого. И вотъ тогда-то настало время, когда выразителемъ русской эстетики сталъ Владиміръ Соловьевъ. *Отъ Чернышевскаго до Льва Толстого*—таковъ первый этапъ русской эстетики; *Владиміръ Соловьевъ и „новыя вѣянія"*—таковъ второй.

Въ 1892 году, еще почти мальчикомъ, Валерій Брюсовъ издалъ два маленькихъ сборника стиховъ, озаглавленныхъ „Символисты". Они имѣли успѣхъ скандала, и съ этого времени заговорили и у насъ въ Россіи о символизмѣ, декаденствѣ, „новыхъ вѣяніяхъ", новомъ стилѣ и т. д. Вл. Соловьевъ отозвался на эти толки рецензіей въ „Вѣстникѣ Европы". Рецензія была неблагопріятна. Вл. Соловьевъ зло подсмѣялся надъ первыми поэтическими грѣзами русскихъ символистовъ. Однако, Валерій Брюсовъ въ слѣдующей тетрадкѣ своихъ „Символистовъ" объявилъ, что именно его рецензентъ Вл. Соловьевъ,—поскольку онъ и печатающій отъ времени

до времени въ „Вѣстникѣ Европы“ поэтъ В. С. одно и то же лицо,—самъ символистъ, и молодые поэты, идущіе по этому пути, имѣютъ полное право считаться его послѣдователями. Валерій Брюсовъ былъ правъ и при томъ еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ самъ предполагалъ. Теперь, когда мы знаемъ шуточную, но выражающую самыя затаенныя и возвышенныя мысли о любви, пьесу Вл. Соловьева, развѣ можно отрицать, что еще въ 70-ыхъ годахъ изъ-подъ пера автора „Оправданія Добра“ вылилось чисто символическое произведеніе, напророчившее такія формы и замыслы поэзіи, какіе развиты и осуществлены поэтами „новыхъ вѣяній“ въ 90-хъ и 900-ыхъ годахъ?! Вл. Соловьевъ своимъ пониманіемъ Достоевскаго, своимъ увлеченіемъ этой вѣрой творца „Братьевъ Карамазовыхъ, что „красота спасетъ міръ“, всѣмъ складомъ своихъ религіозно-философскихъ построеній—учитель лучшихъ представителей „новыхъ вѣяній“. Александръ Блокъ—прямой, непосредственный послѣдователь Вл. Соловьева. Мистическій символизмъ Вячеслава Иванова восходитъ по прямой линіи къ его ученію о воздѣйствіи черезъ посредство красоты на самую плоть природы. Тріединая Прекрасная Дама—незнакомка Александра Блока, и двойственная Дульцинея-Альдонса или Ева-Лилитъ Ѳедора Сологуба поэтически воспроизводятъ основной принципъ мистическаго символизма Вячеслава Иванова: a realibus ad realiora—отъ реальности къ вѣчно сущему. Мы видѣли, что Вл. Соловьевъ, несмотря на то, что онъ былъ одновременно и философомъ и богословомъ, не высоко цѣнилъ средневѣковую мудрость; онъ считалъ ее разъ навсегда превзойденной; однако онъ, разумѣется, думалъ именно такъ, какъ схоластики временъ Ѳомы Аквинскаго, когда истинно сущимъ признавалъ сущее о Богѣ, а отсюда отстаивалъ доподлинную реальность всякаго истиннаго бытія; она была заподозрѣна нечестивыми номиналистами и ихъ учениками идеалистами и нео-кантіанцами,—но идеалисты и нео-кантіанцы были всего болѣе чужды Вл. Соловьеву, хотя онъ и называлъ нѣмецкую идеалистическую философію классической. Не это ли означаетъ его проникновенный возгласъ, вырвавшійся изъ сердца на высотахъ Альпъ:

Крылья души надъ землей подымаются,
Но не покинутъ земли.

Въ началѣ XX в. постепенно совершается возрожденіе великихъ достиженій средневѣковой мудрости. Во многихъ мѣстахъ постоянныхъ очерковъ, по различнымъ поводамъ и въ разной связи, мнѣ случилось на это указывать. „Новыя вѣянія“, въ лицѣ своихъ наиболѣе глубокихъ выразителей, прежде всего религіозныя, сознательно обратились къ средневѣковому мистицизму. Такъ надо было. Возрожденіе уже не только античныхъ, но и средневѣковыхъ нормъ, а изъ этихъ послѣднихъ именно тѣхъ нормъ, что установили средневѣковые реалисты, было уготовано Вл. Соловьевымъ. Оттого не случай, а закономѣрность надо видѣть въ

томъ, что къ средневѣковью тянетъ наиболѣе сознательно послѣдователя Вл. Соловьева, Александра Блока. Но развѣ Вячеславъ Ивановъ, классикъ, влюбленный въ античныя формы, не ищетъ въ древне-греческой поэзіи и вообще всей древне-греческой цивилизаціи именно мистицизма? Онъ рвется мыслью и воображеніемъ къ древне греческимъ мистеріямъ. Вовсе не по стопамъ Ницше, а отвѣчая своимъ собственнымъ запросамъ, старается онъ вработаться съ кропотливостью филолога въ сокровенную трудность религіи Діониса.

„Новыя вѣянія“ въ началѣ своего появленія были западническимъ теченіемъ. Черезъ нихъ вновь европеизируется русское художество. Расшатывается та замкнутость и та сосредоточенность въ себѣ самой, которыя составляли отличительную черту народничества и унаслѣдованы имъ отъ славянофильства. Русскіе живописцы, русскіе поэты „новыхъ вѣяній“— ученики французскихъ и норвежскихъ символистовъ; они увлечены Эдгаромъ По, Бодлэромъ и Верлэномъ; ихъ чаруетъ живопись Дегаза, Манэ, Пювисъ де Шавана; краски отстаиваютъ свои права и тѣснятъ рисунокъ; стилизація англійскихъ прерафаэлитовъ, Вильямъ Моррисъ и Гюставъ Моро, декоративность, прикладное искусство,—все это зоветъ къ себѣ, обсуждается, находитъ подражателей. Ютятся русскіе поэты на Монмартрѣ. Русскіе поэты готовы воскликнуть, какъ Бальмонтъ:

Не снятся мнѣ цвѣты родного сада,
Родимые безмолвные луга.

Началось новое паломничество на западъ. Словно покаялись дѣятели русскаго искусства въ томъ, что святотатственно отвернулись отъ запада. „Новыя вѣянія“ начинаются какимъ-то шествіемъ въ Каноссу: надо признать художественную гегемонію запада. И если тамъ, на Западѣ, основнымъ эстетическимъ принципомъ становится *эстетизмъ*, трагически превознесенный Оскаромъ Уайльдомъ, то и русскіе становятся эстетами. Тутъ какъ будто даже полное расхожденіе съ Вл. Соловьевымъ. Ненавистный ему „эстетическій сепаратизмъ“ становится какъ бы лозунгомъ „новыхъ вѣяній“. Одно время вновь загорается споръ между представителями „искусства для искусства“ и „искусства для жизни“, и представители „новыхъ вѣяній“ открыто провозглашаютъ независимость искусства отъ какихъ-либо общественныхъ обязательствъ. Москвичи и петербуржцы въ Уайльдовскихъ плащахъ не хотятъ имѣть ничего общаго ни съ однимъ изъ толковъ или теченій народничества. Но перебродило. Какъ Бальмонтъ, въ годы полной зрѣлости, духовно вернулся на родину и закончилъ всѣ свои художественныя паломничества, бросавшія его въ Норвегію, въ Англію, въ Испанію, въ Мексику,—каждый, наиболѣе вдумчивый изъ поэтовъ и художниковъ „новыхъ вѣяній“, могъ-бы сказать о себѣ:

Береза родная со стволомъ серебристымъ,
О тебѣ я въ тропическихъ чащахъ скучалъ.

И, когда, вернувшись, такимъ образомъ изъ Каноссы, увидѣли они край родной, они въ немъ стали вновь сами собою, т. е. эстетика ихъ стала вновь русской эстетикой и вновь эстетикой Вл. Соловьева.

Временный разрывъ съ народничествомъ далъ, однако, возможность „новымъ вѣяніямъ“ обрусѣть болѣе углубленно. Эстетика „новыхъ вѣяній“ — поистинѣ русская эстетика еще и потому, что она шире, чѣмъ исключительно только народническая русская эстетика. Вл. Соловьевъ, даже сближаясь съ народничествомъ, остался вѣренъ тѣмъ своимъ друзьямъ-поэтамъ, которыхъ не хотѣли признать народники и которые сами отвернулись отъ народничества. Именно черезъ Достоевскаго и Вл. Соловьева становится понятнымъ, насколько былъ искусственъ и по существу не нуженъ тотъ разрывъ между народниками съ одной стороны и Фетомъ, Тютчевымъ, Майковымъ, Полонскимъ—съ другой. Въ пылу партійныхъ споровъ, онъ казался непреодолимымъ. Но стоило вновь возвеличить и оцѣнить Пушкина и Гоголя, стоило вдуматься въ вдохновенную рѣчь о Пушкинѣ Достоевскаго, и положеніе вещей должно было измѣниться. Поэты „новыхъ вѣяній“ недавно открыто, громко, во всеуслышаніе объявивъ себя послѣдователями Тютчева и Фета, вернули къ нимъ симпатіи русскаго общества. Это еще одно звено, связывающее ихъ съ Вл. Соловьевымъ. И вотъ, подъ вліяніемъ „новыхъ вѣяній“ возникаетъ новый взглядъ на развитіе русскаго искусства со времени Пушкина. Пушкинъ его родоначальникъ, его первый безусловный и несомнѣнный величайшій геній, а ведя родословіе отъ Пушкина, нельзя не дойти до пониманія, что все цѣликомъ русское художество связано неразрывными узами, представляетъ одно геніальное цѣлое художественно-религіозныхъ исканій. Передъ лицомъ „новыхъ вѣяній“ прежніе споры стали спорами не только пережитыми, но изжитыми. Не въ нихъ больше дѣло; все свелось къ тому самому великому ожиданію религіознаго искусства, которое видѣлось Вл. Соловьеву въ его пророческихъ чаяніяхъ.

И до сихъ поръ надо заканчивать очеркъ развитія русской эстетики именно Вл. Соловьевымъ. Наиболѣе склонный къ теоретическимъ построеніямъ, поэтъ-мыслитель Вячеславъ Ивановъ, къ мнѣніямъ котораго внимательно прислушивается большинство поэтовъ „новыхъ вѣяній“, и тотъ еще не формулировалъ своей эстетики. Но она уже родилась. Ее можно возсоздать по отдѣльнымъ мыслямъ, разсѣяннымъ въ его стихахъ и прозѣ. Однако, это завело бы насъ далеко за предѣлы, поставленныя этимъ очеркомъ Въ нихъ приходится ограничиться лишь законченными эстетическими теоріями. Оттого изъ эстетическихъ трактатовъ, исходящихъ изъ среды дѣятелей „новыхъ вѣяній“, я назову лишь глубоко соловьевскую по своимъ основамъ книгу Эрберга „Цѣль Творчества“ (Спб. 1914).

XVI.

Происхожденіе поэзіи.

Въ своихъ „Письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи“ Шиллеръ высказалъ мысль, по которой искусство въ основѣ своей—*игра*. Ему казалось, что понятіе объ игрѣ всего лучше объясняетъ эту особую дѣятельность человѣка, когда, оторвавшись отъ своихъ каждодневныхъ заботъ и интересовъ, онъ отдается „чарованью красныхъ вымысловъ“, выраженныхъ словомъ, звукомъ, красками или линіями. И послѣдовательный приверженецъ взглядовъ на красоту и искусство Канта такъ и долженъ былъ разсуждать. Иначе какъ же? Основная черта эстетическаго наслажденія для Канта вѣдь его безполезность. Искусство, какъ особая дѣятельность человѣка, отсюда тоже должно считаться безполезнымъ. Это его основной признакъ, если исходить изъ эстетики Канта. Спрашивается тогда, что же болѣе схоже съ этимъ удовольствіемъ отъ безполезнаго, какъ не игра, сама по себѣ также безполезная, но несомнѣнно доставляющая удовольствіе?

Такъ возникла теорія искусства—игры. Сообразно ей, если мы спросимъ себя, какъ произошло искусство, какъ возникло оно у животнаго—человѣка, когда ни у какихъ другихъ животныхъ подобной дѣятельности не замѣчается, отвѣтъ будетъ: животное—человѣкъ играло, какъ играютъ всѣ прочія животныя, и вотъ изъ этой игры—забавы, беззаботной рѣзвости, веселаго наслажденія и произошло искусство. Подобный взглядъ на происхожденіе искусства, собственно только вскользь брошенный Шиллеромъ, получилъ дальнѣйшее распространеніе, и еще всего нѣсколько лѣтъ тому назадъ могъ считаться общераспространеннымъ. Теорія искусства—игры вслѣдъ за Шиллеромъ, хотя и независимо отъ него, была поддержана огромнымъ авторитетомъ Герберта Спенсера и поэтому получила новое обоснованіе въ средѣ антропологовъ, по самому предмету своихъ занятій обладающихъ богатымъ запасомъ знаній о первобытномъ человѣчествѣ, бывшихъ въ состояніи провѣрить и научно обставить взглядъ Шиллера. Возражалъ противъ него до самаго послѣдняго времени только одинъ Гюйо, сказавшій въ своихъ „Очеркахъ современной эстетики“, что подобный взглядъ какъ-бы отнимаетъ у искусства весь его серьезный смыслъ.

Для Спенсера [1]) біологически, т. е. съ точки зрѣнія общей науки о жизни, искусство есть надстрой, лишнее дополненіе, прекрасная прибавка къ общему процессу всего сложнаго развитія жизни. Человѣкъ путемъ долгаго и упорнаго преслѣдованія своей пользы развился и окрѣпъ, занявъ мѣсто побѣдителя по отношенію ко всѣмъ прочимъ существамъ, населяю-

[1]) Эстетическіе взгляды Спенсера см. въ послѣднихъ главахъ его „Основы Психологіи“ и въ „Essays“ (Р. пер. Опыты).

щимъ природу, а равно и по отношенію къ самой неодушевленной природѣ. И вотъ тутъ-то, на высотѣ достигнутаго благополучія, у него получились уже извѣстный досугъ и нѣкоторое количество свободныхъ силъ, ненужныхъ больше въ борьбѣ за существованіе. Эти силы, оказавшіяся свободными, а потому своимъ чрезмѣрнымъ накопленіемъ доставлявшія страданіе, и выливаются въ игру, изъ которой, въ свою очередь, образовалась новая, высшая и прекраснѣйшая изъ всѣхъ игръ—искусство. Что касается поэзіи, то къ ея происхожденію эта спенсеровская теорія искусства—игры была примѣнена Вильгельмомъ Шереромъ въ его „Поэтикѣ“ (Poetik. Berlin. 1888). Уже до него историками литературы съ одной стороны, и антропологами, съ другой, было установлено, что у первобытнаго человѣка поэзія сопряжена съ музыкой и танцами, и лишь впослѣдствіи произошла дифференціація, т. е. раздѣленіе всѣхъ трехъ видовъ творчества. Поэзія распалась на поэзію въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, ритмическую рѣчь, музыку, въ которой человѣческій голосъ сталъ, въ концѣ концовъ, даже вовсе вытѣсняться музыкальными инструментами, и, наконецъ, на танцы, при которыхъ музыка имѣетъ уже служебное значеніе, дающее лишь правильность и стройность тѣлодвиженіямъ. Первоначальная поэзія есть, такимъ образомъ, пѣсня-пляска. Сюжетомъ ей служатъ подражанія обыкновеннымъ полезнымъ поступкамъ и мыслямъ, а основное значеніе игры—разряженіе свободныхъ силъ, но разряженіе красивое, что, по Спенсеру, должно быть опредѣлено, какъ высшее достиженіе, получаемое при наименьшей затратѣ силъ [1]). Шереръ ссылается особенно на одну пѣсню средневѣковаго нѣмецкаго поэта Вальтера фонъ-деръ-Фогельвайде, призывавшаго „плясать, смѣяться и пѣть“. „Плясать, смѣяться и пѣть“—вотъ, стало быть, та потребность человѣка, которой удовлетворяетъ поэтическое творчество. Пляска, смѣхъ и пѣніе—вотъ что лежитъ въ основѣ высшей игры, поглощающей свободныя силы человѣка. И при этомъ, если тутъ есть подражаніе, если первоначальная пѣсня-пляска воспроизводитъ нѣчто жизненно необходимое: охоту, войну, любовное исканіе, то это объясняется знаменитымъ парадоксомъ Спенсера, что *красиво все, бывшее, когда-то полезнымъ, но въ данное время переставшее имъ быть.*

Въ послѣднее время теорія происхожденія искусства изъ игры должна была, однако, значительно поколебаться. Съ одной стороны, главнымъ образомъ, подъ вліяніемъ Гюйо, Гроссе въ своей книгѣ о первобытномъ искусствѣ (Die Anfänge der Kunst. Lpz. 1894) показалъ, что поэзія у первобытныхъ народовъ, т. е. именно эта пѣсня-пляска-игра имѣетъ огромное *соціальное* значеніе, служа сближенію и дѣйствію совмѣстно разныхъ членовъ общины,—участниковъ этихъ развлеченій. Съ другой стороны, Гроосъ въ объемистомъ сочиненіи, спеціально посвященномъ играмъ,

[1]) См. очеркъ „О граціи“.

получившимъ теперь такое огромное значеніе (Spiele der Menschen. Iena. 1899), принужденъ былъ установить, что игра имѣетъ совершенно другой смыслъ въ жизни человѣчества, чѣмъ это думалъ Шиллеръ, а послѣ него, сообразно своимъ собственнымъ теоріямъ,—Спенсеръ. При внимательномъ изученіи оказалось, что игра есть *упражненіе*, а вовсе не свободное проявленіе не получившихъ назначенія силъ. Если первобытный человѣкъ играетъ, то, даже сопрягая игру съ пляской и пѣснью, онъ преслѣдуетъ тутъ практическія цѣли *развитія* различныхъ своихъ способностей. Но этого мало. Совершенно новый свѣтъ пролила на происхожденіе поэзіи книга проф. Бюхера, „Работа и ритмъ“ (русск. пер. Петроградъ, 1899 г.). Установивши первенствующее значеніе ритма въ работѣ, проф. Бюхеръ перешелъ къ *рабочимъ пѣснямъ*, въ цѣломъ множествѣ собраннымъ имъ у разныхъ народовъ древности и у современныхъ дикарей, причемъ и обнаружилось, что ритмъ этихъ пѣсенъ не только соотвѣтствуетъ ритму работы, но и произошелъ изъ него. Пѣсня возникла, такимъ образомъ, за работой. Мололи ли хлѣбъ, гребли ли или жали, пряли ли пряжу или собирали плоды, во всѣхъ этихъ работахъ первобытный человѣкъ, вообще поющій неустанно, вторилъ голосомъ ритму работы и направлялъ сообразно ему свои движенія, достигая этимъ *большей напряженности и большей экономіи силъ*. „Работа, музыка и поэзія—говоритъ Бюхеръ—на первоначальной ступени развитія были слиты въ одно цѣлое, но основной элементъ этой тройственности составляла работа“. И отсюда выводъ: „энергическія, ритмическія движенія привели къ возникновенію поэзіи; въ особенности же тѣ, которыя мы называемъ работой“.

Слѣдующій этапъ въ этомъ же направленіи занятій первобытнымъ искусствомъ пришлось сдѣлать уже пишущему эти строки, когда столь же серьезными и важными въ жизненной борьбѣ оказались и общія пѣсни почти всѣхъ индо-европейскихъ народовъ [1]).

Среди весеннихъ пѣсенъ есть два типа наиболѣе основныхъ и важныхъ. Одинъ изъ нихъ призываетъ весну:

Приди, приди весна,
Приди, приди красна!

Это пѣсня „заклинанія“ весны. Иногда же спрашивается еще:

Весна красна,
На чемъ пришла?

Другой типъ—это пѣсни, поющіяся подъ окнами домовъ, иногда людьми, украшенными свѣжими вѣтками и цвѣтами. Тутъ напѣвается хозяевамъ дома счастье—довольство въ самыхъ причудливо-преувеличенныхъ выраженіяхъ. Онѣ поютъ, напримѣръ:

[1]) *Е. Аничковъ.* „Весенняя обрядовая пѣсня“. I. Петроградъ. 1903 г. II, 1905 г. (Изданіе Академіи Наукъ).

Часты, густы на небѣ звѣзды;
Частѣй, густѣй у славнаго мужа,
У славнаго мужа да въ полѣ снопы.

Таковы—пѣсни волочобныя бѣлоруссовъ, кралицкія и лазарскія сербовъ и болгаръ, trimouzettei французовъ, canzone del ovo итальянцевъ и проч. Совершенно таковъ же смыслъ и колядокъ славянъ, calendas januaris португальцевъ, calendas majas древняго Прованса. Что за смыслъ имѣютъ эти пѣсни? Приглядываясь къ нимъ поближе, нетрудно замѣтить, что это пѣсни заклинающія. Въ первомъ случаѣ заклинается приходъ весны со всѣми ея радостями и благами въ сельскомъ хозяйствѣ, во второмъ случаѣ заклинается успѣхъ въ сельскихъ работахъ опредѣленному хозяину. И пѣсни-заклинанія оказались въ высшей степени распространенными. Пѣсни шамана, лѣчащаго болѣзнь, есть заклинаніе. Пѣсня свадебная—заклинаніе. Пѣсня „царинная“, поющаяся при обходѣ засѣяннаго поля, что нѣкогда производилось повсемѣстно европейскими крестьянами,—заклинаніе. Пѣсня при выгонѣ скота въ поле—заклинаніе и т. д.

Такъ, рядомъ съ рабочей пѣсней, мы стало быть имѣемъ еще пѣсню —заклинаніе. Сопоставленіе тѣхъ и другихъ въ высшей степени важно. Если рабочая пѣсня возникла въ процессѣ работы совершенно свободно и даже, какъ неразрывная часть проявляемаго въ работѣ напряженія энергіи, то пѣсня—заклинаніе сливается съ этимъ послѣднимъ настолько, что заклинаніе безъ пѣсни невозможно. Пѣсня-заклинаніе должна быть поэтому признана другимъ самостоятельнымъ и непосредственно возникающимъ видомъ поэзіи. Близость рабочей пѣсни и пѣсни-заклинанія идетъ и еще гораздо дальше. Мы видѣли, что пѣсня-заклинаніе образно изображаетъ *желаемое*, т. е. то счастье-довольство, которое оно напѣваетъ. Совершенно таково же и содержаніе рабочей пѣсни. Первобытный человѣкъ, какъ ребенокъ, съ трудомъ сосредоточивается на одной мысли. Чуть что, и вниманіе его отвлекается; онъ бросаетъ одно дѣло ради другого. Пѣсня-работа поэтому и повторяетъ неустанно цѣль работы и этимъ поддерживаетъ вниманіе въ одномъ направленіи. Такъ, при молотьбѣ хлѣба, какъ это изображено въ древней „Эддѣ“, женщины пѣли:

„Мы мелемъ Фроди силу и богатство
И золотое добро на мельницѣ счастья,
Пусть покоится онъ на его лонѣ и спитъ
на перинѣ, просыпаясь, когда ему
захочется: хорошо мы мелемъ“.

Тутъ ясно обозначается цѣль молотья: счастье-довольство. При этомъ самое психологическое дѣйствіе образовъ желаемаго, появляющихся и въ пѣснѣ-работѣ и въ пѣснѣ-заклинаніи, также аналогичны. И тутъ и тамъ имѣется въ виду настолько убаюкать сознаніе, такъ направить вниманіе, чтобы человѣкъ оказался, какъ мы сказали бы теперь, въ *состояніи*

внушаемости, весь сосредоточенный на одномъ порядкѣ представленій и весь подчиненный необходимымъ чувствамъ и стремленіямъ.

Такому пониманію текста пѣсенъ-работъ и пѣсенъ-заклинаній не противорѣчитъ и то, когда вмѣсто желаемаго появляется представленіе, напротивъ, о ненавистномъ, горькомъ, ужасномъ,—по современной терминологіи,—о трагическомъ. Напримѣръ, въ средневѣковыхъ французскихъ пѣсняхъ пряхъ дѣвушка поетъ о разлукѣ съ милымъ, о стыдѣ преждевременной беременности, о нежеланіи родителей, чтобы она вышла замужъ за милаго. Дѣвушка прядетъ въ большинствѣ случаевъ для приданнаго, и мысли о предстоящемъ бракѣ поэтому не что иное, какъ мысли о желаемомъ; это вполнѣ соотвѣтствуетъ изложенной здѣсь теоріи, но зачѣмъ вмѣсто желаемаго изображаются затрудненія для его достиженія? Это кажется страннымъ. Чтобы понять это, надо, однако, лишь вдуматься въ психологію трагическаго образа. Трагическій образъ трогаетъ насъ больше, чѣмъ образъ свѣтлый, тѣмъ особеннымъ чувствомъ сожалѣнія и тоски, которое „дѣлаетъ отсутствующаго друга ближе, потерянную вещь дороже“. Такое пониманіе трагическаго образа, принадлежащее какъ мы видѣли современному нѣмецкому психологу Липпсу, вполнѣ объясняетъ и горестные мотивы рабочихъ пѣсенъ и даже тѣмъ самымъ дѣлаетъ предлагаемую теорію еще болѣе правдоподобной.

Мы видѣли, стало быть, что въ основѣ пѣснетворчества лежитъ рабочая пѣсня и пѣсня-заклинаніе, причемъ ихъ ритмъ—скажемъ мы теперь словами Ницше—„есть принужденіе“.

Какъ *принужденіе* объясняются легко и всѣ остальные виды первобытной поэзіи. Любовная пѣсня воспитываетъ къ любовной эмоціи и принуждаетъ къ ней. Военная пѣсня принуждаетъ къ мужеству и воинскому остервенѣнію. Шуточная пѣсня возбуждаетъ смѣхъ, а заплачка—самое сильное оплакиваніе покойника, доводимое до катарсиса этой страсти. Даже эпическая пѣсня, пѣсня-разсказъ, излагающая какія-либо событія, интересныя для отдѣльнаго лица, какъ пѣсня-импровизаціи самодѣдовъ, либо знаменательная для цѣлаго племени, какъ пѣсни о подвигахъ героевъ, и онѣ въ сущности также основнымъ своимъ назначеніемъ имѣютъ *принужденіе къ сосредоточенію вниманія на одномъ какомъ-либо порядкѣ идей или представленій*. Первобытная пѣсня, такимъ образомъ, не только не имѣетъ ничего общаго съ безполезной игрой, но всецѣло служитъ пользѣ человѣка, сопутствуя ему во всѣхъ его жизненныхъ успѣхахъ и невзгодахъ и всюду служа побужденіемъ его мускульной и психической энергіи. „Да и было-ли, спрашиваетъ Ницше, для древняго суевѣрнаго людского племени что-либо болѣе полезное, чѣмъ ритмъ? Съ его помощью все можно было сдѣлать: магически помочь работѣ, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, можно было исправить будущее по своей волѣ, освободить свою душу отъ какой-ни-

будь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злѣйшаго изъ демоновъ:—безъ стиха человѣкъ былъ ничто, а со стихомъ онъ становился почти богомъ" („Веселая Наука", русск. пер., стр. 168—169).

Намъ необходимо теперь, раньше чѣмъ идти дальше, присмотрѣться къ тому, есть ли что-либо общее между изложенной теоріей и взглядами современныхъ историковъ искусства на первобытное зодчество, первобытную живопись и проч.

Искусство въ широкомъ смыслѣ не значитъ, конечно, лишь художественное творчество. Мы и теперь говоримъ объ искусствѣ инженера или врача, объ искусствѣ даже какого-либо ремесленника, хотя въ настоящее время инженернымъ и врачебнымъ дѣломъ почти цѣликомъ овладѣла наука, а ремесла, когда ихъ не замѣнило машинное производство, свелись къ заученнымъ, чисто-механически примѣняемымъ пріемамъ техники. Но въ далекія отъ насъ времена дѣтскаго состоянія науки, исключительно ручного труда, все это составляло предметъ искусства. Оттого, какъ мы видѣли, еще во времена Платона не дѣлалось особаго различія между столяромъ и живописцемъ. Категорія искусства въ широкомъ смыслѣ охватываетъ даже вообще всѣ поступки и всю дѣятельность человѣка. Если молодое животное въ первый же день своего появленія на свѣтъ становится на ноги, то для человѣка самое его выпрямленное положеніе есть уже, напротивъ, результатъ упражненія, т. е. искусства. Болѣе осложненныя же движенія: бѣганье, лазанье, плаванье, требуютъ значительнаго напряженія, и дается все это, какъ результатъ не только навыка, но и прямо ловкости, т. е. искуснаго управленія своими членами. Лишь искусствомъ достигъ человѣкъ также и того, что сталъ охотникомъ, рыболовомъ и воиномъ. Искусствомъ достигъ онъ и пользованія такъ называемыми домашними животными, не только приручивъ ихъ, но развивъ въ нихъ ради своихъ цѣлей ихъ прирожденныя способности. Еще большаго искусства потребовала отъ человѣка уже помощь себѣ самому во время болѣзней и несчастныхъ случаевъ,—зародышъ медицины. Но и искусившійся въ управленіи своими членами человѣкъ не могъ стать ни охотникомъ, ни рыболовомъ, ни скотоводомъ или земледѣльцемъ безъ того, чтобы не вступить на путь уже *созданія новыхъ формъ*. Первое возникновеніе оружія и орудій, конечно, должно быть отнесено къ области искусства. Когда человѣкъ строитъ себѣ жилище, изобрѣтаетъ одежду, лодку, сѣдло, иго, болѣе сложныя орудія и способы передвиженія, все это онъ создаетъ своимъ искусствомъ. И все это—искусство полезное, возникшее ради болѣе успѣшной борьбы за существованіе.

Съ постройкой жилищъ и особенно одеждой въ самыхъ примитивныхъ ея формахъ, мы и подходимъ вплоть къ первымъ зачаткамъ художественнаго искусства, *къ украшенію* себя и своего жилища, своего оружія и своей утвари. Вѣдь только отсюда отдѣлились и развились живо-

пись и ваяніе. У первобытнаго человѣка эти живопись и ваянія существуютъ только, какъ пріемъ украшенія. Дикарь любитъ украшеніе и дорожитъ имъ. Множествомъ знаковъ, изображающихъ людей, животныхъ, цѣлыя сцены изъ его жизни считаетъ современный дикарь совершенно необходимымъ покрыть какъ свое собственное тѣло, такъ и каждую вещь, сдѣланную имъ для себя и ежечасно находящуюся подъ рукой. Спрашивается же, какъ смотрѣть на эти украшенія? Продолжаетъ ли занятый имъ человѣкъ тотъ же типъ дѣятельности, что и при созданіи самой украшаемой имъ вещи, или тутъ началось уже нѣчто самостоятельное, нѣчто придаточное, лишнее, нѣчто, что должно вызвать лишь восхищеніе безъ всякаго отношенія къ назначенію самого предмета?

Проф. Вестермаркъ въ своемъ изслѣдованіи о первобытномъ бракѣ, какъ мнѣ кажется, воочію показалъ, что одежда первонача льно преслѣдуетъ лишь цѣли полового возбужденія, а вовсе не сохраненія тѣла отъ непогоды и ужъ никакъ не цѣломудріе. Это доказывается тѣмъ, что первоначально половыя части гораздо болѣе украшались, чѣмъ прикрывались, и что женщины дикихъ изъ стыдливости (напр., передъ посторонними) готовы скорѣе обнажиться, чѣмъ надѣть на себя платье. Равнымъ образомъ и татуировка оказалась вовсе не украшеніемъ, а покрытіемъ тѣла сакральными знаками, оберегающими отъ всякой напасти, почему обойтись безъ нихъ даже опасно. Это видно изъ того, напр., что дѣти, рожденныя отъ нетатуированныхъ женщинъ, убиваются; на нихъ смотрятъ, какъ на нечисть. Убранствомъ своего тѣла человѣкъ старался пріобрѣсть большую жизненность и жизнестойкость. То же самое надо сказать и о прическѣ и вкладываніи въ носъ и уши костяныхъ украшеній. Все это теперь приходится считать тѣмъ же понужденіемъ, тѣмъ же самымъ искусствомъ-возбужденіемъ жизненной энергіи, какимъ мы признали и пѣсню-пляску. И дѣло, конечно, идетъ тутъ не объ одномъ только возбужденіи любовной эмоціи и не только объ очистительно-сакральномъ обереганіи своего тѣла отъ всего злого, какъ при татуировкѣ. Теперь понятно и украшеніе, какъ знакъ власти или профессіи. Тѣ смѣшныя и чудовищныя маски, какія мы находимъ въ такомъ распространеніи у дикихъ народовъ, что это, какъ не способъ возбужденія эмоцій? Зачѣмъ именно старшій, военачальникъ, вождь, король дикихъ украшаетъ себя, какъ не для того, чтобы возбудить уваженіе? Зачѣмъ воинъ надѣваетъ военный нарядъ, какъ не для того, чтобы устрашить врага, а себя сдѣлать храбрымъ, мощнымъ и яростнымъ? Въ особенности же не надо упускать изъ виду, что костюмъ это—одна изъ принадлежностей пѣсни-пляски. Онъ связанъ съ ней самымъ тѣснымъ образомъ. Когда пляска преслѣдуетъ цѣли любовныя, того же хочетъ достигнуть и убранство; когда пляска воинственна, воинственъ и ужасенъ нарядъ. Когда же

пѣсня-пляска есть пѣсня-заклинаніе, тогда такимъ же полнымъ магическаго значенія является и костюмъ.

Такъ же точно обстоитъ дѣло и относительно прочихъ разновидностей изобразительныхъ искусствъ, не служащихъ болѣе цѣлямъ убранства своего собственнаго тѣла. Совершенно такъ же, какъ ритмическимъ возбужденіемъ пѣснетворчества, постарался человѣкъ осуществить свое желаніе и подчинить себѣ это неподатливое и таинственное „не-я“, въ борьбѣ съ которымъ проходила вся его жизнь; совершенно такъ же онъ покрывалъ свое оружіе и всѣ прочіе предметы своего каждодневнаго употребленія тотемистическими [1]) и иными знаками таинственнаго магическаго значенія, чтобы заклинать себѣ счастье-довольство на охотѣ, во время рыбной ловли, на войнѣ и проч., или чтобы отвратить отъ себя всякую напасть и всякую скверну. Такой сакральный смыслъ орнаментики дикарей былъ впервые указанъ Ридомъ и Стольпе для жителей Океаніи, и теперь онъ считается уже общепринятымъ.

Не только поэзія, но и художество вообще представляются коренящимися въ чисто-жизненныхъ потребностяхъ человѣка. Искусство народилось потому, что оно было *нужно для жизни*, потому что при помощи его жизнь развивалась, ширилась и распространялась. Искусство въ моментъ своего возникновенія оказывается, такимъ образомъ, отнюдь не тѣмъ „безцѣльно-цѣлесообразнымъ“, какимъ оно представлялось Канту. Напротивъ, оно цѣлесообразно въ самомъ прямомъ смыслѣ этого слова. Но слѣдуетъ ли отсюда, чтобы и современное искусство можно было характеризовать такъ же, какъ и первобытное? Очевидно, нѣтъ. Современное искусство даетъ свое особое наслажденіе, которое мы называемъ эстетическимъ. Первобытное искусство въ этомъ отношеніи глубоко рознится отъ него. Мы имѣемъ теперь передъ собою, съ одной стороны, *не-эстетическое* первобытное искусство и *эстетическое* современное.

Каковы же ихъ взаимныя отношенія?

Мы должны очевидно признать, что въ развитіи искусства наступаетъ такой моментъ, когда не-эстетическое искусство или, скажемъ теперь, искусство *до-эстетическое* становится *эстетическимъ*. Оно утрачиваетъ свою прежнюю цѣлесообразность и получаетъ иную новую цѣлесообразность, по выраженію Канта, цѣлесообразность безъ цѣли. Отсюда, —и это выводъ первостепенной важности,—мы должны признать, что эстетическое сознаніе не есть первоначальное и искони присущее человѣку, а напротивъ, оно есть нѣчто, возникшее лишь на извѣстной стадіи культурно-историческаго развитія и выработавшееся на почвѣ искусства. Дальнѣйшій ростъ искусства сдѣлалъ человѣка эстетическимъ животнымъ. Наступилъ такой моментъ, когда своимъ нѣкогда глубоко-полезнымъ искус-

[1]) Тотемомъ называется растеніе или животное, именемъ котораго называется племя, и которое пользуется среди него почитаніемъ.

ствомъ человѣкъ началъ особымъ образомъ наслаждаться, и наслаждаться имъ какъ таковымъ, помимо его прежней полезности и даже вовсе позабывъ о ней. Что процессъ возникновенія эстетическаго сознанія именно таковъ, т. е. что онъ сопряженъ съ переходомъ искусства изъ до-эстетическаго въ эстетическое, это исторически доказывается всего нагляднѣе тѣмъ, насколько поздно появилась у человѣка способность наслаждаться эстетически отъ созерцанія явленій природы. Уже давно было показано, что первобытный человѣкъ и современный дикарь, если они и украшаютъ самихъ себя при помощи цвѣтовъ, они, тѣмъ не менѣе, вовсе не понимаютъ красоту цвѣтовъ, какъ таковую (см. *Mind* 1880). Равнымъ образомъ вообще воспріятіе красоты природы, какъ это явствуетъ изъ наблюденія надъ древне-греческой, римской и средневѣковой европейской поэзіями, нарождается очень поздно. По изслѣдованіямъ Бизе („Die Entwickelung des Naturgefühls, нѣсколько выпусковъ. Кіевъ 1884 и сл.) эстетическое чувство, вызываемое природой, обнаруживается только у Еврипида для древнихъ грековъ, у Авзонія (IV в. по Р. Хр.) для римлянъ и у Петрарки для современныхъ европейцевъ. И даже мало этого. Тотъ восторгъ передъ вѣчно-измѣнчивой и безконечно прекрасной красой природы, который составляетъ основу художественнаго вдохновенія для нашей живописи и для нашей поэзіи,—этотъ восторгъ настолько молодъ лѣтами, что его проявленіе нельзя прослѣдить раньше, какъ въ XVIII вѣкѣ. Способность эстетически воспринимать самую природу есть результатъ воспитанія человѣка искусствомъ. Только воспитавши, выховивши свое эстетическое сознаніе на произведеніяхъ искусства, начинаетъ человѣкъ смотрѣть и на природу, какъ на картину, и наслаждается ею. Даже до сихъ поръ мы видимъ въ природѣ въ большинствѣ случаевъ тѣ красоты, которыя были воспроизводимы пейзажистами, и это настолько, что, если пейзажистъ изображаетъ новую, только-что подсмотрѣнную имъ, красоту, мы ему еще не вѣримъ, потому что только теперь, смотря на его картину, узнаемъ мы о ней, а раньше ничего подобнаго не видѣли и не замѣчали.

Итакъ, наступаетъ въ развитіи искусства такой моментъ, когда оно само становится эстетическимъ, и совмѣстно съ этимъ начинаетъ нарождаться и эстетическое сознаніе. Жизненный смыслъ и причину возникновенія этого момента лучше всего объясняетъ психологія *народныхъ праздниковъ*.

Народные праздники, которые такъ чтитъ первобытный человѣкъ и къ которымъ такъ привязанъ и современный простолюдинъ, это въ основѣ своей — такіе моменты года, когда начинается какой-либо новый періодъ хозяйственныхъ или бытовыхъ отправленій. Дикарь тропическихъ странъ празднуетъ начало періода дождей, современный крестьянинъ празднуетъ начало полевыхъ работъ, уборку хлѣба, начало періода сва-

дебъ (наша лѣтопись краснорѣчиво называетъ время отъ Рождества до Масленицы свадьбами), пору женихованья, подготовляющую браки (въ такой зависимости находятся весенніе хороводы къ осеннимъ бракамъ), и, наконецъ, всѣ первобытные народы празднуютъ начало времени войны и охоты, совпадающее съ весной по сербской пословицѣ:—„Юрьевъ день—время сходиться юнакамъ, а Дмитріевъ день—время расходиться“. Во всѣ эти праздники и поются пѣсни всѣхъ перечисленныхъ родовъ, кромѣ пѣсенъ рабочихъ. Тутъ поютъ пѣсни-заклинанія, стремящіяся вызвать счастье-довольство, любовныя пѣсни, пѣсни военныя и, наконецъ, веселыя плясовыя пѣсни, либо также любовныя, потому что любовь составляетъ главное содержаніе большинства плясокъ, либо просто подзадоривающія, увлекающія къ праздничному разгулу, либо пѣсни, окружающія своимъ шумнымъ экстазомъ полезное для жизни заклинаніе.

Но вотъ постепенно въ развитіи самыхъ праздниковъ наступаетъ, наконецъ, такой моментъ, когда, продолжая соблюдать почти тѣ же обряды, продолжая пѣть почти тѣ же пѣсни, люди, при большей осложненности жизни, почти забываютъ первоначальный глубоко-житейскій, практическій смыслъ празднества. Тогда вниманіе сосредоточивается на самомъ укладѣ праздничной радости и праздничныхъ забавъ. Оно поглощено самими пѣснями безъ отношенія къ ихъ древнему значенію, оно убаюкивается самимъ убранствомъ участниковъ празднества, самимъ украшеніемъ того мѣста, гдѣ оно происходитъ, или нарочно разъ навсегда построеннаго для него зданія, разведеннаго сада, самимъ причудливымъ расположеніемъ отведенной для празднествъ площади. Яркіе цвѣта, нѣкогда явившіеся тутъ ради полезности производимаго ими впечатлѣнія, теперь нравятся сами по себѣ. Люди ликуютъ и отдаются ликованію, видя въ немъ уже не средство, а самую цѣль. Всего яснѣе виденъ этотъ переходъ на древне-римскихъ Флораліяхъ, когда-то цвѣточномъ праздникѣ, заклинавшемъ цвѣтъ полезныхъ растеній, а послѣ ставшимъ чистымъ развлеченіемъ, несмотря даже на соблюденіе такихъ, очевидно, заклинающихъ счастье-довольство обрядовъ, какъ обсыпаніе сѣменемъ. То же можно сказать и о средневѣковыхъ весеннихъ праздникахъ, о Духовѣ днѣ и 1-мъ мая, когда нѣкогда, помимо выгона скота и заклинанія цвѣта хлѣбныхъ растеній, еще справлялись игры, знаменовавшія начало періода войнъ, а послѣ стали „держать дворы“, плясать, пѣть, устраивать турниры и пиры просто потому, что эти праздники стали сезономъ общественныхъ развлеченій.

Новое, эстетическое искусство—*празднично*; оно весело и беззаботно, радостно и упоительно. Праздничность его сохраняется даже тогда, когда оно оторвется отъ самаго ритуала праздника. Каждый разъ, какъ мы наслаждаемся искусствомъ, мы празднуемъ въ самомъ буквальномъ смыслѣ этого слова, отбросивши наши каждодневныя заботы, нашъ трудъ,

нашу жизненную страду. Искусство должно давать наслажденіе, и безъ наслажденія нѣтъ ни художественнаго воспріятія, ни художественнаго творчества.

Если таковъ послѣдній этапъ происхожденія современнаго искусства, то, тѣмъ не менѣе, извѣстное выраженіе Шиллера: „серьезна жизнь, но весело искусство“, однако, гораздо правильнѣе въ историко-культурномъ, чѣмъ въ прямомъ смыслѣ.

Трагедія Эсхила, Софокла и Еврипида, хотя она оставалась еще непосредственно связанной съ празднествомъ, давала далеко не одно наслажденіе. Напротивъ, Платонъ сразу обратилъ вниманіе на то, что впечатлѣніе отъ трагедіи должно быть названо смѣшаннымъ удовольствіемъ, т. е. такимъ, въ которомъ содержится и большая доля страданія, и оттого-то Аристотель, ополчась за трагедію и стараясь установить безболѣзненность этого придатка страданія къ наслажденію трагедіей, признавалъ его глубокое отличіе отъ всякаго другого, даваемаго самою жизнью, страданія. Равнымъ образомъ значительная примѣсь страданія заключается и въ впечатлѣніи отъ чтенія нашей современной художественной литературы, отъ нашей живописи и музыки. Великіе мастера: Достоевскій своимъ „Преступленіемъ и наказаніемъ“, Бетховенъ своими симфоніями, Ибсенъ своимъ „Брандомъ“, сознательно преслѣдовали цѣли не одного только удовольствія. Они не убоялись дать и страданіе, и именно имъ особенно многозначительны ихъ созданія. Они хотѣли причинить намъ боль. Мы подошли къ особой чертѣ современнаго искусства, въ основѣ своей праздничнаго,—чертѣ, дѣлающей его, какъ выражается Левъ Толстой, „важнымъ и нужнымъ для жизни“.

Ставши праздничнымъ, искусство, какъ мы видѣли, сохранило свое прежнее содержаніе. Оно стало просто подражать прежнему цѣлесообразному искусству, только отчасти измѣняя или, вѣрнѣе, извращая его смыслъ. Творчество, можно сказать, остановилось. Если прежде содержаніе давала испытываемая потребность, то теперь никакая потребность, кромѣ непосредственнаго наслажденія формами произведеній искусства, не преслѣдовалась, и вотъ потому-то новому содержанію оказалось неоткуда взяться. Для дальнѣйшаго роста и развитія искусство должно было найти новый толчекъ.

XVII.

Современная теорія эстетическаго воспріятія.

Одно изъ наиболѣе важныхъ пріобрѣтеній современной эстетики состоитъ въ томъ, что настоятельно потребовалъ себѣ уясненія вопросъ объ *уродливомъ*. Что такое некрасивое? Надо ли понимать такъ, что некрасивое значитъ то же самое, что и неэстетическое, т. е. не входящее въ область эстетики, остающееся за ея предѣлами? Если вопросъ объ уродливомъ вторгся въ эстетику, то, очевидно, потому, что подобная постановка вопроса перестала быть возможной. Мы больше не можемъ выдѣлить ничтожный кругъ фактовъ, мѣстностей, сочетаній линій, произведеній искусства, костюмовъ, народностей и т. д., сказавъ: вотъ все это красиво и поэтому все это подлежитъ эстетическому разсмотрѣнію, все это подходитъ подъ знаменитое, не превзойденное до сихъ поръ, опредѣленіе красоты Канта: „красивое есть то, что необходимо и у всѣхъ одною своею формою вызываетъ незаинтересованное удовольствіе“. Нѣтъ, мы стали теперь разсуждать совершенно иначе. Даже тѣ, кто не согласятся съ Флоберомъ, что „каждый атомъ бытія содержитъ въ себѣ задатокъ поэзіи“, все-таки перестали быть такъ исключительны, какъ нѣкогда.

Современный эстетъ, самый строгій, самый непокладистый и несговорчивый все-таки—эклектикъ по сравненію съ эстетомъ XVII в. и даже начала XIX-го.

Чтобы понять это, достаточно вспомнить, какъ относились къ сюжетамъ въ живописи, романахъ, стихахъ, архитектурѣ и проч. эстеты XVIII вѣка. Развѣ они не говорили: греки—это народъ-художникъ; Италія—родина красоты; любовь, благородные порывы патріотизма и самоотверженности, слезы умиленія, растроганные вздохи, героическіе поступки, вотъ—темы для поэзіи; величественный храмъ, дворецъ посреди великолѣпнаго парка—достойныя задачи зодчества. Едва ли надо напоминать, какъ съужены были предѣлы хорошаго вкуса въ періодъ преобладанія классицизма. Это вѣдь фактъ общеизвѣстный.

Но уже съ начала XIX вѣка все расширяется вкусъ. То оцѣнятъ своеобразную прелесть готики, о которой долгіе вѣка, даже послѣ ея вдохновенной проповѣди Гете и Гердеромъ, было принято говорить, какъ о варварскомъ искусствѣ. Мѣщанскій театръ пріобрѣтаетъ полную силу гражданства. Увлекаются пѣснями всѣхъ европейскихъ народовъ. На смѣну итальянскому пейзажу и Швейцаріи идутъ—нѣмецкое Чернолѣсье, зеленые луга Англіи, окрестности Парижа, даже наша блѣдная русская природа и не только „украинскія ночи“, но и средняя Россія, даже окрестности Петербурга. Входитъ въ моду голландская живопись. Архитектора зовутъ строить вовсе не только дворцы и храмы, а самые обыкновенные

дома частныхъ лицъ, дома не вельможъ и именитыхъ горожанъ, а простыхъ обывателей. Романтизмъ размоталъ устои, внесъ безпорядокъ. Не такъ просто стало эстетамъ отмахиваться отъ ненравившихся имъ явленій. Искусство начало спорить съ требовательностью эстетовъ. Однако, уродливое все еще отнюдь не считалось задачей эстетики; чтобы проникнуть въ нее, ему надо было еще принять обличіе, придуманное ему Викторомъ Гюго и Теофилемъ Готье. Эти жрецы всякой красивости признали le grotesque, и первые стали отстаивать его права.

Le grotesque пробиваетъ брешь, тутъ уже что-то совсѣмъ безпокойное. Возникаетъ этотъ странный парадоксъ: le beau c'est le laid (красивое уродливо).

У Гюйо есть одинъ очень хорошій примѣръ взаимныхъ отношеній красиваго и уродливаго. Онъ разсказываетъ, что какой-то туристъ остановился у крестьянскаго домика на высокомъ берегу Атлантическаго океана; дѣло было въ западной Франціи; когда крестьянинъ вышелъ изъ своей хижины, туристъ похвалилъ ему чудный видъ передъ его домомъ; крестьянинъ согласился, но увы, онъ стоялъ спиной къ вспѣнивавшимся у нихъ подъ ногами гребнямъ волнъ океана; онъ принялъ комплиментъ на счетъ поля съ капустой, на которое смотрѣлъ. Современное искусство, не хуже нашего французскаго крестьянина, также отвернулось отъ океана, зачарованныхъ далей, романтическихъ происшествій, выспренныхъ чувствъ, отъ всякой красивости и живописности; оно любуется всѣмъ самымъ полезнымъ, современнымъ и жизненнымъ, уродливымъ, вовсе не романтическимъ, а напротивъ, низкою дѣйствительностью. Расширилась сфера эстетики. И вотъ вопросъ объ уродливомъ—на очереди. Отъ него не избавиться. Его не обойти. *Эстетика должна въдаться не только съ красотою, но и съ уродствомъ.*

Получить опредѣленіе уродливаго—не трудно. Для этого стоитъ только вновь продумать знаменитую формулу Канта: „*красивое есть то, что одною своею формою необходимо и у всѣхъ вызываетъ незаинтересованное удовольствіе*“. Не ясно ли, что отсюда непосредственно вытекаетъ и формула уродливаго? Mutatis mutandis мы скажемъ: „*Уродливое есть то, что одною своею формою необходимо и у всѣхъ вызываетъ незаинтересованное (т. е. безпричинное во всѣхъ остальныхъ отношеніяхъ) страданіе*“.

Нѣсколько примѣровъ разъяснятъ возможность этой формулы. Перо на шляпѣ, барельефъ на стѣнѣ, верховая лошадь, на которую мы посмотрѣли гдѣ-нибудь въ пригородномъ паркѣ, крикливая реклама на коробкѣ строющагося зданія, рисунокъ на тарелкѣ, съ которой мы ѣдимъ, разводы на обояхъ, покрой платья—все это намъ въ сущности безразлично. Нѣтъ никакихъ причинъ, почему намъ было бы пріятно или горько смотрѣть на все это. Однако, все это оставляетъ въ нашей душѣ какой-

то слѣдъ и—какъ это ни странно—все это не только можетъ доставить намъ удовольствіе, т. е. произвести эстетическое впечатлѣніе, показаться красивымъ, но еще и, наоборотъ, стать непріятнымъ, досаднымъ, при большей впечатлительности сердить, обижать, доставлять страданіе. Значитъ въ принципѣ, безъ особаго затрудненія, просто перефразировавъ знаменитое опредѣленіе Канта, не только можно получить формулу некрасиваго, но еще и тотъ параллелизмъ красиваго и уродливаго, къ которому стремится настоящій очеркъ. Этимъ опредѣляется и дальнѣйшій ходъ разсужденій. Различіе между обоими опредѣленіями то, что если красивое доставляетъ *удовольствіе*, уродливое даетъ *страданіе*. Сходство—въ томъ, что и то и другое вызывается одною только *формою*. Надо ли однако сохранить этотъ членъ опредѣленія?

Желѣзнодорожный вагонъ можетъ быть удобенъ, вмѣстителенъ, проченъ или, наоборотъ, неудобенъ, негоденъ для скорыхъ пролетовъ, предназначенъ для весьма малаго числа пассажировъ; все это не имѣетъ никакого значенія для его эстетической оцѣнки. Другой примѣръ: какая-либо поэма можетъ быть добродѣтельна, умна, полезна, занимательна, интересна, какъ документъ, какъ соціологическое данное,—все это опять-таки не имѣетъ никакого значенія. Помимо всего этого желѣзнодорожный вагонъ или поэма могутъ быть красивы или некрасивы; тогда въ первомъ случаѣ они даютъ наслажденіе, во второмъ—страданіе. Или, скажемъ, наоборотъ: если они даютъ „одною своею формою“ наслажденіе, мы говоримъ: „они прекрасны“; если они вызываютъ неудовольствіе, мы отзываемся о нихъ: „какое уродство“. Но что это значитъ вызывать сужденіе „одною своею формой“? Тутъ возможно два пониманія, и сообразно имъ раскололась формальная эстетика XIX в. на два теченія. Мы можемъ подойти къ проблемѣ *объективно:* анализировать предметъ воспріятія; тогда—такъ и поступаетъ англійская эстетика: Джемсъ Сёлли, Грэнтъ Алленъ и друг.—мы станемъ изучать дѣйствіе цвѣтовъ, линій, звуковъ, словъ на органы воспріятія, и все, что этимъ органамъ воспріятія само по себѣ или въ сочетаніи окажется благопріятнымъ, все это мы зачислимъ въ красивое; если же путемъ наблюденія и опыта мы рѣшили, что такіе-то цвѣты, линіи, звуки, слова и т. д. неблагопріятны для органовъ воспріятія, мы все это отбросимъ, какъ некрасивое. Но возможна и *субъективная* формальная эстетика. Она-то за послѣднее время и становится наиболѣе распространенной. Мы должны изучать не предметъ воспріятія и даже не самое воспріятіе, а вызываемое имъ состояніе сознанія. Проблема окажется такою: что происходитъ въ насъ, когда мы воспринимаемъ формы явленій? Что это за наслажденіе и страданіе, какіе они вызываютъ состоянія души, каковъ самый психологическій процессъ возникновенія этихъ наслажденія и страданія?

Эстетика сдѣлала значительный шагъ впередъ, когда Шиллеръ, про-

работавъ эстетику Канта, установилъ терминъ: *видимость* (der Schein). Правильнѣе замѣнить слова „одною своею формою“ словами: *своею видимостью*, при чемъ, конечно, звуковыя впечатлѣнія должны быть подведены подъ тотъ же терминъ, и мы должны говорить: ну хоть и *своею слышимостью*,—выраженіе неуклюжее, но логически возможное. Оно покроетъ всѣ тѣ случаи, когда мы хотимъ только слушать, не дѣлая никакого дѣятельнаго примѣненія изъ того, что мы слышимъ.

Замѣна термина *форма* терминомъ—*видимость* поведетъ къ субъективной постановкѣ вопроса, въ томъ смыслѣ, какъ это было сейчасъ указано, т. е. къ сосредоточенію интереса не на свойствахъ предметовъ воспріятія, а на самомъ воспринимающемъ субъектѣ. Дѣло вовсе не въ томъ, чтобы совершенно отказаться отъ анализа предметовъ воспріятія съ точки зрѣнія эстетической цѣнности. Отнюдь нѣтъ. Но первое и основное—анализъ самаго воспріятія. Дѣйствительно, разъ мы говоримъ о видимости, а не о формѣ, объ особенностяхъ видимости, а не о свойствахъ той или иной формы, мы пока оставляемъ въ сторонѣ вопросъ о томъ, каковы сами по себѣ должны быть формы предметовъ, оцѣниваемыхъ эстетически; насъ интересуетъ: какими *представляются* формы, и тогда немедленно мы и спрашиваемъ себя, что происходитъ въ нашемъ сознаніи при воспріятіи видимости, одной только видимости; что дастъ она, это мы пока оставимъ, потому что раньше этого и прежде всего самая возможность воспріятія одной только видимости требуетъ оговорки и изслѣдованія, какъ процессъ, далеко не обыденный, далеко не вполнѣ ясный, т. е. не исчерпываемый здоровымъ смысломъ. Что воспріятіе видимости психологически вовсе не совпадаетъ съ воспріятіемъ формы, въ этомъ



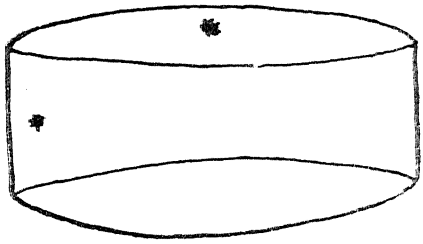
Фиг. X.

легко убѣдиться на самой простой фигурѣ. Я назову ее X. Что она представляетъ собою? Не скажете ли вы прежде всего, что она изображаетъ рамку для портрета? Или, можетъ быть,—подумаете вы,—это наличникъ для окна? Во всякомъ случаѣ вы далеко не сразу скажете, что это два прямоугольника, вложенныхъ одинъ въ другой. Это послѣднее, конечно, даже и не можетъ придти въ голову человѣку, не знающему азовъ геометріи.

Двѣ фигуры, на этотъ разъ фигуры A и B (первую заимствую у

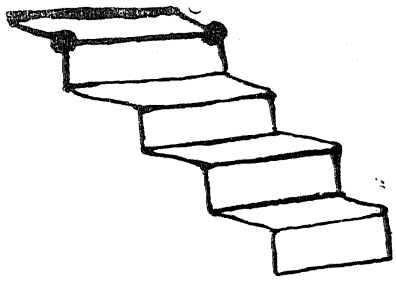
Вундта, вторую—у Христіансена) покажутъ намъ особое волшебство, имѣющее мѣсто при воспріятіи видимости.

Въ самомъ дѣлѣ. Смотрите сначала на самую середину фигуры А. Она представится лежащимъ горизонтально кольцомъ, обращеннымъ въ нашу сторону болѣе узкой частью. Если же смотрѣть либо на верхнюю, либо на нижнюю точку, то передъ нами окажется стеклянный цилиндръ, въ первомъ случаѣ наклоненный къ намъ, а во второмъ—отъ насъ. Нѣсколько иначе обстоитъ дѣло при разсматриваніи фигуры В. Тутъ воз-



Фиг. А.

можно только два случая, но зато тутъ мы, тщательно отдавая себѣ отчетъ въ томъ, что въ насъ происходитъ, можемъ прослѣдить превращеніе видимости предмета изъ одной въ другую. Напрягая зрѣніе на лѣвую точку, мы получаемъ представленіе о лѣстницѣ, находящейся надъ



Фиг. В.

нашей головой; точно мы стоимъ подъ лѣстницей. Но стоитъ только перевести глаза на правую точку, чтобы тогда медленно эта лѣстница стала перевертываться передъ нами и, словно избушка на курьихъ ножкахъ бабы—Яги, сама представилась намъ такъ, чтобы по ней можно было

подниматься вверхъ. Таково волшебство, производимое однимъ только *сосредоточеніемъ вниманія* на какомъ-либо воспринимаемомъ предметѣ.

Вундтъ приводитъ рисунокъ А для характеристики *воображенія*, основного психическаго акта при художественной дѣятельности. Христіансенъ—для процесса *сопереживанія*, которое онъ вслѣдъ за Липсомъ и Гроосомъ считаетъ сущностью эстетическаго воспріятія. Но тѣ же рисунки обнаруживаютъ моментъ психически предшествующій и тому, и другому. Дѣятельность воображенія и симпатическое со-переживаніе (оставимъ пока въ сторонѣ разборъ ихъ взаимныхъ отношеній)—результатъ *непосредственнаго*, т. е. ни для чего другого не предназначеннаго, безцѣльнаго, но при этомъ *сознательнаго*, т. е. активнаго *сосредоточенія вниманія*. На огромномъ значеніи *вниманія* для психологическаго изслѣдованія эстетическаго воспріятія мнѣ необходимо настаивать. Тутъ коренится сущность эстетическаго воспріятія въ широкомъ смыслѣ слова.

Мнѣ важно показать, что *сосредоточеніе непосредственнаго сознательнаго вниманія* (въ противоположность не непосредственному, а служащему для какой-либо цѣли, какъ напр., для научныхъ занятій или въ ремеслѣ, въ противоположность также безсознательному, т. е. разсѣянному) превращаетъ предметъ воспріятія въ нѣкоторую *видимость*, т. е. придаетъ ему эстетическую цѣнность. Если мы просто видимъ, а не смотримъ нарочно, хотя и безъ всякой другой цѣли, мы не *созерцаемъ*, не *любуемся* вовсе; если мы только слышимъ, а не слушаемъ, мы не получаемъ отъ сочетанія звуковъ никакого эстетическаго впечатлѣнія; правда, въ танцахъ, въ маршѣ и въ гимнастикѣ подъ музыку сознательное вниманіе не направлено на звуки, а эстетическое впечатлѣніе на лицо, но вѣдь тогда вниманіе сосредоточено на ритмѣ движеній и, сливаясь съ ними, даетъ одно цѣлое, что и можетъ быть эстетически воспринято опять-таки лишь при помощи сосредоточенія вниманія.

И вотъ теперь и спрашивается, дѣйствительно ли, какъ думали когда-то, эстетическое впечатлѣніе возможно только отъ предмета, признаннаго красивымъ?

Конечно,—нѣтъ. Сосредоточеніе непосредственнаго, сознательнаго вниманія на какомъ-либо явленіи можетъ дать наслажденіе, и захочется тогда любоваться дольше; это—красиво. Но ясно, что оно можетъ дать страданіе иногда острое, неотвязчивое, такое, что запомнится; въ такомъ случаѣ захочется скорѣе отвернуться, перестать смотрѣть или слушать; это—уродливое? Нѣтъ, не всегда. И это очень важно. Развѣ не можетъ случиться, что смотрѣть больно? Больно смотрѣть на залитый свѣтомъ восточный дворецъ, отдѣланный пестрой маіоликой; больно смотрѣть на сверкающую золотомъ рябь озера въ солнечный день, на снѣжную поляну яркимъ морознымъ утромъ; больно разглядывать почернѣлую фреску стараго мастера въ тускло освѣщенной неффѣ древняго храма, но развѣ

все это не красиво? Тутъ предѣлъ объективной эстетики, исходящей изъ такъ наз. *гедонистическаго* принципа. Эстетика, очевидно, не просто наука о наслажденіи. Да развѣ наслажденіе даетъ видъ ослѣпленнаго Эдипа, развѣ наслажденіе перестрадать заново „Братьевъ Карамазовыхъ"? Оттого только и можетъ трагическое начало войти въ эстетику, что она— не наука объ одномъ лишь наслажденіи. Кантовская формула не только должна быть дополнена параллельной формулой, которая дала бы опредѣленіе уродства—вѣрнѣе было бы найти такую единую формулу для эстетическаго воспріятія, которая одновременно была бы примѣнима къ красотѣ и къ уродству.

Послѣ всѣхъ сдѣланныхъ разъясненій я предложу слѣдующее опредѣленіе.

Эстетическое воспріятіе есть осознаніе видимости предметовъ, вызываемое сосредоточеніемъ на нихъ непосредственнаго и активнаго вниманія.

И не надо думать, что подобное опредѣленіе разъ на всегда переводитъ весь интересъ только на самого воспринимающаго субъекта, оставляя совершенно въ сторонѣ всякую попытку исканія въ самихъ предметахъ воспріятія какихъ-либо опредѣляющихъ ихъ эстетическую цѣнность особенностей. Нисколько. Мы сейчасъ увидимъ, что именно подобный взглядъ на вещи, сначала какъ бы отвергающій попытки созданія объективной эстетики и выдвигающій на первый планъ эстетику *субъективную*, т. е. изучающую состоянія сознанія воспринимающаго субъекта, и должны проложить путь эстетикѣ объективной. Мы ищемъ сочетанія того и другого, примиренія двойственности, внесенной дальнѣйшей разработкой эстетической части „Критики способности сужденія" Канта.

Для этого прежде всего обратимся къ оставшемуся неразъясненнымъ выраженію Кантовскаго опредѣленія красоты: „необходимо и у всѣхъ". Отчего красивое есть то, что одною своею формою вызываетъ незаинтересованное удовольствіе, отнюдь не условно и не у какой либо одной категоріи людей, а напротивъ, „необходимо и у всѣхъ"?

„О вкусахъ не спорятъ"—говоритъ поговорка, но она совершенно не примѣнима къ произведеніямъ искусства, къ красивымъ видамъ природы и вообще ко всему тому, чѣмъ привыкло *любоваться* человѣчество. Тутъ о вкусахъ не только „спорятъ", а еще ссорятся, возмущаются, ведутъ борьбу, унижаютъ своего противника, точно рѣчь идетъ вовсе не только о предметахъ любованія, а о самой справедливости. *О вкусахъ спорятъ*, какъ разъ обратно тому, что принято говорить. А если такъ, то не значитъ ли это, что человѣческой природѣ свойственно какое-то представленіе *о нормѣ вкуса*, и Кантъ былъ совершенно правъ, введя свое опредѣленіе эти слова: „необходимое у всѣхъ"?

Основное пріобрѣтеніе современной послѣ-Кантовской эстетики со-

ставляетъ, однако, признаніе того, что *художественный вкусъ подверженъ эволюціи*. Это положеніе тѣсно связано съ распространеніемъ эстетики за предѣлы только красиваго, т. е. съ признаніемъ уродства, какъ особой эстетической категоріи.

Перемѣнчивость вкуса, разумѣется, связана съ перемѣнчивостью *моды*. Моды мѣняются искони въ извѣстные періоды, и чѣмъ дальше живетъ человѣчество, тѣмъ быстрѣе происходитъ этотъ перебой. Причина ясна. Она коренится въ условіяхъ производства. Въ былыя времена кустарнаго производства и преобладанія ремесла надъ фабричнымъ трудомъ, естественно было стремленіе дѣлать вещи: носильное платье, мебель, утварь, посуду и т. д.—наиболѣе прочными. Ремесло и кустарство также менѣе податливы на измѣненія. Традиція тяготѣетъ. Современная крупная промышленность, напротивъ, ставитъ передъ собой двѣ главныя задачи: дешевизну и привлеченіе покупателя. Не прочность, а дешевизна; не добросовѣстная работа, оцѣненная и высоко цѣнимая узкимъ кругомъ постоянныхъ заказчиковъ, а ходкость въ широкой публикѣ, внѣшняя привлекательность товара, его заманчивость среди самаго широкаго потребителя —вотъ, что заставляетъ крупное производство толкать, поощрять, заставлять быстро двигаться колесо моды. Новое и новое, какъ можно новѣе, какъ можно моднѣе, выкидывается на рынокъ и быстро снашивается, быстро замѣняются все новымъ и новымъ носильное платье, мебель, утварь и т. п. Дѣдовская мебель, отцовская шуба, бѣлье, посуда и такого рода вещи, перешедшія по наслѣдству, гдѣ это стало видно? Въ глуши провинціи? Въ самомъ низкомъ мѣщанскомъ кругу, либо, напротивъ, на самой выси лѣстницы состояній, у тѣхъ людей, что наслѣдуютъ отъ предковъ музейныя вещи, такія, что не падаютъ, а растутъ въ цѣнѣ. Но и тогда, развѣ это вещи каждодневнаго употребленія? Развѣ дама, унаслѣдовавшая мѣха, не передѣлаетъ ихъ по новой модѣ? Мало, кто рѣшится сохранить брильянты и жемчуга въ старинной оправѣ.

Мѣняются быстро, неустанно въ какой-то торопливой спѣшкѣ вкусы людей, и мы зовемъ новый вкусъ новой модой, а за модой, не поспѣвая за ней, болѣе солидные и важные, торжественно шествуя въ своемъ выспренномъ совершенствѣ, идутъ *стили*. Имъ и въ наше безпокойное время нужны десятки лѣтъ, чтобы народиться на свѣтъ Божій и получить какое-нибудь распространеніе. Но я заговорилъ не о стиляхъ, а о модахъ, потому что тотъ процессъ, который мнѣ надо показать яснѣе и проще, можетъ быть установленъ именно относительно перебоя моды, и черезъ нихъ-то намъ и будетъ всего легче перейти къ стилямъ. Мода— явленіе и по существу, какъ мы сейчасъ увидимъ, скорѣе анти-эстетическое. Однако, все-таки начнемъ съ нихъ. Не надо ими брезгать. Онѣ таятъ въ себѣ нѣкоторый важный эстетическій законъ.

Беру самые простые примѣры: носильное платье. За вторую поло-

вину XIX столѣтія съ особой правильностью мѣнялись линіи, опредѣляющія покрой женскаго рукава и мужскихъ панталонъ. Съ поразительною правильностью росъ и становился все пышнѣе и пышнѣе дамскій рукавъ, начиная съ середины 80-хъ годовъ до начала 90-хъ. Тутъ рукавъ доходитъ до высшаго момента своего развитія: нельзя уже носить болѣе широкіе въ плечахъ, болѣе пышные рукава. Линія развивалась, искала все болѣе изогнутой спирали—этотъ процессъ математикъ могъ бы облечь въ цифры—и, наконецъ, въ 90-ыхъ годахъ сразу рѣзкое паденіе: начинаютъ носить совершенно гладкіе на плечахъ рукава, пробуютъ одно время развить рукавъ въ локтѣ, затѣмъ дѣлаютъ его слишкомъ короткимъ и, наконецъ, точно забываютъ о немъ. Мужскіе невыразимые, какъ отмѣчаютъ каррикатуры въ серединѣ 70-ыхъ годовъ, настолько широки въ ступнѣ, что покрываютъ весь сапогъ; матеріально немыслимо усиливать впечатлѣніе „слоновыхъ ногъ“ (pieds d'éléphant), какъ звали эту моду. Но тутъ не рѣзкій переходъ къ узкимъ концамъ брюкъ, а напротивъ,—постепенное съуженіе, которое въ концѣ 80-ыхъ годовъ тоже доходитъ до матеріальнаго предѣла, обхватывая ногу вплоть.

