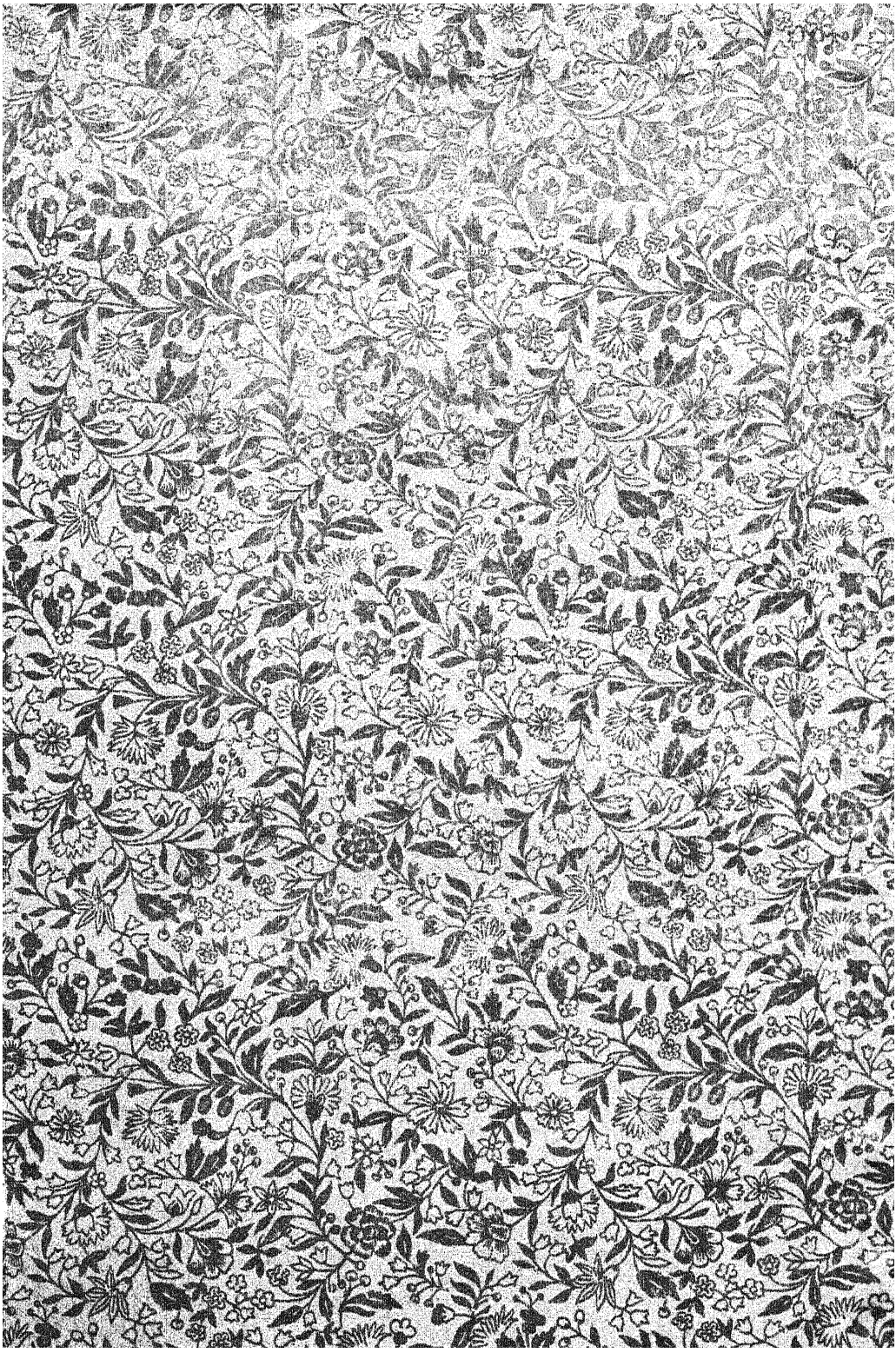

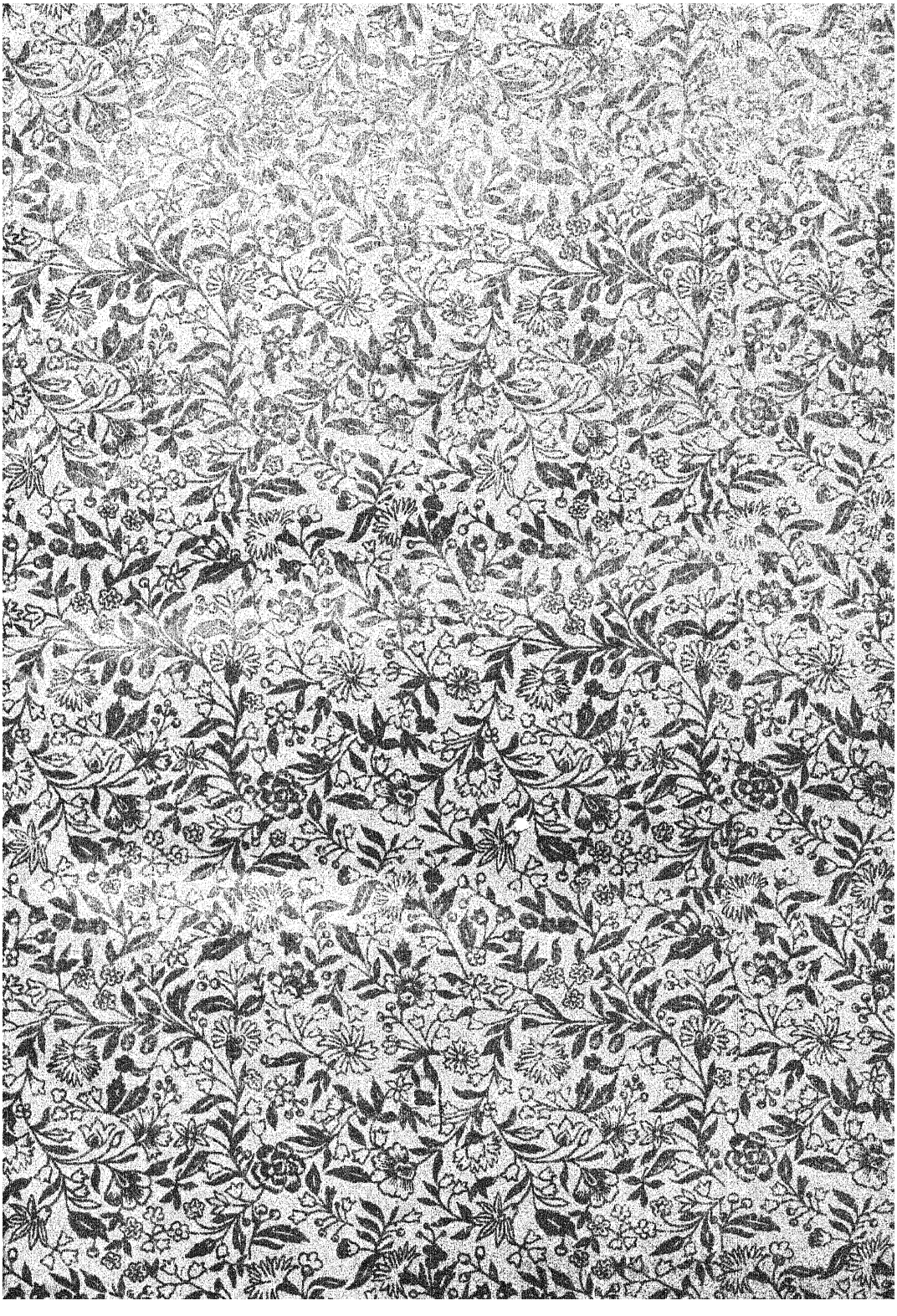

ЭСТЕТИКА

ВЪ

ОБЩЕДОСТУПНОМЪ ИЗЛОЖЕНІИ.

Л. Саккетти

ПРОФ. ПЕТРОГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРІИ
РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА.

Томъ II.

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

Дж. Леббокъ.

ПЕТРОГРАДЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, Вас. остр., 5 л., 28.
1917.

Пров. 1955

ВН
171

57857



4753

ОГЛАВЛЕНІЕ.

СТРАН.

ВВЕДЕНІЕ . . . . . 1— 5

Человѣкъ изучаетъ окружающій міръ. Эстетика изслѣдуетъ что̀ такое красота. Красота міра — жизнь, развивающаяся въ благопріятныхъ условіяхъ.

Примѣчанія къ введенію . . . . . 6— 9

ГЛАВА VIII. Прекрасное . . . . . 10—31

Препятствія нормальному развитію жизни. Подъемъ жизненныхъ силъ—пѣніе и пляска. Античная пляска рождаетъ трагедію. Поликлетъ. Равновѣсіе въ скульптурѣ и архитектурѣ. Грація. Красота выраженія ума на лицѣ. Грація молодости. Трагедія борьбы добра со зломъ въ духовной жизни человѣка. Нравственная красота — гармоническое развитіе личности. Направленная къ добру прекрасная душа. Нравственная грація женщины. Семейныя добродѣтели. Героизмъ женщины. Изображеніе идеальной красоты. Отраженіе характера художника на его произведеніи. Красота греческой архитектуры—гармонія частей зданія. Уклоненіе отъ математической правильности. Аналогія архитектуры и музыки. Арабески—бравурные итальянскіе пассажи. Въ искусствѣ трогаютъ не патетическія, а наиболѣе прекрасныя произведенія. Красота—идеализація жизни.

Примѣчанія къ VIII-й главѣ . . . . . 31—46

ГЛАВА IX. Прелестное . . . . . 47—68

Опредѣленіе прелестнаго. Роскошь матеріала въ искусствѣ можетъ вредить художественности. Осязаніе, вкусъ, обоняніе въ эстетикѣ. Прелестное льститъ нашимъ внѣшнимъ чувствамъ. Барокъ. Рококо. Рококо въ музыкѣ „галантный стиль“. Роль фортепіано въ этомъ стилѣ. Виртуозное пѣніе. Роль оперы въ этомъ стилѣ. Анакреонъ. Аскетизмъ—противъ прелестнаго. Историческая періодичность родовъ искусствъ.

Примѣчанія къ IX-й главѣ. . . . . 68—77

СТРАН.

ГЛАВА X. Возвышенное . . . . . 78—128

Религіозное настроеніе въ искусствѣ возвышеннаго.— Опредѣленіе возвышеннаго. Отдѣленіе прекраснаго отъ возвышеннаго. Кантъ о возвышенномъ. Созерцаніе возвышеннаго сопровождается аффектомъ непріятнымъ. Возвышенное возбуждаетъ смѣшанное чувство наслажденія и страданія. Возвышенное—возвышаетъ духъ. Величина безъ контрастовъ не величественна. Единство и простота красоты—возвышенное. Величіе смерти. Безпредѣльное пространство. Возвышенное въ природѣ. Религіозная идея въ возвышенномъ. Борецъ за добро, возвышенное. Герои завоеватели въ области благъ человѣческихъ. Христіанство. Возвышенное въ поэзіи и прочихъ искусствахъ.

Примѣчанія къ X-й главѣ . . . . . 129—166

ГЛАВА XI. Трагическое . . . . . 167—255

Опредѣленіе трагическаго въ искусствѣ. Раздвоеніе мірового начала. Прекрасное преходящее. Гибель его трогательна и трагична. Женскій элементъ въ трагедіи трогателенъ. Христіанинъ и стоикъ — выше трагическаго; злодѣй закоренѣлый — ниже. Историческій фонъ для трагическаго. Благородство въ трагедіи. Типы трагическаго. Трагизмъ жизни — смерть. Элементъ трагическаго въ архитектурѣ слабъ. Трагическое въ скульптурѣ и живописи. Трагическое въ музыкѣ. Трагедія въ поэзіи. Мнѣнія о трагическомъ философовъ и писателей.

Примѣчанія къ главѣ XI-й . . . . . 256—299

ГЛАВА XII. Комическое . . . . . 300—344

Смѣхъ. Комическое. Смѣхъ въ искусствѣ. Опредѣленія комическаго философами и писателями неудачны. Примѣры комическаго въ жизни и въ искусствахъ. Карикатура. Остроуміе. Иронія.

Примѣчанія къ главѣ XII-й . . . . . 345—364

ГЛАВА XIII. Юморъ . . . . . 365—427

Комическое и юморъ. Опредѣленіе юмора. Возвышенный элементъ въ юморѣ. Улыбка сквозь слёзы. Иронія. Юморъ въ искусствѣ.

Примѣчанія къ главѣ XIII-й . . . . . 428—448

ГЛАВА XIV. Безобразное . . . . . 449—525

Роль безобразнаго въ эстетикѣ, въ искусствѣ. Мнѣнія писателей и ученыхъ о безобразномъ въ искусствѣ. Страшное и смѣшное. Отвратительное въ искусствѣ. Опредѣленіе безобразнаго. 1) Безобразіе новизны и старины. 2) Безобразное однообразія и разнообразія. Безобразіе формы. Безобра-

СТРАН.

зіе экспрессіи. Безобразное въ жизни и смерти. Границы искусствъ. Безобразное въ природѣ.

Примѣчанія къ главѣ XIV-й . . . . . 525—552

ГЛАВА XV. Искусство . . . . . 553—575

Происхожденіе искусства. Природа и искусство. Симпатія. Подражаніе. Символизмъ. Аллегорія. Идеализація въ искусствѣ. Изученіе природы художниками. Соединеніе идеализма и реализма въ искусствѣ. Роль художника.

Примѣчанія къ главѣ XV . . . . . 575—584

ВВЕДЕНІЕ.

Человѣкъ не только получаетъ впечатлѣнія отъ окружающаго міра, но и пытается давать себѣ въ нихъ отчетъ. Мы не только видимъ свѣтъ, слышимъ звукъ, но и желаемъ знать, что̀ такое свѣтъ, что̀ такое звукъ. Точно также мы не только любуемся красотою, но и интересуемся узнать, что̀ она такое. Оптика занимается изслѣдованіемъ свѣта; акустика изучаетъ звукъ; эстетика пытается отвѣтить на вопросъ: что̀ такое красота? [1])

Русское слово „красота“ намекаетъ на красный цвѣтъ [2]). Въ русскихъ пѣсняхъ красавица зовется „красная дѣвица“. Русскій языкъ угадалъ глубокую истину: въ современной эстетикѣ устанавливается убѣжденіе, что одно изъ главнѣйшихъ условій красоты заключается въ проявленіи жизненности. Жизненная сила обнаруживается въ румянцѣ. Наоборотъ, блѣдность [3]) есть признакъ болѣзни или упадка жизненной энергіи, или даже смерти.

Конечно, иногда блѣдность можетъ нравиться. Но это оттого, что мы живемъ не только жизнію физическою, но и умственною, и нравственною. Для человѣка существуетъ не одна красота тѣлесная, но и духовная. Жизнь, всецѣло сосредоточенная на умственныхъ интересахъ, или богатая нравственными подвигами, можетъ ослабить тѣло. Поэтому изъяны тѣла иногда служатъ признаками усиленной жизни сердца, всего болѣе дорогой намъ, и кажутся ореоломъ духовной красоты. Нѣкоторыя болѣзни красятъ человѣка. Онѣ, уничтожая тѣло, эту физическую оболочку нашего духа, какъ бы содѣйствуютъ его полному проявленію и освобожденію. „Все тѣло, пишетъ Розенкранцъ, уже само по себѣ не имѣетъ значенія и всецѣло становится выраженіемъ его покидающаго, независимаго отъ природы духа. Кому не случалось видѣть, какимъ свѣтомъ озаренъ видъ молодой дѣ-

вушки или юноши, умирающихъ въ чахоткѣ. Ничего нѣтъ подобнаго въ животныхъ. Оттого и смерть вовсе не есть непремѣнное условіе обезображиванія чертъ лица; напротивъ, она можетъ оставить прекрасное, блаженное выраженіе“ [4]).

Прекрасенъ былъ умершій Гете (см. т. I, 2-е изд., стр. 316—317). Таковъ больной Спиноза Антокольскаго [5]). Изнурено недугомъ тѣло великаго мыслителя. Но на челѣ его отразилось убѣжденіе, что „всѣ явленія обычной жизни тщетны и ничтожны, и всѣ предметы, внушающіе страхъ, сами по себѣ ни дурны, ни хороши, а становятся таковыми постольку, поскольку они затрагиваютъ душу“. „И вотъ, пишетъ Спиноза, я наконецъ рѣшился искать, нѣтъ ли истиннаго добра, которое можно было бы доставить людямъ, — добра, способнаго всецѣло наполнить душу, послѣ того, какъ она отброситъ всякое другое благо,—словомъ добра, могущаго, разъ оно найдено, дать вѣчное и высшее счастіе“ [6]). Изъ „Этики“ Спинозы мы узнаемъ, въ чемъ заключается это высшее счастіе. „Такимъ образомъ, пишетъ онъ, въ жизни прежде всего полезно совершенствовать умъ или разумъ, и въ этомъ одномъ состоитъ величайшее счастіе или блаженство человѣка, такъ какъ блаженство есть не что иное, какъ довольство души, проистекающее изъ интуитивнаго познанія Бога“ [7]).

Люди сдѣлали много вреда Спинозѣ. Евреи его прокляли. Христіане его отвергли. Но Спиноза училъ: „Не ужасаться передъ человѣческими дѣйствіями, не жалѣть и осмѣивать ихъ, но познавать ихъ“ [8]). А все понять, значитъ, все простить... [9]) Богъ отнялъ у Спинозы здоровье. Но не ропотомъ, не унынiемъ, а радостною любовью отвѣчаетъ онъ на Божественное предопредѣленіе. „И буду ли я любить Бога свободно, пишетъ Спиноза, или въ силу неизбѣжнаго Божественнаго предначертанія, я во всякомъ случаѣ буду любить Его и достигну блаженства“ [10]).

При взглядѣ на „Спинозу“ Антокольскаго, вспоминаются слова Шлейермахера: „Пожертвуйте со мной локонъ волосъ останкамъ святого и непризнаннаго Спинозы! Духъ вселенной проникалъ его. Безконечное было его началомъ и концомъ. Всеобъемлющее было его единственною и вѣчною любовью. Живя въ святой невинности и глубокомъ смиреніи, онъ созерцалъ себя въ вѣчномъ мірѣ и видѣлъ, что и онъ для міра есть зеркало, достойное любви. Онъ былъ полонъ религіи и Святого Духа и является намъ несравненнымъ въ своемъ одиночествѣ хозяиномъ своего дѣла, высоко поднявшимся надъ мірскою суетою, безъ учениковъ и безъ правъ гражданства“ [11]).

Прекрасенъ Даннекеровскій бюстъ больного Шиллера, отмѣ-

ченный художникомъ числомъ 1805 и сдѣланный за два мѣсяца до смерти поэта. Это произведеніе верхъ красоты патологической; послѣдняя фиксирована яркимъ пламенемъ вспышки погасающаго свѣточа. Тѣло изможденнаго, почти что покойника—одна кожа да кости, но на захудалой мраморной щекѣ угадываешь чахоточный румянецъ и во всѣхъ чертахъ просвѣчиваетъ еще гордая, неунывающая и порывистая душа великаго идеалиста. Чтобы достигнуть полной эстетической оцѣнки этого произведенія, надобно его сопоставить съ другимъ совсѣмъ уже не эстетическимъ, но реальнѣйшимъ предметомъ — съ посмертною гипсовою маскою преставившагося Шиллера. Она хранится въ бывшемъ домѣ Шиллера на Luisen—нынѣ Schillerstrasse, близъ Гетева дома и близъ театра [12]).

Жизненную силу мы ощущаемъ въ самихъ себѣ. Если мы живемъ въ благопріятныхъ физическихъ условіяхъ, то ощущаемъ пріятное состояніе здоровья. Если же мы изучаемъ жизнь, слѣдимъ за ея отправленіями въ разныхъ органахъ нашего тѣла, какъ это дѣлаетъ физіологія, или за душевными явленіями, которыми занимается психологія, то мы жизненною силою научно интересуемся. Наконецъ, если мы созерцаемъ внѣшнія проявленія жизненности, напримѣръ: здоровье, разливающееся на щекахъ цвѣтущей дѣвушки, или проницательный взоръ мыслителя, прозрѣвающаго истину, или кроткое спокойствіе подвижника, совершившаго свой долгъ,—то этими проявленіями жизненной силы, какъ физической, такъ и духовной, мы эстетически любуемся.

Въ библіи сказано: „И видѣ Богъ вся, елика сотвори: и се добра зело“ [13]).

Красота міра заключается въ томъ, что онъ весь проникнутъ жизнію. Но міръ не только проникнутъ жизнью, а такъ устроенъ, что болѣе или менѣе поддается нашей потребности [14]) въ его одухотвореніи и очеловѣчиваніи [15]), превращающей созерцаемое въ красоту [16]). Эстетически любуясь міромъ, мы одухотворяемъ безжизненные предметы. Жизнь, дремлющая въ растительномъ мірѣ, пробуждается въ животномъ и достигаетъ апогея въ человѣкѣ, существованіе котораго наиболѣе полно и разнообразно, а потому онъ и кажется наиболѣе прекраснымъ [17]).

Впрочемъ, не всегда красота распредѣляется сообразно органической іерархіи [18]). Иногда существо, занимающее высокую ступень на біологической лѣстницѣ, менѣе красиво, чѣмъ то, которое по своей простотѣ помѣщается гораздо ниже [19]). Есть животныя, менѣе красивыя, чѣмъ растенія; бываютъ люди болѣе безобразные и отвратительные, чѣмъ животныя. Такъ, напримѣръ,

нельзя и сравнивать прекрасную розу, величественный дубъ съ свиньей, или чудную арабскую лошадь, умную, добрую собаку съ кретиномъ или идіотомъ. Л. Андреевъ, изображая Идіота, пишетъ: „И былъ отвратителенъ и страшенъ его видъ: на узенькихъ, совсѣмъ еще дѣтскихъ плечахъ сидѣлъ маленькій черепъ съ огромнымъ, неподвижнымъ и широкимъ лицомъ, какъ у взрослаго. Что-то тревожное и пугающее было въ этомъ дикомъ несоотвѣтствіи между головой и тѣломъ, и казалось, что ребенокъ надѣлъ зачѣмъ-то огромную и страшную маску“ [20]).

Почему же свиньи, идіоты, кретины и т. п., хотя живыя существа, но кажутся намъ такими отвратительными, такими безобразными? Причина та, что отъ нихъ, какъ отъ существъ со столь высокою организаціей, мы ждемъ проявленія жизни болѣе духовной, болѣе человѣческой, чѣмъ та, которую они обнаруживаютъ. Въ свиньѣ намъ претитъ исключительное господство животныхъ аппетитовъ“ [20a]). Даже Брэмъ, довольно благосклонно относящійся къ свиньямъ, все таки замѣчаетъ, что онѣ „очень прожорливы, упрямы, неловки и не проявляютъ привязанности къ человѣку“ [21]). Въ этомъ животномъ намъ противны именно его „свинскія“ наклонности... Высшую степень отвращенія мы испытываемъ, когда ихъ замѣчаемъ въ людяхъ. Идіоты, кретины съ ихъ безсмысленными глазами, низкимъ лбомъ, отвислою нижнею губою, прожорливостію, поглощающею все безъ разбора, чувственностію, доходящею до изступленнаго звѣрства [22]), — представляютъ диссонирующій контрастъ съ ихъ человѣческою организаціей. И чѣмъ она совершеннѣе, тѣмъ отвратительнѣе проявленіе грязныхъ, животныхъ влеченій. Австралійскіе дикари считаютъ для себя великимъ счастіемъ, если на ихъ берегъ случайно выкинетъ мертваго кита. „Всѣ начинаютъ буквально проѣдать кита, копошась внутри и вокругъ его воняющаго остова и отыскивая лакомые кусочки“. „Трудно представить себѣ что-нибудь болѣе отвратительное, какъ видѣть молодую красиво-сложенную туземную дѣвушку, вылѣзающую изъ гнилого китоваго остова“ [23]).

Все-таки мы видимъ здѣсь естественное удовлетвореніе голода. Еще отвратительнѣе стремленіе людей, пресыщенныхъ излишествами, искусственно вызывающихъ въ себѣ животные аппетиты и пытающіеся усиливать наслажденія противоестественнымъ удовлетвореніемъ. Такъ, напримѣръ, древніе римляне, во время своихъ пиршествъ, принимали рвотное, чтобы снова наслаждаться процессомъ ѣды: „Vomunt ut edant; edunt, ut vomant“ [24]).

Лакированная внѣшность изысканной культурности, скры-

вающая пошлость, дряблость, развратъ и порокъ, еще сильнѣе оттѣняетъ нравственное безобразіе [25]).

По мнѣнію Ч. Дарвина, „безобразіе закючается въ приближеніи къ строенію низшихъ животныхъ“ [25a]), но еще болѣе— въ препятствіи нашему стремленію къ одухотворенію предмета нашего созерцанія [26]). Оттого нѣкоторыя животныя и даже люди своими анти-человѣческими свойствами такъ сильно насъ отталкиваютъ. Наоборотъ, роза, дубъ хотя растенія, тѣмъ не менѣе кажутся несравненно привлекательнѣе многихъ животныхъ, даже людей, напримѣръ, идіотовъ и кретиновъ, потому что роза представляется намъ символомъ цвѣтущей, юной жизни красавицы, а дубъ—несокрушимой, мужественной энергіи и силы. Высокую красоту мы увидимъ даже въ камнѣ, напримѣръ, въ утесѣ [27]), сохраняющемъ, подобно герою, свой невозмутимый, гордый покой среди бушующихъ, яростно нападающихъ на него волнъ, или если на мраморѣ художественный рѣзецъ запечатлѣетъ проявленіе человѣческой души, хотя бы гнѣва, отъ котораго мы невольно содрогаемся, смотря на „Моисея“ Микель-Анджело, этого законодателя человѣчества, способнаго своею мощью, которою запечатлѣна вся его внѣшность, укротить волненія народовъ и подчинить ихъ своему авторитету [28]). Но красота „Моисея“, какъ и красота дуба, противостоящаго натиску бурь, какъ и красота скалистаго утеса [29]), непоколебимаго среди яростныхъ волнъ, производитъ возвышенное впечатлѣніе. Наоборотъ, красота Амура съ его пухленькими формами дѣтскаго тѣльца, мотылька, порхающаго съ цвѣтка на цвѣтокъ, колибри, райскихъ птицъ, ласкающихъ взоръ радужными цвѣтами своего оперенья, лужайки, покрытой бархатистой травой, орошаемой игривымъ ручейкомъ, незабудки, застѣнчиво притаившейся въ тѣнистомъ уголкѣ,—подобная красота прелестна. Главы, вошедшія во второй томъ этой книги, посвящены прекрасному, прелестному, возвышенному, его гибели, обусловливающей трагическое переживаніе, комическому, какъ контрасту трагическаго, и безобразному, способному при его художественной обработкѣ производить мощное эстетическое впечатлѣніе. Первая глава посвящена собственно прекрасному, занимающему, между возвышеннымъ и прелестнымъ мѣсто, подобное Венерѣ между Зевсомъ и Амуромъ [30]). Прекрасное, прелестное, возвышенное, трагическое, комическое и безобразное разсмотрѣны въ природѣ и въ искусствѣ. Ему посвящена послѣдняя глава, въ которой выяснены его смыслъ и значеніе въ культурномъ ростѣ человѣчества.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ВВЕДЕНІЮ.

1) Красота представляетъ такія трудности для изслѣдованія, что они могутъ показаться непреодолимыми. „Красота, пишетъ Достоевскій, это— страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопредѣлимая, а опредѣлить нельзя, потому что Богъ задалъ однѣ загадки. Тутъ берега сходятся, тутъ всѣ противорѣчья вмѣстѣ живутъ". „Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тутъ дьяволъ съ Богомъ борется, а поле битвы—сердце людей". (Достоевскій, Братья Карамазовы, 3 изд. Спб. 1882. Томъ I, стр. 123—124).

Подобно Достоевскому, и Бодлэръ (въ Hymne á la beauté) находитъ красоту страшною и даже чудовищною.

„Que tu vienne du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O, Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied m'ouvrent la porte
D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu?
De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe si tu rends,—fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!—
L'univers moins hideux et les instants moins lourds".

(Les fleurs du mal par Charles Baudelaire précédées d'une notice par Théophile Gautier. Nouvelle édition. Paris. 1886, p. 117).

2) Можетъ быть, чувство красоты произошло отъ цвѣта плодовъ, который сначала привлекалъ къ пищѣ, а потомъ сталъ нравиться самъ по себѣ. (Ed. Clodd, A primer of Evolution. London. 1895, p. 61).

Слово „Красота" у Гомера и трагиковъ. См. Walter, Die Geschichte der Äesthetik im Altertum. Leipzig. 1893. Ср. Ionas Cohn, Allgemeine Äesthetik. Leipzig. 1901. S. 3.

Понятіе красоты, вѣроятно, происходитъ отъ цвѣта. (Stewart, On the Beautiful, p. 275. Ср. Al. Bain, The Emotions and Will. 2 ed. London. 1865, p. 217—218.

О любви къ красному цвѣту у людей см. Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894, S. 58—60. Ср. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 25—26. Edwin Swift Balch, Comparative Art. Philadelphia. 1901, p. 163.

Объ этимологіи нѣмецкаго слова „Schön" см. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 60.

3) О блѣдномъ и розовомъ цвѣтѣ лица см. Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 437.

О красотѣ румяной и блѣдной см. Чернышевскій, Эстетическія отношенія искусства и дѣйствительности. Изд. 2-ое А. Н. Пыпина. Спб. 1865, стр. 6—9.

4) Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853, S. 32—33.

Утопившуюся Марію Павловну Тургеневъ (въ Затишьѣ) описываетъ

такъ: „Она лежала на столѣ въ гостиной въ бѣломъ платьѣ. Густые ея волосы еще не совсѣмъ высохли; какое-то скорбное недоумѣніе выражалось на ея блѣдномъ лицѣ, не успѣвшемъ исказиться; раскрытыя губы, казалось, силились заговорить и спросить что-то, стиснутыя крестъ на крестъ руки, какъ бы съ тоской, прижимались къ груди... Но съ какой бы горестной мыслью ни погибла бѣдная утопленница, смерть наложила на нее печать своего вѣчнаго безмолвія и смиренія... и кто пойметъ, что выражаетъ мертвое лицо въ тѣ немногія мгновенія, когда оно въ послѣдній разъ встрѣчаетъ взглядъ живыхъ передъ тѣмъ, чтобы навсегда исчезнуть и разрушиться въ могилѣ". (Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева 3-е изд. Спб. 1891, томъ VI, стр. 84—85).

Едва ли можно согласиться съ приведеннымъ въ текстѣ мнѣніемъ Розенкранца относительно животныхъ. У больныхъ обезьянъ „звѣрскія качества исчезаютъ, а благородныя ярко обнаруживаются". (А. Брэмъ, Иллюстрированная жизнь животныхъ. Спб. 1866. Томъ I, стр. 11).

5) 12 января 1895 года мнѣ удалось побесѣдовать съ Маркомъ Матвѣевичемъ Антокольскимъ по поводу его „Спинозы". М. М. Антокольскій сказалъ мнѣ, что онъ глубоко изучилъ личность и ученіе названнаго мыслителя, прежде чѣмъ приняться за его статую. Спиноза страдалъ чахоткой. (Colerus, La vie de Benoit Spinoza. Oeuvre de Spinoza, traduites par Emils Saisset. Nouvelle édition. Paris. 1872. II, p. XXXV). Чахоточный типъ у Ботичелли и Burn Jones (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 377).

6) Spinoza, De la réforme de l'entendement. (Oeuvres de Spinoza, tr. par Emile Saisset. Paris. 1842. Seconde série, p. 275).

7) Бенедиктъ Спиноза, Этика, пер. подъ ред. проф. Модестова, изд. 2, стр. 291.

8) Куно Фишеръ, „Исторія новой философіи". Томъ I, переводъ Н. Н. Страхова. Изд. Н. Тиблена. Спб. 1862, стр. 227. M. Dessauer, Der Socrates der Neuzeit und sein Gedankenschatz. Sämmtliche Schriften Spinoza's gemeinverständlich und kurzgefast mit besonderer Hervorhebung aller Lichtstrahlen. Cötten. 1877, S. 122.

9) Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 26.

10) Переписка Бенедикта Спинозы съ приложеніемъ жизнеописанія Спинозы Колеруса, пер. съ латинскаго Л. Я. Гуревичъ, подъ ред. и съ прим. А. Л. Волынскаго. Спб. 1891, стр. 317.

11) Oeuvres de Spinoza, tr. par Emile Saisset. Paris. 1872. T. I, p. 7.

12) Спасовичъ, Дружба Шиллера и Гёте. („Вѣстникъ Европы". 1894. Февраль, стр. 676). Упомянутый бюстъ хранится въ Веймарской Библіотекѣ. (Тамъ же, стр. 675).

13) Бытіе, I, 31.

Аналогичныя мысли въ Тимеѣ Платона (Oeuvres de Platon, tr. de V. Cousin. Paris. 1839. Tome XII, p. 119) и у Марка Аврелія (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par I. Barthèlemy — St. Hilaire. Paris. 1876. Livre VI, § 1, p. 163).

14) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 163—165.

15) Ibid. S. 96, 102, 103, 107—112, 140, 148, 156, 157, 159—166, 184—185, 199, 202, 206, 207—208, 224—226, 235—237, 244, 257—259. Ср. K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I. S. 380 ff.

16) Ibid. S. 161—163.

17) Ibid. S. 102—105. Ср. Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3-me éd. Paris. 1875, p. 244, 368, 460.

18) Органическая лѣстница—непрерывная цѣпь отъ простѣйшей клѣтки до человѣка (Th. Huxley, Evolution and Ethics. London. 1895, p. 5. Ср. Ed. Clodd, A primer of Evolution. London. 1895, p. 45, 49, 56—57, 63, 74—75).

19) K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I, S. 350. О іерархіи красоты (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 222, 448—449).

20) А. Андреевъ, Жизнь Василія Ѳивейскаго. (Л. Андреевъ, Разсказы. Изд. тов. „Знаніе". Спб. 1906. Томъ 2-й, стр. 117—118).

20*a*) Свинья есть символъ чувственности и порока. (P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 506).

21) Брэмъ, Жизнь животныхъ. 1893. Томъ 3, стр. 548.

22) Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S 31—32.

23) Сэръ Джонъ Лёббокъ, Доисторическія времена. Переведено съ 3-го англійскаго изданія подъ ред. Д. Н. Анучина. Москва. 1876, стр. 350.

24) Seneca, Ad Helviam matrem de Consolatione. 10. 3. Впрочемъ, древніе римляне принимали рвотное не только изъ-за обжорства, но и какъ гигіеническое средство. (L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. 8 Aufl. Leipzig. 1910. III, S. 42—44. Тамъ интересныя библ. указанія).

25) „Богачи, пишетъ Розенкранцъ, получившіе культурный лоскъ, угождающіе каждому своему капризу, утопающіе въ утонченномъ эгоизмѣ, кокетничающіе своими успѣхами у женщинъ, мучающіе своихъ лакеевъ, страдаютъ отъ скуки. Эти салонные господа часто погружены въ бездонную пропасть зла". (Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 30). Въ нравственномъ отношеніи иногда животныя выше людей. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris 1904, p. 453). Недаромъ Landseer, изобразивъ собаку съ необычайно благороднымъ выраженіемъ, назвалъ ее: „A distinguished Member of Human Society" („почетный членъ человѣческаго общества". The National Gallery. Edited by sir Edward J. Poynter. London. 1900. Vol. III, p. 152, № 1226.

25*a*) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка. Пер. подъ ред. Сѣченова. Спб. 1872. II, стр. 393.

26) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 102, 140.

Опредѣленіе безобразія см. у K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 283, 296.

27) K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. II. S. 381—384, 387—388. Ср. I. Volkeit, Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 1903. Bd. 32. Heft. 1. S. 27).

28) H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. 1. S. 359. „Думали, что Микель-Анджело изобразилъ Моисея въ моментъ, когда онъ, узнавъ, что израильскій народъ поклоняется золотому тельцу, вскакиваетъ со своего мѣста. Но въ такомъ случаѣ онъ не игралъ бы своей бородой". (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 391—392).

29) Ad. Trendelenburg, Niobe. Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene, vorgetragen im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin. Berlin. 1846. S. 24.

30) О прекрасномъ, прелестномъ и возвышенномъ см. Immanuel Kant's, Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 400—402. Th. Jouffroy. Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 430. Al. Bain, The emotions and Will. 2 ed. London. 1892. S. 256—257. О разницѣ между возвышеннымъ и прекраснымъ см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 528—532. Объ особенномъ значеніи прекраснаго между всѣми эстетическими модификаціями см. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 256—257. Ionas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 67, 166—168.

Глава VIII.

Прекрасное.

„Жизнь, сила, движенье и мысль, пишетъ Пироговъ, для меня понятія, такъ неразрывно связанныя между собой, что я ни одного изъ нихъ не могу себѣ представить безъ другого: въ мысли движеніе и сила, а въ силѣ движеніе и мысль“ [1]). „Жизнь,—это осмысленная, безгранично-дѣйствующая сила, управляющая всѣми свойствами вещества (то-есть его силами), стремясь притомъ непрерывно къ достиженію извѣстной цѣли: осуществленію и поддержкѣ бытія“ [2]).

Жизнь, развивающаяся легко и безъ препятствій, прекрасна [3]). Но стремленію жизни къ ея всестороннему и полному развитію могутъ встрѣтиться помѣхи. Проявленіе жизненной силы, задержанной въ ея развитіи, искалѣченной, болѣе или менѣе понижаетъ красоту. Такъ, напримѣръ, одно изъ главныхъ проявленій жизненности заключается въ движеніи. Гефестъ „на обѣ хромающій ноги“ [4]), не можетъ соперничать съ быстроногимъ Ареемъ, плѣнившимъ сердце Киприды, о которомъ самъ Гефестъ заявляетъ, что Арей „красавецъ и твердъ на ногахъ онъ“ [5]). Еще Лессингъ опредѣлилъ грацію, какъ „красоту въ движеніи“ [6]). Такъ, напримѣръ, виртуозъ на скрипкѣ или віолончели побѣждаетъ всевозможныя трудности вполнѣ легко. Онъ граціозенъ. Наоборотъ, начинающій учиться играть на этихъ инструментахъ едва въ состояніи ихъ удержать и не играетъ, а буквально въ потѣ лица трудится, чтобы взмахнуть смычкомъ и извлечь хотя бы единственный, да и то не всегда чистый звукъ. Граціозны: ласточка, вьющаяся въ воздухѣ, гоняющаяся за мошками и комарами; бабочка, порхающая съ цвѣтка на цвѣтокъ; конь, несу-

щійся по холмамъ и доламъ. Неграціозны: жукъ, едва вытаскивающій ноги изъ навозной слякоти; лягушка, грузно шлепающаяся въ грязь; черепаха, еле передвигающая свое тѣло, таща съ собою и свою обитель; курица съ кудахтаньемъ и шумомъ летящая на насѣстъ и

„На красныхъ лапкахъ гусь тяжелый,
Задумавъ плыть по лону водъ,
Ступаетъ бережно на ледъ
Скользитъ и падаетъ“ [7]).

Одинаково неуклюжи: и ребенокъ, начинающій ходить и еще не умѣющій сохранять равновѣсіе, и старецъ, отъ тяжести лѣтъ еле двигающій ногами. Но граціозна танцовщица, уносящаяся въ вихрѣ пляски и едва касающаяся земли [8]):

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимфъ окружена,
Стоитъ Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружитъ,
И вдругъ прыжокъ, и вдругъ летитъ,
Летитъ, какъ пухъ отъ устъ Эола,
То станъ совьетъ, то разовьетъ—
И быстрой ножкой ножку бьетъ [9]).