Перебой моды есть развитіе какой-либо линіи, на которую обращено особое вниманіе. Приведенные примѣры—азбучны, но они не должны казаться случайными. Легко было бы показать, что схожіе перебои покроя случились много разъ. Исторія костюма сохранила данныя для совершенно тожественныхъ явленій и въ XVI в. и въ XVIII. И если я обратилъ здѣсь вниманіе на одежду, то и это не должно вводить въ заблужденіе. Не такъ наглядно и не такъ правильно, но схоже развиваются линіи и въ архитектурѣ. А если вмѣсто линій взять тона и краски, то опять получится то же: перебой моды окажется развитіемъ какого-либо тона, постепенное усиленіе или ослабленіе темнаго или свѣтлаго. Также точно обнаруживается и постепенная смѣна красокъ: преобладаетъ одна, и когда исполнена вся гамма близкихъ спектрально красокъ, ихъ замѣняютъ другія, болѣе далекія. Моды мѣняются гармонично, опредѣленнымъ темпомъ. „Прихоти моды“ выраженіе близорукое. Кажется, что прихоть, а на дѣлѣ—дѣйствіе закона развитія линій или тоновъ, и даже законодатель модъ, который увѣренъ, что „создалъ моду“, лишь отдался невольно внутренней потребности измѣненія вкуса.

Въ чемъ же дѣло? Откуда эта потребность въ измѣненіи вкуса, которой, какъ было сказано, пользуется капиталистическая промышленность?

Объяснитъ это именно роль сосредоточенія вниманія въ эстетическомъ воспріятіи. Мы видѣли, что первоначально мы воспринимаемъ вовсе не форму, а ея содержаніе. Мы врываемся въ это содержаніе, оживляемъ его своимъ воображеніемъ—и отсюда эстетическое воспріятіе, которое само по себѣ вовсе не есть еще сужденіе или оцѣнка, т. е. осознаніе красоты или уродства. Но слѣдующій моментъ любованія имъ или созерцанія ви-

димости предмета будетъ направленъ на форму, правда, еще не въ томъ смыслѣ, *что мы опредѣлимъ*, какова форма,—этотъ моментъ, можетъ быть, вообще слишкомъ познавателенъ, чтобы его можно было назвать, строго говоря, эстетическимъ,—а въ томъ, что *форма сама по себѣ становится предметомъ любованія*. Форма тогда готова заслонить содержаніе.

Не солнечный закатъ самъ по себѣ, не лунная ночь сама по себѣ составляютъ предметъ любованія, а извѣстные опредѣленной школой воспроизводимые въ живописи и поэзіи солнечные закаты и лунныя ночи. Нравятся затверженныя формы, и мы станемъ искать ихъ въ природѣ, видѣть только ихъ, имъ подражать и наслаждаться. Такъ дѣлали романтики и ихъ эпигоны. Однако, въ такомъ полезномъ или прикладномъ искусствѣ, конечно, ничего, кромѣ формы, какъ предмета любованія, нѣтъ. Вѣдь не рукавомъ вообще мы любуемся въ дамскомъ нарядѣ и не самою рукою, хотя бы и угадывали ея обнаженную прелесть. Ясно, что форма рукава привлекаетъ своей собственной линіей. Линія должна нравиться: пышность при широкомъ рукавѣ, облеганіе—при узкомъ. Значитъ дамскій портной хочетъ, чтобы мы *обратили вниманіе* даже *сосредоточили* вниманіе на линіи рукава. Тутъ его задача и тутъ разгадка того, зачѣмъ занимается мода этой частью платья.

Вотъ мы оцѣнили и привыкли оцѣнивать такой рукавъ женскаго платья, какіе носили въ серединѣ 80-ыхъ годовъ. Что особенно важно, скоро *всѣ* дамы стали носить подобные рукава: станутъ ли они по прежнему привлекать къ себѣ вниманіе? Ну, конечно,—нѣтъ! Вы только что раскланялись вотъ съ этой хорошенькой дамой,—какіе у нея были рукава? Кажется, какъ у всѣхъ. Да, нынче носятъ полу-широкіе. Вотъ этого-то и не хочетъ та дама, съ которой вы только что раскланялись. Т. е., если вы мужчина, то еще туда сюда, хорошенькой женщинѣ все идетъ; если дама—васъ важнѣе озадачить красотой именно туалета, заставить любоваться; портной для этого и предложитъ сдѣлать рукава пышнѣе, а черезъ полгода еще пышнѣе, и еще, и еще, пока наконецъ *всѣ* не стали носить огромные буфы, и тогда—прочь ихъ; пусть гладко облекаетъ плечо рукавъ, теперь залюбуются уже этимъ *новымъ* эффектомъ. *Мода есть исканіе новаго эффекта линій, цвѣтовъ, игры оттѣнковъ.*

Развитіе линіи—постоянно. Это явленіе настолько закономѣрное, что при широкомъ подборѣ наблюденій его можно было бы облечь въ математическія формулы. Когда производится подобная работа, развивается вполнѣ правильно и въ научномъ смыслѣ цѣлесообразно объективно—формальная эстетика. При подобномъ изученіи причуды моды укладываются въ эволюцію линій и красокъ, которую когда-нибудь да опредѣлятъ путемъ вполнѣ опредѣлимыхъ и вполнѣ объективныхъ законовъ.

Но гдѣ-же тогда красота, гдѣ уродство? При чемъ тогда хорошій вкусъ? Все перемѣнчиво, все вьется и трепещетъ. Нѣтъ устойчивости. Казалось бы, ошибался Кантъ. Нормативная, оцѣнивающая эстетика представится тогда невозможностью. Эволюціонисты расшатали мораль, сказавши, что законы морали мѣняются, что нравственность условна. Должны ли они расшатать и эстетику? Современная мораль стала хаосомъ, въ которомъ не разобрать, гдѣ ницшеанство, гдѣ ученіе Христа, гдѣ начало альтруизма и гдѣ безпредѣльная утилитарность. Современная эстетика, можетъ быть, и посчастливѣе. Я сейчасъ покажу, что найти взаимныя отношенія красоты и уродства вовсе не мѣшаетъ эволюціонный взглядъ на проявленія вкуса. Существуетъ и вкусъ—хорошій. Въ эстетикѣ легко отдѣлить добро отъ зла. Нѣтъ хаоса. Моралисты могутъ позавидовать. Только выводы наши окажутся немного странными.

Выводъ первый—каждая новая мода должна быть названа *новымъ уродствомъ*, а вовсе не новой красотой.

Я уже сказалъ выше, что мода вовсе не стиль. Мода, строго говоря, не есть эстетическое явленіе. Мода вовсе не гонится за новой красотой, хотя она и претендуетъ на это. Моду создаютъ не эстеты, а франты, фаты, портные, кокотки, парикмахеры, маклеры. Мода криклива и легкомысленна. Мода—это нѣчто площадное. Мода лишь *пользуется* эстетическимъ закономъ усиленія впечатлѣнія *новыми способами сосредоточить вниманіе*; но это только, чтобы поразить, обратить вниманіе въ самомъ ходячемъ смыслѣ: не вызвать новое *любованіе*, а только привлечь къ себѣ, выдѣлиться. Этого хотятъ щеголи и щеголихи, портные и приказчики. Ничего болѣе. Оттого-то человѣкъ съ хорошимъ вкусомъ всякую новую моду зоветъ новымъ уродствомъ и остерегается. Приличные люди вовсе не одѣваются въ моды завтрашняго дня. Хорошій тонъ требуетъ сдержанности въ соблюденіи моды, и тутъ хорошій тонъ есть явленіе эстетическое. *Хорошій тонъ почти тоже, что и хорошій вкусъ*, а хорошій вкусъ это именно то, что видѣлъ въ немъ Кантъ—начало сдерживающее. Хорошій вкусъ есть *изощренность любованія прежними формами.* Хорошій вкусъ всегда болѣе или менѣе *консервативенъ*. Значитъ, только когда поуляжется и часто поустарѣетъ новая мода, тогда хорошій вкусъ выдѣляетъ изъ нея то, что можетъ дать художественное любованіе и эстетически узаконяетъ его.

Отсюда второй выводъ: новое уродство превращается путемъ любованья и критики въ новую красоту.

Выводъ третій—развитіе искусства не должно быть опредѣляемо, какъ исканіе все новыхъ формъ красоты.

Теорію прогресса трудно приложить къ исторіи искусствъ. Ее не оправдываетъ ни исторія живописи, ни исторія поэзіи, менѣе всего исторія зодчества. Оттого эстеты—консерваторы вовсе не только въ дѣлахъ

моды. Они—вообще консерваторы. Мало того, они—археологи. Они влюблены въ прошлое. Тамъ позади—великое искусство, и что имъ за дѣло до великихъ бѣдствій насилія и безправія, безсильной борьбы противъ эпидемій, неурожаевъ, нашествій варварскихъ народовъ, на которыя теоретики прогресса смотрятъ, какъ на бѣдствія пересиленныя. Со многимъ въ соціальномъ отношеніи, со многимъ зломъ и путемъ механическихъ улучшеній справилось человѣчество. Но Боже—восклицаютъ эстеты,—сколько народилось новаго уродства! И жить имъ хочется только въ воспоминаніяхъ, только въ музеяхъ, только среди старыхъ книгъ, въ запущенныхъ усадьбахъ прошлаго, въ затхлыхъ гостинныхъ, гдѣ ютятся традиціи, старыя вещи, хорошій тонъ угасшихъ временъ. Но клокочетъ, бурлитъ, рвется все дальше жизнь, а жить значитъ совершать, творить, дѣйствовать. Пусть это синонимъ ошибкамъ, заблужденіямъ, созданію новыхъ небывалыхъ бѣдствій. И вотъ въ этой-то неугомонной сутолокѣ, а-моральной, не-эстетической, неблагополучной, вовсе не только прогрессивной, а неминуемо проходящей черезъ моменты упадка, живой жизни, жизни, неукротимой и необузданной, родятся *новыя формы* т. е. новыя сплетенія линій, звуковъ, красокъ, ритмическихъ и словесныхъ сочетаній. При своемъ появленіи все это некрасиво и не красиво. Все это хочетъ стать, хочетъ совершиться. Аэропланъ—новая форма, но онъ возникъ не ради формы своей, похожей на стрекозу; однако неизбѣжно и необходимо, чтобы все это было воспринимаемо и по отношенію къ видимости, т. е. *эстетически оцѣнено*.

Тогда-то нарождается эстетика, только тогда, въ сознаніи *воспринимающаго* начинаютъ бороться эти двѣ категоріи: *красота и уродство*, сестры-противницы, любящія другъ друга, потому что онѣ сестры близнецы, выхоленныя въ одной и той же зыбкой колыбели неустаннаго творчества.

При разборѣ христіанской эстетики мы уже видѣли, какъ можетъ порождаться *Великое Уродство*, которому суждено стать *Великой Красотой* средневѣковаго церковнаго искусства. Это самый основной примѣръ. Онъ взятъ изъ наблюденія надъ святымъ моментомъ культурно-историческаго перебоя въ жизни человѣчества. Спустившись съ этой высоты къ повседневной жизни современныхъ народовъ, мы много могли бы назвать подобныхъ же возведеній великихъ уродствъ въ великія красоты.

Е. Аничковъ.

II.

ТЕОРІЯ ИСКУССТВА КАНТА ВЪ СВЯЗИ СЪ ЕГО ТЕОРІЕЙ НАУКИ.

Посвящается Георгію Павл. Соколову.

I. Введеніе.

1. Какъ ни великъ Кантъ, онъ все же „принадлежитъ исторіи". Поэтому, есть *одинъ* способъ понять и справедливо оцѣнить его „теорію искусства". Это—способъ историческаго подхода и освѣщенія его вклада въ эту науку. Но такой „способъ" предъявляетъ весьма серьезныя, тяжелыя требованія. Простая съ виду задача—выяснить, чему „въ дѣйствительности" училъ Кантъ, рѣшается далеко не просто.—Кто думалъ самъ,—знаетъ, что и наиболѣе удачныя мысли, приходящія, какъ счастливый „даръ боговъ", никогда не являются вполнѣ законченными. Какой-то туманъ обволакиваетъ ихъ и скрываетъ отъ насъ самихъ. Читая Канта, почти чувствуешь этотъ туманъ. Вдобавокъ, сложность мысли и недостаточная литературность ея выраженія здѣсь особенно затрудняютъ непосредственное, прямое пониманіе текста. Однако, и преодолѣвъ это затрудненіе, мы еще не у цѣли,—„историческое пониманіе" все еще остается задачей. Мыслитель живетъ со своимъ вѣкомъ, зачастую молчаливо раздѣляя его общія убѣжденія и предразсудки. Къ нимъ всегда присоединяется запасъ собственныхъ, индивидуальныхъ убѣжденій и предразсудковъ. У всякаго есть мысли, изъ которыхъ онъ практически исходитъ, съ которыми сжился, какъ съ воздухомъ. О нихъ, какъ и объ общемъ достояніи вѣка, писатель умалчиваетъ. Онъ расчитываетъ на сочувствіе, на общую солидарность своего читателя. Послѣдній, однако, понимаетъ уже далеко не все. Многое оказывается выше его уровня мысли, написано „для будущаго". Чѣмъ дальше, тѣмъ меньше непосредственнаго пониманія. Это уже общее мѣсто... Приходится дѣтямъ „конструировать" мысль „отцовъ", соображая, что они „хотѣли сказать". Свой запасъ взглядовъ есть и у „дѣтей", и при томъ—у разныхъ—различный. „Что хотѣлъ сказать" само становится проблемой! Такъ естественно каждый ищетъ въ минувшемъ того, что онъ самъ „хочетъ сказать"! Былъ ли Кантъ сыномъ *своего* вѣка?

Жилъ ли онъ съ нимъ, говорилъ ли на доступномъ ему языкѣ? Подвергался ли вліянію его идейнаго запаса—вообще и въ эстетикѣ? Прежній миѳъ, отрицавшій это, разсѣялся. Чѣмъ больше изучаютъ Канта, тѣмъ больше увѣряются, что для историческаго уразумѣнія его необходимо знакомство съ его „средой“ и „моментомъ“.

Но и это еще не все. Кантъ былъ на устахъ всего XIX вѣка—до нашихъ дней. Принимали его цѣликомъ, по частямъ, съ поправками, съ дополненіями, искаженіями и „освѣщеніями“,—или страстно отрицали его, почти ненавидѣли, боролись съ нимъ въ цѣломъ и въ частностяхъ, даже и при этомъ невольно становясь на его почву, незамѣтно учась у него и пропагандируя его. Правда, все это относится, главнымъ образомъ, къ его „теоріи науки“, изложенной въ „Критикѣ чистаго разума“ и примыкающихъ къ ней сочиненіяхъ. Но, въ меньшей степени, это повторяется и по отношенію къ его теоріи искусства. Читая эстетическіе труды его ближайшихъ преемниковъ, переходя отъ нихъ къ болѣе позднимъ писателямъ, вплоть до нашихъ современниковъ—сплошь и рядомъ встрѣчаемся съ именемъ Канта—прославляемымъ или осуждаемымъ. Попытайтесь подумать самостоятельно объ искусствѣ, забудьте, что есть Кантъ и старайтесь мыслить такъ, будто *вы* впервые занялись эстетическими вопросами,—и вернитесь потомъ къ Канту: навѣрное вы встрѣтите у него „свои мысли“, если не всѣ, такъ нѣкоторыя, быть можетъ, многія. Продолжайте затѣмъ думать, приходите къ выводамъ, которые вамъ кажутся новыми, такъ какъ вы не помните, чтобы встрѣчали ихъ раньше,—и вновь читайте Канта: съ удивленіемъ, съ восторгомъ, смѣшаннымъ съ досадой, вы найдете у него либо эти мысли, либо ихъ зародыши, либо намеки на нихъ. Кантъ растетъ вмѣстѣ съ вами, и если вы перечтете его черезъ нѣкоторое время, вы откроете „новаго Канта“. Во всемъ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго. Въ каждомъ созданіи мысли живутъ сѣмена будущаго—можетъ быть, незамѣтно для самого автора,—но это не такъ важно: будущее выраститъ эти сѣмена и отъ „плодовъ“ заключитъ къ „корнямъ“ и „сѣменамъ“. Чѣмъ крупнѣе трудъ, тѣмъ богаче онъ такими зародышами: не удивительно, что въ трудѣ Канта ихъ такъ много. Нужно учесть и ихъ, если мы стремимся понять Канта исторически. Такимъ образомъ, ученіе Канта объ искусствѣ—это, собственно, яркая точка на линіи, убѣгающей назадъ и впередъ. Положеніе этой точки нельзя опредѣлить, не зная, по крайней мѣрѣ, ближайшихъ къ ней участковъ этой линіи. Исторически понять эстетику Канта—значитъ понять ее въ связи исторіи эстетики до него и послѣ него.

2. О такомъ пониманіи эстетики Канта говорить преждевременно. Прежде всего, „подходы“ къ ней до Канта далеко еще не изучены, какъ не изучены они и послѣ Канта. По исторіи эстетики существуютъ многочисленныя монографіи и общіе труды. Но первыхъ все еще недостаточно,

а вторые большей частью устарѣли и не отвѣчаютъ уже современному уровню монографической разработки отдѣльныхъ моментовъ исторіи. Поэтому, еще нѣтъ достаточно надежнаго историческаго „контекста“ для изученія эстетики Канта. Эта послѣдняя уже поэтому тоже еще мало изслѣдована. Но и независимо отъ этого, она нуждается въ усиленномъ вниманіи историковъ. Кое-какіе ея вопросы выяснены сравнительно хорошо, но не мало и „темныхъ мѣстъ“—темныхъ такъ, какъ темно многое у Платона и Аристотеля. Что касается попытокъ цѣльнаго пониманія эстетики Канта, нхъ немного и онѣ очень неудачны съ исторической стороны. Изъ нихъ назовемъ труды Когена и Баша.—Книга перваго—одинъ изъ его трехъ томовъ, посвященныхъ комментированію философіи Канта: она отличается всѣми достоинствами и недостатками этого комментаторскаго предпріятія. Несомнѣннымъ ея достоинствомъ является стремленіе придать эстетикѣ Канта цѣльный, стройный и однородный характеръ съ точки зрѣнія общаго „духа“ философіи Канта, какъ понимаетъ его Когенъ. Эта „стилизація“ полезна и въ историческомъ смыслѣ,—косвенно: она позволяетъ разсмотрѣть въ чистомъ видѣ нѣкоторыя стороны эстетики нашего философа, фактически сплетенныя съ другими и поэтому не вполнѣ замѣтныя. Важна стилизація и для надобностей критической оцѣнки ученія Канта: конечно, лучше критиковать совершенно ясныя мысли, доведенныя до конца, чѣмъ mixtum compositum. Но всѣ эти выгоды существенно ступевываются, если имѣть въ виду чисто *историческую* задачу пониманія теоріи искусства Канта. Когенъ хочетъ увѣрить насъ, что излагаемое имъ составляетъ у Канта все, что оно находится у послѣдняго приблизительно въ видѣ, приданномъ ему комментаторомъ, что въ исторіи эстетики до Канта шла подготовка ученія Канта, какъ его толкуетъ Когенъ, и что въ послѣкантовской эстетикѣ преемники Канта сплошь и рядомъ были противниками „критической эстетики“ Канта. Ни съ чѣмъ этимъ невозможно согласиться. Кажущаяся стройность покупается цѣною искаженія исторіи—и по отношенію къ самому Канту, и относительно эстетики до него. Когенъ совершенно слѣпъ ко всему, что не походитъ на его идеалъ. Онъ невѣроятно раздулъ роль Платона въ исторіи эстетики, въ то же время проглядѣвъ очень многое въ эстетикѣ Аристотеля, котораго онъ осыпаетъ суровыми упреками безъ всякаго снисхожденія. Онъ обратилъ слишкомъ мало вниманія на современныя Канту ученія о геніѣ въ искусствѣ. Онъ не хочетъ видѣть крупныхъ достоинствъ въ эстетикѣ Гегеля, Шопенгауэра и другихъ мыслителей, развивавшихъ разныя стороны эстетики Канта. Наконецъ,—что касается самого Канта,—Когенъ сослужилъ ему сомнительную службу усиленнымъ подчеркиваніемъ и бездоказательнымъ пропагандированіемъ идей и предпосылокъ Канта, отнюдь не ясныхъ и не самоочевидныхъ и скорѣе требующихъ методической критики, съ помощью которой можно, по крайней мѣрѣ, косвенно понять ихъ, раз-

ложивъ на элементы и оцѣнивъ связь послѣднихъ. Это, впрочемъ, вообще принципіальный недостатокъ всѣхъ комментаріевъ Когена.—Книга Баша представляетъ, собственно, только часть задуманной имъ большой и интересной работы по исторіи и критикѣ не только Кантовой, но и вообще „кантіанской“ эстетики. Но осуществилъ, пока, Башъ только критику, присоединивъ къ ней, конечно, и характеристику эстетики Канта въ качествѣ опоры и матеріала для критики. Уже поэтому трудно ожидать отъ этой книги надлежащей полноты и точности *историческаго* пониманія. Это ожиданіе, къ сожалѣнію, оправдывается на дѣлѣ. Башъ, прежде всего, почему-то внушилъ себѣ и внушаетъ читателю, будто Кантъ хочетъ въ своей эстетикѣ раціонализировать стихійный художественный процессъ и предписать ему общеобязательныя нормы: это едва-ли вѣрно, чтобы не сказать сильнѣе. Затѣмъ, Башъ захотѣлъ разложить эстетику Канта на два элемента: раціоналистическій и эмпиристическій и представить ученіе Канта, какъ эклектическій синтезъ этихъ элементовъ. Въ этой схемѣ, внушенной отчасти и самимъ Кантомъ, но вдохновленной всего больше стремленіемъ примѣнить къ эстетикѣ итогъ, полученный комментаторами Канта по отношенію къ его теоріи науки, Башъ и видитъ ученіе Канта. Съ этимъ нельзя согласиться уже потому, что, во всякомъ случаѣ, Кантъ не эклектикъ, даже и въ смягченномъ Башемъ смыслѣ этого слова. Но, кромѣ того, схема Баша слишкомъ бѣдна, не покрываетъ всей доктрины Канта, и какъ разъ многіе важные элементы послѣдней совершенно не укладываются въ эту схему. Это касается особенно мыслей Канта о предметѣ искусства, которыя не имѣютъ, въ сущности, отношенія къ раціонализму и эмпиризму, характеризующимъ психологическую, генетическую физіономію художественнаго процесса. Наконецъ, крупнымъ недостаткомъ труда Баша съ исторической точки зрѣнія является не всегда вдумчивое отношеніе къ критикуемымъ ученіямъ Канта: онъ часто разсыпаетъ упреки и находитъ противорѣчія тамъ, гдѣ болѣе внимательное углубленіе въ существо дѣла могло бы разсѣять недоумѣнія и неясности.

3. Эта краткая справка по вопросу о фактической разработкѣ эстетики Канта съ точки зрѣнія исторіи—показываетъ, что впереди здѣсь предстоитъ долгая, кропотливая и очень серьезная—и подготовительная, и резюмирующая—работа. Въ краткомъ очеркѣ, подобномъ нашему, немыслимо заниматься ею, не говоря ужъ о томъ, что авторъ не чувствуетъ себя въ силахъ сколько нибудь удовлетворительно выполнить то, чего не удалось сдѣлать за 124 года съ момента опубликованія „Критики способности сужденія“, гдѣ изложена исторія искусства Канта. Болѣе отвѣчаетъ его силамъ и размѣрамъ статьи иной подходъ къ задачѣ: съ точки зрѣнія того, какъ авторъ представляетъ себѣ эстетику Канта въ свѣтѣ собственныхъ эстетическихъ воззрѣній, которыя воспитаны отчасти и подъ вліяніемъ Канта, отчасти—въ атмосферѣ современной философской мысли вообще,

но надъ которыми онъ работалъ—насколько это вообще возможно—самостоятельно, считая лишь себя отвѣтственнымъ за нихъ. Конечно, эти взгляды не будутъ навязываться читателю: съ ихъ помощью мы попытаемся уловить общій смыслъ эстетики Канта, что же касается ея критики, она будетъ допущена въ двойной формѣ: въ цѣляхъ лучшаго выясненія ученія Канта, а въ концѣ статьи—для оцѣнки и выдѣленія живыхъ, современныхъ элементовъ этого ученія. Мы все-таки надѣемся, что при этомъ удастся освѣтить эстетику Канта, *если и односторонне, то не анти-исторически*, а главное—такъ, чтобы не выдавать свое пониманіе за историческое въ полной мѣрѣ: оно будетъ историческимъ, такъ какъ будетъ основано на матеріалѣ историческомъ, но только—не на всемъ матеріалѣ. Наша статья скорѣе—*типизирующая и стилизующая, но съ сознаніемъ границъ и смысла того и другого.* Изъ этого основного ея направленія вытекаютъ всѣ ея особенности и все то, въ чемъ она болѣе или менѣе отступаетъ отъ иныхъ традицій, схемъ и способовъ группировки матеріала. Мы прямо заявляемъ, что *она не предназначена замѣнить непосредственное знакомство съ Кантовскимъ текстомъ.* Но мы надѣемся, что и напротивъ: *знакомство съ этимъ текстомъ не сдѣлаетъ нашу статью лишней*, потому что въ ней окристаллизовались итоги размышленій надъ текстомъ, о достоинствахъ которыхъ позволительно быть разнаго мнѣнія, но которыя всегда бываютъ полезны для какого-либо рѣшенія вопроса объ актуальномъ отношеніи мыслящаго читателя къ тексту.

4. На первыхъ порахъ мы остановимся на мотивировкѣ избраннаго нами освѣщенія теоріи искусства Канта—„въ связи съ его теоріей науки“. Для этого мы разсмотримъ источники для ознакомленія съ эстетикой нашего философа, затѣмъ обсудимъ вопросъ о связи ея съ теоріей науки и, наконецъ, намѣтимъ основныя направленія этой связи. Выяснивъ все это, мы набросаемъ и планъ остальной части очерка.

II. Источники.

1. Источники о теоріи искусства Канта можно раздѣлить на прямые или непосредственные—и косвенные. Первые—соотвѣтствующія сочиненія Канта, дошедшія до насъ въ томъ или иномъ видѣ: опубликованныя самимъ Кантомъ работы и записанныя его учениками лекціи. Вторые—разныя сочиненія другихъ авторовъ о Кантѣ вообще и, въ частности, объ его эстетикѣ. О послѣднихъ, точнѣе—о нѣкоторыхъ изъ нихъ—мы упомянемъ еще въ библіографическомъ приложеніи къ нашему очерку, и уже говорили во введеніи къ нему. Здѣсь ограничимся разсмотрѣніемъ прямыхъ источниковъ.

2. Ихъ, въ свою очередь, можно раздѣлить на три разряда, руко-

водясь правиломъ, что источники тѣмъ важнѣе, чѣмъ болѣе мы увѣрены, что они точно выражаютъ мысль автора въ данномъ направленіи. На первомъ мѣстѣ, въ этомъ отношеніи, слѣдуетъ назвать два сочиненія Канта, неравнаго объема и значительности и, къ тому же, отдѣленныя другъ отъ друга большими промежутками времени. Это: статья „Наблюденія надъ чувствованіемъ прекраснаго и возвышеннаго“ (1764) и книга „Критика способности сужденія“ (1790), въ своей первой половинѣ посвященная спеціально эстетикѣ. Второе мѣсто мы отводимъ сочиненіямъ Канта, не посвященнымъ спеціально теоріи искусства, но дающимъ кое-что для ея правильнаго пониманія. Изъ нихъ назовемъ: „Критику чистаго разума“ (изданія 1781 и 1787), вмѣстѣ съ „Пролегоменами ко всякой будущей метафизикѣ, могущей выступить въ качествѣ науки“ (1783), „Критику практическаго разума“ (1788) и „Антропологію“ (1798). Изъ этихъ трудовъ наибольшее значеніе принадлежитъ первой изъ названныхъ „Критикъ“, а затѣмъ—„Антропологіи“. Въ третій разрядъ входятъ лекціи Канта въ Кенигсбергскомъ университетѣ за разные годы между 1764 и 1804 г.г., посвященныя обычно логикѣ, метафизикѣ и антропологіи и дошедшія до насъ въ записяхъ бывшихъ слушателей философа. Въ этихъ лекціяхъ, изученныхъ особенно эдинбургскимъ ученымъ Шляпомъ и, отчасти, Грундманномъ, заключается много чисто-эстетическаго матеріала. Конечно, этими матеріалами можно пользоваться, но осторожно и не для всѣхъ надобностей: они полезны для сужденія о происхожденіи и развитіи эстетическихъ взглядовъ Канта.

3. Изъ приведенныхъ данныхъ можно видѣть, что развитіе здѣсь имѣло мѣсто: на протяженіи сорока лѣтъ невозможно сохранить одни и тѣ же воззрѣнія. Ближайшее ознакомленіе съ названными источниками вполнѣ подтверждаетъ это ожиданіе. Къ сожалѣнію, и до сихъ поръ нельзя считать окончательно установленными всѣ этапы развитія, не говоря уже о томъ, что и точнымъ знаніемъ содержанія ихъ мы—по причинамъ, названнымъ во введеніи,—тоже не всегда располагаемъ.

Если прослѣдить „исторію“ чисто *хронологически*, приходится признать, что путь Канта въ эстетикѣ былъ путемъ многолѣтнихъ и серьезныхъ колебаній, такъ и не прекратившихся до смерти мыслителя. Этотъ путь можно сравнить съ зигзагообразной кривой; изломы послѣдней порою такъ значительны, что почти замыкаютъ кривую въ „мертвую петлю“; впрочемъ, до нея дѣло все-таки не доходитъ. Въ литературѣ о Кантѣ не разъ обсуждался вопросъ, когда окончательно сложились его эстетическіе взгляды. Одни, какъ Куно-Фишеръ и его послѣдователи, называли промежутокъ между 1787 и 1790 г.г., когда Кантъ работалъ надъ „Критикой способности сужденія“. Другіе, подобно Грундманну, считали, что ядро теоріи искусства Канта было готово уже въ 1780 г., т. е. до опубликованія „Критики чистаго разума“. Третьи, какъ

Шляппъ, утверждали, что еще и въ это время Кантъ усиленно трудился надъ эстетическими вопросами; и, напримѣръ, въ одномъ примѣчаніи къ первому изданіи этой „Критики“ (къ стр. 21; сохранено, съ добавленіями, и во второмъ изданіи, стр. 36), Кантъ еще отказывался понимать эстетику такъ, какъ онъ изложилъ ее позже, къ 1790 году, въ „Критикѣ способности сужденія“. Лекціонный матеріалъ тоже подтверждаетъ это. Послѣдній, впрочемъ, указываетъ и на то, что и послѣ этой „Критики“ у Канта продолжались колебанія; это показаніе заслуживаетъ довѣрія, потому что въ выпущенной Кантомъ „Антропологіи“ (1798) мы наблюдаемъ иногда замѣтные слѣды тѣхъ же колебаній. Такимъ образомъ, мы становимся всего скорѣе на сторону Шляппа и полагаемъ, что, съ *хронологической* точки зрѣнія, ходъ развитія эстетики Канта былъ зигзагообразный.

4. Но такъ это—только въ хронологическомъ смыслѣ. Въ стилизующемъ очеркѣ, каковъ нашъ, можно стать и на другую точку зрѣнія, спросивъ, какой изъ этаповъ этого развитія всего болѣе отвѣчаетъ „стилю“ теоріи искусства Канта—какъ понимаемъ его мы. При *такой* постановкѣ вопроса можно вернуться къ старому мнѣнію Куно-Фишера: несомнѣнно, что въ „Критикѣ способности сужденія“ мы имѣемъ самое зрѣлое, обдуманное и „стильное“ выраженіе эстетики Канта. Нужно только помнить, что въ хронологическомъ смыслѣ это невѣрно: ошибка Куно-Фишера заключалась, кажется, въ смѣшеніи или недостаточномъ различеніи этихъ двухъ точекъ зрѣнія: хронологической и стилизирующей.

Въ стилизирующемъ освѣщеніи, матеріалы или источники распредѣляются такъ. Одни характеризуютъ подготовительный періодъ до 1787—90 г.г., и къ нимъ надо причислить и названную выше статью Канта, и обѣ „Критики“ съ „Пролегоменами“, и лекціонныя записи до этого времени, придавая имъ степени значенія, указанныя ранѣе. „Критика способности сужденія“—источникъ для ознакомленія съ теоріей искусства Канта въ ея относительно зрѣломъ видѣ. Все почти, написанное Кантомъ или читанное имъ послѣ 1790 года и относящееся къ эстетикѣ въ какомъ либо смыслѣ, либо повторяетъ „Критику“, либо искажаетъ ее. На этомъ основаніи можно назвать этотъ періодъ упадочнымъ.

5. Изъ сказаннаго ясно, что при стилизующемъ изложеніи эстетики Канта нѣтъ надобности систематически обращаться къ даннымъ подготовительнаго и упадочнаго періодовъ. Поэтому, было бы безцѣльнымъ, непроизводительнымъ трудомъ останавливаться на характеристикѣ источниковъ, относящихся къ этимъ періодамъ.

Напротивъ, „Критика способности сужденія“, дающая главный матеріалъ для сужденія объ относительно законченной формѣ теоріи искусства Канта, должна быть разсмотрѣна со стороны ея свойствъ, какъ источника.

Въ этомъ своемъ качествѣ она очень далека отъ идеала: если таковымъ считать возможность *точнаго, всесторонняго* и *послѣдовательнаго* освѣдомленія о сущности излагаемаго ученія, „Критика“ не даетъ, въ полной мѣрѣ, ни того, ни другого, ни третьяго

Ея *точность* въ значительной степени парализуется литературными недостатками изложенія и невыдержанностью терминологіи и формулировокъ вообще.—Слогъ Канта вообще мало литературенъ, но здѣсь этотъ недостатокъ проявляется еще замѣтнѣе, чѣмъ въ болѣе раннихъ „Критикахъ“. Предложенія какъ-то лѣниво и вяло цѣпляются другъ за друга, обнаруживая какую-то неповоротливость, негибкость и невыразительность. Мысль съ трудомъ „идетъ на слова“, видимо преодолѣвая и собственную тяжесть, и косность изобразительныхъ средствъ. Текстъ растерзанъ проведеніемъ многочисленныхъ подраздѣленій, осложняемыхъ еще мелочнымъ дѣленіемъ на параграфы, иногда размѣрами—въ нѣсколько строкъ. Точно бы Кантомъ овладѣло косноязычіе, и онъ мыслитъ и пишетъ толчками, маленькими порціями. Получается впечатлѣніе, что при этомъ Канта всего больше занимала дробность и разработанность внѣшнихъ подраздѣленій. Конечно, это только впечатлѣніе, но какъ любопытно, что оно можетъ зародиться. Что касается терминологіи, она очень печальна—какъ часто бываетъ у Канта и у всѣхъ, занятыхъ не столько отдѣлкою своихъ мыслей, сколько спѣшнымъ ихъ выраженіемъ во всеуслышаніе. Это—спутникъ вдохновенія, конечно, у людей крупныхъ въ родѣ Канта. Приведемъ лишь три самые яркіе примѣра невыдержанной терминологіи. Кантъ вводитъ въ свою теорію искусства понятіе „эстетическаго сужденія“ или „сужденія вкуса“. Но для обозначенія соотвѣтствующаго явленія онъ не всегда пользуется только этими терминами: иногда онъ говоритъ еще объ „эстетической оцѣнкѣ“. При этомъ онъ даже и не обращаетъ вниманія на то, отождествится ли у читателя сужденіе съ оцѣнкой, а предполагать это онъ имѣетъ тѣмъ меньше права, что въ „Критикѣ чистаго разума“ у него „сужденіе“ рѣшительно отличается отъ „оцѣнки“ „Критики способности сужденія“. Къ чему можетъ привести эта небрежность, показываетъ примѣръ французскаго критика Канта, Баша: послѣдній, справедливо усмотрѣвъ, что „сужденіе“ по „Критикѣ чистаго разума“, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, діаметрально противоположно „эстетической оцѣнкѣ“ „Критики способности сужденія“, и что Кантъ, тѣмъ не менѣе, и эту оцѣнку называетъ сужденіемъ,—нашелъ у Канта не только нѣкоторую непослѣдовательность мысли, но—такъ сказать—ея рѣшительный параличъ въ этомъ пунктѣ. Въ свое время мы убѣдимся, что здѣсь есть, конечно, противорѣчіе, но—разрѣшимое въ предѣлахъ ученія Канта и при условіи болѣе корректной, выдержанной терминологіи. Сейчасъ все это интересно именно, какъ примѣръ невыдержанной терминологіи, связанной, впрочемъ и съ нѣкоторою „неясностью“ мысли. Другой примѣръ

терминологической небрежности Канта связанъ съ понятіемъ художественной эмоціи или чувствованія. Для этой эмоціи у Канта есть терминъ Gefühl. Но онъ не довольствуется имъ. Иногда онъ пишетъ Sinn, Gemeinsinn, явно имѣя въ виду Gefühl. Наконецъ, попадается у него, вмѣсто Gefühl, и терминъ Empfindung, ощущеніе. Достойно замѣчанія, что самъ же Кантъ условливается съ читателемъ именовать художественную эмоцію Gefühl, а между тѣмъ впослѣдствіи не соблюдаетъ условія. Наконецъ, у Канта не только разные—не оговоренные—термины для одного понятія: случается, что *одинъ* терминъ у него примѣняется въ совершенно различныхъ значеніяхъ, и опять—безъ соотвѣтствующихъ объясненій. Это относится, хотя бы, къ столь важному термину, какъ „природа“. У Канта этотъ терминъ обозначаетъ предметъ науки вообще, поскольку сама же наука творитъ его, какъ свой продуктъ; и это основное значеніе. Но—въ своей теоріи искусства—Кантъ говоритъ о природѣ и по отношенію къ искусству: „прекрасная природа“ уже не есть природа, какъ продуктъ одной науки, но вмѣстѣ—и искусства. Далѣе, Кантъ выражается однажды: „природа субъекта“, разумѣя подъ природой уже не продуктъ науки, а творца науки, который, по Канту же, среди „продуктовъ“ никогда не можетъ встрѣтиться. Наконецъ, міръ художественныхъ объектовъ, по Канту, образуетъ „нѣчто въ родѣ другой природы“: очевидно, что эта „другая природа“ нуждается въ иномъ наименованіи и въ обстоятельномъ освѣщеніи ея отношенія къ „первой“ природѣ, т. е. природѣ, какъ продукту научнаго творчества.—Что касается невыдержанности формулировокъ, здѣсь не стоитъ приводить и примѣровъ. Это истинный бичъ всѣхъ сочиненій Канта и, въ частности, данной „Критики“. Прочтите по нѣскольку страницъ послѣдней на аналогичныя темы, и вы почувствуете непремѣнно ударъ этого бича.

Разсматриваемое сочиненіе Канта не отвѣчаетъ также требованію *всесторонняго* освѣдомленія читателя о существенныхъ пунктахъ ученія философа. Достаточно указать, что мысли Канта о художественномъ объектѣ нужно искать и сопоставлять съ большимъ терпѣніемъ, хотя онѣ требуются стилемъ цѣлаго. Вовсе не касается Кантъ вопроса о художественныхъ категоріяхъ, хотя этотъ вопросъ рѣшительно въ „стилѣ“ ученія и, такъ сказать, вычитывается между строкъ.

Наконецъ, очень далекъ Кантъ и отъ идеала *послѣдовательности*. Тотъ же вопросъ о категоріяхъ есть и вопросъ послѣдовательности. Но это еще ничего: молчаніе лучше непослѣдовательности въ видѣ прямого противорѣчія. Кантъ допускаетъ ихъ не мало въ нашей „Критикѣ“. Мы увидимъ, что онъ даетъ два противорѣчащіе отвѣта на вопросъ о связи художественнаго чувствованія съ художественной оцѣнкой; между тѣмъ—противорѣчія онъ могъ избѣжать, оно не было необходимостью. Въ своемъ ученіи о роли генія въ искусствѣ онъ тоже впалъ въ противорѣчіе съ

собою, и опять безъ внутренней необходимости. Вообще, ловить этого великаго философа на противорѣчіяхъ—дѣло легкое: поводы къ этому онъ даетъ въ изобиліи, хотя почти всегда противорѣчіе оказывается у него внѣшнимъ и свидѣтельствуетъ о недостаточной продуманности цѣлаго.

Мы перечислили эти недостатки „Критики“ не ради упрека по адресу Канта: ихъ надо видѣть и умѣть устранять для лучшаго уразумѣнія общаго стиля его теоріи искусства, ибо, въ концѣ концовъ, это не ошибки по существу, а, большей частью, недоразумѣнія. Оцѣнка „существа“ не на нихъ должна опираться, а на болѣе глубокихъ основахъ.

6. Разсмотрѣвъ наши источники, перейдемъ къ обсужденію вопроса о томъ, *какъ* использовать эти источники для возсозданія теоріи искусства Канта, какъ „стильнаго“ ученія.

III. Объ отношеніи теоріи искусства Канта къ его теоріямъ: науки и нравственности.

1. Въ „введеніи“ къ „Критикѣ способности сужденія“ Кантъ заявляетъ, что эта „Критика“, и въ частности ея эстетическая половина—должна послужить соединительнымъ звеномъ между теоретической философіей и практической. Подъ первой разумѣется ученіе, изложенное въ „Критикѣ чистаго разума“ и близкихъ къ ней сочиненіяхъ Канта; подъ второй—содержаніе „Критики практическаго разума“ и сочиненій, дополняющихъ ее въ разныхъ отношеніяхъ. Для первой *мы* имѣемъ терминъ: „теорія науки“, для второй—„теорія нравственности“. Итакъ, по собственному руководящему указанію Канта,—его теорія искусства тѣсно связана съ его теоріями: науки и нравственности. Отсюда видно, что при изложеніи первой надобно имѣть въ виду послѣднія; такъ и поступаютъ обычно. Въ общемъ, это совершенно правильно. Но въ стилизующемъ изложеніи можно и слѣдуетъ задаться вопросомъ: одинаково ли важна связь теоріи искусства Канта съ его двумя другими теоріями,—не отвѣчаетъ ли стилю первой какая-либо односторонняя связь? На этотъ вопросъ мы отвѣчаемъ такъ: *эстетику Канта, въ ея существенной части, можно понять и изложить, пренебрегая ея связью съ теоріей нравственности, имѣя въ виду лишь ея связь съ теоріей науки.* Это можно оправдать нѣсколькими вѣскими соображеніями.

2. Уже въ періодъ, названный нами „подготовительнымъ“, замѣтно, что Кантъ подходитъ къ эстетикѣ со стороны того, что онъ называлъ тогда теоретической философіей, и куда входили логика и метафизика. Мы имѣемъ въ виду лекціи Канта по этимъ наукамъ, а также по антропологіи—въ широкомъ, Кантовскомъ смыслѣ—науки о человѣкѣ, какъ о фактѣ культуры. Такія лекціи онъ читалъ въ Кенигсбергскомъ университетѣ много разъ. Въ связи съ ними Кантъ излагалъ обычно и

элементы эстетики. Насколько намъ извѣстно, отдѣльнаго, спеціальнаго курса эстетики онъ не читалъ ни разу. Конечно, это включеніе эстетики въ теоретическую философію и въ антропологію могло объясняться простою смежностью вопросовъ и небольшимъ числомъ спеціально-эстетическихъ проблемъ, недостаточныхъ для особаго курса. Но гораздо вѣроятнѣе, что это включеніе вытекало изъ сознанія особливой связи эстетики съ названными дисциплинами. Въ пользу этого говоритъ и историческая справка. Дѣло въ томъ, что эстетика, какъ спеціальная наука, стала трактоваться впервые въ серединѣ XVIII в., и въ Германіи этому положила начало школа Лейбница, въ лицѣ Баумгартена, котораго Кантъ считалъ „превосходнымъ аналитикомъ“. Особенностью же этой школы и названнаго ея представителя являлась мысль, что искусство есть особый родъ познанія, именно низшій, чувственный; поэтому наука о немъ считалась наукой о знаніи—и тоже низшей наукой, gnoseologia inferior, по выраженію Баумгартена. Кантъ, на первыхъ порахъ находившійся подъ сильнымъ вліяніемъ Лейбница и его послѣдователей, могъ включать эстетику въ теоретическую философію и антропологію, на основаніи аналогичнаго убѣжденія. Такую манеру изложенія мы находимъ и въ курсѣ логики, напечатанномъ при жизни Канта,—Iasche, въ 1800 году. Въ сущности, и въ „Критикѣ способности сужденія“, самомъ зрѣломъ изложеніи эстетики Канта, сказалась та же манера. Эстетическая часть этой „Критики“ написана по схемѣ ученія о сужденіи, развитого Кантомъ въ „Критикѣ чистаго разума“. Сплошь и рядомъ здѣсь встрѣчаются и особыя—спеціально-художественныя—„сужденія вкуса“. Объясняя механизмъ художественнаго процесса, Кантъ говоритъ о „познавательныхъ способностяхъ“, осуществляющихъ процессъ, о „познаніи вообще“, составляющемъ цѣль послѣдняго и т. д. Все это больше внѣшность, „фразеологія“. Но она показательна, какъ подтвержденіе того, что Кантъ подходилъ къ эстетическимъ проблемамъ со стороны теоретической философіи или, позже, того, что мы называемъ его „теоріей науки“.

3. Но разсмотрѣнныя соображенія касаются больше внѣшности вопроса. Можно представить и данныя, болѣе принципіальнаго свойства.

Еще Куно Фишеръ замѣтилъ, что послѣдніе отдѣлы „Критики чистаго разума“ какъ бы продолжаютъ развиваться въ „Критикѣ способности сужденія“. Особенно это можно сказать относительно конца „діалектики“ въ первой „Критикѣ“ (Стр. 670—722) и во второй половинѣ „Критики способности сужденія“, вмѣстѣ съ „введеніемъ“ въ послѣднюю. Изъ этого наблюденія Куно-Фишеръ сдѣлалъ выводъ, что вторая, по порядку, часть „Критики способности сужденія“ была готова раньше эстетической—первой по порядку. Этотъ выводъ нуждается въ нѣкоторыхъ ограниченіяхъ, но насъ ни онъ, ни они здѣсь не интересуютъ. Наблюденіе Куно-Фишера позволяетъ намъ сдѣлать выводъ по вопросу, занимаю-

щему насъ сейчасъ. Изъ того, что Кантъ не постѣснялся вставить эстетику въ книгу, гдѣ введеніе и вторая часть продолжаютъ и развиваютъ по содержанію „Критику чистаго разума“, мы можемъ заключить, что, дѣйствительно, связь теоріи искусства съ теоріей науки представлялась ему чрезвычайно тѣсной, почти основной.

4. Дальнѣйшимъ подтвержденіемъ вѣрности нашего заключенія является слѣдующее наблюденіе.—Мы только что сказали, что Кантъ развилъ свою эстетику, какъ продолженіе теоріи науки. Въ отмѣченной выше связи это совершенно правильно. Но въ иной связи это утвержденіе нуждается въ ограниченіи. Дѣло въ томъ, что эстетика Канта дѣлится на двѣ части: на, такъ называемую, эстетику прекраснаго и—эстетику возвышеннаго. И вотъ, собственно, въ развитіи *первой* особенно важна „Критика чистаго разума“; напротивъ, для второй важнѣе „Критика практическаго разума“. Замѣчено давно, напр., Когеномъ и Башемъ, что Кантъ не придаетъ одинаковаго значенія обѣимъ названнымъ частямъ своей теоріи искусства. Однажды онъ заявляетъ, напр., что эстетика возвышеннаго составляетъ лишь „приложеніе“ къ эстетикѣ прекраснаго („Kritik der Urteilskraft“ изд. Reclam'a, стр. 98; впредь мы будемъ ссылаться всегда на это изданіе *этой* „Критики“ и будемъ проставлять лишь нумерацію его страницъ). Правда, онъ забываетъ объ этомъ въ другихъ случаяхъ. Но это уже не такъ существенно. Мы можемъ исправить его непослѣдовательность, тѣмъ болѣе, что онъ же самъ указываетъ, какъ это сдѣлать, т. е. изъ чего при этомъ исходить. Въ цитированномъ мѣстѣ онъ указываетъ, что прекрасное существуетъ и объективно, и субъективно, возвышенное же—только субъективно, какъ особое настроеніе субъекта, которому ничего не отвѣчаетъ внѣ субъекта. Нѣсколько выше онъ поэтому пишетъ: „...мы выражаемся вообще неправильно, называя какой либо предметъ природы возвышеннымъ, хотя мы съ полнымъ правомъ могли бы называть очень многіе изъ нихъ прекрасными“ (97). Отсюда надо сдѣлать выводъ, что эстетика Канта, *насколько она можетъ быть названа теоріей искусства*, сводится, собственно, къ одной эстетикѣ прекраснаго: предметы искусства, художественные предметы не бываютъ возвышенными,—все возвышенное не предметно, насквозь субъективно. Слѣдовательно, *если* говорить объ эстетикѣ, *какъ* теоріи искусства, совпадающей у Канта съ эстетикой прекраснаго; и если имѣть въ виду, что послѣдняя, какъ сказано, можетъ быть понята вполнѣ—лишь въ свѣтѣ „Критики чистаго разума“, безъ „Критики практическаго разума,—то необходимо заключить, что теорію искусства Кантъ разрабатывалъ, дѣйствительно, какъ особое приложеніе и продолженіе теоріи науки. Въ стилизующемъ изложеніи, каково наше, вполнѣ позволительно, поэтому, выдвинуть это обстоятельно и освѣтить его.

5. Но тутъ возникаетъ вопросъ. Въ какой степени нужно использовать теорію науки Канта для нашей цѣли? Для рѣшенія этого вопроса

мы разсмотримъ главныя задачи теоріи науки по Канту, затѣмъ покажемъ, что онѣ повторяются и въ его теоріи искусства. Тогда станетъ ясно, что именно по общимъ вопросамъ и слѣдуетъ повести параллельное изложеніе.

IV. Общія задачи теоріи науки и теоріи искусства.

Итакъ, начнемъ съ теоріи науки.

1. Терминъ „теорія науки“ не принадлежитъ Канту. Онъ введенъ въ употребленіе Фихте—еще при жизни Канта. Свою обработку и развитіе теоретической философіи Канта, изложенной въ „Критикѣ чистаго разума“, Фихте назвалъ—впервые въ 1794 году—„наукоученіемъ“ (Wissenschaftslehre). Этотъ терминъ нѣкоторые стали переводить терминомъ „гносеологія“, который означаетъ наука о знаніи. Рядомъ съ послѣднимъ терминомъ, уже во второй половинѣ XIX в., часто употреблялся терминъ „критика познанія“ (Erkenntnisskritik). Но терминъ Фихте въ извѣстномъ смыслѣ наиболѣе удаченъ: онъ указываетъ, что рѣчь идетъ о *теоріи*, а не о чемъ другомъ, и о теоріи *научнаго* знанія, а не всякаго, не всего, что инымъ угодно объявлять тоже знаніемъ („мистическое“, „художественное“ и т. д.). Если не ошибаемся, точка зрѣнія Канта въ названной „Критикѣ“ была опредѣлена *прямо*, какъ „теорія науки“ (а не просто „наукоученіе“) въ произведеніяхъ: Риля („Философскій критицизмъ“ и Когена („Кантова теорія опыта“), вышедшихъ въ началѣ 70-хъ годовъ XIX вѣка.—Пользоваться терминомъ „теорія науки“ по отношенію къ Канту мы имѣемъ право: основная часть „Критики чистаго разума“ посвящена вопросу объ основахъ математики и естествознанія, которыя признаются Кантомъ за типичныя науки, за образецъ науки вообще. Кромѣ того, остальныя страницы „Критики“ представляютъ только приложеніе основныхъ принциповъ, полученныхъ въ части, посвященной теоріи математики и естествознанія, какъ теоріи науки вообще. Такимъ образомъ, терминъ нашъ вполнѣ отвѣчаетъ „стилю“ „Критики чистаго разума“.

2. Для выясненія сущности и задачъ теоріи науки обратимся къ разсмотрѣнію вопроса, что такое, по Канту, наука. Разумѣется, на этотъ вопросъ отвѣчаетъ вся теорія науки. Поэтому, наше разсмотрѣніе должно быть здѣсь лишь предварительнымъ, оріентирующимъ.

Съ *нашей* точки зрѣнія надобно отличать три „вещи“: научное изслѣдованіе, науку и предметное содержаніе науки. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно всмотрѣться въ слѣдующее. Положимъ, мы предпринимаемъ изслѣдованіе какого-либо предмета. При этомъ мы имѣемъ 1. изслѣдующую дѣятельность со всѣмъ, болѣе или менѣе сложнымъ, аппа-

ратомъ вспомогательныхъ дѣйствій и 2. предметъ изслѣдованія. Но это не все: *цѣлью* изслѣдующей дѣятельности является, собственно, не предметъ, а 3. знаніе предмета: это третій элементъ; именно онъ-то и образуетъ науку, какъ нѣчто объективное и общеобязательное. Этотъ элементъ отнюдь не есть уже дѣятельность: дѣятельность есть нѣчто, текущее во времени, нѣчто невозвратимое, возникающее, развивающееся и отпадающее; каждый разъ она новая—у разныхъ людей и даже у одного и того же человѣка; если бы знаніе было дѣятельностью, оно тоже не было бы чѣмъ-то пребывающимъ, общимъ всѣмъ и навсегда. Знаніе—только цѣль изслѣдующей дѣятельности, а само оно является чѣмъ-то пребывающимъ. Нельзя смѣшивать знаніе и съ предметнымъ его содержаніемъ, т. е. съ предметомъ изслѣдующей дѣятельности: вѣдь знаніе о предметѣ есть „знаніе“ о немъ; одинъ предметъ знанія можетъ быть деревяннымъ, другой металлическимъ, третій треугольникомъ, четвертый радостью и т. д., но само знаніе не деревянное, не радостное и пр.

Ограничимся этими указаніями, такъ какъ ихъ дальнѣйшее развитіе здѣсь не является нашей задачей. Эти замѣчанія приведены для того, чтобы съ ихъ помощью объяснить точку зрѣнія Канта на науку.

Эту точку мы можемъ опредѣлить, какъ *смѣшеніе трехъ упомянутыхъ „вещей“: 1. научнаго изслѣдованія, 2. знанія или собственно науки и 3. предметнаго содержанія знанія или науки.* Эту смѣсь и представляетъ „наука“ по Канту. Вотъ ея „формула“: знаніе смѣшано у Канта съ научнымъ изслѣдованіемъ и съ предметомъ знанія; въ свою очередь, научное изслѣдованіе представлено на подобіе знанія, т. е. какъ нѣчто внѣвременное, но все еще, какъ дѣятельность; предметъ или объектъ знанія разсматривается, какъ та же дѣятельность, но какъ бы въ застывшемъ, окристаллизованномъ видѣ; поскольку дѣятельность эта, растворившая въ себѣ знаніе и предметъ, съ усвоеніемъ нѣкоторыхъ чертъ послѣднихъ, есть дѣятельность субъекта, таковой играетъ во всей концепціи первенствующую роль и характеризуется, какъ субъектъ внѣвременный: вѣдь и дѣятельность его внѣ времени.

3. „Смѣшеніе“ производится Кантомъ не во всѣхъ отношеніяхъ одинаково. А именно: отождествленіе научнаго изслѣдованія съ знаніемъ или собственно наукой онъ дѣлаетъ молчаливо, безъ всякой мотивировки; смѣшеніе же знанія съ предметомъ знанія онъ пытается оправдать. Нельзя сказать, чтобы онъ не понималъ законности мотивировки въ первомъ отношеніи. Онъ, очевидно, „чувствовалъ“, что знаніе—что-то отличное отъ научнаго изслѣдованія, и потому-то онъ и приписалъ ему внѣвременность. Но здѣсь дѣйствовало только „чутье“, а не „сознательная мысль“: если бы Кантъ продумалъ до конца внѣвременность знанія, онъ понялъ бы, что оно не можетъ быть дѣятельностью, ибо дѣятельность предполагаетъ время, какъ свое необходимое условіе. Вмѣсто того, Кантъ остано-

вился на полдорогѣ: приписалъ знанію свойство научнаго изслѣдованія, а этому—свойство знанія.—Если научное изслѣдованіе отождествляется съ знаніемъ безмолвно, то отождествленіе предмета съ этою дѣятельностью, въ ея „застывшемъ“ видѣ, производится у Канта, какъ сказано, мотивированнымъ образомъ.

4. При этомъ Кантъ уже исходитъ изъ смѣшенія научнаго изслѣдованія и науки. Съ одной стороны, онъ ставитъ *такое* знаніе, такую науку, а съ другой—предметы, которые, въ совокупности, образуютъ то, что онъ въ *данной* связи именуетъ опытомъ. Объ этихъ предметахъ у насъ есть знаніе. Въ математикѣ и въ точномъ естествознаніи это знаніе отличается всеобщностью и необходимостью. Спрашивается, „какъ возможно“ это согласіе между всеобщимъ и необходимымъ знаніемъ, съ одной стороны, и предметами опыта—съ другой? Кантъ *молчаливо* предполагаетъ, что „согласіе“ есть результатъ нѣкотораго дѣйствія. Необходимо ли это предположеніе? Это зависитъ отъ нашего пониманія знанія: если знаніе разсматривается, какъ дѣятельность, хотя бы и внѣвременная, то, конечно, эта дѣятельность должна быть направлена на предметъ,—активно, или пассивно, творчески, либо совершенно рецептивно—это уже вопросъ дальнѣйшій. Объявивъ знаніе дѣятельностью, Кантъ тѣмъ самымъ сталъ на почву такого пониманія „согласія“, при которомъ оно считается результатомъ какого-то дѣйствія. Какого же? Возможностей немного: либо предметъ дѣйствуетъ на познающаго субъекта, который ведетъ себя при этомъ пассивно, рецептивно, какъ чисто-воспріемлющій сосудъ; либо же, наоборотъ, объектъ держится пассивно, а познающій субъектъ вкладываетъ въ него всеобщность и необходимость активнымъ образомъ. Принимая, что знаніе выражается въ видѣ понятій, Кантъ формулируетъ эту дилемму такъ: „или опытъ дѣлаетъ эти понятія возможными, или эти понятія дѣлаютъ опытъ возможнымъ“ („Kritik d. reinen Vernunft“, 2-ое изд. 166—7; переводъ здѣсь и впредь приводится по Н. О. Лосскому, у котораго стр. второго изданія—сбоку на поляхъ, а стр. перваго, когда оно отступаетъ отъ второго—въ подстрочныхъ примѣчаніяхъ, и тоже на поляхъ сбоку; эту „Критику“ мы будемъ обозначать значкомъ Кг. со страницей 2-го изд.; ссылки на первое изд. будутъ оговариваться). Изъ этихъ мыслимыхъ рѣшеній дилеммы Кантъ отбрасываетъ первое. Опытъ, учитъ онъ, не даетъ никогда всеобщаго: его предметы всегда единичные. Онъ не даетъ также и необходимаго: мы видимъ, что нѣчто происходитъ и есть такъ, а не иначе, но не научаемся опытомъ, почему это не иначе. Итакъ: остается второе рѣшеніе: знаніе господствуетъ надъ предметомъ. По Канту, это господство сводится къ тому, что всякій порядокъ въ предметы вкладывается знаніемъ. Поэтому, все въ предметѣ, относящееся къ порядку, есть продуктъ знанія. Поскольку же знаніе есть внѣвременная дѣятельность, этотъ продуктъ—также и дѣятельность: внѣ времени,

дѣятельность и продуктъ совпадаютъ. Итакъ, мы видимъ, что наполовину предметъ здѣсь возводится къ знанію. Но остается еще одна половина. Предметъ есть не только упорядоченное, но и то, что упорядочено, т. е. матеріалъ упорядоченія. Кантъ, слѣдуя традиціи, въ большинствѣ случаевъ склонялся къ мысли, что этотъ матеріалъ создается уже не познающимъ субъектомъ, а „вещью въ себѣ“ внѣ субъекта, которая дѣйствуетъ на субъекта, на его „воспріимчивость“, или, по выраженію Канта,—аффицируетъ субъекта: это аффицированіе пробуждаетъ въ субъектѣ особую „способность“, которая уже и производитъ матеріалъ. Собственно, и при этомъ все-таки субъектъ остается источникомъ и второй „половины“ предмета, такъ что при познаніи предметъ имъ творится вполнѣ, или—иначе, предметъ оказывается дѣятельностью познанія въ застывшемъ, какъ бы, видѣ. Роль „вещи въ себѣ“ сводится къ произведенію „пробуждающаго толчка“: сама она такъ и остается непознаваемой, и субъектъ познаетъ лишь то, что производитъ изъ себя, и познаетъ тѣмъ самымъ, что производитъ свой предметъ. Столь ничтожное значеніе „вещи въ себѣ“ наводитъ на мысль, что она излишня. Разъ субъектъ самодѣятеленъ, онъ способенъ самостоятельно дать себѣ „толчекъ“ или то, что ему кажется, „представляется“ толчкомъ. Этотъ выводъ сдѣлалъ однимъ изъ первыхъ Фихте въ „Grundlage der gesammten Wissenschafftslehre“ 1794 года. Фихте попытался „дедуцировать“ изъ субъекта и указанный толчекъ. Позднѣе, въ „Zweite Einleitung in d. Wissenchafftslehre“ 1797 года, онъ поднялъ вопросъ, отвѣчаетъ ли духу Кантовой философіи допущеніе „аффицирующей“ „вещи въ себѣ“, и обратился къ Канту съ вызовомъ высказаться на этотъ счетъ опредѣленно, прибавивъ отъ себя, что, по его мнѣнію „вещь въ себѣ“—лишняя: въ противномъ случаѣ, пишетъ онъ патетически, „я буду считать „Критику чистаго разума“ скорѣе продуктомъ самаго исключительнаго случая, чѣмъ произведеніемъ головы“ (Werke, 1845 г., I, стр. 486). Извѣстно, что Кантъ такъ и не поднялъ перчатки, а частнымъ образомъ—выражалъ недоумѣніе по поводу того, чего, собственно, хочетъ Фихте и подобные ему (въ родѣ С. Маймона). Безъ сомнѣнія, Кантъ долженъ былъ оправдать убѣжденіе Фихте, ибо именно къ стилю философіи нашего мыслителя „вещь въ себѣ“ никакъ не подходитъ. Но столь же понятно, что онъ „не понималъ“ Фихте: послѣдній не былъ до такой степени связанъ традиціей и разными „пережитками“, какъ творецъ „Критики“, котораго одинъ авторъ объявилъ чуть ли не ходячимъ музеемъ философскихъ древностей и новостей. Имѣя въ виду стилизующее изложеніе Канта, мы отнынѣ и впредь вовсе отбросимъ „вещь въ себѣ“ и будемъ считать, что предметъ науки создается субъектомъ науки.

5. Итакъ, наша формула „науки“ по Канту исчерпана въ общихъ чертахъ. Теперь мы можемъ выразить ея содержаніе въ короткомъ резюме, сказавъ: *наука, по Канту, есть процессъ созданія предмета науки*

субъектомъ, и самъ предметъ есть этотъ самый процессъ, короче: *наука и процессъ и результатъ процесса—сразу.*

Отсюда видно, что̀ такое теорія науки и каковы ея главныя задачи. *Теорія науки разсматриваетъ, какъ осуществляется наука въ видѣ творческаго процесса и результата его сразу.* Для этого, ей необходимо выяснить сущность и дѣятельность субъекта науки, сущность ея объекта или предмета и, наконецъ, общій характеръ взаимоотношенія субъекта и объекта въ наукѣ. Поэтому, три ея задачи таковы: *1 проблема субъекта, 2 проблема объекта и 3 проблема ихъ взаимоотношенія.* Хотя самъ Кантъ и не формулировалъ задачъ теоріи науки такимъ образомъ, все предшествующее убѣждаетъ, что онъ, по крайней мѣрѣ, *долженъ былъ бы* формулировать ихъ такъ, согласно „стилю“ этой теоріи.

6. Въ числѣ возможныхъ приложеній къ этой теоріи науки надобно назвать изслѣдованіе границъ науки. Кантъ и всю „Критику“ писалъ, стремясь опредѣлить эти границы, чтобы затѣмъ рѣшить вопросъ, возможна ли „метафизика“, какъ наука. Но, по существу, это прикладная часть теоріи науки, какъ бы ни обстояло дѣло лично съ Кантомъ и съ его побужденіями. Намъ не прійдется касаться этого вопроса въ дальнѣйшемъ, хотя проблема границъ науки все же заинтересуетъ насъ въ совершенно особомъ значеніи, именно, какъ такая, при рѣшеніи которой особенно ясно выступитъ впослѣдствіи зависимость теоріи искусства Канта отъ его теоріи науки. Впрочемъ, это рѣшеніе послужитъ освѣщенію этой связи не прямо, а въ той степени, въ какой оно приводитъ къ новой проблемѣ—телеологической. Отъ послѣдней—уже прямой путь, соединяющій теорію науки Канта съ его теоріей искусства. Въ наше изложеніе, въ виду всего этого, войдутъ еще и двѣ названныя проблемы: *4 проблема границъ науки и 5 проблема телеологическая.*

Теперь можно обратиться къ теоріи искусства Канта, чтобы выяснить, что она такое и каковы ея задачи. Начнемъ и этотъ отдѣлъ съ терминологическихъ замѣчаній.

7. Терминъ „теорія искусства“ у Канта не встрѣчается. Насколько намъ извѣстно, и никто изъ писавшихъ о Кантѣ не усвоилъ ему этого термина. Впрочемъ, у преемниковъ Канта, какъ Шеллингъ и Гегель, главный, почти единственный предметъ „эстетики“—искусство, а всѣ усилія обращены почти исключительно на выясненіе того, каково происхожденіе и сущность художественнаго объекта или произведенія, Kunstwerk'а. Къ сожалѣнію, во второй половинѣ XIX вѣка, когда вообще ожилъ интерпретаторскій и „систематическій“ интересъ къ Канту, его „эстетикѣ“, какъ „теоріи искусства“, повезло гораздо меньше, чѣмъ „Критикѣ чистаго разума“, какъ „теоріи науки“. Когенъ, много сдѣлавшій въ послѣднемъ отношеніи, обнаружилъ недостаточную чуткость къ эстетической половинѣ „Критикѣ способности сужденія“. Хотя онъ и показалъ со всею ясностью,

что здѣсь рѣчь идетъ о теоріи искусства, какъ въ первой „Критикѣ"—о теоріи науки, онъ обезцѣнилъ свой комментарій проведеніемъ мысли, что искусство, по Канту, не является, будто бы, новымъ *предметнымъ* направленіемъ творчества субъекта: все дѣло здѣсь, яко-бы, въ эмоціональномъ фонѣ и аккомпаниментѣ. Конечно, при такомъ взглядѣ, теорія искусства Канта должна была представиться чѣмъ то, что заслуживаетъ скорѣе имени теоріи художественной эмоціи или чувствованія. Такъ и озаглавилъ Когенъ свою собственную обработку эстетическихъ проблемъ: „Эстетика чистаго чувствованія" (1912). По аналогіи съ теоріей науки, мы будемъ говорить о „теоріи искусства", а аналогія—мы увидимъ—здѣсь есть. Кантъ не употребляетъ въ „Крит. спос. сужд." и термина „эстетика", хотя *прилагательное* здѣсь попадается часто. „Эстетика"—это названіе отдѣла *теоріи науки* Канта. Конечно, можно бы перенести его и въ теорію искусства. Но *здѣсь* есть одно препятствіе: „эстетика" *Канта* не исчерпывается теоріей искусства. Это уже отмѣчалось: сперва мы писали „эстетика" и „теорія искусства" безразлично, въ одномъ и томъ же значеніи; когда же пришлось коснуться состава эстетики Канта, мы замѣтили, что она распадается на эстетику прекраснаго и эстетику возвышеннаго, и сказали, что искусство, по Канту, только прекрасное, а не возвышенное: на этомъ основаніи мы выразились такъ ...„эстетика Канта, насколько она можетъ быть названа теоріей искусства"... Отнынѣ мы будемъ говорить всегда „теорія искусства"; прилагательное „эстетическій", если въ немъ встрѣтится надобность, тоже будетъ означать всегда: „относящійся къ теоріи искусства". Лично Кантъ называлъ свою эстетику въ широкомъ смыслѣ—„критикой вкуса" или еще—„критикой эстетической способности сужденія". Послѣднее названіе особенно неудачно: оно создаетъ впечатлѣніе, что Канту важно понять не искусство, а наши сужденія о немъ. Въ этомъ его упрекнулъ—въ каррикатурной формѣ—Шопенгауэръ: „въ этой критикѣ эстетической способности сужденія, говоритъ онъ, Кантъ исходитъ не изъ самого прекраснаго, не изъ нагляднаго, непосредственно прекраснаго, а изъ сужденія о прекрасномъ, столь скверно называемаго „сужденіемъ вкуса". Оно то и является его проблемой... Онъ постоянно исходитъ только изъ высказываній другихъ, изъ сужденій о прекрасномъ, а не изъ самого прекраснаго. Выходитъ такъ, какъ будто онъ знаетъ о немъ только по наслышкѣ, а не непосредственно. Приблизительно такъ же могъ бы скомбинировать теорію цвѣтовъ надѣленный острымъ разумомъ слѣпой, на основаніи точныхъ показаній о нихъ, которыя онъ слышитъ" („Міръ, какъ воля и представленіе", пер. подъ ред. Ю. Айхенвальда, т. I, 548). Здѣсь есть каррикатура въ самой передачѣ пріема Канта: будто послѣдній исходитъ изъ высказываній *другихъ*; это невѣрно; для Канта именно въ данномъ случаѣ нѣтъ высказываній, которыя принадлежали бы „другимъ" больше, чѣмъ ему самому,—они сверхличны. Главное же то, что

вовсе не „сужденіе вкуса“ „является проблемой“ Канта: это лишь кажется, хотя и по винѣ Канта. Въ этомъ мы убѣдимся. Шопенгауэръ, въ сущности, и самъ хорошо понималъ это: при созданіи собственнаго ученія объ искусствѣ онъ научился же многому у Канта—настолько, что, въ извѣстномъ смыслѣ, является продолжателемъ послѣдняго. Любовь къ „остроумной“ полемикѣ помѣшала ему здѣсь—какъ и въ другихъ случаяхъ—быть справедливымъ къ своему предшественнику.—Какъ бы то ни было, мы ограничимся только теоріей искусства, и теперь намъ нужно вскрыть, что такое искусство: тогда выяснится и теорія искусства съ ея основными задачами.