Всякое радостное чувство сопровождается подъемомъ жизненныхъ силъ [10]), бьющихъ ключемъ въ молодомъ тѣлѣ и заставляющихъ ребенка кричать и прыгать, а первобытнаго человѣка пѣть и плясать. Этимъ выраженіемъ счастія и восторга дикарь благодаритъ и славословитъ своихъ боговъ. Пляскою же онъ старается умилостивить ихъ гнѣвъ [11]). Оттого пляска имѣла религіозное значеніе [12]) и достигла высшаго художественнаго развитія. Веронъ пишетъ, что прежде пляска была настоящимъ искусствомъ, имѣвшимъ серьезное значеніе. У грековъ трагедія родилась изъ священныхъ танцевъ „Діонисій“, слѣды которыхъ сохранились въ хорѣ. У всѣхъ древнихъ народовъ мы находимъ пляску въ первомъ ряду искусствъ. Въ XII вѣкѣ наши отцы сохранили обычай священныхъ танцевъ въ церквахъ и на кладбищахъ; онъ продолжился въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напримѣръ, въ Лиможѣ до XVII в.“ [13]).

Благодаря остаткамъ древней живописи, до насъ донеслось далекое эхо античной пляски [14]). По выраженію Винкельмана, „Танцовщицы“ изображены „столь легкими, какъ мысль, и столь

прекрасными, какъ будто онѣ нарисованы рукой граціи“ [15]). У античной танцовщицы, въ порывѣ увлеченія пляской, одежда,— черезъ которую всѣ формы тѣла сквозили дотого изящно, что Гёте ее „называлъ эхомъ тѣла“—[16]), одежда то обнажала его, то слѣдовала за всѣми его движеніями, образуя изящныя складки.

Чтобы изобразить легкость этихъ „Танцовщицъ“ и увлекательный порывъ ихъ воздушной пляски, искусство должно было пройти долгій и трудный путь. Сначала оно не умѣло изображать не только граціозныхъ движеній, но и положеній [17]). Если мы видимъ положеніе, для сохраненія котораго нужно много усилій, слѣдовательно неудобное, то оно намъ кажется неграціознымъ [18]).

Такія положенія придавались фигурамъ въ древнемъ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, египтяне изображали людей съ лицомъ въ профиль, а съ грудью en face [19]). Впрочемъ, Тардъ объясняетъ эту странность не недостаткомъ умѣнья, а желаніемъ изобразить каждую часть тѣла въ наиболѣе выгодномъ для нея положеніи [20]). Идущія фигуры на произведеніяхъ древняго искусства обыкновенно опираются на всю ступню обѣихъ ногъ, тогда какъ при походкѣ, кажущейся намъ болѣе граціозной, отстающая нога отдѣляется отъ почвы, начиная съ пятки. Такія тяжелодвигающіяся фигуры встрѣчаются и въ древнѣйшемъ греческомъ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, на метопахъ храма въ Селикунтѣ, относящагося къ VI вѣку, изображены „Геркулесъ, несущій Керкоповъ“ (родъ демоновъ), и Тезей, убивающій медузу.

Тотъ и другой опирается всею ступнею вплотную, какъ передней, такъ и задней ноги [21]).

На произведеніяхъ древняго искусства, если изображается человѣческая фигура стоящею, то обѣ ноги несутъ тяжесть тѣла равномѣрно. Такъ, напримѣръ, Аполлонъ Тенейскій, относящійся къ половинѣ VI вѣка, стоитъ, какъ солдатъ на часахъ. Одна нога нѣсколько выдвигается впередъ, „но такъ, что тѣло равномѣрно покоится на обѣихъ“ [22]). Такое положеніе заставляетъ не экономно расходовать силы. Обѣ ноги, равномѣрно напрягаясь для поддержанія тѣла, одинаково устанутъ. Когда намъ приходится долго стоять, мы для сбереженія силъ переносимъ центръ тяжести нашего тѣла то на одну, то на другую ногу, попеременно давая отдыхъ каждой изъ нихъ [23]). Такое положеніе намъ кажется и болѣе граціознымъ. Его придавалъ своимъ статуямъ Поликлетъ, жившій въ V-омъ вѣкѣ до Р. Хр.

До насъ дошли, по крайней мѣрѣ, въ почти точныхъ копіяхъ три статуи, дающія ясное понятіе о талантѣ Поликлета:

Дорифоръ (копьеносецъ), Діадуменъ (возлагающій себѣ на голову діадему—повязку побѣдителя) и раненная Амазонка [24]). О Поликлетѣ Шнаазе пишетъ: „Въ древнемъ стилѣ фигуры изображались равномѣрно покоющимися на двухъ ногахъ, идутъ ли онѣ, или стоятъ. Поликлетъ первый сталъ изображать ихъ опирающимися на одно бедро, слѣдовательно такъ, что центръ тяжести тѣла падаетъ на одну ногу, вслѣдствіе чего является контрастъ обремененной и свободной ноги“ [25]).

Положеніе статуи граціозно, когда она изображаетъ человѣка, съ легкостію несущаго тяжесть своего тѣла. Точно также, если онъ обремененъ какою-нибудь посторонней ношей, то будетъ граціозенъ лишь въ томъ случаѣ, если онъ несетъ ее безъ труда. Такъ, напримѣръ, граціозны женскія статуи, поддерживающія антаблементъ и крышу южной храмины Эрехтейона. О нихъ Шнаазе пишетъ, что „во всемъ ихъ видѣ незамѣтно ни усилія, ни нежеланія“ [26]). Полный контрастъ съ этими каріатидами представляетъ атлантъ въ храмѣ Зевса въ Агригентѣ, принужденный нести давящую его тяжесть, которую онъ съ опущенными глазами и приподнятыми руками поддерживаетъ надъ своею головою [27]).

Для человѣческаго достоинства унизительна роль — служить чему либо опорой [28]). Для этой цѣли предназначена колонна. Несмотря на то, что она дѣлается изъ камня, поэтому ничего не чувствуетъ, а просто падаетъ, если обременена слишкомъ тяжелымъ грузомъ, но мы, глядя на нее, чувствуемъ за нее, одухотворяемъ, антропоморфизируемъ ее [29]).

Дѣйствительно, даже не имѣя спеціальныхъ свѣдѣній по архитектурѣ, мы инстинктивно чувствуемъ, что одна колонна обременена несоотвѣтствующею тяжестью, а другая несетъ свой грузъ легко. Первая кажется намъ неуклюжей, а вторая граціозной [30]). Столбы индусскихъ пещерныхъ сооруженій какъ бы придавлены тяжестью горы [31]). Высшей граціею отличаются колонны въ лучшихъ зданіяхъ греческаго зодчества. Шнаазе такъ характеризуетъ ихъ: „Красиво округленныя и самостоятельныя въ своей гордой силѣ и ясной миловидности, подобно великимъ богамъ или благовоспитаннымъ юношамъ, стоятъ эти колонны, неразрывно связанныя закономъ равенства, каждою своею частію соотвѣтствуя цѣли, а именно: служить цѣлому, поддерживать крышу и олицетворять таинственное внутреннее единство и разнообразную силу“ [32]). Такія колонны мы видимъ въ Парѳенонѣ. „Доризмъ достигнулъ въ этомъ храмѣ недосягаемаго величія, полнаго граціи и нѣжности, не лишенной серьезности“ [33]).

Грація можетъ быть не только въ серьезномъ, но и въ торжественномъ, величавомъ и даже страшномъ. Такъ, напримѣръ, „полна торжественной граціи и нѣжности“ фреска Джіотто, изображающая Іоакима и Анну [34]). О музѣ Эсхила древніе говорили, что въ ней „страшная грація“ [35]). Истиннымъ олицетвореніемъ послѣдней является Ронданинская Медуза [36]), о которой Гете сказалъ: „Чудное произведеніе, выражающее борьбу между жизнью и смертію, между страданіемъ и наслажденіемъ и дѣйствующее на насъ съ невыразимымъ очарованіемъ, какъ и всякая загадка“ [37]).

Греческое искусство, всѣ роды котораго были полны граціи, создало ея олицетвореніе въ харитахъ. Сначала онѣ изображались одѣтыми. Впослѣдствіи ихъ одежда становится все легче и прозрачнѣе. Ко времени Скопаса и Праксителя она исчезаетъ совсѣмъ. Вполнѣ нагими онѣ изображены на рельефѣ въ Капитолинскомъ музеѣ въ Римѣ [38]). Изъ харитъ (или грацій), созданныхъ рѣзцомъ позднѣйшихъ скульпторовъ, особенно знамениты: Кановы и Торвальдсена. Въ „Граціяхъ“ Кановы замѣтенъ оттѣнокъ кокетства, придающаго имъ нѣсколько чувственную прелесть, а въ „Граціяхъ“ Торвальдсена болѣе цѣломудренной строгости, напоминающей античный стиль [39]).

Хариты сопровождаютъ Афродиту. Онѣ же помогаютъ и Аѳинѣ въ ея умственномъ трудѣ [40]). Физическая красота заключается въ проявленіи здоровой жизненной силы тѣла; въ румянцѣ на щекахъ, блескѣ глазъ, граціозныхъ движеніяхъ гибкихъ членовъ. Умственная красота [41]) кладетъ свою печать на выраженіе лица и иногда рѣзко контрастируетъ съ его физическимъ безобразіемъ. Граціозно извивается змѣйка злой иронiи въ улыбкѣ Вольтера, столь художественно схваченной рѣзцомъ Гудона [42]). Мы даже можемъ любоваться безобразнымъ и безнравственнымъ человѣкомъ, но съ умомъ, достигающимъ легко грандіозныхъ цѣлей. Таковъ Ричардъ III, этотъ физическій уродъ и нравственный извергъ, который самъ о себѣ говоритъ:

„И вышелъ я такимъ хромымъ и гадкимъ,
Что, взвидѣвши меня, собаки лаютъ“ [43]).

Разбирая Ричарда III Шекспира въ своей Гамбургской драматургіи, Лессингъ замѣчаетъ, что у героя названнаго произведенія „есть планъ, и вездѣ, гдѣ мы замѣчаемъ планъ, любопытство наше возбуждается; мы готовы ждать, осуществится ли онъ, мы до того любимъ то, что способно привести къ цѣли, что это доставляетъ намъ удовольствіе и независимо отъ нравственности самой цѣли“ [44]).

Мы любуемся этимъ сатанинскимъ геніемъ, который убилъ отца и мужа лэди Анны и все-таки побѣдилъ ея сердце. Онъ говоритъ, что

„Пришелъ къ ней, полной слезъ и яростныхъ проклятій,
Рыдающей надъ жертвою моею,
Пришелъ, имѣя все противъ себя—
И прошлое и Бога самого—
Безъ всякаго заступника въ мольбахъ,
Съ однимъ притворствомъ дьявольскимъ—и что же?
Она моя наперекоръ всему!“ [45]).

Если физически безобразный человѣкъ, одушевляясь, говоритъ, и умъ свѣтится въ его глазахъ, то можно увлечься его духовной красотой. Таковъ былъ Мирабо, некрасивая наружность котораго не мѣшала ему привлекать къ себѣ женщинъ [46]), Дантонъ, вліявшій на толпу не только своимъ краснорѣчіемъ, но и своей безобразной внѣшностію, запечатлѣнной страшной мощью [47]), и Сократъ, о которомъ Алкивіадъ въ „Пирѣ“ Платона замѣчаетъ, что онъ былъ безобразенъ, когда молчалъ, и прекрасенъ, когда говорилъ [48]). Умственное развитіе кладетъ печать красоты не только на экспрессію лица, но и на его форму. Г. Спенсеръ въ своей статьѣ „Личная красота“ указываетъ на то, что, по мѣрѣ накопленія знаній, человѣкъ окружаетъ свою жизнь удобствами: дикарь употребляетъ твердую, жесткую пищу, цивилизованный человѣкъ ее размягчаетъ разными способами. Первый рветъ ее зубами, второй рѣжетъ ножомъ. Кромѣ того, сила челюстей и острота зубовъ нужна дикарямъ и для множества механическихъ манипуляцій, для которыхъ у культурнаго человѣка есть масса разнообразныхъ орудій. Оттого дикарь сильно развиваетъ мускулы своего лица. Съ развитіемъ же мускуловъ въ тѣсной связи находится развитіе костей. Вотъ причина, по которой у дикаря выдающіяся челюсти и выпуклыя скулы. Наоборотъ, мозгъ у дикаря мало развитъ, оттого личной уголъ не великъ. У образованнаго же человѣка малы челюсти и скулы, но зато сильно развитъ мозгъ, выдвигающій лобъ, отчего увеличивается личной уголъ [49]). Съ этой точки зрѣнія интересно сопоставить лицо готтентота и негра съ одной стороны, съ профилемъ идеальной красоты греческаго типа съ другой [50]), служащаго наглядным доказательствомъ того, что, по мѣрѣ умственнаго развитія, челюсти и скулы отступаютъ назадъ, лобъ подвигается впередъ и въ результатѣ увеличивается личная красота [51]).

На лицѣ отражается не одно лишь большее или меньшее умственное развитіе человѣка. Весь духовный складъ, весь характеръ сквозитъ во внѣшности организма [52]) и обусловливаетъ степень нравственной красоты данной личности [53]).

Настроенія души вліяютъ на мускулы, которые своими сокращеніями растягиваютъ кожу и даже могутъ съ теченіемъ времени измѣнить самыя кости черепа [54]). Люди пылкаго, страстнаго темперамента гораздо болѣе растягиваютъ кожу своего лица, чѣмъ спокойные; оттого у первыхъ къ старости больше морщинъ, чѣмъ у послѣднихъ [55]). Не на одно лицо кладетъ свою печать духовная, психическая жизнь. Заботы, огорченія, удрученное состояніе духа замедляютъ кровообращеніе и понижаютъ жизнедѣятельность. Пороки влекутъ за собой болѣзни физическія и душевныя.

„Всѣ части человѣческаго организма, пишетъ Фейхстерлебенъ, какъ бы звенья живой цѣпи, подвергаются взаимодѣйствію. О чемъ свидѣтельствуетъ блѣдное, изрытое морщинами лицо, то же самое подтверждаетъ слабый голосъ, невѣрная поступь, нечеткій почеркъ, чувствительность къ перемѣнамъ погоды, наконецъ, незамѣтно, но глубоко проникнувшая болѣзнь. Тѣло можетъ быть и отравлено, и вылѣчено сѣменами, посѣянными духомъ. Красота, въ нѣкоторомъ смыслѣ, есть лишь выраженіе здоровья; равновѣсіе въ функціяхъ влечетъ за собой равновѣсіе формы. Слѣдовательно, если добродѣтель украшаетъ, а порокъ обезображиваетъ, то можно ли отрицать, что добродѣтель содѣйствуетъ здоровью, а порокъ болѣзни“ [56])?

Молодому, здоровому человѣку легко дѣлать движенія: физическая грація заключается въ преодолѣніи косности матеріи безъ большой и напрасной траты силъ. Умному человѣку легко дается познаніе истины: есть умственная грація, заключающаяся въ легкомъ воспріятіи идей и ихъ передачѣ изящнымъ слогомъ [57]). Нравственному человѣку легко побѣждать себя: есть нравственная грація, заключающаяся въ исполненіи долга безъ усилія, безъ колебанія. А между тѣмъ внутри человѣка есть диссонансъ. Часто хочется того, что запрещаетъ совѣсть; а долгъ велитъ поступать наперекоръ чувству и склонности. Въ борьбѣ между совѣстью, долгомъ съ одной стороны, страстію, влеченіемъ—съ другой, состоитъ вся драма внутренней жизни въ человѣкѣ. Въ дѣтскихъ книжкахъ разсказывается про дикаря, получившаго въ подарокъ горсть табаку, въ которомъ оказалась монета. Дикарь возвратилъ ее подарившему табакъ и объяснилъ свой поступокъ слѣдующими словами: „Во мнѣ, сказалъ онъ, есть два человѣка:

добрый и злой. Добрый человѣкъ сказалъ мнѣ: отдай монету тому, кто подарилъ тебѣ табакъ. Злой человѣкъ возражалъ: тотъ, кто далъ тебѣ табакъ, подарилъ тебѣ и найденныя въ немъ деньги. Пойди, купи себѣ на нихъ водки. Я легъ спать. Всю ночь въ сердцѣ моемъ боролся злой человѣкъ съ добрымъ. Къ утру добрый побѣдилъ. Я всталъ и принесъ тебѣ деньги".

То, что такъ наивно разсказано въ этихъ словахъ дикаря, составляетъ вѣчную борьбу между добромъ и зломъ, заключающую въ себѣ всю нравственную жизнь человѣчества. Какъ на первой ступени ея пробужденія, во времена своего духовнаго младенчества, такъ и на ея вершинѣ, въ моментъ полнаго расцвѣта своихъ нравственныхъ силъ, человѣкъ одинаково сознаетъ вражду между противоположными началами своего существа, терзающаго сердце. „Ибо, пишетъ апостолъ Павелъ, не понимаю, что дѣлаю: потому что не то дѣлаю, что хочу, а что ненавижу, то дѣлаю. Если же дѣлаю то, чего не хочу, то соглашаюсь съ закономъ, что онъ добръ: А потому уже не я дѣлаю то, но живущій во мнѣ грѣхъ. Ибо знаю, что не живетъ во мнѣ, то есть во плоти моей, доброе, потому что желаніе добра есть во мнѣ, но чтобы сдѣлать оное, того не нахожу. Добраго, котораго хочу, не дѣлаю, а злое, котораго не хочу, дѣлаю" [58]).

Чтобы освободиться отъ этого диссонанса, болѣе или менѣе рѣзко звучащаго въ нашей душѣ, есть два средства: или полная разнузданность, или же полное господство надъ собой. Заглушить въ себѣ голосъ совѣсти, потворствовать всѣмъ капризамъ чувственности, дать волю мечтамъ, допустить воображеніе рисовать обольстительные образы, отдаться всѣмъ мимолетнымъ влеченіямъ и безъ удержу броситься въ бушующія волны нашихъ страстей: вотъ легкій, широкій путь, на скользкой покатости котораго человѣкъ можетъ пасть до полной потери своего достоинства.

Чтобы спасти его, нужна борьба. Лишь немногіе не устрашаются ея трудности. Еще меньшее число людей ее выдерживаетъ до конца. У такихъ людей „способности до того послушны, вслѣдствіе долгой дисциплины, что безъ сопротивленія исполняютъ всѣ приказанія воли и дѣйствуютъ съ такою легкостію, какъ клавиши инструмента подъ пальцами искуснаго музыканта. Всякая борьба прекратилась, и воля, счастливая своимъ легкимъ господствомъ, управляетъ способностями, не думая, не напрягаясь, и дѣлаетъ чудеса безъ всякаго усилія, полная граціи. Смотря на то, какъ она управляетъ, можно подумать, что ея авторитетъ естественъ, и кажется, будто это ангелъ, никогда не

знавшій ни усталости мысли, ни бурь страстей, ни бунта капризной чувственности. Во всемъ, что воля дѣлаетъ, проявляется она во всемъ блескѣ, потому что всѣ способности, послушныя ея голосу, содѣйствуютъ ей съ одинаковою легкостію. Поэтому, все ею совершаемое, полно и закончено. Такъ какъ всякое усиліе исчезло, то личная энергія проявляется меньше, чѣмъ въ борьбѣ; человѣкъ менѣе возвышенъ, но прекраснѣе. Разница та же, что между дубомъ, растущимъ на вершинѣ крутого утеса, противостоящимъ натиску всевозможныхъ бурь и развивающимъ, несмотря на вѣтры, свои короткія и крѣпкія вѣтви,—и вязомъ, который въ глубинѣ счастливой долины возноситъ мирно свою вершину къ небу и распространяетъ во всѣ стороны въ гармоническомъ изобиліи все богатство своей листвы“ [59]).

Высшая нравственная красота заключается въ гармоническомъ развитіи индивидуальности. Человѣкъ не есть пестрая смѣсь разнообразныхъ силъ, а личность [60]), кладущая печать своего характера на всѣ проявленія своего существованія. Характеръ всего ярче обнаруживается въ поведеніи, по которому мы обыкновенно судимъ о достоинствѣ данной личности. Но высшее нравственное благородство заключается не въ однихъ лишь поступкахъ [60a]), согласныхъ съ понятіемъ о долгѣ. Иногда нравственное поведеніе является слѣдствіемъ лишь отсутствія искушеній.

Данный человѣкъ, можетъ быть, не воръ только потому, что въ его жизни не представилось случая безнаказанно украсть громадный кушъ. Точно также едва ли можно считать вполнѣ нравственнымъ человѣка, хотя удерживающагося отъ дурныхъ поступковъ, но въ душѣ чувствующаго къ нимъ сильное влеченіе. Высшій нравственный характеръ заключается не только въ поведеніи, согласномъ съ предписаніями долга, но и въ добрыхъ чувствахъ и чистыхъ помыслахъ [61]). „Каковы твои постоянныя мысли, пишетъ Маркъ Аврелій, таковъ будетъ и характеръ твоего ума, потому что душа окрашивается мыслями“ [62]).

Дополненіемъ этихъ словъ Марка Аврелія можетъ служить замѣчаніе Е. Дарвина: „Все, что бы ни дѣлало какой-нибудь поступокъ сроднымъ уму, въ той же степени облегчаетъ приведеніе его въ исполненіе“ [63]). Дѣйствительно, если человѣкъ допуститъ въ свою голову дурныя мысли и въ свое сердце злыя чувства, то рано или поздно они отразятся въ поступкахъ [64]).

Полный нравственный консонансъ заключается въ гармоническомъ согласіи нашихъ чувствъ, мыслей и поступковъ, на-

правленныхъ къ добру. Есть натуры, для которыхъ онъ почти недоступенъ. Наоборотъ, другими достигается сравнительно легко.

Легкость исполненія обязанности, являющаяся результатомъ душевнаго благородства, игнорировалась такимъ ригористомъ нравственности, какъ Кантъ, который преимущественно цѣнилъ интенсивность борьбы [64a]) (см. I т. 2 изд. стр. 330—331). Знаменательно, что противъ этого взгляда Канта возсталъ не философъ, а поэтъ, именно: Шиллеръ, искавшій примиренія между обязанностію и склонностію, разумомъ и сердцемъ въ красотѣ, искусствѣ и эстетическомъ образованіи [65]). Шиллеръ нашелъ это примиреніе въ „прекрасной душѣ“ [66]), въ которой чувство и разумъ, долгъ и склонность гармонируютъ, и этотъ консонансъ обнаруживается въ нравственной граціи [67]).

Она—удѣлъ преимущественно женщинъ [68]). Между ними чаще встрѣчаются личности, которымъ долгъ велитъ то, къ чему влечетъ ихъ чувство. Рѣже эта счастливая психическая особенность замѣчается у мужчинъ, которые въ такомъ случаѣ отличаются болѣе женственной мягкостію, чѣмъ мужественной силой. Такимъ, напримѣръ, былъ другъ Бѣлинскаго Станкевичъ, характеръ котораго въ этомъ смыслѣ разобранъ Добролюбовымъ [69]).

Такими бываютъ поэты и художники, которымъ особенно удается воспроизведеніе женской красоты, какъ духовной, такъ и физической, напримѣръ: Софоклъ [70]) и Рафаэль [71]).

Женщины часто испытываютъ склонность къ тому, что̀ внушаетъ имъ обязанность. Оттого онѣ иногда совершаютъ труднѣйшіе подвиги героизма и самоотверженія безъ усилія. Въ этомъ смыслѣ онѣ граціозны не только физически, но и морально. „Грація, пишетъ Шиллеръ, обусловливается какъ строеніемъ тѣла, такъ и характеромъ. Для этого строеніе тѣла должно быть гибкимъ, отличаться способностью воспринимать впечатлѣнія и мускульной игрой экспрессіи, а характеръ — нравственной гармоніей чувствъ. Въ этихъ двухъ отношеніяхъ природа была благосклоннѣе къ женщинѣ, чѣмъ къ мужчинѣ. Нѣжное строеніе женскаго тѣла быстрѣе воспринимаетъ каждое впечатлѣніе и быстрѣе отъ него освобождается. Крѣпкое тѣлосложеніе приводится въ движенье лишь бурей, и когда сильные мускулы натягиваются, то они не могутъ выказать легкости, необходимой для граціи.

Что̀ на женскомъ лицѣ лишь прекрасная чувствительность, то на мужскомъ уже страданье. Нѣжныя фибры женщины колеблются, какъ тонкій тростникъ, отъ слабаго дуновенія аффекта. Легкими, прекрасными волнами скользитъ душа по выразитель-

ному женскому тѣлу, которое скоро вновь приходитъ къ покою зеркальной гладкости. Содѣйствіе граціи со стороны души легче у женщины, чѣмъ у мужчины. Женскій характеръ рѣдко доходитъ до страстныхъ поступковъ. Часто женщина противодѣйствуетъ съ геройской силой чувству, но противоставляетъ ему также чувство. Такъ какъ женщины обыкновенно опираются на склонность, то, кажется, что у нихъ послѣдняя на сторонѣ нравственности. Итакъ, грація, рѣдко замѣтная у мужчины, есть выраженіе женской добродѣтели“ [72]).

Женщина, ты всемогуща присутствія тихою властью;
Гдѣ тишина не сильна, громы безсильны всегда.
Силы я жду отъ мужчины—да твердость блюдетъ онъ;
Прелестью только одной женщина въ жизни сильна.
Многія, правда, блистали могуществомъ мысли и дѣла,
Но тогда лучшій вѣнокъ не украшалъ ихъ чела.
Вѣчно будетъ царицей лишь женщины женская прелесть:
Гдѣ появилась, царитъ, а царитъ оттого, что явилась [72a]).

Во всей красѣ женская душа обнаруживается въ районѣ семейныхъ добродѣтелей.

Женщина безъ труда исполняетъ свои материнскія обязанности, какъ бы ни были онѣ трудны, разъ она любитъ своихъ дѣтей. Оттого ей не нужно бороться съ собой даже тогда, когда она ради нихъ совершаетъ величайшіе подвиги самоотверженія. Разъ женщина стала матерью и въ ея сердцѣ пробудилась любовь къ ребенку, то нѣтъ страданій, которыхъ она не превозмогла бы. „Эта слабая женщина, пишетъ Шатобріанъ въ „Génie du christianisme“, вдругъ пріобрѣтаетъ могущество, дающее ей возможность преодолѣвать то, что не подъ силу самому крѣпкому мужчинѣ. Что̀ пробуждаетъ ее среди ночи въ тотъ моментъ, когда ея ребенокъ начнетъ просить у ней обычной пищи? Откуда взялась у нея эта ловкость, которой прежде никогда не было? Какъ прикасается она къ этому нѣжному цвѣтку, не разрушая его! Ея заботы кажутся результатомъ цѣлой жизни, однако это ея первенецъ. Малѣйшій шумъ пугалъ дѣву: Какія арміи, грозы, опасности могутъ заставить поблѣднѣть мать“ [73])? Не даромъ Андерсенъ въ своей чудной сказкѣ „Мать“ разсказываетъ о томъ, что сама природа оживаетъ подъ лучами материнской любви [74]).

Не менѣе героизма обнаруживаетъ дочь, исполняя свои обязанности въ отношеніи родителей съ ея „небесной красотой души“ [75]). Такова Корделія. Слова безсильны выразить ея любовь къ отцу.

Но когда онъ погибаетъ, то она, забывъ всѣ обиды, нанесенныя ей, является спасать его и говоритъ:

О, пусть всѣ тайны Неба,
Природы неизвѣданныя силы
Изъ слезъ моихъ родятся и дадутъ
Отцу любезному отраду жизни [76]).

Другой англійскій поэтъ, Байронъ, въ одной изъ его еврейскихъ мелодій воспѣлъ подвигъ дочери, упоминаемый въ библіи. Іефѳай обѣщалъ за побѣду надъ аммонитянами принесть въ жертву первое существо, которое встрѣтитъ его по возвращеніи домой. Его единственная дочь, узнавъ о побѣдѣ отца, вышла къ нему и радостно привѣтствовала его. Узнавъ о клятвѣ отца, она безъ колебанія, безъ упрека отцу за неосторожный обѣтъ и даже съ радостнымъ сознаніемъ исполняемаго ею божественнаго предопредѣленія встрѣчаетъ смертъ.

О! если народъ и Творецъ
Хотятъ моей смерти, отецъ:
Когда намъ дана за нее
Побѣда—вотъ сердце моё!
Рази!—я не стану рыдать...
Сражжонной любимой рукой,
Не страшенъ ударъ роковой.
Отецъ мой! чиста моя кровь,
Какъ матери къ дѣтямъ любовь...
Пусть духъ твой меня осѣнитъ:
Послѣдній мой часъ усладитъ!
Пусть слезы катятся рѣкой:
Будь мужемъ и твердымъ судьей!
Побѣду тебѣ я дала—
Тебя и отчизну спасла.
Когда я погибну, когда
Мой голосъ замретъ навсегда,
Ты помни, что я умерла
Съ улыбкой—ясна и смѣла. [76a]).

Въ священномъ писаніи, гдѣ говорится о ея подвигѣ, сказано, что, узнавъ объ обѣтѣ, данномъ ея отцомъ, она лишь попросила на время отпустить ее: „Я пойду, сказала она отцу, взойду на горы, оплачу дѣвство мое съ подругами моими [77]). Не даромъ дочь Іефѳая, прощаясь съ жизнію, „оплакиваетъ свое дѣвство“, т.-е. горюетъ о томъ, что не вкусила радостей брачной любви,—всего болѣе дорогой для женскаго сердца. Женщина, соединившись брачными узами съ мужемъ, пріобрѣ-

таетъ силу, легко преодолѣвающую всякія препятствія, лишь бы ей жить съ любимымъ человѣкомъ. Пока мужа не отняли отъ Натальи Борисовны Долгорукой, по собственнымъ ея словамъ, черная изба, въ которой она жила съ нимъ, казалась ей „веселѣе царскихъ палатъ“ [78]). Если же мужа отнимаютъ отъ жены, то нѣтъ препятствія, которое она не преодолѣла бы, чтобы соединиться съ любимымъ человѣкомъ. Такова Леонора въ операѣ „Фиделіо“ Бетховена, въ этомъ музыкальномъ гимнѣ женской вѣрности и преданности. Таковы тѣ „Русскія женщины“, подвигъ которыхъ воспѣтъ Некрасовымъ. Онѣ должны были бороться не съ собой для исполненія столь труднаго долга, а съ внѣшними препятствіями, мѣшавшими имъ совершить его: бросить все и слѣдовать за мужьями на каторгу, чтобы быть тамъ ангелами хранителями своихъ дорогихъ страдальцевъ. И когда, наконецъ, княгиня Волконская достигла цѣли и увидала мужа, то говоритъ она.

Вполнѣ поняла его муки
И силу его... и готовность страдать.
Невольно предъ нимъ я склонила
Колѣни,—и прежде чѣмъ мужа обнять
Оковы къ губамъ приложила [79]).

Каторга показала княгинѣ Волконской всю нравственную высоту ея мужа. Каторга же обнаружила всю неизмѣримую любовь его жены къ нему. Такіе подвиги мирятъ съ жизнію, доказывая, что зло, наперекоръ себѣ, содѣйствуетъ добру.

Зло даетъ поводъ любви, лить свой бальзамъ на раны человѣческихъ страданій, и добру, озарять жизнь своимъ кроткимъ сіяніемъ, освѣщающимъ человѣческую душу во всей ея нравственной красѣ.

Эта нравственная краса женской души, быть можетъ, нигдѣ не воспроизведена съ такимъ художественнымъ совершенствомъ, какъ въ „Антигонѣ“ Софокла, похоронившей, вопреки закону, врага отечества, потому что этотъ врагъ отечества былъ братъ ея. Антигона презираетъ законы человѣческіе чтобы исполнить законы божескіе [80]):

Неписаны, незыблемы они
Явились не вчера или сегодня,
Но жили прежде и всегда [81].

И совершаетъ она свой великій подвигъ, внушенный безпредѣльной преданностью брату, безъ колебанія, безъ сомнѣній, безъ борьбы, свободно и легко, говоря:

Я рождена не для вражды взаимной
А для любви [82]).

Софоклъ, создавшій въ Антигонѣ высшій идеалъ духовной красоты женщины, самъ въ своей личной жизни былъ полонъ того благородства и душевной гармоніи, которыя отразились въ выборѣ его сюжетовъ, героевъ, въ особенности же героинь. Высокое художественное достоинство трагедій Софокла есть отблескъ индивидуальности ихъ автора. „Трагическая муза, пишетъ Клейнъ, посвятила его сердечнымъ поцѣлуемъ себѣ въ поэты. Боги окружили его колыбель всѣми благами внѣшней красоты и духовнаго счастія“ [83]). Софоклъ жилъ въ моментъ ликованія Греціи, праздновавшей свою побѣду надъ персами. Физически красивый, 15-тилѣтній Софоклъ проплясалъ пэанъ въ честь Аполлона посреди военнаго торжества, предъ трофеемъ [84]). Изъ комедіи Фриниха „Музы“ мы узнаемъ, что Софоклъ „прекрасно умеръ, какъ прекрасно жилъ, безъ болѣзней и страданій“ [85]).

Психическая индивидуальность Софокла отразилась на его внѣшности. Можетъ быть, она увѣковѣчена въ статуѣ, хранящейся въ Латеранскомъ музеѣ (въ Римѣ).

Подобно тому, какъ самъ Софоклъ, по собственнымъ словамъ, переданнымъ Аристотелемъ, изображалъ людей не такими, какими они бываютъ въ дѣйствительности, а такими, какими они должны были бы быть [86]), и Плиній замѣчаетъ, что эта статуя даетъ намъ понятіе о томъ времени, когда искусство обнаруживало идеальное направленіе и стремилось „благородныхъ людей изображать еще болѣе благородными“ [87]).

Эта статуя можетъ служить примѣромъ прекраснаго въ скульптурѣ, насколько оно свойственно мужской природѣ, преобладающей чертой, которой является энергія и сила. Красота, понимаемая преимущественно, какъ физическая и духовная грація, приписываемая, какъ было сказано выше (см. стр. 19), въ особенности женщинѣ, нашла свое олицетвореніе въ статуяхъ Венеры и Мадонны. Венера идеалъ физической, а Мадонна—духовной женской красоты.

Преобладающая черта въ Венерѣ—здоровая физическая жизненность и чувственная нѣга. „Если Венера Медицейская, пишетъ Эккардтъ, уже любила, Венера Книдская мечтаетъ о грядущей любви, то въ Венерѣ Милосской видно духовное выраженіе настоящей, счастливой, возвышающей любви. Сонъ сталъ правдой, идеалъ дѣйствительностію, и колеблющаяся дѣвушка сдѣлалась сознательной женой любимаго существа“ [88]).

Эту статую воспѣлъ Сюлли Прюдомъ въ слѣдующемъ стихотвореніи.

Dans les lignes du marbre où plus rien ne subsiste
De l'éphémére éclat des modèles de chair
Le ciseau du sculpteur, incorruptible artiste,
En isolant le Beau, nous le rend chaste et clair.
Si tendre à voir que soit la couleur d'un sein rose,
C'est dans le contour seul, presque immatériel,
Que le soufle divin se relève et dépose
La grace qui l'exprime et ravit l'âme au ciel.
Saluons donc cet art qui, trop haut pour la foule,
Abandonne des corps les éléments charnels.
Et pur, du genre humain ne garde que le moule.
N'en daigne consacrer que les traits éternels [88a]).

(Въ линіяхъ мрамора, въ которыхъ больше нѣтъ ничего изъ эфемернаго блеска тѣлесныхъ моделей, рѣзецъ скульптора, неподкупнаго художника, изолируя Прекрасное, отдаетъ намъ его цѣломудреннымъ и свѣтлымъ. Какъ бы ни былъ пріятенъ для взора цвѣтъ розовой груди, лишь въ одномъ почти безтѣлесномъ контурѣ божественное дуновеніе подымается и запечатлѣваетъ выражающую его грацію и возноситъ душу къ небу. Привѣтствуемъ же это чистое и слишкомъ высокое для толпы искусство, которое оставляетъ тѣлесные элементы и, сохраняя лишь форму человѣка, удостаиваетъ освящать лишь вѣчныя черты").

Впрочемъ, Шнаазе замѣчаетъ оттѣнокъ чувственности въ нѣсколько приподнятыхъ нижнихъ вѣкахъ и Венеры Милосской [89]), все рельефнѣе обнаруживающійся въ позднѣйшихъ Венерахъ [90]).

Наоборотъ, въ Мадоннѣ преобладаетъ духовная чистота, освѣщенная материнскою любовью. „Есть ли на свѣтѣ что-нибудь плѣнительнѣе молодой, красивой матери съ здоровымъ ребенкомъ на рукахъ", восклицаетъ Тургеневъ, описывая Ѳеничку съ Митей въ романѣ „Отцы и дѣти" [91]).

Въ матери полный консонансъ между долгомъ и склонностію. Мать должна лелѣять и растить своего ребенка; но она и не можетъ этого не дѣлать, потому что любитъ его. Отношенія между матерью и ребенкомъ при нормальномъ, здоровомъ состояніи ихъ обоихъ есть цѣлый міръ счастья и радости [91a]). Въ скульптурѣ онъ нашелъ свое высшее художественное выраженіе въ Мадоннахъ Луки делла Роббіа.

Этого художника Любке называетъ Рафаэлемъ въ ваяніи [92]), а Боде даже ставитъ нѣкоторыя Мадонны упомянутаго скульптора, по свѣжести и наивности, выше Мадоннъ самого Рафаэля [93]), называемаго Мюнтцомъ по преимуществу живописцемъ Мадоннъ [94]), въ которыхъ

Любовь небесная затмила
Ея земную красоту [95]).

Въ особенности Мадонны Рафаэля флорентинскаго періода проникнуты выраженіемъ идеи материнства [96]), столь привлекавшей къ себѣ этого художника душевной тишины и чистоты [97]), личность котораго такъ ярко сквозитъ въ его твореніяхъ [98]).

Художественное произведеніе до такой степени близко связано съ личностію автора, что оно обыкновенно всецѣло проникнуто его индивидуальностію. Рафаэлю особенно удавались изображенія Мадонны, потому что онъ самъ былъ женственно прекрасной натурой, въ высшей степени гармоничной, развивавшейся среди счастливыхъ условій вполнѣ органически, какъ цвѣтокъ, безъ блужданій, скачковъ, порывовъ и борьбы [99]).

Эта особенность его индивидуальности запечатлѣлась на его внѣшности. Въ его портретѣ, написанномъ имъ самимъ [100]), отразился благородный милый характеръ Рафаэля, вся глубина его вдумчиваго духа, вся теплота чувства, такъ легко переходившаго у него въ пылъ, да не безъ оттѣнка и той меланхоліи, которая такъ часто бываетъ признакомъ недолговѣчности. „Отчего портретъ этотъ всегда производилъ на меня такое трогательное впечатлѣніе? — спрашиваетъ Фёрстеръ. Вѣдь онъ смотритъ на насъ какъ нельзя откровеннѣе въ свои прямодушные глаза, пріятность и доброта играютъ вокругъ устъ его; глубина, чистота, богатство духа сказываются во всѣхъ рѣшительно чертахъ, и ни одно движеніе не обличаетъ внутренней тревоги, ни страстнаго какого-нибудь желанія. Но это видъ человѣка, чью душу хотѣлось бы назвать слишкомъ нѣжноструннои. Вся суть ея въ гармоніи, но ей не снести суроваго прикосновенія и долго не прожить.

Ей сродно выраженіе грусти, улыбающейся сквозь слезы, и первымъ дружескимъ привѣтомъ напоминающей неизбѣжность разлуки“ [101]).

Рафаэль, подобно многимъ художникамъ эпохи Возрожденія, не замыкался въ болѣе или менѣе тѣсныя границы одной спеціальности, а занимался также поэзіей [102]), скульптурой и архитектурой [103]), внося и въ эти искусства свой геній, направленный на высшее изящество.

Величайшіе образцы архитектурной красоты созданы народомъ, одно воспоминаніе объ искусствѣ котораго создало блестящую эпоху Возрожденія съ Брунеллески, Браманте, Леонардо да Винчи, Микель Анжело и Рафаэлемъ во главѣ, постоянно устремлявшимъ свои взоры на античные шедевры, какъ на высшій идеалъ прекраснаго [104]). Выше (стр. 13) было упомянуто о Парѳенонѣ. Соперникомъ этого зданія нѣкоторыми считается

храмъ Тезея [104a]). „Совершенство этого зданія такъ велико, говоритъ Вордсвортъ, что первый взглядъ не въ состояніи обнять всего его значенія. Красота этого храма подкупаетъ все: его могучія и вмѣстѣ съ тѣмъ граціозныя формы достойны удивленія, а прелесть медвяно-желтаго цвѣта, принятаго камнемъ послѣ болѣе тысячи лѣтъ, очаровываетъ такъ, что кажется, будто храмъ не сооруженъ изъ глыбъ, выломанныхъ изъ грубыхъ утесовъ, а сотканъ изъ золотистыхъ лучей аѳинскаго солнечнаго заката“ [105]).

Красота греческой архитектуры заключается въ гармоніи между частями зданія. Опоры въ греческомъ храмѣ достаточно могучи, чтобы поддерживать грузъ, который своими вѣсомъ и величиной хотя и оправдываетъ ихъ присутствіе, но онѣ настолько крѣпки, что легко исполняютъ свое назначеніе. Опорами въ греческомъ храмѣ служатъ колонны, на которыхъ покоится антаблементъ, состоящій изъ трехъ частей: архитрава, фриза и карниза. Въ фризѣ чередуются триглифы и метопы. Послѣдніе сначала были пустыми пространствами, быть можетъ, служившими вмѣсто оконъ и лишь впослѣдствіи заполнявшимися вазами, разною утварью, дарами по обѣту; наконецъ эти пустыя пространства стали закрываться каменными, разрисованными плитами, а въ цвѣтущую пору греческаго зодчества разукрашенными скульптурными орнаментами [106]). Триглифовъ вдвое болѣе, чѣмъ колоннъ. Оттого приходится по триглифу надъ каждою колонною и надъ каждымъ промежуткомъ между колоннами. Слѣдовательно, при математически точномъ распредѣленіи триглифовъ и метоповъ въ отношеніи колоннъ и ихъ промежутковъ, на углахъ зданія приходилось бы по половинѣ метоповъ, то есть пустоты, лишь замаскированныя скульптурнымъ украшеніемъ, да еще не цѣлымъ. Чтобы дать угламъ зданія болѣе полновѣсное заключеніе, правильность въ отношеніяхъ между триглифами и колоннами нѣсколько нарушалась, и два крайніе триглифа помѣщались на углахъ зданія.

Эта неправильность сглаживалась уменьшеніемъ пространства между послѣдними двумя колоннами и нѣкоторымъ увеличеніемъ двухъ послѣднихъ метопъ [107]).

Здѣсь обнаруживается одно изъ уклоненій отъ математической правильности въ греческихъ храмахъ, свободныхъ отъ мертваго оцѣпенѣнія педантичной рутинности. Еще Penrose указалъ на другое, а именно: на нѣкоторое уклоненіе горизонтальныхъ линій отъ абсолютной прямизны въ греческихъ храмахъ [108]). Точно такъ же колонны не стоятъ вполнѣ перпендикулярно, а нѣ-

сколько склоняются внутрь [109]). Онѣ къ серединѣ стержня нѣсколько утолщаются и оттого производятъ впечатлѣніе эластичной силы, энергично противодѣйствующей тяжести груза [110]). „Простое исполненіе отвлеченныхъ математическихъ отношеній всегда приводитъ лишь къ оцѣпенѣлой правильности кристалла, а всякое истинное художественное произведеніе, какимъ является и греческій храмъ, проникнуто дуновеніемъ жизни“ [111]).

То же самое можно сказать по поводу изящнаго орнамента, названнаго по имени изобрѣвшаго его народа арабесками [112]). Этотъ орнаментъ состоитъ изъ узорчатаго сплетенія линій, обнаруживающихъ своими зигзагами все неисчерпаемое богатство пылкой фантазіи, его создавшей. И здѣсь математическая правильность, убивающая жизнь и свободу, болѣе или менѣе избѣгается. Въ арабескахъ замѣтны лишь „намеки на правильные образы, которые на самомъ дѣлѣ не появляются. Остроумная сѣть этихъ линій, стремленіе къ опредѣленной фигурѣ и уклоненіе, тотчасъ по нѣкоторомъ приближеніи къ ней, дальнѣйшія сплетенія, возникающія изъ кажущагося безпорядка, снова приводимаго къ болѣе устойчивымъ образамъ,—все это вмѣстѣ составляетъ нѣчто въ высшей степени граціозное и миловидное“ [113]).

Красота архитектуры заключается въ жизненности, нуждающейся прежде всего въ свободѣ творческой фантазіи, убиваемой абсолютно-математическою правильностію [114]) точно такъ же, какъ уничтожается все очарованіе вдохновеннаго музыкальнаго произведенія, исполняемаго строго въ тактъ съ механическою точностію метронома.

Архитектура во многомъ аналогична музыкѣ.

Оттого Гёте и Шлегель называли музыку растаявшей архитектурой, а архитектуру — замерзшею музыкой [115]).

Подобно тому, какъ арабская архитектура испещрена затѣйливыми узорами арабесковъ, точно такъ же и музыка этого народа вся состоитъ изъ фіоритуръ, разукрашивающихъ каждую ноту мелодіи [116]). Между арабесками и музыкой есть аналогія [117]): тамъ игра отвлеченными линіями, здѣсь—звуками. Та же грація, которой мы любуемся въ арабескахъ, плѣняетъ насъ въ бравурныхъ пассажахъ итальянскаго опернаго пѣнія и виртуозной игры сольной инструментальной музыки.

Въ этой области иногда техника превращается изъ средства въ цѣль, и музыка становится ареной пошлаго акробатства [118]). Образцы высшей музыкальной красоты слѣдуетъ искать не тамъ. Если однимъ изъ геніальнѣйшихъ представителей идеальной красоты въ живописи по справедливости считается Рафаэль, то та-

ковымъ же въ музыкѣ слѣдуетъ признать Палестрину [119]). Подобно тому, какъ у Рафаэля мы видимъ необычайное изящество линій, у Палестрины мы находимъ величайшее мастерство контрапунктически-разработанныхъ голосовъ, соединенныхъ въ искусную звуковую ткань.

Какъ у Рафаэля краски сохраняютъ цѣломудренную простоту, не лишенную однако прелести, такъ и у Палестрины звуковой тембръ голосовъ его хоровой музыки a cappella хотя далекъ отъ чувственныхъ эффектовъ, тѣмъ не менѣе ласкаетъ слухъ безукоризненнымъ благозвучіемъ. Подобно Рафаэлю, писавшему не столько для глазъ, сколько для души, и Палестрина сочинялъ менѣе для ушей, а болѣе для выраженія сердечнаго настроенія глубокой религіозности. И какъ Рафаэль воплотилъ въ своихъ Мадоннахъ красоту неземную, точно такъ же и музыка Палестрины производитъ впечатлѣніе какъ бы откровенія изъ иного лучшаго міра. Слушая одну изъ лучшихъ мессъ Джіованни Піерлуиджи Палестрины (именно: мессу, посвященную памяти папы Маркелла), исполнявшуюся въ Сикстинской капеллѣ 19 іюня 1565 г., папа Пій IV воскликнулъ:

„Это—гармоніи новаго пѣнія, слышаннаго апостоломъ Іоанномъ въ небесномъ Іерусалимѣ,—гармоніи, которыя даетъ намъ возможность слушать земной Іоаннъ въ земномъ Іерусалимѣ“ [120]).

Многіе сравнивали съ Рафаэлемъ также и Моцарта, напримѣръ: Рохлицъ [121]), Альберти [122]) и Отто Янъ, по мнѣнію котораго нѣтъ болѣе вѣрной параллели, чѣмъ между этими одинаково геніальными художниками [123]). И тотъ и другой—родственныя натуры по гармоничности ихъ внутренней жизни. Настроеніе, которое мы испытываемъ, созерцая красоту рафаэлевскихъ Мадоннъ, быть можетъ, нашло себѣ лучшее выраженіе въ „Литаніяхъ“ Моцарта (въ особенности въ Литаніи D-dur съ ея высоко художественнымъ adagio „Solus infirmorum“) [124]), въ этихъ столь радостныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ умилительныхъ молитвахъ Богородицѣ.

Музыкальной красотѣ свойственно трогать сердца. Тотъ, кому она доступна, испытываетъ въ своей душѣ чувство радостнаго восторга, подъ лучами котораго человѣческое сердце наполняется любовью къ ближнему. Веневитиновъ, обращаясь къ любителю музыки, говоритъ ему:

Молю тебя, не мучь меня:
Твой шумъ, твои рукоплесканья,
Языкъ притворнаго огня,
Безсмысленныя восклицанья

Противны, ненавистны мнѣ.
Повѣрь, привычки рабъ холодный,
Не такъ, не такъ восторгъ свободный
Горитъ въ сердечной глубинѣ.
Когда-бъ ты зналъ, что эти звуки,
Когда бы тайный ихъ языкъ
Ты чувствомъ пламеннымъ проникъ,
Повѣрь, уста твои и руки
Сковались бы, какъ въ часъ. святой,
Благоговѣйной тишиной.
Тогда-бъ ты не желалъ блеснуть
Личиной страсти принужденной,
Но ты-бъ въ углу уединенный
Таилъ вселюбящую грудь.
Тебѣ бы люди были братья,
Ты-бъ въ тайнѣ слезы проливалъ
И къ нимъ горячія объятія,
Какъ другъ вселенной, простиралъ [125]).

Не только одна музыкальная, но и всякая красота не ограничивается лишь тѣмъ, что плѣняетъ изяществомъ формы наше воображеніе, наши глаза, нашъ слухъ, но и трогаетъ нашу душу. Даже внѣшняя физическая красота и та способна смягчить человѣческое сердце. Долго длилась война между троянцами и греками. Много бѣдствій причинила она тѣмъ и другимъ. А всему виною Елена съ ея роковой красотой. Тѣмъ не менѣе, сидя на Скейской возвышенной башнѣ, старцы Иліона

„—лишь только узрѣли идущую къ башнѣ Елену,
Тихія между собой говорили крылатыя рѣчи:
Нѣтъ, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жену и бѣды столь долгія терпятъ:
Истинно, вѣчнымъ богамъ она красотою подобна [126]).

Обаяніе красоты Елены Ап. Майковъ изображаетъ такъ:

Сидѣли старцы Иліона
Въ кругу у городскихъ воротъ.
Ужъ длится града оборона
Десятый годъ, тяжелый годъ!
Они спасенья ужъ не ждали
И только павшихъ поминали,
И ту, которая была
Виною бѣдъ ихъ—проклинали:
Елена! ты съ собой ввела
Смерть въ наши домы! Ты намъ плѣна
Готовишь цѣпи!!!“
Въ этотъ мигъ
Подходитъ медленно Елена,
Потупя очи, къ сонму пхъ;

Въ ней дѣтская сіяла благость,
И думы легкой чистота;
Самой была какъ будто въ тягость
Ей роковая красота...
Ахъ, и сквозь облако печали
Струится свѣтъ ея лучей...
Невольно смолкнувъ, старцы встали
И разступились передъ ней [126а]).

Тѣмъ болѣе умиляетъ насъ красота духовная, та красота, которую Шиллеръ преимущественно приписываетъ женской душѣ. Такова, напримѣръ, Дездемона или Офелія, прекрасная и въ своемъ сумасшествіи, Офелія, о которой ея братъ Лаэртъ говоритъ, что

„Тоску и грусть, страданья, самый адъ—
Всё въ красоту она преобразила“ [127]).

Впрочемъ, даже красота неодушевленнаго міра, напримѣръ, пейзажа, способна растрогать насъ до слезъ. Вотъ что разсказываетъ о себѣ Пироговъ, котораго едва ли можно заподозрить въ слезливой сентиментальности. „Поля, пишетъ онъ, покрытыя гладкою, какъ скатерть, снѣжною пеленою, освѣщались нѣжно-розовымъ, переходящимъ въ свѣтло-фіолетовый, свѣтомъ; полная, еще блѣдно-серебристая, луна поднималась изъ-за лѣса на зеленовато-голубомъ фонѣ. Игра и переливы цвѣтовъ изъ зеленоватаго въ палевый и свѣтло-голубой на горизонтѣ, и изъ розоваго въ блѣдно-фіолетовый, со множествомъ блестокъ на снѣгу, такъ обворожили меня, мнѣ дышалось студенымъ воздухомъ такъ легко и привольно, что я невольно началъ пародировать упрекъ жизни Пушкина и про себя шепталъ съ навернувшимися на глазахъ слезами:

Не случайный, не напрасный
Даръ таинственный, прекрасный,
Жизнь, ты съ цѣлью мнѣ дана [128]).

И въ мірѣ искусства насъ всего болѣе трогаютъ не патетическія, а наиболѣе прекрасныя произведенія. Въ „Вильгельмѣ Мейстерѣ“ Гёте Аврелія разсказываетъ о суфлёрѣ, который „такъ бываетъ растроганъ, что плачетъ горючими слезами и на нѣсколько мгновеній рѣшительно теряется; и случается это съ нимъ, продолжаетъ Аврелія, не въ чувствительныхъ мѣстахъ, а, если я могу такъ выразиться, въ прекраснѣйшихъ мѣстахъ, въ которыхъ чистый духъ поэта проглядываетъ совершенно ясно и

свѣтло, въ такихъ мѣстахъ, которыя на насъ дѣйствуютъ только отрадно, а на многихъ и вовсе не дѣйствуютъ“ [129]).

Мы можемъ заплакать [130]), любуясь красотой, но слезами радости: прекрасное, показывая намъ жизнь такою, какою намъ хотѣлось, чтобы она была, миритъ насъ съ нею. Умиленіе отъ созерцанія высшей, идеальной красоты можно сравнить съ религіознымъ настроеніемъ [131]). Это умиленіе есть благодарственный гимнъ міроздавію, въ которомъ, наряду съ заблужденіемъ, зломъ и безобразіемъ, возможно: исканіе истины, стремленіе къ добру и созерцаніе красоты. Любуясь ею, мы забываемъ отрицательныя стороны дѣйствительности, освобождаемся отъ гнетущихъ насъ сомнѣній и уносимся въ міръ идеальный, [132]), гдѣ намъ

И вѣрится, и плачется,
И такъ легко, легко... [133]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ VIII-й ГЛАВѢ.

1) Пироговъ, Вопросы жизни. Дневникъ стараго врача. (Сочиненія Н. И. Пирогова. Спб. 1887. Томъ I, стр. 19).

2) Тамъ же, стр. 22.

3) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 530, 532, 573. Ср. Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3-me éd. Paris. 1875. p. 422—423.

4) Одиссея Гомера (пер. Жуковскаго). VIII, 301.

5) Тамъ же. VIII, 310.

6) „Грація есть красота въ движеніи“ (Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 147). На это опредѣленіе Лессинга иронически замѣчаетъ Гердеръ: какія же движенія долженъ производить носъ, чтобы стать граціознымъ? (Kritische Wälder. Herders Sämmtliche Werke herausgegeben von B. Suphan. Berlin. 1878. Bd. III. S. 164). Гомъ пишетъ, что грація „есть пріятный видъ элегантнаго движенія съ выраженіемъ достоинства“. (См. Home. Elements of criticism. The eight edition. London. 1805. Vol. I, p. 295). Грація—красота въ движеніи (Herckenrath, Problèmes d'Esthétique et de morale. Paris. 1888, p. 54. О граціи см. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 399. Ср. Burke, A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. London. 1793, p. 226—227.

7) Пушкинъ, Евгеній Онѣгинъ. Глава четвертая. XLII. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3-е. А. С. Суворина. Спб. 1887. V, стр. 119).

8) Грація, какъ движеніе съ наименьшей тратой силъ см. Henle, Anthropologische Vorträge. I. S. 12—13. Ср. ст. Г. Спенсера“, „Граціозность“ (см. Гербертъ Спенсеръ, Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 190—196).

О граціи см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 574—575. Неуклюжесть см. Ibid. S. 146.

9) Пушкинъ, Евгеній Онѣгинъ. Глава первая, XX. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3-е. А. С. Суворина. Спб. 1887. V, стр. 13). Ср. описаніе пляски у Лермонтова въ „Демонѣ“ и „Хаджи-Абрекѣ“. (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Издано подъ редакціей А. Скабичевскаго. 3-е изд. Спб. 1895. Столбцы 3, 98).

10) W. Wundt, Vorlesungen über die Menschen—und Thierseele. Leipzig. 1864. II. S. 23. Г. Спенсеръ, Данныя науки о нравственности. Изд. журнала „Мысль“. Спб. 1880. стр. 51, 53, 117.

11) Лёббокъ, Начало цивилизаціи. Спб. 1871, стр. 115. (Lubbock, Les origines de la civilisation, pp. 252—3. Цитата у Sergi, La psychologie physiologique. Paris. 1888, p. 366).

О громадномъ значеніи пляски въ жизни дикарей см. Lubbock loco cit., p. 252—253) и Serg (loco cit., p. 366).

Sergi думаетъ, что начало пляски не въ религіозныхъ церемоніяхъ, а въ изображеніи войны и любви; въ той и другой замѣчаются нападеніе, борьба и побѣда. (G. Sergi, La psychologie physiologique. Paris. 1888, p. 364—365). Пляска заключила союзъ съ религіей позднѣе. (Ibid., p. 365).

Еще Платонъ дѣлилъ пляску на военную и мирную (Oeuvres de Platon. Tr. par V. Cousin. Paris 1832. T. VIII, p. 65).

Если справедливо то, что Платонъ говоритъ о душѣ, то танцоръ прекрасно выражаетъ три ея части: гнѣвъ, когда изображаетъ разгнѣванную личность; вожделѣніе, когда играетъ влюбленныхъ; здравый смыслъ (разумъ), когда, такъ сказать, обуздываетъ каждую изъ страстей“. (Лукіанъ, Περι ὀρχήσεως, гл. 70).

Аристотель считалъ пляску за искусство и называлъ ее подвижною пластикою. (M. Schasler, Das Reich der Ironie. Berlin. 1879. S. 102).

Танецъ—живая скульптура. (Grosse, Die Anänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 49).

Лукіанъ называетъ танцы и мимику „изображеніемъ чувства, страсти или дѣйствія жестами“ (Ribbach, Geschichte der bildenden Künst. Berlin. 1884. S. 19).

Пляски, какъ часть японскаго ритуала (T. Pigott, The Music and musical instruments of Japan. London. 1893, p. 18, 216. Пляски въ абиссинскомъ ритуалѣ (отъ древнихъ евреевъ) и въ западной церкви (въ Севильи). Ibid., p. 216.

12) Пляски употреблялись не только въ языческомъ культѣ, но и у евреевъ. При перенесеніи Ковчега „Давидъ скакалъ изъ всей силы предъ Господомъ“. „Когда входилъ Ковчегъ Господень въ городъ Давидовъ, Мелхала, дочь Саула, смотрѣла въ окно, и, увидѣвъ царя Давида, скачущаго и пляшущаго передъ Господомъ, уничижила его въ сердцѣ своемъ“. „И сказалъ Давидъ Мелхалѣ: предъ Господомъ (плясать буду. И благословенъ Господь), который предпочелъ меня отцу твоему и всему дому его, утвердивъ меня вождемъ народа Господня, Израиля; предъ Господомъ играть и плясать буду“. (Вторая книга царствъ. VI, 14, 16, 21). Христіане издревле представляли себѣ вѣчное блаженство въ раю въ видѣ танца. (Marie Luise Becker, Der Tanz. S. 59. Henri de Soria, Histoire pittoresque da la danse. Paris. 1897, p. 147). О танцѣ въ христіанскомъ культѣ см. La grande Encyclopédie. Tome XIII, p. 885. Фіезоле изобразилъ райскія радости, написавъ ангеловъ, пляшущихъ

съ монахами. (St. Beissel, Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg im Breisgau. 1895. S. 58. Репродукція, ibid., S. 59. Ср. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. I, S, 168). Савонарола, послѣ поученія, имѣлъ обыкновеніе приглашать монаховъ на танцы (ibid., I, S. 168). О религіозныхъ танцахъ въ Испаніи см. Th. Pedrell, Schola Musica Sacra. Vol. II. p. X—XI. Танцы въ церквахъ въ нѣкоторые праздники видѣлъ въ Мексикѣ въ 1829 году V. Schoelcher (см. его книгу „The life of Handel. London. 1857, p. 107).

О плясовой маніи см. P. Gener. La mort et le Diable. Paris. 1880, p. 595.

Въ средніе вѣка была особая болѣзнь, заключавшаяся въ бѣшеной пляскѣ, служившей средствомъ противъ укушеній тарантуломъ. (Die grossen Volkskrankheiten des Mittelalters. Historisch-patologische Untersuhungen von I. F. C. Hecker. Gesammelt und in erweiterer Bearbeitung herausgegeben von Dr. August Hirsch. Berlin. 1865. S. 143—162. О благодѣтельномъ вліяніи пляски на больныхъ тарантизмомъ (эта болѣзнь приписывалась укусу тарантула) см. „Артистъ". 1890. № 7, стр. 23. Неистовые танцы во время голода, эпидеміи и войны. (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 68).

13) Véron, L'esthètique. Paris. 1878, p. 348. О пляскѣ дикарей см. R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 214—258.

Драма изъ танцевъ (Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 215).

14) Объ античной пляскѣ см. Maurice Emmanuel, La danse antique Paris. 1896.

15) M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. S. 11. Репродукція, ibid., Tafel 13. Fig. 12, 13.

Въ 1749 г. была открыта въ Помпеѣ комната, украшенная цѣлымъ рядомъ попарно танцующихъ фигуръ. (Museo Borb. T. VII, tav. 33, 34. Ср. Denkmäler, der Kunst. Bearbeitet von W. Lübke und C. von Lützow. Klassiker-Ausgabe. Fünfte Auflage, Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 61. Репродукція Taf. 22, Fig. 2, 3).

16) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 18.

Въ пляскѣ „мгновенье создаетъ новое положеніе, группировку, складки одежды и линіи". (Ibid., S. 19). Ср. „Пляску" Шиллера. (См. Полное собраніе сочиненій Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей подъ ред. Ник. Вас. Гербеля. Изд. 5. Спб. 1875. Томъ I, стр. 99—100).

17) Прежніе писатели были склонны признавать грацію только въ движеніяхъ и притомъ лишь у человѣка. Гомъ пишетъ, что „лошадь никогда не называется граціозной". (Henri Home, Elements of criticism. 8 ed. London. 1805. Vol. I, p. 294). „Грація, продолжаетъ Гомъ, несомнѣнно связана съ движеніемъ, потому что если самая граціозная личность находится въ покоѣ, не двигается и не говоритъ, то мы теряемъ это качество изъ виду такъ же, какъ цвѣтъ впотьмахъ. Грація есть пріятное качество, неразрывно связанное съ движеніемъ, противоположнымъ покою, и свойственное разговору, взглядамъ, жестамъ и движеніямъ". (Ibid. Vol. I, p. 294). Современная эстетика расширила понятіе о граціи. „Неподвижное, пишетъ Кёстлинъ, тоже можетъ быть граціознымъ. Существуетъ граціозность спокойныхъ положеній, если они удобно и легко переходятъ въ движеніе, если въ нихъ нѣтъ замкнутости, жесткости, терпкости, отвердѣлости; а напротивъ, если они сопровождаются располагающей къ себѣ нѣжностію. Существуетъ граціозный покой, если отдыхающее существо не придавлено тяжелымъ сномъ

или если оно не находится въ состояніи судорожнаго напряженія, но покоится легко, являясь и во время сна кроткимъ и дружелюбнымъ". (Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1862, S. 183).

Указаніе на узкость опредѣленія граціи у Гома (Henry Home) встрѣчается уже въ статьѣ Шиллера „Ueber Anmuth und Würde". (См. Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bände. Leipzig. Druck und Verlag von Th. Reclam jun. Bd. 11, S. 173).

Образцомъ граціознаго покоя можетъ служить „Спящая Аріадна", прежде называвшаяся „Клеопатрой". (Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II, S. 279. Репродукція см. M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. Taf. 3. Fig. 12).

Когда человѣкъ счастливъ, ему кажутся всѣ положенія удобными. Елена, объяснившись съ Инсаровымъ и счастливая взаимною любовью, „какое положеніе ни принимала, ей казалось, что ужъ лучше и ловчѣе нельзя: точно ее баюкали. Всѣ движенія ея были медленны и мягки; куда дѣвались ея торопливость, ея угловатость?" (Тургеневъ, „Наканунѣ", XIX. См. Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897. Томъ II, стр. 342).

18) Г. Спенсеръ пишетъ, „что изъ различныхъ опредѣленныхъ перемѣнъ положенія и движенія—та оказывается наиболѣе граціозною, которая выполняется съ наименьшей тратой силы. Другими словами, грація, по отношенію къ движенію, означаетъ движеніе, которое производится съ экономіей мышечной силы; грація, по отношенію къ животнымъ формамъ, означаетъ формы, способныя къ этой экономіи; грація, по отношенію къ позамъ, означаетъ такія позы, которыя могутъ быть поддерживаемы съ соблюденіемъ этой экономіи, и грація, по отношенію къ неодушевленнымъ предметамъ, означаетъ такіе предметы, которые представляютъ нѣкоторую аналогію съ этими положеніями и формами". (Г. Спенсеръ, Граціозность. См. Гербертъ Спенсеръ. Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 191). „Какимъ образомъ деревья и другіе неодушевленные предметы могутъ подходить къ состоянію, которое позволяло бы приложить этотъ эпитетъ,—покажется менѣе очевиднымъ. Но фактъ, что мы, обыкновенно и можетъ быть неизбѣжно, смотримъ на всѣ предметы подъ вліяніемъ извѣстнаго антропоморфическаго взгляда, поможетъ, кажется, понять это. Трудно-подвижная вѣтвь дуба, стоящая подъ прямыми углами къ стволу, незамѣтно внушаетъ намъ идею о значительности силы, которая тратится на поддержаніе ея въ этомъ положеніи,—и мы называемъ эту вѣтвь нераціозною подъ вліяніемъ того же самаго чувства, которое побуждаетъ насъ считать за нераціозную позу, въ которой руки протянуты подъ прямыми углами къ тѣлу. Наоборотъ, легко подвижные, нависшіе сучья плакучей ивы незамѣтно представляютъ сходство съ членами, находящимися въ свободномъ положеніи,—положеніи, которое требуетъ небольшого усилія для своего поддержанія: и слово граціозный, служащее для описанія такого положенія, мы метафорически относимъ и къ ней.

Я отважусь высказать здѣсь, въ нѣсколькихъ строкахъ, гипотезу, что понятіе о граціи имѣетъ свое субъективное основаніе въ сочувствіи (симпатіи). Та же самая способность, которая заставляетъ насъ содрогаться при видѣ человѣка, находящагося въ опасности, и которая производитъ иногда движеніе въ нашихъ членахъ, при видѣ другого человѣка, борящагося или падающаго,—заставляетъ насъ раздѣлять и всѣ мышечныя функціи, которыя испытываются вокругъ насъ другими. Когда ихъ движенія бываютъ насиль-

ственны или неловки, тогда и мы отчасти испытываемъ тѣ непріятныя ощущенія, которыя должны были бы испытать, еслибы эти движенія были въ насъ самихъ. Когда же движенія людей, на которыхъ мы смотримъ, свободны, тогда и мы раздѣляемъ пріятныя ощущенія, какія испытываются личностями, совершающими эти движенія". (Тамъ же, стр. 196—197).

Эти мысли Г. Спенсера подтверждаются современной эстетикой. (См. Paul Stern, Einfühlung und Associations in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1894. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903). Объ экономіи силъ см. томъ I, 2 изд. стр. 260—262).

19) По поводу этой стилистической особенности см. K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. II. S. 276—277.

20) „Нельзя увѣрить знатока, что артисты настолько тонкіе, что рисовали всѣмъ извѣстные нѣжные силуэты и воспроизводили съ несравненнымъ совершенствомъ, когда этого хотѣлось имъ, малѣйшіе нюансы чертъ, могли тысячи лѣтъ не замѣчать, что груди на ихъ рисункахъ всегда представляются en face, тогда какъ, по нашему, онѣ должны быть въ профиль, какъ сдѣланы головы и остальное тѣло. Если они допускали эту мнимую ошибку, то зная ея причину и потому, что они считали видъ en face болѣе способнымъ характеризовать грудь, тогда какъ видъ въ профиль болѣе способенъ дать точную идею о лицѣ". (Г. Тардъ, Сущность искусства (L'art et la logique). Пер. съ фр. подъ ред. и съ предисл. Л. Е. Оболенскаго. Спб. 1895, стр. 32—33).

21) Метопы храма въ Селинунтѣ относятся къ 1-й половинѣ VI вѣка. (См. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1893. I. S. 131. Репродукція ibid. II. S. 132). Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 161—162.

22) Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten. Herausgegeben von Georg Hirth. I Serie. Der Schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. I Band. Der schöne Mensch im Altertum. Bearbeitet von Dr. Henrich Bulle. München und Leipzig. G. Hirth's Kunstverlag. S. 14. Репродукція ibid., Tafel 23.

23) „Во время стоянія мы обыкновенно сберегаемъ силу, опирая тяжесть нашего тѣла, главнымъ образомъ, на одну ногу, которую мы для этой цѣли выпрямляемъ, подобно столбу, между тѣмъ какъ другая остается совершенно свободною; мы при этомъ нѣсколько склоняемъ голову на сторону. Обоимъ этимъ положеніямъ подражаютъ въ скульптурѣ, какъ элементомъ граціи". (Г. Спенсеръ, Граціозность. См. Гербертъ Спенсеръ. Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 192). Ср. K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I. S. 263; II, S. 291—293.

24) Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 260. Репродукція см. тамъ же, стр. 263, 265, 266. Ср. Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884, S. 132.

25) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Dusseldorf. 1866. Bd. II, S. 221.

К. Ланге думаетъ, что улучшеніе положенія статуи, приписываемое Поликлету, было результатомъ постепеннаго развитія пластики, и обязано усилію цѣлаго ряда скульпторовъ. (K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. II. S. 292—293).

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

Bd. II. S. 192. Объ Эрехтейонѣ см. Inwood, The Ereichtheion of Athens (1827), Quast, Das Erechtheion zur Athen. Potsdam. 1843. Краткое описаніе и репродукція см. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 64. Каріатиды ibid. S. 458. О каріатидахъ Эрехтейона см. L. Volkmann, Die Grenzen der Künste. Dresden. 1903, S. 155. Репродукція ibid. S. 156.

„Каріатида—статуя одѣтой женщины, введенная въ употребленіе древнегреческимъ зодчествомъ для поддержки антаблемента и, слѣдовательно, замѣнявшая собою колонну или пилястру. Если такая статуя изображаетъ женщину съ корзиною плодовъ или цвѣтовъ на головѣ, то она называется канефорою. Названіе, присвоенное этому архитектурному мотиву, произошло, какъ полагаютъ, отъ дѣвушекъ г. Каріи, въ Аркадіи, которыя, на праздникахъ въ честь богини Артемиды, совершали религіозные танцы съ корзинами на головахъ. Самыя замѣчательныя изъ античныхъ Каріатидъ украшаютъ собою часовню нимфы Пандросы, въ аѳинскомъ акрополѣ“ (Энциклопедическій Словарь. Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А. Ефронъ. Спб. 1895. Томъ XIV, стр. 506—507).

„Канефоры (Κανηφόροι) „носительницы корзинъ“—дѣвицы-гражданки, которыя въ Аѳинахъ, на праздникѣ Панаѳиней, также Деметры и Діониса, являлись въ процессіяхъ, неся на головахъ корзины съ священными принадлежностями“. Тамъ же, т. XIV, стр. 287). О происхожденіи каріатидъ Semper, Der Stil. 2 Aufl. München. 1878. I. S. 255—256.

27) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 289. Тамъ же репродукція.

„Атлантъ—скульптурная мужская фигура, помѣщаемая на стѣнѣ зданія для поддержки верхнихъ выступающихъ частей; у римлянъ подобныя фигуры назывались теламонами“. (Энциклопедическій словарь. Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А. Ефронъ. Спб. 1890: Томъ II, стр. 431). „Въ греческой и римской архитектурѣ Теламонами назывались мужскія фигуры, употреблявшіяся вмѣсто колоннъ для подпоры антаблемента или крыши, соотвѣтственно женскимъ фигурамъ, называемымъ каріатидами. Названіе Теламоны, равно какъ и употреблявшееся въ томъ же смыслѣ слово Атланты, заимствовано изъ миѳическаго представленія Атланта Теламона („Носителя“), который, по сказаніямъ, поддерживалъ плечами небесный сводъ (оба слова Ατλας и Τελαμων—разновидности одного корня τλα). (Тамъ же. Томъ XXXII. Спб. 1901, стр. 777).

28) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897, S. 41. Розенкранцъ въ каріатидахъ и атлантахъ видитъ деградацію скульптуры. (Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 158.

29) Paul Stern, Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 14. Эстетичность колонны см. ibid. S. 71. Ср. Ludwig Volkmann, Grenzen der Künste. Dresden. 1903. S. 148.

О жизни въ колоннѣ см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 271, 266—274. Мы симпатизируемъ колоннѣ. (Th. Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. S. 7. Ср. J. Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik. Iena. 1876. S. 57 ff. Ср. стр. 16. Въ антропологическомъ взглядѣ на окружающій насъ міръ, быть можетъ, заключаются весь секретъ эстетическаго воспріятія.

О каріатидахъ, атлантахъ и колоннахъ см. V. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I. S. 150—155.

30) I. Volkelt, Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhe-

tische Einfühlung. (См. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Leipzig. 1903. Bd. 32. S. 22—26).

31) L. Eckardt. Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 179. Репродукція ibid. I. S. 175.

32) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 54.

33) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 109. Тамъ же и репродукція. Часть Парѳенона съ полихроміей у Куна (Kuhn. Allgemeine Kunst-Geschichte. 1893. S. 144—145). „Парѳенонъ—главный храмъ въ Аѳинахъ, посвященный покровительницѣ этого города и всей Аттики, богинѣ Аѳинѣ-Дѣвственницѣ (παρθένος)". (Энциклопедическій словарь. Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А. Ефронъ. Спб. 1897. Томъ XXII, стр. 910).

О Парѳенонѣ см. Ad. Michaelis, Parthenon. Leipzig. 1871

34) А. Вышеславцевъ, Джіотто и Джіоттисты. Спб. 1881, стр. 91.

35) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 61.

36) Ibid. I. S. 61.

37) Гёте, Путешествіе въ Италію. (См. Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Н. В. Гербеля. Спб. 1879. Томъ VII, стр. 524).

Медуза Ронданинская находилась въ коллекціи Ронданини въ Римѣ, а теперь помѣщена въ Мюнхенской Глиптотекѣ (H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. Art. Meduza. S. 576. Тамъ же репродукція. Ср. K. Levezow, Über die Entwickelung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten. Berlin. 1833. S. 95). О Ронданинской Медузѣ см. также Ad. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig—Berlin. 1893. S. 325—332. Репродукція см. ibid. Taf. XV. По поводу „Торжества Пана" (въ Берлинскомъ Музеѣ) Синьорелли, Мюнтцъ говоритъ, что этому произведенію присуща „суровая грація" („une sorte de grâce farouche"). E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 700.

38) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. Art. Chariten. S. 161. Репродукція Ibid. S. 160.

39) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe 1864. Bd. I. S. 249. Репродукція. Ibid. I. S. 244, 246.

40) A. Petiscus, Der Olymp. 19 Aufl. Leipzig. 1883. S. 181.

41) См. Гимнъ духовной красотѣ Шелли (Шелли, Полное собраніе сочиненій, въ переводѣ К. Д. Бальмонта. Новое трехтомное переработанное изданіе. Спб. 1903. Томъ I, стр. 17—19).

Подобно тому, какъ говорится о красотѣ поэтической, слѣдовало бы говорить о красотѣ геометрической, красотѣ медицинской (Pascal, Pensées Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette. 1882. T. I, p. 289). Прекрасная математическая формула, прекрасная машина. (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 19—20). Прекрасное рѣшеніе математической проблемы. (Ibid. S. 225). Прекрасная машина. (Paul Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 392). Эстетическій элементъ въ области знанія и этики. (Jonas Cohn, Allgmeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 240).

Духовная красота у неоплатониковъ (у Плотина) см. R. Zimmermann, Geschichte de Aesthetik. Wien. 1858. S. 130—133. Объ интеллектуальной красотѣ см. V. Cousin, Du vrai, du beau et du bien. 6 éd. Paris. 1856, p. 161. Th. Jouffroy, Cours d'esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 240—241, 369. Amintore Galli, Estetica della musica. Torino. 1900. p. 11.

42) О „Вольтерѣ“ Гудона см. L. Gonse, La sculpture française. Paris. 1895, p. 248. Репродукція ibid. (frontispice).

О красотѣ чувственной, интеллектуальной и моральной см. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 220. Красота чувственная ниже интеллектуальной. (Ibid., p. 273). О красотѣ мысли (ibid., p. 406). Когда Анна Каренина запрещаетъ Вронскому говорить съ нею о любви, то „онъ смотрѣлъ на нее и былъ пораженъ новою духовною красотой ея лица“. (Л. Н. Толстой, „Анна Каренина“. Изд. 2-е. Москва. 1878. Томъ первый, стр. 217).

43) Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира. Изд. 2-е Некрасова и Гербеля. Спб. 1876. Томъ III, стр. 197.

44) Сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ ред. П. Н. Полевого. Спб. 1883. Томъ V, стр. 417.

45) Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. 2-е Некрасова и Гербеля. Спб. 1876. Томъ 3, стр. 202—203. Ср. Rosenkranz, Aesthetik der Hässlichen. Königsberg. S. 29.

46) Ibid. S. 29.

Бюстъ Мирабо Гудона см. Louis Gonse, La sculpture française. Paris. 1895, p. 248. Репродукція ibid. 249. Мирабо Пьера Делароша см. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, ridigirt von Karl Lützow. Heft XIX. Wien. 1891. Bd. II. S. 21.

47) J. Michelet, Histoire de la révolution française. Paris. 1879. Tome V, p. 14—15, 235.

48) Karl Rosenkranz, Aesthetik der Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 29. Аркадій Прессъ, Пиръ Платона (О любви). Съ греческаго. Спб. 1904, стр. 41. Ср. P. Decharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879. p. 450. Тамъ указаны стр. источника (Платона).

49) Гербертъ Спенсеръ, Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866, стр. 204—217. Ср. H. Spencer, The Principles of Sociology. London. 1893. Vol. I, p. 44. И. И. Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Изд. 2-е. Москва 1905, стр. 41.

50) „Если провести прямую линію отъ выдающейся части лба черезъ носъ до передняго края верхней челюсти надъ рѣзцами, и вторую линію въ горизонтальномъ направленіи отъ внѣшняго слухового прохода черезъ основаніе носовой полости до пересѣченія съ первой линіей, то получится личной или Камперовъ уголъ. У культурныхъ племенъ этотъ уголъ достигаетъ 90° и болѣе (на красивыхъ головахъ грековъ на статуяхъ—до 100°), между тѣмъ какъ у некультурныхъ (негры, готтентоты) онъ понижается до 65°“. (Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ XII, стр. 259). K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 746—749. Личной уголъ у Зевса больше, чѣмъ у обыкновенныхъ людей. (Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 261). Упомянутый выше камперовъ уголъ такъ названъ по имени Кампера (Camper), написавшаго: Dissertation physique sur les différences réelles que présentent les traits du visage, etc. Utrecht. 1791. Объ этомъ трудѣ см. Topinard, Études sur Pierre Camper et sur l'angle facial dit de Camper. (Revue d'anthrop. T. 2. Paris. 1874. Des diverses espèces de prognothisme см. ibid. T. I et t. IV. Mantegazza, Dei caratteri gerarchici del cranio umano. Archivio per l'antrop. e l'etnol. Firenze. 1876. T. 5, p. 32. Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 ed. Milano. 1889, p. 21—22. О личномъ углѣ см. J. Ranke, Der Mensch. Leipzig. 1887, I, S. 374).