8. Слово „искусство“ въ нужномъ *намъ значеніи* не встрѣчается у Канта. Говоря объ искусствѣ, онъ разумѣетъ часто просто „искусное дѣланіе“, и только однимъ изъ его видовъ является, по Канту, художественное искусство, которое онъ называетъ обычно „прекраснымъ искусствомъ“ (schöne Kunst); по русски иногда его терминъ передаютъ словами „изящное искусство“. Это „прекрасное искусство“ охватываетъ архитектуру, скульптуру, живопись, поэзію, музыку и т. д. Но имъ не исчерпывается у Канта прекрасное: онъ говоритъ еще о „прекрасной природѣ“, независимо отъ рукъ человѣческихъ. Мы утверждаемъ, что это разграниченіе и раздвоеніе сферы прекраснаго непозволительно съ точки зрѣнія самого Канта. Вникнемъ въ смыслъ его опредѣленія природы, и мы убѣдимся въ этомъ. „Природа—это существованіе вещей, поскольку оно опредѣляется по общимъ законамъ“ (Prolegomena, 73, изд. Reclam'a). „Природа, понимаемая adjective (formaliter), означаетъ связь опредѣленій вещи согласно внутреннему принципу причинности. Наоборотъ, природа, понимаемая substansive (materialiter), обозначаетъ совокупность явленій, поскольку они находятся во всесторонней связи другъ съ другомъ благодаря внутреннему принципу причинности“ (Kr. 447, примѣчаніе). При всемъ желаніи, отсюда нельзя вычитать, что природа можетъ быть прекрасной или безобразной, какъ *природа* именно. Наука не знаетъ прекрасныхъ вещей и отношеній. Только искусство впервые знакомитъ насъ съ ними. Оно же и самое природу „дѣлаетъ“ прекрасной, поскольку художественное творчество распространяется и на нее. Прекрасная гора въ „природѣ“ *въ смыслѣ Канта*—это сокращенное выраженіе. Надо сказать: *изъ* этой горы художникъ сдѣлалъ прекрасное. И уже второстепенный вопросъ, „сдѣлалъ“ ли онъ это „мысленно“, или на полотнѣ, т. е. привлекъ ли онъ для своего прекраснаго произведенія матеріалъ только въ видѣ горы, или еще—полотно, краски и т. д. Кантъ пытается удержать границу между прекрасной природой и прекраснымъ искусствомъ, утверждая, что въ природѣ прекрасны „вещи“, а въ искусствѣ только „представленія“. Конечно, болѣе чѣмъ странно читать это у философа, учившаго, что вещи—наши „представленія“, т. е. всецѣло продукты сознающаго субъекта. Мы уже

не говоримъ, что, и помимо этого, разграниченіе лишено смысла: неужели „прекрасный храмъ“ тоже представленіе? Почему же тогда „прекрасная гора“ не представленіе? Кантъ утверждаетъ еще, что прекрасная вещь не нуждается въ согласіи съ какою либо цѣлью, а прекрасное представленіе, т. е. искусство—нуждается. И это говоритъ человѣкъ, учившій, что прекрасное нравится „безъ всякой цѣли“! Всѣ эти странныя мысли—тѣни прошлаго. Въ теоріи искусства Канта и вообще въ его философіи они только искажаютъ стиль, и мы рѣшительно отбрасываемъ ихъ. Держась стиля, нужно думать, что прекрасное искусство и просто прекрасное—синонимы, а теорія искусства есть теорія прекраснаго вообще.

9. Какъ наука есть продуктъ дѣятельности субъекта, такъ и искусство создается впервые субъектомъ. Самое слово искусство, какъ мы видѣли, означаетъ по Канту искусное *дѣланіе*. Но и прямо Кантъ заявляетъ, что „прекрасное искусство есть искусство генія“ (174), истиннаго художника, субъекта искусства по мысли Канта. Въ предшествующей главѣ мы приводили замѣчаніе его, что прекрасное объективно—въ отличіе отъ возвышеннаго. Этимъ онъ не хотѣлъ сказать, будто оно не зависитъ отъ субъекта. Напротивъ, послѣднее кажется Канту аксіомой. Объективность искусства состоитъ въ томъ, что оно отлагается въ видѣ продукта субъективной дѣятельности; и отъ субъективности возвышеннаго эта объективность отличается именно тѣмъ, что возвышенное не приводитъ къ продукту, а ограничивается только настроеніемъ. Итакъ, искусство—произведеніе субъекта. Весьма характерно, что слово искусство, означающее по Канту *дѣятельность*, употребляется у послѣдняго и для обозначенія *продукта* этой дѣятельности. На это указываетъ уже выраженіе „прекрасное искусство“. Для него *искусство—и дѣятельность, и продуктъ*, и если не знать этого, можно зачастую совсѣмъ не понять его (см. напр. 172—3, § 45).

Нетрудно теперь видѣть, *что 1 проблема субъекта, 2 проблема объекта и 3 проблема ихъ взаимоотношенія* входятъ и въ составъ теоріи искусства, и общая задача послѣдней—mutatis mutandis—та же, что въ теоріи науки: показать, *какъ осуществляется субъектомъ искусство, какъ процессъ художественнаго творчества и какъ результатъ этого процесса—сразу.*

10. Убѣдившись въ общности основныхъ задачъ теоріи науки и теоріи искусства, мы получили и руководящую нить для дальнѣйшаго изложенія. Разсмотримъ сперва три главные вопроса теоріи науки. Потомъ перейдемъ къ тремъ паралельнымъ вопросамъ теоріи искусства. Между тѣми и другими вставимъ главку о границахъ науки и главку о телеологической проблемѣ: обѣ позволятъ намъ обнаружить плавный переходъ отъ теоріи науки къ теоріи искусства и тѣмъ еще болѣе подтвердить нашу мысль, что вторая у Канта—только продолжаетъ первую. Въ заключеніе,

посвятимъ главку оцѣнкѣ Канта въ разсматриваемыхъ отношеніяхъ. Въ видѣ же приложенія, помѣстимъ библіографическую справку: для ея пониманія нуженъ будетъ весь предшествующій текстъ.

11. Переходя къ главамъ о теоріи науки Канта, сдѣлаемъ общее замѣчаніе. Въ виду того, что эта теорія нужна намъ для освѣщенія его теоріи искусства, наше изложеніе должно будетъ сообразоваться съ нашими эстетическими интересами. Но теорія искусства Канта разработана гораздо меньше, чѣмъ его теорія науки. Поэтому, по намѣченнымъ нами вопросамъ прійдется брать изъ послѣдней лишь то, чему отыщется аналогія въ теоріи искусства, либо еще то, съ помощью чего можно предусмотрѣть необходимость эстетическихъ ученій, фактически Кантомъ не затронутыхъ явно, но существенныхъ съ точки зрѣнія стиля его теоріи искусства.

V. О субъектѣ науки.

1. Переходя къ этому вопросу, мы должны отмѣтить, что у Канта онъ находится въ двусмысленномъ и даже противорѣчивомъ положеніи. Съ одной стороны, мы видѣли, что на субъекта Кантъ возлагаетъ важную роль, возводя къ нему, какъ единственному источнику, все предметное, объективное. Съ другой же стороны, Кантъ часто и „сознательно“ заявляетъ, что этотъ самый объектъ непознаваемъ, о немъ мы ничего сказать не можемъ,—и не только заявляетъ, но и стремится доказать это. Это слишкомъ очевидное противорѣчіе: одно изъ двухъ,—либо субъектъ непознаваемъ, и тогда безсмысленно возводить къ нему объектъ, ибо называя субъектъ источникомъ объекта, мы о немъ уже знаемъ кое-что; либо же мы, считая субъектъ творцомъ объекта, знаемъ его, и тогда онъ не долженъ называться непознаваемымъ. Это противорѣчіе кажется даже неизбѣжнымъ, неустранимымъ. Но мы утверждаемъ, что оно не только не необходимо, а даже не существуетъ вовсе, если правильно истолковать соображенія Канта по данному пункту.

2. Будемъ исходить изъ мысли, что, приписывая субъекту творческую роль, мы образуемъ о немъ нѣкоторое знаніе. Въ сущности, этого не отрицаетъ и Кантъ. Онъ только увѣряетъ насъ, что это знаніе невозможно связать съ нашими знаніями объ объектахъ, создаваемыхъ субъектомъ. Почему? Потому, что, по его мнѣнію, эти объекты предполагаютъ условіе, которое необходимо отрицать по отношенію къ субъекту, создающему. Это условіе, или вѣрнѣе—эти условія, потому что ихъ два—сводятся къ тому, что всѣ указанные объекты непремѣнно даны, т. е. мыслятся данными *въ пространствѣ и во времени, или въ одномъ только времени*. Въ первомъ случаѣ объекты называются физическими, во второмъ—психическими. Если бы наше знаніе о субъектѣ науки можно было

связать съ знаніемъ о физическихъ и психическихъ объектахъ, это означало бы, что и субъектъ, подобно имъ, данъ въ пространствѣ и времени, или хоть въ одномъ времени. Но этого нѣтъ. *Субъектъ не физическій предметъ*: иначе говоря, *его нельзя отождествлять съ нашимъ тѣломъ*, ибо послѣднее—и само предметъ среди предметовъ, и вовсе не оно мыслитъ меня, а я мыслю и его со всѣмъ, чѣмъ оно окружено, такъ, что я, субъектъ—явно отличается отъ него. Субъектъ *и не психическій предметъ*: во-первыхъ, наблюдая психическія или душевныя явленія, мы среди нихъ не находимъ „я“ или субъекта, въ чемъ можетъ убѣдиться каждый путемъ самонаблюденія; во-вторыхъ же я потому не совпадаю съ психическими объектами, что я же мыслю ихъ, а не они меня, и мыслю при томъ, хоть и какъ „мои“, но все же отличные отъ меня и противостоящіе мнѣ вмѣстѣ съ тѣмъ, что мною мыслится, какъ физическая природа, куда входитъ мое тѣло и все, „данное“ въ пространствѣ вмѣстѣ съ нимъ. Итакъ, я или субъектъ науки не подчиненъ условіямъ пространства и времени, а, слѣдовательно, наше знаніе о субъектѣ никакъ нельзя связать съ знаніемъ обо всемъ, данномъ подъ *этими* условіями. Быть даннымъ подъ ними—значитъ, по Канту, быть предметомъ въ опытѣ, ибо „опытъ“ это упорядоченная совокупность всего, относимаго къ пространству и времени вмѣстѣ, или къ одному времени. Предметы въ опытѣ называетъ онъ еще эмпирическими, отъ греческаго слова, означающаго тоже опытъ. Съ этими терминами можно выразить вышеприведенное „итакъ“—слѣд. образомъ: субъектъ науки не данъ въ опытѣ, т. е. эмпирически, а потому знаніе о немъ невозможно присоединить къ знанію о предметахъ эмпирическихъ. Такъ называемая „раціональная психологія“ отрицаетъ это,—отрицала, собственно, во времена Канта, въ лицѣ нѣмецкаго философа Хр. Вольфа и его послѣдователей: они думали, что „я“ можно наблюдать въ опытѣ, именно—внутреннемъ, т. е. среди психическихъ явленій. Кантъ подвергнулъ это ученіе критикѣ: данныя этого наблюденія—мнимыя, они представляютъ не просто данныя, а *примышленіе* къ нимъ субъекта, среди нихъ никогда не даннаго. Поэтому, вся раціональная психологія основана на иллюзіи. Раскрытіе послѣдней убѣждаетъ, что субъектъ не предметъ въ эмпирическомъ смыслѣ. Но почему онъ не таковъ? Почему мы не можемъ воспринять его въ пространствѣ и во времени или хоть во времени? Эта невозможность—фактъ: спрашивается, чѣмъ онъ объясняется. Тѣмъ, что пространство и время, эти условія всего эмпирическаго, существуютъ не сами по себѣ: вѣдь внѣ субъекта нѣтъ ничего, не созданнаго имъ же. Эти условія суть, какъ выражается Кантъ, необходимыя „формы“, съ помощью которыхъ мы воспринимаемъ все, называемое эмпирическимъ. Эти формы, слѣдовательно, являются твореніемъ субъекта. Разсматривая и себя черезъ нихъ, въ частности—черезъ время, субъектъ не видитъ *себя*—именно потому, что, вѣдь, самъ же субъектъ

изъ себя создалъ ихъ, а значитъ самъ-то въ себѣ онъ, какъ до созданія, такъ и послѣ того, былъ и остался чѣмъ-то внѣ пространства и времени. Точнѣе сказать, субъектъ не видитъ себя такимъ, каковъ онъ есть, потому что самъ по себѣ онъ и не во времени, и не въ пространствѣ, поскольку и то, и другое—его продукты а не условія, подъ которыми онъ существуетъ. Такимъ образомъ, создавъ формы воспріятія для усмотрѣнія въ нихъ всего, что имъ создается и подводится подъ эти формы, называясь тогда опытомъ,—субъектъ, именно въ качествѣ творца, а не творимаго, остается сверхопытнымъ, сверхэмпирическимъ: потому-то его и нельзя усмотрѣть въ составѣ опыта, какъ физическаго, такъ и психическаго.

3. Во всѣхъ этихъ соображеніяхъ нѣтъ никакой непослѣдовательности. Ими доказывается только, что субъектъ непознаваемъ въ опытѣ, беря это слово въ разъясненномъ здѣсь смыслѣ; но мы видѣли, что это заключеніе само основано на опредѣленномъ знаніи о субъектѣ. Между заключеніемъ и посылкой есть противорѣчіе лишь въ томъ случаѣ, если мы станемъ утверждать, что „непознаваемое въ опытѣ“, разумѣя „опытъ“ въ *смыслѣ Канта*, то же, что „непознаваемое вообще“. Утверждалъ ли это Кантъ? Точно отвѣтить на этотъ вопросъ можно было бы, если бы самъ же Кантъ формулировалъ его: этого нѣтъ. Поэтому приходится искать отвѣта на косвенныхъ путяхъ. Этотъ отвѣтъ не подлежитъ сомнѣнію: Кантъ никогда не утверждалъ, что познавать можно только эмпирическое. Это доказывается тѣмъ, что онъ говоритъ, напримѣръ, о „практическомъ познаніи“, которое никогда не относится, по его мысли, къ предметамъ опыта. Кромѣ того, и самъ субъектъ и его формы вѣдь тоже сверхопытны: о субъектѣ это уже сказано, а что время и пространство таковы же, видно изъ слѣдующаго. Допустимъ, что и они даны въ опытѣ. Но быть въ опытѣ значитъ находиться подъ его условіями, т. е. въ пространствѣ и во времени: итакъ,—время съ пространствомъ опытны,—значитъ, что они тоже во времени съ пространствомъ, что вовсе нелѣпо, потому что быть во времени и пространствѣ нельзя, если время и пространство и то, что въ нихъ, не различны; а предположить особое время и пространство, отличныя отъ обычныхъ, не имѣетъ смысла, такъ какъ и о нихъ пришлось бы спросить, находятся ли они въ пространствѣ и времени, и такъ безъ конца. Слѣдовательно, надо съ самаго начала признать ихъ сверхопытность, а она не помѣшала же Канту говорить о нихъ, познавать ихъ. Итакъ, противорѣчія нѣтъ. Есть лишь мысль, что субъектъ науки непознаваемъ въ опытѣ, потому что онъ самъ источникъ опыта и входитъ *въ* послѣдній никакъ не можетъ. О немъ можно составить *иное* знаніе. Мы видѣли, что это знаніе, по Канту, нельзя связать съ знаніемъ объ опытѣ. Этой мысли нельзя придать значеніе, будто никакого отношенія между обоими знаніями установить нельзя: вѣдь само это утвержденіе содержитъ уже знаніе и говоритъ, что здѣсь есть отно-

шеніе несовмѣстности. Но даже и этого мало: отношеніе здѣсь таково, что знаніе о сверхопытномъ субъектѣ нельзя *включить*, по Канту, въ знаніе объ опытѣ, но *сочетать* то и другое—можно, и чѣмъ же другимъ занимается „Критика чистаго разума“?

4. Все это не увело насъ въ сторону отъ промблемы субъекта науки: мы только ею и занимались, и мы установили, что этотъ субъектъ не то же, что наши душевныя явленія и наше тѣло со всею нервно-мозговой системой. Это важное пріобрѣтеніе: приближая насъ косвенно къ опредѣленію субъекта науки, оно въ то же время позволяетъ намъ предусмотрѣть и устранить одну легко-возникающую нелѣпость. Положеніе, что объектъ возводится къ субъекту, легко понять въ томъ смыслѣ, что ученый, напримѣръ, Ньютонъ изъ себя создалъ тяготѣніе съ его закономъ: мысль Канта иная. Ньютонъ, какъ историческое лицо, имѣлъ тѣло и „душу“, т. е. рядъ душевныхъ явленій, подъ которыя мы ошибочно подкладываемъ, будто бы эмпирическое, „я“, въ опытѣ никогда и никому не данное. Поэтому, по Канту, не эмпирическій Ньютонъ создалъ тяготѣніе и его законъ: съ помощью своихъ душевныхъ явленій этотъ ученый только осозналъ то, что создано безъ него субъектомъ, создавшимъ и самого Ньютона, какъ нѣчто эмпирическое. Именно *этотъ* субъектъ—создатель науки, т. е. предметовъ со всѣми ихъ законами.

5. Этотъ сверхэмпирическій субъектъ можно опредѣлить и положительнымъ образомъ. Такую опредѣлимость Кантъ отрицаетъ только для точки зрѣнія раціональной психологіи, которая стремилась приложить къ субъекту понятія, относящіяся лишь къ опыту, или по крайней мѣрѣ—въ смыслѣ, въ какомъ мы относимъ ихъ къ опыту. Напримѣръ, раціональная психологія приписывала субъекту „простоту“: Кантъ отбрасываетъ эту характеристику на томъ основаніи, что „простота“ эта имѣетъ видъ эмпирической, а вѣдь субъектъ сверхэмпиричен. Если бы удалось найти понятія и употребить ихъ въ смыслѣ, отличномъ отъ эмпирическаго, субъектъ былъ бы опредѣленъ положительно. Кантъ не возбуждаетъ этого вопроса во всей полнотѣ. Но его онъ касается—и въ „Критикѣ чистаго разума“, и, особенно, въ „Критикѣ практическаго разума“. Такъ, онъ говоритъ при случаѣ о сверхэмпирическомъ субъектѣ, какъ объ умопостигаемомъ,—стало быть, тѣмъ самымъ, допускаетъ, что его познаніе возможно, и даже даетъ не мало указаній для сужденія о немъ въ положительномъ смыслѣ. Мы используемъ сейчасъ эти указанія, не считаясь съ тѣмъ, какое значеніе придавалъ имъ самъ Кантъ: онъ долженъ былъ мыслить ихъ въ смыслѣ вытекающемъ изъ всего предшествующаго и не нарушающемъ возстановляемаго нами „стиля“ его теоріи науки.

Субъектъ науки есть субъектъ сознающій. Все, производимое имъ, поэтому надо мыслить, какъ находящееся въ его сознаніи, какъ отнесен-

ное къ субъекту, къ „я“ въ этомъ сознаніи. Кантъ выражаетъ это, говоря „Должна существовать возможность того, чтобы „я мыслю“ сопровождало всѣ мои представленія...“. (Кг. 132). Это „я мыслю“ свидѣтельствуетъ, что все „мыслимое“ *мною* сознается, поскольку мыслю *я*. „Я мыслю“ есть непосредственное представленіе этого сознанія отнесенности мыслимаго, т. е. всего эмпирическаго, ко мнѣ, какъ субъекту. Въ опытѣ, именно внутреннемъ, психическомъ (во внѣшнемъ, физическомъ и подавно) это представленіе *указываетъ* только на сверхъопытное „я“ или субъектъ, который мыслитъ: указываетъ, но еще не даетъ въ самомъ опытѣ, гдѣ ему и быть не слѣдуетъ. Это представленіе „я мыслю“, слѣдовательно, выводитъ насъ за предѣлы опыта и само „есть актъ самодѣятельности“ (Кг. 132) того „я“, о которомъ оно свидѣтельствуетъ. Итакъ, надобно предположить, что это „я“ или субъектъ дѣятеленъ, и даже самодѣятеленъ. Дѣятельное можетъ быть и самодѣятельнымъ, но можетъ и не быть: это зависитъ отъ того, оно ли опредѣляетъ себя къ дѣйствію, или нѣчто внѣшнее побуждаетъ его къ этому. О внѣшнемъ говорить не приходится: все, „внѣ“ субъекта, впервые создается послѣднимъ и *мыслится*, какъ находящееся внѣ. Слѣдовательно, субъектъ опредѣляетъ себя къ дѣйствію изъ себя же,—онъ свободенъ. „Эту его свободу можно опредѣлить не только отрицательно, какъ независимость отъ эмпирическихъ условій..., но и положительно, какъ способность самостоятельно начинать рядъ событій“ (Кг. 581—2). Въ чемъ же выражается эта свободная дѣятельность или самодѣятельность субъекта? Конечно, прежде всего въ самосознаніи. Сознаніе состоитъ въ твореніи объектовъ и ихъ сопровожденіи представленіемъ „я мыслю“. Но чтобы сознавать нѣчто для себя, субъектъ долженъ сознать сперва *себя*. Его самосознаніе выражается въ томъ, что представленіе „я мыслю“ уже не *сопровождаетъ* мысль о *себѣ*: вѣдь это „себя“ „производитъ“ впервые это представленіе. Поэтому, сознавать себя это значитъ *производить* только одно это „я мыслю“ актомъ первоначальной самодѣятельности. (Кг. 132). Въ „просто сознаніи“ „я мыслю“ означаетъ: 1. я, 2. мое мышленіе и 3 то, что мыслится. Въ „самосознаніи“ „я мыслю“ означаетъ: я мыслю „я“, себя самого, т. е. я, мое мышленіе обо мнѣ, и то, что мыслится—одно и тоже,—само я, „чистое я“. *Въ сознаніи три момента, въ самосознаніи лишь одинъ*, изъ котораго разовьются потомъ всѣ остальные. Однако, Кантъ не показываетъ, какъ это происходитъ, какъ отъ самосознанія субъектъ переходитъ къ „просто сознанію“, въ которомъ есть всегда не только сознаніе „я“, но и не—я, объекта. Кантъ, повидимому и не замѣтилъ здѣсь проблемы: впервые—еще при жизни Канта—*ясно* формулировалъ ее Фихте. У Канта же дѣло обстоитъ такимъ образомъ, будто переходъ *уже сдѣланъ*, *субъектъ уже сознаетъ и тѣмъ самымъ порождаетъ объектъ*, т. е. *производитъ науку въ смыслѣ Канта*.

Наука—и процессъ и результатъ сразу. Теперь намъ предстоитъ

разсмотрѣть ее въ первомъ смыслѣ, совпадающемъ съ проблемой сознательной (а не только самосознательной) дѣятельности субъекта; во второмъ же смыслѣ о ней будетъ рѣчь въ слѣдующей главѣ. Но до этого намъ нужно еще поставить и разъяснить одинъ вопросъ, касающійся именно того, допускаетъ-ли Кантъ много субъектовъ, или только одинъ. Столько ли умопостигаемыхъ субъектовъ, сколько людей? за каждымъ ли изъ нихъ стоитъ особый субъектъ? До сихъ поръ мы говорили о субъектѣ, не интересуясь этимъ, а между тѣмъ это важно и само по себѣ, и въ связи съ теоріей искусства Канта.

6. Мы видѣли, что психическій опытъ не содержитъ въ своемъ составѣ субъекта науки: мои душевныя переживанія—его продукты, но онъ „по ту сторону“ своихъ продуктовъ, внѣ времени. Однако, сопровождаясь представленіемъ „я мыслю“, мои переживанія по крайней мѣрѣ указываютъ *мнѣ на мое* „я“, хотя оно и выходитъ за ихъ предѣлы. Такъ что сомнѣваться въ существованіи этого *моего* „я“ нельзя. Но могу ли я предположить, что есть *другія* „я“, кромѣ того, на которое указываетъ переживаемое *мною* представленіе „я мыслю“? Очевидно, у меня нѣтъ основаній предполагать это, судя по моему „я мыслю“, исходя лишь изъ моей душевной жизни. Можетъ быть, я могу воспринять чужую душевную жизнь и въ *ней* найти новое „я мыслю“, которое указывало бы на чужое „я“, отличное отъ моего? Возможность такого воспріятія Кантъ отрицаетъ: „среди внѣшнихъ явленій намъ никогда не могутъ встрѣтиться мыслящія существа, *какъ таковыя*, т. е. мы не можемъ имѣть внѣшнихъ наглядныхъ представленій объ ихъ мысляхъ, сознаніи, страстяхъ и т. п., такъ какъ все это относится къ области внутренняго чувства“ (Кг. 1-е изд. 357). Если бы, поэтому, я захотѣлъ утверждать, что внѣ меня нѣтъ ни у кого душевной жизни, а значитъ—и субъекта, производящаго ее и сопровождающаго представленіемъ „я мыслю“, меня никто не могъ бы опровергнуть: все наблюдаемое мною внѣ меня есть дѣйствіе либо моего я либо чужого, если онъ есть, и по одному *дѣйствію* нельзя заключить о *причинѣ*; т. е. нельзя судить о томъ, я ли эта причина, или другой субъектъ, „чужое я“; И еще вопросъ, существуетъ ли оно. (*ib.* 368 и 359—60). Такъ какъ „только мое собственное существованіе можетъ быть предметомъ непосредственнаго воспріятія“ (*ib.* 367),—всякій разъ, „когда мы желаемъ представить себѣ мыслящее существо, мы должны, очевидно, поставить себя на его мѣсто и такимъ образомъ замѣнить изслѣдуемый объектъ своимъ собственнымъ субъектомъ“ (*ib.* 353). „Поэтому такіе объекты суть не что иное, какъ перенесеніе моего сознанія на другія вещи, которыя лишь благодаря такому перенесенію представляются мною, какъ мыслящія существа“ (Кг. 405). Отсюда видно, что у меня нѣтъ никакихъ основаній предполагать множественность субъектовъ; какъ актеръ-переодѣватель, одинъ единственный субъектъ можетъ

обяснить мнѣ все, „переносясь“ во всѣ желаемыя точки. Во всякомъ случаѣ, никто не могъ бы опровергнуть это мое убѣжденіе. Таковъ итогъ. Спрашивается теперь: какъ же было въ дѣйствительности?—сколько субъектовъ принималъ Кантъ,—одного или многихъ? На это мы не находимъ у него полнаго, яснаго отвѣта въ предѣлахътеоріи науки (сравни конецъ этого §). Сообразно ея стилю, однако, вполнѣ мыслимо допущеніе существованія одного единственнаго субъекта. Въ замѣткахъ Канта, изданныхъ послѣ его смерти, находимъ и соотвѣтствующее признаніе: „Что, еслибы идеалистическая система (что я одинъ есмь міръ) была единственно-мыслимой для насъ? *Наука отъ этого ничего бы не потеряла*“ (цитировано у И. И. Лапшина: „Проблема „чужого я“, 1910 г. стр. 157). Но изъ этихъ словъ видно, что Кантъ говоритъ объ единственности „я“ лишь предположительно, да и то съ точки зрѣнія *науки*, какъ явствуетъ изъ подчеркнутой фразы. Съ точки зрѣнія *нравственности* вопросъ для Канта рѣшается иначе: онъ пытается *обосновать* множественность субъектовъ. Никакъ нельзя согласиться съ И. И. Лапшинымъ, что въ „Критикѣ практическаго разума“ Кантъ трактуетъ нравственную проблему такъ, какъ будто реальность множественности сознаній была уже доказанной“ (ук. сочиненіе, 156) На дѣлѣ, онъ доказываетъ ее—въ разсужденіяхъ о свободѣ, какъ „постулятѣ практическаго разума“. Поэтому, напрасно проф. А-ръ И. Введенскій предполагаетъ, что для этого доказательства въ системѣ „критической философіи“, основанной Кантомъ, необходимъ новый, особый постулятъ („Логика, какъ часть теоріи познанія“, 1912, стр. 438 и примѣчаніе къ ней). Кантъ разсуждаетъ такъ. Нравственная жизнь возможна на основѣ безусловно-обязательнаго нравственнаго закона или „категорическаго императива“. Наша воля, опредѣленная только имъ, называется чистой. Чистая воля должна быть направлена на какіе либо объекты. Такъ какъ опредѣляющій волю законъ безусловенъ, объектъ, на который направляется воля, не можетъ не существовать, онъ долженъ существовать. Это нравственное обоснованіе существованія предмета. Оно вообще производится въ видѣ „умозаключенія“: „нѣчто... существуетъ, потому что нѣчто должно случиться“ (Kr., 834). Итакъ, предметы чистой воли существуютъ. Какіе предметы? Очевидно, такіе вообще, существованіе которыхъ можетъ опредѣляться нравственнымъ закономъ. Въ такомъ случаѣ, это не предметы науки, не продукты научнаго творчества: ибо эти опредѣляются законами научныхъ объектовъ, къ коимъ не относится нравственный законъ. Это предметы сверхчувственные. На основаніи нравственно-опредѣляемой воли нужно мыслить нѣкоторый „порядокъ природы“. Но это порядокъ есть порядокъ природы „не эмпирически-данной, но все таки возможной черезъ свободу, т. е. сверхчувственной природы“; „ей мы придаемъ объективную реальность, лишь въ практическомъ отношеніи“, т. е. въ нравственномъ смыслѣ („Kritik d. praktishen Vernunft“,

54, по изд. Reclam'a; Ср. ib. 52-8 и 127). Эта „природа", въ которой господствуетъ опредѣляемость на основаніи нравственнаго закона, очевидно состоитъ изъ существъ, къ волѣ которыхъ только и можетъ быть обращенъ этотъ законъ. Итакъ, это царство свободы есть міръ существъ, міръ субъектовъ. Въ самомъ дѣлѣ, только живое, сознательное существо является предметомъ нравственной дѣятельности. Къ бездушнымъ предметамъ не относятся ни нравственно, ни безнравственно: внѣнравственно. Животное есть предметъ нравственнаго отношенія лишь подъ условіемъ, что и оно одушевлено. На этомъ основана христіанская заповѣдь: „блаженъ иже и скоты милуетъ". Предписывая мнѣ нравственное поведеніе, законъ необходимо постулируетъ его одушевленный адресатъ. Постулировать и предполагать—не одно и тоже, говоря строго. Постулятъ—въ данномъ случаѣ, по отношенію къ Канту—есть нѣчто, къ признанію чего *приходятъ* на основаніи нравственнаго закона. Просто предположеніе есть нѣчто, изъ чего *исходятъ* для какой либо цѣли, хотя бы и нравственной, между прочимъ. Поэтому первый безусловно необходимъ, не подлежитъ ни отверженію, ни сомнѣнію; второе необходимо лишь условно и мыслится лишь, какъ средство. Признаніе царства свободныхъ субъектовъ не есть средство, требующееся для осуществленія нравственнаго предписанія. Будь такъ, нравственное предписаніе не являлось бы категорическимъ, абсолютно—законодательнымъ. Оно зависѣло бы отъ существованія средства, а это существованіе нужно было бы еще доказывать. Что, если такое доказательство невозможно, или затруднительно? Тогда и цѣль была бы невозможна, или затруднительна съ точки зрѣнія ея осуществленія. Гдѣ же здѣсь категоричность нравственнаго законодательства? Если она есть, —а она, по Канту, „фактъ разума"—она не можетъ зависѣть отъ какого бы то ни было условія. Все, что требуется нравственнымъ закономъ, получаетъ объективную реальность на основаніи самого закона: нѣчто есть, потому что нѣчто должно—soll—случиться! Итакъ, множественность субъектовъ и при томъ—сверхъчувственныхъ, „умопостигаемыхъ"—есть нравственный постулятъ, безусловно полнозначный. Эта множественность у Канта обоснована еще въ его философіи религіи. Послѣдняя есть только особая парафраза нравственной философіи. Парафраза состоитъ въ томъ, что мы должны мыслить нравственный долгъ, какъ божественную заповѣдь. Нравственный *законъ* здѣсь фигурируетъ, какъ нравственный *законодатель* міра. Богъ заповѣдуетъ осуществленіе „царства Божія". Но царство Божіе велико, его осуществленіе не можетъ заповѣдаться *одному единственному* субъекту. Лишь неограниченному множеству ихъ оно предписывается. И Кантъ говоритъ поэтому, что заповѣдь осуществленія „царства Божія"—на землѣ, по крайней мѣрѣ, обращена къ „человѣчеству", къ „міру существъ" (Menschheit, Weltwesen), существъ разумныхъ, т. е. подчиняющихся нравственному разуму, существъ сверхъчувственныхъ,

по прежней терминологіи („Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernnft", стр. 61, по изд. Reclam'a). Такимъ образомъ, и съ этой стороны множественность субъектовъ есть постулятъ. Постулятомъ она является у Канта еще и въ его „натурфилософіи" (см. „Kritik d. Urteilskraft", стр. 351—352, по Recl). Но здѣсь постулятъ понимается не въ нравственномъ, а болѣе въ теоретическомъ смыслѣ—Отсюда, *и въ наукѣ необходимо признаніе ихъ множественности.* Но они дѣйствуютъ согласно, *какъ одинъ*: въ противномъ случаѣ, наука не была бы одна и едина. Какъ возможно такое согласіе? Повидимому, Кантъ объяснялъ его однородною организаціей субъектовъ: онъ говоритъ о „человѣческомъ" познаніи вообще.

7. Обращаясь теперь къ вопросу о дѣятельности субъекта, создающей науку, надобно замѣтить вообще, что она происходитъ совершенно внѣ времени. Это ясно изъ того, что и самое время создано ею. Возможна ли дѣятельность такого рода? Кантъ настолько увѣренъ въ ея возможности, что даже и не видитъ здѣсь вопроса, какъ не видѣли его обычно ни до Канта, ни послѣ него, хотя о внѣвременной дѣятельности въ философіи говорятъ, по крайней мѣрѣ, со времени Платона, если не считать еще индусовъ, признавшихъ ея возможность, повидимому, значительно раньше. Не останавливаясь на обсужденіи этого вопроса здѣсь, мы должны имѣть въ виду, что признаніе внѣвременности дѣятельности субъекта обязываетъ къ опредѣленнымъ выводамъ, между прочимъ—къ слѣдующему: такъ какъ „начало" и „конецъ", „раньше" и „позже", какъ моменты *послѣдовательности* дѣятельности, возможны лишь во времени, то о дѣятельности субъекта науки нальзя говорить въ этихъ терминахъ. Нелѣпо спрашивать Канта, когда субъектъ созданъ, или началъ созданіе объекта. Нельзя также спрашивать, законченъ ли уже процессъ созданія, и какъ долго онъ продолжается или продолжался. Эти вопросы равносильны такому: „сколько секундъ въ аршинѣ", разумѣя подъ секундами единицы времени, а подъ аршинами единицы длины въ пространствѣ. О дѣятельности субъекта внѣ времени можно сказать только, что она внѣ времени, но разъяснить это, заимствуя опредѣленія и термины времени, невозможно.

8. Созидающая дѣятельность субъекта осуществляется съ помощью *двухъ функцій его: чувственности и разсудка.* Кантъ называетъ ихъ часто „способностями" души, или еще—ея „силами": это языкъ до-кантовской психологіи, унаслѣдованный Кантомъ, хотя самое психологію онъ подвергнулъ рѣзкой критикѣ въ замѣчаніяхъ противъ раціональной психологіи Вольфа, отчасти приведенныхъ выше. Эти функціи или способности, коренясь обѣ въ субъектѣ, должны быть родственны. Кантъ выражаетъ эту мысль образно, называя ихъ „двумя стволами человѣческаго познанія, вырастающими, быть можетъ, изъ общаго, но извѣстнаго намъ корня" (Кг. 29). Съ точки зрѣнія, разъясненной нами выше,

Кантъ не долженъ говорить здѣсь проблематически: онъ не долженъ сомнѣваться въ существованіи „корня“, онъ знаетъ нѣкоторыя его свойства, но только не изъ опыта, ибо въ опытѣ „корня“, т. е. субъекта вовсе нельзя усмотрѣть съ его точки зрѣнія.

Мысли Канта, что познавательныхъ функцій двѣ, именно—чувственность и разсудокъ, противорѣчитъ, какъ будто, то, что въ самой „Критикѣ чистаго разума“, кромѣ этихъ двухъ, онъ называетъ еще три: воображеніе, именно-творческое, способность сужденія и разумъ. Но на дѣлѣ послѣдніе возводятся къ двумъ первымъ. О воображеніи Кантъ прямо говоритъ: „способность воображенія... принадлежитъ къ области чувственности“ (Kr. 151) хотя и съ оговорками, о которыхъ будетъ рѣчь. Способность сужденія въ нѣкоторыхъ случаяхъ отличена отъ разсудка (напр. Kr. 171 и слѣд., а также обычно—въ „Критикѣ способности сужденія“). Но характернѣе его мысль, что „разсудокъ можно представить вообще, какъ способность сужденія“ (Kr. 94). Шопенгауэръ находилъ противорѣчіе между этими заявленіями Канта: одно изъ двухъ,—разсудокъ есть способность сужденія, или не есть. Но онъ упустилъ изъ виду, что въ приведенномъ опредѣленіи разсудокъ отождествленъ съ способностью сужденія *„вообще“*, и легко убѣдиться, что, отличая послѣднюю отъ разсудка, Кантъ не отбрасывалъ *этого* тождества, потому что въ этомъ случаѣ понималъ подъ разсудкомъ и способностью сужденія скорѣе *двѣ* функціи *разсудка въ широкомъ смыслѣ*, совпадающаго съ способностью сужденія—тоже въ широкомъ смыслѣ. Но, конечно, не оговоривъ этого ясно, Кантъ повиненъ въ небрежной, спутывающей терминологіи. Наконецъ, и разумъ—это тотъ же разсудокъ, только въ своей особой функціи. Впрочемъ, случается, что слово разумъ употребляется у Канта и просто взамѣнъ слова разсудокъ, т. е., въ смыслѣ разсудка вообще.—Обратимся теперь къ чувственности и разсудку въ отдѣльности. Характеризуя ихъ, мы будемъ слѣдовать нашему принципу стилизаціи—стилизаціи намѣренной: ибо какъ разъ здѣсь „стиль“ терпитъ рѣшительное испытаніе. Дѣло въ томъ, что Кантъ часто опредѣляетъ чувственность и разсудокъ такимъ образомъ, какъ будто лишь послѣдній—функція самодѣятельности, а первая—пассивная воспріимчивость къ воздѣйствію извнѣ. И надо прибавить, что это пониманіе у Канта фактически господствуетъ. Между тѣмъ, его нельзя согласовать съ утвержденіемъ, что внѣ субъекта нѣтъ объектовъ, не созданныхъ имъ и способныхъ, воздѣйствуя на него, возбуждать его пассивную воспріимчивость. Поэтому, мы отбросимъ упомянутое противоположеніе чувственности и разсудка и будемъ исходить изъ мысли, что обѣ способности—проявленія самодѣятельности субъекта, какъ это и слѣдуетъ по общему духу философіи Канта, и какъ указывалъ еще Фихте, а въ наши дни настаиваетъ Когенъ. И при такой постановкѣ вопроса найдется у Канта матеріалъ для сужденія объ этихъ способностяхъ.

9. Возможность пониманія чувственности, какъ самодѣятельности же, указана самимъ Кантомъ. Путемъ чувственности мы получаемъ, по Канту, ощущенія. Какъ бы возражая себѣ самому, выводившему часто ощущенія изъ воздѣйствія предметовъ („вещей въ себѣ“) извнѣ на чувственность, Кантъ пишетъ: „Если мы считаемъ внѣшніе предметы вещами въ себѣ, то невозможно понять, какимъ образомъ мы можемъ прійти къ познанію ихъ дѣйствительности внѣ насъ, опираясь только на представленія, находящіяся въ насъ. Въ самомъ дѣлѣ, ощущать можно только въ себѣ самомъ, а не внѣ себя, а потому все наше сомосознаніе даетъ намъ не что иное, какъ только наши собственныя опредѣленія“ (Кг. *1* изд. 378). Итакъ, чувственность даетъ намъ ощущенія, являющіяся исключительно состояніями нашего „я“, субъекта. Точнѣе, мы—эмпирически, въ опытѣ внутренне-психическомъ, переживаемъ эти продукты, какъ ощущенія. *Сами по себѣ, они еще не ощущенія*, и мы не будемъ въ дальнѣйшемъ называть ихъ такъ. Принявъ во вниманіе, что *изъ этихъ данныхъ чувственности строится затѣмъ весь опытъ, какъ внутренній, такъ и внѣшній, психическій, какъ и физическій*, но строится не изъ нихъ только, а такимъ образомъ, какъ будто эти данныя суть матеріалъ постройки, мы такъ и будемъ называть ихъ *матеріаломъ опыта*, или эмпирическимъ матеріаломъ. Кантъ называетъ ихъ „матеріей“ явленій опыта (Кг. 34), но слово „матерія“ у него, какъ видно изъ контекста, означая то же, что матеріалъ въ указанномъ смыслѣ, представляетъ то неудобство, что наводитъ мысль на матерію въ пространствѣ, чего Кантъ вовсе не имѣлъ въ виду. Итакъ, чувственность есть дѣятельность, производящая эмпирическій матеріалъ. Объ этомъ матеріалѣ навѣрное можно сказать только то, что онъ есть „множество“, но, однако, неупорядоченное. Поэтому, чувственность можно опредѣлить еще какъ *функцію субъекта, доставляющую множественный эмпирическій матеріалъ*. Мы увидимъ, что порядокъ въ этотъ матеріалъ вносится лишь разсудкомъ. И важно отдать себѣ отчетъ, какова степень неупорядоченности матеріала, доставляемаго одною чувственностью. Она даетъ такое множество, элементы котораго совершенно равнодушны другъ къ другу, такъ что не сами образуютъ множество; какъ новички въ классѣ смыкаются въ одно сопринадлежное цѣлое, благодаря общему имъ всѣмъ классу, занятіямъ, учителю и т. д., такъ и эти элементы сочетаются лишь благодаря участію разсудка, ибо *всякое* „соединеніе (conjunctio) многообразія“ „есть актъ разсудка“ (Кг. 130). Намъ трудно представить себѣ это: когда мы говоримъ о неупорядоченномъ, намъ невольно представляется образъ кучи вещей въ пространствѣ, набросанныхъ какъ попало,—напр., куча, наваленная Плюшкинымъ въ углу его кабинета. Кантъ считаетъ упорядоченной даже такую кучу: вѣдь ея элементы все-таки объединены хоть тѣмъ, что занимаютъ извѣстное мѣсто, рядомъ и сверху другъ друга, а объединеніе есть уже

функція или „актъ разсудка“, по Канту. Надо мыслить чувственную множественность абстрактно, стараясь отрицать въ ней *всякій* порядокъ, какой только представится хоть на мгновеніе, и предѣломъ отрицаній будетъ это множество. Это послѣднее, въ силу своей неупорядоченности, является, какъ выражается Кантъ, слѣпымъ. (Кг. 75). Напрашивается соблазнительная мысль понять эту слѣпоту, какъ безсознательность, и тогда можно было бы опредѣлить чувственность, какъ безсознательную дѣятельность, порождающую множественный эмпирическій матеріалъ. Что бы это означало? Какъ функція субъекта, являющагося самосознательнымъ, эта дѣятельность сознательна въ самомъ общемъ смыслѣ, т. е. въ смыслѣ принадлежности субъекту, а не просто вещи, лишенной самосознанія. Въ этомъ смыслѣ она не безсознательна. Можно еще предположить, что она безсознательна, поскольку порождаемое ею множество абсолютно не упорядочено; но, въ такомъ случаѣ, понятіе безсознательности не дастъ намъ ничего, что бы мы не знали и безъ него. Но, можетъ быть, чувственная дѣятельность безсознательна, въ совсѣмъ иномъ смыслѣ—въ томъ, что въ нашемъ внутренне-психическомъ опытѣ ея нельзя наблюсти? Это вѣрно, ибо этотъ опытъ, какъ и внѣшній, состоитъ уже изъ *готовыхъ* матеріаловъ, а ихъ *возникновеніе* остается отъ насъ скрытымъ. Однако, и самъ разсудокъ въ этомъ смыслѣ „безсознателенъ“, потому что и онъ не усматривается въ составѣ опыта, гдѣ присутствуютъ одни готовые продукты его дѣятельности. Такимъ образомъ, понятіе безсознательности не говоритъ намъ о чувственности ничего, неизвѣстнаго безъ него—и мы отбросимъ его.

10. *Упорядоченіе матеріаловъ, произведенныхъ чувственностью, принадлежитъ разсудку.* Слѣдовательно, порядокъ и есть продуктъ его дѣятельности. Кантъ называетъ этотъ продуктъ „формой“. (Кг. 34). Поэтому, дѣятельность разсудка оформляющая. Порядокъ онъ называетъ еще единствомъ, упорядоченіе—объединеніемъ или синтезомъ (греческое слово, означающее то же, что объединеніе): отсюда, *разсудокъ—функція объединяющая или синтезирующая.* Мы видимъ, что здѣсь понятіе упорядочиванія приравнивается понятію объединенія. Это вовсе не самоочевидно: развѣ нѣтъ порядка внѣ объединенія? развѣ и разъединенность не выражаетъ извѣстнаго порядка? На какомъ основаніи отождествляетъ Кантъ порядокъ съ единствомъ? На томъ, что здѣсь упорядочиваніе состоитъ въ связываніи всѣхъ чувственныхъ матеріаловъ *въ одно цѣлое.* Почему именно—въ одно? Потому, что субъектъ дѣйствуетъ всегда *одинъ*, все производя изъ себя *самого*, тѣмъ самымъ оправдывая свое стремленіе осознать и свои продукты, какъ всецѣло свои, какъ отнесенные только къ нему, субъекту, единственному въ своей сферѣ. Разсудокъ только выражаетъ эту принадлежность или отнесенность продуктовъ дѣятельности субъекта къ одному субъекту.

Мы знаемъ, что субъектовъ много. Почему же всѣ они образуютъ

только *одно* цѣлое? Почему наука одна для всѣхъ, а не разная для каждаго? Мы разъяснили выше, что это единогласіе, эта общность вытекаетъ, повидимому, изъ факта однородной организаціи всѣхъ субъектовъ: дѣйствуя „какъ одинъ“, они и образуютъ одно цѣлое, какъ если бы оно производилось только однимъ субъектомъ и для одного.

11. Въ извѣстномъ смыслѣ, функціи чувственности и разсудка діаметрально-противоположны, хотя обѣ способности дѣйствуютъ совмѣстно и другъ для друга. Ихъ слаженность, сгармонированность при этомъ вполнѣ объясняется тѣмъ, что онѣ—два ствола одного корня. Самосознательная-самодѣятельность, являющаяся этимъ корнемъ, не знаетъ въ себѣ противоположеній. Но представимъ себѣ, что мы упустили это изъ виду. Тогда для насъ возникаетъ вопросъ, чѣмъ объясняется гаромоническое сочетаніе чувственности и разсудка,—способностей, діаметрально-противоположныхъ по своимъ тенденціямъ и продуктамъ. И ясно, что̀ намъ покажется сразу же объясненіемъ: мы предположимъ третью способность, являющуюся переходной между чувственностью и разсудкомъ; мы вообразимъ, что она примиритъ ихъ тѣмъ, что сама будетъ отчасти чувственною, отчасти разсудочною, но при томъ—и такою и другою сразу. Мы заставимъ ее производить множество, само тяготѣющее къ единству, и единство, естественно стремящееся разлиться во множествѣ. Она будетъ сумерками—ни свѣтомъ, ни тьмой, ни днемъ, ни ночью. Интересуясь больше результатомъ, какъ таковымъ, чѣмъ его качествомъ, мы легко проглядимъ, что не рѣшили затрудненія, а только перенесли его въ другую плоскость. Промежуточная способность сама станетъ проблемой, и прійдется вновь объяснить, какъ въ ней примирены функціи чувственности и разсудка, если онѣ вообще непримиримы и до того.—Такую способность предположилъ и Кантъ, впавъ въ вышеуказанную ошибку. Эта способность—воображеніе (см. Кг. 151—152): оно отчасти чувственность, отчасти разсудокъ; оно производитъ множество въ первомъ качествѣ, объединяетъ, синтезируетъ во второмъ. Но это безнадежное предпріятіе. Либо воображеніе есть чувственность,—тогда нѣтъ синтеза; либо существуетъ синтезъ воображенія,—тогда послѣднее разсудокъ. Изъ „корня“ растутъ лишь эти два „ствола“: все прочее непослѣдовательно. Мы продолжаемъ считать воображеніе чувственностью, ибо и въ теоріи иксусства Канта оно фигурируетъ, какъ таковая.

12. Итакъ, чувственность и разсудокъ, первая—порождая множество, второй—упорядочивая послѣднее, вмѣстѣ осуществляютъ науку, какъ процессъ. *Взаимодѣйствіе этихъ способностей, характеризующее научный процессъ, состоитъ въ томъ, что обѣ стремятся къ образованію нѣкотораго продукта въ видѣ единаго цѣлаго; каждый вкладъ ихъ въ научный процессъ ведетъ къ расширенію, осложненію, вообще—обогащенію этого цѣлаго, единство котораго воспроизводитъ единство,*

свойственное субъекту науки. Поэтому Кантъ говоритъ: „Я познаю объектъ не вслѣдствіе того только, что мыслю, а вслѣдствіе того, что опредѣляю данное наглядное представленіе въ отношеніи къ единству сознанія“... (Kr. 406).—Здѣсь намъ пора перейти къ разсмотрѣнію научнаго продукта или объекта.

VI. О предметѣ или объектѣ науки.

1. Мы видѣли, что наука есть процессъ. Но этотъ процессъ можно разсматривать и какъ результатъ, ибо, въ данномъ случаѣ, процессъ совпадаетъ съ результатомъ. Однако, при разсмотрѣніи науки съ этихъ двухъ точекъ зрѣнія мы не получаемъ одного и того же: точнѣе, одно и то же мы разсматриваемъ въ разныхъ отношеніяхъ.

Это пытался разъяснить Фихте, пользуясь ариѳметическимъ примѣромъ такого рода. Передъ нами число. Мы можемъ разсматривать его, какъ процессъ и какъ результатъ. Въ первомъ случаѣ мы будемъ видѣть въ немъ, напр., *произведеніе* извѣстныхъ множителей. Во второмъ случаѣ мы отвлекаемся отъ этого и беремъ число, какъ наличную величину, обладающую извѣстными свойствами. Наука подобна этому числу. Ея образованіе мы освѣтили въ общихъ чертахъ. Теперь отвлечемся отъ того, что она результатъ *процесса*: будемъ имѣть въ виду только одинъ результатъ. Впрочемъ, ясно, что такое отвлеченіе возможно лишь въ принципѣ. Фактическое проведеніе принципа естественно ограничено тѣмъ, что въ наукѣ, какъ результатѣ, заключается ровно столько, сколько въ ней окристаллизовано процессомъ, такъ что, говоря о результатѣ, невольно и неизбѣжно прійдется повторяться относительно процесса (см. „Erste Einleitung in d. Wissenchaftslehre“, Werke, 1845, I, стр. 447).

2. Съ такого повторенія и начнемъ.—Мы установили, что субъектъ стремится перенести, точнѣе—воплотить, проявить свою единственность („единство“) въ своихъ продуктахъ. Отсюда то, что эти послѣдніе въ наукѣ входятъ въ одно единственное цѣлое, вполнѣ отвѣчающее единственности субъекта и воспроизводящее послѣднее въ объективной формѣ. Такъ какъ это достигается тѣмъ путемъ, что матеріалъ, производимый чувственностью, субъектъ подвергаетъ упорядоченію или объединенію съ помощью разсудка, —въ объективномъ, объективированномъ единствѣ субъекта мы должны вскрыть слѣды обоихъ факторовъ и, отвлекаясь отъ генезиса этихъ „слѣдовъ“, установить просто ихъ непосредственное соотношеніе. Въ этомъ и состоитъ, собственно, проблема объекта или предмета науки, или—что то же—проблема науки, какъ результата, какъ продукта, какъ объекта.

3. Этихъ „слѣдовъ“—два, соотвѣтственно числу факторовъ, создающихъ, осуществляющихъ научный объектъ: это—множественный матеріалъ

и—порядокъ или единство, возводящее этотъ матеріалъ на степень предмета науки. Говоря о чувственности, какъ источникѣ матеріала, и о разсудкѣ, какъ источникѣ порядка, мы необходимо касались уже характера обоихъ моментовъ научнаго предмета. Теперь мы остановимся на немъ внимательнѣе и сообщимъ данныя, значеніе которыхъ должно ретроспективно освѣщать и значеніе предшествующихъ замѣчаній по тому же вопросу. Эти „данныя“ намъ приходится почерпать не столько изъ буквы, сколько изъ духа, стиля ученія Канта.

Начнемъ съ понятія о множественномъ матеріалѣ научнаго объекта. Отвлекаясь отъ всевозможныхъ подраздѣленій предметовъ науки, напр., отъ ихъ классификаціи на физическіе и психическіе, неорганическіе и органическіе и т. д., будемъ имѣть въ виду предметъ, какъ таковой, предметъ, какъ „предметъ науки вообще“. Мы можемъ сказать, что всякій предметъ науки характеризуется извѣстными качествами, представляющими большее или меньшее разнообразіе: таковы цвѣта, звуки, протяженность, пріятность и пр. Въ свою очередь, цвѣта распадаются на безчисленные оттѣнки, звуки на полутоны, кварты и т. д., пріятность на такую или другую, большую или меньшую и т. п. Легко замѣтить, что всѣ эти и всѣ остальныя качества, которыя не стоитъ перечислять и которыя невозможно перечесть и поименовать,—такъ ихъ много,—что всѣ они распадаются на два крупные разряда. Возьмемъ такую пару качествъ, какъ красный цвѣтъ и—напряженность. Красный цвѣтъ есть качество, о которомъ можно думать безотносительно къ другимъ качествамъ. Правда, мы знаемъ, что данный красный цвѣтъ, какъ и вообще красный, занимаетъ опредѣленное мѣсто на спектральной лентѣ, что ему предшествуетъ здѣсь „инфракрасная“ часть спектра и за нимъ слѣдуетъ оранжевая, желтая и т. д., что, подобно всякому цвѣту, красный не встрѣчается иначе, чѣмъ въ качествѣ свойства физическаго предмета и пр. Но при всемъ этомъ, о красномъ цвѣтѣ, даже о данномъ конкретномъ его оттѣнкѣ, можно мыслить такъ, какъ будто только онъ одинъ и существуетъ. Къ его непосредственному содержанію ничего не прибавится, если мы станемъ разсматривать его со стороны возможныхъ *отношеній*, въ центрѣ которыхъ онъ всегда фактически и стоитъ. Иначе говоря, это качество мыслится, какъ безотносительное,—по крайней мѣрѣ, оно можетъ мыслиться такъ. Качество „напряженность“, очевидно, иного рода. Вдумавшись въ него, мы замѣчаемъ, что не можемъ мыслить его самостоятельнымъ. При одномъ словѣ „напряженность“ въ нашемъ сознаніи *должна* возникать мысль о чемъ-то, по отношенію къ чему мы признаемъ напряженность именно напряженностью. Точнѣе, мы должны помыслить о какихъ-то двухъ элементахъ; отношеніе между ними и бываетъ „напряженностью“. Напр., мы имѣемъ напряженность мышцъ руки: это такое состояніе ихъ, когда они извѣстнымъ образомъ сокращены, при чемъ тогда

мы испытываемъ „чувство напряженности“, а извнѣ, на ощупь мышцы тверды, несгибаемы и т. д.; сравнивая это состояніе мышцъ съ тѣмъ, въ какомъ онѣ бываютъ въ „спокойномъ видѣ“, мы и говоримъ, что имъ принадлежитъ въ первомъ случаѣ свойство или качество напряженности. Это качество, слѣдовательно, невозможно отнести къ безотносительнымъ. И всего лучше даже—назвать его относительнымъ качествомъ. На безотносительныя и относительныя и распадаются всѣ качества. Напр., звукъ „а“, переживаніе моего я и др.—безотносительныя, острое, кривое, сладкое, пріятное—относительныя. Такъ какъ относительныя качества выражаютъ всегда нѣкоторыя отношенія между парой моментовъ, мы можемъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ отмыслить это отношеніе прочь и сосредоточиться исключительно на моментахъ или членахъ, которые оно соединяетъ. Если каждый изъ этихъ моментовъ окажется тоже относительнымъ, мы мысленно разложимъ, въ свою очередь, и эти моменты. Эту мысленную операцію мы можемъ продолжать здѣсь до тѣхъ поръ, пока не получимъ совершенно безотносительныхъ качествъ. Слѣдовательно, въ конечномъ итогѣ и въ извѣстномъ смыслѣ, качества всѣ являются безотносительными. Когда же къ нимъ присоединяются отношенія съ ихъ связующей ролью, изъ нихъ получаются относительныя качества. Примѣненіе къ нимъ дальнѣйшихъ отношеній связуетъ ихъ въ болѣе сложные комплексы. Ихъ мы обычно называемъ объектами; среди нихъ находятся и объекты или предметы научные, т. е. создаваемые, по Канту, путемъ, который мы пытались описать выше. Итакъ, если вычесть изъ объектовъ науки всякія отношенія, остатокъ сложится изъ безотносительныхъ качествъ. Ихъ можно назвать качествами въ тѣсномъ, собственномъ смыслѣ; тогда относительныя качества уже нельзя именовать „качествами“ въ томъ же смыслѣ. Въ дальнѣйшемъ подъ „качествами“ будемъ понимать только безотносительныя.

Въ любомъ предметѣ науки качествъ много. Какъ таковые, они совершенно „равнодушны“ другъ къ другу. Каждое существуетъ за свой счетъ, не нуждаясь въ другихъ, чтобы быть такимъ-то, а не другимъ. Какъ таковыя, качества создаются чувственностью, точнѣе—субъектъ порождаетъ ихъ изъ себя путемъ чувственной дѣятельности. Въ своей совокупности они образуютъ множественный матеріалъ предметности.

Мы уже и раньше отчасти возбуждали вопросъ, въ какомъ смыслѣ они, при всемъ своемъ равнодушіи, образуютъ нѣчто, которое мы называемъ „множествомъ“. Это серьезный вопросъ. Собственно, мысля „множество“, мы мыслимъ всегда нѣкоторое цѣлое, т. е. мы предполагаемъ между его элементами какую-либо связь, извѣстныя отношенія, хотя бы простѣйшія. Будетъ ли это куча зеренъ, толпа людей, „клубокъ душевныхъ переживаній“ безъ опредѣленнаго „начала“ и „конца“, цѣли и соотвѣтственнаго ей распорядка средствъ,—все равно: между зернами, людьми

и т. д. мы мыслимъ нѣкоторыя отношенія, и даже, пожалуй, далеко не простыя: вѣдь зерна „образуютъ“ кучу извѣстной формы, объема, вѣса, они прилегаютъ другъ къ другу, другъ друга сжимаютъ, иногда смѣщаютъ и т. д.; въ толпѣ отдѣльные люди могутъ не знать другъ друга, но они связаны, по крайней мѣрѣ, единствомъ мѣста, времени, быть можетъ—общей цѣли, общихъ стремленій и пр. Итакъ, опредѣляя что-либо, какъ множество, мы, въ сущности, необходимо разсматриваемъ его, какъ что-то большее, чѣмъ простая куча качествъ, вовсе освобожденныхъ отъ взаимныхъ отношеній. На какомъ же основаніи мы считаемъ эти качества „множественнымъ“ матеріаломъ предмета науки?

На томъ, что, если предметъ науки включаетъ извѣстныя отношенія, которыя и „дѣлаютъ“ его такимъ, а не инымъ,—необходимы элементы, между которыми „протянуты“ эти отношенія, и необходимо, чтобы ихъ было много, такъ какъ уже одно отношеніе предполагаетъ два элемента, а, вѣдь, въ составѣ предмета отношеній болѣе, чѣмъ одно. Гдѣ отношенія, тамъ и то, что соотносится: это коррелятивные моменты. Но отсюда же явствуетъ и особое значеніе понятія множества въ примѣненіи къ качествамъ, къ ихъ совокупности. Качества—необходимые члены отношеній. Множество или многообразіе они образуютъ только въ сочетаніи съ отношеніями. Чѣмъ меньше послѣднихъ, тѣмъ поверхностнѣе множество, тѣмъ равнодушнѣе другъ къ другу слагающія его качества. Въ предѣлѣ они вовсе разсыпаются, никакого множества уже не остается. Но именно—въ предѣлѣ. Для насъ этотъ предѣлъ всегда остается недостижимымъ: мысленно мы можемъ вообразить себѣ его, точнѣе—мы можемъ велѣть себѣ забыть о всѣхъ рѣшительно связяхъ между качествами; но это велѣніе неосуществимо; оно парализуется необходимостью мыслить множество качествъ, какъ коррелятъ къ объединяющимъ ихъ отношеніямъ. Практически, столкновеніе невозможности мыслить качества, какъ множество и—необходимости мыслить ихъ такъ,—это столкновеніе разрѣшается признаніемъ качественнаго множества за *понятіе предѣльное:* отъ *любого, предложеннаго намъ для сравненія съ нимъ, множества мы должны непремѣнно отличать множество качествъ и все же—не переставать считать послѣднее множествомъ.*

4. Въ предметѣ науки эти качества всегда связаны взаимоотношеніями, вносящими въ ихъ совокупность тотъ или иной порядокъ. По мысли Канта, эти упорядочивающія отношенія суть объединяющія отношенія, и источникомъ ихъ признается разсудочная дѣятельность субъекта науки. Всѣ возможныя здѣсь отношенія классифицируются на нѣсколько основныхъ типовъ или формъ. *Эти типы или формы Кантъ называетъ категоріями,* слѣдуя античной терминологіи, идущей, главнымъ образомъ, отъ Аристотеля. Такъ какъ отношенія—вообще продуктъ разсудочной дѣятельности, основные типы отношеній возводятся къ особымъ способамъ

проявленія этой дѣятельности. Этихъ способовъ ровно столько, сколько есть основныхъ типовъ отношенія, т. е. столько же, сколько категорій: вѣдь для субъекта существуетъ лишь то, и лишь такъ, что и какъ имъ создано. Въ отличіе отъ категорій, создающіе ихъ способы проявленія разсудочной дѣятельности субъекта можно назвать категоріальными функціями. Для ученія Канта вообще, и въ частности для его ученія о категоріяхъ весьма характерно, что указанное отличіе, при всей своей принципіальности, не сопровождается никакими фактическими послѣдствіями. Хотя и вѣрно, что категорія есть продуктъ дѣятельности, а категоріальная функція—форма проявленія продукцирующей, производящей дѣятельности, изъ этого ничего, собственно, не „вытекаетъ", такъ какъ дѣятельность эта, по Канту, внѣвременная, а внѣ времени основной способъ дѣятельности не отличается отъ типическаго продукта этой же дѣятельности: процессъ и результатъ совпадаютъ и здѣсь, какъ вообще въ наукѣ.

5. Среди категорій научнаго объекта основными являются пространство и время. При этомъ, время оказывается даже болѣе экстенсивной категоріей, чѣмъ пространство. Это объясняется, по мысли Канта, тѣмъ, что нѣтъ такихъ отношеній между элементами множественнаго матеріала, которыя рисовали бы намъ соотвѣтствующій объектъ, какъ нѣчто абсолютно-неизмѣнное: „все течетъ" скорѣе или медленнѣе; объекты науки вкраплены въ потокъ измѣненій, измѣненіе же происходитъ во времени. Кантъ пытался обосновать этотъ абсолютный динамизмъ. Но его попытка основана на роковомъ для „стиля" теоріи предположеніи, вѣрнѣе—на рѣзкомъ нарушеніи стиля (это связано съ тѣмъ, что онъ не всегда отличаетъ субъекта науки отъ психической личности: исходя отсюда, Кантъ и надѣется обосновать абсолютный пріоритетъ времени). Такъ какъ для насъ важенъ „стиль", мы оставимъ въ сторонѣ эту неудачную по существу попытку. Итакъ, мысль, что всѣ отношенія прежде всего обусловлены временемъ, какъ самою общею формою объединенія,—эта мысль должна быть признана неоправданною у Канта. Но она важна для пониманія всего послѣдующаго.—Менѣе общимъ значеніемъ отличается, по Канту, категорія пространства. Она типична только для нѣкоторой части отношенія или объединяющихъ связей. На разницѣ въ общности этихъ категорій и на свойствѣ ихъ опредѣленнаго сочетанія Кантъ основываетъ свое дѣленіе объектовъ науки на психическіе и физическіе. Объекты, состоящіе изъ качествъ, упорядоченныхъ только по типу временной связи, только въ связи послѣдовательности, относятся къ первому разряду. Объекты же, качественный матеріалъ которыхъ упорядоченъ *и* по типу временной связи, т. е. данъ въ схемѣ послѣдовательности, *и* по типу пространственнаго объединенія, т. е. данъ также и въ схемѣ сосуществованія, совмѣстности,—такіе объекты суть физическіе.—Между прочимъ, отсюда видно, что качественный матеріалъ нельзя опредѣлить вообще, какъ мате-

ріалъ ощущеній: понятіе ощущенія психологическое, слѣдовательно— обозначаетъ психическое явленіе или предметъ, а таковой возникаетъ впервые лишь при условіи упорядоченія качествъ въ одномъ только времени. Вотъ почему мы выше отказались называть множественный матеріалъ, т. е. его элементы—ощущеніями.

Категоріи пространства и времени являются основными формами всѣхъ объединяющихъ связей или отношеній. Всѣ прочія типическія отношенія примѣняются къ качественному матеріалу лишь тогда, когда онъ уже упорядоченъ въ пространствѣ и во времени, или, по крайней мѣрѣ, въ одномъ лишь времени. Поэтому, категоріи пространства стоятъ какъ бы ближе къ множественному матеріалу предметовъ науки. Онѣ—посредники между этимъ матеріаломъ и прочими категоріями. Кантъ нѣсколько переоцѣнилъ эту связь. Мы хотимъ сказать, что указанную роль двухъ основныхъ категорій онъ, фактически, освѣтилъ не совсѣмъ въ согласіи со стилемъ своего ученія. Особую близость пространства и времени къ матеріалу онъ толкуетъ въ томъ смыслѣ, будто категоріи эти не категоріи въ собственномъ смыслѣ, не продукты разсудка, а продукты чувственности; поэтому онъ называетъ ихъ „формами чувственности“, а для ихъ „примѣненія“ придумываетъ посредствующую способность воображенія: мы уже показали, что послѣдняя излишня. Такъ же излишне и понятіе „формы чувственности“: пространство и время суть типическія формы отношеній, объединеній, а это—и сущность всѣхъ категорій. Слѣдовательно, и пространство съ временемъ—категоріи.

6. Онѣ упорядочиваютъ матеріалъ, производимый чувственностью субъекта. Онѣ дѣлаютъ это такимъ образомъ, что охватываютъ *весь* матеріалъ, или, лучше, время—весь, а пространство ту его часть, изъ которой складывается физическій міръ: на него распространяется, сверхъ пространства, и время — истинно универсальная категорія. Поэтому, есть лишь одно время, а „различныя времена суть лишь части одного и того же времени“ (Kr. 47). Подобнымъ же образомъ, и въ своей сферѣ пространство — „одно единственное пространство, а если говорятъ о многихъ пространствахъ, то подъ нимъ разумѣютъ лишь части одного и того же единаго пространства“ (ib. 39). Одно и тоже, „единое“ время выражаетъ послѣдовательность въ смѣнѣ чувственно-матеріальныхъ элементовъ, и его упорядочивающая, объединяющая роль въ этомъ именно и состоитъ, да и само время *есть* эта его роль; не нужно искать за порядкомъ послѣдовательности чего-либо другого, и время не есть ничто другое. Пространство является порядкомъ совмѣстности, сосуществованія тѣхъ же элементовъ, поскольку они идутъ на построеніе физическаго міра. Представлять пространство, какъ и время, чѣмъ-то, въ родѣ колоссальныхъ коробокъ, значитъ считать то и другое „нелѣпостями“, какъ выражается Кантъ. Они выражаютъ лишь извѣстныя соотношенія и ко-

ренятся въ разсудкѣ субъекта, какъ его объединяющія функціи. Благодаря времени, весь матеріалъ распредѣляется въ порядкѣ нѣкоторой *единой* послѣдовательности,—или одновременности, когда его элементы даны совмѣстно и укладываются въ одинъ и тотъ же моментъ времени. Благодаря пространству, матеріалъ физическаго міра располагается совмѣстно такимъ образомъ, что каждому элементу принадлежитъ извѣстное мѣсто среди другихъ, отношеніе къ которымъ можно теперь опредѣлить, исходя изъ какого-либо мѣста. Впервые, съ помощью этихъ категорій, субъектъ науки убѣждается, что его собственное единство воплощается въ единствѣ созданныхъ имъ продуктовъ: въ *одномъ* времени происходитъ все, допускающее и иное опредѣленіе, кромѣ чисто-временно́го т. е., также и пространственное. „Опытъ", т. е. эмпирическіе предметы науки, образуетъ одно цѣлое благодаря этимъ категоріямъ.—Всѣ остальныя категоріи уже застаютъ это цѣлое, углубляютъ и умножаютъ, дифференцируютъ связи между его частями. Ихъ можно примѣнять только къ этому цѣлому, по крайней мѣрѣ въ наукѣ, и она, какъ процессъ—лишь средство досозданія, довершенія этого цѣлаго. Въ нашихъ цѣляхъ, нѣтъ нужды ни перечислять эти категоріи, ни указывать, какъ именно онѣ „примѣняются" въ опытѣ. Обратимъ вниманіе только на то, что они играютъ роль служебную по отношенію къ цѣлостности опыта, какъ психическаго, такъ и физическаго, и играютъ эту роль только на основѣ времени, или времени съ пространствомъ, которыя существенно едины. Мы легко оцѣнимъ все значеніе обоихъ этихъ признаковъ научныхъ категорій, выбравъ для примѣра и разсмотрѣвъ только одну категорію—именно категорію причинности. Она учитъ насъ искать для всякаго событія объясненія въ событіяхъ предшествующихъ и представлять то—дѣйствіемъ, эти—причинами. Но предшествованіе предполагаетъ время,—итакъ категорія причинности предполагаетъ категорію времени. Такъ какъ время существенно „едино", эта категорія распространяется на *весь* опытъ во времени и пронизываетъ его единою непрерывною цѣпью причинъ и дѣйствій, увеличивая такимъ образомъ связность его частей. Представимъ себѣ теперь, что время не одно, что разныя времена—не части одного и того же времени, а составляютъ—каждое замкнутое цѣлое. Вообразимъ далѣе, что опытъ распредѣленъ между частями времени и образуетъ, вслѣдствіе этого, тоже нѣсколько самостоятельныхъ цѣлыхъ. Легко видѣть, что и категорія причинности при этихъ условіяхъ измѣнитъ свой характеръ. Съ ея помощью можно будетъ объединять событія лишь въ предѣлахъ отдѣльныхъ цѣлыхъ съ ихъ собственными временами, но связать сами цѣлыя причинно-дѣйственно уже не удастся, и „опытъ" окажется не единымъ. Слѣдовательно, измѣнивъ характеръ времени, а также и пространства, мы существенно измѣнимъ примѣнимость и свойства всѣхъ категорій,—настолько, что и время съ пространствомъ будутъ уже новыми категоріями, да и всѣ

обоснованныя на нихъ категоріи тоже можно считать новыми, хотя и родственными прежнимъ. Напримѣръ, въ предположенныхъ только что условіяхъ, причинность—совсѣмъ не та категорія, которую знаетъ наука, такъ что ее слѣдуетъ признать новой категоріей по сравненію съ послѣдней.

7. На основѣ всѣхъ категорій между чувственными элементами опыта устанавливается уже дальнѣйшая, все возрастающая связность. Любое положеніе науки, какъ нетрудно убѣдиться, дѣйствительно предполагаетъ категоріи—обычно нѣсколько категорій. Возьмемъ чисто-описательное сужденіе: „Сиріусъ самая яркая звѣзда въ созвѣздіи Большого Пса". Здѣсь надо предположить категорію пространства, категорію качества (свѣтосильность), количества (самая яркая) и т. д. Возьмемъ сужденіе-законъ: „Гидростатическое давленіе въ вѣсомой жидкости возрастаетъ вмѣстѣ съ глубиной". Въ этомъ примѣрѣ опять категорія пространства, категорія причинности, категорія количества и пр.

8. Такимъ образомъ, всѣ чувственные матеріалы, сами по себѣ разрозненные, сочетаются въ одно цѣлое, не знающее пробѣловъ и не допускающее внѣ себя познаваемыхъ элементовъ. Отдѣльные объекты науки включены въ это цѣлое и фигурируютъ всегда, какъ его ограниченія, какъ вырѣзки. Само цѣлое „становится", оно не дается сразу. Поэтому, называя его опытомъ, Кантъ прибавляетъ, что это опытъ „возможный", т. е. хотя и не данный, но заданный, хоть и не наличный, но могущій стать таковымъ. Еще Кантъ называетъ возможный опытъ „природой", опредѣляя послѣднюю такъ: „Природа—это существованіе вещей, поскольку оно опредѣляется по всеобщимъ законамъ" („Prolegomena", 73 по изд. Reclam'a). Всеобщіе законы—это связующія все отношенія. Мы можемъ именовать возможный опытъ или природу—еще „научной дѣйствительностью", разумѣя подъ этимъ, что именно наука создаетъ и ставитъ передъ нами эту дѣйствительность. То обстоятельство, что въ наукѣ каждый отдѣльный предметъ есть только ограниченіе этой дѣйствительности, Кантъ выражаетъ такъ: „всякій предметъ подчиненъ необходимымъ условіямъ синтетическаго единства многообразія нагляднаго представленія въ возможномъ опытѣ" (Kr. 197). Что отдѣльный предметъ есть абстракція, что разсматривать его, какъ самостоятельный, въ наукѣ нельзя, что онъ только моментъ цѣлаго подъ „законами" послѣдняго—Кантъ формулируетъ такъ: „условія возможности опыта вообще суть вмѣстѣ съ тѣмъ условія возможности предметовъ опыта"... (ib).

Подводя самый общій итогъ понятію объекта науки, мы скажемъ: *есть только одинъ всеобъемлющій объектъ, а всякое множество объектовъ основано только на подраздѣленіяхъ и ограниченіяхъ этого абсолютно-единственнаго и „единаго", насквозь цѣлостнаго объекта.* Это свойство объекта науки стоитъ, какъ мы видѣли, въ связи съ „единствомъ" и единичностью субъекта науки. Разсмотримъ теперь обстоятельнѣе вопросъ о взаимоотношеніи субъекта и объекта въ наукѣ.

VII. О взаимоотношеніи субъекта и объекта въ наукѣ.

1. Въ этомъ вопросѣ необходимо различать двѣ стороны, помня, впрочемъ, что это стороны одной и той же медали. „Медаль"—это наука, ея стороны—наука-процессъ и наука-результатъ. Обязанная своимъ возникновеніемъ и существованіемъ всецѣло субъекту, который, производя ее, тѣмъ самымъ производитъ ея объектъ, наука позволяетъ намъ разсмотрѣть *отношеніе субъекта къ созданному имъ объекту* и *въ терминахъ процесса, и въ терминахъ результата*, причемъ, конечно, въ обоихъ случаяхъ рѣчь идетъ объ одномъ и томъ же, но съ разныхъ точекъ зрѣнія. *Не* Кантъ различилъ ихъ, но ихъ различеніе требуется для пониманія Канта.

2. Начнемъ съ того, какъ представляется это отношеніе съ точки зрѣнія науки—процесса. Само собою разумѣется, что намъ не нужно теперь повторять сказанное о процессѣ, путемъ котораго субъектъ приходитъ къ объекту; но мы просимъ имѣть все это въ виду, чтобы лучше понять нашу теперешнюю задачу и ея рѣшеніе. Мы именно попытаемся выяснить, каково, съ точки зрѣнія Канта, *мѣсто научнаго процесса въ ряду различныхъ, возможныхъ вообще процессовъ*. Напримѣръ, завываніе вѣтра есть тоже процессъ; бѣгъ лошади —процессъ; ростъ дерева—процессъ и т. д. Спрашивается, чѣмъ же отличается научный процессъ отъ другихъ процессовъ?—Говоря объ этомъ процессѣ, мы не держались одной устойчивой терминологіи: и Кантъ не дѣлаетъ этого, да и не было въ этомъ особой надобности на предшествующихъ страницахъ. Всего чаще, впрочемъ, мы пользовались терминами: субъектъ *создаетъ* объектъ, онъ *производитъ* его, *порождаетъ* и т. п. Конечно, эти термины, если взять ихъ во всей строгости, обозначаютъ разныя вещи и ихъ *нельзя* усвоить *всѣ—одному* процессу, именно—въ данномъ случаѣ—научному. Употребляя ихъ для этой цѣли, мы, однако, только слѣдовали за самимъ Кантомъ, который, впрочемъ, какъ будто и не замѣчаетъ указанной невозможности. Уже это обстоятельство крайне характерно: оно показываетъ, что, повидимому, Кантъ не интересовался точнымъ опредѣленіемъ научнаго процесса, либо же просто не замѣчалъ, что употребляемыя имъ выраженія никакъ не способствуютъ этой точности. Впрочемъ, обѣ возможности вполнѣ соединимы: быть можетъ, Кантъ не замѣтилъ трудностей именно потому, что точная квалификація научнаго процесса не занимала его въ большой степени. Но намъ необходимо войти въ этотъ вопросъ поглубже, опираясь на матеріалы, представленные Кантомъ. Прежде всего, обратимъ вниманіе на то, что двойственность процесса созданія научнаго объекта у Канта вовсе не означаетъ, что здѣсь участвуютъ два процесса, *качественно*—разные. Чувственность и разсудокъ, правда, работаютъ въ наукѣ различно, но это различіе сводится къ различію ихъ

продуктовъ: первая производитъ „множественный“ матеріалъ, второй—объединяющія отношенія. Мы не видимъ, чтобы во всемъ прочемъ они отличались другъ отъ друга: процессъ чувственный и процессъ разсудочный, повидимому, качественно однородны. Это предположеніе подтверждается тѣмъ, что, въ сущности, свои разныя задачи чувственность и разсудокъ осуществляютъ одинаково—тѣмъ путемъ, что первая производитъ матеріалъ предметовъ *изъ субъекта*, и второй—отношенія,—оттуда же. Конечно, нѣтъ основанія отрицать, что въ деталяхъ процессы протекаютъ различно, но отсюда еще не слѣдуетъ, что они качественно-различны, т. е. мы хотимъ сказать, что если одинъ можно подвести подъ общую схему x, то и другой подойдетъ подъ нее, хотя каждый при этомъ можетъ сохранять свои особенности, лишь бы ими не нарушалась указанная квалификація,—„иксовость“ обоихъ процессовъ. Отсюда слѣдуетъ, что если бы удалось опредѣлить схему одного изъ нихъ, это дало бы общую характеристику обоихъ сразу. Такая возможность существуетъ: Кантъ довольно обстоятельно останавливается на природѣ разсудочнаго процесса и разъясняетъ ее въ терминахъ или въ схемѣ, которую мы можемъ точно опредѣлить на основаніи не только „Критики чистаго разума“, но и—„Критики способности сужденія“, именно—второй части послѣдней, составляющей, какъ выше замѣчено, продолженіе первой изъ названныхъ „Критикъ“.—Въ этой послѣдней есть мѣсто, гдѣ обсуждается „дилемма Канта“, при чемъ Кантъ даетъ и ея рѣшеніе, утверждая, что знаніе можетъ согласоваться съ опытомъ необходимымъ образомъ лишь при условіи, что знаніе дѣлаетъ опытъ возможнымъ. Въ свое время мы разъяснили это рѣшеніе. Обратимъ теперь вниманіе на одну подробность: рѣшая дилемму, Кантъ точно обозначаетъ характеръ того разсудочнаго процесса, который дѣлаетъ опытъ возможнымъ. „Слѣдовательно, пишетъ онъ, остается лишь второе допущеніе (какъ бы системы *эпигенезиса* чистаго разума) именно, что, категоріи содержатъ въ себѣ, со стороны разсудка, основанія возможности всякаго опыта вообще“ (Кг. 167). Замѣтимъ, что слова „какъ бы“, стоящія въ русскомъ переводѣ Н. О. Лосскаго, не совсѣмъ удачно передаютъ оттѣнокъ оригинала. Дѣло въ томъ, что „какъ бы“ имѣетъ у Канта спеціальный смыслъ и выражается обычно словами als ob,—смыслъ настолько опредѣленный, что одинъ современный философъ написалъ громадную книгу „Die Philosophie d. Als ob“, гдѣ излагаетъ цѣлое міросозерцаніе основанное на понятіи als ob. (Vaihinger, 1911). У Канта въ текстѣ русскому „какъ бы“ отвѣчаетъ не als ob, а—gleichsam, что можно бы передать словами: „такъ сказать“, „приблизительно“ и вообще—выраженіемъ, которое бы указывало, что „эпигенезисъ“ не вполнѣ точное слово, но что для данныхъ надобностей имъ можно пользоваться, потому что большей точности не требуется. Изъ дальнѣйшаго контекста видно, что̀ *не* есть эпигенезисъ. Кантъ противополагаетъ эпигенетическому рѣшенію „дилеммы“ другое, которое допускаетъ,

„что категоріи не суть *созданные нами самими* (selbstgedachte, пишетъ въ разрядку *это* слово Кантъ) первые апріорные принципы нашего знанія и не заимствованы изъ опыта, но представляютъ собою субъективные, внѣдренные въ насъ вмѣстѣ съ нашимъ существованіемъ задатки мышленія, устроенные нашимъ Творцомъ такъ, что примѣненіе ихъ точно согласуется съ законами природы, съ которыми имѣетъ дѣло опытъ (это своего рода—eine Art--система *преформаціи* чистаго разума“) (Кг. 167: разрядка здѣсь, какъ и въ предыдущей цитатѣ—самого Канта). Отсюда мы узнаемъ, во первыхъ, что разсудочный процессъ есть процессъ „созиданія нами самими“ категорій; мы узнаемъ, во вторыхъ, что въ этомъ, приблизительно, и заключается эпигенетическій характеръ процесса; узнаемъ, наконецъ, что болѣе обстоятельное разъясненіе эпигенезиса *вообще* можно получить, сопоставивъ его съ преформаціей. Такое сопоставленіе и разъясненіе мы и находимъ въ „Критикѣ способности сужденія“. Надо только замѣтить, что въ послѣдней эписенезисъ и преформація разсматриваются не въ примѣненіи къ научному процессу, а къ „жизни“ въ біологическомъ смыслѣ. Но понятія остаются тѣже. Здѣсь рѣчь идетъ о разныхъ объясненіяхъ цѣлесообразнаго устройства и развитія *органической жизни*. Кантъ выдвигаетъ двѣ возможныя точки зрѣнія, одну изъ нихъ, имѣющую ближайшее отношеніе къ нашему вопросу, называя точкой зрѣнія престабилизма. Она заключается въ предположеніи, что „высшая міропричина“ „вложила въ первоначальные продукты своей мудрости только задатки, при помощи которыхъ органическое существо производитъ—hervorbringt—себѣ подобное, и видъ самъ собою поддерживается постоянно“... (312). Вопросъ лишь въ томъ, какъ понимать эти задатки и сколько приписывать имъ въ „произведеніи“ и поддержаніи органическаго вида. Этотъ вопросъ, по Канту, допускаетъ теоретически двоякое рѣшеніе. „Престабилизмъ, въ свою очередь, можетъ поступать двояко. А именно: онъ разсматриваетъ каждое существо, рожденное—gezeugte—отъ ему подобнаго, либо какъ эдуктъ, либо какъ продуктъ. Система порожденій—Zeugungen—какъ чистыхъ эдуктовъ называется системой индивидуальной преформаціи или еще—теоріей эволюціи; система рожденій, какъ продуктовъ, называется системой эпигенезиса и можетъ быть названа также системой родовой преформаціи: ибо продуктивная способность рождающаго, сообразная съ внутренними цѣлесообразными задатками, свойственными его роду, т. е. специфическая форма, была предопредѣлена virtualiter“ (312—313). Кантъ хочетъ сказать, что *не* отдѣльный индивидъ опредѣляетъ здѣсь впервые общій характеръ организаціи своего порожденія или продукта, а свойственные этому индивиду *родовыя* особенности, *которыя* онъ переноситъ и на свое потомство: каждый представитель послѣдняго (какъ членъ рода), предопредѣленъ, „преформированъ“ по своей организаціи „родомъ“. Въ случаѣ же „индивидуальной префор-

маціи“ предполагается всякій разъ самостоятельное, индивидуальное предопредѣленіе. Не слѣдуетъ думать, что теорія индивидуальной преформаціи или эволюціи предоставляетъ индивидууму больше иниціативы и творчества, чѣмъ теорія родовой преформаціи или эпигенезиса. Дѣло здѣсь обстоитъ какъ разъ наоборотъ: сторонники первой теоріи „изъемлютъ каждаго индивидуума изъ творческихъ—bildenden—силъ природы, чтобы получить его непосредственно изъ рукъ Творца“ (313) въ такомъ видѣ, что самой жизни предоставляютъ затѣмъ только развитіе его, развертываніе. Поэтому, Кантъ называетъ теорію индивидуальной преформаціи еще „теоріей вложенія“ (Einschachtellung, ib): жизнь развертываетъ то, что свернулъ, сложилъ, вложилъ Богъ отъ вѣка. Теорія эпигенезиса, разсматривая задатки, какъ чисто-родовые, предоставляетъ индивидуальнымъ проявленіямъ жизни гораздо большій просторъ: сторонникъ этой теоріи разсматриваетъ природу, „по крайней мѣрѣ, что касается продолженія рода—Fortpflanzung—какъ творческую, а не только развивающую: als selbst hervorbringend, nicht bloss als entwickelnd“ (314). Изъ всѣхъ этихъ указаній можно вывести такое заключеніе. Система эпигенезиса—это теорія, по которой порожденіе индивидомъ другого индивида, называемаго тогда продуктомъ, является творчествомъ. При этомъ, подъ порожденіемъ надо разумѣть не только двуполое животное размноженіе, но и растительный ростъ: по Канту, ростъ, Wachstum „равнозначенъ порожденію—Zeugung,—хотя и подъ другимъ именемъ“ (251). Глаголы: zeugen, hervorbringen, fortpflanzen и т. д. надо разсматривать, какъ однозначущіе. *Творчество совпадаетъ съ порожденіемъ и ростомъ.*—И въ „Критикѣ чистаго разума“ встрѣчается не мало подтвержденій этой мысли. Глаголъ bringen здѣсь обычно употребляется въ смыслѣ творчества, совершаемаго разсудкомъ: ...„Verstand also... zu Stande brachte, bringt auch...“ (Kr. 105) и иногда замѣняется равнозначущими глаголами. Напримѣръ, о понятіяхъ, которыя, по приведенной сейчасъ цитатѣ, zu Stande brachte разсудокъ, Кантъ говоритъ, что они возникаютъ—entspringen—изъ разсудка (Kr. 92). Не разъ встрѣчается и zeugen—въ формѣ erzeugen, и дальше мы приведемъ одинъ важный примѣръ этого словоупотребленія. Кантъ и прямо употребляетъ терминъ, указывающій на рожденіе: напримѣръ, разсудокъ онъ объявляетъ мѣстомъ рожденія—Geburtsorte—понятій (Kr. 90).—Случайно ли это? Очевидно, нѣтъ: теорія эпигенезиса потому подходитъ и къ органическому существу, и къ разсудку, точнѣе—къ субъекту науки въ его разсудочной функціи, что въ дѣятельности обоихъ Кантъ усматриваетъ нѣчто однородное. И органическое существо, и субъектъ не просто находятъ свои „продукты“, а производятъ ихъ. Оба не только развертываютъ задатки, заложенные въ нихъ отъ вѣка, но, на основѣ своей организаціи, творятъ. Оба творятъ тѣмъ путемъ, что изъ себя порождаютъ свои продукты, такъ что творчество въ обоихъ случаяхъ есть порожденіе, вну-

тренній ростъ, самораспшреніе. Конечно, слѣдуетъ помнить, что, въ глазахъ Канта, понятіе эпигенезиса выражаетъ характеръ разсудочной дѣятельности субъекта только приблизительно. Можно ожидать, что, спрошенный объ этомъ настойчиво, Кантъ разъяснилъ бы свою мысль точнѣе и показалъ бы, что эпигенезисъ—не понятіе, пригодное для характеристики дѣятельности субъекта въ наукѣ. Все это *мыслимо* абстрактно. Но необходимо ли все это съ точки зрѣнія „стиля" его теоріи науки? Это иной вопросъ. Въ заключительной главѣ мы вернемся къ нему и попытаемся показать, что именно „стиль" дѣлаетъ у Канта необходимымъ отождествленіе разсудочной дѣятельности съ порождающей, ростящей, какъ и находимъ у Канта фактически.—Мы говорили, что если бы удалось опредѣлить схему разсудочнаго процесса, это дало бы намъ и квалификацію процесса чувственнаго. Теперь мы добились перваго, и можемъ сказать, что и свои чувственные матеріалы субъектъ также творитъ путемъ порожденія: чувственный процессъ—процессъ порожденія, роста, самораспшренія субъекта науки. Итакъ, *по Канту, научный процессъ квалифицируется въ терминахъ роста, порожденія, и творчество, осуществляемое въ немъ, того же порядка, что органическое творчество.* Говоря о математическомъ познаніи, Кантъ, между прочимъ, пишетъ, что „основоположенія и представленія предмета, которымъ занимается эта наука, порождаются въ душѣ вполнѣ a priori—völlig a priori im Gemüth erzeugt werden"... (Kr. 299). Но Кантъ могъ бы сказать это не только о математическомъ, но и обо всякомъ познаніи. Можно было бы показать, что совокупность знаній, какъ систему, онъ отождествляетъ съ совокупностью предметовъ знанія, и утверждаетъ относительно системы положенія, которыя можно принять лишь при условіи, что знаніе, а съ нимъ и предметы, отъ которыхъ Кантъ не отличаетъ его, *порождается* субъектомъ науки и образуетъ великое генеалогическое цѣлое—своего рода генеалогическое древо. Мы пытались показать это въ другомъ мѣстѣ. (въ статьѣ „О системѣ знаній", опубликованіе которой задержано условіями, отъ насъ не зависящими). Здѣсь можно обратить вниманіе на нѣкоторыя характерныя выраженія Канта. Напримѣръ, онъ описываетъ систему знаній, какъ цѣлое, въ которомъ „обнаруживается сродство между различными вѣтвями, поскольку всѣ онѣ вмѣстѣ выросли изъ одного ствола" (Kr. 988). Конечно, это метафора, но и въ метафорахъ необходимо частичное хотя бы совпаденіе образа съ опредѣляемымъ имъ предметомъ; впрочемъ, изслѣдованіе могло бы показать намъ, что эта метафора—почти точное описаніе системы въ пониманіи Канта. Въ другомъ мѣстѣ, Кантъ говоритъ о способѣ составленія списка всѣхъ понятій разсудка, основанныхъ на категоріяхъ, чтобы „такимъ образомъ представить во всей полнотѣ генеалогическое древо чистаго разсудка" (Kr. 108). Мы знаемъ, что это выраженіе, относясь къ разсудку, примѣнимо и къ чувственности. Наглядно въ этомъ можно убѣдиться, чи-

тая сочиненіе Канта: „Метафизическія основоначала естествознанія“: здѣсь таблица разсудочныхъ продуктовъ развертывается, спускаясь вплоть до „низинъ опыта“, который, какъ мы знаемъ, нуждается, кромѣ разсудка, и въ данныхъ чувственности. Наконецъ, развѣ не то же генеалогически-біологическое пониманіе научнаго процесса сказывается въ цитированныхъ словахъ Канта, что чувственность и разсудокъ, взаимодѣйствующія въ научномъ процессѣ, суть „два ствола“ одного и того же „корня“?

Такъ рѣшается одна сторона вопроса о взаимоотношеніи субъекта и объекта въ наукѣ: *съ точки зрѣнія науки, какъ процесса, это— взаимоотношеніе рождающаго и рождаемаго въ разъясненномъ выше смыслѣ.* Теперь необходимо разсмотрѣть это отношеніе и съ точки зрѣнія науки, какъ результата.

3. Собственно, и этотъ пунктъ нами отчасти обсуждался, когда мы говорили о результатѣ, продуктѣ научнаго процесса, т. е. объ объектѣ науки. Но тогда насъ интересовало строеніе объекта: теперь дѣло идетъ объ отношеніи этого строенія къ субъекту. Мы, между прочимъ, не могли не коснуться тогда и этого момента, но—только „между прочимъ“, хотя и необходимымъ образомъ.

Мы установили, что объектъ науки, строго говоря,—одинъ единственный и что множество объектовъ получается только путемъ ограниченія этого объекта, называемаго „возможнымъ опытомъ“, „природой“ или, какъ мы еще предложили, „научной дѣйствительностью“. „Единство“ и единственность принадлежитъ послѣдней въ той мѣрѣ, въ какой въ ея построеніи участвуютъ объединяющія категоріи, всѣ основанныя на времени, или же—на времени съ пространствомъ, являющихся существенно „едиными“ и единственными и признанныхъ нами, впрочемъ, тоже категоріями—только съ особымъ назначеніемъ. Въ свою очередь, это „единство“ и единственность пространства и времени обусловлены тѣмъ, что они—функціи одного единственнаго, „единаго“ субъекта науки. Если разсматривать отношеніе между субъектомъ и объектомъ со стороны объекта (и въ терминахъ науки—результата), можно сравнить его съ пирамидой, вершина которой субъектъ, или еще лучше—съ конусомъ свѣта, при чемъ излучающая точка будетъ субъектомъ. Говоря точно, это отношеніе таково: строеніе объекта науки получаетъ „единство“ и единственность, поскольку объектъ въ цѣломъ отнесенъ къ одному и тому же я, существенно „единому“. Объектъ науки есть отложившійся, окристаллизованный процессъ сознанія, или сознаніе (научное) въ видѣ продукта. „Единство“ и единственность этого *сознанія* возводится къ тѣмъ же особенностямъ субъекта, какъ *самосознанія.* Научное сознаніе или наука-объектъ сопровождается всегда самосознаніемъ одного единственнаго субъекта. Кантъ называетъ это самосознаніе еще „первоначальной апперцепціей“,

и можно сказать поэтому: *взаимоотношеніе субъекта и объекта въ наукѣ—въ данной плоскости—есть взаимоотношеніе апперцепирующаго и апперцепируемаго, причемъ есть только одно апперцепируемое, такъ какъ есть только одно апперцепирующее.* Апперцепція означаетъ, собственно, воспріятіе, соединенное съ сознаніемъ относительнаго значенія даннаго воспріятія въ связи другихъ воспріятій, полученныхъ ранѣе. Первоначальная апперцепція, о которой говоритъ Кантъ, есть воспріятіе, сопровождаемое сознаніемъ относительнаго значенія его въ связи *всѣхъ* наличныхъ и возможныхъ воспріятій того же самосознанія. Нужно имѣть въ виду, что „воспріятіе“ здѣсь совсѣмъ особое. По Канту, воспринимаемое создается воспринимающимъ субъектомъ, такъ что и сознаніе воспріятія есть его творчество, соединенное съ творческимъ же пріуроченіемъ, отнесеніемъ его продуктовъ къ одному и тому же самосознанію. Поэтому, вникая въ апперцептивный характеръ взаимоотношенія субъекта и объекта въ наукѣ, съ точки зрѣнія науки-результата, необходимо имѣть въ виду специфически-кантовскій смыслъ апперцепціи.

VIII. О границахъ науки.

1. Задачей научнаго процесса является порожденіе „природы“ или „возможнаго опыта“. Послѣдній—*одно* цѣлое („единое“). Поэтому онъ долженъ удовлетворять требованію всецѣлой полноты, абсолютной законченности. Всѣ отдѣльные предметы науки—ограниченія этого цѣлаго, и ихъ столько, сколько существуетъ и возможно этихъ ограниченій. Въ силу этого, возможный опытъ долженъ удовлетворять требованію вседостаточной дифференцированности. Наконецъ, опытъ, какъ одно цѣлое, не былъ бы возможенъ, если бы между частями дифференцированнаго цѣлаго не существовало непрерывнаго перехода: въ случаѣ перерывовъ, цѣлое распадалось бы на независимыя части, которыя были бы отдѣльными замкнутыми цѣлыми, и *одного* цѣлаго не получалось бы. Необходимымъ условіемъ осуществимости научной задачи надо признать три названныя требованія: *абсолютной полноты, вседостаточной дифференцированности и совершенной непрерывности.*

2. *Фактически* эти требованія такъ и остаются тишь *требованіями.* Условія успѣшнаго осуществленія научной цѣли удовлетворяется лишь приблизительно, всегда—въ разной степени. Этотъ выводъ, конечно, нуждается въ оправданіи.

Опытъ долженъ образовать единое и всеохватывающее цѣлое. Въ такомъ случаѣ, за его предѣлами не оставалось бы ничего, способнаго стать объектомъ науки. Всѣ объекты науки составлены, между прочимъ, изъ чувственнаго матеріала. Вопросъ о возможности законченнаго опыта поэтому есть вопросъ о возможности положить предѣлъ чувственной дѣя-

тельности субъекта. Можно ли исчерпать разъ навсегда рождающую способность этой функціи субъекта? Кантъ не ставитъ этого необходимаго вопроса въ такой формѣ. Но, держась „стиля“, именно такъ и надо формулировать его. Поставленный такъ, вопросъ допускаетъ только одно рѣшеніе: нѣтъ никакого основанія думать, что дѣятельность чувственности можетъ быть исчерпана указаннымъ образомъ; субъектъ самодѣятеленъ,— его „природа“ есть самодѣятельность, а внѣ его нѣтъ ничего, могущаго пріостановить эту самодѣятельность; итакъ, порождающая сила чувственности принципіально неисчерпаема: чувственный матеріалъ неизсякаемъ: его объемъ неограниченъ. Слѣдовательно, фактически будетъ происходить, какъ бы сказать, перепроизводство, и матеріалы, включенные „сейчасъ“ въ одно цѣлое, въ „слѣдующій“ моментъ умножатся, и прійдется вновь раздвигать это цѣлое—и дѣлать это опять и опять.

Такимъ образомъ, цѣлое будетъ осуществлено только въ неопредѣленно удаляющемся предѣлѣ, въ идеѣ; фактически—наличныя цѣлыя всегда предварительны; цѣлое, всецѣлое—только „идея“, требующая отъ научнаго процесса, чтобы онъ объединялъ всѣ наличные матеріалы въ одно цѣлое, имѣющее значеніе при данномъ уровнѣ развитія науки.

Такая же „идея“ и вседостаточная дифференцированность. Такъ какъ въ научномъ цѣломъ частей столько, сколько—ограниченій цѣлаго, а ограниченія ничѣмъ не предопредѣлены, ибо всякое ограниченіе принципіально допустимо, и нѣтъ предметовъ, которые нельзя было бы разсматривать, какъ сложные въ пространствѣ и времени (и то, и другое неопредѣленно-далеко дѣлимо), то и всякое раздѣленіе, всякая дифференцированность, осуществленная фактически, не окончательна и всегда можетъ быть превзойдена.

Что касается, наконецъ, непрерывности дифференціаціи, она также предѣльна и „идеальна“ въ смыслѣ осуществимости и служитъ „идеей“ при фактическомъ проведеніи и усмотрѣніи наличной непрерывности опыта. Это прямо вытекаетъ изъ того, что, вѣдь, сама дифференцированность послѣдняго предѣльна.

Итакъ, опытъ, эта задача науки, необходимо остается всегда лишь „возможнымъ“. Задача науки рѣшается лишь приблизительно. И это обосновано въ самомъ строеніи науки, какъ процесса самодѣятельности субъекта. Границы науки лежатъ въ трехъ указанныхъ направленіяхъ, и ихъ невозможно переступить въ наукѣ, *если* субъектъ удержитъ свою организацію въ прежнемъ видѣ.

---

3. Субъектъ науки „шире“ своей научной функціи. Поэтому, свои цѣли онъ можетъ преслѣдовать не только на путяхъ науки. „Возможный опытъ“ въ наукѣ для него только идеалъ, далекая, холодная греза. Эту

грезу онъ стремится осуществить въ искусствѣ, сперва косвенно, привлекая послѣднее на службу наукѣ (въ телеологіи), затѣмъ—прямо, отдаваясь искуству вполнѣ. Это можно выразить лозунгомъ: „Умѣю чтить границы и препоны, но прежнихъ грезъ своихъ не разлюбилъ".

IX. Телеологическая проблема.

1. Переходя къ этой проблемѣ, мы должны обратить вниманіе читателя на то, что здѣсь въ особенности скажется у насъ вліяніе нашего стилизующаго метода. Исторически, телеологія Канта, т. е. ученіе его о цѣлесообразности, не отличается ни однородностью, ни законченностью. Поэтому, интерпретація здѣсь особенно необходима. Это надо сказать не только о телеологіи Канта въ узкомъ смыслѣ, но—и въ болѣе широкомъ: ни цѣль, ни цѣлесообразность у него не освѣщены исчерпывающе, и, напримѣръ, въ понятіи художественной цѣлесообразности мы встрѣчаемся съ кричащими зіяніями, которыя можно заполнить въ соотвѣтствіи со стилемъ, лишь исходя изъ общаго пониманія послѣдняго и изъ того, какъ эти зіянія преодолѣвались ближайшими преемниками Канта.

2. Только что мы дошли до границъ науки. Эти границы препятствуютъ осуществленію задачи научнаго процесса. Телеологическій методъ даетъ возможность отчасти отдалить, перемѣстить это препятствіе. Разсмотримъ этотъ методъ въ свѣтѣ понятія цѣли науки, или, что то же, цѣли субъекта въ наукѣ

3. Наука—продуктъ строится „снизу": неупорядоченный матеріалъ, на первыхъ ступеняхъ обработки его разсудкомъ, представляетъ рядоположное множество; трудясь надъ нимъ, разсудокъ дѣйствуетъ сразу въ *различныхъ* направленіяхъ, что̀ видно изъ многообразія наукъ вообще, а также изъ того, что въ предѣлахъ каждой науки всегда много вопросовъ, ставимыхъ и разрѣшаемыхъ относительно-независимо другъ отъ друга; разсудокъ стремится осилить эту разнородность, усмотрѣвъ въ ней одно основное начало, подчинивъ ее одному принципу. Въ связи съ этимъ Кантъ пишетъ: „...пусть подумаютъ о важности задачи: изъ данныхъ воспріятій природы, содержащей въ себѣ, во всякомъ случаѣ, безконечно многообразіе эмпирическихъ законовъ—сдѣлать одинъ связный (zusammenhängende) опытъ; и задача эта a priori заложена въ нашемъ разсудкѣ" (23). Стремясь связать все свое содержаніе въ одномъ возможномъ опытѣ или природѣ, наука-процессъ имѣетъ, въ сущности, одну единственную задачу. Всѣ ея частныя задачи—только моменты этой. Нельзя сказать, чтобы она пренебрегала этими моментами; но она оказываетъ имъ вниманіе лишь потому и постольку, что у нея есть одна единственная универсальная задача. Разъясняя эту мысль въ своихъ „Vorlesungen ueber Aesthetik", Гегель прекрасно пишетъ: „Разсудокъ—обнимаетъ ли онъ, теорети-

чески, многообразное съ общихъ точекъ зрѣнія и растворяетъ (verflüchtigt) его въ рефлексіяхъ и категоріяхъ, либо подчиняетъ его, практически, опредѣленнымъ цѣлямъ—разсудокъ спѣшитъ, такъ что частное и единичное не получаетъ своего полнаго значенія (zu seinem vollständigen Rechte)" (Werke, B. X, 3 Abt., 1838 г., стр. 249).

Эту единственную задачу научнаго процесса мы можемъ назвать его цѣлью. Правда, у Канта этого наименованія нѣтъ, но лишь случайно. По существу оно необходимо и заключается въ другихъ заявленіяхъ Канта. Въ одномъ мѣстѣ „Критики чистаго разума", имѣющемъ ближайшее отношеніе къ темѣ „Критики способности сужденія", въ ея телеологическомъ отдѣлѣ и страницахъ вообще, читаемъ, напримѣръ: *„Все, что обосновано въ природѣ нашихъ силъ, должно быть цѣлесообразнымъ* (muss zweckmässig... sein) и согласоваться съ правильнымъ примѣненіемъ ихъ, если только мы можемъ оберечься отъ нѣкоторыхъ недоразумѣній и найти вѣрное направленіе для нихъ" (Kr. 670—1; ср. о цѣлесообразности разума, его устройства, точнѣе,—ib., 697, 772 и др.: курсивъ нашъ). Рѣчь идетъ о цѣлесообразномъ устройствѣ именно познавательныхъ „силъ", чувственности и разсудка. *Конечно, невозможно говорить о цѣлесообразности помимо цѣли, съ которой „сообразуются".* Безъ сомнѣнія, эта цѣль есть задача науки: „познавательныя силы" устроены сообразно съ этой задачей, онѣ организованы такъ, чтобы имъ удалось осуществить эту цѣль,—въ этомъ и состоитъ ихъ цѣлесообразность.

4. Итакъ, *наука ставитъ себѣ одну лишь цѣль:* полученіе одного единственнаго связнаго цѣлаго, „возможнаго опыта". Помимо этой цѣли, другихъ она не знаетъ. Поэтому, она не допускаетъ въ своемъ составѣ *множества* цѣлей. На этомъ пунктѣ нужно нѣсколько остановиться. Покажемъ слѣдующее: предполагая множество цѣлей, мы тѣмъ самымъ разбиваемъ данное цѣлое на столько самостоятельныхъ цѣлыхъ, сколько предположимъ цѣлей. Этого положенія въ явной формѣ у Канта нѣтъ. Но оно необходимо для пониманія всей его телеологіи, и мы увидимъ, что оно предполагается Кантомъ молчаливо въ его теоріи искусства.

Предположимъ, что наука преслѣдуетъ нѣсколько цѣлей. Допустимъ—и это главное—что это абсолютныя цѣли, т. е. такія, которыя нельзя разсматривать, какъ средства для осуществленія другихъ цѣлей. Оба допущенія можно формулировать вмѣстѣ такъ: предположимъ, что наука преслѣдуетъ нѣсколько абсолютныхъ цѣлей. Въ такомъ случаѣ, она будетъ обрабатывать чувственный матеріалъ въ столькихъ самостоятельныхъ направленіяхъ, сколько предположено абсолютныхъ цѣлей. Въ соотвѣтствіи съ этимъ весь матеріалъ разобьется на нѣсколько частей, изъ которыхъ каждая пойдетъ на осуществленіе одной изъ цѣлей. При этомъ вполнѣ возможно, что одинъ и тотъ же матеріалъ будетъ использованъ для разныхъ цѣлей, но—въ различныхъ отношеніяхъ для каждой изъ нихъ. Какъ

бы тамъ ни было, но въ итогѣ, въ продуктѣ наука создастъ нѣсколько самостоятельныхъ цѣлыхъ, какъ бы окристаллизовавшихся въ „окрестностяхъ“ отдѣльныхъ цѣлей. Въ этомъ случаѣ, всѣ продукты науки не сомкнутся въ „одинъ связный опытъ“, а образуютъ нѣсколько независимыхъ опытовъ. Но это противорѣчитъ принципу науки, по которому ея задача—создать лишь одинъ—возможный—опытъ, одну единственную природу. Итакъ, если *такова* цѣль науки, другихъ самостоятельныхъ цѣлей у нея нѣтъ.

5. Слѣдовательно, введеніе множества цѣлей равносильно выходу за сферу науки вообще. Возможно, что такое „введеніе“ обогатитъ насъ въ какихъ либо иныхъ отношеніяхъ, во всякомъ случаѣ, съ точки зрѣнія науки, какъ ее понимаетъ Кантъ, этотъ шагъ не имѣетъ никакого значенія. Практикуемый въ наукѣ,—все равно: часто или рѣдко,—онъ знаменуетъ совершенное упраздненіе науки. Однако, сила этого положенія значительно ослабляется въ примѣненіи къ условному, временному введенію множества цѣлей. Если оно допускается не безусловно, если сохраняется возможность исключать множество цѣлей всякій разъ, когда это потребуется для удержанія „суверенитета“ единой цѣли науки, если, слѣдовательно, можетъ быть устраненъ принципіальный конфликтъ между „чистымъ правомъ“ науки и „голымъ фактомъ“ практики—путемъ непремѣннаго упраздненія „факта“, противорѣчащаго общему „праву“,—при этомъ только условіи и съ точки зрѣнія науки множественность цѣлей допустима; по крайней мѣрѣ, нечего возразить противъ признанія этой множественности. Вопросъ лишь въ томъ, конечно, имѣетъ ли такое условное признаніе какой-либо смыслъ. Для чего оно необходимо? Чего можно достигнуть съ его помощью, въ чемъ трудно, или, иногда, и невозможно обойтись безъ него? Отвѣтъ на этотъ вопросъ и открываетъ смыслъ цѣлевого, телеологическаго объясненія или метода, по Канту.

6. Для полученія отвѣта, обратимъ вниманіе на существованіе границъ науки, отмѣченныхъ уже выше. Въ своей разсудочно-объединяющей дѣятельности, субъектъ науки встрѣчаетъ препятствія въ видѣ необозримости и сложности чувственныхъ данныхъ. Онъ наталкивается на эти препятствія и тогда, когда пытается связать между собою *элементы* отдѣльныхъ группъ этихъ данныхъ, и въ томъ случаѣ, когда, стремясь подняться надъ первоначальною несліянностью самихъ этихъ группъ *другъ съ другомъ*, пытается возвыситься до того цѣлаго, которое, собственно, только и является подлиннымъ объектомъ науки. Поэтому, научная практика вынуждена считаться въ каждый данный моментъ съ неопредѣлённымъ множествомъ болѣе или менѣе сложныхъ и не возведенныхъ къ наивысшему „единству“ элементовъ или группъ. „Природа“ оказывается фактически разорванной на столько частей, связанныхъ слабо, или не связанныхъ вовсе, сколько такихъ группъ. Да и въ предѣлахъ „группъ“

объединеніе обычно далеко не завершенно, а, по Канту, никогда и завершеннымъ быть не можетъ, такъ какъ, во всякой группѣ, элементовъ необозримое множество, эти элементы дифференцируются неопредѣленно далеко и соединены такою массою непрерывныхъ переходовъ, что, по отношенію къ нимъ, всякое объединеніе будетъ непремѣнно недостаточнымъ. Итакъ, чисто фактически, хотя и въ виду существованія границъ науки, единая „природа“ или „опытъ“ науки распадается на, своего рода, калейдоскопъ самостоятельныхъ почти природъ. Если вспомнить, что, по Канту, эта „единая“ природа предполагаетъ существенно единое время, а это послѣднее есть условіе примѣненія *одной* категоріи причинности на протяженіи всего опыта, на который простирается единое время,—если вспомнить это, легко понять, что этотъ „распадъ“ природы необходимо сопровождается и разрывомъ единства временной послѣдовательности и расторженіемъ звеньевъ непрерывной цѣпи одной единственной причинно-дѣйственной связи. Время и причинность перестаютъ быть чѣмъ-то единымъ. „Временъ“ получается столько же, сколько соотвѣтственныхъ несвязанныхъ группъ, къ каждой изъ которыхъ пріурочивается свое время. Причинная цѣпь, протягиваясь въ рамкахъ этой группы, не имѣетъ, за ея предѣлами, ни начала, ни конца. Правда, самое сущность этихъ категорій такова, что и при указанномъ фактическомъ распадѣ каждое „частное“ время и всякая „самостоятельная“ причинная связь мыслятся, съ точки зрѣнія науки, какъ отрѣзки, ограниченія одного времени, одной причинной связи, простирающихся на весь объемъ опыта. Но при невозможности преодолѣть, устранить „распадъ“ и его послѣдствія, эта мысль пріобрѣтаетъ скорѣе характеръ и значеніе указанія на необходимость дальнѣйшей работы разсудка, а также—значеніе надежды, что, при этомъ условіи, отчасти, въ извѣстныхъ отношеніяхъ, удастся оттянуть затрудненіе, притупить на время его остроту. Такимъ образомъ, „распадъ“ сохраняется, и наука выноситъ его со своей точки зрѣнія лишь постольку, поскольку въ ней живетъ указанная надежда. Для осуществленія же надежды, по крайней мѣрѣ—для приближенія этого осуществленія, можно временно, условно и въ расчетѣ на плодотворный результатъ допустить слѣдующій пріемъ: объявимъ каждую изъ данныхъ, несвязанныхъ другъ съ другомъ, группъ опыта прямою, единственною цѣлью науки, предположимъ, что каждая изъ нихъ должна разсматриваться, какъ замкнутая, самостоятельная „природа“, все содержаніе которой будетъ объяснено изъ нея самой,—и, допустивъ это, углубимся въ познаніе каждаго изъ этихъ цѣлыхъ (или, говоря болѣе Кантовскимъ языкомъ—сосредоточимся на разсудочной обработкѣ этихъ цѣлыхъ *въ отдѣльности*). Если при этомъ удастся достигнуть большей связности въ предѣлахъ этихъ искусственныхъ цѣлыхъ, если эта ихъ внутренняя связность, по своему непосредственному содержанію, будетъ указывать намъ

на связи за предѣлами отдѣльныхъ цѣлыхъ, преодолѣвая этимъ ихъ отдѣльность, обособленность—если все это наступитъ въ той или иной, хотя бы и небольшой степени, но подвигающей впередъ объединеніе, то допущеніе столькихъ цѣлей, сколько было цѣлыхъ, тѣмъ самымъ уже и оправдано, и тѣмъ же самымъ и отмѣнено.—Оно оправдано, какъ плодотворное средство, какъ окольный способъ объединенія разнороднаго, неподдающагося немедленной прямой обработкѣ чувственнаго матеріала или тѣхъ образованій, которыя удалось разсудку создать изъ матеріала ранѣе. Это средство позволяетъ, цѣною временнаго уклоненія отъ прямого пути науки, продвинуться затѣмъ дальше какъ разъ въ направленіи этого пути. Выдѣливъ изъ „природы“ нѣсколько природъ, мы при этомъ лучше уясняемъ себѣ и внутренній строй послѣднихъ, и всю мощность связей, соединяющихъ ихъ другъ съ другомъ и властно возвращающихъ нашу мысль въ русло единой природы, единаго опыта, являющагося единственною цѣлью науки. Поясникъ это примѣромъ. Онъ отсутствуетъ у Канта, но здѣсь это безразлично.—У человѣка два глаза. Почему? Передъ нами явленіе. Мы хотимъ объяснить себѣ его. Спрашивая „почему“, мы, въ дѣйствительности, спрашиваемъ, каково мѣсто даннаго явленія во всеединой связи причинъ и дѣйствій, проходящей сквозь всю природу; мы ищемъ отвѣта на вопросъ о мѣстѣ этого явленія въ единой природѣ. Вопросъ нашъ долго считался нерѣшеннымъ, какъ и вообще аналогичные вопросы о парности нѣкоторыхъ органовъ человѣка и животныхъ. Да и сейчасъ, кажется, еще нѣтъ на него полнаго и безспорнаго отвѣта, тѣмъ болѣе, что, въ сущности, общій вопросъ о парныхъ органахъ, вѣроятно, и не допускаетъ одного и того же рѣшенія по отношенію ко всѣмъ парнымъ органамъ. Напримѣръ, возможно, что парность зрительнаго органа и конечностей объясняется не одинаковыми причинами, или, по крайней мѣрѣ, не вполнѣ одинаковыми. Дѣло въ томъ, что глаза обладаютъ свойствами, слишкомъ отличными отъ свойствъ рукъ и ногъ, чтобы ихъ происхожденіе и развитіе могло обусловиться тождественными во всѣхъ отношеніяхъ причинами. Какъ бы тамъ ни было, въ свое время вопросъ о парности зрительнаго органа у человѣка былъ поставленъ, какъ относительно самостоятельный. Одну изъ попытокъ такой постановки сдѣлалъ въ 1866 году извѣстный физикъ и философъ, занимавшійся немало и физіологіей „органовъ чувствъ“—Махъ. Попытка изложена имъ въ рѣчи „Wozu hat der Mensch zwei Augen?“ (перепечатывается обычно въ его „Научно-популярныхъ очеркахъ“). Она интересуетъ насъ здѣсь не съ точки зрѣнія своей объективной вѣрности: допустимъ ее условно, предположимъ, что отвѣтъ Маха *могъ быть* правиленъ,—и не съ точки зрѣнія того освѣщенія, которое даетъ, или на которое скорѣе намекаетъ Махъ по отношенію къ своему отвѣту. Возьмемъ послѣдній въ чистомъ видѣ. Такъ какъ прямого причиннаго объясненія парности зрительнаго органа

у человѣка не усматривалось, Махъ испробовалъ окольный путь. Вмѣсто „почему“, онъ спрашивалъ: „для чего“. Правда, онъ оговаривался, что „въ естественно-научной церкви, разъ навсегда, вопросъ „для чего“ воспрещенъ“, но это не помѣшало ему формулировать этотъ запретный вопросъ въ формѣ предложенія, сохранившаго всю „соль“ запретности, а затѣмъ—и повести изслѣдованіе въ соотвѣтствіи съ этимъ вопросомъ. Онъ говоритъ: „У человѣка фактически два глаза: что же онъ можетъ видѣть лучше двумя глазами, чѣмъ однимъ?“ Въ этой формулировкѣ предполагается, что у человѣка два глаза „для того“, чтобы что-то видѣть „лучше“, чѣмъ одинъ. Задаваясь этимъ вопросомъ, Махъ на время отказался отъ разсмотрѣнія тѣхъ причинъ внѣ глазъ, которыми можно было бы объяснить парность зрительнаго органа. Онъ замкнулся въ рамкахъ явленія парности глазъ и попытался изучить это явленіе само по себѣ. Слѣдовательно, онъ на время изъялъ его изъ природнаго цѣлаго. Вопросомъ „для чего“, вмѣсто вопроса „почему“, онъ подчеркнулъ это изъятіе, ибо, дѣйствительно, „для чего“ въ наукѣ „воспрещено“. Всякое „для чего“ стремится пріобрѣсти себѣ дополненіе въ отвѣтѣ: „для того-то“. И разъ этотъ отвѣтъ полученъ, объяснительный кругъ замкнутъ: „для чего“ и „для того“ похожи на створки раковины, уединяя, какъ и послѣднія, все содержаніе, связанное съ ними. Отвѣтъ „для того“ въ наукѣ есть „прибѣжище невѣжества“ и лѣнивыхъ умовъ. „Солнце свѣтитъ, чтобы людямъ было тепло и свѣтло“, „телята существуютъ для того, чтобы мы питались ихъ мясомъ“, „Римъ палъ, чтобы восторжествовало папство“—таковы нехитрые отвѣты на вопросъ „для чего“, и отвѣты эти „исчерпываютъ“ вопросъ. Предлагая, въ свою очередь, тотъ же вопросъ и въ данномъ случаѣ, Махъ сталъ на путь этихъ отвѣтовъ, состоящій въ нарочитомъ выключеніи подлежащаго предмета изъ состава всеединой природы. Точка зрѣнія, избранная Махомъ, впрочемъ, уже тѣмъ отлична отъ той, которая характерна для вопроса „для чего“, что онъ сталъ на нее въ опредѣленныхъ видахъ—съ намѣреніемъ, установить, какова функція парнаго зрительнаго органа, въ отличіе отъ функціи непарнаго, одинарнаго. Онъ отвѣтилъ на этотъ вопросъ указаніемъ, что два глаза даютъ намъ возможность „познавать“, „оцѣнивать“ не только точки и поверхности, но и глубины, отдаленности: вслѣдствіе этого, зрѣнію доступны *тѣла* въ пространствѣ, разумѣя „тѣло“ въ стереометрическомъ смыслѣ. Если считать это вѣрнымъ, можно нарушить затѣмъ уединеніе нашего предмета, созданное искусственно. Фактъ, что зрѣніе наше расчитано на воспріятіе тѣлесности, т. е. трехмѣрнаго многообразія, оказывается въ нѣкоторомъ *соотвѣтствіи* со свойствомъ трехмѣрности нашего, такъ называемаго, физическаго пространства. Между этимъ фактомъ и этимъ свойствомъ установляется извѣстная *связь*. Еще далеко не ясно, какая это связь—объ этомъ спорятъ,—но она есть, и явленіе парности зрительнаго органа

уже не кажется намъ вовсе безпричиннымъ, лишеннымъ строго опредѣленнаго „мѣста“ въ распорядкѣ опыта, какъ всеединаго цѣлаго. Такимъ образомъ, путемъ временнаго изъятія обсуждаемаго явленія изъ абстрактномыслимой „естественной“ его среды, путемъ условнаго нарушенія принципа единственности цѣли науки и введеніи особой, какъ бы самостоятельной цѣли науки, удалось затѣмъ не только возстановить нарушенное положеніе, но и отчасти улучшить его съ точки зрѣнія интереса науки. Если въ настоящемъ примѣрѣ, въ соотвѣтствующихъ мѣстахъ, мы подставимъ подъ слово „познаніе“ и его производныя Кантовскій смыслъ „созданіе, порожденіе“, онъ окажется вполнѣ пригоднымъ для уразумѣнія и оцѣнки того окольнаго пріема введенія множественности цѣлей, о которомъ мы сейчасъ говорили въ болѣе обобщенной формѣ.—Но этотъ же примѣръ показываетъ, что именно въ сильной сторонѣ даннаго пріема заключены и его рѣшительные предѣлы. Онъ терпимъ, пока еще нѣтъ того, что ищется съ его помощью—пока не возстановлена въ болѣе конкретномъ, насыщенномъ видѣ точка зрѣнія науки, исключающая возможность многихъ цѣлей. Съ достиженіемъ отвѣта на вопросъ „почему“, или намека на этотъ вопросъ, значеніе вопроса „для чего“ и соотвѣтствующаго отвѣта падаетъ, теряется. Мы видимъ теперь, при какомъ условіи и для чего въ наукѣ, согласно Канту, допускается временное признаніе множественности цѣлей. Мы видимъ также, въ чемъ состоитъ и чѣмъ регулируется пріемъ или методъ этого признанія множественности цѣлей. Теперь мы можемъ сказать, что *именно этотъ пріемъ или методъ и есть телеологическій; вопросъ о немъ составляетъ телеологическую проблему; а ученіе, дающее отвѣтъ на нее, является телеологіей Канта.*

7. Телеологическій методъ не дѣлаетъ цѣли науки принципіально осуществимѣе; но фактически онъ приближаетъ эту цѣль. Онъ не содержитъ отступленія отъ метода субъекта въ наукѣ. Но онъ на время, условно, вводитъ въ употребленіе точку зрѣнія, чуждую наукѣ, оправдывая это фактическимъ успѣхомъ. Эта точка зрѣнія —множественности самостоятельныхъ цѣлей—у Канта проводится—мы покажемъ—въ искусствѣ. Телеологическій методъ поэтому есть, если угодно, попытка субъекта науки использовать точку зрѣнія искусства для надобностей науки. Вотъ почему этотъ методъ носитъ переходный характеръ и пригоденъ для выясненія перехода отъ науки къ искусству, отъ теоріи первой—къ теоріи второй. Примѣняющій этотъ методъ похожъ на человѣка, котораго сильно клонитъ ко сну. Онъ старается держать глаза открытыми, думать объ яви. Но смежаются вѣки, туманъ застилаетъ сознаніе, легкіе сны окружаютъ его, тѣснясь невѣрнымъ роемъ. Онъ силится открыть глаза, осмотрѣться и прійти въ себя, еще борется съ этимъ сладостнымъ нашествіемъ грезъ. И скоро онѣ обступятъ его—прекрасныя грезы прекраснаго искусства.

X. О субъектѣ искусства.

1. Эстетическая часть нашей статьи—въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ—будетъ значительно короче той, которую мы только что закончили. Это объясняется разными причинами. Прежде всего, теорія искусства Канта столь тѣсно связана съ его теоріей науки, что, излагая послѣднюю, мы, въ сущности, говорили и объ основахъ первой: это не разъ обнаружится впослѣдствіи. Затѣмъ, теорія искусства Канта разработана значительно меньше его теоріи науки, и зачастую приходится, по аналогіи съ положеніемъ дѣла въ послѣдней, догадываться, что должно было бы войти и въ первую, но фактически не вошло. Наконецъ, и вообще методъ и основная мысль Канта тамъ и здѣсь однородны, и нѣтъ надобности спеціально разъяснять ихъ въ теоріи искусства,—достаточно будетъ краткихъ напоминаній.

2. Сразу же начнемъ съ такого напоминанія. Теорію искусства Канта необходимо излагать такъ, чтобы вскрылись двѣ особенности его философіи вообще: объясняющій центръ всего—субъектъ, а объектъ—тотъ же творческій, порождающій процессъ въ состояніи законченности, окристаллизованности. Почему это такъ, мы разъясняли и въ началѣ нашего очерка и на протяженіи всего, сказаннаго до сихъ поръ. Обратимся теперь къ проблемѣ субъекта искусства, или генія.

3. Кантъ утверждаетъ: „прекрасное искусство должно разсматриваться необходимо, какъ искусство генія“ (174) И еще: „прекрасное искусство есть искусство генія“ (ib.). Мы позднѣе разъяснимъ, что́ такое геній въ искусствѣ, а также то, почему, по Канту, *лишь* въ искусствѣ есть геній, и почему, наконецъ, *всякое* прекрасное искусство должно *необходимо* разсматриваться, какъ искусство генія. Но приведенныя формулы, во всякомъ случаѣ, ясно говорятъ намъ, что въ искусствѣ геній занимаетъ то же положеніе и играетъ ту же роль, что и субъектъ въ наукѣ,—„ту же роль“ въ самомъ общемъ смыслѣ, имѣющемъ въ виду, что геній и субъектъ суть высшіе излучающіе центры. У Канта мы не находимъ прямого указанія на это. Но у насъ есть, пожалуй, болѣе важная инстанція: Кантъ разсуждаетъ о геніѣ такъ, какъ долженъ былъ разсуждать, если бы высказалъ только что приведенное положеніе. Этого достаточно для признанія, что это положеніе вполнѣ въ его „стилѣ“. Само положеніе было высказано, еще при жизни Канта,—Шеллингомъ въ его „System des transscendentalen Idealismus“ 1800 года. Вотъ слова Шеллинга: „художественно совершенное возможно лишь черезъ посредство генія, который именно поэтому есть для эстетики то же, что Я для (теоретической Т. Р.) философіи, я именно—Высшее абсолютно Реальное, само не объективное, но являющееся причиной всего объективнаго („Sämmtliche Werke, Erste Abtheilung, Dritter Band“, 1858 года, стр. 619). Ни эти слова, ни

смыслъ разсужденій Канта не требуютъ утвержденія, что „я“ и „геній“ буквально совпадаютъ. Но съ полнымъ правомъ можно заключить отсюда, что *одинъ и тотъ же субъектъ выступаетъ въ наукѣ и въ искусствѣ, неся тамъ и здѣсь относительно различныя, но въ общемъ родственныя функціи.*

4. Казалось бы, этому заключенію противорѣчатъ два обстоятельства. Одно таково: если заключеніе вѣрно, не слѣдовало ли бы ожидать, что Кантъ призналъ бы возможность генія и въ наукѣ? Почему субъектъ можетъ быть геніемъ въ искусствѣ, не будучи имъ никогда въ наукѣ? Развѣ не можетъ произойти совмѣщеніе двухъ его ролей одновременно? Вопросъ этотъ рѣшить легко: именно потому, что „геній“ есть, собственно, *роль* субъекта въ искусствѣ, а роль его въ наукѣ—иная,—именно поэтому, при совмѣщеніи ролей въ одномъ субъектѣ, не происходитъ ихъ *совпаденія*: онѣ *сосуществуютъ*, не отождествляясь. Въ этомъ пунктѣ Канта часто и систематически не понимали. Напримѣръ, тотъ же Шеллингъ думалъ, что въ наукѣ геній *„возможенъ“*, *фактически бываетъ*, а въ искусствѣ онъ *необходимъ*, и безъ него здѣсь ничего *невозможно* (ib. 623—4). Это совершенно не Кантовская мысль. Надо замѣтить, что въ подобныя ошибки впасть тѣмъ легче, что и самъ Кантъ не всегда могъ оберечься отъ нихъ. Таково одно обстоятельство.—Второе гораздо существеннѣе. Мы утверждали, что одинъ и тотъ же субъектъ выступаетъ—въ разныхъ роляхъ —въ наукѣ и въ искусствѣ. Не противорѣчитъ ли этому слѣдующее: въ наукѣ субъектъ дѣйствуетъ черезъ свои„ способности“—разсудокъ и чувственность, а въ искуствѣ, по Канту, вмѣсто чувственности фигурируетъ воображеніе, а сверхъ того—проявляется еще эмоціональная функція субъекта. Мы не усматриваемъ въ этомъ противорѣчія, полагая, во первыхъ, что замѣна чувственности воображеніемъ—чисто словесная, терминологическая, и, во-вторыхъ, что, въ сущности, эмоціонально реагируетъ субъектъ и въ наукѣ, но только, по разъясненію Канта, здѣсь это не имѣетъ значенія, а въ искусствѣ—имѣетъ. Докажемъ сперва первое положеніе, затѣмъ—второе. Напередъ оговариваемся: *наши доказательства не то оправдаютъ, что между ролями субъекта въ наукѣ и въ искусствѣ нѣтъ разницы, а то лишь, что въ этихъ роляхъ фигурируетъ одинъ и тотъ же, т. е. съ однородною организаціей, субъектъ.*

5. Науку субъектъ создаетъ черезъ посредство разсудка и чувственности. Въ искусствѣ онъ играетъ творческую роль черезъ посредство разсудка и воображенія. Отождествленіе разсудка въ этихъ областяхъ не представляетъ никакихъ трудностей: въ искусствѣ это та же функція, что и въ наукѣ, хотя, какъ увидимъ, она иначе взаимодѣйствуетъ здѣсь съ воображеніемъ, которое мы отождествляемъ съ чувственностью теоріи науки.— Говоря о воображеніи въ теоріи искусства, Кантъ имѣетъ въ виду такъ называемое продуктивное, творческое воображеніе. Онъ пишетъ: „Если,

однако, въ сужденіи вкуса воображеніе должно разсматриваться, какъ свободное (in ihrer Freiheit), то его, во первыхъ, надо брать не какъ репродуктивное, ибо таковое подчинено законамъ ассоціаціи, а какъ продуктивное и самодѣятельное (какъ источникъ—Urheberin—произвольныхъ формъ возможныхъ наглядныхъ представленій)..." (91) Противоположеніе продуктивнаго воображенія репродуктивному, воспроизводящему, мы встрѣчаемъ и въ „Критикѣ чистаго разума": „Поскольку способность воображенія есть самодѣятельность, я называю ее иногда также продуктивною способностью воображенія и отличаю ее такимъ образомъ отъ репродуктивнаго воображенія, синтезъ котораго подчиненъ исключительно эмпирическимъ законамъ, именно законамъ ассоціаціи, вслѣдствіе чего оно нисколько не содѣйствуетъ объясненію возможности апріорныхъ знаній и потому подлежитъ разсмотрѣнію не въ трансцендентальной философіи, а въ психологіи" (Kr. 152). Эти опредѣленія Канта нуждаются въ комментаріѣ. Современная *психологія* тоже знаетъ термины „продуктивное воображеніе" и „репродуктивное воображеніе". Но обычно она понимаетъ ихъ далеко не въ смыслѣ Канта. Поэтому, прежде всего необходимо отрѣшиться отъ этого словоупотребленія и вникнуть непосредственно въ смыслъ Кантовскаго. Напомнимъ, что, по Канту, опытъ бываетъ физическій и психическій, и что въ обоихъ случаяхъ опытъ есть необходимо *продуктъ* творческой самодѣятельности субъекта науки. Поэтому, слѣдуетъ отличать эту *самодѣятельность* отъ предметовъ или явленій опыта вообще, и въ частности—отъ явленій психическаго опыта. Въ чемъ здѣсь основное различіе, въ свое время мы поясняли. Одною изъ формъ самодѣятельности субъекта Кантъ считаетъ продуктивное воображеніе. Что касается репродуктивнаго, воспроизводящаго, оно входитъ въ составъ психическаго опыта, душевныхъ явленій во времени, и только во времени. Уже на этомъ основаніи его рѣшительно нельзя ни отождествлять съ выраженіемъ продуктивнымъ, ни даже ставить на одну плоскость съ послѣднимъ и классифицировать съ нимъ вмѣстѣ, въ качествѣ предметовъ науки о психическомъ опытѣ, т. е. психологіи. По мысли Канта, въ составѣ этого опыта, въ послѣдовательности одного времени, распредѣлены психическія явленія—продукты; косныя сами по себѣ, ибо они лишь продукты, эти явленія текутъ въ индивидуальномъ сознаніи, какъ листья на поверхности рѣчного потока. Они сближаются, сталкиваются, сцѣпляются, вновь расходятся и взаимно отталкиваются по законамъ ассоціаціи—по сходству, смежности и контрасту: „вѣчно—холодныя, вѣчно—свободныя,—нѣтъ у нихъ родины, нѣтъ имъ изгнанія",—подобны тучкамъ души, вѣчнымъ въ ней странникамъ. Гербартъ нѣкогда хотѣлъ, исходя отсюда, сдѣлать психологію механикой души, ея метеорологіей: онъ, несомнѣнно, выражалъ стиль психологіи Канта. По настоящему, Канту слѣдовало бы сказать, что въ душевномъ опытѣ есть образы, но нѣтъ *дѣятельности* во-ображенія, но по градиціи, потерявшей здѣсь всякій смыслъ,

онъ оставилъ *способность безъ дѣятельности*. Дѣятельность, самодѣятельность онъ приписалъ всецѣло продуктивному воображенію, которое не въ психическій опытъ входитъ, а его, съ помощью разсудка, впервые создаетъ, порождаетъ. Вотъ почему оно входитъ не въ психологію, а въ науку, объясняющую возможность опыта, т. е. предмета науки; эта наука —теорія самой науки; Кантъ называлъ ее иногда трансцендентальной философіей.—Итакъ, въ искусствѣ онъ усматриваетъ участіе продуктивнаго воображенія. Излагая теорію науки Канта, мы указывали, что воображеніе это онъ относитъ къ чувственности (Кг. 151), хотя и не безъ колебаній, тогда же нами разсмотрѣнныхъ и откинутыхъ. Эту квалификацію можно подтвердить теперь и со стороны теоріи искусства. Напомнимъ, что въ теоріи науки разсудокъ и чувственность суть познавательныя способности, и что они подобны *двумъ* стволамъ, растущимъ изъ одного корня. Терминъ „познавательныя способности“ встрѣчается *въ теоріи искусства* Канта обычно по отношенію къ разсудку и воображенію. Отсюда надо вывести, что послѣдняя пара совпадаетъ съ первой. Выводъ настолько безспорный, что Кантъ однажды пишетъ объ „основѣ“ эстетической эмоціи, что она дается „въ цѣлесообразномъ соотвѣтствіи предмета... съ взаимоотношеніемъ тѣхъ *познавательныхъ способностей, которыя требуются для эмпирическаго познанія (воображенія и разсудка)*...“ (31; курсивъ нашъ). Изъ „Критики чистаго разума“ извѣстно, что „для эмпирическаго познанія“ „требуются“ „познавательныя способности“, называемыя чувственностью и разсудкомъ; и Кантъ не написалъ бы здѣсь своего поясненія въ скобкахъ, не отождествляй онъ въ своемъ эстетико-телеологическомъ трудѣ чувственности съ воображеніемъ. Онъ и прямо пишетъ—въ этомъ трудѣ—„чувственность“, когда долженъ бы—по принятой имъ здѣсь терминологіи—писать „воображеніе“. Мы не старались отыскать много такихъ случаевъ, вообще, несомнѣнно, не рѣдкихъ; но вотъ одинъ изъ нихъ: Кантъ утверждаетъ, что прекрасное (и возвышенное) субъективно, между прочимъ, въ той мѣрѣ, въ какой сводится на чувственность, „поскольку она на службѣ у созерцающаго разсудка— Sinnlichkeit, so wie sie zu Gunsten des contemplativen Verstandes“ (124); обычно онъ говоритъ, что „на службѣ“—воображеніе, Einbildungskraft Въ этихъ словахъ, кстати сказать, есть непослѣдовательность. Обычно, Кантъ учитъ, что въ искусствѣ не воображеніе (чувственность) „служитъ“ разсудку, а, напротивъ,—послѣдній воображенію. Противорѣчіе съ даннымъ текстомъ очевидное. Здѣсь это противорѣчіе насъ не касается: что бы чему ни служило, сейчасъ важно, что терминами службы являются чувственность и разсудокъ въ томъ же смыслѣ, что и воображеніе съ разсудкомъ. Наконецъ, если для доказательства тождества воображенія и разсудка всего этого мало, необходимо учесть еще одно, вполнѣ рѣшающее обстоятельство. Въ искусствѣ, какъ и въ наукѣ, субъектъ произво-

дитъ продукты, въ которыхъ множество проникнуто единствомъ. Единство вносится при этомъ разсудкомъ; множество остается на долю воображенія. Но мы знаемъ, что, по теоріи науки, множественный матеріалъ производится чувственностью. Слѣдовательно, функціи обѣихъ способностей тождественны. Нѣтъ смысла не отождествить и способности. Приведенные выше заявленія Канта, такимъ образомъ, не случайны: не по небрежности онъ пишетъ „воображеніе“ вмѣсто „чувственность“, и наоборотъ,—онъ основывается на тождествѣ обозначаемыхъ ими вещей.—Въ подавляющемъ большинствѣ случаевъ въ его теоріи искусства стоитъ „воображеніе“. Если смыслъ термина намъ ясенъ, спрашивается еще, какая нужда побудила Канта замѣнить терминъ „чувственность“—настоящимъ терминомъ? Мы отвѣчаемъ: нужды, по существу дѣла, не было никакой; но было вліяніе широко распространеннаго способа выражаться; издавна воображеніе считалось спеціальной принадлежностью художника, и Кантъ, въ теоріи искусства котораго, при желаніи, можно подмѣтить множество „пережитковъ“, усвоилъ себѣ обычный терминъ, придавъ ему смыслъ, далеко не обычный: съ нимъ это случалось болѣе, чѣмъ часто; уразумѣвъ суть дѣла, мы не нуждаемся, для изложенія Канта, въ этомъ терминѣ и замѣнимъ его прежнимъ—„чувственностью“.