51) E. Véron, L'esthetique. Paris. 1878, p. 140—141. Объ увеличиваю-

щейся интеллектуальной красотѣ человѣчества см. M. Guyau, Les problèmes de l'esthetique contemporaine. Paris. 1884, p. 96.

52) P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 ed. Milano. 1889, p. 131.

53) Красота, какъ символъ нравственности. (Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 229. Ср. Herder, Sämmtliche Werke, herausgegeben von Suphan. Berlin. 1877. Bd. I, S. 43. 1880. Bd. 22. S. 318. О нравственной красотѣ см. Плотинъ, „О красотѣ" (Περὶ τοῦ καλοῦ). R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 130—146. О красотѣ душевной см. Платонъ, Пиръ (Banquet) (Oeuvres de Platon traduites par Victor Cousin. Paris. 1831. T. XI, 315). Victor Cousin, Du vrai, du beau et du bien. 6 ed. Paris. 1856, p. 161. Тэнъ пишетъ, что саксы открыли красоту нравственную. (H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5-me éd. Paris. 1881. T. I, p. 19). Th. Jouffroy, Cours de l'Esthètique. Paris. 1875, p. 241—245, 369. Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 79—84, 161—162. Al. Bain, The emotions and Will. 2 ed. London. 1865, p. 246—247. Милль утверждаетъ, что каждый человѣческій поступокъ не лишенъ эстетическаго достоинства или красоты (Dissert. Vol. I, p. 387. Ср. Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 92. „Прекрасный поступокъ" по Шиллеру (см. Спасовичъ, Дружба Шиллера и Гёте. „Вѣстн. Евр." 1894. Мартъ, стр. 188). Спасовичъ, Дружба Шиллера и Гёте. „Вѣстникъ Европы". 1904. Мартъ, стр. 172—202, стр. 187. Шиллеръ приводитъ нѣсколько примѣровъ, но находитъ прекраснымъ лишь тотъ поступокъ, въ которомъ „долгъ исполненъ съ такою легкостью, какъ будто бы дѣяніе совершено по одному инстинкту". (Тамъ же, стр. 188). Ср. Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. 2 Auf. Herausgegeben von Karl Goedeke. Leipzig. 1874. Theil. II, S. 22—24. Александръ Веселовскій, Изъ исторіи романа и повѣсти. Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Имп. Академіи Наукъ. Спб. 1886. Томъ 40, стр. 38—39. О нравственной красотѣ (Jonas Cohn, Allgemeine Äesthetik. Leipzig. 1901. S. 225. Herchenrath, Problèmes d'Esthètique et de Morale. Paris. 1888. p. 20—21. Paul Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 111, 140, 177, 293, 437, 453, 454—455, 457—458. Духовная красота въ христіанствѣ. Первое соборное посланіе св. Ап. Петра. III, 1. (E. Rénan, L'Antèchrist, Histoire des origines du christianisme. Livre IV. Paris. 1873, p. 118—119. Истинная красота, по мнѣнію Эпиктета, въ нравственномъ совершенствѣ (M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle. Avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 130—132. Нравственная краса въ христіанской душѣ. Г. Сенкевичъ, Quo vadis, пер. Домбровскаго. изд. 2. Спб. 1898, стр. 291, 226. Нравственную красоту признаетъ школа Гербарта. (Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 33).

54) Г. Спенсеръ пишетъ: „Не ясно ли, что преходящія формы, вслѣдствіе своего постояннаго повторенія, отпечатлѣваются на лицѣ и производятъ постоянныя формы? Болѣе или менѣе постоянное нахмуриваніе бровей не оставляетъ ли послѣ себя неизгладимые слѣды на лбу? Постоянное негодованіе не вызываетъ ли въ скоромъ времени нѣкотораго измѣненія въ углахъ рта? Не запечатлѣвается ли частое сжиманіе губъ—выраженіе твердой рѣшимости—и не измѣняетъ ли оно форму нижней части лица? И если есть хоть доля истины въ ученіи о наслѣдственной передачѣ, то не должно ли

быть стремленія къ повторенію этихъ измѣненій, какъ новыхъ типовъ внѣшности въ потомствѣ? Короче—не правы ли будемъ, если скажемъ, что выраженіе есть складывающаяся внѣшность и что если выраженіе имѣетъ какое-нибудь значеніе, то и формы внѣшности, производимыя имъ, также имѣютъ какое-нибудь значеніе?" (Г. Спенсеръ. Личная красота. См. Гербертъ Спенсеръ. Научные, политическіе и философскіе опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 204—205). Далѣе Спенсеръ пишетъ, „что складъ костей лица измѣняется вслѣдствіе измѣненій въ тканяхъ, покрывающихъ ихъ. Въ физіологіи установилось уже ученіе, что во всемъ скелетѣ большее или меньшее развитіе костей зависитъ отъ большаго или меньшаго развитія, т.-е. упражненія, прикрѣпленныхъ къ нимъ мышцъ. Поэтому постоянныя измѣненія въ расположеніи мышцъ лица будутъ сопровождаться постоянными измѣненіями въ складѣ его костей". (Тамъ же, стр. 205). О мимической экспрессіи, ставшей привычкой, см. Lucien Arréat, Psychologie du peintre. Paris. 1894. p. 4.

55) P. Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 ed. Milano. 1889. p. 88, 174.

56) Feuchtersleben. Zur Diätetik der Seele. 23 Aufl. Wien. 1861. S. 20—22. Красота и здоровье. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904. p. 376. C. H. Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers. 17 Aufl. Stuttgart. 1905. S. XVIII).

57) Граціей отличается умственная дѣятельность древнихъ грековъ. „Особенно поразительною представляется наклонность ихъ къ самой діалектикѣ; они любятъ охоту столько же, какъ и добычу ея, самое путешествіе—столько же, какъ и вожделѣнный конецъ его. Грекъ болѣе резонеръ, чѣмъ метафизикъ и ученый; ему нравятся самыя тонкія отличія, неуловимѣйшій анализъ; весьма охотно копается онъ и вытягиваетъ длиннѣйшія нити паутины. Въ этомъ онъ не имѣетъ себѣ равныхъ; найдетъ ли эта сложная и мельчайшая сѣть какое-нибудь употребленіе въ теоріи и практикѣ—ему все равно; онъ любуется уже тѣмъ, какъ ея нѣжныя нити сплетаются между собою и образуютъ едва примѣтныя, симметрическія клѣточки". (Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Воронежъ. 1874, стр. 17). „Такова гибкость ума, которая, будучи перенесенною изъ области разсужденій въ литературу, образовала въ ней такъ называемый „аттическій" вкусъ, т.-е. пониманіе оттѣнковъ, легкой граціи, неуловимой ироніи, простоты стиля, красоты рѣчи, изящества доказательствъ". (Тамъ же, стр. 18).

58) Къ римлянамъ посланіе святаго апостола Павла. VII, 15—20.

59) Th. Jouffroy, Mélanges philosophiques. 4-me éd. Paris. 1866. p. 258. Та же разница между возвышеннымъ характеромъ стоика и гармонически-прекраснымъ характеромъ эпикурейца. (Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 197, 180, 181, 354). По мнѣнію Фагэ, борьба съ собою и побѣда надъ собой доставляетъ человѣку наибольшія наслажденія. Названный писатель объясняетъ ихъ тѣмъ, что человѣкъ по преимуществу существо воинственное. Онъ завоевалъ себѣ мѣсто на землѣ и создалъ культуру цѣною страшныхъ усилій. Во времена историческія такія битвы не нужны, а воинственный инстинктъ остался. За отсутствіемъ чудовищъ во внѣшнемъ мірѣ, человѣкъ сталъ бороться съ тѣми, которыхъ нашелъ внутри себя. (Emil Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1888, p. 19).

60) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 99.

60*a*) Прекрасный поступокъ (Jonas Cohn, Allgemeine Äesthetik. Leipzig. 1901. S. 18. Красота поступка. (Paul Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 3—4. 111).

61) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 98—99. Ср. Сочиненія Н. А. Добролюбова. Изд. 5-е О. Н. Поповой. Спб. 1896. Томъ II, стр. 7—12.

62) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy—St. Hilaire. Paris. 1876. Livre V, § XVI, p. 141—142.

63) Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. съ англ. подъ ред. Н. М. Сѣченова. Спб. 1871. томъ I, стр. 110.

64) „Всякій яркій образъ стремится къ реализаціи". (Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 255).

64*a*) Долгъ и склонность (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 254—255). Святость—согласіе долга и склонности. Ibid. S. 284.

65) Шиллеръ, Эстетическое воспитаніе человѣка. (П. В. Гербель. Полное собраніе сочиненій Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. 7 изд. Спб. 1893. Томъ III, стр. 429—478).

66) Въ прекрасной душѣ гармонируетъ чувственность съ разумомъ, долгъ со склонностью, и грація есть выраженіе такой души". (Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Phil. Reclam jun. Bd. 11. S. 189).

См. о „прекрасной душѣ" Шиллера у H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 102—104. Ср. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 353—355.

О прекрасной душѣ см. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sechtes Buch, Bekenntnisse eines schönen Seele. (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. II. S. 226).

67) Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sechstes Buch. (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. II, S. 226).

О прекрасной душѣ см. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formvissenschaft. Wien. 1865. § 366, 800. S. 183, 434.

68. В. Гумбольдтъ, О мужской и женской красотѣ. (W. v. Humboldt. Gesammelte Werke. 1841. I. S. 228, 230, 253. К. Гроосъ, Введеніе въ Эстетику. Пер. Сева. Спб. 1899, стр. 227—229. Женскій полъ прекрасенъ, мужской—возвышенъ. (Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 427—428. Мужчины сильнѣе, женщины прекраснѣе (Lecky. History of european Morals. London. 1869. Vol. II, p. 379. Ср. K. Groos. Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 299—301).

69) Сочиненія Н. А. Добролюбова, Изд. 5-е О. Н. Поповой. Спб. 1896. Томъ II, стр. 1—21.

70) О преобладаніи женскихъ характеровъ у Софокла см. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. S. 321.

71) Мюнтцъ называетъ Рафаэля „le peintre pas excellence des Vierges". (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 567).

72) Schiller, Ueber Anmuth und Würde. (Schillers Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Ph. Reclam jun. Bd. XIX, S. 189—190).

72*a*) Могущество женщины Шиллера. (Пер. М. Достоевскаго). Полное

собраніе сочиненій Шиллера въ пер. русскихъ писателей. Н. В. Гербель. 7-е изд. Спб. 1893. Томъ I, стр. 87—88).

73) Oeuvres de M. le Vicomte de Chateaubriand. Paris. 1826. T. XI, p. 307—308.

74) Героизмъ материнскаго самоотверженія наблюдается и у животныхъ. Онъ ярко изображенъ въ „Воробьѣ“ Тургенева. (Полное собраніе сочиненій Тургенева. 3 изд. Спб. 1891. Томъ XIII, стр. 374).

75) A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1811. 2 Th. 2 Abth. S. 167.

76) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 277).

76*a*) Байронъ, Дочь Іефоая. (Сочиненія Лорда Байрона въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1874. I, стр. 4).

77) Книга Судей Израилевыхъ. XI, 32—40.

78) Записки Наталіи Борисовны Долгорукой. „Дешевая Библіотека“. Изд. (2-е) А. С. Суворина. Спб. 1896, стр. XIV. Она воспѣта Козловымъ. (См. Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая. Стих. И. И. Козлова. Спб. 1904).

79) Стихотворенія Н. А. Некрасова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Спб. 1882, стр. 229.

Упомянутое произведеніе весьма мало уклоняется отъ дѣйствительности. О „чрезвычайной близости“ поэмы Некрасова „Русскія женщины“ къ „Запискамъ“ княгини Волконской см. Записки княгини Маріи Николаевны Волконской съ предисловіемъ и приложеніями издателя князя М. С. Волконскаго. Спб. 1904, стр. XI—XIII. На стр. XXI сказано: „Прежде всего, вымысла въ поэмѣ Некрасова нѣтъ, что доказывается самыми „Записками“ княгини Волконской.

80) Grote, Geschichte Griechenland's. Leipzig. 1854. Bd. IV. S. 569. Ср. 106 прим. VII главы I-го тома.

81) Антигона, трагедія Софокла. Перев. съ греч. В. Водовозова. Спб. 1894, стр. 27.

82) Тамъ же, стр. 31.

83) J. L. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. Bd. I, S. 305.

84) Ип. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874, стр. 84.

85) J. L. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. Bd. I, S. 308.

86) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 59. Ср. 63 прим. VII гл. I-го тома.

87) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Dusseldorf. 1866. Bd. II. S. 280.

Статуя Софокла см. Lateran: Benndorf Schöne. 237. Helbig. 656. См. Griechische und römische Portraits. Nach Auswahl und Anordnung von Heinrich Brunn und Paul Arndt. Herausgegeben von Friedrich Bruchmann. München. 1893. XII Lieferung. № 113.

88) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 276—277. Aicard, La Vénus de Milo, Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits. Paris. 1874. Felix Ravaisson, La Vénus de Milo. Paris. 1892.

88*a*) Sully Prud'homme, Devant la Venus de Milo. (Oeuvres de Sully

Prudhomme. Poésies. 1879—1888. Le Prisme—Le Bonheur. Paris. Alphonse Lemerre éditeur 1888, p. 30—32).

89) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II, S. 234.

90) Ballhorn, Die Venus von Milo und die spätere Ausgestaltung der Aphrodite-Ideale. Hamburg. 1895.

О Венерѣ Милосской см. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1894. II, S. 383. M. Collignon. Histoire de la sculpture Grecque. Paris. 1897. II, p. 471—472. Adolf Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig—Berlin. 1893. S. 600—655.

Veit Valentin, Die hohe Frau von Milo. Berlin. 1872. Fr. Kiel, Die Venus von Milo. Hannover. 1882.

91) Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 3 изд. 1891. Томъ II, стр. 42.

О радостяхъ матери см. „Каинъ“ Байрона. (Сочиненія лорда Байрона въ пер. русскихъ поэтовъ подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1875. Томъ III, стр. 295).

91*a*) Г. Спенсеръ, Данныя науки о нравственности. Изд. журнала „Мысль“. Спб. 1880, стр. 161—162.

92) W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte 10 Aufl. Stuttgart. 1887. Bd. II, S. 142.

93) W. Bode, Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Die italienische Plastik. Berlin. 1891. S. 74—76.

94) Ср. 71-е прим. этой главы.

95) А. Толстой, Мадонна Рафаэля. (См. Полное собраніе стихотвореній гр. А. К. Толстого. Спб. 1899. Томъ II, стр. 292). Мадонну Рафаэля воспѣвалъ также Фетъ. (См. стихотворенія Фета. 1863. I, стр. 166).

96) E. Müntz, Raphael, Paris. 1881. p. 388.

97) Ibid., p. 83.

98) Ibid., p. 643.

99) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Auflage. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 155.

100) M. Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, pag. 90. Репродукція тамъ же.

101) Er. Förster, Raphael. Leipzig. 1867. Bd. I, S. 332. Но можно ли этотъ портретъ считать за настоящій? На этотъ вопросъ Г. Гриммъ отвѣчаетъ отрицательно. (См. Hermann Grimm, Fünfzehn Essays. 3 Aufl. Berlin. 1884. XVII. Raphaels Gesichtsbildung). Наоборотъ, Мюнтцъ считаетъ портретъ Рафаэля за настоящій и думаетъ, что названный художникъ изображенъ 23-хъ лѣтъ, слѣдовательно года на три или на четыре моложе, чѣмъ на портретѣ въ „Аѳинской школѣ“. (См. E. Müntz, Raphaël. Nouvelle édition. Paris. 1886, p. 242). Нѣсколько женственный характеръ Рафаэля отразился на его наружности. Проф. Шафгаузенъ въ своемъ изслѣдованіи черепа Рафаэля указываетъ на нѣкоторые признаки, напоминающіе женскую организацію. (См. Schaffhausen, Der Schädel Raphaels. Zur 400 jährigen Geburtsfeier Raphael Santi's. Bonn. 1883. S. 12. Ср. H. Grimm, Fünfzehn Essays. 3 Aufl. Berlin. 1884. S. 478).

102) E. Müntz, Raphael. Paris. 1881. p. 116.

103) E. Müntz, Raphael. Nouvelle édition. Paris. 1886. Chap. XIX. Ср. M. Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, p. 163—169.

104) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung

und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 163. Объ археологическихъ работахъ Рафаэля см. M. Minghetti. Raffaello. Bologna. 1885, pag. 167—170. Объ отношеніи Рафаэля къ классической архитектурѣ см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891, t. II, p. 103—104 и къ классическому искусству вообще см. ibid. II. p. 743, 747—748, 754. См. Pulszky, Beiträge zu Raphaels Studium der Antike. Leipzig. 1877. M. A. Grüyer, Raphael et l'antiquité.

104*a*) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884, S. 39. Храмъ Тезея—одно изъ наилучшимъ образомъ сохранившихся зданій всей древней греческой архитектуры, потому что онъ былъ превращенъ въ средніе вѣка въ церковь св. Георга, а потомъ въ мавзолей для погребенія иностранцевъ. (Ibid. S. 39). Sauer (Bruno). Das Sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck. Leipzig. 1899.

105) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. II. S. 182—183.

106) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 29.

107) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Dusseldorf. 1866. Bd. II. S. 34, 44.

108) Penrose. An investigation of the principles of Athenian architecture. 1851. Наоборотъ, Cyрio думаетъ, что это уклоненіе отъ прямой линіи дѣлалось для устраненія оптическаго обмана ради того, чтобы прямыя линіи казались таковыми. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 367).

109) Villerai, Lois générales de l'inclinaison des colonnes dans la construction des temples grecs de l'antiquité. 1842.

110) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 51. Объ этихъ уклоненіяхъ отъ правильности и ихъ необходимости вслѣдствіе оптическихъ законовъ см. Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. 3. 30—31.

111) Schnaase. Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Dusseldorf. 1866. Bd. II. S. 51. Та же свобода замѣчается и въ готикѣ. (См. Louis Gonse, L'art gothique, p. 346—347).

112) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Спб. 1904. Первый томъ, стр. 765.

Объ арабескахъ см. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 172 и Goethes Sämmtliche Werke. Volständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III, S. 297—298).

113) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1869. Bd. III. S. 477. Ср. Rosengarten, Die architektonischen Stylarten. 2 Aufl. Braunschweig. 1862. S. 203.

114) Математическая правильность не есть красота. (См. Burke, A Philosophical Enquiry into origin of our ideas of the Beautiful, London. 1793, p. 184. Ср. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 130—131.

115) „Я нашелъ въ бумагахъ листокъ", сказалъ нынче Гёте, „гдѣ я называю архитектуру закостенѣвшею музыкою. И дѣйствительно это похоже на правду; настроеніе, въ которое приводитъ насъ архитектура, весьма близко къ впечатлѣнію отъ музыки". (Разговоры Гёте, собранные Эккерманомъ. Переводъ съ нѣмецкаго Д. В. Аверкіева. Спб. 1891. Часть вторая, стр. 155). „Атенеумъ Шлегеля называетъ музыку архитектурою, обращенною въ жидкое состояніе, а архитектуру—окаменѣвшею музыкой". (Амбросъ, Границы музыки и поэзіи. Пер. П. Т. Спб. 1889. Стр. 18).

Шлегель Называлъ архитектуру „gefrorene Musik“. L. Volkmann, Die Grenzen der Künste. Dresden. 1903. S. 140.

Сравненіе архитектуры съ музыкой см. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. S. 210, 213.

116) Примѣръ арабской мелодіи, разукрашенной фіоритурами, помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 15—16.

117) Г. Гельмгольцъ, Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа для теоріи музыки. Спб. 1875, стр. 362. Ср. Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 5 Aufl. Leipzig. 1876. S. 45. Впрочемъ это сравненіе встрѣтило возраженіе. (См. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 241—242).

118. Ср. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 235, 389.

119) „Палестрина—музыкальный Рафаэль“. (См. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III, S. 526. Ср. ibid. IV, S. 26). „Какъ роза въ раю, какъ лучезарная звѣзда на свѣтломъ небѣ надъ бушующими морскими волнами свѣтится пресвятая Дѣва Марія въ христіанской музыкѣ, какъ и въ христіанской живописи. Какія художественныя музыкальныя произведенія представляютъ уже мотеты въ честь пресвятой Дѣвы Маріи Жоскина! То же и у Палестрины: его поразительныя пѣснопѣнія—звучащія Мадонны въ картинахъ Рафаэля“. (A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV, S. 40). По поводу „Salve Regina“ Палестрины Амбросъ замѣчаетъ: „Говорятъ, что Рафаэль не могъ произносить имени пресвятой Дѣвы Маріи безъ слезъ; здѣсь нѣчто подобное“. (Ibid. IV, S. 48).

120) Ibid. Bd. IV, S. 20.

121) Rochlitz, Raphael und Mozart. (Allgemeine Musikalische Zeitung. II. S. 641. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV, S. 744.

122) Alberti, Raphael und Mozart. Eine Parallele. Stetin. 1856.

123) Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1859. Bd. IV. S. 744. Берліозъ пишетъ о „рафаэлевской красотѣ мелодическаго рисунка“ Моцарта. (H. Berlioz, Voyage musical. II, p. 267. f. Ср. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 272). О сходствѣ Рафаэля съ Моцартомъ упоминаетъ Е. Мюнтцъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 766). Тэнъ сравниваетъ Рафаэля съ Моцартомъ. (H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 245. М. Чайковскій, Жизнь П. И. Чайковскаго. Москва. 1901. II, стр. 116. П. И. Чайковскій называетъ Рафаэля Моцартомъ въ живописи. (Тамъ же, II, стр. 355).

124) См. Mozart's Werke. Serie II. Litanien und Vespern. Leipzig. Breitkopf und Härtel. S. 26. Ср. Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1856 I, S. 501.

125) „Къ любителю музыки“ Д. Веневитинова. Полное собраніе стихотвореній Веневитинова. Изд. Ф. А. Іогансона. Кіевъ. 1892, стр. 103—105. Ср. „Пѣвцы“ Тургенева (изд. И. Глазунова, Спб. 1912, стр. 25—27), гдѣ Яковъ своимъ пѣніемъ до слезъ трогаетъ слушателей.

126) Иліада Гомера, переведенная Н. Гнѣдичемъ. Спб. 1861. III, 155.

126*a*) Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. 8-е изд. Маркса. I, стр. 379—380.

127) Гамлетъ Шекспира. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Изд. 2-е. Спб. 1876. Томъ II, стр. 50).

128) Пироговъ, Вопросы жизни. Дневникъ стараго врача. (См. Сочиненія Н. И. Пирогова. Спб. 1887. Томъ I, стр. 53). Красота природы способна растрогать до слезъ. (Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 87). Въ „Каинѣ“ Байрона Каинъ плачетъ, любуясь солнечнымъ закатомъ, а Ада—звѣздами. См. Oeuvres Complètes de Lord Byron. Traduction nouvelle de Louis Barré illustrées par Ch. Mettais, Bocourt, G. Doré. Paris. 1853, p. 327, 332. Распусканіе какого-нибудь цвѣтка могло привести Вордсворта въ величайшій восторгъ и растрогать до слезъ. (Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона. Спб. 1892. Томъ VII, стр. 194).

Брамсъ плачетъ отъ красоты. См. Heinrich Reimann, Johannes Brahms. 2 Aufl. Berlin. 1900. S. 102—103.

129) Гёте, Вильгельмъ Мейстеръ. Книга V, гл. VI. (См. Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. Томъ 5, стр. 311). Слова Августа: „Soyons amis, Cinna“ въ Цинѣ Корнеля растрогивали до слезъ великаго Кондэ. (См. Théâtre de Cornelle. Nouvelle édition collationnée sur la dernière édition publiée du vivant de l'auteur. Paris. Garnier frères, p. 179). Изъ искусствъ особенно музыка способна растрогивать до слезъ. (W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 44). „И при всякомъ ощущеніи красоты въ области искусства я едва въ состояніи совладать съ собой, чтобы не разрыдаться“, пишетъ П. И. Чайковскій. (М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго. Москва. 1901. II, стр. 413).

130) Мы плачемъ не отъ одной скорби, но и отъ умиленія, и отъ радости. (См. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 318, 319).

Выше было замѣчено (ср. прим. 119), что Рафаэль не могъ произнесть имени Богородицы безъ слезъ. „У лицъ съ преобладающимъ нѣжнымъ чувствомъ мы часто замѣчаемъ, что они плачутъ отъ прекраснаго стихотворенія, возвышеннаго вида природы и даже отъ разсказа о хорошемъ поступкѣ. О благородномъ Саладинѣ повѣствуетъ исторія, что разсказъ о великомъ подвигѣ и о простомъ трогательномъ поступкѣ могъ довести этого героя-воина до слезъ“. (W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poésie. 2 Aufl. 1873. S. 45).

131) P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 22—23.

132) Вѣра въ идеалъ есть сущность истинной религіи. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 287).

133) Лермонтовъ, Молитва. (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. подъ ред. А. Скабичевскаго. Спб. 1895, столбецъ 403).

Глава IX.

Прелестное.

Безконечное число прекрасныхъ явленій природы и произведеній искусства, доставляющихъ намъ наслажденіе, называемое нами эстетическимъ, представляетъ нѣкоторую разницу, смотря по особенностямъ созерцаемой нами красоты. Есть разница въ красотѣ океана во время бури и грозы, озера съ зеркальною поверхностью, отражающею въ себѣ растительную роскошь береговъ и ясную лазурь неба, и наконецъ ручейка, извивающагося серебристой лентой по зеленому лугу, испещренному полевыми цвѣтами. Океанъ производитъ на насъ впечатлѣніе возвышенное, озеро очаровываетъ насъ своею красотою, а ручеекъ плѣняетъ насъ своею прелестью. То же и въ мірѣ искусства. Въ немъ, напримѣръ, Зевсъ возвышенъ, Венера прекрасна, а Амуръ прелестенъ. Языкъ выдѣляетъ изъ области прекраснаго особую категорію прелестныхъ предметовъ и явленій. Что языкъ нашелъ инстинктивно, то эстетика пытается довести до возможно полнаго сознанія [1]).

Языкъ называетъ прелестною красоту, отличающуюся миніатюрностію [2]). Зевсъ колоссальный мущина, Венера красивая женщина, Амуръ прелестный мальчикъ. Можно сказать прелестный носикъ, но нельзя сказать прелестный носина...

Впрочемъ, миніатюрность есть лишь внѣшній признакъ прелестнаго. Чтобы проникнуть въ сущность этой эстетической категоріи, нужно принять въ соображеніе, что эстетика вращается не въ области отвлеченной, а конкретной. Эстетическая эмоція заключается въ впечатлѣніяхъ, воспринимаемыхъ внѣшними чувствами и претворяемыхъ въ нашей душѣ въ красоту.

Главное свойство красоты заключается въ жизненности, проявляющейся во внѣ и возбуждающей къ себѣ симпатію въ созерцателѣ, воспринимающемъ эти жизненныя проявленія своими внѣшними чувствами. Слѣдовательно, впечатлѣніе красоты заключаетъ въ себѣ два элемента: одинъ психическій, духовный, состоящій въ симпатіи къ созерцаемому прекрасному объекту, другой—физическій, чувственный, обусловливаемый тѣмъ, что красота для возбужденія къ себѣ симпатіи должна быть воспринятой внѣшними чувствами. Чѣмъ болѣе красота освобождается отъ физическаго элемента и проникается духовнымъ, тѣмъ она возвышеннѣе; наоборотъ, чѣмъ болѣе преобладаетъ въ ней чувственный принципъ, тѣмъ она прелестнѣе [3]). Слѣдовательно прелестной называется красота, преимущественно обращающаяся къ внѣшнимъ чувствамъ и доставляющая физическое удовольствіе своею способностью *льстить* нашимъ внѣшнимъ чувствамъ. Изъ нихъ главнымъ образомъ зрѣніе и слухъ способны на эстетическое воспріятіе [4]). Поэтому, красота, при своемъ воспріятіи преимущественно ласкающая слухъ и очаровывающая зрѣніе,—прелестна. Такова красота драгоцѣнныхъ камней [5]), металловъ, цвѣтовъ, раковинъ, бабочекъ, райскихъ птицъ со своимъ яркимъ опереніемъ, чешуи рыбъ, отливающей разными цвѣтами и т. п. [6]). Такъ какъ искусство творитъ свои произведенія изъ какого-нибудь матеріала, обращающагося къ внѣшнимъ чувствамъ созерцателя, то потому прелестны тѣ художественныя произведенія, которыя преимущественно привлекаютъ вниманіе тѣмъ, изъ чего они сдѣланы. Такъ, напримѣръ, богатствомъ матеріала отличается Соборъ Св. Софіи въ Константинополѣ. Въ этомъ храмѣ „золото, серебро, слоновая кость, драгоцѣнные камни были употреблены въ невѣроятномъ количествѣ, даже вопреки требованіямъ вкуса: повидимому, Юстиніанъ заботился не столько о красотѣ, сколько о цѣнности употребленныхъ матеріаловъ, и хотѣлъ поразить зрѣлищемъ волшебной роскоши.

Древніе греки пользовались при постройкѣ Пропилеевъ и Парѳенона наилучшими мраморами потому, что восхищались ихъ чистотою и блескомъ; Юстиніану же нужны были золото и серебро потому, что ими выказывается богатство. Однако, отмѣчая вообще это излишество дорогихъ матеріаловъ, надо признать, что они, по крайней мѣрѣ въ деталяхъ были пущены съ большимъ искусствомъ“ [7]).

Подъ непосредственнымъ вліяніемъ Византійскаго искусства возникла церковь Св. Марка въ Венеціи, также поражающая роскошью своего матеріала. „Когда вы увидите ее въ первый

разъ, то съ минуту простоите въ изумленіи передъ ея восточнымъ фасадомъ, ея блестящими куполами, ея удивительными арками, покоящимися на нагроможденныхъ одна на другую коротенькихъ колоннахъ изъ краснаго и зеленаго мрамора, затѣмъ, окинувъ съ площади взоромъ ея внѣшнія стѣны съ разноцвѣтными мозаиками на золотомъ фонѣ, вы входите внутрь. Первое впечатлѣніе будетъ такое: „Что же это? Вѣдь это все изъ золота; и куполы золотые, и стѣны золотыя“. Изящная золотая мозаика, служащая фономъ для всѣхъ изображеній, представляетъ сплошную золотую массу; когда на нее падаютъ солнечные лучи, образуются ярко блестящія золотомъ пространства надъ болѣе темнымъ золотымъ фономъ и вся церковь сверкаетъ и блеститъ. Полъ, сдѣлавшійся отъ старости волнообразнымъ, состоитъ изъ мозаики изъ краснаго, зеленаго, бѣлаго и чернаго мрамора. У красноватыхъ мраморныхъ колоннъ капители сдѣланы изъ золоченой бронзы. Маленькія окна въ аркахъ сдѣланы изъ бѣлыхъ, а не разноцвѣтныхъ стеколъ, потому что пестрыя стекла не шли бы къ этой роскоши: они хороши для бѣдныхъ церквей. Между колоннами встрѣчаются мѣстами громадные четырехъугольные, толщиною не менѣе шести локтей столбы изъ зеленоватаго мрамора, на которыхъ держатся золотыя полу-арки, а каждый куполъ покоится на четырехъ такихъ позолоченныхъ полуаркахъ. Всѣ другія меньшихъ размѣровъ колонны, поддерживающія алтарь, хоры и пр., сдѣланы изъ зеленаго и красноватаго мрамора, а мѣстами изъ алебастра. Всѣ мраморы, находящіяся въ южной части зданія, большею частію ярко-зеленаго цвѣта,—таковы, напр., стулья и скамьи, расположенные вокругъ колоннъ и вдоль стѣнъ. Вся церковь имѣетъ характеръ живописный, а не архитектурный, — что вполнѣ естественно въ такомъ городѣ, гдѣ школа живописи вполнѣ подчинила форму краскамъ. Въ томъ видѣ, какъ представляется церковь Санъ-Марко съ своими позолоченными орнаментами, съ своими нарядными стульями, съ своими безупречно красивыми бронзами, съ своими золотыми статуями, канделябрами и капителями, она похожа на распростертую на своемъ ложѣ привлекательную гаремную красавицу, которая усыпана золотомъ, жемчугами и бриллiантами, и лежитъ въ постели въ Мавританскомъ вкусѣ, покрытой драгоцѣнною парчей“ [8]).

Замѣчательны драгоцѣнности, хранящіяся въ ризницѣ св. Марка, въ Венеціи. „Этотъ городъ, находившійся въ безпрестанныхъ сношеніяхъ съ Востокомъ, покупалъ въ Константинополѣ лучшіе предметы церковной утвари и украшалъ ими свой соборъ. Не-

рѣдко Венеція получала ихъ въ подарокъ отъ императоровъ, искавшихъ союза съ нею. Позже, во время четвертаго крестоваго похода, она обогатилась добычею изъ Константинопольскихъ храмовъ. Большинство этихъ предметовъ, сохраненныхъ съ любовью, уцѣлѣло до нашихъ дней. Почти на всѣхъ разнообразные тона эмали усиливаютъ блескъ золота и серебра; но одинъ изъ нихъ выдѣляется изъ ряда своею красотою и роскошью. Это знаменитая Пала-д'Оро, служащая теперь напрестольнымъ образомъ главнаго алтаря въ Соборѣ св. Марка" [9]). „Пала-д'Оро имѣетъ вообще форму прямоугольника, основаніе котораго равняется приблизительно 3,15 м., а высота—2,1 м. Она содержитъ въ себѣ восемьдесятъ-три эмалевыя картины, или фигуры, обрамленныя широкими бордюрами, въ которые вставлены драгоцѣнные камни и чеканные медальоны. Эти иконы выступаютъ на фонѣ золота и отдѣлены другъ отъ друга либо колонками, либо пилястрами, разукрашенными жемчугомъ и драгоцѣнными каменьями. Тимпаны арокъ, обрамливающихъ иконы вверху, и все пространство свободныхъ полей между эмалями усѣяны несчетнымъ множествомъ драгоцѣнныхъ каменьевъ и крупнаго жемчуга (1339 драгоц. каменьевъ и болѣе 1200 жемчужинъ) и маленькими эмалевыми медальонами... Все вмѣстѣ представляетъ блескъ и такую роскошь, какой не встрѣтить ни въ одномъ изъ прочихъ памятниковъ ювелирнаго мастерства" [10]).

Роскошь и разнообразіе матеріала иногда можетъ вредить художественному достоинству зданія [11]). Драгоцѣнные металлы имѣютъ слишкомъ много матеріальнаго значенія. Оттого они отвлекаютъ вниманіе отъ формы. Она же способна облагородить любой матеріалъ.

Лишь эстетически неразвитой человѣкъ сосредоточиваетъ исключительное вниманіе на цѣнности и блескѣ матеріала. Неронъ приказалъ позолотить бронзовую статую Александра Македонскаго, вылитую Лизиппомъ. Но народъ взбунтовался, и позолота была снята [12]). Эта художественная чуткость сказывается и въ одномъ изъ „Разговоровъ между богами" Лукіана. Юпитеръ, замѣчая усилившійся скептицизмъ въ людяхъ и боясь, что они перестанутъ приносить богамъ жертвы и отдавать почести, велитъ Меркурію созвать безотлагательно всѣхъ небожителей [13]).

Меркурій. Хорошо, все исполнено по твоему желанію: каждый будетъ размѣщенъ по чину. Одно только меня смущаетъ. Положимъ, является богъ изъ золота, вѣситъ много, но безобразенъ и дурно сдѣланъ; сажать-ли мнѣ его выше мѣдныхъ статуй Мирона и Поликлета или мраморныхъ изваяній Фидія и Алкамена?

Или хочешь, чтобы я отдалъ предпочтеніе искусству передъ матеріаломъ?

Юпитеръ. Послѣднее было бы, очевидно, справедливѣе. Но мы должны цѣнить выше всего золото.

Меркурій. Стало быть, ты хочешь, чтобы я распредѣлилъ гостей сообразно съ ихъ богатствомъ. Ладно! Итакъ, золотые боги, ступайте впередъ! (Обратясь къ Юпитеру). Мнѣ кажется, однако, что такимъ образомъ почетныя мѣста будутъ заняты одними варварами. Взгляни на эллиновъ: они изящны и красивы, работы художественной, но всѣ либо мѣдные, либо мраморные, и ими-то всего больше восхищаются; изваянія-же изъ слоновой кости украшены золотомъ только съ поверхности, внутри-же деревянныя, и въ нихъ, конечно, мыши водятся цѣлыми стаями. Напротивъ Венда, Анубисъ, Аттидъ и Мена сдѣланы изъ чистаго золота и имѣютъ громадную цѣну“ [14]).

Въ скупомъ рыцарѣ Баронъ, отпирая сундукъ съ сокровищами и зажигая свѣчу, говоритъ:

„Я царствую... Какой волшебный блескъ“ [15]).

Едва-ли можно отрицать, что въ наслажденіи скупца, любующагося своими сокровищами, играетъ роль не одно сознаніе своего могущества, доставленнаго ему богатствомъ, но и прелесть металловъ и драгоцѣнныхъ камней, плѣняющихъ глаза.

Такъ называемыя низшія чувства: осязаніе, вкусъ и обоняніе, хотя едва-ли способны на воспринятіе эстетическихъ впечатлѣній въ собственномъ смыслѣ этого слова, тѣмъ не менѣе могутъ пріобщиться къ эстетическимъ эмоціямъ путемъ художественнаго, въ особенности, поэтическаго воспроизведенія [16]). Художникъ, изображая цвѣты или плоды, возбуждаетъ въ зрителѣ представленіе о запахѣ первыхъ и вкусѣ вторыхъ. Въ этой области отличаются спеціалисты того рода живописи, которая называется „nature morte“. Въ ней особенно велики фламандцы и голландцы [17]). Точно такъ же поэзія, воспѣвая цвѣты, плоды, вино, можетъ возбудить въ читателѣ ясныя представленія о впечатлѣніяхъ низшихъ чувствъ [18]). Когда Пѣтухъ заказываетъ обѣдъ повару, то у Чичикова возбуждается острый аппетитъ [19]). Такъ ярко Пѣтухъ описываетъ соблазнительный вкусъ кушаній! Точно также Секретарь въ „Сиренѣ“ Чехова [20]) описываетъ такъ соблазнительно наслажденія отъ вкуснаго обѣда, что всѣ члены суда опрометью бѣгутъ въ ресторанъ. Но эти описанія наслажденій отъ ѣды, вслѣдствіе ея грубой животности, скорѣе комичны. Однако вино со своимъ чуднымъ цвѣтомъ и ароматомъ,

доставляющее наслажденіе нетолько вкусу, но и веселящее человѣческое сердце, въ поэтическомъ воспѣваніи можетъ быть полно прелести. Персидскій поэтъ Магаммедъ Шемшеддинъ (умершій 1389 г. въ Ширазѣ), прозванный Гафизомъ, т.-е. „блюстителемъ“ Корана за то, что зналъ эту книгу наизусть [21]), „прозаически — холодной, себялюбивой трезвости противополагаетъ блаженство хмѣля, разсѣвающаго всѣ земные страхи, всѣ мелочныя опасенія, и погружающаго насъ въ цѣлое море отрадъ; не хмѣль ли вѣдь и само вдохновеніе, когда свыше открывается намъ свѣтъ въ глубинѣ души, и восторженныя уста вдругъ начинаютъ лепетать о тайнахъ вѣчной жизни? Отчего на каждомъ цвѣточномъ листкѣ прочтешь ты надпись: Разуменъ отдающійся вину, въ винѣ истина; вино обезъячиваетъ смертнаго и даетъ въ немъ вольный просторъ Богу; кубокъ, это—всемірное Александрово зеркало, въ которомъ мы познали всѣ вещи, какъ онѣ есть“ [22]). Пей и жди небесной благодати,—вотъ лозунгъ Гафиза. Кабачекъ—неба уголокъ, вино вѣдь разрѣшено и въ раю. Богъ полонъ милосерднаго снисхожденія, и могли-ли-бы мы сидѣть за чаркой, не будь на то святой его воли?

Вина рубиновой струей я буду вспрыскивать клобукъ:
Что разъ установлено судьбою, того не измѣнишь, мой другъ“ [23]).

„Вѣдь и тюльпаны подставляютъ свои пестрыя чашечки росѣ небесной, вѣдь и утренній зефиръ выманиваетъ молодую грудь розы изъ-подъ зеленаго корсета распуколки: какъ-же намъ не слѣдовать природѣ, не цѣловать и не пить“?

„Но къ благородству, къ чистотѣ стремиться мы должны душою;
Пей благородное вино и не мути его водой“ [24]).

„Скажемъ вмѣстѣ съ Гафизомъ: „Да будетъ счастіе твое благословенно, поэтъ всегда безумный и влюбленный“ [25]).

Гафизъ — „врагъ всякаго ханжества, всякаго порабощенія духа сектаторскимъ мнѣніемъ или прослывшимъ за священные, а между тѣмъ ничтожнымъ обрядамъ, врагъ всякаго отягощенія себя умерщвленіемъ плоти; онъ противопоставляетъ этимъ продѣлкамъ мнимаго благочестія сердечную радость природой, чистое наслажденіе любымъ даромъ божіимъ, запахомъ цвѣтовъ, виноградным сокомъ и поцѣлуями красавицъ“ [26]).

Искусство достигаетъ высокой степени прелестнаго, изображая то, что „льститъ“ нашимъ внѣшнимъ чувствамъ, возбуждая желаніе насладиться запахомъ цвѣтовъ, вкусомъ плодовъ, виномъ и т. п. Но есть наслажденіе, едва-ли не превосходящее по своей

интенсивности всѣ остальныя, которое, хотя и коренится въ физіологическомъ отправленіи организма, но тѣмъ не менѣе скрашивается эстетическимъ колоритомъ. Это наслажденіе—эротическое. Захватывая животныхъ вообще и человѣка въ частности въ свои непобѣдимыя чары, оно обезпечиваетъ продолженіе жизни на землѣ. Біологическій прогрессъ является стремленіемъ къ красотѣ, которая при нормальныхъ условіяхъ служитъ главною руководительницею полового подбора. [27]) Поэзія преимущественно изображаетъ психическій элементъ эротизма, его сентиментальность. Но живопись иногда останавливается на чувственности, дерзая даже изображать моментъ высшаго возбужденія страстнаго экстаза, какъ, напримѣръ, въ „Іо“ Корреджіо. Іо, Ѳессалійская нимфа и жрица храма Юноны, возвращалась назадъ отъ своего отца, котораго она ходила навѣстить. Юпитеръ увидѣлъ ее и, увлеченный ея молодостью и красотой, открылся ей въ любви. Іо, устрашенная пылкостью громовержца и владыки міра, бѣжитъ въ Аркадскія поля. Юпитеръ ее преслѣдуетъ, настигаетъ, окутываетъ въ густой туманъ и, превратившись въ облако, заключаетъ красавицу въ свои объятія. Этотъ моментъ изобразилъ Корреджіо на своей картинѣ. Іо совсѣмъ нагая сидитъ на холмикѣ, почти обернутая спиною къ зрителю. Верхняя часть ея тѣла нѣсколько опрокинулась назадъ. Пальцами ноги она упирается объ дно ручья, поднимаясь навстрѣчу объятіямъ бога, едва видимаго изъ облака, прильнувшаго къ губамъ возлюбленной [28]).

Тѣмъ же чувствомъ одухотвореннаго сладострастія проникнуто другое произведеніе Корреджіо, его Леда, считающаяся самой удачной его картиной изъ миѳологическаго міра. Леда, дочь Этолійскаго царя Теспія (Thespius) и жена Спартанскаго царя Тиндарея, такъ понравилась Юпитеру, что онъ рѣшилъ превратиться въ лебедя съ цѣлью настигнуть красавицу во время ея купанья. Когда она, ничего не подозрѣвая, погружалась въ волны Эврота, вдругъ налетѣлъ на ея грудь лебедь, какъ бы спасаясь отъ орла, въ котораго превратилась Венера, приспѣшница Юпитера въ его амурныхъ похожденіяхъ. Корреджіо въ своей „Ледѣ“ очень удалился отъ этого миѳа. Леда Корреджіо едва созрѣвшая дѣвушка, впервые объятая любовнымъ трепетомъ. Она купается не одна, а съ подругами, застигнутыми лебедями. Этихъ подругъ Леды можно понимать, какъ изображеніе разныхъ моментовъ любовной драмы самой героини. Въ серединѣ картины подъ роскошнымъ деревомъ, въ сверкающей листвѣ сидитъ на неровной почвѣ Леда, обмакивая пальцы ногъ въ прозрачную влагу. Лебедь тихо поднимается на ея колѣна

и, ластясь, протягиваетъ свою шею къ устамъ красавицы, прижимаясь къ ея дѣвственной груди. Леда отъ него болѣе не защищается. Напротивъ, она поддерживаетъ одною рукою одно крыло, чтобы онъ лучше держался въ принятомъ имъ положеніи, а другою она опирается о находящійся вблизи бугорокъ. Одна изъ подругъ Леды, слѣва отъ нея, еще совсѣмъ почти дѣвочка, стоитъ по колѣна въ водѣ и защищается отъ нападающаго на нее лебедя, понимая его сладострастную игру. Другая, выходя изъ воды на берегъ, смотритъ въ слѣдъ гордо улетающему лебедю съ выраженіемъ тихой радости и удовлетвореннаго желанія. Ей набрасываетъ одежду стоящая позади служанка, тогда какъ другая смотритъ съ плутовскою улыбкою на дѣвушку, стоящую по колѣна въ водѣ и отбивающуюся отъ пылкихъ преслѣдованій лебедя. Въ противоположной къ Ледѣ сторонѣ, обратившись къ красавицѣ спиною и отодвинутый въ свѣтотѣнь листвы, Купидонъ отложилъ въ сторону свой колчанъ со стрѣлами (онѣ болѣе не нужны) и весело играетъ на лирѣ, не обращая никакого вниманія на то, что около него происходитъ. Около его ногъ двое дѣтей играютъ на рожкѣ. Вся картина— очаровательная идиллія въ чудномъ ландшафтѣ, проникнутая вѣяніемъ счастливаго міра, не знающаго обратной стороны чувственныхъ наслажденій, далекаго отъ грубыхъ порывовъ буйной страстности и пребывающаго въ блаженствѣ со спокойной ясностью наивной естественности [29]).

Корреджіо—этотъ поэтъ, воспѣвшій своею кистью гимнъ чарамъ любви—умѣлъ изображать и ея плоды: дѣтей во всей прелести ихъ невиннаго возраста. Такъ, напримѣръ, въ Мадоннѣ св. Георга Корреджіо дѣти дотого очаровательны, что о нихъ сохранилось извѣстіе, будто Гвидо Рени спрашивалъ: не выросли ли тѣ дѣти и тамъ-ли они? Гвидо Рени потому задавалъ такіе вопросы, что дѣти на картинѣ „Мадонна св. Георга“ Корреджіо казались живыми; ихъ тѣла были какъ бы одушевленныя, и Гвидо Рени едва вѣрилъ, что они остались дѣтьми и желалъ бы снова въ этомъ удостовѣриться. Въ высшей степени очаровательна игра свѣтотѣни, свѣтлыхъ тѣней и полутоновъ на ихъ нѣжныхъ тѣльцахъ. Физическая жизнь какъ бы одухотворена въ этомъ тонкомъ вѣяніи свѣта [30]). Прелесть дѣтскаго тѣла, хотя менѣе доступна скульптурѣ, вслѣдствіе того, что, вообще, этому искусству воспроизводить прелестное труднѣе, чѣмъ живописи, тѣмъ не менѣе и въ ваяніи есть очаровательныя дѣти [31]). Таковы, напримѣръ, „Игроки въ кости“, приписываемые Овербекомъ Поликлету Младшему [32]). Мальчикъ

радостно прижимаетъ къ груди выигранныя кости, а дѣвочка, сидящая на землѣ, полна грусти отъ проигрыша [33]). Таковъ и „Вынима тель занозы", приписываемый Овербекомъ Боэѳосу (Boëthos) [34]), изваявшему также „Мальчика съ Гусемъ". Мальчикъ поймалъ гуся и крѣпко держитъ свою добычу. Дѣло это не легкое: гусь почти одного роста съ мальчуганомъ. Гусь кричитъ, выбивается, но не тутъ-то было: карапузъ силенъ и крѣпко ухватился за шею гуся. И какъ серьезно относится маленькій герой къ своему подвигу! Ни дать, ни взять самъ Геркулесъ, задушающій Немейскаго льва. — Это полное юмора жанровое произведеніе, способное такъ живо заинтересовать своею наивностію, отличается также мастерскимъ изображеніемъ прелести мягкихъ и нѣжныхъ формъ дѣтскаго тѣльца, въ которомъ однако живетъ отважная душа, свѣтящаяся въ торжествующемъ челѣ маленькаго побѣдителя [35]).

Особенною прелестью отличаются пластическія произведенія, изображающія бога любви—Эрота [36]). Въ позднѣйшемъ искусствѣ онъ является очаровательнымъ ребенкомъ, олицетворяющимъ любовныя шутки и игры [37]). Художественный идеалъ Эрота достигнутъ Праксителемъ, изобразившимъ этого властелина человѣческихъ сердецъ не ребенкомъ, а въ томъ возрастѣ, когда мальчикъ становится юношей. Въ этомъ возрастѣ любовь способна всецѣло наполнить душу мечтательными грезами. Одинаково не годятся для олицетворенія Эрота ни ребенокъ, ни взрослый мужчина: первый не вѣдаетъ еще ничего про любовь въ сексуальномъ смыслѣ этого слова, а второй отдается чарамъ любви лишь по временамъ, да и то не въ смыслѣ наивной мечтательности о предметѣ любви, а достигая его энергичной борьбой, чтобы затѣмъ наслаждаться его обладаніемъ. Наоборотъ, сердце юноши исполнено томленія и воспламеняется отъ всякаго соприкосновенія съ красотой, лучи которой разжигаютъ его страсть и возбуждаютъ въ немъ не вполнѣ еще для него самого ясные порывы [38]). Словомъ, Эротъ Праксителя ровесникъ Cherubin въ „Свадьбѣ Фигаро" Бомарше. Этотъ прелестный шалунъ, обуреваемый неопредѣленнымъ влеченіемъ на зарѣ своей возмужалости, безъ ясной цѣли и опредѣленнаго плана, отдается весь первому мимолетному впечатлѣнію [39]). Онъ только мечтаетъ, потому что не имѣетъ храбрости—осмѣлиться. Онъ говоритъ Сусаннѣ: „Tu sais très bien, méchante, que je n'ose pas oser" [40]). Онъ проситъ Сусанну утѣшить его въ его печали: вѣдь онъ любитъ—Графиню. Собственно говоря, онъ никого не любитъ, или, вѣрнѣе, всѣхъ: и Сусанну, и Графиню, и Фаншетту, и даже

Марцелину. „Я не знаю, что со мною, говоритъ онъ Сусаннѣ. Но съ нѣкоторыхъ поръ грудь моя взволнована. Сердце мое трепещетъ при одномъ видѣ женщины. Отъ словъ: любовь, страсть я весь дрожу и млѣю. Потребность сказать кому-нибудь: я васъ люблю, такъ сильна во мнѣ, что я говорю эти слова одинъ, бѣгая по парку, твоей госпожѣ, тебѣ, деревьямъ, облакамъ, вѣтру, уносящему мои потерянныя слова“ [41]). Пластика достигла чувственной прелести также въ изображеніи женскаго тѣла, напримѣръ, нѣкоторыхъ афродитъ [42]). Такова купающаяся Афродита. Собственно говоря, это не богиня, а просто прелестная молодая женщина, омывающая чудные члены своего молодого, здороваго, столь плѣнительнаго, тѣла [43]). Полна прелести и Венера Медицейская, въ которой, какъ и въ купающейся Афродитѣ, тоже изображена не богиня, а лишь плѣнительно-кокетливая красавица, которая, принявъ притворно-стыдливую позу и повернувъ голову, ищетъ взорами зрителя, чтобы онъ полюбовался ею [44]). По поводу прелестнаго въ скульптурѣ Цейзингъ пишетъ: „Не мало произведеній скульптуры разсчитаны на прелестное впечатлѣніе, напримѣръ: Купающаяся Венера, Kallipygos, многія изображенія изъ міра сатировъ, фавновъ и т. п. Но какъ бы ни было велико число произведеній скульптуры въ этой области, все же въ этомъ отношеніи она рѣшительно уступаетъ живописи, какъ въ разнообразіи сюжетовъ, такъ и въ технической обработкѣ матеріала, потому что какая мягкость ни была бы придана мрамору или бронзѣ, все-таки этотъ матеріалъ сохраняетъ нѣкоторую жесткость и холодность и придаетъ формамъ твердость и замкнутость, препятствующую непосредственному, чувственному взаимодѣйствію между объектомъ и субъектомъ, т.-е. тому взаимодѣйствію, которое необходимо для прелестнаго. Это еще болѣе относится къ архитектурѣ, въ которой прелестное достигается лишь украшеніемъ. Поэтому, можно считать заблужденіемъ эпоху рококо, когда прелестное сдѣлалось главною цѣлью этихъ обоихъ искусствъ. При такомъ направленіи, они не могутъ во всей чистотѣ выразить свою основную идею, а именно: художественное воспроизведеніе мірового порядка съ одной стороны и идеализированнаго человѣческаго образа съ другой“ [45]).

Барокъ встрѣчается и въ китайской архитектурѣ. О ней М. Каррьеръ пишетъ: „Дома, не исключая даже чертоговъ, по большей части одноэтажные; покои расположены вкругъ обнесенныхъ галереями дворовъ, а среди каждаго двора устроенъ водоемъ, обсаженный цвѣтами. Внутренность переполнена рѣзь-

бой и всякаго рода украшеніями; особенно любятъ вырѣзать изъ странновидныхъ корней разныя чудовищности, а затѣмъ придаютъ такія же перепутанныя формы утвари и домашнимъ вещицамъ: на мѣсто простой красоты и художественности безсознательная игра формами мало-по-малу пришла и здѣсь къ искусственному и чудовищному, къ тому, что̀ зовутъ барокомъ". (М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Е. Каршинъ, Москва, 1870. I, стр. 124—125).

Прелесть архитектуры рококо особенно ярко выступаетъ въ свѣтскихъ зданіяхъ, гдѣ, какъ, напримѣръ, въ гостинницахъ, такъ искусно распредѣлены всѣ части, отдѣлены покои, гдѣ столько изящныхъ удобствъ, облегчающихъ прислуживаніе и доставляющихъ такъ много комфорта [46]).

Въ профиляхъ этой архитектуры, въ орнаментѣ и мебели линія прямая избѣгается: она кажется слишкомъ монотонной и строгой и замѣняется линіей извилистой и волнистой [47]). Гогартъ, написавшій „Анализъ красоты", переведенный на нѣмецкій языкъ Миліусомъ съ предисловіемъ Лессинга, видитъ въ волнистой линіи сущность прекраснаго, а въ извилистой—прелестнаго.

Не всѣ степени волнистой и извилистой линіи одинаково хороши. Гогартъ приложилъ къ своему трактату рисунки, наглядно показывающіе, какія изъ этихъ линій наиболѣе удовлетворяютъ нашъ эстетическій вкусъ. Вкусъ и заключается въ способности различать степени ихъ изящества.

Вкусъ Гогарта—типическій вкусъ времени рококо. „Готическій" вкусъ Гогартъ называетъ варварскимъ, вслѣдствіе свойственной готикѣ угловатости и прямолинейности. Суровый приговоръ произноситъ Гогартъ римской архитектурѣ за ея плоскій полукругъ, а еще болѣе греческой. Но Гогартъ хвалитъ главнаго представителя бароко—Борромини, за его стремленіе избѣгать прямыхъ линій и употреблять изогнутыя въ фасадахъ, фронтонахъ, карнизахъ и т. п. Даже спиральную колонну іезуитскаго стиля Гогартъ называетъ главнымъ украшеніемъ іезуитскаго стиля и лишь находитъ ее слишкомъ слабою въ смыслѣ опоры. Гогартъ, увлеченный своей теоріей, восхищается даже парикомъ, этимъ необходимымъ и столь характеристическимъ аттрибутомъ человѣческой внѣшности въ эпоху рококо, такъ ярко обнаруживающимъ наклонность той эпохи къ изогнутымъ линіямъ.

„Густой и длинный парикъ, пишетъ Гогартъ, подобно льви-

ной гривѣ, заключаетъ въ себѣ нѣчто благородное и придаетъ лицу не только величественный, но и умный видъ“ [48]).

„Анализъ красоты“ Гогарта весьма ярко отражаетъ въ себѣ вкусъ эпохи рококо. Это слово происходитъ отъ гос (утесъ, скала), rocaille, Muschelwerk, Grottenwerk (украшеніе изъ раковинъ и камешковъ) „sorte d'architecture rustique pour imitier les roches naturels“ („родъ рустической архитектуры для подражанія естественнымъ скаламъ“) [49]).

Рококо вытекаетъ изъ бароко, который распадается на бароко въ тѣсномъ смыслѣ слова (конецъ 16-го и 17-го вѣковъ) и рококо (вѣкъ Людовика XV) и такъ называемый „Zopf“ (коса) [50]).

Слово барокъ, вѣроятно, отъ perruca, parrucca, barrucca, baroque [51]).

Настоящій стиль рококо рожденъ не въ Парижѣ или Версали, а въ Дрезденѣ, гдѣ типичнымъ произведеніемъ этого стиля является Zwinger (звѣринецъ), выстроенный Пёпельманомъ въ 1711 году [52]).

Стиль рококо лишенъ строгой возвышенной простоты. Онъ ищетъ не столько красоты, сколько прелести [53]). Этотъ стиль способенъ очаровательно украсить увеселительный дворецъ, виллу и т. п. роскошными парками, садами, верандами, балконами, галлереями, башенками и т. п. А сколько прелести внутри подобнаго рода зданій, въ распредѣленіи комнатъ, въ богато разукрашенныхъ блестящихъ залахъ, уютныхъ жилыхъ помѣщеніяхъ, будуарахъ, спальняхъ, ваннахъ и т. п.! [54]).

О рококо М. Каррьеръ пишетъ: „Вся внѣшняя обстановка тогдашней знати и форма ея искусства прозваны „рококо“; слово это очевидно кудреватый росчеркъ существительнаго гос скала, и означаетъ, подобно бароку и гротеску, пеструю игру линій и красокъ въ искусственномъ гротѣ изъ раковинъ, гдѣ случайные узоры природы разукрашаются на произвольный ладъ. Рококо, это—минутное настроеніе, геніальная прихоть игра закономъ, шутливая мелочность въ противовѣсъ той пышной серьезности, той важной строгомѣрности, какими отличался вѣкъ Людовика XIV-го. Величавое волосяное зданіе, высившееся уступами надъ головою дамъ, и въ видѣ парика изъ одеревенѣлыхъ локоновъ надъ головою кавалеровъ, внезапно подобралось, сократилось, и нарядныя ленточки, развѣвающіяся напудреныя букольки обрамили подрумяненныя лица, которыя пестрились для контраста черно-тафтяными мушками, и самодовольно выставляли на показъ одинаковый для всѣхъ поголовно блескъ какого-то юношескаго старчества; мѣсто сильно накрахмаленныхъ

воротниковъ и манжеттъ заступила легкая волна тонкихъ кружевъ, мѣсто шлейфа—топыристое въ цвѣтахъ платье поверхъ фижмъ на женщинахъ, тогда какъ мужчины жеманились и выплясывали въ шитыхъ кафтанахъ, со щегольской шпагой при бедрѣ; все это было нарядно, кокетливо и вмѣстѣ сладострастно. Мѣсто пышной залы для великолѣпныхъ выходовъ занялъ теперь будуаръ съ мягкими волноизгибистыми софами и креслами для тайныхъ радостей любви и для той откровенной болтовни между друзьями, которая, какъ бабочки, перепархиваетъ съ цвѣтка на цвѣтокъ. И вотъ эти-то мелочныя затѣи туалета, эта вполнѣ подходящая къ нимъ мебель, даютъ теперь тонъ всему; это ужъ не отголосокъ стиля какихъ-нибудь великихъ, монументальныхъ произведеній, напротивъ—тутъ слѣдуютъ только прихотливому настроенію заказчика или техника, который смѣло идетъ наперекоръ и данному матерьялу и самой цѣли вещи, нарочно избѣгая въ виртуозности обдѣлки и въ неудержимой игривости формъ всего правильнаго, спокойнаго, и отражая, какъ въ зеркалѣ только одно—шаткую разнузданность современной жизни. Изъ Китая появился въ Европу фарфоръ, и его стали теперь поддѣлывать въ Мейссенѣ и потомъ въ Севрѣ; полупрозрачный, легкій, вызывающій свѣтлымъ своимъ фономъ на позолоту и на расцвѣченіе блѣдными красками поверхъ глазури; это былъ самый подходящій матерьялъ для чайниковъ, чашекъ, тарелокъ, для этажерныхъ бездѣлушекъ и художественныхъ куколокъ, которыя ставились на камины и столы. Изъ Мейссена фарфоровый этотъ стиль перешелъ въ Севръ и Парижъ. Вздумали мраморъ обдѣлывать точно такъ же, какъ мягкую фарфоровую глину, и вотъ Сатиры запировали съ нимфами, влюбленные боги стали въ разныхъ превращеніяхъ ухаживать за земными красотками по берегамъ ручьевъ и прудовъ, въ древесныхъ кущахъ или въ гротахъ. Художникъ столяръ, мастеръ обойщикъ и драпировщикъ изящно украсили будуаръ, и для салона рококо дѣйствительно имѣетъ свое право и свою прелесть; декораціи его перенесли теперь и на внѣшность здѣнія, гдѣ роскошно волнистыя линіи съ убранствомъ изъ раковинъ и гирляндъ закрыли отъ глазъ и разрѣшили въ одни прикрасы все простое, прямое, конструктивно значительное. Нигдѣ не выполнено это такимъ геніальнымъ образомъ, какъ въ Дрезденскомъ Звѣринцѣ. Пышная декорація бальной залы выполнена здѣсь изъ камня на открытомъ воздухѣ, человѣческія фигуры и листва живо продолжаютъ собой движеніе архитектоническихъ силъ, и благодаря этому, цѣлое является въ органической связи,—поистинѣ уди-

вительный памятникъ времени Августа Сильнаго и Авроры Кёнигсмаркъ. Но настоящими мастерами этой эпохи были вовсе не архитекторы, а скорѣе ювелиръ, табакерочный и опахальный живописецъ; пастухи, пастушки, амуры и разныя любовныя сцены, описанныя Овидіемъ, движутся въ рукахъ у дамъ, которыя, жаждя нѣжнаго свиданія, освѣжаютъ себѣ вѣеромъ грудь и щеки. Гравюра покидаетъ твердый штрихъ и подскабливаетъ мѣдную доску для свѣтовыхъ и тѣневыхъ эффектовъ, а пастельная живопись мажетъ цвѣтнымъ мѣломъ по бумагѣ для передачи мимолетной прелести тѣхъ лицъ, которыя, посредствомъ пудры и притираній, сами обратили въ одинъ пустой блескъ все рѣзко опредѣленное и характерное, чѣмъ надѣлила ихъ мать—природа. Искусство дѣйствуетъ еще отрадно тамъ, гдѣ подражаетъ кисти Корреджіо, его очаровательной свѣтотѣни, его полнымъ внутренняго чувства фигурамъ, которыя, какъ фигуры Хладнаго, возникаютъ и зыблются на звуковыхъ волнахъ“ [55]).

Рококо есть и въ музыкѣ. Онъ называется тамъ „галантнымъ стилемъ“ [56]). Такъ, по крайней мѣрѣ, назывался стиль рококо фортепіанной музыки въ XVIII столѣтіи во Франціи, гдѣ представителями этого стиля были: d'Anglebert, Couperin (въ особенности François), Rameau и др. [57]). Этотъ стиль заключался въ томъ, что композиторы, въ противуположность строгой полифоніи, писали свои фортепіанныя пьесы, не для опредѣленнаго числа голосовъ, и главныя ноты мелодическаго рисунка разукрашивали кудреватыми гирляндами разныхъ фигурацій, пассажей, фіоритуръ и т. п.

Этотъ стиль особенно пригоденъ для фортепіано, которое не способно выдерживать пѣвучія ноты. Звукъ этого инструмента весьма непродолжителенъ, такъ какъ извлекается ударомъ молоточка по струнамъ, оттого тотчасъ послѣ своего возникновенія постепенно слабѣетъ и вскорѣ совсѣмъ исчезаетъ. Тѣмъ не менѣе фигурація появляется не на фортепіано, а на органѣ, хотя онъ и допускаетъ протяженія звуковъ, а потому особенно въ ней не нуждается [58]). Съ органа фигурованный стиль переходитъ на клавикорды и клавесины, т.-е. на инструменты, изъ которыхъ впослѣдствіи образовалось фортепіано. Такимъ образомъ этотъ кудреватый стиль установился на клавишныхъ инструментахъ и далъ импульсъ къ возникновенію и развитію виртуознаго исполненія, которое съ теченіемъ времени все болѣе и болѣе выступаетъ на первый планъ и изъ средства дѣлается цѣлью, приводя къ весьма пошлому музыкальному жонглерству и прельщая слушателей блестящимъ исполненіемъ произведеній безсодержательныхъ и весьма

низкаго музыкальнаго достоинства. Это виртуозное направленіе фортепіанной музыки продолжается долго и въ XIX вѣкѣ находитъ своихъ главныхъ представителей въ лицѣ Калькбреннера, Герца, Равина, Ашера, Ан. Контскаго и др. [59]).

Этотъ виртуозный стиль распространился и на другіе инструменты. Такъ, напримѣръ, віолончелистъ Серве сочинялъ для своего инструмента пьесы, дававшія возможность ихъ автору обнаруживать всю прелесть тембра пѣвучей віолончели и блеснуть своей выдающейся техникой.

Виртуозность имѣетъ громадное значеніе и въ исторіи вокальной музыки. Во времена исключительнаго господства хоровой музыки вокальной виртуозности не требовалось. Она возникаетъ съ момента появленія оперы (въ концѣ XVI вѣка). Первая оперная пѣвица Vittoria Archilei, участвовавшая въ оперѣ „Евридика“ Пери [60]), имѣла уже обыкновеніе разукрашивать, исполнявшіяся ею мелодіи фіоритурами, весьма обильными и кудреватыми [61]). На виртуозность пѣнія было обращено все вниманіе публики, посѣщавшей оперу. Появляются школы, доведшія вокальное искусство до высокой степени совершенства. Они выпускаютъ цѣлый рядъ первоклассныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ, плѣняющихъ своимъ исполненіемъ меломановъ, до крайности увлекающихся пѣніемъ и интересующихся главнымъ образомъ не самой музыкой а тѣмъ, какъ она исполняется. Пѣвецъ и пѣвица дѣлаются преобладающимъ элементомъ въ оперѣ. Композиторъ принужденъ имъ подчиниться и сочинять такъ, чтобы давать возможность имъ наилучшимъ образомъ выказывать свои голосовыя средства. Послѣднія достигаютъ изумительнаго развитія у кастратовъ. Публика была отъ нихъ безъ ума. „Benedetto il coltello“ [62]) кричали меломаны въ порывѣ энтузіазма. Аббатъ Raquenet въ своемъ сочиненіи: „Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras (Paris. 1702 p. 75) пишетъ: „...во всемъ свѣтѣ нѣтъ голосовъ ни у мужчинъ, ни у женщинъ, столь гибкихъ, какъ у этихъ кастратовъ: ихъ голоса чисты, трогательны и проникаютъ до глубины души. Это—горла и звуки соловьиныхъ голосовъ,—дыханія, отъ которыхъ кружится голова и захватываетъ духъ,—дыханія безконечныя, посредствомъ которыхъ эти пѣвцы исполняютъ безчисленное количество тактовъ, дѣлая эхо тѣхъ же пассажей, выдерживая ноты изумительной длины, а въ концѣ, подобно соловьямъ, исполняя каденцы одинаковой продолжительности“ [63]).

Виртуозное пѣніе, сдѣлавшись изъ средства цѣлью, значительно понизило художественное достоинство оперы. Она воз-

никла во Флоренціи (въ концѣ XVI в.), какъ результатъ попытки воскресить древнюю греческую трагедію и найти музыкальную форму, соотвѣтствующую требованіямъ сцены, которымъ не могла удовлетворить хоровая кунтрапунктическая музыка, почти исключительно тогда существовавшая.

Первыя оперы почти сплошь состояли изъ однихъ речитативовъ. Съ теченіемъ времени мелодическія красоты все болѣе и болѣе развиваются и достигаютъ своего апогея въ аріи, разрабатывавшейся съ необыкновеннымъ усердіемъ композиторами Неаполитанской школы, возникнувшей въ 17 в. Къ сожалѣнію, первенствующее положеніе пѣвцовъ и пѣвицъ заставляло композиторовъ Неаполитанской школы приносить въ жертву виртуозности свои художественные интересы, и опера сдѣлалась средствомъ доставлять публикѣ одни чувственныя наслажденія, лаская ея слухъ чуднымъ „bel canto“. Впрочемъ, какъ бы ни было губительно первенствующее положеніе пѣвцовъ и пѣвицъ въ оперѣ, дѣлавшихъ изъ нея подчасъ арену музыкальнаго акробатства [66]), тѣмъ не менѣе было бы несправедливо отрицать какія бы то ни было достоинства итальянской оперы въ эпоху высшаго расцвѣта виртуознаго пѣнія.

„Композиторы Неаполитанской школы, пишетъ Амбросъ, старались выражать музыкой смыслъ текста и не только въ аріяхъ, но и въ „сухомъ речитативѣ“ (recitativo seccо), на который было обращено большое вниманіе, отчего онъ еще не былъ тѣмъ, чѣмъ сдѣлался впослѣдствіи: обыкновеннымъ средствомъ пополнять промежутки между аріями. Самыя аріи еще вращались въ слишкомъ тѣсномъ кругу постоянно повторяющихся чувствъ, чтобы допустить болѣе богатое развитіе драматическаго выраженія. Мы постоянно находимъ въ нихъ отцовскую нѣжность, любовь между знатными лицами, которыя при ихъ пылкихъ изліяніяхъ не теряютъ однако изъ вида этикета, неотступныя мольбы жены за находящуюся въ опасности жизнь мужа, гнѣвъ на измѣнника и т. п. Но въ этомъ ограниченномъ кругѣ чувствъ выраженіе правдиво и очень глубоко; только въ бравурной аріи (aria di bravura), въ которой пѣвецъ желалъ блистать, оно часто заглушалось колоратурами, да и то не всегда, потому что композиторы умѣли часто давать мотивамъ колоратурныхъ пассажей оттѣнокъ, соотвѣтствующій драматической ситуаціи. Какъ много самаго прекраснаго находится уже у Александра Скарлятти—что такъ хорошо зналъ Гендель — у Траэтты, у Леонардо Винчи, молитва котораго „Delia dea“ (въ „Ифигеніи въ Тавридѣ“) могла бы служить украшеніемъ любой оперы Глука или Моцарта. Намъ

придется этихъ композиторовъ снова открывать, подобно тому, какъ мы открыли древнихъ Нидерландцевъ, послѣ того, какъ мы устранили заслоняющую зрѣніе гору распространенныхъ предразсудковъ и ошибочныхъ мнѣній“ [67]).

Чувственная прелесть оперы [68]) еще болѣе усиливалась, благодаря поэтамъ, старавшимся писать благозвучные стихи и изображать сладострастную любовь въ своихъ либретто, какъ, напримѣръ, Apostolo Zeno и въ особенности Метастазіо [69]).

Поэзія въ состояніи производить прелестное впечатлѣніе и безъ музыки, благозвучіемъ стиха и чувственно-обольстительными образами. Такова поэзія Анакреона, тщетно пытавшагося воспѣвать подвиги героевъ и потому исключительно сосредоточившагося на чувственныхъ радостяхъ существованія [70]).

Хочу я пѣть Атридовъ,
И Кадма пѣть охота,
А барбитонъ струнами
Звучитъ мнѣ про Эрота.
Недавно перестроилъ
И струны я, и лиру,
И подвиги Алкида
Хотѣлъ повѣдать міру,
А лира въ новомъ строѣ
Эрота славитъ вновь,
Простите-же, герои!
Отнынѣ струны лиры
Поютъ одну любовь [71]).

Анакреонъ постигалъ смыслъ жизни въ наслажденіяхъ. Оттого его можно считать провозвѣстникомъ эпикуреизма. Анакреонъ былъ современникомъ [72]) Солона, Пизистрата, Пиѳагора и съ послѣднимъ находился въ тѣсной дружбѣ [73]). Платонъ считалъ Анакреона за мудреца [74]). Это мнѣніе Анакреонъ заслужилъ вполнѣ ужъ однимъ своимъ безкорыстіемъ. Пизистратъ хотѣлъ почтить Анакреона, своего пѣвца и друга, денежнымъ подаркомъ въ пять талантовъ (около семи съ половиною тысячъ рублей). Анакреонъ отослалъ эту сумму, сказавъ, что „деньги приносятъ ему много заботъ“ [75]). Анакреону была воздвигнута статуя въ Аѳинахъ и поставлена въ Акрополѣ, близъ святилища Аѳины, рядомъ съ изваяніемъ, изображавшимъ Перикла. Теосцы, сограждане Анакреона, также воздвигли ему статую, на которой Ѳеокритъ сдѣлалъ слѣдующую надпись:

Пристально въ статую эту вглядись, чужеземецъ,
И, возвратяся домой къ себѣ, молви: „я видѣлъ въ Теосѣ
Анакреона, пѣвца несравненнаго древности славной!“

Если прибавишь: „и лучшаго друга“
Въ этихъ немногихъ словахъ ты очертишь безсмертнаго мужа! [76])

Анакреонъ являѣтся какъ бы воплощеніемъ принципа художественной прелести. „Пизистратъ приказалъ оснастить пятидесяти-весельную галеру съ позолоченными мачтами: галера была отправлена за Анакреономъ и привезла его въ Аѳины. Платонъ разсказываетъ это событіе въ „Гиппархѣ“. Анакреонъ, стоя на кормѣ, въ вѣнкѣ изъ розъ, съ бородой, опрысканной духами, съ чашей въ рукѣ, не олицетворялъ ли собой бога наслажденій, совершающаго священныя возліянія Эгейскому морю?“ [77]). Анакреонъ смотритъ на міръ съ свѣтлой стороны. Съ этой точки зрѣнія жизнь окрашивается въ праздничный колоритъ. Ея наслажденія являются тѣмъ благомъ, которое она даритъ способнымъ пользоваться имъ. Для этого нужна добродѣтель [78]) и мудрость. Первая нужна для того, чтобы пить чашу наслажденій жизни, не примѣшивая къ ней горечи гибельныхъ страстей, омрачающихъ безоблачное небо спокойнаго, яснаго существованія праведника [79]). Самъ Анакреонъ подалъ вышеупомянутый примѣръ безкорыстія, отославъ деньги Пизистрату, мѣшавшія беззаботному существованію поэта. Онѣ же могли служить Анакреону искушеніемъ искать счастія тамъ, гдѣ его нѣтъ. Величайшая мудрость заключается въ пониманіи, что счастіе дается щедрою природою всѣмъ, кто сумѣетъ имъ воспользоваться. Міръ полонъ наслажденій. Его красоты у всѣхъ передъ глазами. Нужно умѣть ихъ видѣть. Удовлетвореніе потребностей организма, какъ физическихъ, такъ и духовныхъ, доставляетъ неисчерпаемый источникъ удовольствій, если онъ не отравленъ безумными страстями, порождающими излишества,—и аскетическимъ изувѣрствомъ, видящимъ въ мірскихъ радостяхъ грѣховныя вожделѣнія. Порочная страсть и аскетическое изувѣрство — вотъ два врага той философіи наслажденій, которую проповѣдуетъ Анакреонъ [80]), а вмѣстѣ съ нимъ и олицетворяемая имъ прелесть искусства.

Порочная страсть портитъ своею ненасытностію чистый, здоровый и неизсякаемый родникъ естественныхъ наслажденій. Аскетическое изувѣрство налагаетъ на нихъ запретъ. Это аскетическое изувѣрство не есть ли величайшее богохульство, видящее въ наслажденіяхъ какія-то дьявольскія сѣти, разставленныя для уловленія слабыхъ сыновъ человѣческихъ, чтобы подвергать ихъ за грѣхи страшному божескому гнѣву и безконечнымъ мученіямъ, какъ будто бы заслуженной карѣ?! Съ этой точки зрѣнія міръ кажется какою-то юдолью печали, созданною жестокимъ творцомъ, чтобы мучить рожденныхъ помимо ихъ воли существъ.

Если бы это было на самомъ дѣлѣ такъ, то, конечно, лучше бы никому не родиться на этотъ свѣтъ. Но такъ ли это? Если наслажденія влекутъ за собой страданія, то не сами ли мы въ этомъ виноваты неумѣренностію, изысканною утонченностію и даже противоестественностію?.. А наслажденія сами по себѣ не являются ли тѣмъ благодѣяніемъ, тѣмъ божественнымъ даромъ, который, наполняя жизнь счастіемъ, способенъ вызвать въ сердцѣ, полномъ умиленія, искреннюю благодарность Творцу, столь мудро создавшему міръ для блага живущихъ въ немъ? И какъ далекъ былъ отъ аскетическаго изувѣрства Сынъ человѣческій, пришедшій въ міръ, чтобы научить людей, какъ жить въ немъ, и вовсе не отвергавшій его радостей; „Пришелъ Сынъ человѣческій: ѣстъ и пьетъ; и говорите: вотъ человѣкъ, который любитъ ѣсть и пить вино, другъ мытарямъ и грѣшникамъ“ [31]).

Не таковы были тѣ аскетическіе изувѣры, дерзавшіе однако называть себя христіанами, какъ, напримѣръ, шотландское духовенство, которому Бокль въ своей Исторіи цивилизаціи въ Англіи посвящаетъ столь мрачныя страницы. Оно считало грѣховными самыя невинныя удовольствія, всѣ даже самыя чистыя эстетическія наслажденія и подавляло всякую радость, всякое веселье [32]). Конечно, это мрачное аскетическое изувѣрство теперь значительно ослабѣло. „Но, пишетъ Бокль, хотя много прежняго и исчезло, мы все-таки имѣемъ еще достаточно доказательствъ, что теологическій духъ существуетъ и что только натискъ общественнаго мнѣнія препятствуетъ ему вспыхнуть съ прежнимъ излишествомъ. Многіе изъ членовъ духовенства продолжаютъ еще нападать на мірскія удовольствія, забывая, что не только самый міръ, но и все, что̀ проявляется въ немъ, есть твореніе Всемогущаго и что наклонности и желанія, которыя они клеймятъ, какъ явленія нечестивыя, составляютъ часть Его же даровъ человѣку. Они не знаютъ еще, что наши желанія такая же точно составная часть насъ, какъ и всѣ другія качества, что они должны быть терпимы, а иначе невозможно и общее развитіе индивида.