6. Итакъ, одно изъ препятствій для утвержденія, что въ искусствѣ дѣйствуетъ тотъ же субъектъ, что и въ наукѣ, но въ иной роли—устранено. Остается удалить второе, касающееся эмоціональнаго момента. Такъ какъ художественная эмоція у Канта понятна лишь въ связи съ взаимодѣйствіемъ „познавательныхъ способностей“—чувственности и разсудка, мы остановимся сперва на немъ, тѣмъ болѣе, что и сейчасъ только говорили объ этихъ способностяхъ.

Въ искусствѣ эти способности сочетаются иначе, чѣмъ въ наукѣ. Ихъ взаимодѣйствіе въ послѣдней мы, въ свое время, формулировали, указавъ на задачу, осуществляемую ими совмѣстно. Это—задача науки, ея цѣль. И говоря о сочетаніи познавательныхъ способностей въ наукѣ, мы имѣли въ виду ту форму ихъ сотрудничества, при наличности которой само сотрудничество отвѣчаетъ цѣли науки. Слѣдовательно, взаимодѣйствіе чувственности съ разсудкомъ въ наукѣ мы описывали въ его цѣлесообразной формѣ, а цѣль была цѣлью науки. Сочетаніе этихъ способностей въ искусствѣ опредѣлимъ такимъ же путемъ—имѣя въ виду именно его цѣлесообразную форму, а для пониманія таковой—цѣль, преслѣдуемую искусствомъ, какъ процессомъ. Какова же эта цѣль?

7. Первая его особенность въ томъ, что у *искусства нѣтъ одной цѣли*, но *есть множество, неопредѣленное множество, цѣлей*, изъ *которыхъ ни одна не служитъ другой, а всѣ довлѣютъ только себѣ*. Отсюда вытекаетъ вторая особенность: продукты искусства, или само искусство, какъ продуктъ, какъ объектъ, смыкаются во столько обособлен-

ныхъ сферъ, сколько есть у искусства цѣлей, образующихъ какъ бы кристаллизаціонные центры этихъ „сферъ“. Каждая изъ нихъ является замкнутымъ цѣлымъ, и можно сказать: *задача искусства, какъ процесса, есть созданіе неопредѣленнаго множества такихъ цѣлыхъ*. Сопоставимъ это положеніе дѣла съ его положеніемъ въ наукѣ. Въ послѣдней задачей—цѣлью, одною единственной задачей является созданіе одного единственнаго, всеохватывающаго, непрерывно-дифференцированнаго цѣлаго. Напротивъ, у искусства много цѣлей и столь же много цѣлыхъ. Ограничимся здѣсь этимъ, такъ какъ приведенныя указанія относятся, собственно, къ проблемѣ объекта искусства, или искусства, какъ объекта, которою мы еще займемся спеціально. Легко сообразить, что, при такомъ различіи цѣлей искусства и науки, сочетаніе познавательныхъ способностей въ первомъ должно быть инымъ, чѣмъ во второй,—если говорить, какъ мы условились, о *цѣлесообразномъ* ихъ сочетаніи.

8. Сейчасъ мы попытаемся опредѣлить ихъ сочетаніе въ искусствѣ. Но предупредимъ: ни только что указанной цѣли, ни подлежащаго опредѣленія сочетанія мы не найдемъ у Канта въ видѣ, излагаемомъ здѣсь. Про цѣль *искусства* Кантъ—прямо—ничего не писалъ; и только по аналогіи съ теоріей науки и на основаніи его указаній, что въ искусствѣ способности взаимодѣйствуютъ цѣлесообразно, т. е. сообразно съ цѣлью искусства, мы и рѣшились формулировать эту цѣль, заботясь не объ исторической точности, а о „стилистической“ отчетливости и полнотѣ его теоріи искусства. Самое содержаніе цѣли мы оправдаемъ въ главѣ объ объектѣ или предметѣ искусства. Что касается цѣлесообразнаго сочетанія чувственности и разсудка въ искусствѣ, мы используемъ подходящія указанія Канта, но проредактируемъ ихъ такъ, чтобы они давали намъ прямой отвѣтъ на ясно и точно поставленный вопросъ.

9. Кантъ утверждаетъ, что въ искусствѣ воображеніе и разсудокъ находятся въ состояніи „неопредѣленной, но все таки, по поводу даннаго представленія (прекраснаго Т. Р.), согласной дѣятельности, а именно—такой, которая потребна для познанія вообще: unbestimmter, aber doch, vermittelst des Anlasses der gegebenen Vorstellung, einhelliger Thätigkeit, derjenigen nämlich, die zu einen Erkenntniss überhaupt gehört“ (63). Это представленіе, говорится нѣсколько далѣе, „приводитъ познавательныя способности въ то гармоническое соотвѣтствіе, которое мы требуемъ для всякаго познанія: bringt die Erkenntnissvermögen in die proportionirte Stimmung, die wir zu allem Erkenntnisse fordern“ (64). Отсюда мы видимъ, что взаимодѣйствіе познавательныхъ способностей въ искусствѣ и походитъ на научное, и отличается отъ него. Походитъ въ томъ, что въ обоихъ случаяхъ способности сочетаются *для познанія*. Отличается въ томъ, что въ *наукѣ дѣло доходитъ до познанія того или другого объекта*, а въ *искусствѣ—не доходитъ* или доходитъ до „познанія во-

обще", Erkenntniss ueberhaupt. Мы ставимъ здѣсь отождествляющее „или": мы хотимъ сказать, что дойти до „познанія вообще" все равно, что вовсе не дойти до познанія. Это нетрудно понять. Познавать можно непремѣнно что-нибудь *опредѣленное*: „познавать вообще"—то же, что *вовсе не познавать*. Въ искусствѣ со способностями происходитъ, по Канту, слѣдующее: они настраиваются для научнаго познанія, но что-то мѣшаетъ имъ прійти къ опредѣленному познанію. Быть опредѣленнымъ познаніемъ значитъ: принадлежать къ совокупности всѣхъ знаній и занимать среди нихъ опредѣленное мѣсто. Мы уже цитировали слова Канта: „Я познаю объектъ не вслѣдствіе того только, что мыслю, а вслѣдствіе того, что опредѣляю данное наглядное представленіе въ отношеніи къ единству сознанія"... (Kr. 406). То „представленіе", тотъ продуктъ самодѣятельности субъекта, при которомъ способности субъекта настроены для „познанія вообще", этотъ продуктъ—въ искусствѣ не познается, какъ опредѣленный „въ отношеніи къ единству сознанія"; а такъ какъ быть познаваемымъ можно *только* въ этомъ отношеніи, этотъ продуктъ не познается вовсе,—*не познается въ смыслѣ Канта*. Эту оговорку необходимо помнить. Дѣло въ томъ, что, на основаніи только что сказаннаго, Кантъ утверждаетъ, будто нѣтъ надобности *знать* предметъ, чтобы сдѣлать его предметомъ художественнаго созерцанія и наслажденія. Не понявъ, что такое по Канту „знать", одинъ его новѣйшій критикъ, Іоганнъ Фолькельтъ—кстати, много занимавшійся Кантомъ до упоминаемаго случая!—упрекаетъ Канта, будто послѣдній проглядѣлъ, что „для художественнаго (aesthetische) наслажденія какой-либо вещью знаніе объ этой вещи образуетъ предпосылку". „То обстоятельство, говоритъ онъ, что для наслажденія цвѣткомъ нѣтъ надобности въ научномъ понятіи о немъ, ввело Канта въ заблужденіе и заставило его отрицать *всякое* понятіе (при художественномъ наслажденіи цвѣткомъ, попугаемъ, раковиной") (System der Aesthetik", Erster Band, 1905 года, стр. 125—7). Этотъ упрекъ—совершенное недоразумѣніе. Кантъ говоритъ то же, что̀ его критикъ, только mutatis verbis: для него *познавать* значитъ познавать научно, и онъ не отрицаетъ, что можно *сознавать* что-либо иначе, чѣмъ научно; въ частности, выраженіе „познаніе вообще", какъ мы разъяснили, вовсе еще не означаетъ научнаго познанія, а вмѣстѣ съ тѣмъ говоритъ, что имѣющій его кое-что сознаетъ, и при томъ не такъ-то мало: цѣлый „міръ искусства"!—Итакъ, въ искусствѣ, какъ процессѣ, познавательныя способности настраиваются для познанія, но не осуществляютъ его, такъ какъ никогда не доходятъ до „опредѣленнаго" познанія". И продуктъ ихъ совмѣстной дѣятельности не становится „опредѣленнымъ" въ научномъ смыслѣ. Онъ удовлетворяетъ „познанію вообще", но не включается въ совокупность другихъ продуктовъ. Самъ по себѣ, въ своей опредѣленно-

сти, онъ отвѣчаетъ „познанію вообще“. Мы можемъ сказать: *въ искусствѣ познавательныя способности субъекта сочетаются такимъ образомъ, чтобы ихъ продуктъ, сохраняя свою полную замкнутость, все же подлежалъ нѣкоторому пониманію, хотя это послѣднее не можетъ быть здѣсь научнымъ.* Способности въ художественномъ творчествѣ сочетаются сообразно съ этой цѣлью, и столько разъ, сколько представляется случаевъ выдвинуть и осуществить эту цѣль вновь и вновь, каждый разъ разсматривая и цѣль, и осуществленіе какъ единственное и послѣднее. Это еще разъяснится далѣе.

10. Сочетаніе способностей для указанной цѣли,—„познанія вообще“, Кантъ еще опредѣляетъ, какъ „состояніе свободной игры познавательныхъ способностей“ (61). Необходимо и здѣсь отрѣшиться отъ послѣкантовскихъ представленій объ искусствѣ, какъ „игрѣ“. Хотя еще Шиллеръ, въ своихъ „Письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи“, составленныхъ подъ рѣшающимъ вліяніемъ Канта, говорилъ объ игрѣ, его „игра“ не имѣетъ почти ничего общаго съ „игрой познавательныхъ способностей“ Канта. Еще менѣе похожи на послѣднюю тѣ понятія объ искусствѣ, какъ „игрѣ“, которыя, съ разными варіаціями, развивали европейскіе эстетики XIX вѣка и, въ частности, К. Гроосъ.—У самого Канта нужно различать между *двумя* понятіями „игры“: *одно относится не спеціально къ теоріи искусства*, а *другое—именно къ ней* и имѣетъ только въ ней опредѣленный смыслъ и оправданіе. Первое встрѣчается нерѣдко въ „Критикѣ чистаго разума“. Вотъ одинъ текстъ для примѣра: „...явленія суть не вещи въ себѣ, а лишь игра нашихъ представленій—blosse Spiel unserer Vorstellungen“... (Кг. 1 изд. 101) Кантъ хочетъ сказать, что всѣ „вещи внѣ насъ“—продуктъ нашей самодѣятельности: „игра нашихъ представленій“—именно процессъ самодѣятельнаго продуцированія „вещей“ субъектомъ. Въ такой формѣ „игра“ характерна *вообще для философіи Канта*, признающей субъекта источникомъ всякой объективности. Относится *это* понятіе игры и къ теоріи искусства, но—„вообще“, не спеціальнымъ, исключительнымъ образомъ. Въ эстетической связи игра имѣетъ уже другое значеніе, подчеркиваемое выраженіемъ: „*свободная* игра“. Въ научномъ процессѣ эта „игра“ несвободна, она извѣстнымъ образомъ связана. Связана она и въ художественномъ процессѣ: мы это сейчасъ вскроемъ. Кантъ усваиваетъ послѣдней имя „свободной“ лишь въ томъ смыслѣ, какъ мы полагаемъ, что связанность *научнаго* характера здѣсь теряетъ силу: искусство, какъ процессъ, свободно отъ спеціальныхъ путъ *науки*, какъ процесса.

Если свобода художественнаго процесса столь отрицательна, ее можно понять точно, уяснивъ себѣ, *отъ чего* именно, свойственнаго только научному процессу, освобождается ею искусство.

Въ чемъ состоитъ спеціальная несвобода *научнаго* процесса?—Напомнимъ, что, въ послѣднемъ матеріалъ, вносимый чувственностью, подвергается необходимо разсудочному „оформленію“. Оно сводится къ—возрастающему въ объемѣ и непрерывно усложняющемуся по содержанію—объединенію этого матеріала для образованія одного единственнаго „возможнаго опыта“. Весь научный процессъ опредѣленъ во всѣхъ своихъ деталяхъ, какъ и въ цѣломъ, этой задачей, являющейся его единственной цѣлью. Именно эта опредѣляемость его со стороны имъ же выдвинутой цѣли, эта зависимость отъ послѣдней, необходимость сообразоваться только съ нею и всегда съ нею—именно это и побуждаетъ говорить о спеціальной несвободѣ научнаго процесса. Субъектъ въ немъ свободенъ отъ всего внѣшняго. Онъ свободенъ также и въ полаганіи цѣли всего процесса. Но, *разъ* положивъ эту цѣль, субъектъ теряетъ свою свободу въ распоряженіи научнымъ процессомъ: послѣдній осуществляетъ предпосланную цѣль, или точнѣе—онъ реализуетъ цѣль, сознаніе которой сопровождаетъ его въ любой стадіи развитія, образуя необходимый внутренній регуляторъ этого развитія, существуя лишь въ немъ, съ нимъ и для него, какъ и оно—для цѣли, по отношенію къ которой является необходимымъ средствомъ. *Въ этомъ только и состоитъ несвобода научнаго процесса.* Формулируемъ этотъ итогъ въ видѣ, который намъ сейчасъ же пригодится: несвобода научнаго процесса заключается въ необходимости подчинять въ немъ чувственность—разсудку.

11. Отъ *этой* необходимости „свободенъ“ художественный процессъ. Не доходя до „опредѣленнаго познанія“, составляющаго дѣло разсудочнаго оформленія, этотъ процессъ именно постольку „свободенъ“ отъ этого оформленія. Въ немъ чувственность не подчинена разсудку, она не состоитъ у него „на службѣ“. Будь иначе, разсудокъ оформлялъ бы ея продукты и приводилъ бы не къ „познанію вообще“, а къ „опредѣленному познанію“,—не къ искусству, а къ наукѣ. Выше мы приводили текстъ, по которому чувственность въ искусствѣ оказывалась на службѣ—zu Gunste—у разсудка. Мы видимъ теперь, что это рѣшительно невѣрно по духу разсматриваемыхъ указаній Канта. Но у послѣдняго есть и непосредственное указаніе, что это невѣрно, и что вѣрно какъ разъ обратное. Обсуждая, что такое эмоціональное удовольствіе, пробуждаемое правильнымъ рѣшеніемъ научной задачи, Кантъ утверждаетъ, что его нельзя смѣшивать съ эмоціональной оцѣнкой прекраснаго, художественно-прекраснаго: ибо, прибавляетъ Кантъ, это рѣшеніе не то же, что „свободное и неопредѣленно-цѣлесообразное соотвѣтствіе душевныхъ способностей съ тѣмъ, что мы называемъ прекраснымъ, когда разсудокъ готовъ къ услугамъ воображенія, а не послѣднее—разсудка: wo der Verstand der Einbildungskraft und nicht diese jenem zu Diensten ist“ (93).

Здѣсь мы видимъ, что художественный процессъ свободенъ отъ

спеціальной связанности научнаго, но за то связанъ въ *иномъ* отношеніи, требуемомъ *его* спеціальною цѣлью. Цѣлью науки было образованіе одного всецѣлаго опыта: для этого въ ней, какъ процессѣ, чувственность подчинена была разсудку. Въ искусствѣ такого подчиненія нѣтъ: ясно, что цѣлью искусства не является нѣкоторое всеохватывающее цѣлое. Въ искусствѣ разсудокъ готовъ къ услугамъ чувственности (воображенія). Но чувственность есть функція, вносящая матеріалъ во всей его неопредѣленной „множественности". Быть готовымъ къ услугамъ чувственности—значитъ: *предоставить себя ея спеціальному назначенію и направленію.* Какъ объединяющая способность,—разсудокъ можетъ „услужить" чувственности только такимъ образомъ: онъ не только не станетъ смыкать матеріалы чувственности въ одно цѣлое, но *будетъ готовъ сосредоточиться на любомъ элементѣ этого матеріала, ограничиться имъ, объединить его въ одно замкнутое цѣлое.* Только тогда познавательныя способности будутъ дѣйствовать—сообразно съ цѣлью искусства, „цѣлесообразно". Прекрасно выражаетъ это отношеніе разсудка къ чувственности въ искусствѣ—Гегель. Въ наукѣ—цитировали мы—„разсудокъ спѣшитъ": онъ не останавливается на „частномъ и единичномъ". Въ искусствѣ— напротивъ: разсудокъ здѣсь къ услугамъ чувственности, источника всего „частнаго и единичнаго". Поэтому, пишетъ Гегель, „искусство вообще любитъ останавливаться на частномъ: die Kunst ueberhaupt beim besondern zu verweilen liebt" (Werke, X, 3 Abt., 249, по изд. 1838 г.). Эта мысль получила и поэтическое выраженіе въ стихѣ Фета: „Этотъ листокъ, что изсохъ и свалился, золотомъ вѣчнымъ горитъ въ пѣснопѣньи"—и патетическую форму въ знаменитомъ „лирическомъ отступленіи" Гоголя въ началѣ VII главы, I части „Мертвыхъ душъ". *Мысль Канта, однако, не та, что искусство влачится въ низахъ бытія, подбирая всякую мелочь, не удостоившуюся вниманія науки; не та также, что искусство любитъ индивидуализировать вещи, дополняя этимъ обобщающее стремленіе науки.* Все дѣло въ томъ, что въ наукѣ „частное", „индивидуальное" возводится „спѣшащимъ" разсудкомъ къ нѣкоторому универсальному цѣлому. Въ искусствѣ разсудокъ создаетъ цѣлое, самостоятельное цѣлое изъ каждой детали, или лучше изъ любой детали. *Интересъ къ „частному" живетъ и тамъ и здѣсь, но выражается въ обоихъ случаяхъ—разно.* Итакъ, свободная игра воображенія и разсудка стремится къ осуществленію множества самодовлѣющихъ цѣлыхъ,—столько, сколько цѣлей у искусства.

12. Отчасти мы намекнули, что́ при этомъ вноситъ каждая способность. Приведемъ болѣе конкретныя указанія Канта. Въ художественномъ процессѣ „воображеніе въ своей свободной игрѣ" относится „къ разсудку", „чтобы прійти въ соотвѣтствіе вообще съ понятіями послѣдняго (не опредѣляя ихъ)". (110) Чувственность дѣйствуетъ здѣсь, „свободно"

производя свои матеріалы. Разсудокъ участвуетъ—готовый къ ея услугамъ—своей „законосообразностью“, которая опредѣляется тоже, какъ „свободная законосообразность—freie Gesetzmässigkeit“ (91). Законосообразность разсудка—это его роль объединяющей функціи. „Свободная законосообразность“ означаетъ, что эту функцію онъ осуществляетъ, не скованный необходимостью сочетать всѣ свои объединенія въ *одномъ* верховномъ объединеніи: онъ несвободенъ въ наукѣ, но свободенъ—въ этомъ смыслѣ—въ искусствѣ. Каждое его объединеніе останавливаетъ его на себѣ поэтому полностью. Въ наукѣ разсудокъ, какъ и чувственность, какъ бы берегутъ себя, не тратятъ цѣликомъ на разрѣшеніи частныхъ задачъ. Здѣсь, въ искусствѣ, они „свободны“ и отдаются каждому творческому обнаруженію, каждой художественной задачѣ—цѣли такъ, какъ будто она единственная, при всей своей частности. Здѣсь не приходится соображать, что сдѣланное сейчасъ—не все, не окончательное. Здѣсь нѣтъ нужды при всякомъ шагѣ думать о другихъ шагахъ. Способности субъекта предаются вполнѣ своей мгновенной задачѣ. „Сегодня“ онѣ дѣлаютъ это, не думая о „завтра“, и „завтра“ не обратитъ ихъ въ сторону „вчера“. Поистинѣ—здѣсь „довлѣетъ дневи злоба его“! Мы думаемъ, что именно эту мысль стремится выразить Кантъ, утверждая, что въ искусствѣ не продукты воображенія сочетаются съ продуктами разсудка, а *сами* способности въ цѣломъ (149). И въ наукѣ сочетаются „способности“, но черезъ посредство своихъ продуктовъ, которые никогда не исчерпываютъ собою, не являются представителями способностей въ цѣломъ. Напротивъ, продукты искусства представительствуютъ за своихъ творцовъ во всей полнотѣ ихъ способностей. „Какъ солнце въ каплѣ водъ“, они, эти творцы, сіяютъ въ каждомъ художественномъ произведеніи.

13. Подведемъ теперь итогъ затянувшимся разъясненіямъ вопроса о характерѣ цѣлесообразнаго взаимодѣйствія познавательныхъ способностей въ искусствѣ: *это взаимодѣйствіе состоитъ въ подчиненіи объединяющей функціи разсудка задачъ чувственности, для совмѣстнаго созданія изъ любого элемента, внесеннаго послѣдней, самодовлѣющаго, замкнутаго цѣлаго.* Внутреннимъ строеніемъ этого послѣдняго, являющагося объектомъ или предметомъ искусства, займемся въ слѣдующей главѣ.

14. Мы достигли пункта, съ котораго намъ удастся выяснить и сущность художественной эмоціи. Мы указывали, что для этого нужно знать, въ чемъ состоитъ взаимодѣйствіе познавательныхъ способностей въ искусствѣ. Теперь это установлено. Переходимъ къ эмоціи.

15. Въ одной изъ предшествующихъ главъ мы отмѣчали, что термину „эмоція“, „чувствованіе“ у Канта отвѣчаютъ нѣсколько терминовъ: Empfindung, Sinn и, наконецъ, Gefühl. Послѣдній встрѣчается чаще всего, и самъ Кантъ находитъ его болѣе удачнымъ и спеціально уговаривается, что̀ будетъ разумѣть подъ нимъ, хотя самъ же не соблюдаетъ уговора.

Слово „эмоція“ у него не встрѣчается. Въ свою очередь, мы предпочитаемъ его слову „чувствованіе“: потому во-первыхъ, что послѣднее, по-русски, часто смѣшиваютъ съ „чувствомъ“, какъ „ощущеніемъ“, а это не отвѣчаетъ излагаемымъ мыслямъ Канта, и потому, во-вторыхъ, что отъ слова эмоція легко произвести прилагательное „эмоціональный“, чего чувствованіе“ не допускаетъ. Замѣтимъ еще, по поводу терминологіи, что мы будемъ говорить о *художественной* эмоціи, а не объ эстетической, какъ говорятъ часто, отождествляя художественное съ эстетическимъ, чего дѣлать не слѣдовало бы: эмоцію *переживаетъ* художникъ и кто художественно съ нимъ солидаренъ, „эстетикъ“ же—тотъ, кто *изучаетъ* художество вообще и, въ частности, эту эмоцію. Художественный означаетъ: относящійся къ искусству; эстетическій—относящійся къ *наукѣ* объ искусствѣ.

16. Взаимодѣйствуя разсмотрѣннымъ нами образомъ, познавательныя способности въ искусствѣ приводятъ къ созданію художественнаго объекта. При этомъ онѣ взаимодѣйствуютъ цѣлесообразно, и внутреннимъ показателемъ этой цѣлесообразности является художественная эмоція. Она пробуждается, возбуждается—erweckt wird—этимъ взаимодѣйствіемъ (29), какъ „внутреннее чувствованіе—Gefühl—цѣлесообразнаго состоянія души“ (160), т. е. субъекта искусства. Эта эмоція по качеству является удовольствіемъ—Lust,—и Кантъ еще точнѣе опредѣляетъ ее, говоря: „Сознаніе совершенно формальной цѣлесообразности въ игрѣ познавательныхъ силъ субъекта въ связи съ представленіемъ, черезъ посредство котораго дается предметъ, есть само удовольствіе: Das Bewusstsein... ist die Lust selbst“ (67). Художественная эмоція есть, такимъ образомъ, внутреннее сознаніе гармоніи продуцирующихъ силъ субъекта. Сама по себѣ она не производитъ новаго объекта и не вноситъ вообще никакого новаго элемента въ продуктъ познавательныхъ силъ. Она остается исключительно внутренней, абсолютно присущей только субъекту искусства, а не его продукту-объекту; въ *этомъ* смыслѣ она субъективна, и въ этомъ же смыслѣ пишетъ Кантъ, что словомъ эмоція—Gefühl—онъ обозначаетъ то, „что всегда остается чисто-субъективнымъ и не можетъ никогда создать представленія о предметѣ: was jederzeit bloß subjectiv bleiben muß und schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen kann“... (47)

17. Кромѣ художественной эмоціи, существуетъ еще родственная ей „интеллектуальная“: было бы странно, если бы „игра“ познавательныхъ способностей *въ искусствѣ* „возбуждала“ эмоцію, какъ „внутреннее“ осознаніе наличной гармоніи, цѣлесообразности, а въ *научномъ* процессѣ —не возбуждала бы. И дѣйствительно, эта „игра“ и въ послѣднемъ случаѣ воспринимается внутренне-эмоціональнымъ образомъ. Существуетъ интеллектуальная, познавательная эмоція. Мы подмѣчаемъ ее легко во всѣхъ случаяхъ, когда намъ удается подвергнуть разсудочному объединенію

матеріалъ, ранѣе казавшійся намъ неупорядоченнымъ, или же не включавшійся въ связное цѣлое одного единственнаго цѣлаго—„возможнаго опыта“ Въ самыхъ разительныхъ случаяхъ подобнаго рода, мы испытываемъ „очень замѣтное удовольствіе, часто даже удивленіе“ (26), о чемъ зналъ еще Аристотель, утверждавшій, что наука научаетъ впервые удивленію. Въ сущности,—говоря словами А. А. Потебни по иному поводу—познавательное удовольствіе такъ же мало ограничивается этими исключительными случаями, какъ электричество—грозой: эмоцію познавательнаго порядка мы должны бы испытывать при всякомъ познаніи. Кантъ такъ и говоритъ, но добавляетъ, что фактически осознаніе эмоціи становится слишкомъ привычнымъ, хотя „въ свое время оно несомнѣнно было“ здѣсь; а подъ вліяніемъ привычки мы просто перестаемъ замѣчать его (26). Но по существу дѣла, эмоція въ томъ или иномъ видѣ присутствуетъ всегда, и „безъ нея былъ бы невозможенъ самый обыкновенный опытъ“ (ib).

18. Мы видимъ, что эмоціональный моментъ одинаково входитъ и въ научный процессъ. Кантъ заявляетъ, что „красота, безъ отношенія къ эмоціи—Gefühl—субъекта, сама по себѣ—ничто“ (62). Мы показали, что и познавательный объектъ, входящій въ „самый обыкновенный опытъ“ „былъ бы невозможенъ“ безъ такого „отношенія“. *Этимъ доказано, что всѣ функціи субъекта въ искусствѣ и наукѣ однородны, что одинъ и тотъ же субъектъ дѣйствуетъ тамъ и здѣсь.* Остается еще вскрыть, что его дѣятельность, его „роль“ въ каждомъ случаѣ имѣетъ свой *особый акцентъ, разное значеніе.* Отчасти это уже сдѣлано: разсматривая вопросъ о характерѣ взаимодѣйствія чувственности и разсудка въ искусствѣ, какъ процессѣ, мы убѣдились, что оно складывается здѣсь иначе чѣмъ въ наукѣ, въ виду особой цѣли, или точнѣе—цѣлей искусства. Но поскольку художественная эмоція есть непосредственное сознаніе *этого* взаимодѣйствія, и она должна отличаться отъ познавательной, ибо послѣдняя есть внутреннее воспріятіе взаимодѣйствія *иного* рода, сообразнаго съ иною цѣлью—именно, цѣлью науки.

19. Прежде всего, художественная эмоція *непосредственна*: испытывая удовольствіе при созерцаніи прекраснаго, т. е. художественнаго предмета, субъектъ не нуждается въ понятіи, въ знаніи объ этомъ предметѣ: онъ наслаждается имъ непосредственно, внутренне воспринимая цѣлесообразную игру познавательныхъ силъ (61, 64). Чѣмъ это объясняется, и что именно означаетъ, мы вскрыли выше, разобравъ упрекъ Фолькельта. О познавательной эмоціи нельзя сказать, что она непосредственна: она возбуждается необходимо удачнымъ познаніемъ, ей предшествуетъ опредѣленное понятіе объ опредѣленномъ объектѣ. Кантъ особенно останавливается на одномъ видѣ интеллектуальной эмоціи и настойчиво совѣтуетъ отличать именно отъ него характеръ художественной эмоціи. Если у насъ есть напередъ составленное понятіе о томъ, чѣмъ долженъ быть

объектъ, а затѣмъ мы убѣждаемся, что этому понятію объектъ „соотвѣтствуетъ", мы испытываемъ удовольствіе. Это—удовольствіе, выражающее совершенство предмета, его соотвѣтствіе съ нѣкоторымъ идеаломъ; по Канту, этотъ идеалъ—нравственный, а совершенство—нравственное совершенство или благо: оно „становится предметомъ всеобщаго наслажденія лишь черезъ посредство понятія"; и потому это наслажденіе, какъ нравственно-обоснованное, слѣдуетъ опредѣленно отличать отъ художественнаго (56).

20. Другая особенность художественной эмоціи—ея *безкорыстность*. Безкорыстна и познавательная эмоція, но нѣсколько инымъ образомъ, съ другимъ оттѣнкомъ. Понятіе корыстнаго отношенія у Канта отождествляется съ понятіемъ „заинтересованнаго". Мы „заинтересованы" во всемъ, что является предметомъ чувственнаго влеченія для насъ. Въ этихъ случаяхъ мы реагируемъ на предметъ влеченія—поскольку успѣемъ овладѣть имъ—особой эмоціей, особымъ удовольствіемъ „пріятности", а предметъ называемъ „пріятнымъ": о послѣднемъ „не говорятъ просто, что онъ нравится (gefällt), но-что онъ насъ довольствуетъ (vergnügt)", удовлетворяя опредѣленному чувственному влеченію (47). Художественная эмоція, какъ и познавательная, не связана съ чувственнымъ влеченіемъ, являясь внутреннимъ воспріятіемъ цѣлесообразной игры познавательныхъ силъ. Въ *этомъ* смыслѣ обѣ безкорыстны, свободны отъ заинтересованности. По этому пункту крайне интересно отмѣтить колебанія Канта по поводу эмоціи, возбуждаемой въ насъ созерцаніемъ напр. красочныхъ элементовъ въ картинѣ: спрашивается, художественная она, либо нѣтъ? Это выяснится, если вскроемъ, носитъ ли эта эмоція безкорыстный характеръ, или она есть заинтересованная реакція, отвѣтъ субъекта на то, что его чувственно довольствуетъ? Краски „пріятны" и сами по себѣ, и если на картинѣ онѣ радуютъ насъ въ силу *этого*, наше удовольствіе отъ нихъ нельзя считать художественнымъ, а сама краска—не художественный элементъ картины. Но *если* правъ Эйлеръ, заявляетъ Кантъ,—если цвѣта субъективно выражаютъ гармоническія колебанія мірового эфира, существующія объективно, то и наши познавательныя способности находились бы при воспріятіи цвѣтовъ въ состояніи цѣлесообразной игры, и удовольствіе отъ красокъ возводилось бы къ этой игрѣ, т. е. имѣло бы безкорыстный, слѣдовательно—чисто художественный характеръ. Но Кантъ не рѣшаетъ, какая изъ возможностей имѣетъ здѣсь мѣсто. Для него несомнѣнно: въ картинѣ художественнымъ моментомъ является все „графическое", „колоритъ" же остается подъ сомнѣніемъ. Графика кажется Канту безспорнымъ источникомъ художественной эмоціи потому, очевидно, что, при гармоническомъ сочетаніи линій, удовольствіе, съ точки зрѣнія Канта, возбуждается завѣдомо самою гармоніей сочетанія; линіи, какъ таковыя, безъ тѣхъ усложненій, которыя въ нихъ возникаютъ уже при малѣйшемъ изломѣ, искри-

вленіи и т. д., не являются предметомъ удовольствія. Повидимому, Кантъ раздѣлялъ это убѣжденіе подъ вліяніемъ Винкельманна, стоявшаго на той же точкѣ зрѣнія до Канта и хорошо извѣстнаго Канту. Точка зрѣнія—не вполнѣ вѣрная. Воспріятіе прямой часто бываетъ окрашено чувствомъ или эмоціей пріятнаго. Но гармонія линій возбуждаетъ иную эмоцію: первая „заинтересована", вторая „безкорыстна". Для пониманія Канта надо имѣть въ виду лишь второй случай: изъ него явствуетъ „несомнѣнность" графики, какъ возбудителя художественной эмоціи. Явствуетъ—для Канта. (§ 14, 69—72) Въ этихъ разсужденіяхъ особенно любопытенъ методъ: чисто-конструктивный, какъ мы увидимъ впослѣдствіи.—Итакъ, эмоція въ искусствѣ, какъ и въ наукѣ, безкорыстна. Но въ научномъ процессѣ эта безкорыстность ограничена: субъектъ наслаждается здѣсь, *сопоставляя* свой продуктъ съ тѣмъ цѣлымъ, въ которое онъ подлежитъ включенію и de facto включается, и удовлетвореніе отъ этого отчасти подобно довольству отъ пріятнаго. Подобіе въ томъ, повидимому, что и въ эмоціи пріятности, и въ познавательномъ удовольствіи наслажденіе не цѣль, а средство: въ обоихъ случаяхъ радуемся тому, что въ чемъ-то „успѣемъ": въ первомъ случаѣ удовлетворить жизненную потребность, во второмъ пойти впередъ въ построеніи универсальнаго цѣлаго. Ничего такого нѣтъ въ искусствѣ. Художественная эмоція—самоцѣль. Мы радуемся тому, что любая „мелочь" становится цѣлымъ при художественной обработкѣ,—тому, что это цѣлое довлѣетъ себѣ,—тому, наконецъ, что, созерцая его, не испытываемъ потребности выйти за его предѣлы, къ чему то большему, высшему. Наше удовольствіе безкорыстно, потому что для насъ и въ маломъ есть многое, есть все. Быть можетъ, это только минимумъ корыстолюбія? Не особая ли это форма корыстности? Во всякомъ случаѣ,—не та, которая присуща удовольствію отъ пріятнаго и познавательному наслажденію. Такъ представляемъ себѣ это различіе *мы*, стремясь понять мысль Канта: у него соотвѣтствующее указаніе отсутствуетъ; онъ отграничиваетъ художественную эмоцію отъ корыстной, разумѣя подъ нею чувственно-корыстную. Но дополнить его данныя—для полноты стиля—необходимо.

21. Далѣе, художественная эмоція отличается *необходимостью и всеобщностью*. Свойства эти принадлежатъ и познавательной эмоціи, но въ иномъ смыслѣ. Необходимость характеризуетъ обѣ эмоціи, поскольку она принадлежитъ познанію, познавательной дѣятельности. Въ наукѣ дѣло доходитъ до опредѣленнаго познанія, въ искусствѣ—до „познанія вообще", и необходимость остается тамъ и здѣсь. А такъ какъ эмоція въ общихъ случаяхъ есть осознаніе цѣлесообразнаго характера дѣятельности, она усваиваетъ необходимость, отличающую дѣятельность. Кто совершаетъ послѣднюю, тотъ производитъ это въ формѣ необходимости, ибо дѣятельность субъекта и въ наукѣ, и въ искусствѣ связана его организаціей и

тѣми цѣлями, которыя онъ преслѣдуетъ. Эта необходимость одна для всѣхъ субъектовъ, въ силу ихъ однородной организаціи и тождества ихъ цѣлей. Удовольствіе, какъ внутреннее „чувствованіе“ необходимой „игры силъ“, тоже необходимо: оно необходимо сопровождаетъ эту „игру“; оно обязательно переживается субъектомъ въ „игрѣ“. Отсюда и всеобщность: при однородности субъектовъ и цѣлей, обязательное для одного—и общеобязательно. Необходимость художественной эмоціи отличается отъ необходимости познавательной тѣмъ, что является эмоціональной интерпретаціей необходимости „познанія вообще“, имѣющаго мѣсто въ искусствѣ: въ наукѣ познаніе всегда „опредѣленное“, необходимость-квалифицированная. Отсюда слѣдуетъ одна особенность художественной эмоціи: никогда невозможно *научно доказать* ея необходимость. Всякое доказательство предполагаетъ рядъ опредѣленныхъ познаній, связанныхъ другъ съ другомъ. Доказать научное положеніе значитъ вскрыть, что оно требуется соотвѣтствующимъ кругомъ положеній, связанныхъ другъ съ другомъ и съ нимъ. Но искусство не приводитъ къ такимъ познаніямъ. Оно вообще не доходитъ до опредѣленнаго познанія, тѣмъ болѣе—не можетъ давать основаній для доказательства. Поэтому: „Если кто-либо не находитъ прекраснымъ зданіе, ландшафтъ, стихотвореніе, того и сотня голосовъ, цѣнящихъ все это высоко, не побудитъ къ искреннему (innerlich) одобренію“ (145). Всеобщность художественной эмоціи предполагается, коль скоро мы говоримъ объ ея необходимости. Въ наукѣ всеобщность означаетъ, что *всѣ должны* и *всегда должны*, на основаніи доказательства, соглашаться съ извѣстнымъ положеніемъ; въ этомъ смыслѣ всѣ должны испытать познавательную эмоцію. Въ искусствѣ нѣтъ доказательствъ; самоё необходимость не ими оправдывается: всюду, гдѣ происходитъ художественный процессъ, онъ фактически возбуждаетъ эмоцію, какъ, „дѣйствіе свободной игры нашихъ познавательныхъ способностей“ (88). Необходимость эмоціи здѣсь фактическая, не доказуемая; и всеобщность ея такова же. Во всѣхъ субъектахъ, совершающихъ художественный процессъ, фактически возникаетъ, какъ его дѣйствіе, эмоція. Послѣдняя всеобща, переживаясь непосредственно указанными „всѣми субъектами“. Она присутствуетъ въ нихъ, какъ общая имъ всѣмъ. Она образуетъ Gemeinsinn: общую эмоцію, общее чувствованіе, хотя названный терминъ Канта нельзя передать достаточно точно соотвѣтствующихъ русскимъ словомъ. (87-88). Это Gemeinsinn предполагается, какъ условіе возможности общаго эмоціональнаго реагированія. Для всякаго, понявшаго, что̀ такое эмоція въ искусствѣ, по Канту, ясно, что Gemeinsinn—лишній привѣсокъ. Всеобщность художественной эмоціи достаточно выясняется изъ всеобщности, присущей художественному процессу, какъ „познанію вообще“; ея фактичность слѣдуетъ изъ недоказуемости этого познанія. Gemeinsinn не требуется стилемъ Канта. Почему мы упоминаемъ о немъ? Вотъ почему.—Предпославъ понятіе

Gemeinsinn'a, Кантъ на страницѣ той же посвящаетъ параграфъ (§ 21) вопросу: „можно ли съ основаніемъ предположить Gemeinsinn?“ (88). И на этотъ вопросъ, казалось бы, совершенно лишній, отвѣчаетъ такъ: „оно можетъ быть принято съ основаніемъ, и при этомъ—безъ надобности опереться на психологическое наблюденіе, а просто—какъ необходимое условіе всеобщей передаваемости нашего познанія...“ (89). Отвѣтъ, какъ сказано, невѣрный: никакого основанія для признанія этого Gemeinsinn'а—нѣтъ. Но тутъ важно другое. Кантъ отказывается отъ психологическаго наблюденія и просто постулируетъ и конструируетъ столь, казалось бы, „психологическую“ категорію. Чѣмъ это объяснить? Почему Кантъ не сказалъ такъ: „*вообще*—то безъ психологіи здѣсь не обойтись, но *я*—ею здѣсь не занимаюсь,—пусть психологи обратятся къ изслѣдованію и подтвердятъ мою мысль, мой постулятъ“. Очевидно, что мысль Канта другая: „нѣтъ никакой надобности въ психологіи для оправданія моего постулята“. Откуда это? Мы полагаемъ: дѣло объясняется тѣмъ, что Gemeinsinn, какъ нѣчто, присущее всѣмъ субъектамъ, какъ спеціальная функція, качественно однородная у всѣхъ ихъ,—Gemeinsinn рисуется Канту, какъ особая способность, а не какъ простое „дѣйствіе свободной игры“ познавательныхъ способностей. Въ сущности и разсудокъ есть Gemeinverstand, чувственность—если можно такъ выразиться—gemeine Sinnlichkeit. Художественная эмоція, *Gefühl*, съ которою (на стр. 88) отождествляется Gemeinsinn, *вовсе не особая способность, а дѣйствіе „игры“ способностей, дѣйствіе, переживаемое психически, во „внутреннемъ опытѣ“, какъ „сознаніе“ этой игры.* Стремленіе къ симметризаціи заставило Канта позабыть объ этомъ. А свойственный ему—и подлежащій еще разсмотрѣнію—конструктивный методъ безъ дальнихъ разговоровъ помогъ ему возвести психическій предметъ въ рангъ способности. Мы уже знаемъ, что способности не входятъ въ составъ психическаго опыта, являющагося ихъ продуктомъ. Теперь ясно, что Gemeinsinn, какъ способность, не подлежитъ психическому самонаблюденію именно потому, что предметъ психологіи—психическій опытъ, гдѣ есть Gefühl, но нѣтъ и быть не можетъ Gemeinsinn'а. Но для чего Канту понадобилась новая способность? Мы сказали: для симметріи. По традиціи онъ принимаетъ „разсудокъ“, „волю“ и „чувство“. Разсудокъ (вмѣстѣ съ чувственностью) важенъ въ познаніи; воля—въ нравственной жизни. Но кромѣ познанія и нравственной жизни есть еще искусство, „прекрасное“. Оно, по мнѣнію Канта, стоитъ по срединѣ между наукой и нравственной жизнью. Почему,—Кантъ не доказываетъ, а просто „декретируетъ“. Если искусство—посредникъ между познаніемъ и нравственнымъ міромъ, то между разсудкомъ (съ чувственностью) и волей,—способностями, отвѣчающими этимъ областямъ, необходимымъ тоже посредникъ: „чувство“, Gefühl, Gemeinsinn. А такъ какъ посредникъ долженъ быть самостоятельнымъ,

то и понадобилось сдѣлать изъ него „способность“.—Изъ этого мы убѣждаемся, какъ безцеремонно и „оригинально“ относится Кантъ къ психологіи, разсуждая объ исскуствѣ: Gemeinsinn—образецъ того, какъ психическое переживаніе безъ всякаго основанія принесено въ жертву конструкціи. Это характеризуетъ методъ конструкціи: *имѣя въ виду оцѣнку его въ дальнѣйшемъ, мы и привели эпизодъ съ Gemeinsinn.*

22. Приведенныя данныя позволяютъ отличить художественную эмоцію отъ познавательной. Есть между ними еще пунктъ различія, вытекающій изъ различія обстановки каждый изъ эмоцій. Мы установили, что обѣ эмоціи суть „дѣйствіе игры“ однѣхъ и тѣхъ же, различно сочетающихся, силъ. Но въ наукѣ эмоція возникаетъ всегда вслѣдствіе предшествующаго подведенія матеріала чувственности подъ категоріи и вообще продукты разсудка. Подведеніе это и выражаетъ сущность сужденія въ научномъ смыслѣ. Итакъ, познавательная эмоція появляется лишь подъ условіемъ предшествующаго ей сужденія. На языкѣ Канта, можно сказать, что въ наукѣ сужденіе есть основа, Grund, эмоціи. Мы выражали это выше инымъ образомъ, говоря, что познавательная эмоція предворяется понятіемъ, какъ однимъ изъ продуктовъ разсудка. Но это лишь разные способы обозначенія. Если обратить вниманіе на то, что понятіе, по Канту, есть лишь результатъ акта сужденія, точнѣе—этотъ самый актъ въ видѣ результата, основой эмоціи будетъ понятіе; если же говорить о самомъ актѣ, какъ актѣ, основой эмоціи окажется сужденіе, которое этимъ актомъ исчерпывается. Самъ по себѣ, способъ выраженія безразличенъ. Для дальнѣйшаго будемъ считать условіе познавательной эмоціи сужденіемъ.—Художественная эмоція непосредственна: мы видѣли,—ей не предшествуетъ „понятіе“, ибо понятіе—тамъ, гдѣ есть опредѣленное знаніе, а въ искусствѣ дѣло до него, по Канту, никогда не доходитъ. Нельзя сказать и того, чтобы ей предшествовало сужденіе, ибо хотя здѣсь познавательныя способности и „настраиваются“ для познанія, однако—это лишь „познаніе вообще“, а всякое сужденіе есть актъ образованія опредѣленнаго познанія. Такъ обстоитъ дѣло, если освѣтить его съ точки зрѣнія изложенныхъ нами взглядовъ Канта на художественный процессъ.

23. Но тутъ возникаетъ затрудненіе. Сужденіе высказывается въ видѣ предложенія. Почти всегда, въ наукѣ по наличности послѣдняго можно заключать о наличности сужденія, какъ научнаго. Есть предложенія и въ искусствѣ. Рѣчь идетъ не о тѣхъ изъ нихъ, къ которымъ прибѣгаетъ всякое „словесное“ искусство, хотя можно было бы говорить и о нихъ; только здѣсь не въ нихъ дѣло. Предложенія встрѣчаются и во всякомъ искусствѣ,—въ нихъ и есть все „дѣло“. Художникъ ли, или тотъ, кто созерцаетъ, слышитъ и „чувствуетъ“ его произведеніе, отмѣчаютъ художественность послѣдняго съ помощью предложенія: „это прекрасно!“ и вообще аналогичныхъ ему. Спрашивается, не указываетъ

ли это предложеніе на соотвѣтствующее сужденіе, какъ *научную* функцію? Повидимому, Кантъ задавался подобнымъ вопросомъ, ибо у него есть отвѣтъ на него. Онъ находитъ, что предложеніе свидѣтельствуетъ о наличіи сужденія и въ данномъ случаѣ и называетъ это сужденіе „эстетическимъ сужденіемъ“, или „сужденіемъ вкуса“, или „субъективной оцѣнкой—Beurtheilung“, прибавляя иногда въ скобкахъ, что это—„эстетическая оцѣнка“, напримѣръ: „Diese bloß subjective (ästhetische) Beurtheilung...“ (62). Уже изъ этого видно, что, по Канту, нельзя принимать „сужденіе вкуса“ за научное, хотя оба выражаются предложеніемъ. Кантъ старается объяснить, въ чемъ именно здѣсь отличіе и съ этою цѣлью посвящаетъ нѣсколько страницъ двумъ „особенностямъ сужденія вкуса“ (§§ 32 и 33, стр. 142—147). Однако, говоря объ этихъ особенностяхъ, *Кантъ исходитъ изъ положенія, что всѣ основныя стороны научнаго сужденія—въ формальномъ смыслѣ—характеризуютъ и „эстетическое сужденіе“*. Этого положенія онъ не оправдываетъ нигдѣ и даже не упоминаетъ о немъ на достаточно видномъ мѣстѣ. Только въ очень короткомъ примѣчаніи къ § 1 „Критики способности сужденія“ мы находимъ глухое и неудовлетворительное изъясненіе. Дѣло въ томъ, что, по традиціи, нѣсколько исправленной имъ въ подробностяхъ, Кантъ характеризуетъ научное сужденіе со стороны качества, количества, модальности и отношенія. Оказывается, что эти „стороны“ имѣетъ и „сужденіе вкуса“. На какомъ основаніи утверждаетъ это Кантъ? На томъ, что „въ сужденіи вкуса всегда содержится и отношеніе къ разсудку“ (43, примѣчаніе), а вѣдь разсудокъ есть „способность сужденія“ и источникъ того, что въ послѣднемъ есть качество, количество, модальность и отношеніе. Это явно недостаточное основаніе: сужденіе вкуса вовсе не есть функція разсудка, какъ способности *научныхъ* сужденій, ибо въ искусствѣ, по Канту же, разсудокъ, при взаимодѣйствіи съ чувственностью, несетъ не ту же функцію, что въ наукѣ; при томъ, и самъ Кантъ находитъ, что здѣсь есть только „*отношеніе* къ разсудку“, да и не къ нему одному: „*и* отношеніе къ разсудку“: слишкомъ этого мало, чтобы приписать сужденію вкуса моменты научнаго сужденія, не говоря о томъ, что, какъ сказано, здѣсь и разсудокъ-то не научно функціонируетъ. Такимъ образомъ, ясно, что „сужденіе вкуса“, *согласно стилю Канта*, никакъ не можетъ быть сужденіемъ, подобнымъ научному. Однако, *фактически* Кантъ здѣсь отступилъ отъ стиля и пришелъ къ фикціи, по выраженію Шопенгауэра,—„столь скверно названной сужденіемъ вкуса“. Когда затѣмъ, въ упомянутыхъ параграфахъ, Кантъ стремится отличить „сужденія вкуса“ отъ научныхъ, онъ дѣлаетъ, собственно, слѣдующее: не отрицая, что сужденіе вкуса есть сужденіе, онъ пытается доказать, что все таки оно отличается отъ научнаго кое—въ чемъ. Во первыхъ, въ томъ, что, если научное сужденіе объективно, приводитъ къ созданію

объекта науки,—сужденіе вкуса имѣетъ такой видъ, „какъ будто бы оно объективно: als ob es objectiv wäre“ (142). Во-вторыхъ, въ томъ, что если научное сужденіе можетъ характеризоваться по количеству, какъ общее, частное или единичное,—„сужденіе вкуса, въ дѣйствительности, составляется... всегда, какъ единичное сужденіе объ объектѣ: als ein einzelnes Urtheil vom Object...“ (146), т. е. какъ сужденіе объ единичномъ, непосредственно данномъ предметѣ: объ *этомъ* вотъ цвѣткѣ, объ *этомъ* ландшафтѣ, картинѣ, романѣ и т. д. Особенно любопытна вторая особенность: совершенно очевидно, что Кантъ здѣсь не отъ научныхъ сужденій *вообще* отличилъ сужденіе вкуса, а только отъ *нѣкоторыхъ* научныхъ: а именно, отъ сужденій общихъ и частныхъ. Мы увидимъ въ слѣдующей главѣ, что здѣсь ввело Канта въ заблужденіе. Пока важно лишь, что сужденіе вкуса явно *включено* въ составъ научныхъ, поскольку опредѣлено, какъ сужденіе единичное. Правда, оно не просто объективно, а только „какъ бы“ объективно, но въ сущности это уже рѣшительно невѣрно, если сужденіе вкуса включается въ разрядъ научныхъ, а именно—единичныхъ: вѣдь научныя сужденія, по Канту, объективны безъ всякаго „какъ бы“. Итакъ, въ конечномъ счетѣ сужденіе вкуса причислено къ научнымъ. Мы думаемъ, что къ этому склонили Канта два обстоятельства, если не считать того, о которомъ мы упомянемъ въ слѣдующей главѣ: во первыхъ, то, что къ теоріи искусства онъ обычно шелъ отъ логики, отъ „теоретической философіи“ вообще, во вторыхъ же—то, что у Канта сильно была развита любовь къ тому, что Шопенгауэръ остроумно называетъ „симметрико-архитектоническими увеселеніями“, или, говоря проще и точнѣе—къ тому, чтобы, перенося схему одного сочиненія въ другое, облегчать себѣ работу, не всегда и не вполнѣ считаясь съ позволительностью перенесенія въ каждомъ конкретномъ случаѣ. Какъ бы ни обстояло дѣло съ квалификаціей и объясненіемъ ошибки Канта, фактъ тотъ, что „сужденіе вкуса“ имъ причислено на дѣлѣ къ научнымъ.—Но въ наукѣ эмоція опосредствована: условіемъ ея возможности является сужденіе (или понятіе). Отсюда выводъ, или, собственно, парафраза: не эмоція предшествуетъ сужденію, какъ его „основаніе“, а наоборотъ. Если „сужденіе вкуса“ тоже сужденіе научное, это вѣрно и относительно него: не художественная эмоція предшествуетъ ему, а наоборотъ—оно ей служитъ „основой“; слѣдовательно, и художественная эмоція опосредствованна. Соотвѣтствующее заявленіе Канта имѣется—и какъ разъ въ спеціальномъ параграфѣ, озаглавленномъ такъ: „Изслѣдованіе вопроса: предшествуетъ ли въ сужденіи вкуса эмоція удовольствія—das Gefühl der Lust—оцѣнкѣ предмета, или эта послѣдняя предшествуетъ той“. „Изслѣдованіе“ начинается словами: „Рѣшеніе этого вопроса есть ключъ къ критикѣ вкуса, а поэтому достойно всяческаго вниманія“ (60). Настроивъ насъ столь серьезно, Кантъ заявляетъ затѣмъ: „Эта чисто субъективная (эстетическая) оцѣнка предмета, или же представле-

нія, посредствомъ котораго предметъ дается, предшествуетъ удовольствію отъ послѣдняго и является основой этого удовольствія при гармоніи познавательныхъ способностей: Diese bloß subjective (aesthätische) Beurtheilung des Gegenstandes, oder der Varstellung dadurch er gegeben wird, geht nun vor der Lust an demselben vorher und ist der Grund dieser Lust an der Harmonie der Erkenntnißvermögen...“ (62).

24. Мы видимъ, что „обстановка“ художественной эмоціи освѣщена у Канта противорѣчиво: только что *приведенныя соображенія указываютъ, что эта эмоція опосредствована, предваряется и обосновывается сужденіемъ, хотя бы и „вкуса“; по стилю же Канта, она должна быть непосредственной, и „сужденіе вкуса“ или оцѣнка („это прекрасно“) можетъ лишь слѣдовать за ней и на ея „основѣ“*. Въ первомъ случаѣ худож. эмоція не отличается отъ познавательной эмоціи, такъ же, какъ оцѣнка—отъ научнаго сужденія. Во второмъ она—отличается, но зато и оцѣнка оказывается вовсе не сужденіемъ, а просто предложеніемъ, выражающимъ удовольствіе общепонятнымъ образомъ. Дѣло осложняется тѣмъ еще, что у Канта есть тексты и въ пользу „стильнаго“ рѣшенія. Приведемъ два такихъ. Оба идеально ясны. „Итакъ, только подъ условіемъ—Voraussetzung—что существуетъ Gemeinsinn (подъ которымъ мы понимаемъ отнюдь не внѣшнее чувство—keinen äußern Sinn—а дѣйствіе, возникающее изъ свободной игры нашихъ познавательныхъ силъ—die Wirkung aus dem freien Spiel unsrer Erkenntnißkräfte—), только подъ условіемъ такого Gemeinsinnes, говорю я, можетъ образоваться сужденіе вкуса“ (88) „Сужденіе называется именно потому эстетическимъ, что его основоопредѣленіемъ является отнюдь не понятіе, а эмоція (внутренняго чувства)—das Gefühl (des inneren Sinnes)—той гармоніи въ игрѣ душевныхъ силъ, которая можетъ быть лишь почувствована—nur empfunden werden kann“ (75) Можно подумать, что эти цитаты и приведенная выше взяты у двухъ, діаметрально мыслящихъ авторовъ!

Противорѣчіе не подлежитъ сомнѣнію. Если не ошибаемся, оно было подмѣчено впервые Викторомъ Башемъ въ 1896 году,—несомнѣнная и крупная заслуга этого критика Канта. Однако, обязанность критика и излагателя не исчерпывается вскрытіемъ противорѣчія. Само по себѣ, существованіе противорѣчія не такъ важно, если не установлено, разрѣшимо оно въ предѣлахъ даннаго ученія, либо нѣтъ. Башъ пытается рѣшить этотъ вопросъ и приходитъ къ заключенію, что противорѣчіе неизбѣжно: оба утвержденія Канта равно допустимы въ его ученіи и равно другъ друга исключаютъ. Все, сказанное нами, приводитъ къ другому итогу. Констатируя противорѣчіе и даже всемѣрно его обостряя, мы утверждаемъ, что *оно лишь фактическое, а не принципіальное*. Стилю Канта отвѣчаетъ мысль, что *художественная эмоція непосредственна, что оцѣнка возможна лишь на ея основѣ, и что оцѣнка, наконецъ, въ такой же*

малой степени есть сужденіе, въ какой искусство—наука. Къ такому пониманію приводитъ все предшествующее. Его оправдаетъ еще и послѣдующее.

25. Почему мы вдались въ изложеніе *отклоненія* Канта отъ стиля? Не слѣдовало ли ограничится указаніемъ только на стиль? Полагаемъ, что нѣтъ,—по двумъ основаніямъ. Прежде всего, говоря объ „отступленіи", мы имѣли удобный случай показать—въ гипертрофированномъ видѣ, но тѣмъ убѣдительнѣе,—какъ тѣсна связь теоріи искусства Канта съ его теоріей науки,—тѣсна порою до уродливости и къ явной невыгодѣ для всего построенія въ цѣломъ; а вскрыть это—значитъ освѣтить съ яркой стороны тотъ же стиль Канта. Другое основаніе тоже возводится къ необходимости освѣтить стиль: насколько намъ извѣстно, въ литературѣ не опровергнуто до сихъ поръ мнѣніе Баша о неискоренимости подмѣченнаго имъ и изложеннаго нами противорѣчія; стремясь представить „стиль" Канта въ возможно болѣе законченномъ видѣ, мы должны были такъ или иначе отозваться на мнѣніе французскаго критика, а для этого пришлось привести необходимыя данныя для сужденія о затронутомъ имъ вопросѣ.

26. Теперь мы знаемъ все о субъектѣ искусства и объ его дѣятельности,—все существенное, что можно было извлечь изъ Кантовскаго текста. Намъ остается сказать теперь, что *этотъ субъектъ и называется у Канта геніемъ*, и это лучшій способъ опредѣлить, что онъ разумѣлъ подъ геніемъ. Если бы мы не стилизовали теорію искусства Канта, намъ слѣдовало бы и легко было бы привести рядъ данныхъ, показывающихъ, что воззрѣнія Канта на этотъ предметъ мѣнялись не разъ. Но здѣсь въ этомъ нѣтъ надобности. Нѣтъ надобности и въ изложеніи большей части того, что думалъ Кантъ о геніѣ въ искусствѣ въ „Критикѣ способности сужденія": и здѣсь добрыя три четверти имъ написаннаго представляютъ явное недоразумѣніе и рѣзкое нарушеніе стиля. Упомянемъ лишь объ одномъ пунктѣ. Кантъ опредѣляетъ генія такъ: „Геній есть талантъ (природное дарованіе), дающій правило искусству. Такъ какъ талантъ, въ качествѣ прирожденной продуктивной способности художника, самъ принадлежитъ къ природѣ, то можно выразиться и такъ: геній есть прирожденный задатокъ души (ingenium), посредствомъ котораго природа даетъ искусству правило" (174). Въ этомъ опредѣленіи—одна „стильная мысль"; все остальное—традиціонный багажъ, чуждый стилю и даже противорѣчащій ему. Въ наукѣ субъектъ, какъ мы видѣли, связанъ условіями самой работы, требованіями научной цѣли. Въ искусствѣ онъ „свободенъ"—отъ всего *этого*, хотя и связанъ условіями, художественнаго процесса и его цѣлей. Въ наукѣ чувственность служитъ разсудку, въ искусствѣ—наоборотъ: разсудокъ—чувственности. Отсюда—положеніе, что въ искусствѣ субъектъ дѣйствуетъ непринужденно, не по правиламъ, предписаннымъ

ему и имъ сознаннымъ, а какъ бы осуществляя смутное и глухое велѣніе *собственной природы*. Кантъ и говоритъ: „въ продуктахъ генія природа (субъекта) даетъ искусству (творчеству прекраснаго) правило не въ видѣ раціонально-обдуманной цѣли“... (219). Только эта мысль и отвѣчаетъ „стилю“ Канта. Но отъ нея до приведеннаго выше опредѣленія генія — разстояніе огромное! „Природа субъекта“, о которой говоритъ Кантъ, не то же, что „природа“ того опредѣленія, и *субъектъ со всѣми своими „дарованіями“ уже потому никакъ не можетъ „самъ принадлежать къ природѣ“, что самъ же—въ своей научной роли—создаетъ эту природу впервые: онъ сверхъприроденъ, ибо вообще сверхъэмпиричнъ*. Кромѣ того, ему не приличествуетъ ничего *прирожденнаго*: онъ—чистая самодѣятельность, все впервые порождающая изъ себя. Наконецъ, если и „стильно“ то, что этотъ субъектъ не связанъ никакими, извнѣ предписанными, нормами и правилами, а самъ же, изъ своихъ нѣдръ непосредственно, производитъ ихъ въ „свободной“ игрѣ своихъ „способностей“,— никакъ не отвѣчаетъ стилю Канта намѣреніе приписать все это *лишь* субъекту искусства, генію: и субъектъ науки не знаетъ иныхъ правилъ и нормъ, кромѣ имъ самимъ предписываемыхъ, и онъ также изъ себя впервые порождаетъ ихъ путемъ особой „игры“ тѣхъ же способностей; что же касается возможности сказать: *сама природа субъекта* предписываетъ здѣсь правила,—эта возможность равно относится и къ субъекту науки, такъ же точно, какъ и невозможность сказать, что „природа“, субъектомъ же и порождаемая, предписываетъ черезъ субъекта правила наукѣ. Въ опредѣленіи генія въ искусствѣ у Канта столкнулись стиль Канта и чуждая ему традиція. Шляпп находитъ, что это опредѣленіе движется въ той же плоскости, что и древнее, формулированное Цицерономъ, положеніе: poetae nascuntur. Съ этимъ невозможно согласиться. Только одна—традиціонная—сторона Кантова опредѣленія генія возводится къ положенію Цицерона. Другая не имѣетъ съ ней ничего общаго, ибо Цицеронъ и въ мысляхъ не имѣлъ—считать поэта сверхъэмпирическимъ субъектомъ, да еще въ смыслѣ Канта,—а, по Канту, онъ долженъ быть признанъ таковымъ. И именно эта „сторона“ и сосредоточиваетъ въ себѣ все „стильное“ для Канта.—Отсюда уже можно видѣть, что *методологически* неправильно начинать изложеніе теоріи искусства Канта съ его понятія генія, творящаго искусство, какъ „искусство генія“: начавъ съ этого понятія, мы рискуемъ запутаться въ крайне неясныхъ и незаконченныхъ опредѣленіяхъ Канта. Напротивъ, *методологически* удобнѣе исходить изъ понятія субъекта искусства, установить его свойства, а затѣмъ просто обозначить его, какъ геній, и съ его точки зрѣнія исправлять фактическія опредѣленія генія у Канта. Такъ мы и дѣлаемъ. Въ литературѣ о Кантѣ возникъ споръ, съ чего начинать теорію искусства Канта: съ понятія ли генія, или съ ученія о творческихъ способностяхъ и дѣятель-

ности субъекта, при чемъ Шляпинъ держится перваго мнѣнія, г-жа Тумаркина—второго, и обѣ стороны видятъ здѣсь не споръ о методологическомъ удобствѣ, а о *принципіальномъ* мѣстѣ того и другого ученія у Канта. Этотъ споръ, по нашему мнѣнію, лишенъ смысла: субъектъ съ его способностями и есть геній, и можно говорить лишь, съ какого *конца* излагать одно и то же ученіе, отвѣчая на этотъ вопросъ съ точки зрѣнія методологической.

Мы уже говорили, что, по Канту, геній возможенъ лишь въ искусствѣ, и что—болѣе того - здѣсь онъ абсолютно—необходимъ. Это легко объясняется. Геній есть субъектъ искусства: Кантъ *условливается* съ читателемъ разумѣть подъ геніемъ лишь это. Но субъектъ искусства отличается отъ субъекта науки, поскольку дѣйствуетъ тамъ и здѣсь различно, —сообразно неодинаковымъ цѣлямъ. И разъ условлено субъекта искусства называть геніемъ, безъ всякихъ поясненій понятно, что о геніальности субъекта науки говорить не приходится. Конечно, можно упрекнуть Канта, почему онъ терминъ „геній“, употребляющійся и по отношенію къ субъекту науки, какъ бы „узурпировалъ“ исключительно для субъекта искусства. Но это будетъ споръ о словахъ. Серьезнымъ онъ могъ бы стать, если бы установили, что, по Канту, роль субъекта въ искусствѣ вполнѣ совпадаетъ съ его ролью въ наукѣ. Но этого нѣтъ: Кантъ явственно отличаетъ „роли“.

Называя субъектомъ искусства генія, или, если угодно, генія—субъектомъ искусства, Кантъ, какъ мы цитировали, писалъ: „прекрасное искусство должно *необходимо* разсматриваться, какъ искусство генія“. это легко понять: разъ геній то же, что субъектъ искусства, а безъ послѣдняго искусство невозможно, ясно, что геній „необходимо“ присутствуетъ въ созданіи искусства. Можно поэтому сказать, что, по Канту, нѣтъ геніальныхъ произведеній, все геніально въ искусствѣ, поскольку оно —искусство, художественный предметъ. Отсюда видно, что *словомъ „геній“ Кантъ вовсе не хотѣлъ обозначить степень художественности, достигаемой творцомъ*: и въ этомъ пунктѣ онъ рѣшительно расходится съ традиціей, которая ищетъ генія лишь тамъ, гдѣ на лицо „геніальное“ произведеніе. Этого не понялъ одинъ критикъ Канта—нѣмецкій романтикъ Жанъ-Поль, направившій по адресу Канта слѣдующій афоризмъ: „Warum kann denn Kant nur Kantianer, nicht Kante machen?: почему же, въ такомъ случаѣ, Кантъ произвелъ не Кантовъ, а только кантіанцевъ?“ Жанъ-Поль хочетъ сказать, что геніи—Канты—есть и въ наукѣ, въ философіи, и есть здѣсь и менѣе даровитые люди—кантіанцы. Въ афоризмѣ Жанъ-Поля заключаются, собственно, два упрека: въ томъ, что Кантъ проглядѣлъ геніальность въ наукѣ, и въ томъ, что въ послѣдней надо бы замѣтить и степени одаренности. Первый упрекъ разобранъ выше. Второй основанъ на мысли, что, по Канту, геніальность есть только высшая степень ода-

ренности. Мысль—совершенно невѣрная: геній у Канта обозначаетъ *не степень художественной „одаренности“, а самый „родъ“ художественной „одаренности“ вообще*. Потому-то онъ и говоритъ, что искусство *необходимо* разсматривать, какъ искусство генія.—Вообще, нельзя мѣрять Кантово понятіе генія обычными масштабами: въ ихъ свѣтѣ оно кажется болѣе, чѣмъ страннымъ. Самъ Кантъ вовсе не былъ чуждъ порою этимъ масштабамъ, и, напримѣръ, въ „Антропологіи“ у него есть страницы, упраздняющія разбираемое понятіе генія. Но это уже—за предѣлами стиля.

Обратимся теперь къ объекту или предмету искусства.

XI. Объ объектѣ или предметѣ искусства.

1. Предварительно необходимо замѣтить, что предлежащій вопросъ находится у Канта въ положеніи, еще болѣе двусмысленномъ, чѣмъ вопросъ о субъектѣ науки. Во-первыхъ, Кантъ удѣлилъ ему мало вниманія. Во-вторыхъ, „удѣленное вниманіе“ обращено у него въ одну сторону, и мысль его все время колеблется, то признавая наличіе объекта искусства, то отрицая его. Въ-третьихъ, наконецъ, и при условіи его признанія и въ случаяхъ, гдѣ оно высказано явно, мы не находимъ порою отвѣта на самые „естественные“ вопросы. Но стиль долженъ быть выдѣленъ и освѣщенъ. При этомъ намъ будетъ содѣйствовать все, сказанное выше, а также — отчасти — и взгляды по данному вопросу, которые высказывали нѣкоторые преемники Канта подъ несомнѣннымъ его вліяніемъ. Собственныя указанія Канта послужатъ для насъ матеріаломъ стилизующей интерпретаціи.

2. Въ предыдущей главѣ мы видѣли, что въ созданіи объекта искусства или искусства, какъ объекта, принимаютъ участіе чувственность и разсудокъ: первая—доставляя „множественный“ матеріалъ, второй —объединяя этотъ матеріалъ тѣмъ особымъ способомъ, который обозначается выраженіемъ, что въ искусствѣ разсудокъ—на службѣ чувственности. Поэтому, въ художественномъ объектѣ или предметѣ необходимо различать элементы, лучше—моменты: множества и единства: вѣдь, объектъ есть продуктъ, а въ продуктѣ содержится лишь то, что въ него „вложено“ процессомъ созданія продукта; даже больше: объектъ это самъ процессъ въ застывшей формѣ. Художественный объектъ, такимъ образомъ, есть, какъ и научный—объединенное, упорядоченное множество. Но въ наукѣ это упорядоченное множество реализуется путемъ одного сочетанія дѣятельностей чувственности и разсудка, въ искусствѣ—путемъ иного. Слѣдовательно, *упорядоченное множество въ наукѣ не то же, что въ искусствѣ*. Мы выяснили „природу“ перваго, т. е. его характеръ. Спрашивается теперь, въ чемъ заключается „специфическая“ особенность второго. Какова структура художественнаго объекта, какъ такового? Къ отвѣту на

этотъ вопросъ мы можемъ подойти съ двухъ сторонъ, обсудивъ спеціально въ данной связи указанія Канта на то, что въ искусствѣ мы имѣемъ дѣло съ „познаніемъ вообще“, слѣдовательно—и съ предметомъ такого „познанія“, который и есть предметъ искусства или искусство—предметъ, —а также на то, что объектъ искусства всегда является объектомъ единичной оцѣнки, единичнаго „сужденія вкуса“.