Если человѣкъ подавляетъ въ себѣ какую-либо сторону, онъ уродуется и парализуется. Вѣрная граница самоугожденія—тамъ, гдѣ нѣтъ вреда ни себѣ, ни другимъ. Въ этой мѣрѣ все законно. Оно болѣе, чѣмъ законно, оно необходимо. Тотъ, кто воздерживается отъ умѣреннаго и безвреднаго удовлетворенія своихъ потребностей, приводитъ нѣкоторыя изъ существенныхъ своихъ способностей въ бездѣйствіе и долженъ поэтому сдѣлаться несовершеннымъ и незаконченнымъ человѣкомъ. Такой человѣкъ не нормаленъ; онъ—одностороненъ; онъ никогда не достигаетъ

своего полнаго развитія. Онъ можетъ быть монахомъ, онъ можетъ быть святой жизни, но онъ не человѣкъ гражданинъ. И теперь больше чѣмъ когда-либо нуждаемся мы въ совершенныхъ и житейскихъ людяхъ. Ни одному изъ предшествующихъ вѣковъ не было столько работы, для исполненія которой намъ нужны крѣпкія и цвѣтущія натуры, у которыхъ каждое отправленіе развивалось бы свободно и нормально.

Никогда прежде практика жизни не была такъ трудна; никогда не представлялось человѣческому уму задачъ столь многочисленныхъ и столь сложныхъ. Каждое прибавленіе къ нащимъ знаніямъ, каждая новая мысль открываютъ новыя затрудненія и порождаютъ новыя соображенія. Подъ этимъ усиленнымъ давленіемъ мы навѣрное пали бы, если бы наслѣдовали легковѣріе нашихъ предковъ, которые допустили сковывать и ослаблять свою энергію тѣми суровыми понятіями, которыми духовенство, отчасти по невѣжеству, отчасти по корысти, пропитало народъ въ средніе вѣка и тѣмъ ослабляло національную дѣятельность и замедляло развитіе національнаго благосостоянія“ [83]).

Лучшее противодѣйствіе мрачному изувѣрству, остатки котораго еще замѣтны и въ наше время, есть проповѣдь, убѣждающая насъ пользоваться радостями жизни, которая слышится, какъ въ твореніяхъ Анакреона, такъ и во всемъ прелестномъ искусствѣ.

Если это мрачное, аскетическое ученіе въ современную эпоху клонится къ концу, то есть другое, способное одинаково отравить существованіе своихъ адептовъ и ставящее аскета, отвернувшагося отъ жизни, своимъ идеаломъ [84]). Это ученіе проповѣдуетъ современная пессимистическая философія [85].

Она закрываетъ глаза на свѣтлую сторону жизни и подчеркиваетъ мрачную [86]). Ея брюзгливое настроеніе препятствуетъ наслажденію прелестнымъ въ искусствѣ, въ которомъ отражаются земныя утѣхи. Шопенгауэръ не допускаетъ изображать устрицъ, сельдей, краббовъ, бутербродовъ, пива, вина и т. д., потому что они заставляютъ думать объ ихъ съѣдомости, а также всего того, что̀ можетъ возбудить въ зрителѣ „чувственность“... Но во-первыхъ, едва ли художники послушаютъ философовъ и откажутся, въ угоду имъ, изображать прелестное, если къ нему чувствуютъ влеченіе; и слава Богу, потому что философамъ не дано никакого права распоряжаться судьбами искусства, находящагося въ вѣдѣніи художниковъ, знающихъ лучше, чѣмъ кто-либо другой, что̀ имъ слѣдуетъ изображать, или, вѣрнѣе, убѣжденныхъ въ полной универсальности искусства, всегда страдающаго отъ малѣйшей попытки его ограничивать. Во-вторыхъ, запрещеніе изобра-

жать вкусныя яства и сладострастную красоту изъ опасенія, какъ бы первыя не возбудили аппетита, а вторая не разожгла чувственности, указываетъ лишь на то, что самъ авторъ, должно быть, былъ большой лакомка: видъ вкусныхъ яствъ, вѣроятно, возбуждалъ въ названномъ философѣ такое желаніе ѣсть, а изображеніе нагихъ красавицъ [87]) такъ распаляло его страстный темпераментъ, что онъ терялъ способность эстетически наслаждаться подобнаго рода художественными произведеніями. Въ этомъ виноваты отнюдь не они, а тотъ, кто на нихъ смотритъ съ чувственной точки зрѣнія. Отрицая прелестное въ искусствѣ, Шопенгауэръ становится на сторону Людовика-Орлеанскаго, разорвавшаго Леду Корреджіо и сжегшаго ея голову, не вынося ея сладострастнаго выраженія. Но если есть люди, вслѣдствіе своей чувственности, лишенные способности эстетически наслаждаться наготою въ искусствѣ, то изъ за-нихъ запрещать ее было бы такъ же странно, какъ если бы не позволено было употребленіе ножей потому, что ими нѣкоторые самоубійцы лишили себя жизни [88]). Отсюда недалекъ шагъ къ предпочтенію безобразнаго въ искусствѣ, встрѣчаемое у Баттё, опасавшагося, какъ бы изображенная красота не помѣшала созерцателю возвыситься до эстетическаго безкорыстія и не возбудила сожалѣнія о невозможности ею воспользоваться [89]). Наоборотъ, Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ безусловно требуетъ изображенія въ искусствѣ лишь прекраснаго и считаетъ хвастовствомъ художника, если онъ воспроизводитъ безобразіе, выставляя на показъ свою виртуозность и заставляя зрителя любоваться не тѣмъ, что изображено, а *какъ* изображено [90]). Интересно было бы знать, что́ стали бы дѣлать художники, если бы захотѣли исполнять приказанія философовъ, критиковъ и эстетиковъ?..

Истинная наука объ искусствѣ далека отъ подобнаго высокомѣрія и только скромно старается понимать произведенія искусства и постигать законы художественной эволюціи. Въ ней обнаруживается извѣстная періодичность. Въ раннія времена развитія даннаго искусства замѣчается наклонность къ возвышенному. Художники этого періода пытаются изображать величіе божественной идеи, героическую мощь народныхъ вождей и т. п. Затѣмъ наступаетъ эпоха прекраснаго, отличающаяся полнымъ соотвѣтствіемъ формы къ содержанію и равновѣсіемъ духовной идеи и ея матеріальной оболочки. Наконецъ наступаетъ періодъ преобладанія чувственнаго элемента, въ который искусство плѣняетъ своею прелестью. На первый планъ выдвигается техническая виртуозность, преимущественно склонная воспро-

изводить, въ качествѣ художественныхъ сюжетовъ, чувственныя наслажденія [91]). Эти три эпохи художественной эволюціи особенно ярки въ исторіи греческой пластики. Сначала она настраивается на возвышенный ладъ и создаетъ рѣзцомъ Фидія типъ отца боговъ. Затѣмъ во времена Скопаса и Праксителя возникаетъ образъ идеальной красоты Аполлона. Наконецъ наступаетъ періодъ, склонный къ прелестямъ чувственныхъ, сладострастныхъ Венеръ, гермафродитовъ и пр. [92]).

Если въ другихъ отрасляхъ искусства эти три періода не всегда такъ рельефно выступаютъ, все же обыкновенно конецъ той или другой художественной вѣтви характеризуется большею или меньшею склонностію къ прелестному [93]). Каждый изъ этихъ періодовъ имѣетъ свой интересъ, свои достоинства и преимущества. Произведенія возвышеннаго періода поражаютъ насъ своею грандіозностью и мощью. Въ слѣдующій періодъ возникаютъ шедѣвры, очаровывающія насъ своею идеальной красотой. Наконецъ, прелестное искусство привлекаетъ совершенствомъ своей технической виртуозности и плѣняетъ воспроизведеніемъ чувственныхъ наслажденій [94]). Эти чувственныя наслажденія наше достояніе. На нихъ мы имѣемъ право. Мы дѣти земли, и земныя радости и утѣхи даны намъ въ удѣлъ нашего бреннаго существованія. Въ обаяніи художественной прелести какъ бы слышится библейскій призывъ къ жизни со всѣми ея благами: „Растите́ся и множитеся и наполняйте землю и господствуйте ею“ [95]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ IX-й ГЛАВѢ.

1) Впрочемъ, справедливо замѣчаетъ Цейзингъ, что прелестное еще недостаточно выяснено эстетикою. (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855. S. 405). Во многихъ книгахъ по эстетикѣ оно совсѣмъ игнорируется. Самъ Цейзингъ посвящаетъ прелестному лишь нѣсколько страницъ. (Ibid. S. 405—441, 551—554).

2) Ibid. S. 436. Ср. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 178—179.

Ср. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. Zweiter Theil. S. 279—280.

Ср. Gerhard Gietmann, S. J. und Iohannes Sörensen S. J., Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 136. О прелестномъ, Ibid. S. 137—138. John Ruskin, Modern Painters.

London. 1851. Vol. I, p. 40—41. Th. Lipps, Grundlegung der Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 573—575. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 207—208. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893. p. 31—32.

3) Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 283.

4) О томъ, какія внѣшнія чувства способны на воспріятіе эстетическихъ впечатлѣній см. т. I, 2-ое изд. стр. 262—275.

5) Драгоцѣнные камни и капли росы. (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 29—30). О драгоцѣнныхъ камняхъ и металлахъ См.: Julius Wodiska, A Book of precious stones. New-York. 1909. Klotz, Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihren Abdrücke. Altenburg. 1768. Eugène Fontenay, Les bijoux anciens et modernes. Préface par V. Champier. Paris. 1887. Album von Objekten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände der Allerhöchsten Kaiserhauses. Arbeiten der Goldschmiede—und Steinschlifftechnik. Erläuternder Text vor Dr Albert Ilg. F. Luthmer, Goldschmuck der Renaissance. Berlin. 1881. J. H. Hefner—Alteneck, Deutsche Goldschmide Werke. Frankfurt. 1890. Babelau, La gravure en pierres fines. Henri Vever, La bijouterie française au XIX siècle. Paris. 1900. Maxwell Sommerwille, Engraved Gems. Philadelphia. 1889.

Драгоцѣнные камни вообще и рѣзные въ особенности называются геммами и камеями. Геммами въ болѣе тѣсномъ смыслѣ называются драгоцѣнные камни, на которыхъ изображеніе вырѣзано углубленнымъ (intaglio), а камеями (cammeo) такіе, въ которыхъ изображеніе вырѣзано рельефно. (Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. 4 изд. VI, стр. 376—378. Тамъ репродукція геммъ и камей и библ. указатель. Ср. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 323—324).

6) Ad. Zeising, Aesthelische Forschungen. Frankfurt. a. M. 1855. S. 417.

7) Байе, Византійское искусство. Спб. 1886 г., стр. 38.

8) Г. Брандесъ, Главныя теченія литературы 19 ст. Пер. съ нѣм. изд. Ад. Шродтмана. Изд. Невѣдомскаго. Часть первая. Литература эмигрантовъ. Москва. 1881. Стр. 124—125.

9) Байе, Византійское искусство. Спб. 1888, стр. 208.

10) Байе, Византійское искусство. Спб. 1888, стр. 208—209. О Пала-д'Оро см. Jules Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. 2 édition. Paris. 1875. Tome III, p. 11—22. Тамъ же репродукція Пала д'Оро. О Пала д'Оро см. также монографію „La Pala d'Oro della Basilica di San Marco. Illustrazione di Giovanni Veludo. Venezia. 1887.

Замѣчательная роскошь драгоцѣнныхъ камней въ магометанской архитектурѣ Индіи. (См. Rosengarten, Die architektonischen Stylarten. 2 Aufl. Braunschweig. 1869. S. 199).

11) Ibid. S. 418.

12) M. Carriere, Aesthetik. Leipzig. 1885. 3. Aufl. Bd. II № 143.

13) Сборникъ древнихъ классиковъ для русскихъ читателей Лукіана въ изложеніи Лукаса Коллинза. Спб. 1876, стр. 29—30.

14) Тамъ же, стр. 31—32.

Венда была оракійская богиня, которую Геродотъ считаетъ Діаной. Аѳиняне включили ее въ число своихъ боговъ и установили въ честь ея празднества. Аттидъ и Мена (Lunus) были фригійскія божества (тамъ же, стр. 32). Въ Хмерскомъ искусствѣ самыя богатыя статуи дѣлались изъ золота и серебра. Очень часто имъ вырѣзывались глаза изъ перламутра, хрусталя или

драгоцѣнныхъ камней. (Н. В. Султановъ, Хмерское искусство. См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ 1886 г. Томъ IV. Выпускъ 6, стр. 430).

15) А. С. Пушкинъ, Скупой Рыцарь. Сочиненіе А. С. Пушкина. Изданіе третье Суворина. Спб. 1887 г. Томъ II, стр. 138).

Можетъ быть, этотъ монологъ написанъ подъ вліяніемъ монолога доктора во второмъ актѣ „Scherz, List und Rache“ Гете:

„Süsser Anblick! Seelenfreunde!
Augenweid und Herzensweide
Erste Lust und letzte Lust“.

(Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. I, S. 514). Въ переводѣ на рускій языкъ Н. А. Холодковскаго это мѣсто передано такъ:

„Что за видъ, и что за радость!
Взору счастье, сердцу сладость,
Радость радостей земли!

(Н. Д. Чечулинъ, Отдаленная параллель „Скупому рыцарю“. Извлечено изъ Журнала Министерства Народнаго Просвѣщенія за 1914 годъ. Спб. 1914, стр. 7). По мнѣнію Н. Д. Чечулина, сходство между опереттой Гете и „Скупымъ рыцаремъ“ Пушкина въ „психологіи скупого и при томъ психологіи одинаково понятой“. (Тамъ же, стр. 6). Параллель между Гете и Пушкинымъ проведена и В. В. Розовымъ, „Пушкинъ и Гете“. Кіевъ. 1908. (Стр. 113—117).

16) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877. 34—35, 36—37, 56, 76, 77, 83—86, 86—88, 92—96, 97—100.

Ср. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855. S. 409, 428.

Сюлли Прюдомъ обратилъ вниманіе на эпитеты, заимствованные изъ міра низшихъ чувствъ для характеристики впечатлѣнія высшихъ и даже душевныхъ эмоцій. (Sully Prudhom. L'expression dans les beaux arts. Paris. 1883, p. 80, 90—91. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 67—68. О метафорически называемыхъ настроеніяхъ духа: кисломъ, сладкомъ, горькомъ и т. д. см. В. Вундтъ, Основаніе физіологической психологіи. Москва. 1880, стр. 979. У Іисуса, сына Сирахова, встрѣчаются такія выраженія: „услаждать пѣснопѣніе“ (XLVII, 11), „сладостное пѣніе“ (L, 20).

17) См. A. J. Wautes, La peinture flamande, chap. XXV, p. 332—339. Henry Havard, Histoire de la peinture hollandaise. Chap. IX, p. 256—270.

О способности живописи, благодаря краскамъ, возбуждать въ зрителѣ осязательныя, вкусовыя и обонятельныя впечатлѣнія см. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. § 436, S. 420—421.

„Nature morte“ подвергается (какъ и все прелестное искусство) нападкамъ со стороны Шопенгауэра, говорящаго объ этомъ родѣ живописи по поводу прелестнаго, противопоставленнаго названнымъ философомъ возвышенному. „Такъ какъ противоположности другъ друга объясняютъ, то здѣсь можетъ быть умѣстно замѣчаніе, что собственно противоположность высокаго то, что на первый взглядъ, пожалуй, такимъ не кажется, прелестное (Reizende). Но я подразумѣваю подъ этимъ то, что возбуждаетъ волю, непо-

средственно предлагая ей удовлетвореніе, исполненіе. Если чувство высокаго возникло изъ того, что прямо неблагопріятный для воли предметъ становится объектомъ чистаго созерцанія, которое въ такомъ случаѣ поддерживается только постояннымъ уклоненіемъ отъ воли и подъемомъ надъ ея интересами, составляющимъ именно возвышенность духовнаго настроенія, то прелестное, напротивъ, низводитъ зрителя изъ чистаго созерцанія, необходимаго для всякаго воспріятія прекраснаго, неизбѣжно раздражая его волю предметами непосредственно ей подходящими, тѣмъ самымъ зритель не остается болѣе чистымъ субъектомъ познанія, а становится нуждающимся, зависимымъ субъектомъ хотѣнія. Обыкновенно всякое прекрасное въ веселомъ родѣ называютъ прелестнымъ, но это есть, по недостатку правильнаго различенія, слишкомъ широко распространенное понятіе, которое я долженъ отложить совершенно въ сторону и даже не одобрить. Но въ указанномъ и объясненномъ смыслѣ, я нахожу въ области искусства только два рода прелестнаго, и оба его недостойны. Одинъ, весьма низкій, въ Stilleben нидерландцевъ, когда онъ заблуждается въ выборѣ предметовъ, именно изображаетъ съѣстные припасы, которые живымъ своимъ изображеніемъ неизбѣжно возбуждаютъ къ себѣ аппетитъ, что и есть возбужденіе воли, съ коимъ наступаетъ конецъ всякому эстетическому созерцанію. Написанные плоды еще можно допустить, такъ какъ они являются дальнѣйшимъ развитіемъ цвѣтка и прекраснымъ произведеніемъ природы по формѣ и краскамъ, такъ что нѣтъ прямой необходимости думать объ ихъ съѣдомости; но, къ сожалѣнію, мы нерѣдко встрѣчаемъ съ обманчивою естественностью стоящія на столѣ и приготовленныя кушанья, устрицы, сельди, краббы, бутерброды, пиво, вино и т. д., что совершенно непозволительно. Въ исторической живописи и скульптурѣ прелестное заключается въ нагихъ фигурахъ, коихъ положеніе, полуодѣяніе и вся манера изображенія направлены на возбужденіе въ зрителѣ похоти, чѣмъ тотчасъ эстетическое созерцаніе прекращается и, слѣдовательно, противодѣйствуетъ цѣли искусства. Эта ошибка вполнѣ соотвѣтствуетъ той, которую мы только-что осудили въ нидерландцахъ. Антики, при всей своей красотѣ и полной наготѣ, почти неизмѣнно отъ этого свободны, потому что художникъ самъ создавалъ ихъ въ чисто объективномъ, идеальной красотой исполненномъ настроеніи духа, а не въ духѣ субъективной, грубой похоти. Поэтому прелестнаго должно всюду избѣгать въ искусствѣ". (Ар. Шопенгауэръ, Міръ, какъ воля и представленіе. Пер. Фета. Изд. 4 Маркса, стр. 213—214).

18) Брандесъ указываетъ на англійскаго поэта Китса, какъ на великаго мастера пріобщать впечатлѣнія низшихъ чувствъ къ эстетикѣ, воспѣвая ихъ въ поэзіи. „Онъ провелъ большую часть своей жизни въ пассивныхъ чувственныхъ влеченіяхъ, въ радостяхъ и горестяхъ, испытываемыхъ путемъ чувствъ. „Если взять", — говоритъ Массонъ, — „физіологію и посмотрѣть одинъ за другимъ такъ называемые разряды чувственныхъ ощущеній, — сначала тѣ ощущенія, которыя въ связи съ состояніемъ мускуловъ, потомъ тѣ, которыя въ связи съ жизненными процессами, какъ-то съ кровообращеніемъ, съ дыханіемъ, съ электрическимъ соприкосновеніемъ съ окружающими предметами, то-есть ощущенія вкуса, запаха, осязанія, слуха, зрѣнія,—то окажется, Китсъ былъ одаренъ всѣми этими ощущеніями въ высшей степени". Напримѣръ, онъ былъ чрезвычайно воспріимчивъ къ наслажденіямъ нёба. Одинъ изъ его друзей разсказываетъ, что однажды онъ видѣлъ, какъ Китсъ клалъ себѣ на языкъ каенскій перецъ, чтобъ

вслѣдъ за тѣмъ можно было лучше оцѣнить пріятный вкусъ краснаго вина. „Такъ какъ я завелъ рѣчь о пріятныхъ ощущеніяхъ“, — говоритъ онъ въ одномъ изъ своихъ писемъ,—„то скажу Вамъ, что въ эту минуту я одной рукой пишу, а другой держу у рта персиковую косточку“. Поэтому не удивительно, что въ его сочиненіяхъ нерѣдко встрѣчаются заимствованныя изъ этой сферы описанія. Въ его, по справедливости, знаменитой „Одѣ къ меланхоліи“ говорится, что это божество имѣетъ алтарь въ храмѣ радости, хотя онъ видимъ только для тѣхъ, чей сильный языкъ способенъ раздавить виноградину о свое нѣжное нёбо; а въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ сонетовъ онъ изображаетъ приближеніе смерти знаменательными словами, что „нёбо его души теряетъ способность вкуса“. Само собой разумѣется, что слухъ и зрѣніе доставляли ему еще болѣе богатыя разнообразныя впечатлѣнія, чѣмъ другія низшія и менѣе благородныя чувства. Онъ любилъ музыку любовью музыканта, а на переливы цвѣта и красокъ смотрѣлъ глазами живописца. Поэтому понятно, что для всѣхъ многоразличныхъ видовъ звука и запаха, вкуса и осязанія у него былъ такой запасъ словъ, какой не всегда найдется у самыхъ великихъ поэтовъ; понятно также, что природа надѣлила его организмъ такими задатками, которые нужно было только очистить и развить для того, чтобъ изъ нихъ образовалась необыкновенная способность къ воспріятію и изображенію всякихъ красотъ природы. (См. „Главныя теченія литературы девятнадцатаго столѣтія“. Лекціи, читанныя въ Копенгагенскомъ университетѣ Г. Брандесомъ. Переводъ В. Невѣдомскаго. Англійская литература. Москва, изд. Богданова 1893 г., стр. 156—157.

19) Гоголь, Мертвыя Души. (Полное собраніе сочиненій Н. В. Гоголя. 5 изд. его наслѣдниковъ. Москва 1884. Томъ 3, стр. 320—321).

20) Ант. Чехова разсказы. Изд. 3 Маркса. Спб., стр. 14.

21) М. Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1874 г. Томъ III, стр. 230.

22) Тамъ же, III, стр. 230.

23) Тамъ же, III, стр. 231.

24) Тамъ же, томъ III, стр. 232.

25) Тамъ же, томъ III, стр. 232.

26) Тамъ же, III, стр. 230.

27) Чарльзъ Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ редакціей И. М. Сѣченова. Спб. 1873 г. Томъ II, въ особенности главы: XIII, XIV, XIX, XX.

28) Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig, 1870, Bd. I. Art. Antonio Allegri. S. 412.

Ср. Corrodo Ricci, Antonio Allegri da Corregio. Aus dem italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig Jahn. Berlin. 1897. S. 333—335.

29) Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig. 1870. Art. Antonio Allegri. Bd. I. S. 413. Ср. Corrodo Ricci, Antonio Allegri da Corregio. Sein Leben und seine Zeit. Aus dem italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig Jahn. Berlin. 1897. S. 337—339. „Если лицемѣрный Людовикъ Орлеанскій разорвалъ картину и сжегъ голову Леды, не вынося ея сладострастнаго выраженія, то это лишь доказываетъ нецѣломудріе созерцающаго глаза, вытекавшаго изъ того же источника, который затемнилъ его духъ и въ религіозномъ отношеніи. Такое чувство распаляется и отъ греческаго мрамора“. Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexicon. Leipzig. 1870. Bd. I. S. 413).

30) Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. (Art. Antonio Allegri). Leipzig. 1870. Bd. I. S. 403. Ср. Fr. Scanelli, Jl. Microcosmo della pittura. MDCVII, p. 294—295. Ср. Corrodo Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit. Aus dem italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig Jahn Berlin. 1887. S. 315—316.

31) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt. a. M. 1855. S. 552. Прелестное въ живописи является эффектомъ разныхъ соединеній—свѣта и тѣни, колорита, тѣльности, наготы, въ особенности полузакрытыхъ пикантныхъ, фривольныхъ сюжетовъ: Юпитера и Леды, Суда Париса, Сусанны въ купальнѣ, Лота и его дочерей. (Ibid. S. 551—552).

32) J. Overbeck, .Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. Bd. I. S. 534.

33) Lübke, Geschichte der Plastik. 3 Auflage. Lepzig. 1880. Bd. I. S. 256. Heinrich Heydemann, Die Knöchelspielerin in Palazzo Colonna zu Rom. Halle. 1877.

34) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. Bd. II. S. 185. Тамъ же (Bd. II. S. 183) и репродукція.

35) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 182. (Тамъ же репродукція). Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. (Kleine Schriften von Adolf Furtwängler. Herausgegeben von J. Sieveking uud Ludwig Curtius. München. 1912).

36) Эросъ на вазахъ см. Eros in der Vasenmalerei. (Ibid.).

37) Dr. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. Art. Eros. 254—255.

38) J. Overberk, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig 1894. Bd. II. S. 52—53. Тамъ же репродукція (ibid. II. S. 50—51).

39) Thèatre de Beaumarchais Précédé d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages. Par Auger. Paris. 1874, p. 298.

40) Ibid., p. 310.

41) Ibid., p. 310.

42) Ad. Zeising, Aesthetische Foschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 522.

43) J. Overbeck, Gesch. der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1883. Bd. II, S. 532—533 (тамъ же репродукція. Bd. I, S. 532).

44) Любке, Исторія Пластики съ древнѣйшихъ временъ до нашего времени. Пер. съ нѣм. В. Чаева. Изд. Солдатенкова. Москва. 1870, стр. 194.

Полны чувственной прелести гермафродиты въ пластикѣ. О нихъ см. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Zweite Aufl. Düsseldorf. II. S. 274. J. Overbeck. Gesch. der griechischen Plastik. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 113—114, 353, 383, 429.

45) Zeising, Aesthet. Forschungen, Frankf. a. M. 1855. S. 552.

46) Patte, „Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV", 1765. Ср. C. Bayet, Précis d'histoire de l'art, p. 330—331.

47) C. Bayet, „Précis d'histoire de l'art", p. 331.

48) Hogarth, „Zergliederung der Schönheit". Uebersetzt von Mylius. Berlin und Potsdam. 1754. S. 12.

49) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 679.

50) Ibid. S. 679—680, 683.

51) Ibid. S. 679. О стилѣ барокъ и рококо см. H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 80, 766—777. О стилѣ вообще и стилѣ

рококо въ частности см. капитальный трудъ Henry Havard, Histoire et Philosophie des stiles. Paris. 1900, p. 469—511.

52) Rosengarten, „Die architektonischen Stylarten". Zweite Auflage. Braunschweig. 1869. S. 385. Ср. Semper, „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik". 2 Auflage. München. 1879. II. S. 172.

53) Bayet, „Précis d'histoire de l'art". Paris. 1886, p. 329. „Объ искусствѣ рококо" см. Edm. et J. de Goncourt, L'art du XVIII siècle. 2 ed. Paris. 1873—1874.

54) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1885. S. 552.

55) М. Каррьеръ, „Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества". Перев. Е. Корша. Москва. 1875. Томъ V, стр. 68—69.

56) H. Riemans, Musik-Lexikon, 7. Auflage. Leipzig. 1909. S. 448. Art. Galanter Stil.

57) Ibid. S. 448. Art. Galanter Stil.

58) Винтерфельдъ едва ли правъ, думая, что короткій звукъ предшественниковъ фортепіано, клавикордовъ и клавесиновъ былъ причиной возникновенія на нихъ фигураціи, перешедшей будто бы потомъ на органъ. (См. C. von Winterfelden, „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter". Berlin. 1834. II, S. 103—104). Это мнѣніе, раздѣляемое и Амбросомъ. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau 1868. III. S. 438), опровергнуто Вазилевскимъ (Wasilewski, Geschichte der Instumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 154).

59) H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 311—313.

60) N. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 305.

61) Образецъ подобной разукрашенной фигураціями (фіоритурами) мелодіи, исполнявшейся упомянутой пѣвицей, помѣщенъ въ книгѣ Кизеветтера (R. G. Kisewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. S. 72).

62) A. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 437. Ср. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. I. S. 256.

63) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV, S. 348.

64) Метастазіо сравнивалъ пѣвцовъ-виртуозовъ, щеголявшихъ своимъ бравурнымъ пѣніемъ, съ канатными плясунами. (См. Otto John, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. S. 254). О виртуозномъ пѣніи (съ примѣрами) см. Ad. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin. 1863. S. 58—80.

67) Ambros, Bunte Blätter. II. S. 1. Ср. W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. S. 304—305.

О прелестномъ въ музыкѣ см. мнѣніе П. И. Чайковскаго. (М. Чайковскій, Жизнь П. И. Чайковскаго. Москва. 1901, II, стр. 405).

68) W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts. Leipzig. 1882. I. S. 320—321. Ср. Ad. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin. 1863. I. S. 79—80.

69) W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 321, 324. Ср. Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig. 1856. I. S. 268—269.

О Зено и Метастазіо см. A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Heidelberg. 1809. S. 39 u. ff. О Метастазіо мнѣнія Артеага, Гиллера, Руссо и Шлегеля см. Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1856. I, S. 267—268.

О Метастазіо см. St. Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro musicale Italiano. Venezia. 1785. Tomo secondo. Capitolo undecimo, pag. 78—176.

70) Полное собраніе сочиненій Мея. Спб. 1887. Томъ II, стр. 67.

71) Анакреонъ, Къ лирѣ. (Стихотворенія Л. Мея. Спб. 1857, стр. 45).

72) Годъ рожденія Анакреона неизвѣстенъ. Его дѣятельность относится къ второй половинѣ VI вѣка до Р. Х. (Al. et M. Croiset, Histoire de la littérature grecque. Tome second. Lyrisme. — Premiers prosateurs.—Herodote par Alfred Croiset. Paris. 1890, p. 245).

73) Полное собраніе сочиненій Мея. Спб. 1887. Томъ II, стр. 63.

74) Платонъ называетъ Анакреона мудрымъ въ Федрѣ. (См. Oeuvres de Platon traduit par Victor Cousin. Paris. 1831. T. VI, p. 20).

75) Полное собраніе сочиненій Мея. Спб. 1887, томъ II, стр. 61.

76) Тамъ же, II, стр. 64.

77) Тамъ же, II, стр. 63.

78) У Анакреона встрѣчаются стихотворенія съ безнравственнымъ содержаніемъ. Въ нихъ онъ платитъ дань своей эпохѣ, въ которую даже Зенонъ, этотъ столпъ строгой морали, запятналъ себя столь распространеннымъ въ то время порокомъ. (См. Lecky, History of European Morals". London. 1862, p. 311—312. Тамъ же интересныя библіографическія указанія).

79) Главное нравственное достоинство Анакреона заключается въ его „любви къ красотѣ, удалявшей его отъ различныхъ низостей и заставлявшей его во всемъ искать изящной мѣры: онъ любитъ банкеты, но не оргіи, которыя хороши для варваровъ, для скиѳовъ: греки и люди хорошо образованные пьютъ весело при пѣніи прекрасныхъ стиховъ". (Al. et M. Croiset, „Histoire de la litterature grecque". Tome second. Lyrisme.—Premiers prosateurs.—Herodote par Alfred Croiset. Paris. 1890, p. 253).

80) Для людей порядочныхъ въ 60 пѣсенкахъ Анакреона вмѣщается цѣлая теорія философіи наслажденій. Эта философія не представляетъ никакихъ затрудненій; она не преисполнена словопреніями; нѣтъ въ ней жестокости, ни излишней утонченности, нѣтъ въ ней ничего неуловимаго; основной ея аксіомой можетъ послужить слѣдующій стихъ:

Bacchus guérit de tout, excepté du remords.

(Вакхъ врачуетъ отъ всего, кромѣ угрызеній совѣсти. Денне-Баронъ). См. Полное собраніе сочиненій Мея. Спб. 1887. II, стр. 67).

Произведенія, приписываемыя Анакреону, едва ли автентичны. (Al. et M. Croiset, Histoire de la litterature grecque. Tome second. Lyrisme.—Premiere prosateurs.—Hérodote par Alfred Croiset. Paris. 1890, p. 247, 257—263), Но ихъ авторы знали настоящее твореніе Анакреона и восхищались имъ (ibid. II, p. 262). „Оттого эти апокрифическія произведенія, хотя измѣняютъ истинную физіономію Анакреона, все же имѣютъ то неоспоримое историческое значеніе, что до нѣкоторой степени обнаруживаютъ общее впечатлѣніе, которое толпа любителей сохранила отъ Анакреона. Это—репродукція оригинала довольно свободная и иногда немного грубая, но въ общемъ не менѣе неточная, чѣмъ столько статуй и картинъ, навѣянныхъ знаменитымъ шедевромъ и помогающихъ воображенію представить себѣ потерянную модель". (Ibid. II, p. 263).

81) Евангелія отъ Луки VII, 34: „Обыкновенному мірянину жизнь анахорета можетъ показаться совершенно противоположной жизни Учителя, начавшаго свою миссію на свадебномъ пирѣ, постоянно упрекаемаго Его врагами за Его готовность посѣщать міръ, гдѣ Онъ выбралъ между женскимъ поломъ нѣкоторыхъ изъ наиболѣе чистыхъ и преданныхъ Ему послѣдовательницъ". (Lecky, „History of european Morals", London. 1862. Vol. II, p. 111. Ср. Ad. Harnack, Das Wesen des Christentums. Leipzig. 1902. S. 52—86).

82) Бокль, „Исторія цивилизаціи въ Англіи". Пер. К. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена. Спб. 1864. II, стр. 326—332.
Объ ужасахъ аскетическаго изувѣрства см. также: Lecky, „History of european Morals". London. 1869, Vol. II, p. 114.

83) Бокль, „Исторія цивилизаціи въ Англіи". Перев. Бестужева-Рюмина и Тиблена. Спб. 1864. Томъ II, стр. 343.

Противъ вредныхъ остатковъ древняго аскетическаго ученія въ современномъ обществѣ ратуетъ и Г. Спенсеръ. (См. его „Данныя науки о нравственности". Изд. журнала „Мысль". Спб. 1880 г., въ особенности стр. 42, 51, 55—58, 118, 119).

84) Артуръ Шопенгауэръ, „Міръ, какъ воля и представленіе". Переводъ А. Фета. Спб. Изданіе 4-е А. Ф. Маркса, стр. 430—431.

85) Мрачный пессимизмъ Шопенгауэра и Гартмана встрѣчаетъ энергичный отпоръ со стороны жизнерадостнаго Эдгара Кине, который, несмотря на свою печальную молодость, пришелъ современемъ къ свѣтлому и бодрому міросозерцанію, совершенно противоположному „философіи дурного расположенія духа, проповѣдуемой упомянутыми нѣмецкими писателями". „Человѣческая жизнь, отвѣчаетъ имъ Эд. Кине, совсѣмъ не то, что вы говорите. Она вовсе не безпрерывное паденіе съ юности въ зрѣлый возрастъ, а затѣмъ въ старость. Я чувствовалъ жизнь совсѣмъ иначе. Моя юность была печальна, мой зрѣлый возрасть былъ лучше, моя старость счастлива. Мерцаніе стало свѣтомъ, свѣтъ истиной, истина полнымъ счастіемъ. Вотъ эпохи моей жизни: восхожденіе къ свѣту". (Oeuvre complète de Edgard Quinet. L'Esprit nouveau. Paris. 1874, p. 308).

86) См. опроверженіе такого взгляда на жизнь въ Oeuvres complètes de Edgard Quinet. L'esprit nouveau. Paris. 1874, p. 263—322.

87) Объ эстетическомъ и неэстетическомъ отношеніи къ наготѣ въ искусствѣ см. Th. Lipps, Die ethicchen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 176—179. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. S. 158.

88) Ibid. II, S. 158.

89) Batteux, „Les beaux arts réduit à un même principe Principe de littérature". 5 éd. Paris. 1774. Tome I, p. 118—121.

90) Лессингъ, „Лаокоонъ". Пер. Эндельсона. Москва. 1859, стр. 8 и далѣе.

91) F. Brendel, „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2 Auflage. Leipzig. 1855. I, S 134—135.

92) Ibid. I. S. 135—137.

По поводу Гермафродита, Шнаазе замѣчаетъ, что „искусство служитъ теперь (въ эпоху отъ Александра Великаго до Римскихъ императоровъ) нѣжной чувственной прелести, и ничего нѣтъ для нея характеристичнѣе, какъ по всѣмъ признакамъ принадлежащее этому періоду творенія Гермафродита, хотя обнаруживающаго высшую техническую изысканность, но навсегда

остающагося оскорбительнымъ нравственному чувству" (sittlich anstössig). Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. Bd. II, S. 274).

Въ одной группѣ, вѣроятно, изображающей сатира, борящагося съ гермафродитомъ, пальцы одной фигуры вдавились въ тѣло другой, какъ будто она не мраморная, а живая, нѣжная и полная сладострастной нѣги. (Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 113—114. О Гермафродитѣ см.: ibid. II, S. 353, 383, 429; Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen, Königsberg. 1853. S. 405—407; Muntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1889, I. 259.

93) Такъ было, напримѣръ, въ египетскомъ искусствѣ (см. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 434) и въ готикѣ (см. Louis Gonse, „L'Art gotique", p. 260).

94) Прелестное искусство, воспѣвая наслажденія и радости жизни, солидарно съ современнымъ міросозерцаніемъ, основанномъ не на прежней „аскетической", а новѣйшей „индустріальной философіи". „Лозунгъ первой умерщвленіе плоти, а второй — развитіе. Первая старается уменьшать, а вторая увеличивать желанія". (Lecky, „History of the Rise and Influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. II, p. 395—396).

95) Книга Бытія I, 28.

Глава X.

Возвышенное.

Человѣчество, достигнувъ въ своемъ духовномъ развитіи эстетическихъ эмоцій, испытываетъ очарованіе прекраснаго и величье возвышеннаго [1]). Способность съ благоговѣйнымъ почтеніемъ преклоняться предъ возвышеннымъ есть одно изъ лучшихъ качествъ человѣческаго духа, настраивающагося при созерцаніи возвышеннаго на религіозный ладъ [1a]) и укрѣпляющаго этимъ созерцаніемъ свои нравственныя силы [2]). Весьма рано человѣчество достигло способности не только испытывать возвышенныя впечатлѣнія, но и производить ихъ на созерцателя, какъ это видно изъ древнѣйшаго періода исторіи искусствъ, богатаго художественными произведеніями возвышеннаго характера. Значительно позднѣе люди стали давать себѣ отчетъ въ этихъ впечатлѣніяхъ.

Одинъ изъ первыхъ писателей, сдѣлавшихъ попытку объяснить возвышенное, былъ авторъ трактата „О возвышенномъ“ („Περὶ ὕψους“), приписываемаго обыкновенно Лонгину, жившему въ III в. по Р. Х. [3]). Авторъ упомянутаго трактата считаетъ возвышеннымъ то, что насъ поражаетъ [4]). Не опредѣляя [5]) возвышенное, онъ его объясняетъ примѣрами. Возвышенное настроеніе, говоритъ онъ, мы испытываемъ, глядя на большія рѣки, океанъ, небесныя свѣтила, изверженія огнедышащихъ горъ и т. д. [6]). Возвышенное встрѣчается не только въ природѣ, но и въ ея художественномъ изображеніи. Авторъ трактата указываетъ на описаніе бури у Гомера [7]). Едва ли правъ Лагарпъ, говорившій, что авторъ трактата видитъ высокое только въ стилѣ. Шевыревъ пишетъ объ упомянутомъ авторѣ: „Какъ риторъ, онъ

примѣнялъ свою теорію высокаго болѣе къ стилю, какъ и всѣ древніе критики, у которыхъ слогъ менѣе отдѣлялся отъ мысли, чѣмъ въ наше время; но мы увидимъ, что онъ глубже наблюдалъ его, нежели думаетъ Лагарпъ. Будучи воспитанъ на языческихъ образцахъ, Лонгинъ постигъ важность Богодухновеннаго изреченія Моисея: „И рече Богъ:—да будетъ свѣтъ—и бысть“ [7a]), и совершенно новую сторону открылъ даже въ языческихъ писателяхъ, сторону высокой мысли“ [8]). Авторъ трактата о возвышенномъ настолько цѣнитъ мысль и утверждаетъ ея преобладающее значеніе надъ формой, что считаетъ возвышенной ту рѣчь, которая заставляетъ насъ сильно призадуматься. Это, по мнѣнію Буало, важный признакъ возвышеннаго.