3. Состояніе „познанія вообще“ заключается въ томъ, что „познавательныя способности“ субъекта настраиваются для „познанія“ *опредѣленнаго*, но не доходятъ до него. Продуктомъ ихъ взаимодѣйствія и является художественный объектъ. Содержа лишь то, что „вложено“ въ него при этомъ способностями, онъ можетъ разсматриваться, какъ точный „объективированный“ показатель взаимодѣйствія способностей въ художественномъ процессѣ. При ихъ научномъ взаимодѣйствіи каждый ихъ продуктъ необходимо соотносится со всѣми другими. Для этого субъектъ, творя продуктъ, въ то же время „сравниваетъ“ его съ другими, уже наличными, установляя при этомъ тѣ многосложныя связи, съ помощью которыхъ данный продуктъ включается въ одно цѣлое—цѣлое „возможнаго опыта“ или „природы“. Продуктъ искусства, осуществляемый художественно—цѣлесообразнымъ взаимодѣйствіемъ способностей, для субъекта является „представленіемъ, которое, какъ единичное и безъ сравненія съ другими, все же отвѣчаетъ условіямъ всеобщности“ (64) Необходимо со всею строгостью вдуматься въ это заявленіе Канта,—вдуматься и понять его исчерпывающимъ образомъ, б. можетъ—лучше, чѣмъ понималъ его самъ историческій Кантъ, и именно такъ, какъ понялъ бы его Кантъ „стильный“. Безъ соотнесенія съ другими продуктами творчества, продуктъ не можетъ стать предметомъ науки: онъ создается въ наукѣ, какъ соотносимый такимъ образомъ. Дѣло здѣсь стоитъ не такъ, чтобы сперва производился продуктъ, а затѣмъ „сопоставлялся“ и соотносился съ другими. Это не мысль Канта. Въ наукѣ разсудокъ участвуетъ при созданіи отдѣльнаго продукта, и такъ какъ разсудокъ—объединяющая, соотносящая способность, отдѣльный продуктъ съ самаго начала уже не есть, говоря строго, отдѣльный продуктъ. Онъ возникаетъ и существуетъ, какъ соотнесенный. Онъ стоитъ въ центрѣ пересѣченія многоразличныхъ отношеній. Черезъ него проходятъ нити отношеній и образуютъ самое его ядро, его „субстанцію“. Представимъ себѣ узелъ въ „системѣ“ нитей: онъ среди нитей, онѣ входятъ въ него, изъ него выходятъ и его „составляютъ“, ибо узелъ—тѣ же нити въ сближенномъ, специфическомъ переплетеніи. Таковъ и научный объектъ: выдернуть отношенія, соединяющія его съ другими объектами—то же, что вытянуть изъ узла нити,—не станетъ узла. Только какъ моментъ „опыта“, какъ ограниченіе универсально-связнаго цѣлаго, научный объектъ отвѣчаетъ „условіямъ всеобщности“, является дѣйствительно „объективнымъ“ и „общезначимымъ“. Напротивъ, художественный

объектъ, по Канту, не нуждается въ соотносящемъ связываніи. Мы видѣли, что при его созданіи разсудокъ цѣликомъ служитъ данному продукту чувственности. Разсудокъ беретъ этотъ продуктъ, какъ будто онъ все, какъ будто онъ—только одинъ. Оформляя его, онъ имѣетъ дѣло только съ нимъ. Какъ въ бояхъ артиллерія иногда всею тяжестью обрушивается на одинъ объектъ и трактуетъ его такъ, какъ будто онъ единственный предметъ ея интереса и остается таковымъ, пока не будетъ уничтоженъ рѣшительно, окончательно,—такъ поступаетъ и въ искусствѣ разсудокъ съ матеріаломъ чувственности въ любомъ его отрѣзкѣ. Но здѣсь есть и разница: артиллерійская мишень готова и подлежитъ „уничтоженію“; художественная „мишень“ еще не готова и не уничтоженію подлежитъ со стороны разсудка, а оформленію, образованію, самодовлѣющему упорядоченію. И еще разница: въ артиллеріи сосредоточеніе огня на одной мишени временное,—всегда имѣется въ виду другая, третья и т. д.; въ искусствѣ разсудокъ самозабвенно и безъ всякой „задней“ или „побочной“ мысли предается своей задачѣ. Здѣсь дѣло не въ томъ самоограниченіи, которое требуется всякой работой и которое мотивируется необходимостью сохранить силы для новой работы. Самоограниченіе разсудка въ искусствѣ принципіальное. Для его дѣятельности здѣсь любая частица чувственнаго матеріала—самодовлѣющее поле. Эта частица, какова бы она ни была, обрабатывается при этомъ разсудкомъ, какъ будто она послѣдняя, единственная. И такимъ путемъ возникаетъ, по Канту, художественный объектъ. *Оставаясь „единичнымъ“, совершенно въ себѣ замкнутымъ, абсолютно самостоятельнымъ, онъ удовлетворяетъ „все же“ „условіямъ всеобщности“, и только при этомъ—онъ объектъ художественный, предметъ искусства.* Таковъ подлинный смыслъ приведенныхъ словъ Канта. Изъ него видно, что рѣшительно противорѣчила бы точкѣ зрѣнія Канта мысль, будто художественный объектъ получится изъ научнаго объекта, если мы вообразимъ себѣ послѣдній оторваннымъ отъ отношеній, въ которыя онъ вплетенъ. По этой мысли, достаточно лишить кое-чего научный объектъ,—и результатъ будетъ объектомъ художественнымъ. Это называется изолирующимъ принципомъ искусства! Орелъ съ перьями—и орелъ общипанный—вотъ эта пара! Вѣрно это, или нѣтъ, мы разсмотримъ впослѣдствіи. Здѣсь важно подчеркнуть, что, во всякомъ случаѣ, это не мысль „стильнаго“ Канта, хотя и нельзя отрицать, что у историческаго Канта кое-что наводитъ на нее. Для стиля характерно, что художественный объектъ, получается не изъ научнаго; дѣло обстоитъ не такъ, какъ будто они—на одной линіи. Научный объектъ представляетъ упорядоченіе чувственнаго матеріала въ одномъ направленіи, художественный—въ другомъ. У нихъ общая точка отправленія и общія орудія описыванія кривыхъ. Но кривыя здѣсь, выйдя изъ одной точки, идутъ—каждая—по особымъ законамъ. Научный и художественный объектъ подобны двумъ лучамъ;

точка излученія и излучающіе рессуры у нихъ общіе, но—только это. Поэтому, мало „общипать“ научный объектъ для полученія художественнаго. Такое общипываніе равносильно изъятію его изъ всецѣлой связи возможнаго опыта; а такъ какъ такое изъятіе упраздняетъ объектъ науки и оставляетъ одинъ лишь неоформленный, неупорядоченный чувственный матеріалъ, *объекта ни въ какомъ смыслѣ и никогда, по Канту, не образующій*, то требуется приложеніе *положительнаго* упорядочиванія, которое и произойдетъ либо въ научномъ, либо въ художественномъ направленіи: въ первомъ случаѣ получится опять объектъ науки, который мы покинули, во второмъ—объектъ искусства, ради полученія котораго мы предприняли изолирующее общипываніе, но котораго не получили, ибо *онъ не захудалая форма научнаго объекта, а новый, совершенно особый объектъ*. Ошибается ли „стильный“ Кантъ, или нѣтъ—это вопросъ иной. Но для рѣшенія этого вопроса нужно, по крайней мѣрѣ, знать, о чемъ идетъ въ немъ рѣчь и почему.—Теперь освѣтимъ сущность художественнаго объекта, по Канту, еще съ одной стороны.

4. Мы видѣли, что, по Канту, предметъ искусства есть предметъ единичнаго „сужденія вкуса“. Что Кантъ заблуждался, считая *сужденіемъ* простую художественную оцѣнку, въ этомъ мы убѣдились выше, вникая въ его же стиль. Но мы тогда же замѣтили, что, относя оцѣнку эту къ разряду *единичныхъ* сужденій, Кантъ, въ сущности, только преувеличилъ и тѣмъ затемнилъ, исказилъ „стильную“ мысль. Ее мы теперь и вскроемъ.—Обратимъ вниманіе на то, что художественная оцѣнка направлена всегда на единичные предметы, напримѣръ на этотъ „единично—данный тюльпанъ“ (146). Какъ мы установили, оцѣнка такого рода „основана“ на художественной эмоціи; послѣдняя же возникаетъ въ субъектѣ, какъ дѣйствіе свободной игры силъ, какъ сознаніе, внутреннее воспріятіе цѣлесообразности, художественной пригодности этой игры. Поэтому, мы можемъ сказать, что эта „игра“ осуществляетъ всегда единичный объектъ, который затѣмъ осознается эмоціонально, какъ художественный и признается въ оцѣнкѣ за „прекрасный“. Итакъ, художественное, прекрасное необходимо единично. Но что это значитъ? *Если художественный предметъ всегда единиченъ,—обратимо ли это сужденіе?* Можно ли утверждать, что всякій единичный объектъ есть *тѣмъ самымъ* и художественный? Исчерпывается ли сфера единичныхъ предметовъ художественными единичностями? Въ каждомъ единичномъ сужденіи, напр.: „Петръ Великій умеръ въ 1725 году“—рѣчь идетъ объ единичномъ объектѣ—смерти Петра В. въ 1725 г. И въ художественной оцѣнкѣ предметъ единиченъ. Какъ же относятся другъ къ другу единичности, о которыхъ идетъ рѣчь въ научномъ сужденіи и въ художественной оцѣнкѣ? Кто склоненъ думать, что художественный объектъ лишь по степени, а не качественно отличается отъ научнаго, тому ясно, что на этотъ вопросъ надо отвѣтить: да.

всякая единичность, какъ таковая, образуетъ художественный объектъ; въ научномъ сужденіи эта единичность мыслится еще не совсѣмъ, какъ таковая, но въ художественной оцѣнкѣ дѣло доходитъ до того рѣшительнымъ образомъ. И самъ Кантъ, фактически относя художественную оцѣнку къ числу единичныхъ сужденій, хотя бы и „вкуса“, подалъ поводъ къ такому отвѣту. Но этотъ отвѣтъ не мирится съ тѣмъ, что мы выяснили сейчасъ относительно качественнаго своеобразія художественнаго предмета. *Съ стилемъ Канта нельзя согласовать мысли, что въ единичномъ научномъ сужденіи и въ единичной художественной оцѣнкѣ рѣчь идетъ объ единичномъ объектѣ въ одномъ и томъ же смыслѣ*,—какъ противорѣчитъ этому стилю и утвержденіе, будто бы художественная оцѣнка есть сужденіе. Послѣднее уже выяснено. Подтвердимъ теперь и первое и одновременно дополнимъ сказанное о немъ. „Прекрасное, пишетъ Кантъ... требуетъ представленія объ особомъ качествѣ объекта, которое можно сдѣлать понятнымъ и возвести къ понятію (хотя въ эстетическомъ сужденіи это не дѣлается)“... (123). Въ научно-единичномъ сужденіи, напротивъ, „дѣлается“, и именно—такимъ образомъ, что предлежащее единичное качество предмета опредѣляется по связи съ другими предметами. Эта—научная—единичность выступаетъ, слѣдовательно, какъ нѣчто, въ себѣ самомъ несущее требованіе—выйти за ея предѣлы, преодолѣть ея частичность, возвыситься до созерцанія цѣлаго, въ которое она входитъ, но которымъ она именно поэтому сама по себѣ не является. Можно выразить это и такъ: единичное въ наукѣ, единичный предметъ науки противостоитъ тому цѣлому, частью котораго оно является—и именно потому, что *на долю единичнаго приходится только единичность*, а на долю цѣлаго—только цѣльность; здѣсь единичное само еще не цѣлое, и всякое цѣлое—само еще не единичное, такъ какъ „опытъ“ все расширяется, и прежнее цѣлое становится уже не единственнымъ, включаясь, какъ часть, въ новое цѣлое. Эту особенность единичнаго предмета науки по своему выразилъ Гегель, излагая въ своихъ „Vorläsungen ueber Aesthetik“ теорію искусства Канта. То, что̀ мы называемъ цѣлымъ,—опытомъ, какъ цѣлымъ, онъ именуетъ „всеобщимъ“, а единичное—онъ называетъ „частнымъ“, и говоритъ, что въ наукѣ „частное, какъ таковое... одновременно и противостоитъ всеобщему и является случайнымъ по отношенію къ послѣднему“. (Werke, X, Erste Abt., 1835 года, стр. 79). О „случайности“ Гегель высказывается въ томъ смыслѣ, что здѣсь всеобщее и частное пока еще раздѣлены, не проникаютъ другъ друга; они сосуществуютъ; „всеобщее“ равнодушно къ „частному: по отношенію другъ къ другу, они „случайны“. Таково единичное въ наукѣ. Въ искусствѣ единичный объектъ не возводится къ цѣлому, какъ его часть; до этого въ „эстетическомъ сужденіи“ дѣло не доходитъ. Качественно—опредѣленный предметъ удовлетворяетъ здѣсь „условіямъ всеобщности“ безъ сравненія съ другими.

Онъ самъ есть цѣлое,—именно цѣлое художественное. Въ немъ единичность не противостоитъ уже цѣлому, ибо нѣтъ цѣлаго внѣ него. То единичное, которое въ наукѣ представляется „случайнымъ“, по отношенію къ противостоящему ему цѣлому, въ художественномъ объектѣ сливается съ цѣлымъ—и такъ именно, говоритъ Гегель, „что обнаруживается, какъ адэкватное ему внутренне и an und für sich“ (ib). Такимъ образомъ, единичность всякаго художественнаго объекта, отнюдь не совпадающая съ единичностью научнаго предмета, состоитъ въ томъ, что въ художественномъ объектѣ единичное возвышается до цѣлаго, становится цѣлымъ, и обратно—цѣлое выступаетъ, какъ *это вотъ* единичное.

5. Итакъ, съ двухъ сторонъ мы освѣтили сходнымъ, но взаимно-дополняющимъ образомъ объектъ искусства по Канту. Онъ является такимъ *единствомъ во множествѣ, которое свою единичность проявляетъ, какъ цѣльность, а цѣльность, какъ единичность, и при томъ—„безъ сравненія съ другими“ художественными объектами, о каждомъ изъ которыхъ вѣрно то же самое.*—Нѣкоторые оттѣнки этого опредѣленія лучше выступятъ, если мы приведемъ взглядъ Шопенгауэра на предметъ искусства: это лишь варіація опредѣленія Канта, но варіація любопытная. „Въ то время, говоритъ онъ, какъ наука, слѣдуя за безпрерывнымъ и измѣнчивымъ потокомъ четвероякихъ основаній и слѣдствій, послѣ каждой достигнутой цѣли направляется все дальше и дальше и никогда не можетъ обрѣсти конечной цѣли, полнаго удовлетворенія, какъ нельзя въ бѣгѣ достигнуть того пункта, гдѣ облака касаются горизонта,—искусство, напротивъ, всегда находится у цѣли. Ибо оно вырываетъ объектъ своего созерцанія изъ мірового потока и ставитъ его изолированно передъ собой: и это отдѣльное явленіе, которое въ жизненномъ потокѣ было исчезающе-малой частицей, дѣлается для искусства представителемъ цѣлаго, эквивалентомъ безконечно—многаго въ пространствѣ и времени; оттого искусство и останавливается на этой частности: оно задерживаетъ колесо времени, отношенія исчезаютъ передъ нимъ, только существенное, идея—вотъ его объектъ“ („Міръ, какъ воля и представленіе“ пер. Ю. Айхенвальда, т. I, 190—191) И еще: субъектъ въ искусствѣ „не слѣдуетъ болѣе, согласно закону основанія, за отношеніями, а успокаивается и растворяется въ безмятежномъ созерцаніи предстоящаго объекта внѣ его связи съ какимъ либо другимъ“ (ib. 184) Этотъ варіантъ кое—въ чемъ, конечно, отступаетъ все же отъ версіи Канта; именно—въ сторону, отъ которой мы предостерегали, говоря объ истолкованіи Канта, лишающемъ художественный объектъ качественнаго своеобразія: Шопенгауэръ думаетъ, что объектъ художественный „вырывается“ изъ „мірового потока“,—теорія общипаннаго орла, чуждая Канту. Но зато все существенное—кромѣ этого— выражено здѣсь ярко.

6. Будучи единичнымъ и цѣлымъ одновременно, художественный объектъ замкнутъ въ себѣ. Всякій научный объектъ указываетъ за свои предѣлы,—на цѣлое, на „возможный опытъ“, являющійся единственною цѣлью науки. Представляя цѣлое въ формѣ единичности, художественный объектъ, и при томъ каждый въ отдѣльности—есть цѣль искусства, какъ процесса. Не нужно искать цѣли по ту сторону объекта искуства: она въ немъ самомъ. Какъ научный опытъ или природа есть цѣль науки, а *все* содержаніе природы—осуществленная, какъ бы воплощенная цѣль, такъ и художественный объектъ, во всей своей особности и единичности, есть воплощеніе цѣли искусства. Это самоё цѣль, ставшая болѣе, чѣмъ цѣлью, изъ себя *какъ бы* произведшая всю полноту осуществляющихъ средствъ. Телеологическій методъ въ наукѣ условно признаетъ отдѣльныя части опыта цѣлями субъекта. Тѣмъ самымъ онъ разбиваетъ опытъ на столько цѣлыхъ, сколько предположилъ цѣлей. Но онъ дѣлаетъ это условно,—и въ этомъ, всего прежде, онъ отличенъ отъ искусства, которое *полагаетъ все множество своихъ цѣлей безусловнымъ образомъ, неотмѣнимо и разъ навсегда.* Но есть и еще различіе. Телеологическій методъ позволяетъ конструировать части опыта, требуя мыслить ихъ, какъ сообразныя цѣлямъ. Но условіемъ этого конструированія является *раздѣльность* цѣли и отвѣчающей ей части опыта. Гдѣ есть только *сообразность*, согласованность, тамъ цѣль—одно, а ея воплощеніе—другое. Нужно сопоставить цѣль и осуществленіе, сблизить ихъ настолько, чтобы „сообразность“ могла быть замѣчена. Кто говоритъ о цѣли *и* осуществленіи, тотъ видитъ въ нихъ *два* момента. *„У меня есть цѣль“—это значитъ: „у меня еще нѣтъ того, чего я хочу“. Достигнуть цѣли, значитъ упразднить ее, какъ нѣчто особое, противостоящее осуществленію. Цѣль есть цѣль, пока она не достигнута.* Цѣль осуществленная уже не противостоитъ осуществленію. И по желанію можно сказать одно изъ двухъ: либо то, что осуществленіе снимаетъ цѣль, либо то, что оно дѣлаетъ ее конкретной. Телеологическій методъ говоритъ о цѣляхъ, какъ о чемъ-то, съ чѣмъ *сообразуется* опытъ въ данныхъ предѣлахъ. Поэтому, ему невѣдома конкретная цѣль. Осуществленіе для него не снимаетъ, не поглощаетъ цѣли. Его цѣль—абстрактная, отвлеченная. Не то въ искусствѣ. Полагая данный объектъ цѣлью, искусство полагаетъ его цѣлью не только безусловнымъ, но и конкретнымъ образомъ. *Для него цѣль уже не внѣ объекта.* Она не подлежитъ осуществленію, ибо осуществлена. Искусство не ставитъ передъ нами цѣли и не предлагаетъ намъ установить, сообразуется ли съ нею данный художественный объектъ. Оно не заявляетъ: „вотъ какова цѣль—смотрите, подходитъ ли къ ней объектъ“. Иногда ищутъ въ произведеніи искусства „идеи“. Спрашиваютъ, „что хотѣлъ сказать имъ художникъ“. Вопросъ неправомѣрный! „Идея“ не внѣ художественнаго объекта, онъ не *средство для* выраженія идеи. Какъ говорилъ Гегель, объектъ есть „конкретная идея“. Это то же,

что и конкретная цѣль. О художественномъ произведеніи можно сказать, что его цѣль неизвѣстна, не опредѣлена, ибо ничто спеціально не выражаетъ ея. Хотя она образуетъ кристаллизаціонный центръ художественнаго объекта, такъ что къ ней возводится все въ объектѣ, однако, этотъ центръ существуетъ здѣсь не иначе, чѣмъ центръ въ кругѣ: развѣ о послѣднемъ можно сказать, что центръ въ немъ есть основной моментъ, *для* котораго начертана окружность? Какъ кругъ не вѣдаетъ цѣли, или, какъ кругъ можно бы объявить его же цѣлью, такъ и художественный объектъ лишенъ цѣли, для которой онъ могъ бы служить осуществляющимъ средствомъ. Этотъ объектъ есть „отнесенность многаго къ одному—die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem“ (74), однако—такому „одному“: „безъ опредѣленія, чѣмъ оно должно быть—unbestimmt was es sein solle“ (ib). Это „одно“ и есть цѣль. Но такъ какъ она остается „безъ опредѣленія“, такъ какъ она отнюдь не противополагается данной вещи, какъ цѣль, говорящая, „чѣмъ должна быть вещь—was das Ding sein solle“ (ib) и такъ какъ, наконецъ, мы *обычно* требуемъ этого отъ цѣли, а если не находимъ, отрицаемъ и наличность цѣли,—то Кантъ отказывается говорить о „цѣли“ въ искусствѣ, хотя и указываетъ, что всякое художественное произведеніе цѣлесообразно, но только—„безъ цѣли“. Цѣлесообразность безъ цѣли! Не странное ли, не противорѣчивое ли опредѣленіе? Для отвѣта учтемъ, что Кантъ здѣсь называетъ цѣлью *„понятіе* о томъ, чѣмъ должна быть вещь“ (73); учтемъ и то, что о такомъ понятіи въ *искусствѣ* нѣтъ и рѣчи, ибо искусство вовсе не доходитъ до образованія понятій; учтемъ, наконецъ, что искусство все таки формируетъ объектъ, какъ „отнесенность многаго къ одному“, *не опредѣляя лишь*, „чѣмъ должно быть“ это одно, а *если бы* опредѣлило, могло бы считать „одно“ цѣлью, т. е. „понятіемъ о томъ, чѣмъ должна быть вещь“: учтемъ все это, и намъ станетъ ясно, что *цѣлесообразность безъ цѣли есть цѣлесообразность безъ цѣли, выраженной въ понятіи, но не вовсе безъ цѣли*, ибо цѣль въ видѣ понятія противостоитъ объекту, сообразному съ нею, а *въ искусствѣ цѣль поглощена объектомъ, воплощена въ немъ, стала конкретной цѣлью.* Иначе говоря, художественный объектъ цѣлесообразенъ безъ цѣли, *если* рѣчь идетъ объ абстрактной цѣли, ибо такой цѣли для него не существуетъ; но *если* цѣль конкретная, объектъ цѣлесообразенъ по цѣли, которую онъ не просто выражаетъ или осуществляетъ, а которою онъ буквально *является* для субъекта искусства, какъ весь „опытъ“ *есть* цѣль для субъекта науки. Казалось бы, это не мысль Канта: судя по нѣкоторымъ его заявленіямъ, слѣдовало бы сказать, что въ объектѣ искусства нѣтъ цѣли, хотя бы и въ смыслѣ, выясненномъ нами. Но мы утверждаемъ, что, если держаться стиля, именно такъ и надо толковать слова Канта. Правда, понятіе конкретной цѣли и цѣли абстрактной формулировано не имъ, а Гегелемъ. (Werke, X, 3 Abt, 1838 года, стр. 252—254). Но Гегель только довелъ

до конца мысль Канта. Вотъ основа этой мысли: наука знаетъ одну лишь цѣль, и познавательныя способности субъекта дѣйствуютъ сообразно съ ней; въ искусствѣ онѣ дѣйствуютъ тоже цѣлесообразно; но у нихъ иная цѣль—множество цѣлей; въ наукѣ множество цѣлей выступаетъ въ телеологіи въ видѣ множества понятій, съ которыми должны сообразоваться объекты или „вещи“; такъ какъ вещи только *должны* еще сообразоваться съ этими понятіями, ясно, что цѣли внѣ вещей, что цѣли эти суть абстракціи, а, вслѣдствіе своей условности, и фиктивныя абстракціи; поскольку въ искусствѣ каждый объектъ есть единичное и цѣлое сразу, его цѣль не внѣ него, а въ немъ, онъ самъ—этотъ объектъ—и есть цѣль, а цѣль —конкретная цѣль.—Обычно утверждаютъ, будто Кантъ потому не видѣлъ цѣли въ объектѣ искусства, что считалъ цѣль лишь фикціей, лишь выраженіемъ цѣлесообразной игры силъ субъекта искусства. До извѣстной степени это вѣрно, но это не стильно, да и просто противорѣчиво. Чего требуетъ стиль, мы видѣли; а въ чемъ нарушеніе стиля оказывается и противорѣчіемъ—убѣдиться легко. Пусть есть только цѣлесообразная игра силъ! Цѣлесообразная—сообразная съ цѣлью: итакъ, изгнанная цѣль скрывается какъ разъ въ томъ, съ помощью чего она изгоняется!—Мы увѣрены, что только большая незаконченность всей „Критики способности сужденія“, особенно въ ея эстетической половинѣ—виною тому, что стиль Канта выступаетъ въ ней не совсѣмъ ясно и въ одѣяніи формулъ, нисколько—зачастую—не требуемыхъ стилемъ, или и вовсе ему противорѣчащихъ. „Смотря въ корень“, можно, однако, если не удалить, то ослабить этотъ изъянъ,—что̀ мы и пытались сдѣлать.

7. Итакъ, объектъ искусства есть конкретная цѣль—цѣлое и единичное вмѣстѣ, равнодушное ко всему, что внѣ него. Въ немъ множество упорядочено и возведено къ цѣли, при чемъ цѣлое, какъ единичное, и есть цѣль. Спрашивается теперь, какъ же именно упорядочено? Какимъ путемъ множество объединено? Множество въ немъ объединяется разсудкомъ. Но послѣдній дѣлаетъ это и въ объектѣ науки. Такъ какъ этотъ объектъ только единиченъ, а цѣлое противостоитъ ему, то ясно, что разсудокъ объединяетъ его иначе, чѣмъ онъ объединяетъ объектъ искусства, въ которомъ единичное слилось съ цѣлымъ. Въ наукѣ для объединенія субъектъ пользуется категоріями, примѣняя ихъ черезъ посредство основныхъ категорій пространства и времени, или только времени (въ психическомъ опытѣ, который не данъ въ пространствѣ, а въ одномъ лишь времени). Но *такъ какъ всѣ эти категоріи расчитаны на одинъ опытъ, на одну всецѣлую природу, а въ искусствѣ это условіе отсутствуетъ,—и категоріи разсудка въ искусствѣ пріобрѣтаютъ иной видъ*, если только примѣняются въ немъ. Въ послѣднемъ нѣтъ сомнѣній: тотъ же разсудокъ дѣйствуетъ въ наукѣ и въ искусствѣ,—категоріи суть его функціи, все равно, гдѣ бы онъ не дѣйствовалъ. Мы знаемъ, что въ искусствѣ разсудокъ служитъ

чувственности, и мы разъяснили, что это значитъ: разсудокъ здѣсь сосредоточиваетъ всю свою объединяющую силу на отдѣльныхъ и любыхъ данныхъ чувственности. Если въ наукѣ онъ путемъ категорій строитъ одинъ опытъ, въ искусствѣ онъ создаетъ сколько угодно, т. е. неопредѣленно много, замкнутыхъ „міровъ“, примѣняя къ каждому всѣ свои объединяющія средства, и прежде всего—категоріи. Однѣ и тѣ же функціи разсудка, категоріи, пріобрѣтаютъ въ наукѣ и въ искусствѣ разный видъ. Примѣромъ можетъ служить категорія времени. Въ наукѣ есть только одно время, какъ есть одинъ опытъ. Въ искусствѣ временъ столько, сколько есть замкнутыхъ цѣлыхъ, характеризующихся длительностью: таковы, напр., драматическія и музыкальныя произведенія. Въ наукѣ время безгранично. Въ искусствѣ оно ограничено предѣлами даннаго цѣлаго, напр., драмы. Въ наукѣ всѣ моменты времени суть ограниченія одного времени. Въ искусствѣ каждое время, т. е. время каждаго художественнаго цѣлаго самостоятельно и ему нѣтъ дѣла до временъ другихъ подобныхъ цѣлыхъ. То же относится и къ категоріи причинности. Мы говорили выше, что причинность предполагаетъ время. Но въ наукѣ время одно, въ искусствѣ—другое. Очевидно, и причинность въ этихъ областяхъ имѣетъ разный видъ. Мы имѣли случай упомянуть, какою она будетъ при условіи, что опытъ не единъ, а разорванъ на самостоятельныя части—цѣлыя. Это условіе осуществлено въ искусствѣ. Поскольку, наконецъ, всѣ категоріи предполагаютъ категорію времени, а послѣдняя одна въ наукѣ, другая—въ искусствѣ, ясно, что и всѣ категоріи раздѣляютъ такъ или иначе ту же участь. Слѣдовательно, мы получаемъ возможность утверждать, что *въ наукѣ и искусствѣ разныя категоріи*. Казалось бы, можно ограничиться меньшимъ: разъ однѣ и тѣ же функціи разсудка вскрываются тамъ и здѣсь, не правильнѣе ли сказать, что категоріи—однѣ и тѣ же, но примѣняются различно? Отвѣчая на это, надо имѣть въ виду, что, по Канту, *функціи разсудка въ наукѣ являются категоріями лишь постольку, поскольку примѣняются;* сами по себѣ, онѣ еще не категоріи науки, какъ и разсудокъ самъ по себѣ еще не научный, а субъектъ—еще не субъектъ науки. Субъектъ является научнымъ, *поскольку* выступаетъ въ научномъ творчествѣ; его разсудокъ наученъ *только* въ этой роли; и функціи разсудка получаютъ значеніе категорій науки *лишь* въ примѣненіи къ обработкѣ чувственнаго матеріала въ виду цѣли науки вообще. По аналогіи—mutatis mutandis—все это слѣдуетъ сказать и объ искусствѣ. Примѣненныя къ нему, функціи разсудка впервые становятся категоріями искусства.—Но пора остановиться! *Все о категоріяхъ въ искусствѣ говоритъ не Кантъ, а мы.* Ни одинъ изъ преемниковъ Канта, насколько мы знаемъ, не говорилъ также объ этомъ вопросѣ. Его и вообще долго просто не видѣли, и только въ самые послѣдніе годы нѣкоторые эстетики подняли его. Упомянуть о немъ здѣсь мы считали возможнымъ по двумъ

основаніямъ: *вопросъ необходимо требуется стилемъ Канта, и въ этомъ стилѣ есть и данныя для рѣшенія вопроса, хотя бы отчасти.* Помимо общей незаконченности эстетической теоріи Канта, причиной, объясняющей абсолютное молчаніе философа по этому вопросу, мы считаемъ слѣдующую: Кантъ все еще былъ подъ сильнымъ вліяніемъ традиціи, по которой искусство считается „отраженіемъ" научной дѣйствительности, а не новой, особой дѣйствительностью; эта традиція и помѣшала ему усмотрѣть, что изъ его общей точки зрѣнія необходимо вытекаетъ проблема категорій искусства, какъ категорій отличныхъ отъ научныхъ: по традиціи, въ искусствѣ только „отражаются" послѣднія, или, въ крайнемъ случаѣ, научныя категоріи объявляются „предпосылкой" искусства (такъ думаетъ, напр., Когенъ, отъ себя дополняя Канта, въ своемъ сочиненіи „Kants Begründung d. Aesthetik", стр. 94, 101—102 и др.).

8. Художественный объектъ отличается отъ всякаго научнаго своею законченностью: въ немъ единичное выступаетъ, какъ цѣлое. Только съ опытомъ въ цѣломъ можно сравнить его въ этомъ пунктѣ: опытъ есть цѣлое, за предѣлами котораго ничего не предполагается, какъ не предполагается таковое и за предѣлами каждаго художественнаго объекта, если стоять, такъ сказать, внутри послѣдняго, на его точкѣ зрѣнія. Но и здѣсь, впрочемъ, сходство не полное. Мы знаемъ, что „возможный опытъ" есть предѣльное понятіе, только идея. Напротивъ, *художественный объектъ есть идеалъ, въ немъ слиты дѣйствительность и идея.* Слѣдовательно, онъ законченъ всегда, тогда какъ опытъ не законченъ вполнѣ—никогда. Законченный опытъ существуетъ лишь въ идеѣ,—въ идеѣ разума, этой высшей потенціи и увѣнчаніи разсудка. Въ художественномъ объектѣ идея цѣлаго реализована. Поэтому, Кантъ называетъ этотъ объектъ „эстетической идеей". Такъ какъ въ искусствѣ дѣло никогда не доходитъ до „опредѣленнаго познанія", до научнаго понятія, а лишь до „познанія вообще", *художественный объектъ не можетъ быть выраженъ въ терминахъ науки, съ помощью какихъ угодно ея понятій, сколько бы ихъ ни было, хотя мы можемъ подходить къ объекту этому съ научными понятіями, какъ и ко всему вообще.* Поэтому Кантъ опредѣляетъ „эстетическую идею", каковой является всякій объектъ искусства, такъ: „подъ эстетической идеей... я понимаю такое представленіе воображенія, которое предоставляетъ много думать, но такъ, что никакая опредѣленная мысль, т. е. понятіе не можетъ быть ему адэкватнымъ, и слѣдовательно—такое, котораго никакой языкъ не можетъ вполнѣ выразить и сдѣлать понятнымъ" (182). Такъ же невыразима полностью и „идея разума", о которой идетъ рѣчь въ теоріи науки, и о которой мы говорили въ главѣ о предѣлахъ науки: именно неполная выразимость въ понятіи и побудила Канта перенести терминъ „идея" изъ теоріи науки въ теорію искусства. Нужно, однако, замѣтить, что сходство здѣсь больше кажущееся.

„Идея разума", опытъ, какъ такая идея, не можетъ быть осуществленъ вполнѣ —средствами науки, которая его создаетъ по частямъ. Для симметріи надо было бы ожидать, что „эстетическая идея" неосуществима средствами искусства: а она неосуществима лишь средствами *той же науки*, въ чемъ, по стилю ученія Канта, нѣтъ ничего удивительнаго, поскольку наука отличается отъ искусства. Средствами искусства „эстетическая идея" осуществляется вполнѣ.

Невыразимость продукта искусства средствами науки дѣлаетъ искусство ирраціональнымъ *съ точки зрѣнія науки*. Отсюда, казалось бы, вытекаетъ выводъ, что въ каждомъ художественномъ произведеніи содержится больше, чѣмъ въ любомъ научномъ объектѣ,—потому-то первое и нельзя исчерпать вторымъ. Но это невѣрное заключеніе,—это не слѣдствіе изъ мысли Канта. Послѣдняя говоритъ, что продукты науки и искусства несоизмѣримы, но это еще не значитъ, что искусство даетъ объекты болѣе полновѣсные, болѣе содержательные, чѣмъ наука. Они просто несравнимы, ибо качественно разнородны. Однако, еще при жизни Канта этотъ ложный выводъ изъ его ученія о художественномъ объектѣ, какъ „эстетической идеѣ"— былъ сдѣланъ. Изъ того, что каждый объектъ искусства есть законченное, замкнутое цѣлое, и изъ того, что онъ не можетъ быть адэкватно выраженъ съ помощью научныхъ понятій, Шеллингъ заключилъ, что этотъ объектъ безконеченъ, хотя само искусство не сознаетъ этого. „Основной характеръ художественнаго произведенія состоитъ... въ безсознательной (bewußtlose) безконечности" (W. W., Erste Abt., Dritter Band, 1858 г., „System d. transscend. Idealismus", 619). Но художественное произведеніе явнымъ образомъ представляется, является намъ, какъ конечное, какъ статуя, картина, романсъ и т. д. Поэтому, въ художественномъ объектѣ сочетаются безконечное и конечное. И Шеллингъ пишетъ: „безконечное, представленное конечнымъ образомъ, есть прекрасное" (ib. 620). Но задачей науки также является осуществленіе безконечно—цѣлостнаго опыта, реализація безконечности, и потому, по Шеллингу, „въ своей высшей функціи наука имѣетъ ту же задачу, что и искусство". Только въ наукѣ безконечное строится изъ конечныхъ частей, а это—безконечная работа: „вслѣдствіе способа рѣшенія, эта задача является для науки безконечной". Искусство, идя особымъ путемъ, въ любомъ пунктѣ упреждаетъ науку: поэтому, оно—„прообразъ науки", ея предвареніе,—„гдѣ искусство уже находится, туда наука должна еще лишь прійти". (ib. 623). Эту мысль высказалъ, впрочемъ, Фихте, и гораздо раньше—въ 1794 году, въ „Grundlage d. gesammten Wissenschaftslehre" (W. W., 1845 года, т. I, 117). Послѣ же Шеллинга ее развилъ Гегель въ „Vorlesungen ueber Aesthetik". По своему выразилъ ее и Шопенгауэръ, что видно хотя бы изъ приведенной выше цитаты: искусство всегда у цѣли, оно приводитъ къ познанію чистыхъ „идей" вещей, которыя для научнаго познанія размѣниваются на

свои „явленія“ во времени и пространствѣ, никогда при этомъ не познаваясь адэкватно. Мы сопоставляемъ эти краткія данныя для болѣе отчетливой обрисовки точки зрѣнія Канта въ обсуждаемомъ вопросѣ. Безъ сомнѣнія, понятіе „эстетической идеи“ у Канта послужило отправной точкой для взглядовъ Фихте, Шеллинга, Гегеля и Шопенгауэра, хотя Шеллингъ, Гегель и Шопенгауэръ при этомъ были еще подъ сильнымъ вліяніемъ Платона. Шопенгаэуръ самъ указываетъ на это; что касается Шеллинга, вліяніе Платона гораздо замѣтнѣе сказалось у него не въ цитированной „System“, а въ разговорѣ „Bruno“ (W. W. Erst. Ab., Vierter B. 1859, стр. 224 и сл.). Однако, Кантово понятіе „эстетической идеи“, взятое вполнѣ точно, къ разсмотрѣнному выводу не приводитъ. Больше того: такой выводъ имъ совершенно, безусловно исключается. Именно невыразимость объекта искусства въ терминахъ науки и ея объекта всего лучше доказываетъ качественную разнородность науки и искусства. Исторически говоря, нельзя отрицать у Канта слѣдовъ обратнаго. Но есть мѣста, гдѣ Кантъ ясно исключаетъ его возможность и настаиваетъ на „специфическомъ различіи“ этихъ областей. Онъ говоритъ это явно противъ Лейбница—Баумгартена, считавшихъ искусство только родомъ „спутаннаго“, „смутнаго познанія“. Заимствуя у нихъ фразеологію, онъ тоже разсуждаетъ объ художественномъ „сужденіи“, „сужденіи вкуса“. Но *здѣсь* это лишь фразеологія, ибо „сужденіе вкуса“—„единственное въ своемъ родѣ и не даётъ объ объектѣ абсолютно—никакого познанія (хотя бы и смутнаго—verworrenes)“ (75). Какъ мы убѣдились и выше, искусство, согласно стилю Канта, символизируется лучомъ, не совпадающимъ съ лучомъ—символомъ науки, а стоящимъ къ нему подъ нѣкоторымъ угломъ. Объектъ искусства, по Канту, поэтому, не прообразъ чего-то научно-познаваемаго, а особое „измѣреніе“ реальности.

9. Онъ входитъ въ особый міръ—міръ искусства въ буквальномъ смыслѣ этихъ словъ. Если все предшествующее не обосновываетъ этого нашего утвержденія, вотъ еще—прямое и весьма замѣчательное, хотя и не очень ясное заявленіе Канта. „Воображеніе (какъ продуктивная познавательная способность) очень сильно именно въ созданіи чего-то въ родѣ —gleichsam—другой природы, изъ матеріала, который ему даетъ дѣйствительная—wirkliche—природа. Мы отдаемся воображенію, когда опытъ кажется намъ слишкомъ заурядным; мы претворяемъ—bilden—этотъ опытъ, правда, всегда по аналогичнымъ ему законамъ, но также и по принципамъ, которые лежатъ, выше опыта, въ разумѣ (и которые для насъ не менѣе естественны, чѣмъ тѣ, по коимъ разсудокъ постигаетъ эмпирическую природу); при этомъ мы чувствуемъ нашу свободу отъ законовъ ассоціаціи (отъ которыхъ зависитъ эмпирическое примѣненіе этой же способности); по этимъ законамъ мы получаемъ отъ природы матеріалъ, который, однако, можетъ быть переработанъ нами въ нѣчто совершенно иное и поднимающееся надъ природой“, разумѣется—„природой

науки“ (182). Если принять во вниманіе, что продуктивное же воображеніе создаетъ и эту послѣднюю, дѣйствуя, вмѣстѣ съ разсудкомъ, въ качествѣ чувственности, то создаваемая имъ въ искусствѣ „другая природа“, по своей реальности, вовсе не ниже научной природы. Обычно „міръ воображенія“ противополагаютъ „міру дѣйствительному“. По Канту, можно противополагать два міра воображенія: одинъ изъ нихъ—научный, другой художественный.—Но тутъ возникаетъ вопросъ. Въ какомъ смыслѣ именуетъ Кантъ оба „міра“—„природами“? „Природа“ науки существенно едина. Можетъ ли и „природа“ искусства считаться чѣмъ-то единымъ? Мы знаемъ, что каждый художественный объектъ сразу и цѣлое и единичное. Значитъ ли, что, по Канту, эти цѣлыя, при всей своей замкнутости, сочетаются въ одно объемлющее ихъ цѣлое—во что-то въ родѣ другой природы? Вотъ вопросъ, по поводу котораго Канту не слѣдовало бы ограничиться этимъ загадочнымъ gleichsam, а пояснить точно, что это за „другая природа“, какъ она возможна въ видѣ цѣлаго. Но, увы!—большаго онъ не далъ. И мы признаемся, что намъ трудно догадаться, что бы онъ отвѣтилъ на нашъ, законный и имъ же внушенный, вопросъ.

10. На этомъ мы заканчиваемъ разсмотрѣніе проблемы объекта искусства. Но это не конецъ естественный: у Канта имѣются еще матеріалы по этому вопросу. Они касаются, напримѣръ, содержанія художественныхъ произведеній, классификаціи „искусствъ“ и т. д. Все это мы оставляемъ въ сторонѣ. Наши замѣчанія исчерпываютъ проблему объекта искусства лишь въ самомъ общемъ смыслѣ: въ томъ именно, при которомъ важно выяснить, что̀ такое художественный объектъ *вообще*—самъ по себѣ и въ отличіе отъ объекта науки.

11. Теперь намъ остается завершить стилизующее изложеніе теоріи искусства Канта, коснувшись вопроса о взаимоотношеніи субъекта и объекта въ искусствѣ.

XII. О взаимоотношеніи субъекта и объекта въ искусствѣ.

1. Мы и здѣсь будемъ разсматривать это взаимоотношеніе съ двухъ точекъ зрѣнія: съ точки зрѣнія *искусства, какъ процесса*, осуществляемаго субъектомъ,—и съ точки зрѣнія *искусства, какъ результата*, осуществленнаго тѣмъ же субъектомъ. Эти „точки“, ихъ общее значеніе и важность, были освѣщены нами при изслѣдованіи соотвѣтствующаго вопроса теоріи науки Канта. Къ настоящей связи относится также и приведенное тогда указаніе, что самъ Кантъ не различилъ этихъ „точекъ“, но, тѣмъ не менѣе, ихъ различеніе требуется его стилемъ.

2. Говоря о субъектѣ искусства, мы установили, что онъ *создаетъ* объектъ съ помощью тѣхъ самыхъ способностей, посредствомъ которыхъ

онъ въ наукѣ создаетъ научный объектъ. Разница лишь въ цѣляхъ дѣятельности, а оттуда—и въ сочетаніи способностей, пригодномъ для осуществленія цѣлей въ обоихъ случаяхъ. Во всемъ остальномъ оба процесса—художественный и научный—однородны.—Цѣлью научнаго процесса является созданіе одного единственнаго „опыта“, по отношенію къ которому все единично—частное есть фрагментъ, вырѣзъ. Напротивъ, цѣль художественнаго процесса,—точнѣе, его цѣли состоятъ въ созданіи столькихъ замкнутыхъ цѣлыхъ, сколько можно произвести единичныхъ элементовъ, изъ которыхъ каждый и оформляется въ видѣ цѣлаго. Соотвѣтственно этому, способности субъекта въ наукѣ сотрудничаютъ такъ, чтобы осуществить первую цѣль, а въ искусствѣ—такъ, чтобы достигнуть второй. Въ обоихъ случаяхъ—за этимъ исключеніемъ—схема процессовъ, отъ субъекта приводящихъ къ объекту—одна и та же. *И если въ наукѣ таковою оказалась схема творчества, какъ порожденія, эта схема характеризуетъ и художественный процессъ.* И мы можемъ формулировать взаимоотношеніе субъекта и объекта въ искусствѣ, какъ *процессъ* —такъ: субъектъ производитъ объектъ, какъ единичный и цѣлый сразу—тѣмъ путемъ, что порождаетъ его изъ себя. *Это—взаимоотношеніе рождающаго и рождаемаго.* Если въ наукѣ „рождаемые“ не чужды другъ другу, а являются частями единаго, сопринадлежнаго цѣлаго, въ искусствѣ они, напротивъ, замыкаются въ себѣ и не проявляютъ ничѣмъ своего сродства.

3. Разсматривая проблему взаимоотношенія съ точки зрѣнія искусства, какъ результата, мы должны отвѣтить на вопросъ: какъ именно относятся другъ къ другу субъектъ и уже созданный объектъ? Мы можемъ до нѣкоторой степени предугадать отвѣтъ на этотъ вопросъ. Вспомнимъ, какъ обстоитъ съ нимъ цѣло въ теоріи науки. Съ точки зрѣнія науки-процесса, субъектъ *порождаетъ* свои продукты, какъ части единаго опыта. Съ точки зрѣнія науки—результата, онъ *апперципируетъ* эти продукты, т. е. воспринимаетъ ихъ необходимо, какъ относящіеся къ одному „я“, къ одному субъекту. Итакъ, съ одной стороны—порожденіе для одного цѣлаго, съ другой—апперцепція. Въ искусствѣ мы также находимъ порожденіе, но это *не* порожденіе для *одного* цѣлаго, а порожденіе единичностей, какъ самостоятельныхъ цѣлыхъ. Очевидно, что въ результатѣ не можетъ быть того, чего нѣтъ въ процессѣ порожденія результата. Иначе говоря, отношеніе субъекта и объекта въ искусствѣ-результатѣ не можетъ уже быть отношеніемъ апперцепціи второго первымъ, т. е. воспріятія объекта, соединеннаго съ сознаніемъ, что объектъ вмѣстѣ со всѣми другими объектами относится къ одному и тому же „я“, субъекту. Здѣсь въ воспріятіи объектъ долженъ быть относимъ къ субъекту за свой рискъ и лишь самъ по себѣ: объектъ долженъ восприниматься лишь самъ по себѣ, безъ отношенія къ другимъ объектамъ, т. е. не какъ часть цѣлаго, а какъ цѣлое само по себѣ. Это отношеніе уже нельзя назвать апперцептивнымъ,

такъ какъ апперцепція необходимо предполагаетъ, что объектъ воспринимается въ связи съ другими объектами. Но отсутствіе апперцепціи здѣсь не означаетъ отсутствія сознанія, пониманія. Апперцепція есть лишь одинъ видъ осознанія, пониманія—тотъ именно, когда объектъ воспринимается, какъ объектъ среди объектовъ,—часть, „противостоящая“ цѣлому. Когда объектъ апперципируется, онъ осознается научнымъ образомъ. Но мы видѣли, что объектъ искусства тоже осознается—какъ предметъ „познанія вообще“, т. е. сознанія, но только не научнаго. Итакъ, художественное воспріятіе также сознательно, но это сознаваніе не есть апперцепція. Что же оно такое? Оно должно удовлетворять условію, чтобы объектъ давался субъекту какъ замкнутое цѣлое и единичное вмѣстѣ. Такое сознательное отнесеніе объекта къ субъекту, имѣющее мѣсто въ искусствѣ, можно назвать *контемплятивнымъ*, пользуясь терминомъ самого Канта. Apperceptio—научное воспріятіе или отнесеніе объекта къ субъекту. Contemplatio—художественное. Терминъ contemplatio обычно переводятъ по русски словомъ „созерцаніе“, но послѣднее имѣетъ значеніе не только художественнаго воспріятія. Условимся держаться латинскаго термина, тѣмъ болѣе, что и апперцепція—терминъ латинскій, и оба эти термина употребляются и Кантомъ. Приведемъ теперь нѣсколько цитатъ изъ Канта въ подтвержденіе, что художественное воспріятіе является контемплятивнымъ, или контемпляціей. Говоря объ отношеніи субъекта къ прекрасному (въ природѣ, но, конечно, eo ipso и къ прекрасному вообще), Кантъ пишетъ, что субъектъ (Gemüth) „въ эстетическомъ сужденіи о красотѣ природы находится въ состояніи спокойной контемпляціи: es in dem ästhetischen Urtheile über das Schöne dersellen in ruhiger Contemplation ist“ (112). Что контемпляція отличается отъ апперцепціи, необходимо требующей понятій и выражаемой въ нихъ, видно изъ заявленія Канта, что „контемпляція сама не направлена на понятія“... (51). Мы помнимъ, что апперцепція есть дѣло субъекта, разсудокъ котораго дѣйствуетъ научно, возводя всѣ данныя чувственности къ одному „я“ и тѣмъ самымъ вдвигая эти данныя въ одинъ опытъ. Поэтому, можно сказать, что въ наукѣ разсудокъ апперцептивный, и что апперцепированіе, какъ объединеніе въ одно цѣлое, есть самое ядро научно-дѣйствующаго разсудка. (см., напр., Kr. 138—9). Наоборотъ, въ искусствѣ разсудокъ на службѣ чувственности. Онъ не апперципируетъ, а только занимается контемпляціей. На этомъ основаніи его можно назвать „контемплятивнымъ разсудкомъ“. Кантъ такъ и называетъ его въ одномъ мѣстѣ, уже нами цитированномъ и обсужденномъ выше, гдѣ рѣчь шла о воображеніи, какъ чувственности: эта послѣдняя стоитъ въ искусствѣ „на службѣ у контемплятивнаго разсудка: zu Gunsten des contemplativen Verstandes“ (124). Мы уже указывали, что это невѣрно, ибо самъ Кантъ въ другомъ мѣстѣ спеціально говоритъ, что въ искусствѣ разсудокъ „служитъ“ чувственности. Но сейчасъ важно то, что

разсудокъ, дѣйствующій въ искусствѣ, названъ контемплятивнымъ.—Ruhige Contemplation Канта было источникомъ теоріи Шопенгауэра, что въ искусствѣ субъектъ „успокаивается и растворяется въ безмятежномъ созерцаніи предстоящаго объекта внѣ его связи съ какимъ либо другимъ“ (мѣсто цитировано уже нами). Шопенгауэръ, однако, придалъ особливое значеніе моменту „спокойствія“ контемпляціи. Онъ думалъ, что въ наукѣ субъектъ мятется безъ успокоенія, стремясь рѣшить безконечную задачу—построенія опыта изъ единичныхъ его фрагментовъ во времени и пространствѣ. И такъ какъ въ искусствѣ каждое единичное есть уже цѣлое, то, по Шопенгауэру, въ искусствѣ субъектъ „всегда находится у цѣли“, а потому и „безмятеженъ“. Это уже не оттѣнокъ мысли Канта. Для него и апперцепція, въ сущности, ruhige,—не болѣе и не менѣе, чѣмъ контемпляція, ибо и та, и другая суть лишь иныя выраженія для акта порожденія объекта субъектомъ. Выше мы разъясняли, что апперцепція есть тотъ же актъ порожденія, то же творчество, но только съ точки зрѣнія науки, какъ результата. И контемпляція есть тотъ же актъ художественнаго творчества, лишь разсматриваемый съ точки зрѣнія искусства, какъ результата. Вѣдь, по Канту, наука и искусство суть процессъ и его результатъ—сразу.

XIII. Критическая оцѣнка.

1. Критическая оцѣнка, къ которой мы обращаемся, должна сослужить намъ двойную службу: съ одной стороны—завершить стилизирующій комментарій—вскрытіемъ нѣкоторыхъ сторонъ дѣла, въ изложеніи не отмѣченныхъ и нуждающихся въ освѣщеніи критическомъ по самому существу, съ другой же—взвѣсить относительную цѣнность „теоріи искусства“ Канта. Но въ послѣднемъ отношеніи необходимо оговориться. Во-первыхъ, нельзя оцѣнивать теорію искусства Канта внѣ связи ея съ его теоріей науки, слѣдовательно—внѣ связи съ такою оцѣнкою послѣдней, при которой вниманіе бы обратилось на элементы теоріи науки, имѣющіе ближайшее отношеніе къ теоріи искусства; при томъ, критической оцѣнкѣ подлежитъ и самое связь между этими дисциплинами у Канта. Во-вторыхъ, мы будемъ заниматься оцѣнкой теоріи искусства Канта, разумѣя подъ ней то, что изложили на предшествующихъ страницахъ. Но это—стилизованная теорія искусства; къ тому, что̀ было „въ дѣйствительности“, она относится какъ „идеалъ“, какъ нѣчто возможное и внутренне—должное, хотя и не во всѣхъ отношеніяхъ „бывшее“. Поэтому, наша оцѣнка не есть оцѣнка историческаго дѣла Канта,—это оцѣнка одной изъ его сторонъ, изложенной, по возможности, въ такомъ видѣ, въ какомъ представилъ бы ее, вѣроятно, и самъ Кантъ на нашемъ мѣстѣ. Эту „сторону“ мы старались освободить, по возможности, отъ всего посторонняго, чтобы

отъ нея осталось лишь ея принципіальное существо,—то, что могъ бы сказать и Кантъ, и всякій другой, войдя въ русло его „стиля“. Наша оцѣнка, поэтому, не историческая, а принципіальная. Ея предметъ—не только „Кантъ“, но и все, что „въ духѣ Канта“, волей, либо неволей. Въ ряду возможныхъ теорій „въ духѣ Канта“ находится и разсматриваемая, высказанная самимъ Кантомъ, хотя и въ видѣ, не вполнѣ законченномъ, и мы оцѣнимъ ее въ этомъ ряду,—не sub specie historiae, а такъ, будто предстоитъ рѣшить, отвѣчаетъ ли она извѣстнымъ требованіямъ со стороны „истины вообще“, *насколько* мы, конечно, знаемъ ее,—эту „истину“. Это выдвигаетъ и третій пунктъ, нуждающійся въ оговоркѣ: „мы“, съ точки зрѣнія которыхъ будетъ вестись критика и оцѣнка теоріи искусства Канта,—это авторъ настоящей статьи и всѣ читатели, на сочувствіе которыхъ авторъ расчитываетъ по крайней мѣрѣ на время, требующееся для того, чтобы мысленно пройти съ нимъ предлагаемую цѣпь размышленій. Было бы трудно въ данной связи формулировать напередъ ту общую точку зрѣнія, съ которой мы поведемъ критику: она выяснится исподволь. Можно сказать только, что эта точка зрѣнія предполагаетъ различеніе—*въ данномъ случаѣ*—двухъ вещей: психологіи художественнаго творчества и теоріи художественнаго объекта. Связанныя близостью своихъ предметовъ, эти науки являются совершенно *самостоятельными* по отношенію другъ къ другу. Имъ отвѣчаютъ двѣ дисциплины, относящіяся къ „наукѣ“: психологія научнаго творчества и теорія нѣкоторыхъ объектовъ науки (далеко не всѣхъ), стоящія другъ къ другу въ такомъ же отношеніи. Обсуждая „теорію искусства“ Канта въ связи съ его „теоріей науки“, мы съ необходимостью, въ нѣкоторыхъ пунктахъ, будемъ говорить *съ нашей* точки зрѣнія и объ его „теоріи науки“, но лишь настолько, насколько это требуется нашей, въ общемъ все же—эстетической, задачей. Исходя изъ указаннаго различенія эстетическихъ дисциплинъ, мы обратимъ главное вниманіе на слѣдующіе три вопроса: 1. различаетъ ли Кантъ названныя дисциплины; 2. что онъ сдѣлалъ для первой изъ нихъ; 3. что онъ сдѣлалъ для второй. При чемъ, эти вопросы будутъ имѣть свои отзвуки и по отношенію къ „теоріи науки“ Канта въ оговоренныхъ тѣсныхъ предѣлахъ. Нашъ анализъ пойдетъ въ порядкѣ перечисленныхъ вопросовъ.

2. Какъ можно было видѣть изъ всего предшествующаго, Кантъ стремится снять принципіальную грань, отдѣляющую проблему научнаго и художественнаго *творчества* отъ проблемы научнаго и художественнаго *объекта*. Онъ дѣлаетъ центромъ всей своей философіи мысль, что объектъ создается, точнѣе—порождается процессомъ, который какъ бы „осаждается“, кристаллизуется въ объектѣ, въ видѣ самого объекта. И поскольку процессъ имѣетъ „носителя“, каковымъ является субъектъ, въ данномъ случаѣ субъектъ науки и искусства, можно сказать, что проблему объекта науки и искусства Кантъ растворяетъ въ проблемѣ субъ-

екта, дѣятельнаго, „порождающаго“ субъекта. Эту точку зрѣнія Кантъ сравнивалъ съ переворотомъ Коперника въ астрономіи. Какъ Коперникъ перемѣстилъ центръ солнечнаго міра въ солнце, такъ Кантъ перемѣстилъ философскій центръ въ субъекта. Сравненіе это принадлежитъ къ числу самыхъ неудачныхъ. Если говорить о реформѣ, о самомъ *фактѣ* реформы, она, конечно, была и у Коперника, и у Канта: въ этомъ пунктѣ—ихъ сходство. Но только въ этомъ. Ибо реформа Коперника была сознательнымъ уходомъ *отъ* субъекта *къ* объекту, отъ антропоцентризма къ геліоцентризму. И если нельзя сказать, что реформа Канта была возвратомъ къ антропоцентризму, ибо „субъектъ“ Коперника и „субъектъ“ Канта весьма и весьма различны, все же въ общемъ реформа Канта была направлена *въ* сторону, *отъ* которой ушелъ Коперникъ. Иной вопросъ, хорошо ли это было. Пока—рѣчь идетъ о сравненіи, сдѣланномъ Кантомъ, и намъ важно отмѣтить ту его долю, которая здѣсь не должна насъ вводить въ заблужденіе. Для Канта нѣтъ двухъ проблемъ: дѣйствующаго субъекта и—объекта его дѣятельности. Точнѣе, онъ не считаетъ эти проблемы принципіально-разными и сводитъ вторую на первую. Теорія объекта науки и искусства для него не особая, не самостоятельная теорія. Эта теорія растворяется у него въ ученіи о порождающемъ субъектѣ. Однако, это послѣднее отнюдь не есть психологія творчества—научнаго и художественнаго! Если у Канта, согласно его *заданію*, теорія объекта возводится къ ученію о субъектѣ, это послѣднее, согласно заданію же, нельзя разсматривать, какъ ученіе объ эмпирическомъ субъектѣ, а его порождающую дѣятельность—какъ творчество эмпирическаго субъекта. *Нашу пару дисциплинъ: теорію нѣкоторыхъ объектовъ науки и теорію художественнаго объекта, съ одной стороны, и психологію научнаго и художественнаго творчества, съ другой, Кантъ разрушаетъ съ обоихъ концовъ: для него—въ данномъ случаѣ—нѣтъ „теоріи“, но нѣтъ и „психологіи“*. То, что остается у него,—по заданію, должно отличаться отъ „психологіи“ и рѣшать, какъ вторичную,—проблему „теоріи“. *Его* „теорія науки“ и „теорія искусства“ не есть, по заданію, ни „психологія“, ни „теорія“ въ *нашемъ* смыслѣ. Вѣнцомъ и выраженіемъ этого является его мысль, что въ наукѣ и въ искусствѣ процессъ и результатъ его, т. е. объектъ, предметъ совпадаютъ, что наука и искусство суть процессъ и результатъ сразу. Ясно, слѣдовательно, что на нашъ первый вопросъ: различаетъ ли Кантъ психологію творчества—научнаго и художественнаго, и теорію научнаго объекта извѣстнаго порядка и художественнаго объекта—нужно отвѣтить отрицательно: нѣтъ, онъ не знаетъ здѣсь этого различія, не хочетъ его. Таковъ фактъ.—Въ чемъ же „истина“? Правъ ли Кантъ? Проводя указанное различеніе, мы, конечно, обязаны признать, что онъ не правъ. Но это признаніе пока не имѣетъ никакого вѣса. Развѣ мы оправдали нашу точку зрѣнія? Развѣ мы доказали, что „истина“ на нашей сторонѣ? Лишь

доказавъ это, мы могли бы сказать, что констатированіе факта заключаетъ въ себѣ и его оцѣнку. Но такого доказательства мы еще не дали. Его можно было бы получить, войдя въ спеціальное обсужденіе вопроса по существу. Но при этомъ пришлось бы основательно отклониться отъ нашей прямой задачи. Во избѣжаніе этого, мы пойдемъ другимъ путемъ, который все время будетъ держать насъ въ плоскости нашей критической задачи. Мы именно постараемся доказать слѣдующее: теорія науки и искусства Канта *лишь по заданію* хочетъ растворить проблему объекта въ проблемѣ субъекта, понятаго не какъ эмпирическій субъектъ, не какъ предметъ психологическаго разсмотрѣнія; *фактически* же, она даетъ лишь теорію объекта—научнаго и художественнаго и касается психологіи научнаго и художественнаго творчества; мы покажемъ, что неудача замысла лежала въ самомъ существѣ дѣла,—какъ и относительная успѣшность того фактическаго итога, на который размѣнялся замыселъ, коренилась въ томъ же существѣ дѣла. О фактическомъ итогѣ мы будемъ говорить дальше, такъ какъ онъ относится къ вопросамъ о томъ, что̀ сдѣлалъ Кантъ для обѣихъ основныхъ дисциплинъ. Здѣсь мы сосредоточимся на разсмотрѣніи того, что̀ вышло съ замысломъ и почему именно.

Замыселъ былъ: возвести объектъ къ субъекту и показать, какъ „изъ рукъ“ послѣдняго выходитъ объектъ—такимъ, какимъ мы знаемъ его. Этотъ замыселъ требовалъ осуществленія. Пока что—онъ только вопросъ. Отвѣтъ на вопросъ долженъ явиться его осуществленіемъ. И Кантъ даетъ такой отвѣтъ—въ простѣйшей формѣ. Онъ говоритъ намъ: объектъ, какимъ вы видите его, не просто данъ субъекту, онъ созданъ имъ и какъ бы *передъ* собою *положенъ*. Отнынѣ мы должны думать: объектъ *есть*, ибо онъ *появился*; онъ таковъ, ибо *сталъ* такимъ. Отнынѣ мы должны *примышлять* къ нему процессъ, мы должны мыслить его, какъ результатъ процесса, совершаемаго субъектомъ. Для насъ его „данность“ должна быть поверхностной пленкой, подъ которой мы должны прозрѣвать „созданность“. Но пленка эта должна стать прозрачной. Вѣдь все въ объектѣ отъ субъекта! Можетъ ли что либо скрыть отъ насъ эту тайну? Въ объектѣ нѣтъ ничего, что скрывало бы пульсирующій въ немъ процессъ. Но какъ: вѣдь объектъ это *результатъ* процесса? Сперва процессъ—затѣмъ результатъ: между ними все то „время“, въ теченіи котораго изъ процесса осѣдаетъ продуктъ, объектъ. Итакъ, если есть это время, оно и будетъ пленкой, скрывающей, что въ объектѣ есть лишь то, что̀ и въ процессѣ объективированія. Но и само время создано. Все, что въ немъ—течетъ. Все, что созидающій процессъ помѣщаетъ въ форму времени, длится. Но этотъ процессъ *самъ* не во времени: вѣдь онъ создаетъ самое время, и онъ существуетъ до времени, раньше времени. Говоря нѣсколько миѳологически, онъ—отецъ времени. Итакъ, процессъ не длится, не течетъ. Субъектъ творитъ внѣ времени. Поэтому, *между* творческимъ процессомъ и

его продуктомъ не залегаетъ время. Оно распространяется лишь на продукты и является способомъ ихъ упорядочиванія въ линейной послѣдовательности. Его нельзя разсматривать, какъ непрозрачную пленку, скрывающую въ продуктѣ его процессуальный характеръ. Эта пленка, наброшенная самимъ творящимъ субъектомъ, не вноситъ въ продуктъ новаго элемента, который не былъ бы продуктомъ же: сама пленка—такой продуктъ. Мы должны понять, что и время, и все въ немъ длящееся—застывшій процессъ, совершающійся въ вѣчности. Въ мірѣ ничего не происходитъ, ибо міръ, царство объектовъ, отъ вѣка, еще до вѣка сотворенъ такимъ, какимъ мы знаемъ его. Онъ сотворенъ изъ нѣдръ субъекта. Въ немъ застылъ процессъ творчества. Но съ другой стороны, онъ—только процессъ: въ немъ все есть дѣятельность субъекта. Наука и искусство поэтому въ одно и то же время и процессы и результаты. Ибо эти процессы даны до времени, и во время они вступаютъ уже, какъ результаты. Остановимся здѣсь.

Слѣдуя замыслу Канта, мы *перемѣстили объектъ въ субъекта*, въ творчество субъекта. Мы совершили переворотъ, который Кантъ уподоблялъ перевороту Коперника. Но что мы *фактически* сдѣлали? Что для насъ измѣнилось? Объектъ не измѣнился,—съ нимъ ничего не произошло. Мы перестали мыслить его, какъ косное бытіе,—мы выражаемъ его въ терминахъ процесса. Мы теперь видимъ въ немъ вѣчно-подвижную сущность, въ которой, однако, *все есть раньше, чѣмъ оно возникло, и все возникаетъ только тогда, когда уже существуетъ*. Странная сущность! Движеніе которое ничего съ собой не приноситъ, которое не имѣетъ начала, потому что для него и въ немъ начало совпадаетъ съ концомъ, длительность сжимается въ недлящуюся магическую точку. Движеніе—неподвижность! Процессъ, который протекъ еще до того, какъ совершился, и который *такъ же хорошо* можетъ быть опредѣленъ, и какъ неподвижный результатъ! Объектъ сталъ процессомъ—какъ? Такъ, что мы мыслимъ его и теперь коснымъ, какъ и прежде, а *называемъ* еще и процессомъ. Откуда этотъ странный итогъ? Развѣ процессъ для насъ то же, что косный результатъ? *По заданію*—нѣтъ; ибо зачѣмъ тогда было вводить понятіе процесса, созиданія. Но *въ исполненіи*—да: процессъ этотъ течетъ внѣ времени, а никакое теченіе, никакое измѣненіе невозможно внѣ времени; назовемъ результатъ процессомъ внѣ времени: мы перемѣнимъ лишь имя.

Но дѣйствительно ли внѣ времени невозможно измѣненіе? Вѣдь можемъ же мы мыслить и само время, какъ созданное субъектомъ: не значитъ ли, что оно, по крайней мѣрѣ, создается внѣ времени, и что это—примѣръ процесса внѣ времени въ вѣчности? Попытаемся додумать эту мысль до конца. Нѣчто создается внѣ времени,—говоримъ мы. Итакъ, его не было—и оно „стало быть“: такова послѣдовательность, таковъ порядокъ. Развѣ эта послѣдовательность, этотъ порядокъ—не время? Но вѣдь *не всякій* же порядокъ—порядокъ временной? Безъ сомнѣнія,—не всякій. Вотъ ариѳмети-

ческій порядокъ: 1,2,3...: 2 слѣдуетъ за 1, 3 за 2—и такъ далѣе, но не во времени, ибо этотъ порядокъ слѣдованія не выражаетъ того, что *сперва* есть 1, *потомъ* появляется 2 и т. д.; онъ указываетъ только на то, что два опредѣляется своимъ „мѣстомъ“ между единицей и тремя, какъ три —мѣстомъ между двумя и четырьмя и т. д. Ясно, что внѣвременная ариѳметическая послѣдовательность не творческая, а творческая—не ариѳметическая. Если творческая послѣдовательность должна быть внѣвременной, нужно вообразить ее иною. Какой? Нѣкоторые полагаютъ, что есть еще одна внѣвременная послѣдовательность: логическая. Напримѣръ, связь основанія и слѣдствія называютъ логическою послѣдовательностью. Положимъ,—это вѣрно. Однако, несомнѣнно, что и эта послѣдовательность не даетъ намъ никакого понятія о послѣдовательности создающаго и созданнаго. Мы говоримъ: слѣдствіе *вытекаетъ* изъ основанія: но это тропъ; выражаясь точно, надо сказать: когда я, субъектъ во времени, мыслю основаніе, *я* съ необходимостью *перехожу*—мысленно—отъ него къ нѣкоторому его слѣдствію; *этотъ* переходъ совершается во времени: основаніе никогда не переходитъ въ слѣдствіе, послѣднее не течетъ, какъ изъ крана, изъ основанія. Слѣдовательно, связь основанія и слѣдствія или логическая послѣдовательность не даетъ намъ ничего для уясненія творческой послѣдовательности внѣ времени. Не признать ли—проще всего—эту послѣдовательность особымъ, хотя еще не изслѣдованнымъ, но завѣдомо существующимъ, видомъ внѣвременной: тогда заразъ станетъ ясно, и то, что она возможна, и то, что ни ариѳметическая, ни логическая не изображаютъ ее. Это просто,—но вѣдь вопросъ въ томъ, возможно ли это? Мы мыслимъ такую послѣдовательность,—значитъ ее можно мыслить,—значитъ она существуетъ: такъ хотѣлось бы оправдаться передъ собою же. Жалкое оправданіе! Фактъ не есть оправданіе, особенно—смутный, неанализированный. Да и фактъ ли то, что мы мыслимъ такую послѣдовательность? Мы мыслимъ не ее, а *ея заданіе*, ея конструкцію. Это заданіе, эта конструкція—только *требованіе*, только *призывъ*, обращенный нами къ намъ же: *„попробуйте“* мыслить внѣ времени создающее и созданное въ ихъ творческой связи!“ Все можетъ быть предметомъ такого требованія, напр., черная бѣлизна, 3=5, дерево не дерево и т. д. Но мы „вникаемъ“ и выносимъ убѣжденіе, что одни требованія осуществимы, другія нѣтъ. Обсуждаемое—изъ послѣднихъ. Какъ возможно, чтобы процессъ, исходящій изъ субъекта, сталъ объектомъ, не длясь, не протекая? Какъ procedere, протекать, совершаться можно мыслить, какъ stare, стоять безъ движенія? Поистинѣ, это то же, что 3=5, предполагая 3 и 5 выраженными въ одной системѣ счисленія. Это то же, что А есть не А! Итакъ, процессъ внѣ времени—это вѣчное nunc stans,—не подвижность, а застылость,—не процессъ, а результатъ. Удивительно ли, что процессъ этотъ—и результатъ сразу! Онъ никогда не *былъ* процессомъ.