„Такая рѣчь производитъ на насъ дѣйствіе, которому противиться очень трудно, чтобы не сказать невозможно; воспоминаніе о ней продолжается долго и изглаживается съ трудомъ. Словомъ, предметъ дѣйствительно возвышенъ, когда всѣмъ нравится цѣликомъ и во всѣхъ своихъ частяхъ. Если большое количество лицъ разныхъ профессій и разныхъ возрастовъ, неимѣющихъ ничего общаго по характеру и наклонностямъ, одинаково поражены однимъ мѣстомъ въ рѣчи, то это сужденіе, это единогласное одобреніе столькихъ несогласныхъ въ другомъ отношеніи умовъ служитъ вѣрнымъ и неоспоримымъ доказательствомъ присутствія Чудеснаго и Великаго“ [9]).

Высота духа, величіе мысли можетъ обнаружится безъ помощи словъ, въ молчаніи. Таково, по мнѣнію автора трактата „О возвышенномъ“, молчаніе Аякса, когда Одиссею

„Души другихъ знаменитыхъ умершихъ явились; со мною
Грустно они говорили о томъ, что тревожило сердце
Каждому; только душа Теламонова сына Аякса,
Молча, стояла вдали, одинокая, все на побѣду
Злобясь мою, мнѣ отдавшую въ станѣ Аргивянъ доспѣхи
Сына Пелѣева“.

Одиссей умоляетъ Аякса „гнѣвъ изгнать изъ великаго сердца“ и приблизиться, но тщетно:

„ . . . не отвѣтствовалъ онъ; за другими тѣнями
Мрачно пошелъ: напослѣдокъ сокрылся въ глубокомъ Эревѣ“ [10]).

По поводу возвышеннаго впечатлѣнія, производимаго молчаніемъ, замѣчаетъ Мармонтель: „Возвышенное иногда даже обходится безъ словъ и можетъ быть выражено лишь дѣйствіемъ;

молчаніе въ такомъ случаѣ походитъ на покрывало на лицѣ Агамемнона въ картинѣ Тиманта или на листы, разорванные музой исторіи въ знаменитой картинѣ Шантильи. Молчаніемъ отвѣчаетъ въ аду Аяксъ Улису, Дидона Энею. Оно есть наиболѣе возвышенное выраженіе негодованіе и презрѣнія“ [11]).

Возвышеннымъ характеромъ отличается молчаніе Прометея, Ніобеи и Ахилла въ трагедіяхъ Эсхила. „Прометей въ глубокомъ молчаніи переноситъ незаслуженныя страданія. Онъ остается одинаково безучастнымъ, какъ къ сочувственнымъ словамъ Вулкана, такъ и къ оскорбленіямъ Силы. У Эсхила часто молчаніе дѣйствующихъ лицъ служитъ для достиженія величайшихъ драматическихъ эффектовъ. „Въ Ніобеѣ“, въ началѣ пьесы мать пребываетъ въ теченіе трехъ дней на могилѣ своихъ дѣтей, въ молчаніи и съ покрытой головой.

Въ „Выкупѣ Гектора“ Ахиллъ, предаваясь своему горю, произноситъ лишь нѣсколько словъ вначалѣ, отвѣчая Меркурію, проводнику стараго Пріама“ [12]).

Наиболѣе возвышеннымъ характеромъ отличается молчаніе Христа: передъ Каіафою, [13]) передъ Иродомъ [14]) и Пилатомъ [14a]) По поводу молчанія Христа Розенкранцъ пишетъ: „Истинное величіе, конечно, еще рѣзче выдѣляется при сопоставленіи съ его карикатурой, какъ, напримѣръ, когда Христосъ передъ жалколюбопытнымъ королемъ Иродомъ обнаружилъ безконечность своего величія въ презрительномъ молчаніи. Иродъ, король, спрашиваетъ пойманнаго, приговореннаго еврея, а этотъ не удостаиваетъ его отвѣта. Передъ этимъ развратнымъ, мнимымъ королемъ уста Христа, дышащія такою любовью, не раскрываются“ [14b]).

Отецъ современной эстетики Баумгартенъ посвятилъ возвышенному особую главу, подъ названіемъ: „Magnitudo aesthetica“ [14c])

Книга Баумгартена „Эстетика“ напечатана въ 1750 г. Въ 1756 г. появилось знаменитое сочиненіе Бёрка о возвышенномъ и прекрасномъ (Edmund Burke, A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful).

Беркъ отдѣляетъ прекрасное отъ возвышеннаго: прекрасное не можетъ быть возвышеннымъ и, наоборотъ, возвышенное— прекраснымъ [15]). Даже безобразное иногда производитъ возвышенное впечатлѣніе [16]). Отдѣленіе возвышеннаго отъ прекраснаго происходитъ отъ двухъ разныхъ принциповъ, отъ которыхъ зависитъ впечатлѣніе возвышеннаго и прекраснаго: а) самосохраненія и в) общительности. Чувство самосохраненія есть источникъ тяжелыхъ аффектовъ оттого, что воображеніе устрашаетъ насъ ужасными образами мученій и гибели. Все, способное при-

чинить намъ страданіе и смерть, все, пугающее нашу фантазію, можетъ производить возвышенное впечатлѣніе [17]). Наиболѣе сильная степень впечатлѣнія, производимаго возвышеннымъ, называется удивленіемъ; нѣсколько меньшая — есть восхищеніе и почтеніе [18]). Если возвышенное, основываясь на самосохраненіи, имѣетъ своимъ источникомъ все, грозящее намъ страданіемъ и гибелью, то все ужасное—возвышенно [19]). Оттого, напримѣръ, возвышенному содѣйствуетъ темнота [20]), которую наше воображеніе населяетъ страшными призраками. Возвышенное впечатлѣніе производитъ все могучее, въ особенности, если оно намъ враждебно (напр., нѣкоторыя животныя въ книгѣ Іова, Сатана Мильтона) [21]). Наиболѣе возвышенное впечатлѣніе производитъ мысль о Богѣ, могуществу котораго нѣтъ границъ [22]). Возвышенное, основываясь на принципѣ самосохраненія, вызываетъ въ созерцателѣ напряженіе фибръ, отсюда, по мнѣнію Бёрка, все, производящее напряженіе фибръ, есть возвышенное [23]). Если возвышенное причиняетъ напряженіе фибръ, то оно можетъ содѣйствовать очищенію сосудовъ отъ засоренія [24]).

Беркъ, наряду со взглядами, порожающими своею странностію, высказалъ мысли, не утратившія своего интереса и до сихъ поръ. Онъ оказалъ большое вліяніе на Канта, который свою зависимость отъ Берка обнаруживаетъ не только въ общемъ своемъ ученіи о возвышенномъ и прекрасномъ, изложенномъ въ его книгѣ „Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“, но и въ частностяхъ [25]).

Кантъ признаетъ нѣкоторое сходство возвышеннаго съ прекраснымъ, такъ какъ „то и другое нравятся сами по себѣ“ [26]), но указываетъ на разницу этого удовольствія: прекрасное возбуждаетъ въ созерцателѣ пріятное чувство, содѣйствующее жизни; наоборотъ, возвышенное доставляетъ наслажденіе не непосредственно, на мгновенье даже сковываетъ жизненныя силы, изліяніе которыхъ впослѣдствіи наступаетъ тѣмъ сильнѣе. Оттого игривое впечатлѣніе красоты замѣняется при созерцаніи возвышеннаго чувствомъ гораздо болѣе серьезнаго характера. Возвышенное несовмѣстимо съ прелестью. Оно то притягиваетъ, то отталкиваетъ насъ и не доставляетъ положительнаго удовольствія, а возбуждаетъ въ созерцателѣ удивленіе и почтеніе, которыя можно назвать отрицательными наслажденіями [27]). Но главное отличіе прекраснаго отъ возвышеннаго заключается въ томъ, что въ первомъ обнаруживается цѣлесообразность формы, доставляющей наслажденіе;—наоборотъ, возвышенное, съ точки зрѣнія формы,

кажется намъ нецѣлесообразнымъ, несоотвѣтственнымъ и насилующимъ наше воображеніе [28]).

Кантъ дѣлитъ возвышенное на a) математическое и b) динамическое [29]). a) „Возвышеннымъ мы называемъ то, что просто велико“ [30]). Большое возбуждаетъ въ насъ почтеніе, малое— презрѣніе [31]). Величина, производящая на насъ впечатлѣніе возвышенное, представляется намъ абсолютной: ея масштабъ не внѣ ея, а въ ней самой. Сравнительно съ возвышеннымъ все остальное кажется малымъ. Но всѣ вещи въ природѣ, сравнительно съ другими, то безконечно велики, то безконечно малы. Поэтому все, что подлежитъ области чувствъ, не есть возвышенное: оно заключается не въ вещахъ природы, не во внѣшнемъ мірѣ, а въ нашемъ внутреннемъ, — въ нашихъ идеяхъ, въ настроеніи нашего духа, стремящагося къ безконечному и безграничному и превосходящаго всякій чувственный масштабъ [32]).

Опредѣленіе величины числами или другими условными знаками—дѣло математики. Воспріятіе величины путемъ созерцанія есть дѣло эстетики [33]). Въ математикѣ нѣтъ наибольшей величины, потому что сравнительно съ любымъ громаднымъ числомъ можно найти еще большее. Для эстетическаго созерцанія есть наибольшая величина, доступная данному созерцающему субъекту, которая и производитъ на него впечатлѣніе возвышеннаго [34]). Величина, въ сравненіе съ которой все остальное кажется малымъ, есть безконечное [35]). Поэтому, въ природѣ возвышенно то, что возбуждаетъ идею безконечнаго [36]). Невозможность обнять безконечное есть причина, по которой возвышенное заключается не внѣ насъ, а въ нашемъ настроеніи при попыткѣ представить себѣ безконечное [37]). Возвышенное возбуждаетъ въ насъ почтеніе къ себѣ, состоящее изъ борьбы пріятнаго и непріятнаго чувства. Мы не въ состояніи нашими чувствами воспринять безконечное— этотъ источникъ возвышеннаго: здѣсь наша слабость; но нашему разуму присуща идея безконечности, и нашъ духъ вѣчно стремится къ ней: въ этомъ наша сила [38])...

b) Проявленіе силы, превозмогающей громадныя препятствія, производитъ впечатлѣніе динамически—возвышеннаго. Таковы, напримѣръ, силы природы. Онѣ могутъ внушить страхъ, ужасъ... Но эстетическое наслажденіе возвышеннымъ наступаетъ лишь при условіи нашей безопасности, когда мы созерцаемъ проявленіе громадной силы, не грозящей намъ гибелью, хотя мы и сознаемъ, что, если бы она была направлена противъ насъ, то уничтожила бы наше бренное существованіе [39]). Кантъ пишетъ: „Сравнительно съ гордо свѣсившимися, какъ бы угрожающими

утесами, громоздящимися по небу грозовыми тучами, проносящимися съ молніей и громомъ, со всеразрушающей силой вулкановъ, съ опустошительными ураганами, съ безбрежнымъ, волнующимся океаномъ, съ высокимъ водопадомъ большой рѣки, наша борьба съ ними превращается въ ничтожество. Но, если мы находимся въ безопасности, то видъ ихъ, чѣмъ страшнѣе, тѣмъ привлекательнѣе; и мы охотно называемъ такіе предметы возвышенными, потому что они возвышаютъ надъ обычнымъ уровнемъ нашу душевную силу и обнаруживаютъ въ насъ противодѣйствующую мощь совсѣмъ иного рода, сообщающую намъ отвагу помѣриться съ кажущимся всемогуществомъ природы“ [40]).

Возвышенное впечатлѣніе, получаемое нами при созерцаніи природы, обусловливается сознаніемъ, что ея силы грозятъ лишь нашему тѣлу, но не нашей личности: ей свойственна мощь, которую не можетъ побѣдить ничто въ мірѣ [41]). Духовныя силы даютъ возможность человѣку смотрѣть безъ содроганія на всякія опасности и продолжать мужественно дѣлать свое дѣло, не взирая ни на какія грозные ужасы [42]). Оттого возвышенное заключается не въ природѣ, а въ насъ самихъ, въ сознаніи нашего превосходства надъ ней даже тогда, когда она губитъ нашу физическую оболочку, но безсильна сломить нашу духовную энергію, благодаря которой мы въ состояніи непоколебимо противостоять приближающейся опасности и погибать, сохраняя невозмутимое спокойствіе и не удаляясь ни на шагъ отъ исполненія своего долга. Если мы что-либо называемъ въ природѣ возвышеннымъ, то лишь только поводъ, обнаруживающій въ насъ эту духовную мощь, сознаніе которой сопровождается возвышеннымъ настроеніемъ [43]).

Мнѣніе Канта о возвышенномъ подвергнулъ подробному анализу Гердеръ, во многомъ несогласный съ авторомъ „Kritik der Urtheilskraft“ [44]). Гердеръ противъ исключенія возвышеннаго изъ области прекраснаго [45]). Они вѣтви одного и того же дерева, верхушка котораго есть возвышенная красота [46]). Возвышенное Гердеръ объясняетъ значеніемъ, придаваемымъ этому термину языкомъ.

Возвышенное происходитъ отъ слова высота, обозначающая не предметъ, а его положеніе надъ нами [47]). Съ дѣтства понятіе о высотѣ запечатлѣлось въ нашей душѣ и соединилось въ ней съ представленіемъ чего-то прекраснаго. Хотя трудно подняться на высоту, но зато съ нея открывается широкій горизонтъ, и глаза видятъ многое. Возвышенныя мысли и чувства поднимаютъ насъ надъ низкимъ и пошлымъ элементомъ жизни и окрыляютъ наши стремленія въ область лучшаго [48]).

Гегель разсматриваетъ возвышенное по поводу символизма въ искусствѣ [49]). По Гегелю, самодовлѣющая сущность (абсолютъ) освобождается отъ эмпирической единичности въ возвышенномъ [50]), пытающемся безконечное облечь въ конкретный предметъ [51]). Гегель несогласенъ съ Кантомъ, заключающимъ возвышенное въ субъективный міръ созерцателя, и думаетъ, что возвышенное слѣдуетъ искать въ абсолютной субстанціи, составляющей содержаніе послѣдняго [52]).

Подобно Берку и Канту, Гегель кореннымъ образомъ отличаетъ возвышенное отъ прекраснаго, но эту разницу объясняетъ по-своему. Идеальная красота, по Гегелю, есть адэкватное отношеніе внутренняго содержаніе къ внѣшней формѣ, полное проникновеніе реальной оболочки идеальною сущностію. Наоборотъ, въ возвышенномъ внѣшнее проявленіе субстанціи принижено ею. Въ этомъ приниженіи заключается единственное средство, находимое искусствомъ для изображенія Бога, отвлеченнаго и недоступнаго для облеченія въ форму какого-либо конечнаго существа [53]). Искусство, подобно міру, несмотря на всю свою необъятность все же неспособному къ адэкватному выраженію Бога,—искусство, не вполнѣ соотвѣтствующее своему содержанію, а лишь намекающее на послѣднее, называется символическимъ. Содержаніе, не вмѣщающееся въ символическомъ изображеніи, придаетъ такому искусству характеръ возвышенный [54]).

Вейсе различаетъ красоту прелестную (anmuthige Schönheit) отъ возвышенной (erhabene Schönheit) [55]). Фантазія, воспроизводя извѣстный предметъ, воспринимаемый внѣшними чувствами, придаетъ ему характеръ красоты. Повсюду эстетическія свойства, которыми творческое воображеніе надѣляетъ вещи, находятся съ ихъ чувственными качествами въ ирраціональномъ, несоизмѣримомъ отношеніи,—даже тамъ, гдѣ чувственныя качества вещей, содѣйствуя творческому воображенію въ надѣленіи предметовъ эстетическими свойствами, дѣлаютъ эти предметы прелестными, вслѣдствіе чего подобнаго рода красота называется прелестною [56]). Все великое, громадное, все дѣйствительно или кажущееся безграничнымъ воспринимается воображеніемъ въ смыслѣ противоположности между безконечностію собственнаго, то созидающаго, то разрушающаго безчисленные образы творчества, — и рѣзкоопредѣленною ограниченностію всего существующаго въ своей законченной единичности. Отсюда возникаетъ въ субъективномъ мірѣ созерцающаго духа эстетическая возвышенность, возвышенная красота [57]), въ которой содержаніе находится въ противорѣчіи (обнаруживающемся уже и въ прелестномъ) съ чувственнымъ,

конечнымъ, ограниченнымъ явленіемъ, въ тѣсныя рамки котораго это содержаніе не укладывается, а потому расторгаетъ заключающія его узы, чтобы предстать фантазіи во всей своей величавой самобытности [58]).

Фишеръ, опредѣляя красоту, какъ идею въ формѣ конкретнаго явленія, въ которомъ все чувственное одухотворено идеей и все духовное воплощено въ матерію [59]), объясняетъ возвышенное, какъ нарушеніе единства между идеей и образомъ, обусловливающаго красоту,—какъ результатъ противорѣчія между безконечностію идеи и ограниченностію образа [60]). Въ возвышенномъ идея перерастаетъ образъ. Но такъ какъ идея нуждается въ образѣ для своего проявленія, то потому единичное явленіе кажется то чѣмъ-то существеннымъ, то исчезаетъ передъ ея всеобщностію. Въ этомъ противорѣчіи заключается возвышенное [61]). Въ возвышенномъ форма, какъ опредѣленная граница, въ одно и то же время и расторгнута, слѣдовательно, уничтожена, и сохранена. Оттого возвышенное и оформлено, и безформенно (formlos) [62]).

Подобныя разсужденія о возвышенномъ возбуждаютъ сомнѣніе: туманность, неясность, запутанность мысли является-ли слѣдствіемъ глубины, или, наоборотъ: не есть ли результатъ увлеченія діалектикой—въ ущербъ дѣлу. По поводу мнѣнія Фишера о возвышенномъ Каррьеръ замѣчаетъ: „Нѣчто подобное можетъ быть на бумагѣ, которая все терпитъ, но не въ дѣйствительности. Я представляю себѣ Прометея Эсхила, храмъ Посейдона въ Пестумѣ, Монбланъ, Пророковъ Микель Анджело, Колумба на морѣ, Ніобею, все, что мы преимущественно называемъ возвышеннымъ, и нигдѣ не нахожу расторженія мѣры въ безграничное (ein Massüberschreiten im Grenzenlose), наоборотъ: вездѣ самоограничивающееся безконечное, нигдѣ нѣтъ безформеннаго вмѣстѣ съ формою, напротивъ, вездѣ форма и прекрасная форма“ [63]).

Далѣе Каррьеръ продолжаетъ: „Читателю нужно самому пройти черезъ глухую чащу эстетическихъ теорій; тогда онъ убѣдится, что непонятность и темнота происходитъ не отъ глубины идеи, а отъ недостатка разумѣнія: найденная истина всегда ясна и проста, но чтобы найти ее, часто приходится пройти черезъ трудный и сложный путь“ [64]).

Подобно Фишеру и Циммерманъ возвышенное объясняетъ противорѣчіемъ: только Фишеръ видитъ противорѣчье въ возвышенномъ оттого, что въ послѣднемъ „индивидуумъ въ одно и то же время и служитъ для идеи явленіемъ существеннымъ, и исчезаетъ передъ ея всеобщностію: здѣсь противорѣчіе, и это противорѣчіе есть возвышенное“ [65]). Циммерманъ замѣчаетъ,

что большое при сопоставленіи съ малымъ намъ нравится, малое при сопоставленіи съ большимъ намъ не нравится [66]). Стремясь представить себѣ все большую величину, мы убѣждаемся, что границъ нѣтъ. Такимъ образомъ, мы пріобрѣтаемъ идею безконечности, которую однако представить себѣ не можемъ. Стремиться же къ ней мы въ состояніи. Стремленіе къ чему-либо предполагаетъ представленіе о цѣли. Слѣдовательно, есть противорѣчье въ томъ, что безконечное мы то можемъ себѣ представить, то не можемъ [67]). По поводу объясненія возвышеннаго, предложеннаго Циммерманомъ, Лотце пишетъ: „Циммерманъ видитъ въ формѣ возвышеннаго противорѣчье, такъ какъ мы лишь стремимся къ представленію безконечнаго, которое вмѣстѣ съ тѣмъ и доступно нашему представленію, потому что всякое стремленіе предполагаетъ представленіе цѣли. Я, замѣчаетъ Лотце, не могу проникнуться убѣжденіемъ въ этомъ истолкованіи (Umdeutung) Кантовскаго взгляда: безконечно-малое не производитъ возвышеннаго впечатлѣнія, несмотря на то, что отношенія въ представленіи остаются тѣ же. Безъ сомнѣнія Циммерманъ заключаетъ изъ того, что представленіе большаго, содержа сумму представленій его частей, есть бо̀льшее, по количеству, представленіе, и это большее представленіе нравится при сопоставленіи съ меньшимъ. Взявъ за исходную точку какую-нибудь среднюю обычную для насъ величину, мы достигнемъ безконечномалаго вычитаніемъ и дѣленіемъ, подобно тому, какъ сложеніемъ и умноженіемъ достигаемъ безконечно-большого, слѣдовательно, одинаковымъ количествомъ представленій, но идущихъ въ обратномъ направленіи, при которомъ, однако, возвышенное впечатлѣніе исчезаетъ. Слѣдовательно, возвышенное впечатлѣніе основывается не на величинѣ представленія, а на отличающемся отъ него достоинствѣ представляемаго содержанія“ [68]).

Гораздо правильнѣе разсуждаетъ Цейзингъ, подчеркивая значеніе величины въ возвышенномъ, въ которомъ онъ видитъ нѣчто среднее между „чисто-прекраснымъ“ и трагическимъ. Подобно „чисто-прекрасному“, возвышенное возбуждаетъ идею совершенства, присущаго самому созерцаемому объекту, слѣдовательно, идею объективнаго совершенства. Подобно трагическому, возвышенное принуждаетъ созерцающаго субъекта перешагнуть за предѣлы созерцаемаго объекта и подняться до идеи абсолютнаго совершенства. Это дѣйствіе возвышенное производитъ преимущественно, благодаря своей величинѣ [69]). Все истинно возвышенное заключается въ ней, будь оно явленіемъ природы или всеобъемлющей идеей [70]).

Фехнеръ, вскользь упомянувъ мнѣнія о возвышенномъ разныхъ писателей, предпочитаетъ идти своей дорогой [71]). Сначала онъ обращаетъ вниманіе на то, что̀ производитъ на насъ возвышенное впечатлѣніе. Примѣрами возвышеннаго изъ природы Фехнеръ приводитъ: голубое небо днемъ и усѣянное звѣздами ночью, грозу съ гороподобными тучами, молніей и громомъ, бурю, бушующее море, наводненія, ледоходъ на большихъ рѣкахъ, большіе водопады, высокія, пустынныя горы, изверженіе огнедышащихъ горъ и т. п. Изъ области искусствъ, по Фехнеру, могутъ служить художественныя произведенія, выражающія божественныя величіе и мощь, а также и высокія качества человѣка: самоотверженіе, постоянство, непреклонность и пр. Къ возвышеннымъ художественнымъ произведеніямъ принадлежатъ: большіе, высокіе соборы, Зевсъ Олимпійскій, музыка, состоящая изъ долго-выдержанныхъ звуковъ, колокольный звонъ и м. т. п. [72]). Фехнеръ думаетъ, что все, превышающее обычныя явленія величиною или силою, способно производить возвышенное впечатлѣніе [73]), если только этотъ великій или могучій объектъ нашего созерцанія отличается единствомъ характера [74]). Если единство не нарушено, то разнообразіе и сложность нисколько не мѣшаетъ впечатлѣнію возвышеннаго, даже наоборотъ содѣйствуютъ послѣднему, какъ, напримѣръ, небо, усыпанное звѣздами, или готическій соборъ со всѣмъ богатствомъ своего орнамента [75]). Но одно единство, безъ особенно выдающейся величины и силы, не производитъ возвышеннаго впечатлѣнія, напримѣръ: модель готическаго собора въ сравненіи съ самимъ готическимъ соборомъ, слабый характеръ обыкновеннаго человѣка въ дѣйствительной, повседневной жизни въ сравненіи съ духовною мощью героя драмы или эпоса [76]). Точно также одна величина или сила безъ единства лишается возвышеннаго характера [77]). Тѣмъ не менѣе, хотя онѣ однѣ и не въ состояніи произвести возвышеннаго впечатлѣнія, все-таки ихъ вліяніе весьма важно: во-первыхъ, непосредственное вліяніе величины и силы на наши внѣшнія чувства производитъ импонирующій эффектъ; во-вторыхъ, онѣ дѣйствуютъ на насъ по закону ассоціаціи идей, возбуждая въ нашей фантазіи образы, производящіе возвышенное впечатлѣніе [78]).

Въ противоположность нѣкоторымъ писателямъ, думающимъ, что созерцаніе возвышеннаго сопровождается аффектомъ непріятнымъ (изъ таковыхъ самъ Фехнеръ упоминаетъ лишь: Кирхмана, Бёрка и C. Hermann'a), Фехнеръ утверждаетъ, что возвышенное доставляетъ намъ наслажденіе. Оттого возвышенное зрѣлище является предметомъ настойчивыхъ поисковъ и неудержимаго

стремленія [79]):—не даромъ туристы, путешествующіе по Италіи, такъ горько жалуется, если имъ случится опоздать къ взрыву Везувія, а при сраженіи городскія башни бываютъ усѣяны зрителями, несмотря на опасность быть убитыми шальною пулею [80]). Не вѣрно считать страхъ (какъ это дѣлаетъ, напримѣръ, Бёркъ, см. стр. 81) существеннымъ характеромъ впечатлѣнія, производимаго возвышеннымъ: наоборотъ, послѣднее мы испытываемъ постольку, поскольку мы избавлены отъ опасности или ее забываемъ [81]). Многое производитъ на насъ возвышенное впечатлѣніе даже безъ всякой примѣси страха, напримѣръ: восходъ солнца, лунная ночь, звѣздное небо и м. т. п. [82]).

Къ числу писателей, признающихъ, что возвышенное производитъ на созерцателя не одно пріятное, но и непріятное впечатлѣніе, принадлежитъ и Тренделенбургъ, по мнѣнію котораго, возвышенное причиняетъ намъ не одно наслажденіе, но и страданіе. Созерцая возвышенное, мы испытываемъ нѣчто въ родѣ меланхоліи и страха, но въ концѣ концовъ пріятное чувство одерживаетъ верхъ и даже можетъ достигнуть степени восторга [83]). Прекрасное внушаетъ къ себѣ любовь, а возвышенное—удивленіе [84]). Къ этому удивленію примѣшивается непріятное чувство отъ сознанія собственной слабости и собственнаго безсилія. Но это страданіе превращается въ наслажденіе, благодаря нашей способности представить себѣ превосходящую насъ величину или силу, слѣдовательно, духовно подняться до нея и ее себѣ усвоить [85]). Судя по впечатлѣнію, производимому на насъ возвышеннымъ, мы заключаемъ о немъ, какъ о силѣ, насъ превозмогающей. Мы не въ состояніи обнять возвышенное и чувствуемъ въ сравненіи съ нимъ собственное ничтожество [86]).

Въ возвышенномъ идея расторгаетъ узы своей матеріальной оболочки и поднимаетъ къ себѣ однородный съ собою духъ. Въ этомъ смыслѣ возвышенное очищаетъ и возноситъ нашу душу [87]).

Хотя въ возвышенномъ идея перерастаетъ форму, но не искажаетъ ее. Оттого возвышенное вовсе не противоположно прекрасному. Наоборотъ, возвышенное облекается въ красоту [88]), какъ, напримѣръ, въ Ніобеѣ [89]).

Тренделенбургъ, утверждая, что возвышенное производитъ смѣшанное чувство, состоящее изъ страданія и удовольствія, сходится съ Шиллеромъ, мнѣнія котораго тѣмъ болѣе интересны, что онъ соединялъ въ себѣ впечатлительность поэта съ глубокомысліемъ философа. Сходство Тренделенбурга съ Шиллеромъ заключается и въ томъ, что послѣдній утверждаетъ способность возвышеннаго, подавляя насъ своею грандіозностью и мощью,

закалять наши нравственныя силы и содѣйствовать полету нашего духа въ область идеала.

Человѣкъ стремится къ свободѣ и хочетъ все подчинить своей власти [90]). Благодаря развивающейся культурѣ, человѣкъ все болѣе и болѣе покоряетъ себѣ внѣшнія силы природы. Но эта побѣда не безгранична. Такъ, напримѣръ, человѣкъ не въ состояніи одолѣть смерти. Если же есть хоть что-нибудь одно, не во власти человѣка, то онъ уже не абсолютно свободенъ [91]). Чтобы достигнуть полной свободы, несмотря на невозможность подчинить своей волѣ въ физическомъ мірѣ рѣшительно все, человѣкъ прибѣгаетъ къ своему нравственному могуществу, отличающемуся отъ физическаго тѣмъ, что оно безгранично. Человѣкъ нравственно освобождается отъ внѣшней ему силы добровольнымъ подчиненіемъ ей [92]).

Этому освобожденію содѣйствуетъ не только нравственная, но и эстетическая способность, созерцающая возвышенное [93]). Возвышенное возбуждаетъ въ созерцателѣ чувство смѣшанное, состоящее изъ страданія и радости, которая можетъ дойти до восторга [94]). Это смѣшанное чувство зависитъ отъ двоякаго впечатлѣнія, производимаго на насъ возвышеннымъ предметомъ. Онъ превосходитъ своею грандіозностію нашъ неспособный обнять его умъ и своимъ могуществомъ наши силы противодѣйствовать ему. Но страданіе, проистекающее отъ подобнаго сознанія нашей слабости и ограниченности, съ лихвою вознаграждается убѣжденіемъ, что въ насъ есть нѣчто болѣе могучее, чѣмъ внѣшній міръ, а именно: нашъ духъ, возвышающійся до идеи безконечности, и наша воля, свободная отъ всѣхъ матеріальныхъ путъ и подчиненная лишь собственнымъ законамъ [95]). Эта духовная мощь даетъ возможность человѣку оставаться неизмѣннымъ и вѣрнымъ себѣ, несмотря ни на какія превратности, которыя уготовляетъ ему судьба [96]).

Все, напоминающее ему эту силу и свободу его духа, все будящее въ немъ идею безконечности: океанъ, небо, горы, грозныя явленія природы, съ ихъ грандіозной взаимной борьбой, столь контрастирующею съ монотонной размѣрностью и добропорядочностью нашей ограниченной культурности,—возбуждаетъ впечатлѣніе возвышеннаго [97]). Одно изъ величайшихъ преимуществъ человѣка заключается въ его способности созерцать возвышенное, обнаруживающееся то въ разрушительной, то въ созидательной силѣ природы, въ несправедливости, губящей невинность, все же торжествующую свою побѣду надъ всѣми превратностями, неспособными совратить съ пути намѣченнаго долга,

словомъ, въ борящемся съ судьбою человѣчествѣ, съ тою „гигантскою судьбою, которая, раздавливая человѣка, возвышаетъ его“ [98]). Созерцаніе возвышеннаго закаляетъ духъ, пріучая насъ стоять лицомъ къ лицу съ гибелью, ежечасно грозящей нашему бренному существованію, и мужественно смотрѣть на все неизмѣримо болѣе могучее, чѣмъ мы, неспособное однако одолѣть свободу нашей воли; столь гордо сознающей свою безусловную независимость отъ окружающаго міра и внушающей каждому изъ насъ: „Въ груди твоей горитъ судьбы твоей звѣзда“ [99]).

Подобно Шиллеру, и Т. Жуффруа утверждаетъ, что при созерцаніи возвышеннаго мы испытываемъ смѣшанное чувство наслажденія и страданія. Интенсивность силы, обнаруживающейся въ противодѣйствіи препятствіямъ, мѣшающимъ ея развитію, есть сущность возвышеннаго, по мнѣнію названнаго французскаго писателя. Проявленіе силы, легко, безъ усилій побѣждающей препятствія ея развитію или не встрѣчающей ихъ, есть красота; проявленіе силы въ борьбѣ съ ними есть возвышенное [100]). Жуффруа не согласенъ съ французскою школою эстетиковъ, видящихъ въ возвышенномъ высшую степень прекраснаго [101]). По мнѣнію Жуффруа, возвышенное кореннымъ образомъ отличается отъ прекраснаго. Въ прекрасномъ сила развивается легко, безъ усилій, не встрѣчая противодѣйствія и помѣхи или безъ труда устраняя ихъ; въ возвышенномъ сила борется, встрѣчая враждебныя своему развитію условія. „Основная идея возвышеннаго, пишетъ Жуффруа, есть борьба, это — идея силы свободной и интеллигентной, борящейся съ препятствіями, мѣшающими ея развитію; основная идея прекраснаго заключается въ силѣ свободной и интеллигентной, достигающей своей цѣли легко и безъ усилія“ [102]). При созерцаніи возвышеннаго мы испытываемъ удовольствіе, симпатизируя энергичному проявленію силы; но къ этому удовольствію присоединяется страданіе, потому что созерцаемая нами въ возвышенномъ сила борется, встрѣчая помѣхи и препятствія своему развитію и заставляя насъ, по закону сочувствія, испытывать отголосокъ ея борьбы въ самихъ себѣ [103]). Въ возвышенномъ, какъ и въ прекрасномъ, намъ нравится жизнь. Но такъ какъ жизнь въ возвышенномъ встрѣчаетъ препятствія и угрозы своему развитію, то мы, симпатизируя ей, страдаемъ. Нами овладѣваетъ страхъ, мы удручены зрѣлищемъ подавляющихъ противодѣйствій, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы испытываемъ надежду на будущее торжество силы надъ всѣмъ, что мѣшаетъ ея развитію и проявленію [104]). Сила, сущность которой заключается въ развитіи, не должна была бы встрѣчать препятствія. Но на землѣ

это не осуществимо. Въ мірѣ, въ которомъ мы живемъ, всякая сила болѣе или менѣе ограничена въ своемъ стремленіи къ наибольшому и всестороннему развитію. Поэтому, возвышенное встрѣчается несравненно чаще, чѣмъ прекрасное, и, напоминая намъ нашу собственную участь, гораздо сильнѣе дѣйствуетъ и на гораздо большее число людей [105]). Жуффруа видитъ разницу между прекраснымъ и возвышеннымъ, подобную той, которая существуетъ между святостію и добродѣтелью. Святость есть нравственность безъ усилій; добродѣтель есть нравственность, обнаруживающаяся въ побѣдоносной борьбѣ съ враждебными долгу склонностями [106]). Что съ точки зрѣнія этической есть святость и добродѣтель, то съ точки зрѣнія эстетической есть прекрасное и возвышенное.

Сходныя мысли съ Жуффруа о возвышенномъ высказываетъ Левекъ. Заслуживаетъ вниманія методъ, которымъ онъ пользуется для выясненія возвышеннаго. Предполагая, что возвышенное однородно съ прекраснымъ [107]), Левекъ предлагаетъ сличить ихъ, чтобы найти характеризующую ихъ разницу [108]). Прекрасное, по мнѣнію Левекъ, заключается въ величинѣ и порядкѣ [109]). „Прекрасное, пишетъ Левекъ, во всевозможныхъ случаяхъ есть сила или душа, дѣйствующая со всею своею мощью и согласно порядку, то-есть исполняя свои законы“ [110]). Остановившись на нѣсколькихъ примѣрахъ возвышеннаго: на океанѣ, дубѣ, противустоящемъ натиску бури, на орлѣ, взлетающемъ къ небесамъ, Левекъ приходитъ къ выводу, что въ возвышенномъ замѣчается могущество, превосходящее всякую мѣру чувствъ и воображенія“ [111]), и порядокъ, хотя ускользающій отъ нашихъ чувствъ, вслѣдствіе своей безграничной грандіозности или кажущагося хаоса или той и другой причины вмѣстѣ, но, по свидѣтельству нашего разума, еще высшій, чѣмъ тотъ, который доступенъ нашимъ чувствамъ. Сравненіе прекраснаго и возвышеннаго приводитъ къ убѣжденію, что тому и другому присущи и могущество, и порядокъ, только возвышенному въ гораздо большей степени, чѣмъ прекрасному. „Въ сущности, пишетъ Левекъ, возвышенное есть очень большая красота, или красота безконечная, которую мы признаемъ, не будучи въ состояніи ни обнять, ни точно опредѣлить ее“ [112]). Такимъ образомъ возвышенное тождественно съ прекраснымъ [113]). Прекрасное становится возвышеннымъ въ отношеніе къ намъ, къ нашимъ слабымъ силамъ воспріятія [114]). Оттого, при созерцаніи возвышеннаго, хотя мы испытываемъ восторгъ отъ его необычайной мощи, но къ этому удовольствію примѣшивается, особенно въ началѣ, нѣкоторая доля страданія, меньшая, чѣмъ наслажденіе и „являющаяся отъ сознанія нашей

слабости, обнаруживающейся передъ ужасною и непобѣдимою мощью“ [115]). Поэтому, по мѣрѣ нашего интеллектуальнаго развитія, все большей побѣды надъ природою и болѣе яснаго пониманія законовъ, управляющихъ міромъ, возвышенное для насъ исчезаетъ, превращаясь въ прекрасное [116]). Наконецъ, когда нашъ разумъ повергается передъ безконечнымъ, созерцая и изучая послѣднее по мѣрѣ своихъ ограниченныхъ силъ, то, хотя онъ и продолжаетъ находить его возвышеннымъ, но все болѣе и болѣе, какъ безконечно прекраснымъ [117]). Созерцаніе возвышеннаго, укрѣпляя нашъ духъ, вдохновляетъ героя на подвигъ, генія на творчество. „Геній и возвышенное одной породы, пишетъ Левекъ; между ними естественное и близкое родство“ [118]).

Взглядъ на возвышенное, не какъ на нѣчто противуположное прекрасному, а лишь на особый родъ послѣдняго, взглядъ, который высказанъ нѣсколькими изъ упомянутыхъ выше нѣмецкихъ эстетиковъ, изъ французовъ Жуффруа и Левекъ, встрѣчается и у англійскаго эстетика, Рёскина, несогласнаго въ этомъ отношеніи съ Бёркомъ, столь рѣзко разграничившимъ область возвышеннаго отъ прекраснаго (см. стр. 80). По мнѣнію Рёскина, возвышенное происходитъ отъ высоты (латинское слово sublimis значитъ высокій, sublime—высота). Все, возвышающее нашъ духъ, есть возвышенное. Возвышеніе нашего духа мы испытываемъ при созерцаніи всякой величины: пространства, могущества, добродѣтели или красоты. Но, конечно, наиболѣе благородная величина и могущество производятъ наиболѣе возвышенное впечатлѣніе. Совершенство въ художественномъ произведеніи сообщаетъ послѣднему извѣстную степень возвышеннаго характера. Беркъ отчасти правъ, что одинъ изъ элементовъ красоты есть миніатюрность, впрочемъ, лишь въ красотѣ матеріальной. „Но тотъ, который не чувствуетъ, что красота можетъ быть и безъ миніатюрности, пишетъ Рескинъ, и не сознаетъ, что такая красота есть источникъ возвышеннаго, не понимаетъ значенія идеала въ искусствѣ“ [119]).

Если резюмировать приведенныя мнѣнія о возвышенномъ, то окажется, что одни писатели разграничиваютъ возвышенное и прекрасное, какъ области, совершенно чуждыя, другіе считаютъ возвышенное за превосходную степень красоты, наконецъ, третьи высказываютъ едва ли не наиболѣе вѣрное мнѣніе о возвышенномъ, какъ объ особаго рода красотѣ, отличающейся величиною или мощью или тою и другою вмѣстѣ. Дѣйствительно, наблюденія надъ явленіями природы и художественными произведеніями, приводитъ къ убѣжденію, что оно есть то прекрасное, въ кото-

ромъ величина, или экстенсивная, или интенсивная [120]), или та и другая вмѣстѣ, играетъ роль преобладающаго фактора. Экстенсивная величина заключается въ протяженіи, продолжительности, числѣ, а интенсивная въ силѣ, могуществѣ, напряженіи, противодѣйствіи и т. п. [121]). Такъ какъ человѣкъ едва ли въ состояніи вполнѣ освободится отъ антропоморфизма, отъ взгляда на міръ сквозь призму собственной своей природы, то для него преимущественно важна величина интенсивная [122]), которую онъ чувствуетъ въ самомъ себѣ и переноситъ на внѣшній міръ, одухотворяя его и превращая обнаруживающія въ немъ силы въ символы своихъ страстей, порывовъ и энергіи.