Внѣ времени нѣтъ процесса. И, въ сущности, самъ Кантъ хорошо понималъ эту довольно элементарную, казалось бы, истину. Онъ говоритъ, напр., о сверхъопытномъ субъектѣ („ноуменѣ"), что „въ немъ, поскольку онъ—ноуменъ, ничто не *случается* и нѣтъ никакихъ измѣненій, которыя бы требовали динамическихъ опредѣленій во времени"... (Kr. 569, курсивъ Канта). Но это не мѣшаетъ ему, на слѣдующей же страницѣ, говорить о „дѣйствіи" субъекта не только во времени, но и внѣ времени..... Это повторяется затѣмъ, напр., и у Шеллинга, говорящаго однажды объ „абсолютной интеллигенціи, для которой ничто не начинается и не становится, ибо для нея все дано сразу—ist alles zugleich"... (W. W. Erste Abt., Dritt. B. 1858 г., стр. 484-5);—а въ другой разъ развивающаго мысль о „вѣчномъ, ни въ какомъ времени ни постигаемомъ актѣ самознанія" этой „интеллигенціи, вслѣдствіе котораго послѣдняя опредѣляется объективно, какъ вѣчное становленіе—das ewige Werden"... (ib., 376). Итакъ, внѣвременный процессъ творчества никогда, въ сущности, и не бываетъ процессомъ. Кантъ захотѣлъ *назвать* его процессомъ: въ этомъ вся реформа,—чисто словесная... Рецептъ ея простъ: возьмемъ объектъ—науки, и скусства: онъ данъ; *скажемъ*, что онъ созданъ, но только—внѣ времени, и никто не былъ свидѣтелемъ его созданія; никто не обличитъ насъ въ несогласіи съ фактами; вѣдь, быть созданнымъ внѣ времени—это всегда быть такимъ, каковъ есть. Объектъ тотъ же: но мы увеличили его на созданіе внѣ времени, на ± 1. Откуда же иллюзія, что отъ перевода на термины творчества внѣ времени что-то прибавилось къ нашему знанію? Объяснить ее легко. Возьмемъ : 5 и $5 + (\pm 1)$: второе выраженіе по виду отлично отъ перваго,—есть иллюзія того, что : $5 + (\pm 1)$ что-то иное, чѣмъ 5. Иллюзія будетъ длиться до тѣхъ поръ, пока мы не продѣлаемъ дѣйствій, только обозначенныхъ въ выраженіи $5 + (\pm 1)$: прибавимъ и отнимемъ единицу, мы получимъ 5. Иллюзія держится тѣмъ, что мы *не додумываемъ до конца* обозначенное лишь заданіе нашей мысли. То же и въ случаѣ съ переводомъ объекта (5) на языкъ : объектъ созданъ (+1) внѣ времени (—1). Сказавъ „созданъ", мы стали на путь умноженія нашихъ знаній объ объектѣ; сказавъ „внѣ времени", мы вернулись назадъ: внѣ времени нѣтъ созиданія. Но *недодуманность и здѣсь поддерживаетъ иллюзію* какого-то приращенія. Додумать—значитъ понять его, —понять—разсѣять иллюзію. Для насъ ея больше нѣтъ отнынѣ. Мы знаемъ, что перемѣщеніе объекта въ процессъ субъекта есть лишь словесная реформа. Прослѣдимъ ея дальнѣйшій ходъ съ открытыми глазами.

Мы покинули объектъ въ нѣдрахъ творящаго субъекта. Теперь надо показать, какъ онъ оттуда получается, какъ онъ творится. Ясно,—какъ: онъ оттуда выходитъ, онъ *рождается*. Его творчество есть его порожденіе! Мы выше отмѣчали, что вовсе не случайно отождествилъ Кантъ творчество съ порожденіемъ. Теперь—въ этомъ убѣждаемся. Онъ могъ не отождествить

его, онъ могъ говорить объ эпигенетическомъ процессѣ полученія объекта изъ субъекта лишь приблизительно (gleichsam, eine Art), онъ могъ бы найти иное выраженіе, иное понятіе. Но все напрасно: онъ только нарушилъ бы стиль ученія, и гдѣ рѣчь идетъ только о стилѣ, не такъ ужъ и важно, что Кантъ съ достаточной гибкостью схватилъ и выразилъ его, говоря объ эпигенезисѣ, порожденіи и т. д. не только по отношенію къ размноженію живыхъ существъ, но и къ творчеству въ наукѣ и въ искусствѣ; это важно исторически, но съ принципіальной стороны этотъ фактъ имѣетъ лишь иллюстраціонное значеніе: какъ въ зеркалѣ въ немъ отразился принципъ!—Итакъ, объектъ порождается. Какъ? Надо ли долго искать отвѣта? „Какъ“ здѣсь получается оттуда же и такъ же, какъ „что“,—способъ, форма порожденія—откуда и порожденіе. Для послѣдняго мы взяли объектъ и сказали: онъ созданъ внѣ времени изъ нѣдръ субъекта. Возьмемъ и теперь объектъ и всмотримся въ его *составъ*. Мы найдемъ въ любомъ объектѣ—научномъ и художественномъ—два элемента: нѣкоторое разнообразіе и порядокъ въ немъ. Но объектъ созданъ субъектомъ: въ объектѣ лишь то, что вложилъ въ него субъектъ. Итакъ, моменты разнообразія и порядка („единство“) порождены субъектомъ, который тѣмъ самымъ порождаетъ объектъ. Одна дѣятельность субъекта порождаетъ разнообразіе, множество: это чувственность, она источникъ множества. Другая дѣятельность порождаетъ порядокъ; это разсудокъ, источникъ единства. Ихъ сотрудничество создаетъ объектъ. Но онъ, по Канту, одинъ въ наукѣ, иной—въ искусствѣ: итакъ, сотрудничество чувственности и разсудка въ научномъ процессѣ одно, въ художественномъ—другое. Читатель вспомнитъ, какъ мы пытались выше описать оба эти процесса. Сравнивъ эти описанія съ описаніями объекта научнаго и художественнаго, онъ легко замѣтитъ, что о процессѣ мы говорили то же, что объ объектѣ, только съ прибавленіемъ процессуальной терминологіи: ибо это—описаніе объекта въ терминахъ процесса, ничего не мѣняющихъ по существу. Признаемся, намъ стоило большого труда дѣлать видъ, что мы говоримъ въ соотвѣтствующихъ главахъ, посвященныхъ процессу въ субъектѣ и объекту—не одно и то же, выраженное только mutatis verbis. Дѣлать видъ!—это настоящее слово. Но „дѣлать“ его было необходимо, пока мы только излагали, давали матеріалы.

Мы поднялись отъ объекта къ субъекту, и отъ послѣдняго мы снова вернулись къ объекту. Субъектъ, по заданію,—центръ всего. Что мы найдемъ въ немъ? То, что онъ порождающій центръ, то, что онъ внѣ времени, то, что онъ стоитъ позади каждаго изъ насъ и все дѣлаетъ за насъ, то, что онъ у каждаго изъ насъ такой же, какъ у другого, такъ что всѣ субъекты дѣйствуютъ, какъ одинъ, то, наконецъ, что у каждаго есть чувственность и разсудокъ, которые работаютъ такъ—въ наукѣ, иначе—въ искусствѣ. Какое богатство данныхъ!—увы, все „заимствованныхъ“,

„чужихъ“, исключая лишь немногихъ. Во-первыхъ, *субъектъ* науки отличается отъ *субъекта* искусства лишь тѣмъ, чѣмъ отличается научный *объектъ* отъ художественнаго: сіяніе объекта осѣняетъ и здѣсь субъектъ, эту блѣдную луну, тѣнь, отбрасываемую объектомъ. Кто же скажетъ, что отъ тѣни „происходитъ“ это монументальное зданіе! Во-вторыхъ, отмысливъ все, сводящееся въ субъектѣ къ отблеску объективнаго свѣта, мы найдемъ столь тощее содержаніе! Оно разложится на двѣ части: субъекты всѣ совершенно одинаковы и внѣвременны,—они дѣйствуютъ, порождаютъ. Послѣдняя „часть“ не можетъ быть соединена съ первой: внѣ времени ничто не происходитъ, абсолютно безвременный субъектъ абсолютно бездѣятеленъ. Остается одно изъ двухъ: либо упразднить безвременность субъекта и отождествить послѣдній съ эмпирическимъ субъектомъ, съ реально-психическимъ „я“ каждаго изъ насъ, либо, оставивъ ему внѣвременность, лишить его активности. Первое противорѣчитъ и Канту, и истинѣ, насколько мы представляемъ себѣ ее: по Канту, эмпирическіе субъекты вовсе не однородны и вовсе не дѣйствуютъ, „какъ одинъ“, а объ обсуждаемомъ субъектѣ слѣдуетъ сказать то и другое; и вообще, съ точки зрѣнія „истины“, это совершенно вѣрно: согласіе между нами—не обычный порядокъ вещей, и это показываетъ, что мы не во всемъ похожи другъ на друга и, во всякомъ случаѣ, мы не воспроизводимъ одного и того же клише: индивидуальность и „клише“—это разница! Итакъ, возможно лишь то, что субъектъ, о которомъ говоритъ Кантъ,—внѣвременный и абсолютно бездѣятельный. Въ такомъ случаѣ, нѣтъ надобности во многихъ подобныхъ субъектахъ: довольно и одного,—вѣдь они всѣ „какъ одинъ“. Этотъ единственный субъектъ есть нѣчто идеальное, и можно было бы показать, что у Канта, въ его „теоріи науки“, изрѣдка, какъ драгоцѣнный песокъ, сверкаютъ намеки на важное значеніе этого субъекта. Но онъ не въ „стилѣ“, а если бы и былъ въ стилѣ, мы здѣсь все равно не упомянули бы подробнѣе о немъ, такъ какъ въ „теоріи искусства“ Канта не усматриваемъ ему никакой аналогіи. Понятіе субъекта искусства, какъ такового, вовсе „пустое мѣсто“ у Канта. Этотъ „геній“ столь мало говоритъ намъ, что для ученія о геніѣ вообще и въ искусствѣ въ частности—не даетъ рѣшительно ничего. Въ спеціальныхъ монографіяхъ о геніѣ ученіе Канта либо объявляется „страннымъ“, либо вовсе обходится молчаніемъ. Напримѣръ, въ книгѣ Seailles'a — „Essais sur le genie dans l'art“ о Кантѣ, по поводу проблемы генія въ искусствѣ, справедливо, нѣтъ ни слова. И это о мыслителѣ, который думалъ, что единственное поприще генія—искусство! Его собственный геній, подпавшій подъ власть чудовищной иллюзіи—тому виной...

Мы видимъ, что субъективирующая, по заданію, точка зрѣнія Канта оказывается только попыткой пересказать въ терминахъ субъекта и внѣвременнаго творчества то, что извѣстно—и отчасти, благодаря самому Канту, о нѣкоторыхъ научныхъ и о художественномъ объектахъ. Онъ хотѣлъ

снять проблему объекта и растворить ее въ проблемѣ субъекта. Но субъектъ его—почти безсодержательная фикція, ничего не объясняющая. Дѣйствительно, ни субъектъ, ни его дѣятельность здѣсь не психическіе. Но они, за отсутствіемъ содержанія, и вовсе никакіе. Закрѣпимъ техническимъ терминомъ точку зрѣнія Канта со стороны ея заданія и исполненія. Ученіе, утверждающее, что все „внѣшнее“ субъекту произошло изъ субъекта и было какъ бы *выброшено имъ наружу*; иногда называютъ пройективизмомъ (pro—jicio или pro—jacio выбросить, бросить передъ). По замыслу, точка зрѣнія Канта есть пройективизмъ. Обратную точку зрѣнія, которая видитъ въ субъектѣ лишь то, что есть въ объектѣ, которая опредѣленія *объекта* просто *переноситъ внутрь* субъекта, можно назвать интройективизмомъ (intro—jaceo). Терминъ интройекція уже употребляется въ философской литературѣ подъ вліяніемъ Авенаріуса и въ его смыслѣ. Нѣтъ нужды выяснять здѣсь, что это за смыслъ. Слѣдуетъ лишь имѣть въ виду, что онъ не вполнѣ совпадаетъ съ тѣмъ, который *мы здѣсь* придаемъ термину интройекція. *Интройективизмъ и есть самое подходящее имя для точки зрѣнія Канта, послѣ того, какъ мы вскрыли ея подлинное содержаніе.* И въ „теоріи науки“, и въ „теоріи искусства“ онъ интройективистъ. Его „теорія науки“ есть интройективистическое ученіе, пытающееся растворить ученіе о нѣкоторыхъ объектахъ „науки въ фикціи субъекта. Его „теорія искусства“ дѣлаетъ то же съ художественнымъ объектомъ. Эти характеристики относятся къ обѣимъ теоріямъ, какъ къ цѣлымъ. Что касается метода интройекціи, онъ, какъ мы выдѣли, заключается въ конструированіи субъекта изъ опредѣленій объекта и изъ поясненія, что первенство принадлежитъ этому конструированному субъекту. Этотъ методъ можно назвать методомъ конструкціи. Но такъ какъ этимъ методомъ пользуются и пройективистическія ученія, можно условиться говорить здѣсь *о методѣ интройективистической конструкціи.* Мы говорили, что неудача замысла Канта—растворить проблему объекта въ проблемѣ субъекта, творчества субъекта—неудача не просто фактическая, но принципіальная. Теперь это очевидно. Интройективизмъ есть ученіе, съ начала и до конца безсодержательное. Онъ имѣетъ дѣло съ тѣнями и самъ не больше, чѣмъ тѣнь отъ тѣней. Тамъ же, гдѣ онъ сочетается съ мыслью, что объектъ создается, точнѣе порождается изъ субъекта внѣ времени, въ него привходитъ и совершенно противорѣчивый элементъ. Безсодержательная доктрина обогащается на ± 1...

Мы остановились пока на самой малоцѣнной—въ результатѣ—сторонѣ дѣла Канта согласно его „стилю“. Конечно, нельзя ожидать, чтобы въ этомъ „дѣлѣ“ не оказалось фактически другихъ, болѣе значительныхъ сторонъ. Но онѣ рѣшительно противорѣчатъ „стилю“, если брать его въ замыслѣ. Если же судить о стилѣ по тому, что вышло изъ замысла, эти стороны являются крупнѣйшей заслугой Канта. Фактически онъ сумѣлъ сдѣлать кое-что и для проблемы психологіи научнаго и художественнаго творчества, а еще больше

—для теоріи нѣкоторыхъ научныхъ объектовъ и для теоріи художественнаго объекта. Вундтъ формулировалъ такъ называемый „законъ гетерогеніи цѣлей“. Онъ сводится къ тому, что наше стремленіе къ поставленной цѣли, помимо нашей воли, единственно по причинамъ болѣе или менѣе объективнымъ, оказывается обращеннымъ и на разныя побочныя обстоятельства, становящіяся цѣлями же. Сплошь и рядомъ можно замѣтить,—заднимъ счетомъ, обычно,—что эти побочныя, „мимоходныя“ цѣли какъ разъ и являются главными, во всякомъ случаѣ—такими, для достиженія которыхъ мы, нехотя, дѣлаемъ фактически всего болѣе. Такъ изъ алхиміи „родилась“ химія, изъ астрологіи—астрономія, Изъ интройективизма Канта, по тому же закону гетерогеніи цѣлей, возникли существенные вклады въ психологію творчества и въ теорію объекта. Въ частности, можно утверждать, что теорія художественнаго объекта почти впервые имъ создана, да и по отношенію къ теоріи нѣкоторыхъ объектовъ науки это вѣрно въ очень большой степени. Мы переходимъ къ вскрытію этихъ положительныхъ сторонъ дѣла Канта, начавъ съ обсужденія его вклада въ психологію творчества.

3. Что сдѣлалъ Кантъ для психологіи научнаго и художественнаго творчества? Учитывая его вкладъ въ этомъ отношеніи, мы должны отбросить его ученіе о субъектѣ внѣвременномъ и внѣвременномъ же творчествѣпорожденіи. Въ психологіи рѣчь можетъ итти только объ эмпирическомъ субъектѣ во времени, т. е. о психическомъ „я“ и „его“ переживаніяхъ. Въ ученіи Канта этотъ субъектъ не играетъ никакой роли. Онъ ничего не дѣлаетъ, а просто „является“, какъ продуктъ среди продуктовъ внѣвременнаго порожденія. На его долю достается только эмоціональный моментъ. По Канту, эмоціи—научно-познавательная и художественная—суть дѣйствіе игры способностей, происходящей за спиной эмпирическаго, психическаго субъекта, въ нѣдрахъ внѣвременнаго субъекта. Слѣдовательно, эмоція въ обоихъ случаяхъ есть нѣчто пассивное. Такая характеристика ей совершенно приличествуетъ, если вспомнить, что вѣдь и эмпирическій субъектъ, по Канту,—только продуктъ, только пассивный потокъ явленій въ единомъ времени, смѣна ихъ, чередованіе. Конечно, съ психологической точки зрѣнія это совершенно непріемлемо. Отрицать активность душевной жизни все равно, что отрицать существованіе душевной жизни. Если самонаблюденіе, непосредственное воспріятіе способно намъ дать что либо, оно даетъ намъ, по крайней мѣрѣ, непосредственную возможность убѣдиться, что всѣ душевныя переживанія активны. Есть-ли у насъ что либо другое, кромѣ этой активности, кромѣ актовъ осознанія—это вопросъ. Но что эти акты существуютъ, можно оспаривать лишь подъ вліяніемъ предвзятой доктрины. Отрицаніе активности душевной жизни вытекаетъ изъ интройективизма Канта. Но и нѣкоторые психологи XIX в., въ общемъ чуждые сильному вліянію Канта, держались и держатся этой мысли.

Ее высказывалъ, напр., покойный Джемсъ въ своей „Психологіи“ и въ особой статьѣ: „Существуетъ ли сознаніе“ (переводъ въ сб. „Новыя идеи въ философіи“, № 4). Вполнѣ въ ея духѣ написана психологія Авенаріуса (II т. „Критики чистаго опыта“). Въ русской литературѣ разсматриваемый взглядъ въ самое послѣднее время нашелъ себѣ горячаго защитника въ лицѣ проф. А—ра Ив. Введенскаго, въ его новой книгѣ. „Психологія безъ всякой метафизики“ (1914 г.; проф. Введенскій раздѣляетъ многія идеи Канта въ области всѣхъ основныхъ философскихъ вопросовъ). Что касается Джемса, несомнѣнно, что отрицаніе активности душевной жизни идетъ вразрѣзъ со всѣми его другими взглядами и является результатомъ увлеченія оригинальнымъ пародоксомъ (что сознанія нѣтъ!) Едва ли кто другой изъ современныхъ психологовъ говорилъ краснорѣчивѣе, напр., объ активности „вѣры“, чѣмъ Джемсъ, въ сборникѣ статей котораго: „Зависимость вѣры отъ воли и другіе опыты популярной философіи“ (р. пер. 1904 г.) можно найти настоящіе гимны активности душевной жизни и превознесеніе этой активности съ этической точки зрѣнія. Его „прагматическая философія“ есть тоже только распространенная апологія цѣнности этой активности. Авенаріусъ, стремившійся создать психологію на почвѣ „чистаго опыта“, какъ разъ въ разсматриваемомъ отношеніи сошелъ съ этой „почвы“, отдавая дань своему физіологическому предразсудку, по которому психическое образуетъ, по отношенію къ физіологическому, только „зависимый рядъ“. И хотя Авенаріусъ увѣряетъ, что онъ принимаетъ это только ради методологическаго удобства, критики его давно подмѣтили, что это только этикетка, „не соотвѣтствующая дѣйствительности“ (см. напр.: И. И. Лапшинъ: „Проблема „чужого я“ въ новѣйшей философіи“, 1910 г., стр. 178, 181—2). Вообще, при чисто біологическомъ подходѣ къ психологическимъ вопросамъ, вѣроятно, создается родъ темныхъ очковъ, мѣшающихъ изслѣдователю ясно видѣть то, что особенно характерно для психическаго, но непривычно для наблюдателя-біолога. Какъ извѣстно, Джемсъ былъ сперва *физіологомъ*. Авенаріусъ былъ всю жизнь подъ обаяніемъ *біологіи* въ широкомъ смыслѣ и въ дарвинистической окраскѣ. У французскихъ психологовъ, какъ Рибо, подходъ къ психологическимъ вопросамъ часто также *біологическій* и они тоже иногда склоняются къ отрицанію специфической активности душевной жизни (въ чемъ зачастую повиненъ, напр., Рибо). Любопытно также, что знаменитое утвержденіе, будто душевная жизнь есть „эпифеноменъ“, какъ бы болотный огонекъ на толщѣ біологическихъ процессовъ, высказано извѣстнымъ *біологомъ* Гексли, да и въ наши дни *біологъ* Ле-Дантекъ защищаетъ эту мысль въ еще болѣе заостренномъ видѣ. Конечно, это не общее правило и вообще не правило, и „исключеній“, вѣроятно, гораздо больше чѣмъ „законосообразностей“. Но едва ли можно отрицать, что привычки одной научной профессіи способны вредить при переходѣ въ другую. Что касается, наконецъ, пр. А—ра И. Введенскаго, у него

отрицаніе активности душевной жизни, помимо собственныхъ изслѣдованій сложилось повидимому, подъ двумя вліяніями: Канта, за которымъ вообще слѣдуетъ пр. Введенскій въ мысли, что душевная жизнь есть лишь пассивная смѣна пассивныхъ переживаній во времени, и Джемса, къ увлеченію котораго именно потому и отнесся сочувственно пр. Введенскій. Мы совершенно согласны въ оцѣнкѣ этой стороны новаго труда русскаго философа съ отзывомъ Э. Л. Радлова („Жур. Мин. Нар. Просв.“, 1914, № 10, стр. 333—348).

Читатель извинитъ намъ это длинное отступленіе. Мы говоримъ о современномъ значеніи разсматриваемой мысли Канта о пассивности эмоціи и намъ необходимо слѣдуетъ сопоставлять эту мысль съ современными психологическими ученіями. Въ огромномъ большинствѣ психологи въ наше время принимаютъ активность душевной жизни, и намъ кажется, что это только отвѣчаетъ даннымъ непредубѣжденнаго самонаблюденія. Поэтому, повторяемъ, съ мыслью Канта нельзя согласиться. Но все же учтемъ то, что она и въ наше время не вовсе изжита, еще далеко не сдана въ архивъ.

Намъ вообще кажется, что ученіе Канта объ эмоціи—почти счастливая случайность. Мы видимъ, какъ онъ начинаетъ: съ отрицанія ея активнаго характера. Самонаблюденіе не могло дать ему этого. Онъ просто сконструировалъ ее, по способу, разсмотрѣнному выше. По конструкціи, способности субъекта „играютъ“. Эта игра должна внутренне восприниматься: итакъ, „сознаніе“ этой игры—мы видѣли—объявляется эмоціей. Или, по другой версіи, внутренне-воспринимаемое „дѣйствіе“ игры и есть эмоція. Подтвержденіемъ конструктивнаго характера ея является и то затрудненіе, передъ которымъ останавливается Кантъ. Мы приводили его соображенія относительно того, причислить ли къ художественнымъ эмоціямъ, напр., эмоцію отъ красочной, колористической стороны картины. И мы видѣли, что этотъ вопросъ Кантъ рѣшаетъ предположительно, ссылаясь на гипотезу Эйлера, по которой цвѣта объясняются „гармоническими“ колебаніями свѣтовой среды: если Эйлеръ правъ, эмоція отъ красокъ будетъ эмоціей отъ „гармоніи“. Оставимъ въ сторонѣ то, что Эйлеръ говоритъ о „гармоніи“ въ *механическомъ* смыслѣ, что субстратомъ, носителемъ гармоническихъ колебаній для него является *свѣтовая среда*, гипотетическій эфиръ,—а „гармонія“ Канта есть *цѣлесообразное* взаимодѣйствіе, т. е. во всякомъ случаѣ болѣе, чѣмъ механическое, а носители гармоніи здѣсь—*способности*,—оставимъ все это въ сторонѣ, хотя уже одно это сопоставленіе *чудовищно* и диктуется болѣе, чѣмъ поверхностной аналогіей... Сдѣлаемъ видъ, что мы здѣсь понимаемъ Канта, и что намъ ясно, что гипотеза Эйлера, если она вѣрна, объясняетъ намъ возможность разсматривать эмоцію отъ колорита картины какъ эмоцію художественную, ибо колоритъ, въ своей основѣ, есть „тоже“ гармо-

ническая „игра“, хотя бы „эфира“. И подумаемъ затѣмъ, о чемъ, собственно, идетъ рѣчь? Мы испытываемъ художественную эмоцію,—испытываемъ непосредственно. Кромѣ этого испытыванія, другого пути убѣдиться въ ея наличности у насъ нѣтъ. Мы стоимъ передъ картиной, краски которой „радуютъ нашъ взоръ“. Мы спрашиваемъ, какого порядка эта „радость“, эта эмоція. Какъ отвѣтить на вопросъ? Конечно,—путемъ самонаблюденія и сравнительнаго разсмотрѣнія эмоціи, завѣдомо художественной, и вотъ этой, подъвопросной: въ непосредственномъ испытываніи даны намъ обѣ, и всѣ вопросы относительно ихъ психологическаго характера естественно рѣшаются на основаніи данныхъ этого испытыванія. Кому, заинтересованному этой, чисто психологической, проблемой прійдетъ въ голову мысль—рѣшать ее на основаніи... *гипотезы Эйлера о роли свѣтового эфира?!* Кому, какъ не тому, кто идетъ не путемъ психологическаго изслѣдованія, а путемъ „чужесторонней“ конструкціи, для кого здѣсь дѣло не въ томъ, что мы переживаемъ, а что *должны* переживать въ соотвѣтствіи съ требованіями этой конструкціи! Наконецъ, еще одинъ доводъ въ пользу конструктивности художественной эмоціи Канта. Вспомнимъ, что онъ захотѣлъ сдѣлать изъ эмоціи—способность, изъ Gefühl—Gemeinsinn, и что для оправданія этого онъ не счелъ нужнымъ даже справиться съ данными самонаблюденія: для него довольно, что этого требуетъ конструкція. Это уже верхъ конструктивнаго произвола. Нельзя не преклониться передъ „умозрительнымъ“ мужествомъ Канта: ибо здѣсь дѣло только въ мужествѣ во что бы то ни стало. Но это преклоненіе должно быть сразу и осужденіемъ... Итакъ, теперь еще очевиднѣе, что, если Канту, несмотря на все сказанное, удалось все же кое-что подмѣтить въ психологіи художественной эмоціи, это—рѣдкая, непонятная случайность, показатель того, что генія не вполнѣ парализуетъ даже онъ самъ.

Если отрѣшиться отъ завѣдомо „придуманной“ пассивности художественной эмоціи и отъ всего, только что разсмотрѣннаго, нельзя не признать, что въ другихъ пунктахъ Кантова характеристика этой эмоціи совершенно правильна. Онъ разматриваетъ эту эмоцію, какъ непосредственное сознаніе цѣлесообразной дѣятельности субъекта. Конечно, вмѣсто придуманнаго „субъекта“ Канта, необходимо говорить объ эмпирическомъ, психическомъ субъектѣ. Всякая дѣятельность въ искусствѣ, какъ и въ наукѣ, осуществляется имъ. И художественная эмоція есть эмоція отъ „игры“ его дѣятельностей; это—сознаніе ихъ цѣлесообразности, сознаніе непосредственное. Впрочемъ, и научно-познавательная эмоція, какъ учитъ Кантъ, характеризуется такимъ же образомъ. Подобное—психологическое—истолкованіе мысли Канта было предложено Башемъ. Только Башъ ошибся въ одномъ, очень существенномъ пунктѣ. Онъ думалъ, что это—буквальный

смыслъ ученія Канта, а не истолкованіе, думалъ же онъ такъ на томъ, ошибочномъ, основаніи, будто и „субъектъ“ Канта, и „способности“ его, и ихъ „игра“—суть для *самого* Канта понятія психологическія. Мы показали, что это невѣрно, по крайней мѣрѣ—съ точки зрѣнія стиля философіи Канта. Поэтому, необходимо имѣть въ виду, что предложенная формулировка художественной эмоціи въ терминахъ психологіи есть результатъ опредѣленной интерпретаціи, а не буквальная передача мысли Канта.

При такой интерпретаціи, эта мысль вполнѣ гармонируетъ съ данными современной психологіи. Если мы обратимся къ послѣдней для оправданія нашего утвержденія, всего удобнѣе и правильнѣе будетъ остановиться на англійской психологіи: она—такъ было, впрочемъ, больше въ теченіи XIX в.,—извѣстна своими внимательными описаніями и анализами данныхъ самонаблюденія. Мы заимствуемъ нѣсколько замѣчаній у Александра Бэна, автора спеціальной монографіи объ эмоціяхъ. Наши цитаты мы беремъ, впрочемъ, изъ II т. его общей „Психологіи“. Настоятельно подчеркивая сложность художественной эмоціи, Бэнъ говоритъ, однако: „Спеціальнымъ источникомъ эстетическаго наслажденія является гармонія... эмоціональное состояніе возникаетъ изъ ощущеній, благодаря ихъ гармоніи и конфликту; гармонія доставляетъ удовольствіе, а конфликтъ —страданіе. Въ изящныхъ искусствахъ удовольствія гармоніи находятъ себѣ самое широкое примѣненіе:... законъ, лежащій въ основѣ факта пріятности гармоніи и болѣзненности конфликта, составляетъ частный случай болѣе общаго закона самосохраненія; при гармоніи, какъ можно предполагать, нервные токи протекаютъ согласно, при конфликтѣ же они сталкиваются и теряютъ силу. „(Психологія“, т. II, переводъ В. Н. Ивановскаго, 1905 г. стр. 105). Послѣдняя часть цитаты не отличается ни убѣдительностью, ни даже ясностью (что за „конфликтъ“ и „столкновеніе“ „нервныхъ токовъ“?!). Но нѣсколько ниже Бэнъ выражается яснѣе и въ болѣе психологическихъ терминахъ. Онъ говоритъ: „чувство *единства* среди разнообразія, поскольку оно входитъ въ красоту, обязано своимъ пріятнымъ характеромъ преимущественно сознанію порядка и облегченія умственной работы“ (ib., 112). Нѣчто подобное можно найти у Гербарта (ранѣе Бэна) и у тѣхъ психологовъ (послѣ Бэна), которые связывали эмоцію эту съ сознаніемъ экономіи „умственной“ и вообще душевной работы. Въ Россіи въ этомъ смыслѣ высказывался, напр., Д. Н. Овсянико-Куликовскій. Въ послѣніе годы онъ, впрочемъ, нѣсколько осложнилъ эту точку зрѣнія признаніемъ особой—лирической—эмоціи (статья „Лирика—какъ особый видъ творчества“, въ „Вопросахъ теоріи и психологіи творчества“, т. II, вып. 2, 1910 г.).

Особенно важно въ Кантовой характеристикѣ художественной эмоціи то, что эмоція эта—„чистая“. Художественное наслажденіе, какъ таковое, есть *только* непосредственное испытываніе цѣлесообразности

душевной работы. Кантъ не отрицаетъ, что фактически оно переживается всегда, или большей частью—совмѣстно съ другими, внѣхудожественными эмоціями; но это только совмѣстность: сама по себѣ, художественная эмоція чиста. Съ этимъ у Канта связано стремленіе *отличить* эту эмоцію отъ тѣхъ, которыя направлены на чувственно-пріятное, или, напр., отъ нравственной эмоціи. Созерцая поверхность, окрашенную въ „радующій“ и „возбуждающій“ красный цвѣтъ, мы испытываемъ удовольствіе. Но, по Канту, это не художественное удовольствіе, ибо здѣсь нѣтъ душевной работы, направленной на осознаніе объекта, какъ чего-то сложнаго и въ то же время упорядоченнаго. Но тотъ же красный цвѣтъ, какъ элементъ художественной композиціи, радуетъ насъ, точнѣе—можетъ радовать, какъ элементъ „красочной гаммы“, „цвѣтовой музыки“. Любовь къ конструкціямъ, а, можетъ быть, и недостаточный художественный опытъ помѣшали Канту понять эту простую истину и заставили его, съ одной стороны, ждать рѣшенія психологическаго вопроса отъ... механики, а съ другой—опасливо утверждать, что лишь удовольствіе отъ „рисунка“ художественное, а отъ краски, отъ колорита—сомнительно какое. Если вѣрить Э. Бернару, знаменитый французскій импрессіонистъ П. Сезаннъ утверждалъ: „Рисунокъ и краска не различаются между собой. По мѣрѣ того, какъ пишешь,—рисуешь; чѣмъ больше гармонія красокъ, тѣмъ точнѣе рисунокъ. Когда краска достигла полноты своего богатства, форма достигаетъ совершенства. Контрастъ и соотношеніе тоновъ—вотъ въ чемъ секретъ рисунка и моделлировки“ (Мейеръ-Грефе: „Импрессіонисты“, М. 1914 г., стр. 237). Конечно, это не „открытіе“ Сезанна: изученіе многихъ „старыхъ мастеровъ“ показываетъ, что и для нихъ, дѣйствительно, „краска“ и „рисунокъ“—конечно, на картинѣ—„не различались“. Поэтому, и эмоція отъ красочной гаммы на картинѣ, какъ показываетъ самонаблюденіе, является художественной. Этотъ выводъ, не сдѣланный Кантомъ, несомнѣнно носился передъ нимъ, когда онъ возлагалъ надежды на Эйлера и допускалъ, что послѣдній могъ бы оправдать предположеніе о художественности эмоціи, вызываемой красочной стороной картины.

Вундтъ упрекаетъ Канта, будто онъ проглядѣлъ, что нѣтъ художественной эмоціи безъ „ощущенія“ съ его „чувственнымъ тономъ“. („Основы физіологической психологіи“, русск. пер. 1910 г., отдѣлъ IV, гл. XVI, 2. стр. 147). Ничего подобнаго! Кантъ никогда не отрицалъ этого: онъ заботился лишь о томъ, чтобы *отличить* художественную эмоцію отъ „чувственнаго тона ощущеній“, а вовсе не утверждалъ, что эта эмоція *существуетъ отдѣльно* отъ „чувственнаго тона“. Этимъ же заданіемъ опредѣляется и его попытка выдѣлить художественную эмоцію изъ ряда нравственныхъ эмоцій. Поэтому, слова Вундта: „невозможно вполнѣ *отдѣлить* болѣе сложныя эстетическія проявленія отъ моральныхъ, религіозныхъ или иныхъ практическихъ интересовъ, которые проникаютъ всю человѣческую дѣятельность

и не позволяютъ видѣть въ эстетическомъ совершенно *отдѣльную* область, вполнѣ чуждую прочимъ сторонамъ жизни“ (ib, 147--8; курсивы наши),— эти слова, направленныя, какъ упрекъ, по адресу Канта, также бьютъ мимо или „ломятся въ открытыя двери“. Кантъ только *отличаетъ* въ порядкѣ анализирующаго изслѣдованія.

Вспомнимъ, что онъ дѣлаетъ это—по данному вопросу—въ связи съ проблемой отличія художественной эмоціи отъ научно-познавательной. На этотъ пунктъ обратимъ и мы теперь вниманіе. До сихъ поръ мы говорили о вѣрности Кантовой характеристики художественной эмоціи, не касаясь того, правильно ли онъ отличилъ ее отъ научной. Намъ представляется, что—правильно. Мы не будемъ слѣдить подробно за мыслью Канта, изложенной нами „стильно“ въ одной изъ предшествующихъ главъ. Обратимъ здѣсь вниманіе лишь на то, что художественная эмоція, дѣйствительно, совершенно непосредственна, т. е. не посредствуется познавательнымъ анализомъ художественнаго произведенія. Напротивъ, познавательная эмоція возникаетъ лишь на основѣ такого анализа. Напр., можно „наслаждаться“ картиной, стихотвореніемъ и т. д., не „зная“ ихъ композиціи, исторіи и пр. Но нельзя испытать удовольствія, напр., отъ какой либо научной „истины“, если самому не прослѣдить, какъ она доказывается: доказательство пробуждаетъ специфическую эмоцію,—простую, или сложную, это сейчасъ безразлично; несомнѣнно только, что здѣсь есть и моментъ непосредственнаго испытыванія цѣлесообразности душевной работы, „эмоція экономіи“. Отмѣтимъ еще, что „стильная“ (хотя фактически не высказанная) мысль Канта относительно связи художественной эмоціи съ контемплятивнымъ воспріятіемъ художественнаго объекта и связи научно-познавательной эмоціи съ „соотносящимъ“, апперцепирующимъ разсмотрѣніемъ объекта въ научномъ изслѣдованіи,—эта мысль кажется намъ тоже очень вѣрной. Мы „наслаждаемся“ въ искусствѣ картиной, стихотвореніемъ и т. д. безотносительно къ тому, что̀ есть кромѣ нихъ, и есть ли вообще таковое. Стихотвореніе Пушкина радуетъ само по себѣ; наслаждаясь имъ, мы не обязаны думать о другихъ стихотвореніяхъ Пушкина, или о таковыхъ Тютчева, Лермонтова, Фета и т. д. Напротивъ, научно-познавательная эмоція какъ бы универсальна. Мы радуемся доказательству новой „истины“, потому что мы видимъ, какъ она расширяетъ наше познаніе. Мы наслаждаемся тѣмъ, какъ она „ладитъ“ со всѣмъ. Повторяемъ—не въ первый разъ!—Кантъ не высказалъ этой мысли фактически, но она вполнѣ въ его стилѣ и рѣшительно просится на языкъ. Изъ современныхъ психологовъ эту мысль отчетливо выразилъ Т. Липпсъ въ своей „Aesthetik“ (т. I, 1903 г., стр. 22—24), хотя его эстетическія воззрѣнія, во многихъ пунктахъ, рѣшительно отступаютъ отъ Кантовыхъ.

— Нельзя сказать, чтобы Кантъ ничего не сдѣлалъ для психологіи

художественной эмоціи. Но, во первыхъ, онъ сдѣлалъ это въ формѣ, не всегда ясной, затемненной грудой непсихологическихъ конструкцій; во вторыхъ, именно поэтому его вкладъ, по существу не малый, едва ли повліялъ на психологовъ, которые предпочли итти къ цѣли болѣе простымъ, чѣмъ Кантъ, путемъ,—психологическаго самонаблюденія; поэтому, они заново „открыли“ то, что̀ ранѣе ихъ было все таки—частью—извѣстно Канту.

Кажется, нѣсколько осязательнѣе его вліяніе въ другомъ—психологическомъ же—вопросѣ. Это именно—вопросъ о „природѣ“ художественнаго творчества вообще, въ связи съ вопросомъ о „природѣ“ и научнаго творчества. Собственно, этотъ вопросъ общѣе только что разсмотрѣннаго. Но мы коснемся его только теперь, такъ какъ онъ гораздо менѣе разработанъ, чѣмъ частный вопросъ о художественной эмоціи. Кромѣ того, если уже и по поводу послѣдней нужна была психологическая интерпретація Канта, теперь *только* такая интерпретація, и при томъ весьма смѣлая, способна намъ дать что нибудь психологическое. Слѣдовательно, въ этомъ пунктѣ вкладъ Канта болѣе сомнителенъ. Потому-то мы и отложили его на сейчасъ.

Мы должны отбросить мысль Канта, что научная и художественная дѣятельность совершается не эмпирическимъ „я“, а внѣвременнымъ субъектомъ. Точно также, невозможно поддерживать противорѣчивое понятіе о внѣвременности научнаго и художественнаго процесса. Нельзя, далѣе, отождествлять, вмѣстѣ съ Кантомъ, научное и художественное *творчество* съ научнымъ и художественнымъ *объектомъ*, соотвѣтственно. Поэтому, и творчество вовсе не можетъ мыслиться, какъ порожденіе объектовъ изъ нѣдръ субъекта. Мы должны разсматривать *творчество, какъ дѣятельность осознаванія объектовъ, производимыхъ субъектомъ только въ томъ смыслѣ и въ той мѣрѣ, что и поскольку они имъ осознаются*. Все, что дѣлаетъ ученый и художникъ руками, инструментами, съ помощью вообще физическихъ—органическихъ или неорганическихъ—„агентовъ“, не составляетъ „творчества“ и классифицируется вмѣстѣ со всякими другими измѣненіями, производимыми вѣтромъ, паромъ, лошадью и т. д. То, что называется творчествомъ, состоитъ только въ дѣятельности осознанія чего либо наличнаго. Объектъ не создается въ научномъ творчествѣ въ томъ смыслѣ, будто онъ только тогда возникаетъ, когда его „открываетъ“ и „мыслитъ“ ученый. Созданіе, творчество относится *къ его наличности въ индивидуальномъ сознаніи*, къ тому, *какъ именно* онъ оказывается, благодаря извѣстной дѣятельности, осознаннымъ. Творчество художника состоитъ не въ томъ, что онъ, въ качествѣ скульптора ударяетъ однимъ предметомъ о другой, отбивая одни части послѣдняго, оставляя другія, или, въ качествѣ живописца, водитъ по бѣлому полотну или по иной поверхности кистью туда и сюда, здѣсь проводя линіи, тамъ блики, еще дальше тѣни и пр. Все

это не творчество, а просто измѣненіе, хотя, конечно, отличающееся отъ другихъ измѣненій извѣстными особенностями. Художественное творчество есть дѣятельность осознанія всѣхъ измѣненій, производимыхъ художникомъ, или же дѣятельность, благодаря которой всѣ эти измѣненія являются чѣмъ то такимъ, о чемъ мы говоримъ: не просто „это", а: „я сознаю, понимаю это". Для бездушной, неодушевленной машины не существуетъ вовсе творчества. Для художника творчествомъ будетъ именно та дѣятельность, присущая ему и чуждая машинѣ, благодаря которой онъ „понимаетъ" то, что „дѣлаетъ" его рука. Эта дѣятельность и есть дѣятельность осознанія, и ею ограничивается *творчество* въ дѣятельности художника. Такъ можно *здѣсь* опредѣлить творчество: недостаточно *вообще*, но достаточно для нашей теперешней цѣли.

Можно думать, что творчество или дѣятельность осознанія въ наукѣ одна, въ искусствѣ—другая. По крайней мѣрѣ, такъ думаютъ обычно. Такъ думаетъ и Кантъ, если мы сведемъ его творчество—порожденіе на творчество—осознаніе. Въ этомъ сведеніи—очень коренномъ—заключается прежде всего наша интерпретація Канта для приспособленія его ученія къ условіямъ психологіи творчества. Но для этой цѣли нужно истолковать въ соотвѣтствующемъ духѣ еще одинъ пунктъ. Мы видѣли, что, разсматривая взаимоотношеніе субъекта и объекта въ наукѣ съ точки зрѣнія науки-результата, Кантъ опредѣляетъ его, какъ апперцепцію субъектомъ объекта. Аналогичный вопросъ по отношенію къ искусству даетъ намъ понятіе контемпляціи объекта субъектомъ. Допуская только творчество—*осознаніе*, мы могли бы сказать, что научное творчество, по Канту, состоитъ въ апперцепирующемъ осознаніи, а художественное—въ контемплятивномъ. Первое заключается въ томъ, что эмпирическій субъектъ, тотъ или иной ученый, осознаетъ всѣ объекты такимъ образомъ, что каждое частное, единичное осознаніе разсматривается имъ, какъ необходимо связанное со всѣми осознаніями, которыя совершилъ или можетъ вообще произвести онъ самъ или другой субъектъ. Художественное творчество, напротивъ, сводится къ такой дѣятельности осознанія, которая направлена на данный объектъ, какъ на нѣчто, не только единичное, но и абсолютно-замкнутое, а потому и сама не только не связана необходимо съ другими осознаніями, но вовсе—сама по себѣ—не имѣетъ ихъ въ виду и не должна, какъ таковая, имѣть.

Чтобы оцѣнить эти характеристики, надо принять во вниманіе двѣ точки зрѣнія: традиціонную и—другую, которую можно назвать отчасти „революціонной", т. е. новаторской, рѣзко рвущей съ господствующей традиціей.

Съ традиціонной точки зрѣнія, обѣ характеристики вполнѣ пріемлемы. Болѣе того, онѣ составляютъ единственное и „послѣднее слово". Психологія творчества не только не дала до сихъ поръ ничего лучшаго: она не дала

даже и ничего другого взамѣнъ этого „слова“. Какъ извѣстно, понятіе апперцепціи ввелъ въ науку Лейбницъ. Но онъ придалъ ему универсальное значеніе: съ его точки зрѣнія, *всякая* дѣятельность осознанія, всякое творчество апперцептивно. Для различенія же разныхъ видовъ апперцепціи онъ пользовался картезіанскимъ понятіемъ „ясности“ осознанія. Въ этомъ смыслѣ, онъ считалъ научное осознаніе наиболѣе „яснымъ“. Всѣ же другія дѣятельности осознанія казались ему болѣе „смутными“, „спутанными“,—въ томъ числѣ и художественная. Его общую мысль, въ примѣненіи къ художественному творчеству, развилъ Баумгартенъ въ своей „Aesthetica“ (т. I, 1750 г.), который опредѣлялъ эстетику такъ: Aesthetica (theoria liberalium artium, *gnoseologia inferior*, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est *scientia cognitionis sensitive*“ (§ 1, цитируемъ по Когену, „Kants Begründung d. Aesthetik“, стр. 33). Для него художественное творчество было только степенью ниже, чѣмъ научное и отличалось отъ послѣдняго своимъ „чувственнымъ“ характеромъ, почему и самое наука „эстетика“ представлялась ему ниже степенью, чѣмъ логика, какъ видно изъ самого наименованія эстетики—gnoseologia inferior. Кантъ думалъ иначе. Понятіе контемплятивнаго осознанія у него вовсе не сводится къ понятію апперцептивнаго, и сама контемпляція отнюдь не объявляется низшей степенью апперцепціи: это—дѣятельности, качественно различныя. Со времени Канта психологи больше разрабатывали теорію апперцепціи, при чемъ зачастую склонялись къ ея толкованію скорѣе въ смыслѣ Лейбница, чѣмъ Канта. Однако, нѣкоторые—напр. Липпсъ (см. „Руководство къ психологіи“, разныя мѣста, особенно объ „эстетическомъ созерцаніи“, по русск. пер. 1907 г., стр. 228, 327—8 и др.)—держатся точки зрѣнія Канта. Мы говоримъ, что, если держаться традиціи, эта точка зрѣнія—„единственное“ слово—въ томъ смыслѣ, что, *при различеніи научнаго и художественнаго творчества по существу*, современная психологія не придумала ничего другого. Иной вопросъ, дѣйствительно ли нужно, т. е. оправдывается ли фактами вообще подобное различеніе. Стоя все на той же традиціонной почвѣ, мы думаемъ, что этотъ вопросъ рѣшается въ утвердительномъ смыслѣ. Дѣйствительно, наша дѣятельность въ наукѣ и въ искусствѣ такова, какъ ее описываетъ Кантъ. Въ научномъ осознаніи, дѣйствительно, нѣтъ единичныхъ дѣятельностей, строго замкнутыхъ. Конечно, фактически ученый всегда занимается какою либо опредѣленной дѣятельностью, и въ этомъ смыслѣ она тоже единично—замкнута: пока онъ рѣшаетъ данный вопросъ, онъ обычно думаетъ только о немъ, только надъ нимъ. Однако, ученый никогда не можетъ вообразить, что каждая его работа замкнута въ себѣ и исчерпывается своею непосредственной опредѣленностью. Всегда въ немъ живетъ сознаніе необходимой связи данной дѣятельности осознанія съ другими, и всегда онъ рѣшаетъ частные вопросы, какъ моменты одного единственнаго вопроса,—вопроса, который

осознается вмѣстѣ съ даннымъ спеціальнымъ и придаетъ ему его значеніе. Въ то же время, художникъ можетъ, конечно, сознавать связь своей данной дѣятельности съ другими своими дѣятельностями, *если*, однако, онъ напередъ такую связь предположитъ. Для примѣра допустимъ, что художникъ расписываетъ плафонъ большихъ размѣровъ: возможно и даже неизбѣжно —онъ сообразуетъ свои дѣятельности, направленныя на осознаніе разныхъ частей работы. Но въ этомъ случаѣ роспись для него *одно цѣлое*, и творчество здѣсь есть, въ сущности, одна, хотя и сложная, дѣятельность. То же бываетъ, когда романистъ или драматургъ пишутъ „трилогіи“. Но рѣчь идетъ не о такихъ случаяхъ. Мы имѣемъ въ виду *разныя* художественныя задачи и различныя дѣятельности осознанія, реализующія ихъ. Несомнѣнно, въ этихъ случаяхъ дѣятельности такъ же мало имѣютъ въ виду другъ друга, какъ и задачи. Короче, въ наукѣ творчество въ самомъ дѣлѣ апперцептивное, а въ искусствѣ—контемплятивное. Итакъ, Кантъ правъ въ этой характеристикѣ—съ точки зрѣнія традиціи.

Но *о какой традиціи мы говоримъ*? О той, которая убѣждена, будто самонаблюденіе показываетъ намъ, что дѣятельности осознанія сами по себѣ бываютъ разнородными. Она полагаетъ, что эти акты имѣютъ разный характеръ, или, по крайней мѣрѣ, нѣкоторые изъ нихъ таковы, а все разнообразіе наблюдаемыхъ актовъ осознанія получается изъ комбинаціи этихъ немногихъ различныхъ. Говоря картинно, традиція уподобляетъ акты осознанія какъ бы отдѣльнымъ тонамъ гаммы или цвѣтамъ спектра и принимаетъ, что „музыка души“ или ея „колоритъ“ получается отъ комбинаціи тоновъ или красокъ. При такомъ пониманіи актовъ осознанія, можно вообще понять мысль Канта,—или то, что мы сдѣлали изъ нея путемъ приспособительнаго толкованія,—что акты творчества качественно—одни въ наукѣ и иные—качественно же—въ искусствѣ: такъ различны do и mi, или красное и синее. Но что, если въ традицію эта вкралась—не скажемъ ошибка, а незаконченность, недодуманность до конца; что, если она правильно подмѣчаетъ кое-что, но это кое-что *не все*, а во всемъ-то, какъ разъ, и дѣло? Мы думаемъ, что именно въ этомъ виновна традиція. Не будемъ обсуждать этотъ вопросъ во всей его широтѣ. Ограничимся настоящимъ случаемъ. Мы только что сказали, что можно и должно считать научное творчество апперцептивнымъ, а художественное—контемплятивнымъ. Но вдумаемся въ наши опредѣленія. Не кажется ли, что апперцептивность научнаго процесса не есть его первичная характеристика, что это—опредѣленіе процесса *не какъ такового, а по его задачѣ, по его цѣли, по его объекту*? Мы говоримъ: научное творчество никогда не доходитъ до замыканія отдѣльной дѣятельности въ самоцѣль; всѣ отдѣльныя дѣятельности въ немъ необходимо связаны другъ съ другомъ и сознаются, какъ моменты единой расчлененной дѣятельности. Но что мы этимъ выражаемъ? Не то ли,

что предметъ научнаго творчества *таковъ, что* дѣятельности, реализующія его, должны разсматриваться и испытываться, какъ необходимо связанныя другъ съ другомъ? Мы испытываемъ ихъ такими—да; но, опредѣляя ихъ въ этой ихъ функціи, мы говоримъ лишь объ ихъ назначеніи, а не объ ихъ *внутренне*-различной „природѣ“. Мы испытываемъ художественное творчество, какъ контемплятивную дѣятельность, какъ такую, которая протекаетъ замкнуто въ случаяхъ отдѣльныхъ, самостоятельныхъ задачъ: не ясно ли, что если это вѣрно, то потому и постольку, поскольку мы опредѣляемъ дѣятельность по цѣли, по задачѣ ея, а не по ея внутренней „природѣ“? Да, научное и художественное творчества различны: но именно потому, что они реализуютъ въ сознаніи предметы разнаго порядка, разнаго характера: одно—предметъ научный, организованный такъ, что для насъ онъ всегда—только ограниченіе единаго мірового цѣлаго, „возможнаго опыта“, другое—предметъ художественный, представляющій замкнутый въ себѣ міръ. Представимъ себѣ, что мы стоимъ на мѣстѣ, гдѣ скрещиваются и расходятся двѣ желѣзнодорожныя линіи. Мы спрашиваемъ у желѣзнодорожнаго служащаго, что это за линіи. Онъ отвѣчаетъ: эта линія ведетъ въ х, та—въ у. Опредѣлилъ ли онъ линіи? Конечно. Опредѣлилъ ли онъ именно линіи, или скорѣе ихъ направленіе, ихъ назначеніе? Безъ сомнѣнія—послѣднее. Мы знаемъ о данныхъ линіяхъ, куда онѣ ведутъ. И хотя это вовсе не чуждо имъ, это не выражаетъ ихъ *внутренней* природы. Намъ хотѣлось бы знать о ней. Практически и обычно мы этимъ не интересуемся, насъ удовлетворяетъ отвѣтъ, опредѣляющій станцію прибытія. Но это—практически. Можно подняться надъ этимъ и заинтересоваться, по какимъ мѣстамъ проходитъ полотно, какіе изгибы, подъемы и повороты дѣлаетъ желѣзнодорожная лента. Объ этомъ „станція прибытія“ намъ ничего не говоритъ. Нѣчто подобное происходитъ и съ характеристиками творчества въ данномъ случаѣ. Подобное: мы не говоримъ,—то же самое: „сравненія всегда хромаютъ“. Опредѣляя научное творчество, какъ апперцептивное, мы выражаемъ „фактъ“, но этотъ фактъ ничего не говоритъ намъ о „природѣ“ творческой дѣятельности, а только объ ея назначеніи. То же относится и къ опредѣленію художественнаго творчества, какъ контемплятивнаго. Мы рвемъ съ традиціей прежде всего въ объясненіи „факта“.

Но это еще не принципіальный разрывъ. Мы утверждаемъ больше: какъ дѣятельности, какъ процессы,—творчество научное и художественное вовсе не случай, но различаются не внутренне, а по своимъ цѣлямъ, объектамъ; *невозможность внутренняго ихъ различенія—абсолютная;* не въ томъ дѣло, что мы фактически привыкли къ различенію ихъ по ихъ цѣлямъ и только вниманія не обращаемъ на ихъ непосредственный характеръ именно, какъ дѣятельностей, процессовъ; не въ томъ дѣло, что нужно, будто бы, сдѣлать особое усиліе и разглядѣть то, что при прежнемъ подходѣ ускользало отъ

насъ; и не въ томъ оно—и подавну—что нужно обрѣсти какой-то новый путь и способъ самопознанія, болѣе непосредственный, болѣе чуткій. Нѣтъ! Оно въ томъ, что *здѣсь абсолютно нечего разглядѣть*. Никакое изощреніе самонаблюденія не вскроетъ того, чего вовсе нѣтъ. *Акты осознанія, какъ акты осознанія, всѣ однородны*. Мы считаемъ ихъ различными,— и мы правы, *поскольку* критеріемъ различенія для насъ служатъ цѣли, предметы этихъ актовъ. Но можно внутренне испытать и необходимо до конца понять, что это вѣрно *лишь постольку*. Раньше мы предлагали сравненіе актовъ осознанія ихъ съ желѣзнодорожными линіями. Сравненіе хромало—и вотъ въ чемъ, въ особенности: нѣтъ двухъ линій, совершенно одинаковыхъ; но всѣ „мои“ процессы осознанія, какъ таковые, по существу одинаковы. Если сравнить это съ чѣмъ либо, то развѣ со свѣтомъ, который тотъ же, падая на a, b, c..., но различенъ, если судить о немъ по предметамъ, на которые онъ падаетъ, по направленіямъ, въ которыхъ онъ излучается. Но и здѣсь есть разница. Всѣ процессы осознанія, или—держась нашего вопроса—процессы научнаго и художественнаго осознанія, суть процессы именно *осознанія*, чего-то, при чемъ мы „понимаемъ“, „осмысливаемъ“ всякое конкретное „это“. И еще въ томъ разница, что эти процессы окрашены эмоціонально въ той или иной степени. Ихъ эмоціональность, впрочемъ, не какая либо поверхностная, внѣшняя характеристика. Процессы осознанія сами по себѣ протекаютъ то какъ радостные, то какъ печальные, то безпрепятственно, то угнетенно, сіяя и переливаясь всѣми чудесными и неисчислимыми тонами удовольствія и неудовольствія, слагая „чувствъ безъ названія радостно мощный прибой“. Когда-то Лейбницъ стоялъ на вѣрной дорогѣ, уравнивая качественно всѣ дѣятельности осознанія. Но есть два способа уравненія, два подхода къ нему. Мы можемъ *приравнять* внутренне всѣ процессы одному. Этимъ путемъ шелъ Лейбницъ и его школа, и даже особенно послѣдняя. Акты *осознанія* здѣсь приняты за акты *познанія* и всѣ приравнены послѣднимъ: отсюда и характеристика художественнаго творчества, какъ смутнаго, но все же (чувственно—) познавательнаго. Мы думаемъ, что здѣсь произошла ошибка. *Одну* изъ цѣлей дѣятельности осознанія Лейбницъ принялъ за *единственную*. Цѣль художественнаго творчества вовсе не въ томъ, чтобы доставлять знаніе низшаго порядка: она самостоятельна. Впервые это стало вполнѣ ясно—Канту. Вотъ почему онъ, въ извѣстномъ смыслѣ, правѣе Лейбница въ характеристикѣ творческаго процесса въ наукѣ и въ искусствѣ: апперцептивность перваго и контемплятивность второго—фактъ. Вопросъ лишь въ точной *квалификаціи* факта. Если Лейбницъ ошибался, то лишь въ допущеніи одной цѣли, одного рода объекта дѣятельности осознанія. Если Кантъ исправилъ его, то въ томъ, что—въ данной плоскости—указалъ двѣ самостоятельныя цѣли. Дальнѣйшій шагъ заключается въ усмотрѣніи того, что, опредѣляя дѣятельности въ наукѣ

и въ искусствѣ по этимъ цѣлямъ, мы вовсе не характеризуемъ существа дѣятельности,—и того, что такая характеристика здѣсь невозможна, ибо внутренне процессы осознанія, какъ таковые, тамъ и здѣсь однородны. Мы уравниваемъ ихъ: въ этомъ возвращеніе къ Лейбницу. Мы уравниваемъ ихъ, признавая, что осознаніе не есть еще познаніе, и что познаніе—только возможное направленіе, оріентировка осознательной дѣятельности, которая протекаетъ въ другомъ направленіи—въ искусствѣ: въ этомъ мы исправляемъ Лейбница и оправдываемъ Канта. Оба они видѣли и то, что есть, и то, чего нѣтъ; оба видѣли одно и то же, но толковали его разно: отсюда у обоихъ „то, чего нѣтъ". Понявъ первое, можно исправить второе.—При этомъ все дѣло въ томъ, что процессы осознанія однородны, ихъ цѣли, предметы различны. Слѣдовательно, апперцепція и контемпляція противополагаются по предметамъ, объектамъ. Теорія объекта—научнаго и художественнаго—есть то, при условіи чего только и можно правильно уразумѣть это противоположеніе. Въ ученіи объ апперцепціи и контемпляціи скрыта теорія объекта, предмета въ наукѣ и искусствѣ. Такъ смутно мерцаетъ свѣтъ сквозь роговую пластинку.

4. Теорія научнаго и художественнаго объекта Канта—его великое, величайшее дѣло. Оно ничутъ не меньше отъ того, что самъ Кантъ не совсѣмъ правильно и не всегда отчетливо представлялъ себѣ его существо. Мы, потомки, должны и можемъ посмотрѣть на исторически завѣщанное намъ съ открытыми глазами, очистить его отъ наслоеній, дѣлающихъ его „историческимъ", понять его принципіальную важность и, если хватитъ силъ, расширить, обогатить его. Да позволено намъ будетъ *ограничиться* здѣсь больше первымъ. Второе требуетъ болѣе спеціальнаго изложенія, которое мы надѣемся въ другой разъ предложить.—Впрочемъ, въ нѣкоторыхъ пунктахъ—для нашей теперешней цѣли—будетъ, кажется, полезно нарушить это самоограниченіе: въ нѣкоторыхъ,—немногихъ, хотимъ мы сказать.

Начнемъ съ одного принципіальнаго замѣчанія.—

Излагая ученіе Канта, мы говорили въ свое время, и не разъ впослѣдствіи, объ объектахъ или предметахъ двоякаго рода: научныхъ и художественныхъ, или, еще иначе—объ объектахъ науки и объектахъ искусства. Эта двойственность не была ясно обозначена нашимъ философомъ. По крайней мѣрѣ, ее трудно вскрыть: читатель помнитъ, что мы шли къ этой цѣли довольно сложнымъ путемъ сопоставленій и толкованій. И мы могли установить ее, какъ *фактъ*, характеризующій стиль ученія Канта. Насколько этотъ фактъ *необходимъ* для стиля, мы, однако, не обсуждали. Здѣсь это нужно сдѣлать, такъ какъ рѣчь идетъ о принципіальной оцѣнкѣ воззрѣнія Канта.

Итакъ, необходимо ли, съ точки зрѣнія стиля философіи Канта,

признаніе двойственности объектовъ въ только что указанномъ смыслѣ? Отвѣчаемъ утвердительно.

По Канту, объектъ порождается субъектомъ. Наука есть одинъ способъ порожденія, искусство—другой. Но въ объектѣ содержится лишь то, что въ него вложено порождающимъ субъектомъ. Слѣдовательно, при научномъ способѣ порожденія, субъектъ приходитъ къ одному роду объектовъ, отвѣчающихъ своеобразію порождающаго пріема; при художественномъ способѣ, онъ приходитъ необходимо къ другому роду объектовъ, въ своей плоскости воспроизводящихъ особый характеръ художественнаго пріема. Итакъ, понятіе объ объектахъ науки и объектахъ искусства, какъ объектахъ существенно различныхъ, необходимо требуется ученіемъ Канта о порождающей роли субъекта и о ея двоящемся характерѣ въ направленіяхъ, отвѣчающихъ наукѣ и искусству.

Это обстоятельство и составляетъ *предметъ* упомянутаго „принципіальнаго замѣчанія“. По отношенію къ этому обстоятельству можно задаться вопросомъ: *пріемлемо* ли дѣленіе объектовъ на научные и художественные? Съ точки зрѣнія стиля *Канта*, оно необходимо; но, если сойти съ этой точки зрѣнія, удержится ли дѣленіе? А съ этой „точки“ мы уже сошли, отказавшись видѣть въ объектѣ „порожденіе“ субъекта, да еще того субъекта, котораго не знаетъ психологія. Выводъ о двойственности царства объектовъ, у Канта, *долженъ* опереться на понятіе о двойственности пріемовъ порождающей дѣятельности. Отбрасывая это понятіе, имѣемъ ли мы основаніе сохранить мысль Канта о томъ, что объекты *дѣлятся* на научные и художественные? Конечно,—нѣтъ: мы должны отказаться и отъ этой мысли, *поскольку* она обоснована ученіемъ Канта о двухъ путяхъ порожденія объектовъ—субъектовъ. Но мы уже показали, что это обоснованіе мнимое: этимъ опредѣляется мѣра нашего „поскольку“. Мы видѣли, что характеристику процесса порожденія Кантъ создалъ путемъ интройективистической конструкціи: онъ исходилъ, на дѣлѣ, изъ свойствъ объекта и, переводя ихъ на термины, заимствованные изъ сферы субъекта и его дѣятельности, думалъ опредѣлить этимъ самоё дѣятельность, какъ таковую. Естественно, что это ему не удалось: получилась только словесная реформа. Если Канту казалось, что это болѣе, чѣмъ „слова“; если на этихъ „словахъ“ онъ думалъ обосновать мысль о двухъ родахъ объектовъ—научныхъ и художественныхъ,—то мы, понимающіе, что на „словахъ“, какъ и на пескѣ, не строятъ, и что самыя „слова“ здѣсь только по своему *отражаютъ* природу объектовъ, а не даютъ основаній для уразумѣнія строенія и состава послѣднихъ,—мы за Кантомъ не пойдемъ. Мы скажемъ: вѣрно, или нѣтъ, что объекты науки одни, а искусства—другіе, это совершенно *не зависитъ* отъ того, порождаетъ ли ихъ субъектъ, и такъ ли именно, какъ это рисуетъ Кантъ. Между этимъ утвержденіемъ и вышеприведеннымъ, которое гласило, что нужно отка-

заться отъ мысли о двойственности царства объектовъ, *поскольку* она обоснована ученіемъ Канта о двухъ пріемахъ порожденія объектовъ субъектомъ,—нѣтъ противорѣчія: его нѣтъ, такъ какъ та мысль *вовсе* не обоснована этимъ ученіемъ, хотя, по стилю Канта, и *должна* была бы имъ обосновываться. Мы отказываемся отъ той мысли, но *лишь* поскольку отбрасываемъ это ученіе. Мысль остается: не обоснованная имъ, она требуетъ вниманія и сама по себѣ. И мы еще разъ спрашиваемъ: пріемлемъ ли взглядъ Канта, что существуетъ два рода объектовъ, научные и художественные?

Наше „принципіальное замѣчаніе" сводится къ утвержденію, что этотъ взглядъ вѣренъ только подъ условіемъ включенія въ него существенной поправки. Можетъ быть, и существуютъ два ряда объектовъ,—далѣе мы вполнѣ присоединимся къ этой мысли. Но, во всякомъ случаѣ, *ихъ нельзя опредѣлять, какъ научные и художественные:* въ этомъ и состоитъ поправка.

Представимъ себѣ, что кто либо предлагаетъ такое „дѣленіе": населеніе Россіи дѣлится на русскихъ подданныхъ и на жителей Петрограда не иностранцевъ. Дѣленіе—невозможное: классы должны безъ остатка дѣлить данную группу и при этомъ не входить одинъ въ другой, а здѣсь классъ „жители Петрограда не-иностранцы" входятъ въ классъ „русскіе подданные" и никакого дѣленія не получается.

Къ такимъ дѣленіямъ относится и дѣленіе предметовъ на научные и художественные. Если мы можемъ опредѣлить одни предметы, какъ художественные, другіе—какъ не-художественные, это опредѣленіе есть задача научнаго изслѣдованія, а *тѣ и другіе объекты одинаково суть объекты науки.* Слѣдовательно, нельзя противополагать предметы художественные предметамъ науки; *первые входятъ въ составъ вторыхъ,* какъ жители Петрограда не иностранцы состоятъ непремѣнно въ числѣ русскихъ подданныхъ. Правильное дѣленіе населенія Россіи будетъ такое, напримѣръ: оно дѣлится на жителей Петрограда и на обитателей иныхъ „мѣстъ жительства". Такъ же точно, объекты (которые всѣ—объекты науки, по крайней мѣрѣ, въ возможности) можно дѣлить, напримѣръ, на художественные и не-художественные. „Научные объекты" не составятъ класса *рядомъ* съ художественными. Поэтому, мысль Канта слѣдуетъ формулировать со включеніемъ этой принципіальной поправки.

Однако, если сказать, послѣ введенія послѣдней, что пара Канта покрывается парой: объекты художественные и объекты не-художественные, это будетъ не вполнѣ вѣрно. Дѣло въ томъ, что послѣдній разрядъ объектовъ не совпадаетъ съ тѣмъ, что на языкѣ Канта должно называться классомъ научныхъ объектовъ. Подъ послѣдними Кантъ разумѣлъ, собственно, лишь тѣ не-художественные объекты, которые опредѣляются во времени или во времени съ пространствомъ сразу. Это видно изъ того, что, по его

мнѣнію, объекты „подчинены“ категоріямъ времени и пространства, причемъ нѣкоторые изъ нихъ подводятся только подъ категорію времени. Объекты послѣдняго рода составляютъ содержаніе психической жизни, перваго—содержаніе физическаго міра: та жизнь есть предметъ наукъ о духѣ,—наукъ психологическихъ, этотъ міръ—предметъ наукъ физико-математическихъ. Можно согласиться съ тѣмъ, что все это—объекты или предметы не-художественные. Но обратное утвержденіе—что сфера не-художественныхъ объектовъ исчерпывается объектами наукъ психологическихъ и наукъ физико-математическихъ—будетъ слишкомъ смѣлымъ. Здѣсь не мѣсто обсуждать этотъ вопросъ. Достаточно замѣтить, что въ настоящее время многіе отстаиваютъ существованіе объектовъ иного рода, съ одной стороны—не-художественныхъ, съ другой—отличныхъ и отъ объектовъ психологическихъ и физико-математическихъ.

Вопросъ не рѣшенъ и не скоро будетъ рѣшенъ. Поэтому, всего осторожнѣе будетъ сказать такъ: *классъ объектовъ, которые на языкѣ Канта должны называться „научными“, охватываетъ, вѣроятно, не всѣ нехудожественные объекты, а лишь нѣкоторые, именно—тѣ, которые изучаются психологическими и физико-математическими науками.* Все, что выше относилось къ понятію объекта науки, характеризуетъ въ цѣломъ объекты именно *этихъ наукъ*. Доказавъ, что есть только *одно* время и *одно* пространство, и что всѣ категоріи (исключая этихъ послѣднихъ), предполагаютъ необходимо или время, или время и пространство сразу, Кантъ, тѣмъ самымъ, обосновалъ мысль, что всѣ объекты подчиненные этимъ категоріямъ, смыкаются, вслѣдствіе этого, въ одно сопринадлежное цѣлое—„природу“, „возможный опытъ“. Отсюда и выводъ, что отдѣльный объектъ есть всегда ограниченіе единаго „возможнаго опыта“.

Трудно переоцѣнить чрезвычайную важность этой идеи. Она, правда, не составляетъ абсолютно—новаго открытія Канта. Къ ней—въ древности—подходили Платонъ, напр., въ разговорѣ „Софистъ“, а также „Парменидъ“, и Аристотель—на самыхъ замѣчательныхъ страницахъ „Метафизики“. Въ новое время ею проникнуты философскія ученія Спинозы и Лейбница, каждое, впрочемъ, на свой ладъ. Но только Кантъ формулировалъ ее должнымъ образомъ и, какъ бы, заново открылъ. При этомъ онъ едва ли могъ вдохновляться твореніями Платона и Аристотеля, извѣстными ему очень мало. Также и Спинозу онъ, повидимому, зналъ плохо, если судить по тѣмъ отзывамъ, какіе иногда можно прочесть у него о великомъ мыслителѣ XVII вѣка. Лейбницъ былъ ему болѣе извѣстенъ и, м. б., сквозь призму философіи лейбниціанца Хр. Вольфа, котораго онъ однажды называетъ величайшимъ философомъ-систематикомъ всѣхъ временъ. Вліяніе Лейбница и Вольфа на Канта вообще—несомнѣнно; но, кажется, въ обсуждаемомъ вопросѣ оно сказалось какъ разъ всего менѣе: очень ужъ отличается подходъ Канта къ нему отъ подходовъ

Лейбница и Вольфа. Какъ бы, впрочемъ, ни обстояло дѣло съ этимъ историческимъ обстоятельствомъ, нѣтъ спора, что для современной философіи правильное понятіе о вышеуказанномъ классѣ объектовъ науки „открыто“ лишь Кантомъ. Только подъ его вліяніемъ—уже въ наши дни—и въ философскомъ прошломъ стараются историки вскрыть наличность этого понятія. Здѣсь произошло что-то, аналогичное недавнему обрѣтенію неизвѣстнаго до сихъ поръ трактата Архимеда, въ которомъ заключались уже открытые греческимъ математикомъ элементы дифференціальнаго исчисленія, хотя Лейбницъ и Ньютонъ „открыли“ его, каждый, заново, не подозрѣвая объ открытіи Архимеда.

Понятіе художественнаго объекта составляетъ, быть можетъ, съ бо́льшимъ правомъ самостоятельное открытіе Канта. Тѣмъ удивительнѣе, что во второй половинѣ прошлаго вѣка комментаторы Канта и вообще эстетики совершенно проглядѣли эту его заслугу. Даже больше: обычно комментаторы и историки эстетики считаютъ Канта мыслителемъ, для котораго эстетика была, яко бы, теоріей субъективнаго момента, почти психологіей художественнаго творчества. Иные же прямо упрекали его въ томъ, что онъ не обратилъ вниманія на проблему художественнаго объекта! Даже, въ общемъ, чуткій Когенъ сдѣлалъ изъ Канта то, что Э. ф. Гартманнъ назвалъ Gefühlsaesthetiker, на каковое имя Кантъ имѣетъ право въ очень небольшой степени. Объясняется это непониманіе тѣмъ, какъ кажется, что въ указанный періодъ эстетика считалась либо главой психологіи, либо наукой о дѣятельности, порождающей объектъ внѣ времени (какъ это находимъ у Когена, отрицающаго, впрочемъ, существованіе особаго художественнаго объекта). Въ первомъ случаѣ, проблема объекта чисто художественнаго не интересовала психологовъ, ибо выходила за предѣлы предметовъ психологіи. Во второмъ случаѣ, до проблемы объекта дѣло не доходило потому, что соотвѣтствующая наука была, въ сущности, только замаскированной психологіей, хотя бы и „трансцендентальной“, т. е., собственно, плохой психологіей, ибо, занимаясь почти только психологическими вопросами, всячески затемняла свою психологическую природу и методы. Такъ или иначе, секретъ открытія Канта былъ потерянъ. Между тѣмъ, какъ видѣли отчасти и мы, этотъ секретъ былъ замѣченъ такими преемниками Канта, какъ Шеллингъ и Гегель. Положимъ,—они не только замѣтили его, но и—по своему—перетолковали. Но это уже другой вопросъ.

Напомнимъ, что художественный объектъ, по Канту, есть совершенно замкнутое цѣлое, въ которомъ единичность не означаетъ противоположности цѣльности, и которое совершенно равнодушно къ другимъ аналогичнымъ цѣлымъ, такъ что безъ сравненія съ ними, въ себѣ самомъ, осуществляетъ всю полноту своей реальности. Несомнѣнно, впервые у Канта мы встрѣчаемся, въ исторіи взглядовъ на искусство, съ этимъ пониманіемъ художественнаго объекта. Точно также, впервые у него художественный объектъ

разсматривается, какъ элементъ самостоятельнаго „міра искусства“, возвышающагося, какъ-то, надъ „опытомъ“ во времени, и во времени съ пространствомъ, въ видѣ „чего-то, въ родѣ другой природы“. Но оба эти момента подготовлялись издавна. Довольно ясное указаніе на особый характеръ художественнаго объекта, сравнительно съ характеромъ психологическаго, въ частности, мы находимъ, по крайней мѣрѣ, у Аристотеля. Сомнительно, чтобы Кантъ изучалъ послѣдняго, особенно тотъ отрывокъ Аристотеля о трагедіи, который дошелъ до насъ изъ большого трактата его по эстетикѣ. Но мы говоримъ здѣсь объ Аристотелѣ независимо отъ вопроса о фактическомъ вліяніи его на Канта. Намъ важно отмѣтить, что въ исторіи науки у Канта—въ данномъ отношеніи—былъ предшественникъ.—Поэтому приведемъ взглядъ Аристотеля.

Послѣдній развиваетъ его въ формѣ сопоставленія задачъ ученаго—историка и поэта: мы видимъ, что Аристотель *ставилъ* самый вопросъ объ особенности художественнаго объекта по сравненію съ объектомъ психологическимъ, если брать психологію въ смыслѣ науки о психическихъ явленіяхъ, въ томъ числѣ и историческихъ. Онъ учитъ: „задача поэта —говорить не о дѣйствительно-случившемся, но о томъ, что 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...; но они различаются тѣмъ, что первый говоритъ о дѣйствительно-случившемся, а второй—о томъ, что могло бы случиться. Поэтому, поэзія философичнѣе и серьезнѣе исторіи: поэзія говоритъ болѣе объ общемъ, исторія—объ единичномъ. Общее состоитъ въ томъ, что́ человѣку такого-то характера слѣдуетъ говорить или дѣлать по вѣроятности или по необходимости,—къ чему и стремится поэзія, придавая (героямъ) имена; а единичное, напр.— что сдѣлалъ Алкивіадъ или что съ нимъ случилось... Даже если ему (т. е. поэту, Т. Р.) прійдется изображать дѣйствительно-случившееся, онъ тѣмъ не менѣе (остается) поэтомъ, ибо ничто не мѣшаетъ тому, чтобы изъ дѣйствительно случившихся событій нѣкоторыя были таковы, каковыми они могли бы случиться по вѣроятности (или возможности); въ этомъ отношеніи онъ является ихъ творцомъ“ („Объ искусствѣ поэзіи“, переводъ и текстъ В. Апелльрота, М. 1893, 1451b).

Для уясненія смысла этого замѣчательнаго мѣста надо имѣть въ виду, что, по Аристотелю, предметъ „истиннаго знанія“ не единичное, а всеобщее. Поэтому, исторія, изучающая единичное, не относится, собственно, къ „истинному знанію“. Однако, знаніемъ она, все же, является. Въ нашей цитатѣ она фигурируетъ, очевидно, какъ низшій родъ знанія. Въ этомъ смыслѣ Аристотель противополагаетъ ее болѣе философичному знанію, т. е. такому, предметомъ котораго является именно всеобщее. И вотъ оказывается, что искусство (въ частности, драматиче-

ское, о которомъ, собственно идетъ рѣчь) философичнѣе исторіи. Оставимъ въ сторонѣ то, насколько исторія по Аристотелю плохая, низшая наука. Удержимъ лишь ту мысль, что она есть наука о „дѣйствительно случившемся", которое опредѣляется, какъ „единичное". Тогда станетъ ясно, что художественный предметъ не является чѣмъ то, „дѣйствительно-случившимся", если подъ послѣднимъ разумѣть „единичное". Объектъ искусства не единиченъ,—*онъ всеобщъ, но такимъ образомъ, что именно единичное въ немъ всеобще.* Для искусства, какъ поясняетъ Аристотель, и единичное, исторически-случившееся, становится предметомъ, но не какъ только единичное, а какъ нѣчто, въ чемъ единичное оказывается и всеобщимъ. Но подобное совпаденіе въ исторической дѣйствительности—исключеніе, которому лишь „ничто не мѣшаетъ" произойти; для искусства же, это совпаденіе—правило. Объектъ художественный единиченъ и всеобщъ сразу, и при томъ всегда и необходимымъ образомъ. Мы думаемъ, что всеобщее, о которомъ говоритъ Аристотель, то же, что цѣлое, т. е. замкнутое, самодовлѣющее, вполнѣ упорядоченное нѣчто. Дѣло въ томъ, что категорія всеобщаго у Аристотеля идетъ отъ Платона, по которому всеобщность принадлежитъ „идеѣ" и состоитъ именно въ самодовлѣющей, замкнутой въ себѣ полнотѣ реальности. Правда, это не единственное значеніе „идеи" у Платона. Но именно оно оказалось наиболѣе вразумительнымъ для Аристотеля, какъ видно изъ страницъ, посвященныхъ въ „Метафизикѣ" послѣдняго изложенію и критикѣ ученія его наставника объ „идеяхъ". Вотъ почему мы полагаемъ, что подъ „всеобщимъ" Аристотеля *здѣсь* слѣдуетъ разумѣть „цѣлое". Предметъ, въ которомъ нѣтъ ничего случайнаго, а лишь „необходимое", „вѣроятное", есть предметъ законченный, цѣлостный,— предметъ искусства, никогда не встрѣчающійся въ „дѣйствительности" въ качествѣ правила, но включающій и моментъ единичности, чтобы иногда встрѣтиться и въ ея составѣ. Послѣдняго оттѣнка нѣтъ въ „идеѣ" Платона: она—цѣлое, *исключающее*, необходимымъ образомъ, *всякую* единичность. Поэтому, не онъ, а Аристотель является предшественникомъ Канта въ *разсматриваемомъ* отношеніи, т. е. въ ученіи о строеніи художественнаго объекта.

Что касается второго изъ отмѣченныхъ выше моментовъ, т. е. мысли, что предметъ искусства входитъ въ „міръ", возвышающійся надъ природой, здѣсь предшественникомъ Канта надо считать Платона. На это, между прочимъ, указывалъ Когенъ. Но насъ удивляетъ это указаніе въ его устахъ. Утверждая, что искусство не знаетъ новаго рода объектовъ, а только окружаетъ научные (и этическіе) ореоломъ эмоціи, и что это мысль Канта, Когенъ не только приписываетъ Канту чуждую *стилю* послѣдняго мысль, но и отнимаетъ у себя всякую возможность сопоставлять свой взглядъ, или свое толкованіе мысли Канта съ взглядомъ Платона, для котораго художественный объектъ есть особая, самостоятельная *реальность*.

Платонъ различаетъ „красоту“, какъ идеально-реальное бытіе, и красоту, которая можетъ принадлежать и тому, что и онъ называетъ въ „Тимеѣ“ природой,—но отраженнымъ образомъ. Именно первая и представляетъ художественный объектъ въ чистомъ видѣ. Платонъ рекомендуетъ, для ознакомленія съ нею, пройти сложный подготовительный искусъ, послѣ котораго наблюдатель „вдругъ увидитъ нѣчто удивительно прекрасное по своей природѣ, а именно то..., ради чего онъ совершилъ всѣ свои прежнія труды: красоту вѣчную, не сотворенную и не погибающую красоту, которая не увеличивается, но и не оскудѣваетъ, красоту неизмѣнную во всѣхъ частяхъ, во всѣ времена, во всѣхъ отношеніяхъ, во всѣхъ мѣстахъ и для всѣхъ людей. И эта высшая красота не представится его воображенію въ конкретномъ видѣ лица, рукъ или какой нибудь части тѣла, ни въ видѣ какой нибудь бесѣды или знанія. И эта красота не предстанетъ, какъ нѣчто находящееся въ чемъ нибудь другомъ, хотя бы напримѣръ, въ какомъ нибудь живомъ существѣ, на землѣ или на небѣ, или въ какомъ нибудь иномъ предметѣ, но какъ нѣчто такое, что, будучи однороднымъ, существуетъ всегда независимо само по себѣ и въ себѣ самомъ“ („Пиръ“, пер. И. Д. Городецкаго, М. 1910, общепринятая цитація: 210,E, 211,A,B). Невозможно рѣзче и картиннѣе подчеркнуть вознесенность художественнаго объекта надъ дѣйствительностью природы, въ которой всякій объектъ—только единичное, только отрѣзокъ „возможнаго опыта“ и „самъ по себѣ и въ себѣ самомъ“ не означаетъ ничего. Можно было бы сказать, что въ этихъ словахъ Платона предвосхищена вся мысль Канта о художественномъ объектѣ, а не только ея сторона, обсуждаемая сейчасъ. Но такому утвержденію препятствуютъ три основныя обстоятельства. Съ одной стороны, художественный объектъ, по Платону, совершенно *исключаетъ* единичное: по Канту онъ его включаетъ и возводитъ до цѣлаго. Съ другой стороны, художественный объектъ у Платона очень часто разсматривается, какъ „истинное бытіе“ *единственно-истинное*,—такъ часто, что обратное представляетъ скорѣе исключеніе, довольно рѣдкое. Что это не отвѣчаетъ точкѣ зрѣнія Канта, нѣтъ надобности—послѣ всего сказаннаго—и разъяснять: для Канта, нѣтъ бытія истиннаго и мнимаго. Всѣ объекты науки „дѣйствительны“ въ одинаковой степени; и это относится и къ „бытію“ художественныхъ объектовъ. Наконецъ, извѣстно, что для Платона, какъ и вообще для очень многихъ античныхъ греческихъ мыслителей, „прекрасное“ означало не только „художественное“, но и „нравственно-доброе“. При этомъ подъ нравственно-добрымъ (τ'αγαθὸν) понималось нѣчто болѣе широкое, чѣмъ нравственно-доброе въ современномъ смыслѣ: оно покрывало все „разсудительное“ (φρόνιμος) и, сочетаясь съ „прекраснымъ“ (τὸ καλόν), выражало специфически-греческую добродѣтель: καλοκαγάθια (слово сложное изъ καλόν, αγαθον и союза καί), которую нельзя и перевести по

русски. Поэтому, и Платонъ говоритъ, напримѣръ, что „полезное прекрасно, а вредное безобразно (αἰσχρόν) („Республика“, 457, B). Чего стоитъ одна эта фраза! Мы слегка касались того, что, по Канту, нравственно-доброе опредѣляется понятіемъ, поэтому оно отличается отъ художественнаго, при сознаніи котораго дѣло не доходитъ до „опредѣленнаго познанія“, т. е. до понятій или сужденій. Въ силу этого, свойственное Платону отождествленіе художественнаго съ нравственнымъ (въ оговоренномъ смыслѣ) рѣшительно противорѣчитъ точкѣ зрѣнія Канта.

Въ результатѣ, мы можемъ съ весьма большимъ правомъ сказать, что Кантово понятіе художественнаго объекта является его открытіемъ. Если онъ и имѣлъ здѣсь предшественниковъ (о чемъ едва ли и зналъ), то въ еще меньшей степени, чѣмъ въ теоріи тѣхъ объектовъ психологическихъ наукъ, о которыхъ мы говорили выше. Его точка зрѣнія, въ общемъ, представляется намъ вполнѣ правильной. Намъ остается освѣтить ее въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ: это еще лучше вскроетъ ея глубину и плодотворность.

Она не опредѣляетъ художественный объектъ, какъ такой, который долженъ непремѣнно радовать насъ. Совсѣмъ нѣтъ! Художественная эмоція, сопровождающая осознаніе этого объекта, есть лишь непосредственная манифестація цѣлесообразности, съ какой протекаетъ осознаніе, т. е. творчество, производящее или воспроизводящее. Міръ искусства не только царство тихихъ радостей, утоляющихъ печаль переживаній. Радостное и печальное, ликующее и стонущее, вообще вся „гамма“ эмоціональныхъ реакцій связана съ осознаніемъ содержанія художественнаго объекта не меньше, чѣмъ съ осознаніемъ содержанія любого предмета внѣ-художественной дѣйствительности. Но всѣ эти реакціи, воспроизводящіяся тамъ и здѣсь въ силу тождества переживающаго ихъ индивидуума, не характерны для осознанія *художественности* предмета. Лишь эмоція, пробуждаемая дѣятельностью, направленной на художественное *цѣлое*, (не на его содержаніе), характерна для этого осознанія. Въ силу ея непосредственности, нельзя сказать напередъ, гдѣ она возникнетъ, и гдѣ нѣтъ. Поэтому, нельзя сказать напередъ, какой объектъ художественный. Но когда мы радуемся такъ, какъ это описываетъ Кантъ, мы узнаемъ этотъ объектъ и называемъ его „прекраснымъ“. Мы можемъ затѣмъ изучить его, но—только затѣмъ. Такое изученіе и составляетъ задачу художественной критики. Послѣдняя *предполагаетъ* художественную эмоцію и оцѣнку предмета, какъ „прекраснаго“. Но она не можетъ *предписать* ни того, ни другого. Критика можетъ изучать композицію даннаго произведенія. Она можетъ углубиться въ анализъ его содержанія. На этомъ пути она можетъ вскрыть богатство этого содержанія и попытаться выразить его въ терминахъ психологическихъ и

физико-математическихъ наукъ. Но полный и точный переводъ содержанія художественнаго объекта на языкъ объектовъ этого знанія невозможенъ. Такой „переводъ“ сталкивается съ различіемъ въ строеніи объектовъ:—художественнаго и—психологическихъ и физико-математическихъ наукъ. Возьмемъ, напримѣръ, психологическую интерпретацію художественнаго образа. Такая интерпретація предполагаетъ, что художественный объектъ данъ въ связи со всѣми объектами психическаго и физическаго опыта: только при этомъ предположеніи можно примѣнять къ толкованію объекта психологическія данныя. А между тѣмъ, это предположеніе, принципіально говоря, несостоятельно: художественный образъ—объектъ не данъ въ указанной связи,—какъ художественный, онъ является замкнутымъ цѣлымъ и въ то же время единичностью. Поэтому, психологическая его интерпретація всегда будетъ отставать отъ его художественнаго содержанія. Всегда послѣднее будетъ представляться богаче, глубже, „органичнѣе“, чѣмъ это вскроетъ толкователь. Напримѣръ, „Гамлетъ“ Шекспира и „Гамлетъ“ критиковъ Шекспира всегда будутъ несоизмѣримы. Никогда и никто не дастъ „адэкватной“ его характеристики. И такъ это со всякимъ художественнымъ объектомъ. Всѣ формы психологіи и физики не способны выразить содержанія послѣдняго, сколь бы элементарнымъ оно ни казалось. На этомъ пути возникаетъ иллюзія безконечности любого художественнаго объекта. Мы приводили соотвѣтствующія воззрѣнія Шеллинга и др. на этотъ предметъ. Въ русской литературѣ мысль о безконечности, скрытой въ художественномъ объектѣ, высказалъ Д. Н. Овсянико-Куликовскій (статья: „Идея безконечности въ положительной наукѣ и въ реальномъ искусствѣ“). По духу Канта, вѣрно лишь то, что содержаніе каждаго художественнаго объекта не можетъ быть исчерпано никакими понятіями „науки“, т. е., вводя нашу поправку,—понятіями о предметахъ психологіи и физико-математическихъ наукъ. Это еще не „безконечность“! Мы вполнѣ раздѣляемъ мысль Канта. Мы полагаемъ, что эта мнимая безконечность свойственна *всякому* художественному произведенію, образу, если онъ законченъ, мелодіи, рисунку-картинѣ и т. д. Можно исписать томы о какой-либо миніатюрѣ, не сказавъ о ней больше и достаточнѣе, чѣмъ о плафонѣ Сикстинской Капеллы, расписанномъ М. Анжело.

Съ этой точки зрѣнія, радикальному пересмотру и преобразованію подвергается общепринятое мнѣніе, что есть художественныя произведенія хорошія и плохія, важныя и незначительныя. Что это можетъ означать? Что одно будитъ больше „мыслей“, чѣмъ другое? Это невѣрно: ибо, при желаніи, всякое художественное произведеніе способно вызвать въ насъ „безконечное“ множество „мыслей“, которыя никогда не исчерпаютъ его.—Оно затрогиваетъ болѣе утонченныхъ людей? Такъ что же? Такіе лучше „видятъ“—и только. Но „утонченность“ понятіе относительное и мѣняется

отъ эпохи къ эпохѣ, отъ среды къ средѣ. Кромѣ того, откуда предпосылка, что нравящееся утонченнымъ людямъ—лучше?—Не популярность ли измѣряетъ степень совершенства картины, романа?!..—Быть можетъ, критеріемъ здѣсь является нравственная высота впечатлѣнія, возбуждаемаго художественнымъ объектомъ? Многихъ этотъ критерій соблазняетъ. Великій живописецъ и скульпторъ, Микель Анжело, тоже поддался ему, между прочимъ. И что же? Онъ художественно ослѣпъ, когда съ этимъ критеріемъ подошелъ къ фламандской живописи. „Въ большинствѣ случаевъ это только тряпки, домишки, зеленыя поля съ тѣнистыми деревьями, рѣки и мосты,—словомъ то, что называется пейзажемъ, и при этомъ тамъ и сямъ разставлено много фигуръ. Все вмѣстѣ производитъ хорошее впечатлѣніе, и, однако, на самомъ дѣлѣ здѣсь нѣтъ ни смысла, ни искусства, ни мѣры, ни симметріи, ни выбора, ни величія. Въ концѣ концовъ, эта живопись лишена всего существеннаго и всякой силы...". (см. А—ръ Бенуа: „Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ. Часть первая. Исторія пейзажа, томъ II, стр. 212). Изъ нашей русской практики можно напомнить эпизоды съ Писаревымъ—о Пушкинѣ и съ Л. Н. Толстымъ—о Шекспирѣ. И многое, многое другое—изъ прошлаго и настоящаго...—Наконецъ, не судить ли о степени художественности объекта, какъ предлагалъ Гюйо—по силѣ и широтѣ возбуждаемой имъ жизнедѣятельности вообще? Этотъ критерій столь же хорошъ или плохъ, какъ и всѣ другіе. Онъ принимаетъ реакцію субъекта на *содержаніе* художественнаго объекта за реакцію отъ *художественности* объекта. Въ первой реакціи нѣтъ ничего специфически-художественнаго, и она можетъ вызываться объектами художественными не болѣе, чѣмъ всякими иными, и не иначе, чѣмъ послѣдними. Коренной недостатокъ всѣхъ этихъ попытокъ—въ убѣжденіи, что художественный объектъ опредѣляется, какъ таковой, какими-либо понятіями. Но въ искусствѣ до нихъ дѣло не доходитъ. Они не суть идеальныя нормы, требующія согласованія съ собой. Всякая норма стоитъ внѣ нормируемаго. Въ искусствѣ внѣ объекта нѣтъ ничего, съ чѣмъ нужно согласоваться. Нѣтъ идеи, которую доказываетъ или хотя бы „показываетъ" художественный объектъ. Нѣтъ цѣли, средствомъ къ достиженію которой онъ служитъ. Онъ замкнутъ, самозаконенъ, полонъ собою и не выводитъ за свои предѣлы. „Лучше" и „хуже" суть характеристики, предполагающія иныя условія—какъ разъ обратныя. Оттого нѣтъ въ искусствѣ *художественно*-лучшаго и *художественно*-худшаго. Въ картинѣ лучше или хуже можетъ быть техника, матеріалъ и пр. Но и техника „примитивовъ" не ослабляетъ художественности. Матеріалъ ни создаетъ ея, ни уничтожаетъ, хотя, самъ по себѣ, можетъ вліять сильнѣе или слабѣе. Но какое основаніе ставить это въ счетъ именно художественности объекта? Общепринятое убѣжденіе можетъ быть оправдано только

въ одномъ отношеніи. Художественный объектъ есть цѣлое. *Все, что нарушаетъ его цѣльность, что, врываясь въ объектъ, растерзываетъ его, тѣмъ самымъ уменьшаетъ его художественность.*

Здѣсь умѣстно сравнить міръ искусства съ міромъ грезъ. Можно сказать—и въ искусствѣ мы въ области грезъ, если греза все, что не элементъ „возможнаго опыта". Но есть грезы и грезы. Вольно и широко развертывающаяся лента образовъ, несущихъ въ себѣ лишь свое бытіе, исчерпывающихся своей непосредственной данностью, скользящихъ надъ дѣйствительностью въ полномъ равнодушіи и безъ всякаго внутренняго интереса къ ней и какой-либо прямой связи съ ней, громоздящихся въ порядкѣ, законъ котораго—наибольшее приволье, безграничная полнота и пышность, сочетающихъ несоединимое, разлучающихъ сопринадлежное,—короче царство атомности, безграничной раздробленности и неустойчивости, зыбкости: вотъ грезы. Это не художественныя грезы. *Лишь тамъ, гдѣ выступаетъ интересъ къ композиціонному сліянію,* гдѣ многообразія упорядочиваются въ цѣльности, сочетающія единичность съ законченностью, гдѣ безпорядокъ господствуетъ лишь *между* цѣлыми, гдѣ равнодушіе, разъединяя цѣлыя другъ съ другомъ, не просачивается *внутрь* этихъ цѣлыхъ—лишь тамъ передъ нами царство художественной грезы. Фантастика не то же, что искусство. Фантастика всегда столь же хороша, сколь и плоха. Ей нѣтъ закона. Искусство можетъ быть и хорошо, и плохо. *Когда художественное цѣлое больше въ заглавіи, чѣмъ въ исполненіи, когда его ткань рвется на каждомъ шагу и составныя части подобны песчинкамъ, которыя объединяются лишь сосудомъ, когда мы видимъ автора и очень ужъ рѣзко замѣчаемъ не то, что онъ „сказалъ", а „что хотѣлъ сказать", и для насъ предметомъ осознанія становится не объектъ, а субъектъ,—мы передъ плохимъ художественнымъ объектомъ или вовсе передъ никакимъ. Но гдѣ цѣлое на лицо, порядокъ выдержанъ, композиція стройна,*—уже все равно, что̀ „представляетъ "объектъ: „тряпки" ли, апельсинныя ли корки, „частушку" или „оду", „трепакъ" или „контрдансъ": все „художественно", все благословенно, осмысленно, и „прекрасно" тогда. И счастливы души, достаточно „широкія", открытыя всѣмъ впечатлѣніямъ: для нихъ „прекраснаго" много, больше чѣмъ для однолюбовъ, пусть „утонченныхъ", искушенныхъ, но обкрадывающихъ себя самихъ своею узостью. Указанное различеніе фантастики и искусства можно найти у Канта въ „Антропологіи", въ мысли, брошенной мимоходомъ („Anthropologie" 3 изд., 1820 г., стр. 76).

Изъ положенія, что художественные объекты, *достаточно* чистые отъ примѣсей, всѣ одинаково хороши, слѣдуетъ, что въ исторіи искусства нѣтъ прогресса, какъ, напр., въ исторіи науки. Эту мысль, по словамъ Кона, высказалъ еще Шиллеръ въ одномъ письмѣ (см. Jonas Kohn „Allgemeine Aesthetik",

1901 г. стр. 28, примѣчаніе). Самъ Конъ думаетъ, что о прогрессѣ въ искусствѣ говорить можно, но въ иномъ смыслѣ, чѣмъ въ наукѣ. Въ наукѣ прогрессъ заключается въ томъ, что одни знанія со временемъ исправляются и связуются, расширяясь, съ другими. Художественное произведеніе замкнуто въ себѣ и не можетъ быть превзойдено. Съ нимъ *рядомъ* можно поставить другое, но оно тоже будетъ замкнуто. Они несравнимы. Такъ разсуждаетъ Конъ и *все же* допускаетъ возможность прогресса по отношенію къ искусству. Но кромѣ того, что таковой есть „нѣчто совершенно иное", чѣмъ въ наукѣ, онъ больше не говоритъ ничего. Намъ его взглядъ кажется непослѣдовательнымъ. Очень условно можно говорить о прогрессѣ по отношенію къ техникѣ, къ художественнымъ матеріаламъ и пр. Если угодно, возможенъ прогрессъ въ композиціонномъ мастерствѣ. Но послѣднее уже совсѣмъ условно, чтобы не сказать больше. Необходимое условіе возможности примѣнить къ чему-либо понятіе прогресса—наличность нѣкотораго единаго цѣлаго, которое и прогрессируетъ къ лучшему, по частямъ, либо цѣликомъ. Другое условіе—наличность этого „лучшаго", хотя бы гипотетическая, проектируемая во время самаго движенія къ ней. Оба условія соблюдены въ развитіи психологическихъ и физико-математическихъ наукъ (и, повидимому, всѣхъ другихъ). Всѣ познанія здѣсь имѣютъ въ виду одно цѣлое, возможный опытъ, элементы котораго—только ограниченія цѣлаго. Существуетъ и цѣль познанія: это идея возможнаго опыта, какъ абсолютно—важная, все опредѣляющая въ частичныхъ успѣхахъ познанія. Поэтому, въ научномъ познаніи возможенъ прогрессъ, и его исторія есть исторія его прогресса. Оба условія не осуществлены въ искусствѣ. Отдѣльные художественные объекты равнодушны другъ къ другу. Единаго цѣлаго они не образуютъ. Что касается общей имъ всѣмъ цѣли въ видѣ „лучшаго", къ осуществленію котораго они бы стремились и въ отношеніи къ которому бы располагались въ извѣстный рядъ, о таковой нѣтъ и рѣчи въ искусствѣ, гдѣ даже и отдѣльнымъ объектамъ не противостоятъ цѣли. Поэтому, здѣсь нѣтъ и прогресса. Вышеприведенное соображеніе Кона, въ сущности, тоже показываетъ только это. Какъ отсюда онъ пришелъ къ своему странному, половинчатому выводу, непонятно.—Замѣтимъ, что объ отсутствіи прогресса въ искусствѣ говорилъ у насъ еще А. С. Пушкинъ. Что касается Канта,—это не его мысль, но она вытекаетъ изъ открытаго имъ понятія художественнаго объекта.

Здѣсь мы прерываемъ пояснительныя замѣчанія къ теоріи худож. предмета Канта. И приведенныя рисуютъ съ выгодной стороны эту теорію.—Въ заключеніе, намъ остается еще обсудить вопросъ о связи „теоріи искусства" Канта съ его „теоріей науки". Правомѣрна ли она въ формѣ, какую мы придали ей, стилизуя взгляды Канта?

5. Обѣ „теоріи" его мы разложили на двѣ части: на психологію

научнаго и художественнаго творчества и на теорію нѣкоторыхъ научныхъ и художественнаго объектовъ. Поэтому, и вопросъ нашъ надо пріурочить къ каждой изъ этихъ частей въ отдѣльности.

Что касается психологіи, мы полагаемъ, что никакой особливой связи ея отдѣла о научномъ творчествѣ съ отдѣломъ о художественномъ—нѣтъ. Конечно, полезно при *изложеніи* каждаго имѣть въ виду другой. Но, въ концѣ концовъ, это чисто внѣшнее соображеніе. Это, впрочемъ не значитъ, чтобы данные отдѣлы были вполнѣ самостоятельны. Въ сущности, они занимаются изученіемъ однихъ и тѣхъ же процессовъ осознанія (включая и эмоціональный тонъ послѣднихъ) и уже по одному этому чрезвычайно близки. Но эта близость не специфическая. Она характеризуетъ всѣ изслѣдованія о дѣятельности осознанія, по существу вездѣ однородной и допускающей различія лишь въ связи съ обстановкой и цѣлью дѣятельности. Такимъ образомъ, нѣтъ основаній связывать психологію художественнаго творчества именно съ психологіей научнаго, хотя такая связь иногда можетъ быть полезна въ цѣляхъ и интересахъ спеціально — направленнаго изложенія. Вносить въ психологію художественнаго творчества фразеологію психологіи научнаго тоже не имѣетъ смысла. Мы видѣли, что у Канта эта фразеологія удержана и зачастую затемняетъ его мысль. Самый подходъ Канта къ психологіи художественнаго осознанія, происходящій со стороны психологіи научнаго осознанія, тоже не даетъ ему ничего значительнаго, а скорѣе только мѣшаетъ отчетливо и ясно поставить вопросъ.

На первый взглядъ, нѣтъ нужды и въ тѣсной, особливой связи теоріи художественнаго объекта съ теоріей объекта психологическихъ и физико-математическихъ наукъ. Объекты кажутся слишкомъ различными, и это представляется достаточнымъ для признанія, что названныя теоріи самостоятельны, насколько вообще могутъ быть самостоятельны двѣ науки. Но, вдумавшись, приходится очень ограничить эту мысль. Здѣсь мы можемъ оставить въ сторонѣ чисто-методологическій моментъ—удобство подхода къ менѣе изученному художественному объекту съ общими схемами и точками зрѣнія теоріи объекта указанныхъ наукъ: это удобство временное. Мы говоримъ здѣсь о болѣе принципіальныхъ вещахъ.

Дѣло въ томъ, что, какъ мы уже говорили, объектъ художественный и объектъ названныхъ наукъ отличаются другъ отъ друга не тѣмъ, что первый непознаваемъ научно, а только тѣмъ, что познаніе—разумѣемъ научное—опредѣляетъ ихъ, какъ *„міры“ разныхъ структуръ*. Съ точки зрѣнія такой науки, которая поставила бы себѣ цѣлью *изучить эти міры въ ихъ структурѣ*, весьма желательно было бы параллельное ихъ изслѣдованіе: при немъ лучше бы выяснились особенности и общія черты каждаго. Въ частности, при такомъ совмѣстномъ изученіи уда-

лось бы опредѣленнѣе поставить и рѣшить вопросъ о категоріяхъ, участвующихъ въ строеніи обоихъ міровъ,—вопросъ, только намѣченный выше и далеко еще не осознанный всѣми спеціалистами, а отъ рѣшенія—далекій настолько, насколько это возможно по отношенію къ terra incognita. Нѣтъ еще самаго понятія о такой величественной наукѣ, которую можно было бы обозначить, какъ *общее ученіе о предметности* и *главныхъ классахъ предметовъ, различаемыхъ по ихъ категоріальной структурѣ*. Кантъ работалъ *для нея* въ разсмотрѣнныхъ воззрѣніяхъ своихъ о предметахъ „науки“ и „искусства“, говоря языкомъ, отвѣчающимъ его стилю. *И то, что онъ работалъ надъ этими вопросами, параллелизируя соотвѣтствующія теоріи, съ точки зрѣнія будущей науки о предметности, должно быть оправдано и возведено въ принципъ.*

XIV. Приложеніе. Изъ литературы вопроса.

Это не библіографія, а попытка отмѣтить нѣсколько наиболѣе интересныхъ—въ разныхъ отношеніяхъ—сочиненій, прямо или косвенно трактующихъ вопросы эстетическіе, затронутые или даже и обойденные нами умышленно. Довольно полный списокъ литературы объ эстетикѣ Канта (не только его теоріи искусства) можно найти въ извѣстномъ „Grundriss d. Geschichte d. Philosophie“ Ueberweg-Heinze—въ новѣйшихъ его изданіяхъ.

Кстати, замѣтимъ предварительно, что „Критика способности сужденія“ Канта существуетъ въ русскомъ переводѣ Н. М. Соколова (1898), къ сожалѣнію—неудовлетворительномъ. Пользоваться имъ опасно.—Оригинальныхъ изданій „Критики“ много. Обычно, въ нихъ приводятся варіанты всѣхъ трехъ ея изданій, вышедшихъ при жизни Канта. Наиболѣе удобны изданія Kehrbach'a (Reclam) и Vorländer'a: послѣднее снабжено вводной статьей и указателемъ. Первое очень дешево. Есть и недорогое изданіе Эрдманна (Erdmann).

Изъ *общихъ трудовъ о философіи Канта* упомянемъ „Исторію новой философіи“ Куно-Фишера и лекціи Зиммеля (Simmel) о Кантѣ. Въ первой Канту посвящены томы IV и V, при чемъ „Кр. сп. сужденія“ изложена въ V т.. Достоинства классическаго труда К. Фишера общеизвѣстны. Но страницы, посвященныя въ немъ эстетикѣ Канта,—не изъ удачныхъ: неполнота, отсутствіе углубленнаго анализа и комментарія; впрочемъ, блестящее общее изложеніе.—„Kant“ (1904) Зиммеля—небольшая, но стройная и тонкая книжка. Зиммель толкуетъ Канта нѣсколько на психологическій и даже физіологическій ладъ. Эстетикѣ К. у него посвящена 15-я лекція. Она существуетъ въ русскомъ переводѣ: „Кантъ и современная эстетика“. Зиммель интерпретируетъ эстетику К. въ психологическо-физіологическомъ духѣ. Страницы одностороннія (какъ и наши соб-

ственныя, но въ другую сторону), однако—интересныя, будящія. Изложенія здѣсь—никакого.

О Кантѣ идетъ рѣчь, конечно, и въ *общихъ сочиненіяхъ по исторіи эстетики*. Намъ извѣстны таковыя: Циммермана, Лотце и Э. Ф. Гартманна. Съ болѣе новой исторіей эстетики (англійской, 1892) Бозанкета мы не могли ознакомиться. Вскорѣ она появится по русски.—Geschichte d. Aesthetik" Robert'a Zimmermann'a вышла въ 1858 г. Трудъ, въ общемъ, весьма почтенный. Глава о Кантѣ въ немъ написана ясно, но малоисторично. Ц. просмотрѣлъ ученіе Канта объ объектѣ искусства и даже упрекаетъ К. за отсутствіе такового! Кантъ представленъ почти, какъ у Зиммеля. Удачно Ц. замѣчаетъ, что въ искусствѣ нравится не объектъ, а субъектъ, т. е. нравимость—только въ условіяхъ дѣятельности послѣдняго.—„Geschichte d. Aesthetik in Deutschland" (1868 г., новое изд. 1913 г.) Hermann'a Lotze—превосходная книга, но она больше о Лотце, чѣмъ о тѣхъ, кому посвящена. Канта Л. пытается изобразить основателемъ ученія, по которому прекрасное сразу и субъективно, и объективно, ибо художественная эмоція есть сфера субъективно-объективнаго: не точка зрѣнія стильнаго Канта. Есть у Л. интересныя критическія замѣчанія.—„Deutsche Aesthetik seit Kant (1886) Eduard'a v. Hartmann'a представляетъ историческую половину его собственной „Эстетики". Глава о Кантѣ, открывающая книгу, была напечатана еще въ 1884 г. въ журналѣ „Nord und Süd". Г. заботится не столько объ исторіи, сколько о томъ, чтобы изъ взглядовъ своихъ предшественниковъ составить родъ введенія въ свою „Эстетику". Въ частности, глава о Кантѣ не отличается систематичностью, не даетъ изложенія и представляетъ строгій допросъ Канта „по пунктамъ", интересующимъ Г. Но Г. правильно отмѣчаетъ разносторонность эстетики Канта и указываетъ, что К. далъ кое-что для эстетики объекта. „Допросъ" очень пристрастенъ, но остроуменъ и заставляетъ больше подумать и глубже понять мысль мысль К.

Что касается *спеціальныхъ работъ объ эстетикѣ Канта*, отмѣтимъ слѣдующія: Кирхманна, Когена, Баша, г-жи Тумаркиной и Кагана. —„Erläuterungen zu Kants Kritik d. Urteilskraft" (1869) I. H. v. Kirchmann'a—небольшая брошюра въ VIII+92 стр. вышла въ свое время, какъ X „томъ" „Philosophische Bibliothek", которую онъ издавалъ. Три четверти книжки—объ эстетикѣ Канта. Это подобіе комментарія, по параграфамъ. Въ общемъ, комментарій плохъ: мало разъясняетъ, еще меньше просто подмѣчаетъ, и не удивительно, что Кирхманну эстетика Канта, при такомъ поверхностномъ отношеніи къ ней, показалась *только* „литературно-исторической" реликвіей. Впрочемъ, попадаются и просвѣты, напр., относительно „образности" худ. объекта, его замкнутости, но все это въ психологическомъ родѣ. Какъ ни полонъ недочетовъ этотъ комментарій, до

сихъ поръ онъ не замѣненъ лучшимъ разумѣемъ,—по параграфамъ.— Капитальная книга „Kants Begründung d. Aesthetik“ Hermann'a Cohen'a вышла въ 1889 году и состоитъ изъ XII+433 стр. Особенность ея та, что весьма стилизованный Кантъ излагается въ ней, какъ историческій, и не видно, гдѣ кончается Кантъ и начинается Когенъ. Эстетика К. излагается, какъ заключительная часть трехъчленной системы Канта. По Когену, принципъ системы—въ томъ, чтобы представить въ связномъ видѣ творческую дѣятельность сознанія въ трехъ направленіяхъ: одно—наука, другое—нравственность, третье—искусство, И, соотвѣтственно,—система философіи состоитъ изъ трехъ частей: теоріи науки, теоріи нравственности и теоріи искусства. Задача послѣдней или эстетики заключается въ изученіи художественной функціи сознанія и продуктовъ ея дѣятельности. Послѣдняя проявляется, какъ „осуществленіе“ чистой эмоціи или чувствованія (Gefühl). Чистое чувствованіе—то, что сообщаетъ объекту художественный характеръ. Въ искусствѣ—объекта *новаго*, особаго нѣтъ. Онъ построяется по схемамъ и принципамъ науки и нравственности (разсудка и практическаго разума). Художественное значеніе онъ пріобрѣтаетъ впервые, какъ предметъ чистаго чувствованія. Если наука и нравственность суть „предпосылки“ искусства, послѣднее вслѣдствіе этого еще не теряетъ своей самостоятельности, и причиной тому—чистое чувствованіе. Оно чисто отъ всего чувственнаго, оно заложено въ организаціи сознанія и есть непосредственное „выраженіе факта: что у насъ есть сознаніе“; иначе говоря оно есть выраженіе дѣятельности созидающаго сознанія, внутренняя, интимная сторона того, что есть научное и нравственное „направленіе“ и „содержаніе“ сознанія, какъ дѣйствія сознанія. Оттого-то Кантъ говоритъ, что оно есть сознаніе игры *„познавательныхъ способностей“*, или, по Когену, непосредственное и абсолютно-субъективное ощущеніе гармонической игры *„направленій сознанія“*. Такимъ образомъ, искусство тѣсно связано съ наукой и нравственностью, но въ то же время и равноправно имъ. По Когену, Кантъ былъ первый, должнымъ образомъ развившій эту мысль. У Платона „критическая эстетика“ была лишена сознанія самостоятельности искусства, автономности прекраснаго, хотя онъ уже прозрѣвалъ, что у него есть свой особый творческій принципъ. Кантъ уразумѣлъ это,—и онъ является истиннымъ основателемъ эстетики, какъ философской науки. Отсюда и заглавіе книги Когена: Kants *Begründung* d. Aesthetik“. Эта наука отличается отъ психологической эстетики. Всякая психологія есть „исторія развитія процессовъ сознанія“, дисциплина, прослѣживающая не то, какъ *создается* особое направленіе и содержаніе сознанія, а то, какъ во времени *осознается* отдѣльными индивидами это направленіе и содержаніе. Психологическая эстетика есть генетическая наука о развитіи индивидуальнаго осознанія, сознаванія (не Bewusstsein,

a Bewusstheit) того, что создается сознаніемъ въ направленіи, указанномъ принципомъ „чистаго чувствованія“. Эстетика, какъ наука философская, есть „критическая эстетика“ и прямо, спеціально не связана съ психологической.—Такова, въ самыхъ общихъ чертахъ, интерпретація Когена. Мы много разъ говорили о ней въ текстѣ по разнымъ поводамъ. До сихъ поръ—это самая глубокая книга объ эстетикѣ Канта. Одно изъ ея блестящихъ достоинствъ—то, что она смѣло повторяетъ убѣжденіе Канта, будто сверхъвременный субъектъ творитъ. Но воспроизводя это въ яркой формѣ, Коренъ не дѣлаетъ его убѣдительнѣе. Въ частности, не видно, какъ онъ отличаетъ психологическую эстетику отъ „критической“: его объясненія неудовлетворительны. Если объектъ творится сверхъчувственнымъ субъектомъ, эмпирическому дѣлать нечего. А творчество перваго—порожденіе. Вообще, всѣ возраженія противъ Канта сугубо поражаютъ Когена. Его пропаганда „интройективизма“ сильно компрометируетъ его книгу. То, что Коренъ отрицаетъ самостоятельность художественнаго объекта, не отвѣчаетъ стилю Канта. Впрочемъ, надо признать: Коренъ могъ опереться на факты,—у „историческаго Канта“ они имѣются. Но они нарушаютъ стиль, какъ мы его понимаемъ, и какъ долженъ былъ бы понимать его и Коренъ, потому что его ученіе о трехъ „направленіяхъ“ сознанія прямо ведетъ къ понятію о самостоятельномъ художественномъ объектѣ. Рѣшительно чуждо Канту то толкованіе Gefühl, которое даетъ Коренъ. Въ философіи оно было представлено отчасти Шлейермахеромъ, Лотце; впрочемъ они придавали чувствованію болѣе „объективное “и подчасъ познавательное значеніе. Очень похожее понятіе Gefühl, было у Фихте, и м. б. исторически Коренъ пришелъ къ нему именно подъ вліяніемъ Фихте. Но только не Канта! „Essais critique sur l'Esthetik de Kant“ Victor'a Basch'a появился въ 1896 г. и содержитъ L+634 стр. in 8°. Мы уже говорили объ особенностяхъ этой книги. Сочиненіе—блестящее, несмотря на промахи. По преимуществу—критика, а потомъ—изложеніе. Несмотря на краткость, послѣднее бываетъ очень тонкимъ и проницательнымъ. Канта Башъ интерпретируетъ только психологически: завѣдомая ошибка. Но, напр., при истолкованіи худ. эмоціи это удачно. Башъ не *только* критикуетъ: онъ параллельно строитъ свою собственную—психологическую—эстетику, гдѣ главную роль играетъ понятіе художественной эмоціи. Ученіе Канта пропущено сквозь призму этого ученія и сопоставлено со многими эстетическими ученіями XIX вѣка. Это даетъ Башу возможность лучше оттѣнить точку зрѣнія Канта. Критика Баша не всегда удачна, но очень разностороння Въ общемъ, книга весьма умная, свѣтлая и бодрящая. Башъ написалъ еще: „La poetique de Schiller“, 1900 г.: книжка—меньшаго объема; имѣетъ отношеніе и къ Канту, такъ какъ „поэтика Шиллера“ пошла отъ Канта. Интересно сопоставить съ этой работою книжку: „Kants und Schillers

Begründung d. Aesthetik“ (1895) Eugen'a Kühnemann'a: написана въ духѣ Когена.—„Zur transscendentalen Methode der Kantischen Aesthetik“ г-жи Анна Тумаркин представляетъ небольшую статью въ журналѣ „Kantstudien“ за 1906 г. Но статья очень хорошая. Въ ней дано сжатое, схематическое изложеніе главныхъ пунктовъ эстетики Канта, исходя изъ понятія „игры познавательныхъ способностей“. Есть довольно удачная попытка связать съ этимъ понятіемъ всѣ остальныя: „познаніе вообще“, „контемпляція“ и пр. Главный недостатокъ то, что г-жа Тумаркина не попыталась вскрыть мнимой основательности „трансцендентальнаго метода“ —какъ и Когенъ. Кромѣ того, она переоцѣнила понятіе „игры“ и пропустила понятіе художеств. объекта вслѣдствіе такой переоцѣнки.—„Zur Kritik des Genieбegriffs“ Jacob'a Cahan'a—брошюра въ 64 стр., 1911 г., изъ серіи „Berner Studien“, томъ LXXIII. Критикѣ ученія Канта о геніѣ здѣсь отведено значительное мѣсто. Каганъ исходитъ изъ мысли, будто это ученіе у Канта психологическое и съ этой стороны подвергаетъ его критикѣ. Противорѣчій онъ находитъ множество, и большей частью справедливо: ихъ у Канта много въ этомъ пунктѣ. Между прочимъ, Каганъ цитируетъ афоризмъ Жанъ-Поля, который мы заимствовали у него. Мысль, что стильный Кантъ развиваетъ психологическое ученіе о геніѣ, вообще— общее мѣсто, но совершенно невѣрное. Оно встрѣчается, напр., еще у Schlapp'a и у Otto Schöndorffer'a въ ст. „K-s Definition vom Genie“ въ „Altpreussische Monantsschrift“ за 1893 годъ. (статья любопытна, какъ забавное qui pro quo).

Работы по исторіи возникновенія и развитія эстетики Канта вообще немногочисленны. До сихъ поръ обзоръ Когена, при всѣхъ своихъ недостаткахъ, является общимъ очеркомъ по этому пункту (см. „историческое введеніе“ въ назв. книгу Когена). Есть кое-что у Баша, но спорадически. Спеціальныхъ работъ нѣсколько, но онѣ либо устарѣли, либо недостаточно обработаны. Напримѣръ, книжка: „Die Entwicklung d. Aesthetik Kant“ (1839) R. Grundmann'a, по которому основные взгляды Канта были готовы къ 1780 г., явно устарѣла. Болѣе свѣжа работа: „Kants Lehre vom Genie und die Entstehung d. Kritik d. Urteilskraft (1901) Otto Schlapp'a, упомянутая не разъ въ текстѣ. Ш. изучилъ лекціи Канта по логикѣ, метафизикѣ и антропологіи и извлекъ изъ нихъ новый матеріалъ для сужденія о развитіи, а также объ историческихъ источникахъ эстетическихъ ученій Канта. Въ обстоятельныхъ примѣчаніяхъ Ш. приводитъ массу выдержекъ изъ сочиненій разныхъ французскихъ, англійскихъ и нѣмецкихъ эстетиковъ, частью извѣстныхъ Канту, частью могущихъ быть ему извѣстными прямо или косвенно и являющихъ сходство съ позднѣйшими мыслями Канта. Все это весьма полезно и заслуживаетъ большой благодарности. Но... все это сыро, необработано; эстетика Канта не свя-

зана съ его системой; въ ея центрѣ поставлено понятіе генія; послѣднее понято психологически, что́ бывало у Канта, но не вѣрно по отношенію къ „Крит. способности сужденія", гдѣ геній играетъ совсѣмъ не понятую Шляппомъ роль, по крайней мѣрѣ—въ стильномъ смыслѣ. Впрочемъ, при соотвѣтствующей обработкѣ изъ труда Шляппа вышло бы превосходное сочиненіе. Его значеніе для исторической интерпретаціи эстетики Канта и сейчасъ огромно. (О книгѣ Ш. была рецензія въ „Kantstudien", 1905 г., упрекавшая ее и въ необработанности). Кстати, съ теченіями въ новой эстетикѣ XVII и XVIII в.в. до Канта можно познакомиться по кн.: „Entstehung d. neuren Aesthetik (1886) H. v. Stein'a.

По вопросу *о вліяніи Канта на послѣдующую эстетику* общихъ работъ нѣтъ. Кое-что встрѣчается у Гартманна, Циммерманна и друг. (Циммерманъ приводитъ списокъ сочиненій по эстетикѣ, „написанныхъ строго въ духѣ Канта", вплоть до 1823 г.). Въ ничтожной брошюрѣ J. Goldfriedrich'a „Kants Aesthetik" (1895)—плагіатъ изъ Когена—есть главка и о данномъ вопросѣ, но—болѣе, чѣмъ бѣглая и поверхностная. Мы называли Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, на которыхъ сильно повліялъ Кантъ. Изъ старыхъ эстетиковъ—еще Fr. Th. Vischer: „Aesthetik" т. I, 1846 г. Его опредѣленіе прекраснаго, какъ „идеи въ формѣ ограниченнаго явленія" (стр. 54), черезъ Шеллинга и Гегеля, возводится по Канту. На „Grundzüge d. Aesthetik" (1882) H. Lotze тоже сказалось вліяніе Канта. Изъ болѣе новыхъ трудовъ Кантъ повліялъ на слѣдующіе въ особенности: „Allgemeine Aesthetik" Jonas'a Kohn'a (1901 г.); „Aesthetik d. reinen Gefühls" Hermann'a Cohen'a (два т.т. 1912 г.). Меньше—на „Aesthetik", т. I, 1903 Th. Lipps'a (есть еще томъ) на „Aesthetik" R. Hamann'a (1913, русск. пер. 1914) и на „System d. Aesthetik" Joh. Volkelt'a (три тома, 1905—1914. Кстати, въ III томѣ есть глава о методѣ Канта въ эстетикѣ. Ф. считаетъ, что своими успѣхами въ этой области К. обязанъ своему психологическому методу, который онъ не всегда, однако, примѣнялъ). Въ послѣдніе годы поднятъ *вопросъ о категоріяхъ художественнаго объекта*, столь „стильный" для Канта. Его касается Христіансенъ: „Философія искусства", р. пер. 1911 (оригиналъ, кажется, 1908—9 гг.) и рядъ авторовъ въ журналѣ „Zeitschrift f. Aesthetik und. Kunstwissenschaft", основанномъ въ 1906 году. Началъ этотъ рядъ Simmel статьей: „Ueber die dritte Dimmension in der Kunst", т. I, за 1906 г. Это вызвало полемическое выступленіе G. Münzel'я въ статьѣ: „Das Problem d. dritten Dimmension in d. Kunst" т. II, 1907 года. Затѣмъ послѣдовала показательная ст. Max'a Dessoir'a: „Objectivismus in der Aesthetik", т. V, 1910 г., гдѣ вопросъ былъ поставленъ *во всей* широтѣ и совершенно въ смыслѣ Канта. Касанія этого вопроса имѣются и въ ст. Erich'a Ewerth'a: „Plastik und Rahmung", т. V, 1911 г. Ни одинъ изъ названныхъ авторовъ не упоминаетъ

о Кантѣ, и исторически это справедливо. Вопросъ открытъ заново! Авторъ настоящаго очерка тоже пришелъ къ нему самостоятельно. Кое-какіе намеки на вопросъ онъ нашелъ затѣмъ у Гегеля—въ его „Vorläsungen ueber Aesthetik“ (особенно, въ III части ихъ, см. Werke, B. X, Dritte Abtheilung, 1838 года, стр. 158—166). Но, конечно, это не вопросъ прошлаго, а будущаго.

Намъ остается еще отмѣтить, что въ число упомянутыхъ выше сочиненій объ эстетикѣ Канта мы не могли включить ни одной русской оригинальной, или даже компилятивной работы: такихъ работъ нѣтъ; знатокъ русской философской литературы, Э. Л. Радловъ, поддержалъ насъ въ этомъ убѣжденіи, въ частной бесѣдѣ; приносимъ ему свою благодарность за его указаніе.

Т. Райновъ.

Іюль 1914 г.—Февраль 1915 г.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Е. АМИЧКОВЪ. Очеркъ развитія эстетическихъ ученій.

Стран.

Главы: I. Эстетика въ древности 3
„ II. Эстетика и христіанство 12
„ III. Средневѣкое пониманіе искусства 21
„ IV. Возрожденіе и классицизмъ 33
„ V. Кантъ и Шиллеръ 52
„ VI. Теорія ужаснаго и смѣшного отъ Аристотеля до Канта . 70
„ VII. Романтики и идеалисты. Шеллингъ, Гегель, Шопенгауэръ. 87
„ VIII. Ужасное у Гегеля и Шопенгауэра 105
„ IX. Реализмъ 112
„ X. Англійскіе позитивисты и нѣмецкіе психологи 123
„ XI. Эстетизмъ 140
„ XII. Гюйо и Ницше 154
„ XIII. Послѣднія теченія въ нѣмецкой эстетикѣ 166
„ XIV. Судьбы эстетики въ Россіи. Отъ Чернышевскаго до Льва Толстого 183
„ XV. Владиміръ Соловьевъ и новыя вѣянія 198
„ XVI. Происхожденіе поэзіи 220
„ XVII. Современная теорія эстетическаго воспріятія 231

Т. РАЙНОВЪ. Теорія искусства Канта въ связи съ его теоріей науки.

Стран.

Главы: I. Введеніе 243
„ II. Источники 247
„ III. Объ отношеніи теоріи искусства Канта къ его теоріямъ: науки и нравственности 252
„ IV. Общія задачи теоріи науки и теоріи искусства 255
„ V. О субъектѣ науки 263
„ VI. О предметѣ или объектѣ науки 276
„ VII. О взаимоотношеніи субъекта и объекта въ наукѣ . . . 284

Главы: VIII. О границахъ науки 290
„ IX. Телеологическая проблема 292
„ X. О субъектѣ искусства 292
„ XI. Объ объектѣ или предметѣ искусства 323
„ XII. О взаимоотношеніи субъекта и объекта въ искусствѣ . . 336
„ XIII. Критическая оцѣнка 339
„ XIV. Приложеніе. Изъ литературы вопроса 376
„ „ Указатель 383

Подробное оглавленіе въ статьѣ „Теорія искусства Канта“.

Теорія искусства Канта, въ связи съ его теоріей науки, стр. 243—382.

I. Введеніе, стр. 243.

1. Условія историческаго пониманія теоріи искусства Канта, стр. 243.—2. Сейчасъ эти условія еще не осуществлены, стр. 244.—3. Наша задача—стилизація, стр. 246.—4. Оправданіе необходимости главы—объ источникахъ для уразумѣнія теоріи искусства Канта, стр. 247.

II. Источники, стр. 247.

1. Два рода источниковъ—прямые и косвенные (пособія), стр. 247.—2. Перечисленіе и дѣленіе источниковъ съ точки зрѣнія ихъ близости къ нашей задачѣ, стр. 247.—3. Источники—въ связи съ вопросомъ о хронологическомъ развитіи взглядовъ К., стр. 248.—4. Источники—въ связи съ развитіемъ стиля теоріи искусства К., стр. 249.—5. Характеристика „Критики способности сужденія“, какъ источника основного, при стилизующемъ освѣщеніи, стр. 249.—6. Оправданіе слѣдующей главы, стр. 252.

III. Объ отношеніи теоріи искусства Канта къ его теоріямъ: науки и нравственности, стр. 252.

1. Теорія искусства К. связана съ теоріями: науки и нравственности, стр. 252.—2. Внѣшнія данныя, подтверждающія преимущественную—для стиля—связь ея съ теоріей науки, стр. 252.—3. Данныя, говорящія объ этомъ по существу дѣла: „Крит. чист. раз.“ и „Крит. спас. сужденія“, стр. 253.—4. Данныя того же рода: значеніе эстетики „прекраснаго,“ стр. 254.—5. Оправданія слѣдующей главы, стр. 254.

IV. Общія задачи теоріи науки и теоріи искусства, стр. 255.

1. Терминъ „теорія науки“, стр. 255.—2. Конструкція понятія „науки“ у К, стр. 255.—3. Разъясненіе, стр. 256.—4. Дальнѣйшее разъясненіе, стр. 257.—5. Опредѣленіе Кантовой теоріи науки и ея три главныя задачи, стр. 258.—6. Еще двѣ дополнительныя задачи, стр. 259.—7. Терминъ „теорія искусства“, стр. 259.—8. Общее понятіе искусства у К., стр. 261.—9. Опредѣленіе теоріи искусства К., и три ея главныя задачи, стр. 262.—10. Планъ дальнѣйшаго изложенія, стр. 262.—11. Предварительное замѣчаніе къ главамъ и теоріи науки К., стр. 263.

V. О субъектѣ науки, стр. 263.

1. Фактическое положеніе вопроса у К., стр. 263.—2. Субъектъ не данъ въ составѣ опыта, стр. 263.—3. Но онъ познаваемъ, стр. 265.—4. Онъ—сверхъопытный; его отношеніе къ эмпирическому индивидууму, стр. 266.—5. Положительное опредѣленіе субъекта науки, стр. 266.—6. Проблема множественности субъектовъ и ихъ согласованности, стр. 268.—7. Внѣвременный характеръ ихъ дѣятельности, стр. 271.—8. Двѣ „способности“ субъекта науки: чувственность и разсудокъ, стр. 271.—9. Роль чувственности, стр. 273.—10. Роль разсудка, стр. 274.—11. Мнимая особая способность—воображеніе, стр. 275.—12. Характеръ взаимодѣйствія чувственности и разсудка въ наукѣ, стр. 275.

VI. О предметѣ или объектѣ науки, стр. 276.

1. Фихте и понятіе о наукѣ, какъ результатѣ, объектѣ, стр. 276.—2. Необходимое повтореніе, стр. 276.—3. Матеріалъ предмета или объекта, стр. 276.—4. Порядокъ въ предметѣ или объектѣ и понятіе научной „категоріи“, стр. 279.—5. Основныя категоріи: пространство и время, стр. 280.—6. Ихъ роль и роль другихъ научныхъ категорій, стр. 281.—7. Понятія и категоріи въ наукѣ, стр. 283.—8. Общее опредѣленіе объекта или предмета науки, стр. 283.

VII. О взаимоотношеніи субъекта и объекта въ наукѣ, стр. 284.

1. Двѣ возможныя постановки вопроса: въ терминахъ науки—процесса и—науки-результата, стр. 284.—2. Взаимоотношеніе въ терминахъ науки—процесса, стр. 284.—3. Взаимоотношеніе въ терминахъ науки—результата, стр. 289.

VIII. О границахъ науки, стр. 290.

1. Три необходимыя условія осуществимости научной задачи въ цѣломъ, стр. 290.—2. Фактически эти условія никогда не могутъ быть реализованы,—и здѣсь границы науки, стр. 290.—3. „Умѣю чтить границы и препоны, но прежнихъ грезъ своихъ не разлюбилъ“, стр. 291.

IX. Телеологическая проблема, стр. 292.

1. Предварительное замѣчаніе, стр. 292.—2. Границы науки и телеологическій методъ, стр. 292.—3. Задача науки, какъ ея единственная цѣль, стр. 292.—4. Въ наукѣ исключена множественность самостоятельныхъ цѣлей, стр. 293.—5. Цѣлесообразность въ наукѣ и ея нарушеніе у границъ науки, стр. 294.—6. Причинность и цѣли, какъ причины. Опредѣленіе телеологіи, какъ ученія, стр. 294.—7. Наука, искусство и телеологическій методъ, стр. 298.

X. О субъектѣ искусства, стр. 299.

1. Общее замѣчаніе объ эстетическихъ главахъ, стр. 299.—2. Задача послѣдующаго изложенія теоріи искусства К., стр. 299.—3. Субъектъ искусства и геній. Шеллингъ о значеніи генія въ искусствѣ, и его понятія—въ теоріи искусства, стр. 299.—4. Данныя, будто бы противорѣчащія утвержденію, что одинъ и тотъ же субъектъ дѣйствуетъ въ наукѣ и въ искусствѣ, только различнымъ образомъ, стр. 300.—5. Разсудокъ и чувственность суть способности субъекта искусства, стр. 300.—. Проблема эмоціональнаго момента въ искусствѣ и ея связь съ проблемой взаимодѣйствія чувственности и разсудка въ искусствѣ, стр. 303.—7. Связь послѣдней проблемы съ понятіемъ о цѣли художественнаго процесса, стр. 303.—8. Методологическое указаніе, стр. 304.—9. Изслѣдованіе проблемы взаимодѣйствія чувственности и разсудка въ искусствѣ, стр. 304.—10. Продолженіе этого изслѣдованія, стр. 306.—11. Еще о томъ же, стр. 307.—12. И еще о томъ же, стр. 308.—13. Формула взаимодѣйствія способностей въ искусствѣ, стр. 309.—14. Переходъ къ эмоціональной сторонѣ художественнаго процесса, стр. 309.—15. Термины Канта для обозначенія эмоціи: „художественный“ и „эстетическій“, стр. 309.—16. Общее описаніе художественной эмоціи, стр. 310.—17. „Интеллектуальная“ или познавательная эмоція, стр. 310.—18. Итакъ, и научный, и художественный процессы сопровождаются эмоціями отъ взаимодѣйствія чувственности и разсудка, стр. 311.—19. Непосредственность художественной эмоціи и опосредствованный характеръ познавательной, научной или „интеллектуальной“, стр. 311.—20. Безкорыстность художественной эмоціи и ея отличіе отъ безкорыстности научной, познавательной эмоціи, стр. 312.—21. Необходимость и всеобщность эмоціи въ наукѣ и въ искусствѣ: сходство и различіе. Эмоція въ искусствѣ и фикція Gemeinsinn'а“, стр. 313.—22. Худож. эмоція есть „основа“ худож. оцѣнки, стр. 316.—23. Худож. оцѣнка есть „основа“ худож. эмоціи, стр. 316.—24. Противорѣчіе. Взглядъ В. Баша. Разрѣшеніе противорѣчія согласно „стилю“, стр. 319.—25. Методологическое замѣчаніе, стр. 320.—26. Разъясненіе понятія генія въ искусствѣ, стр. 320.

XI. Объ объектѣ или предметѣ искусства, стр. 323.

1. О фактическомъ положеніи вопроса у К., стр. 323.—2. Проблема стр. 323.—3. Изслѣдованіе проблемы, стр. 324.—4. Продолженіе изслѣдованія, стр. 326.—5. Формула объекта или предмета искусства, стр. 328.—6. Художественный объектъ и понятіе цѣли, стр. 329.—7. Проблема художественныхъ категорій, стр. 331.—8. Художественный объектъ, какъ „эстетическая идея". Сопоставленіе взгляда Канта съ взглядами: Фихте, Шеллинга, Гегеля и Шопенгауэра, стр. 331.—9. Міръ искусства—„что то въ родѣ другой природы", стр. 335.—10. Мы не исчерпали всѣхъ данныхъ К. о предметѣ искусства, стр. 336.—11. Переходъ къ слѣдующей главѣ, стр. 336.

XII. О взаимоотношеніи субъекта и объекта въ искусствѣ, стр. 336.

1. Двѣ возможныя точки зрѣнія на вопросъ, стр. 336.—2. Взаимоотношеніе съ точки зрѣнія искусства—процесса, стр. 336.—3. Взаимоотношеніе съ точки зрѣнія искусства—результата, стр. 337.

XIII. Критическая оцѣнка, стр. 339.

1. Предварительныя разъясненія, стр. 339.—2. Оцѣнка Кантова смѣшенія психологіи творчества и теоріи объекта, стр. 340.—3. Вкладъ К. въ психологію творчества—научнаго и художественнаго, стр. 349.—4. Его вкладъ въ теорію объекта—научнаго и художественнаго, стр. 362.—5. Вопросъ о связи его „теоріи искусства" съ „теоріей науки", стр. 374.

XIV. Приложеніе. Изъ литературы вопроса, стр. 376.

ОПЕЧАТКИ:

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Слѣдуетъ читать.*
26	19 сверху	изможенность	изможденность
44	6 снизу	отчетлива	отчетливо
„	„ „	вѣрна	вѣрно
45	21 „	раціоналировавшіе	раціонализировавшіе
47	10 сверху	онообогащаетъ	оно обогащаетъ
54	19 снизу	все	мы
56	8 сверху	совершившимся	совершающимся
58	17 „	необходимости. Тѣмъ	необходимости, и тѣмъ
63	6 „	чтобы	по которому
„	7 „	должны были бы при	должны, войдя
„	8 „	Сущность. Эта	сущность, эта
76	7 снизу	складывается	складываются
81	2 „	бесусловно	безусловно
84	15 сверху	будемъ	будетъ
87	6 снизу	возможность	возможности
91	19 сверху	субъетомъ	субъектомъ
101	14 „	сопособность	способность
101	11 снизу	этетики	эстетики
103	2 сверху	но оно въ	но оно
106	1 снизу	дѣйствительсти	дѣйствительности
112	8 „	оказалось	сказалось
117	1 „	антеизмъ	пантеизмъ
118	11 сверху	французскаго	французскаго
125	1 „	лючалась	заключалась
127	21 снизу	заключала	заключали
134	20 „	сходится	сходятся
138	3 „	принцицу	принципу
139	13 „	аккомпанементѣ	аккомпаниментѣ
142	20 „	Теоріи	Теоріи
143	19 „	сдержаны	сдержанны
146	17 сверху	сносной	сносными
163	11 снизу	соціалогической	соціологической
167	19 „	объектомъ,	объектомъ
174	16 сверху	переживаніе,	переживаніе
184	14 „	разумѣютъ	разумѣется
185	1 „	эстетика	эстетика,
205	13 снизу	нечто	не что
215	18 „	народниковъ	народниковъ—
237	19 „	должны	долженъ