О, небо, рѣки и озера!
Вы, молніи и бури скалъ!
Васъ сердцемъ оцѣнилъ я скоро:
Достойны вы, чтобъ я не спалъ,
Внимая вамъ! Вашъ грохотъ странный,
И эта буря въ вышинѣ
Есть только откликъ постоянный
Того, что не заснетъ во мнѣ.
Куда-жъ вы бури мчитесь? Или
Вы тѣ же, что въ людской груди
Живутъ всегда? иль вы открыли
Себѣ пріютъ, какъ орлы,
Въ вѣнцѣ заоблачной скалы" [123]).

Не громадный ростъ человѣка, а его духовная мощь производитъ на насъ возвышенное впечатлѣніе. Младенецъ Христосъ на рукахъ Сикстинской Мадонны Рафаэля производитъ болѣе возвышенное впечатлѣніе, чѣмъ колоссальный св. Христоферъ; бюстъ Юпитера Отриколійскаго возвышеннѣе Колосса Родосскаго, готическій соборъ возвышеннѣе гораздо большей скалы [124]). Духовная мощь иногда тѣмъ ярче обнаруживается, чѣмъ болѣе контрастируетъ съ незначительностью физическихъ средствъ, которыми пользуется. Движеніе бровей Зевса, приводящихъ въ сотрясенье весь Олимпъ, возвышеннѣе, чѣмъ если бы Зевсъ, для того, чтобы произвести такое дѣйствіе, сдѣлалъ движеніе рукою или всѣмъ тѣломъ [125]). Но какъ бы ни была значительна величина, ея возвышенное впечатлѣніе болѣе или менѣе парализуется, смотря по большему или меньшему отсутствію въ ней красоты. Такъ, напримѣръ, если мы себѣ представимъ какое-нибудь отвратительное животное въ громадныхъ размѣрахъ, то мы испытываемъ ужасъ, совсѣмъ не похожій на впечатлѣніе возвышеннаго [126]). В. Гюго пишетъ: „И что еще увеличивало ужасъ этой трущобы,—это то,

что она была огромна. Тамъ были выступы, углы, черныя ямы, углубленія. Отсюда являлась масса глухихъ закоулковъ, гдѣ; должно быть водились пауки въ кулакъ, чудовищныя мокрицы, а, быть можетъ, даже какія-нибудь невѣдомыя человѣческія существа“ [127]). Правъ Карръеръ, называя возвышеннымъ „то прекрасное, которое производитъ на насъ впечатлѣніе не столько своею граціей, миловидностію, сколько своей величиной, протяженіемъ и мощью. Для этого возвышенное должно превосходить обычный объемъ вещей, но отнюдь не собственную свою мѣру, потому что безмѣрность никогда не бываетъ признакомъ самодовлѣющей силы, обнаруживающейся въ сохраненіи мѣры. Поэтому, мы называемъ возвышеннымъ то, предъ чѣмъ все остальное кажется малымъ; но при этомъ не слѣдуетъ забывать, что возвышенное зависитъ не отъ одной величины, но и отъ условій прекраснаго: возвышенное не выводитъ насъ за предѣлы красоты, а находится въ ея границахъ“ [128]).

Величина, являясь преобладающимъ факторомъ въ возвышенномъ, теряетъ свою способность импонировать на наше эстетическое чувство, если лишена контрастовъ [129]). Нагроможденіе возвышенныхъ эффектовъ производитъ монотонное впечатлѣніе при чтеніи Мессіады Клопштока [130]). Наоборотъ, сопоставленіе колоссальной величины съ малой усиливаетъ эффектъ возвышеннаго [131]). Пренебреженіе контрастомъ ослабляетъ возвышенный эффектъ храма св. Петра въ Римѣ. „Дѣти-ангелы у чаши съ водой величиною съ человѣка, голуби съ масличною вѣтвью надъ ними въ нѣсколько футовъ длины, прочія фигуры на столбахъ, увеличены также и тѣмъ болѣе, чѣмъ онѣ выше. Но мы измѣряемъ высоту по перспективному умаленію; тамъ же, гдѣ его не замѣчаемъ, мы получаемъ лишь разсудочное понятіе о высотѣ, а ея эстетическое впечатлѣніе исчезаетъ. Столбы колоссальны, и такими казались бы намъ, если бы украшающія ихъ человѣческія фигуры были бы въ человѣческій ростъ; превосходя вмѣстѣ съ столбомъ обычную величину, при полномъ отсутствіи контраста, онѣ не допускаютъ нашъ глазъ видѣть во всей этой части зданія ничего необыкновеннаго: одна величина ослабляетъ другую. Столбъ съ двумя дѣтьми-ангелами, занимающими почти всю его ширину, кажется намъ не особенно большимъ; точно также всѣ части зданія въ отношеніи цѣлаго храма лишены ожидаемаго эффекта. Нужно сначала размышлять надъ величиной этого собора и затѣмъ соединить внутреннее представленіе съ внѣшнимъ впечатлѣніемъ, чтобы найти послѣднее возвышеннымъ, тогда какъ при входѣ въ Миланскій

соборъ насъ тотчасъ и непосредственно подавляетъ чувство безконечнаго“ [132]).

Сопоставленіе громадной величины съ малой значительно усиливаетъ возвышенный эффектъ первой. Близлежащіе дома своей сравнительно незначительною величиною содѣйствуютъ, благодаря контрасту, грандіозности собора Богоматери въ Парижѣ [133]). Самое грандіозное зданіе на рисункѣ или въ моделѣ теряетъ свой возвышенный характеръ, но онъ легко пріобрѣтается прибавленіемъ изображенія дерева или человѣка и т. п. Сравненіе величины зданія съ изображенными въ пропорціональную величину остальными предметами на рисункѣ даетъ возможность судить о грандіозности архитектурнаго памятника, который такимъ образомъ пріобрѣтаетъ силу производить возвышенное впечатлѣніе [134]). На законѣ контраста основанъ эффектъ появленія Ахилла, импонирующаго своимъ видомъ и крикомъ на Троянъ, не разъ побѣждавшихъ грековъ, но обратившихся тотчасъ въ бѣгство, услышавъ голосъ Ахилла и увидавъ его, хотя и безоружнаго: до такой степени могучимъ и страшнымъ казался этотъ герой своимъ врагамъ.

„Вышедъ за стѣну онъ сталъ надо рвомъ: но съ народомъ Ахейскимъ
Матери мудрой завѣтъ соблюдая, герой не мѣшался;
Тамъ онъ крикнулъ съ раската; могучая вмѣстѣ Паллада
Крикъ издала; и Троянъ обуялъ неописанный ужасъ“ [135]).

Сопоставленіе контрастовъ, столь содѣйствующее эффекту возвышеннаго, вноситъ разнообразіе, которое, достигнувъ значительной степени, можетъ причинить сложность и даже запутанность. Послѣдняя едва ли совмѣстна съ возвышеннымъ. Простота считается необходимымъ условіемъ возвышеннаго. Всѣ великіе геніи въ искусствѣ достигали грандіозныхъ эффектовъ самыми простыми средствами, какъ, напримѣръ, Гендель, котораго за это такъ высоко цѣнилъ Бетховенъ [136]).

Еще Винкельманъ считалъ, что благодаря единству и простотѣ красота становится возвышенной [137]). Изъ современныхъ эстетиковъ Гроосъ особенное вниманіе обращаетъ на важность простоты въ возвышенномъ [138]). Хотя правъ Фехнеръ, замѣтившій, что иногда за простоту въ возвышенномъ принимается единство характера впечатлѣнія (см. стр. 87) [139]), тѣмъ не менѣе нельзя не видѣть, что все, уничтожающее простоту, мѣшаетъ и возвышенному; наоборотъ, ему содѣйствуетъ все, что упрощаетъ впечатлѣніе. Такъ, напримѣръ, если предметъ, производящій возвышенное впечатлѣніе, раскрошить на мелкіе кусочки, то оно

совершенно исчезнетъ. „Разбей громъ на его мелкіе составные звуки, и они будутъ убаюкивать ребенка; слей ихъ въ единый, внезапный ударъ, и властительный раскатъ потрясетъ небо“ [140]), говоритъ Фіеско. Оттого такъ содѣйствуетъ возвышенному темнота, скрадывающая детали [141]). Подавляющее впечатлѣніе производитъ на зрителя соборъ св. Петра въ Римѣ при надвигающихся сумеркахъ, когда нагроможденный на фасадѣ орнаментъ исчезаетъ, и видны одни лишь величавые контуры и гордо вздымающійся къ небесамъ гигантскій куполъ [142]). Возвышенный слогъ избѣгаетъ подробностей и ограничивается существеннымъ [143]). По словамъ Геттнера, въ „Мессіадѣ“ Клопштока „сумрачный тонъ темнаго чувства пробуждалъ возвышенныя чаянія“ [144]). Темнота содѣйствуетъ возвышенному не только въ прямомъ, но и въ переносномъ смыслѣ. Люди въ юности, народы въ ранній періодъ своей культуры, когда еще ихъ чувства свѣжи, умъ еще далекъ отъ гордой увѣренности извѣдать вселенную и отъ мнимаго притязанія все объяснить и подчинить человѣческой волѣ,— болѣе склонны къ благоговѣйному поклоненію возвышенному, чѣмъ человѣкъ въ періодъ зрѣлости, и тѣмъ болѣе старости, и націи въ позднюю эпоху ихъ цивилизаціи [145]) (ср. стр. 92).

Впрочемъ, есть неразгаданный мракъ, предъ которымъ содрогается самый надменный умъ, есть несокрушимая сила, сламывающая всю мнимую мощь человѣка, грозящая ему ежечасно и рано или поздно обрывающая его существованіе, унося его въ невѣдомый міръ, откуда нѣтъ возврата и проникнуть въ тайну котораго не доступно никому...

Умереть,—уснуть;—
Уснуть! И видѣть сны, быть можетъ? Вотъ оно!
Какіе сны въ дремотѣ смертной снятся,
Лишь тлѣнную стряхнемъ мы оболочку,—вотъ что
Удерживаетъ насъ. И этотъ доводъ—
Причина долговѣчности страданья
Кто бъ сталъ терпѣть судьбы насмѣшки и обиды,
Гнетъ притѣснителей, кичливость гордецовъ,
Любви отвергнутой терзанія, законовъ
Медлительность, властей безстыдство и презрѣнье
Ничтожества къ заслугѣ терпѣливой,
Когда бы самъ всѣ счеты могъ покончить,
Какимъ-нибудь ножомъ? Кто бъ несъ такое бремя,
Стеная, весь въ поту подъ тяготою жизни,
Когда бы страхъ чего-то послѣ смерти,
Въ невѣдомой странѣ, откуда ни единый
Не возвращался путникъ, воли не смущалъ,
Внушая намъ скорѣй испытанныя бѣды
Сносить, чѣмъ къ неизвѣданнымъ бѣжать [145a]).

Смерть тѣмъ и страшна, что внушаетъ человѣку сознаніе слабости его ума, безплодно пробующаго поднять завѣсу, скрывающую загадочный міръ, куда безвозвратно исчезаетъ умершій,— тщетности его попытокъ избѣгнуть этой роковой силы, направляющей насъ, куда бы мы ни шли, все къ одной и той же печальной развязкѣ [146]). И чѣмъ культурнѣе человѣкъ, чѣмъ больше власти у него надъ природой, тѣмъ ярче его безсиліе передъ смертію, которая ко всѣмъ одинаково безпощадна. Оттого, чѣмъ образованнѣе человѣкъ, тѣмъ труднѣе ему умирать; наоборотъ, чѣмъ ближе онъ къ первобытному состоянію дикаря, тѣмъ легче разставаніе съ жизнію [147]).

Для христіанъ смерти нѣтъ. Она лишь переходъ изъ земной жизни въ иную, лучшую...

Изъ философовъ, преимущественно стоики учили не бояться смерти, и, дѣйствительно, многіе изъ нихъ умирали совершенно спокойно [148]). Взглядъ на смерть, какъ на желанный покой небытія, встрѣчается у нѣкоторыхъ современныхъ философовъ-пессимистовъ, напримѣръ, у Майнлендера [149]), который свое ученье подтвердилъ добровольной смертію [150]).

Но кто и какъ бы ни умиралъ; дикарь или идіотъ съ тупымъ безчувствіемъ животнаго, христіанинъ ли, съ надеждою на воскресенье, философъ ли, съ убѣжденіемъ въ необходимости и неизмѣнности законовъ бытія, преступникъ ли, уносящій съ собою терзанія своей запятнанной совѣсти, самоотверженный ли герой, увѣнчивающій личною гибелью свой подвигъ,—смерть всегда всѣхъ окружаетъ ореоломъ загадочности и величаваго покоя.

„По смерти сталъ ты внѣ тревогъ;
Ты сталъ загадкою, какъ богъ,
И вдругъ душа твоя
Какъ радость встрѣтила покой,
Какого въ жизни нѣтъ земной,
Покой небытія“ [151]).

Смерть уничтожаетъ всѣ человѣческія слабости и возноситъ умершаго надъ всей житейской суетой. Въ „Мессинской Невѣстѣ“, въ этой трагедіи братской ненависти, поэтъ говоритъ о смерти такъ:

„Въ своихъ чертогахъ нерушимыхъ смерть
Чистительною силой просвѣтляетъ
До ясности чистѣйшаго алмаза
Все смертное, и человѣчества
Несовершеннаго снѣдаетъ пятна [152]).

И какъ бы ни была сильна вражда при жизни, какъ бы ни были страшны преступленія, содѣянныя на землѣ, все: и ненависть, и злодѣянія, и страхи, и муки исчезаютъ тамъ, гдѣ все мірское умолкаетъ, какъ мимолетный, слабый звукъ въ вѣчной тишинѣ мертваго покоя. Примиренными между собой проходятъ вереницей пылавшіе нѣкогда взаимной ненавистью и ознаменовавшіе свою земную жизнь кровавыми злодѣйствами предки передъ очами Ореста: земныя страсти исчезли, и больше нѣтъ повода къ раздору:

О, что за сонмъ великій предо мной?
Не праздникъ ли то царственнаго дома?
Они приходятъ мирно, старъ и младъ:
Вотъ жены, мужи; сходны межъ собою.
Богоподобно—свѣтлы лики ихъ.
Да, то мои увѣнчанные предки!
Идётъ Фіестъ и рядомъ съ нимъ Атрей,
Бесѣдуя довѣрчиво, а дѣти
Играютъ дружно, рѣзвятся кругомъ.
Такъ нѣтъ вражды старинной между вами?
Какъ свѣтъ дневной, погасла ль ваша месть? [153]).

Смерть вырываетъ человѣка изъ потока настоящей жизни и погружаетъ его въ бездонную пропасть прошедшаго. Она съ каждымъ моментомъ растетъ и удаляетъ отъ насъ былое, окутывая его во все болѣе и болѣе сгущающійся мракъ вѣковъ. Оттого все прошедшее предстоитъ предъ взорами воображенія въ возвышенныхъ образахъ [154]). Смерть и традиція—увеличительныя стекла, сквозь которыя настоящее смотритъ на прошедшія времена [155]).

Если мы созерцаемъ предметъ, сохранившійся съ давнихъ поръ, то онъ какъ бы воплощаетъ въ себѣ истекшее время и ставитъ насъ лицомъ къ лицу съ тѣмъ, что отъ переживаемаго момента можетъ быть удалено на цѣлыя тысячелѣтія. Въ ночь съ 19 на 20 марта 1852 года Марьеттъ велѣлъ открыть дверь, ведущую въ гробницу Аписа, внутренность которой предстала глазамъ присутствовавшихъ такою, какою она была за 3230 лѣтъ тому назадъ. На тонкомъ слоѣ песку, покрывавшемъ почву, сохранились слѣды ногъ людей, погребавшихъ своего бога. Эти слѣды отпечатались на пескѣ тогда, когда еще не было ни Іерусалима, ни Аѳинъ, ни Рима, и пережили религіи и историческую миссію цѣлыхъ народовъ [156]). При открытіи одной шахты, погребенной вслѣдствіе обвала, были найдены двѣ кирки изъ оленьяго рога, и на покрывавшей ихъ пыли былъ отпечатокъ

руки работника, представшій глазамъ археологовъ въ томъ самомъ видѣ, въ которомъ онъ былъ за нѣсколько тысячъ лѣтъ тому назадъ [157]). Капля въ пещерѣ Макъ-Дугаля падала еще въ тѣ времена, „когда созидались пирамиды, когда пала Троя, когда былъ основанъ Римъ, когда Христосъ былъ распятъ іудеями, когда Вильгельмъ Завоеватель положилъ начало Британской имперіи, когда Колумбъ открылъ новую часть свѣта, когда Лексингтонское избіеніе было еще новостью! Эта капля падаетъ и теперь, и будетъ она падать, когда всѣ эти историческія воспоминанія уйдутъ въ сумракъ традиціи и потонутъ въ непроглядномъ мракѣ забвенія“ [157a]).

„По мѣрѣ того, какъ постепенно освѣщается и опредѣляется необъятный горизонтъ исторіи, умъ испытываетъ наслажденія все болѣе высокія, сходныя съ тѣми, которыя доставляетъ наука, открывающая ему небесныя пространства. Не безграничная и темная пустота охватываетъ душу. Сцѣпленіе судебъ въ глубинахъ времени и пространства, границы и начала ихъ, удаляясь отъ глазъ наблюдателя, обнаруживаютъ повсюду вѣчно юную жизнь, стремящуюся къ неизвѣданной цѣли“ [158]). Пирамиды продолжаютъ стоять, хотя сами небеса измѣнились: южный крестъ пересталъ быть видимъ въ Прибалтійскихъ странахъ, а полярная звѣзда появилась (Гумбольдтъ о времени) [158a]).

„Мастеръ поставилъ меня на подножіе собственной силы:
„Стой“, сказалъ онъ—и я вѣка стою на пескѣ“ [158b]).

Тѣ предметы, которыя сохранились въ неизмѣнномъ видѣ съ глубокой старины, представляютъ какъ бы застывшее время, или остановившееся въ своемъ вѣчномъ потокѣ, передъ которымъ не въ состояніи устоять ничто. Но это всеразрушающее время, уносящее съ собою вселенную, которая въ каждый слѣдующій моментъ уже не та, чѣмъ была въ предшествовавшій, на вѣчныя времена канувшій въ лету, это безжалостное время является и добрымъ геніемъ, „смывая въ свои бездонныя пропасти всю соль человѣческихъ слезъ“ [159]). Показывая намъ прошедшее въ величавыхъ образахъ почтенной старины, чрезъ мимолетное настоящее, влечетъ оно насъ къ безконечному будущему со всѣми его заманчивыми надеждами, влекущими насъ по безграничному пути культурнаго прогресса. Карлейль пишетъ: „Безграничное, молчаливое, никогда не знающее покоя, это такъ называемое время, катящееся, устремляющееся, быстрое, молчаливое, какъ все уносящій приливъ океана, въ которомъ мы и вся вселенная

мелькаемъ, подобно испареніямъ, подобно тѣни, появляясь и затѣмъ исчезая,—оно навсегда останется въ буквальномъ смыслѣ чудомъ, такъ какъ намъ недостаетъ словъ, чтобы говорить о немъ“ [160]).

Подобно настоящему, мгновенно исчезающему въ глубинѣ прошедшаго, неренося насъ ежеминутно въ будущее [161]), мы сами, наше тѣло, наши жилища, весь окружающій насъ міръ, словомъ, вся земля—едва замѣтная точка въ безграничномъ пространствѣ вселенной, гдѣ нѣтъ ни низа, ни верха, ни конца, ни начала и гдѣ безчисленныя небесныя тѣла вѣчно движутся, не встрѣчая никакой преграды, носясь въ пространствѣ, въ сравненіе съ которымъ самая большая величина, доступная нашему воображенію является совершеннымъ ничтожествомъ.

Безграничность пространства есть нѣчто такое, что̀, подобно безконечности времени, наиболѣе поражаетъ нашъ умъ. Мы рѣшительно не въ состояніи представить себѣ величину, не имѣющую ни начала, ни конца, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы вполнѣ увѣрены, что вселенная и есть такая величина, потому что нашъ умъ совершенно отказывается признать границу пространства, за которымъ оно исчезло бы и не продолжалось до безпредѣльности.

Это безпредѣльное пространство, несравненно болѣе, чѣмъ всякая величина, подавляетъ наше воображеніе и смиряетъ нашу душу. „Двѣ вещи, пишетъ Кантъ, наполняютъ чувство все новымъ удивленіемъ, чѣмъ долѣе думаешь о нихъ: звѣздное небо надо мной и нравственный законъ внутри меня“ [162]). Внутри себя мы слышимъ голосъ, приказывающій намъ поступать согласно нравственнымъ законамъ. Въ области нашихъ намѣреній и энергичныхъ усилій ихъ осуществленія мы свободны. Но результаты нашихъ стремленій зависятъ не отъ насъ, и чѣмъ болѣе мы живемъ, тѣмъ становится намъ очевиднѣе подчиненіе событій человѣческой жизни не волѣ отдѣльныхъ лицъ, а несравненно болѣе могучимъ законамъ. Тогда нашъ умъ проникается убѣжденіемъ, что непостижимая сила бросила насъ въ міръ, для непонятной намъ цѣли [163]).

Удаляясь мысленно отъ земли, переносясь воображеніемъ въ небесное пространство, мы освобождаемся отъ иллюзій, будто человѣкъ есть царь природы; жизнь человѣчества со всѣми его страстями, стремленіями, радостями и горестями представляется мгновеньемъ въ безконечномъ теченіи времени, а сама земля—ничтожной песчинкой, двигающейся съ математическою правильностію по разъ установленному порядку [164]).

Тогда предстаетъ предъ очами нашего разума все величіе вселенной, управляемой законами. Въ ней нѣтъ мѣста произволу. Случайность немыслима, такъ какъ все совершается по плану, предначертанному разъ навсегда. Заботы о личныхъ, мелкихъ интересахъ, опасенія неудачъ, несчастій, ударовъ судьбы, словомъ, страхъ передъ неизвѣданнымъ будущимъ исчезаетъ, благодаря великой идеѣ законности всего существующаго. Идея о подчиненіи вселенной и всего въ ней существующаго разъ установленнымъ законамъ наполняетъ душу невозмутимымъ покоемъ, унося ее высоко надъ мірскими треволненіями ежедневной суеты и наполняя ее благоговѣніемъ къ стройному цѣлому съ его ненарушимымъ порядкомъ [165]).

Безконечность небесной глубины растетъ съ развитіемъ науки. Астрономія все болѣе и болѣе раздвигаетъ горизонтъ, открывая пространства, далеко превосходящія самыя смѣлыя гаданія фантазіи [166]), и навѣваетъ на душу религіозное настроеніе, проистекающее изъ сознанія безграничности вселенной, съ ея неизмѣннымъ строемъ, внушающимъ мысль о всемогуществѣ и всевѣдѣніи Творца [167]): „Небеса проповѣдуютъ Славу Божію и о дѣлахъ рукъ его вѣщаетъ твердь“ [168]).

О безграничности пространства Шиллеръ въ „Притчахъ Конфуція“ говоритъ такъ:

Пространство составили три протяженья;
Длина, ширина, глубина;
Но нѣтъ протяженіямъ тѣмъ измѣренья:
Ихъ мѣрой—безмѣрность одна!
Длина простирается въ даль безпрерывно
Все болѣ и болѣ впередъ:
Никто до конца этой линіи дивной
И мыслью самой не дойдетъ.
Вездѣ ширина безъ границъ разлилася,
По всѣмъ четыремъ сторонамъ;
Съ безбрежностью міра она обнялася
Въ дали, недоступной умамъ.
Глубоко, въ безмѣрныя, темныя бездны,
Ступила пятой глубина;
Высоко, за радужный куполъ надзвѣздный,
Челомъ поднялася она“ [168a]).

— Человѣка, съ его ограниченной точкой зрѣнія, дающей ему возможность нѣсколько оріентироваться лишь при сравненіи относительныхъ величинъ, поражаетъ, какъ безграничность небеснаго пространства, такъ и безконечно-малые атомы, до которыхъ тщетно пытается дойти разумъ, „одинаково неспособный

познать ничтожество, его породившее, и безконечное, его поглощающее“ [169]). Для мыслящаго человѣка въ природѣ нѣтъ ничего нестоющаго вниманія, мелкаго и незначительнаго: рѣшительно все свидѣтельствуетъ о непостижимой человѣческому разуму силѣ и мудрости Творца. Одинъ нѣмецкій поэтъ спрашиваетъ, что̀ можно назвать великимъ и что̀ малымъ, и сопоставляетъ величіе океана и горъ съ ничтожнымъ растеньицемъ, красный сокъ котораго, однако, окрашиваетъ Чермное море снѣговыя вершины горъ и, благодаря солнечнымъ лучамъ, превращаясь въ пары, уносится въ облака, откуда, къ ужасу народовъ, кровавымъ дождемъ проливается на землю [170]). „Все видимое и осязаемое, пишетъ Рёскинъ, неизмѣнно, во всѣхъ случаяхъ, учитъ насъ, что Великій Духъ природы одинаково глубокъ и непостижимъ, какъ въ ничтожнѣйшихъ, такъ и въ величайшихъ предметахъ. Божественный разумъ проявляется во всей энергіи своей дѣятельности на укромномъ берегу и въ разсыпающемся камнѣ, въ небесной выси и глубинѣ основъ земли. Для проницательнаго ума повсюду одинаково проявляется безконечность, величіе, могущество, единство и совершенство, какъ въ образованіи глины, въ испареніи облака, въ разсѣяніи пыли, такъ и въ блескѣ дневного свѣтила“ [171]).

Способность замѣчать величіе природы вездѣ и во всемъ есть удѣлъ глубокихъ мыслителей.

Но едва ли не всѣ люди испытываютъ возвышенное впечатлѣніе отъ созерцанія неба съ его солнцемъ, луною, звѣздами, облаками и радугой, о которой въ библіи сказано: „Прекрасна она въ сіяніи своемъ. Величественнымъ кругомъ своимъ она обнимаетъ небо; руки Всевышняго распростерли ее“ [172]). На землѣ наиболѣе грандіозными считаются: океанъ [173]), бури, грозы, наводненія [174]), землетрясенія [175]), горы, водопады и т. п.

Лишь нѣкоторыя философскія теоріи отрицали возвышенное въ природѣ [176]). Но всякій человѣкъ, не лишенный здороваго эстетическаго чувства, находитъ въ ней источникъ настроенія, отрывающій его отъ всего мелкаго, низкаго и пошлаго, поднимающій его духъ надъ суетой будничной жизни и узко-эгоистическими филистерскими интересами и внушающій ему религіозное благоговѣніе передъ творческими силами вселенной. „Еслибы были существа, всегда обитающія въ глубинѣ земли, пишетъ Аристотель, въ жилищахъ, украшенныхъ статуями и картинами, вообще всѣмъ тѣмъ, что имѣютъ тѣ, которыхъ называютъ счастливыми; потомъ, еслибы эти существа, услышавъ о дѣятельности и могуществѣ боговъ, вышли сквозь разверстыя земныя

разсѣлины изъ своихъ скрытыхъ жилищъ къ мѣстамъ, нами обитаемымъ; еслибы они внезапно увидѣли земли, и море, и небесный сводъ, узнали обширность облаковъ и силу вѣтровъ, оцѣнили солнце, его величіе, красоту и свѣтоносное дѣйствіе; еслибы они, наконецъ, послѣ того, какъ наступившая ночь покрыла землю мракомъ, вдругъ увидѣли звѣздное небо, луну, измѣняющую свой свѣтъ, восходъ и закатъ созвѣздій и ихъ съ самой вѣчности устроенное неизмѣнное теченіе: то, безъ сомнѣнія, они воскликнули бы: есть боги, и такія великія дѣла — ихъ творенія“ [177]).

Религіозная идея, внушаемая созерцаніемъ могучихъ силъ природы, сама по себѣ есть одно изъ наиболѣе возвышенныхъ явленій. Если атеизмъ отрицаетъ Бога, а огностицизмъ его игнорируетъ, то остается сама религіозная идея во всемъ ея трогательномъ величіи, свидѣтельствуя о порывахъ человѣческой души, ищущей якоря спасенія тамъ, гдѣ все гибнетъ въ вѣчномъ круговоротѣ борящихся силъ. „Видишь ли, голубчикъ, говоритъ Иванъ Алешѣ (въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“ Достоевскаго), былъ одинъ старый грѣшникъ въ восемнадцатомъ столѣтіи, который изрекъ, что еслибы не было Бога, то слѣдовало бы его выдумать, s'il n'existait pas Dieu, il faudrait l'inventer. И, дѣйствительно, человѣкъ выдумалъ Бога. И не то странно, не то было бы дивно, что Богъ въ самомъ дѣлѣ существуетъ, но то дивно, что такая мысль—мысль о необходимости Бога—могла залѣзть въ голову такому дикому и злому животному, какъ человѣкъ, дотого она свята, дотого она трогательна, дотого премудра и дотого она дѣлаетъ честь человѣку“ [178]).

До этой великой идеи додумался человѣческій умъ, къ ней вознесся человѣческій духъ въ своихъ попыткахъ найти опору въ томъ враждебномъ и противуположномъ человѣческому идеалу мірѣ, въ который мы брошены безъ нашего вѣдома и согласія. Зачѣмъ зло [179]), зачѣмъ страданіе, зачѣмъ такъ устроенъ свѣтъ, что благополучіе одного пріобрѣтается несчастіемъ и даже гибелью другого, зачѣмъ добро такъ часто побѣждается зломъ—словомъ, зачѣмъ въ жизни, полной чудесъ и красы, такая ужасная изнанка? Кто создалъ міръ и для чего? Зачѣмъ дано намъ влеченіе къ красотѣ, если намъ суждено вездѣ встрѣчать безобразіе?...

Зачѣмъ внушено намъ стремленіе къ добру, если принципъ жизни въ борьбѣ за существованіе, въ торжествѣ сильнаго надъ слабымъ и такъ часто злого надъ добрымъ? Зачѣмъ зажжена въ насъ жажда знанія, когда истина во всей своей полнотѣ намъ

недоступна?—Вотъ вопросы, возникающіе изъ попытокъ приподнять таинственный занавѣсъ,—вопросы, лежащіе въ основѣ религіи, возникающей изъ усилія человѣка проникнуть за предѣлы, положенные его пытливому духу. Религія есть наиболѣе высокій его порывъ. Какъ бы ни были разнообразны, странны, противорѣчивы, сбивчивы, а иногда и просто нелѣпы вѣрованія, въ особенности на низшихъ стадіяхъ религіозной эволюціи, все же на днѣ ихъ лежитъ глубокая истина: сознаніе того, что есть нѣчто, недоступное человѣческому пониманію, есть неразгаданная тайна, хранящая ключъ къ полному разумѣнію внѣшняго и внутренняго міра [180]).

Въ сонмѣ религіозныхъ вѣрованій библейскій монотеизмъ есть наиболѣе возвышенное изъ всѣхъ. Если магометанство въ своемъ единобожіи достигло лишь гигантскаго антропоморфизма [181]), то библія, хотя признала человѣка богоподобнымъ, все же отдѣлила отъ него Творца вселенной глубокою пропастью, какъ Духа вездѣсущаго и всемогущаго „Куда пойду отъ духа Твоего, поетъ Псалмопѣвецъ, и отъ лица Твоего куда убѣгу? Взойду ли на небо, Ты тамъ; сойду ли въ преисподнюю, и тамъ Ты. Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря, И тамъ рука Твоя поведетъ меня и удержитъ меня десница Твоя“ [182]). Въ книгѣ Іова, обращаясь къ нему съ вопросомъ, Богъ свидѣтельствуетъ о своемъ могуществѣ такъ: „Гдѣ былъ ты, когда я полагалъ основанія земли? Скажи, если знаешь? Кто положилъ мѣру ей, если знаешь? Или кто протягивалъ по ней вервь? На чемъ утверждены основанія ея, или кто положилъ краеугольный камень ея, при общемъ ликованіи утреннихъ звѣздъ, когда всѣ сыны Божіи восклицали отъ радости?

Кто затворилъ море воротами, когда оно исторглось, вышло какъ бы изъ чрева? Когда я облака сдѣлалъ одеждою его и мглу пеленами его, И утвердилъ ему Мое опредѣленіе, и поставилъ запоры и ворота, И сказалъ: доселѣ дойдешь, и не перейдешь, и здѣсь предѣлъ надменнымъ волнамъ твоимъ“ [183]).

Богъ, какъ творецъ вселенной, до такой степени ее превосходитъ своимъ могуществомъ, что самыя грозныя явленія природы кажутся ничтожествомъ передъ его всемогуществомъ и неспособными служить его провозвѣстниками. Въ этомъ смыслѣ обнаруживается глубокое эстетическое чувство въ библейскомъ разсказѣ о явленіи Бога пророку Иліи: „И вотъ Господь пройдетъ, и большой и сильный вѣтеръ, раздирающій скалы предъ Господомъ; но не въ вѣтрѣ Господь. Послѣ вѣтра землетрясеніе; но не въ землетрясеніи Господь. Послѣ землетрясенія огонь;

но не въ огнѣ Господь. Послѣ огня вѣяніе тихаго вѣтра (и тамъ Господь) [184]).

Это тихое вѣяніе представляетъ такой же эффектный контрастъ незначительности матеріальнаго знака съ духовной мощью, какой мы видѣли у Гомера, повѣствующаго о движеніи бровей, отъ котораго потрясся Олимпъ многохолмный [185]) (ср. стр. 93). Кромѣ того, тихій вѣтеръ гармонируетъ съ милостью Господнею, тогда какъ явленія разрушительныя болѣе соотвѣтствуютъ духу зла.

Дьяволъ дерзающій вступить въ борьбу съ самимъ Богомъ, пріобрѣтаетъ возвышенный характеръ.

Послѣдній проявляется во всей своей страшной мощи въ „Потерянномъ Раю“ Мильтона. Дьяволъ отнялъ у Бога треть ангеловъ и почти всѣхъ дѣтей Адама. Но возвышенный образъ Сатаны особенно ярко проявляется не въ его успѣхахъ, а его пораженіяхъ, которыя онъ сноситъ съ непреклонною гордостію. Онъ раненъ; громъ размозжилъ ему голову. Но сердце его не смягчилось. Онъ предпочитаетъ независимость, полную страданія, благоденствію, пріобрѣтенною цѣною свободы. Этотъ мрачный героизмъ, въ нѣдрахъ котораго клокочутъ огненныя страсти, скрытыя подъ холодною личиной и подчиненныя желѣзной волѣ, дѣлаютъ изъ Сатаны Мильтона воплощеніе энергіи, свойственной въ столь сильной степени свободолюбивымъ англичанамъ [186]). „Геройскій духъ, пишетъ, Тэнъ, стараго борца междуусобныхъ войнъ отражается въ битвахъ преисподней, и если спросятъ, почему произведеніе Мильтона величественнѣе произведеній другихъ писателей, я отвѣтилъ бы: потому что у него болѣе возвышенный духъ. Отсюда величіе его пейзажей. Если не бояться парадокса, то можно бы сказать, что они школа добродѣтели“. „Мильтонъ насъ возвышаетъ. Мощь описываемыхъ имъ предметовъ проникаетъ въ насъ. Мы возвышаемся, симпатизируя ихъ величью. Таково дѣйствіе его изображенія сотворенія міра. Благодатная свѣтлая заповѣдь Мессіи оставляетъ въ слушающемъ его сердцѣ слѣдъ. Чувствуешъ себя болѣе сильнымъ, болѣе нравственно-здоровымъ, созерцая это великое творенія мудрости и воли“ [186a]).

Уходя въ адъ, Сатана восклицаетъ: „Прощайте небесныя селенія! прощай, вѣчное жилище радости! Слава тебѣ, ужасная тьма, слава тебѣ, царство адовъ. Преисподняя! пріими въ безпредѣльныя твои пропасти новаго владыку, приносящаго тебѣ духъ, не могущій перемѣниться ни отъ времени, ни отъ мѣста, духъ, пребывающій въ собственныхъ своихъ нѣдрахъ; и силь-

ный произвести въ самомъ себѣ изъ ада небо, а изъ неба адъ. Что мнѣ до того, гдѣ я нахожусь, если никогда не могу перемѣниться? и чѣмъ могу быть, если не первымъ по Сопротивникѣ моемъ! Одинъ только громъ даетъ Ему преимущество надо мною. Здѣсь, по крайней мѣрѣ, мы будемъ свободны; Онъ не позовидуетъ намъ въ семъ уединеніи, которое опредѣлено намъ; не изгонитъ насъ изъ этого жилища. Здѣсь мы можемъ царствовать мирно и безопасно, царствовать славно даже въ адѣ. Лучше владычествовать въ мрачныхъ селеніяхъ, нежели быть рабомъ на небесахъ". [187].

По упорству, несокрушимой энергіи, не ослабѣвающей ни отъ мученій, ни отъ сознанія опасности въ борьбѣ съ вселильнымъ соперникомъ, Сатана Мильтона находитъ во всей литературѣ равнаго себѣ героя лишь въ Промтеѣ Эсхила. Разница только въ томъ, что Сатана, враждуя съ Богомъ, содѣствуетъ злу, а Прометей, борясь съ Зевсомъ, самоотверженно служитъ идеѣ добра. Зевсъ хочетъ погубить родѣ людской. Одинъ Прометей противится этому жестокому намѣренію. Онъ вселилъ въ человѣческое сердце надежду, укрѣпляющую духъ, дающую силу смотрѣть бодро впередъ, и похитилъ для людей съ неба огонь. Онъ же научилъ людей счету, письму, словомъ, направилъ ихъ на путь культуры. За то, что Прометей воспротивился жестокому намѣренію Зевса погубить людей и похитилъ для нихъ огонь съ неба, названный титанъ прикованъ къ скалѣ, гдѣ претерпѣваетъ ужасныя муки. Но онѣ ему не страшны. Подобно Сатанѣ Мильтона, Прометей цѣнитъ независимость выше всего и ни за что не промѣняетъ свои мученія на неволю Гермеса, посланнаго Зевсомъ смирить Прометея.

Этой покорности не добиться Зевсу отъ Прометея и не вывѣдать тайны, извѣстной непреклонному титану, грозящей гибелью отцу боговъ. Если Зевсъ вступитъ въ брачныя узы съ женщиной, извѣстной Прометею, не желающему однако ее назвать, то отъ этого брака родится сынъ, который свергнетъ своего отца [188]).

Гермесъ грозитъ Преметею новыми муками, но встрѣчаетъ одно непреклонное мужество непоколебимаго титана. Прометей говоритъ Гермесу:

Давно я прежде зналъ все то, что мнѣ
Ты насказалъ. Отъ злѣйшаго врага
Принять такую муку не позорно.
Пускай въ меня двойнымъ ударитъ жаломъ
Губительная молнія! Пусть воздухъ
Всколеблется отъ грохота громовъ,

Отъ судорогъ и взрывовъ урагана:
Пусть буря глубь земную размотаетъ
И съ основанія сдвинетъ землю! пусть
Смѣшаются, бичуемыя гнѣвомъ,
Въ бореньи дикомъ—воющее море
И молчаливая стезя свѣтилъ!
Пусть въ вѣчный сумракъ тартара свирѣпо
Низринетъ роковой круговоротъ
Мое грозой раздробленное тѣло!
Все жъ умертвить меня не можетъ Зевсъ“ [189]).

И вотъ по удаленіи Гермеса, его слова приводятся въ исполненіе. Прометей говоритъ:

„Слова его сбываются: грозилъ
Не даромъ онъ, земля заколебалась;
За молньей молнія—шипятъ и вьются
И всюду мечутъ огненныя стрѣлы;
Столбами вихри поднимаютъ пыль;
Вездѣ шумитъ, какъ въ буйномъ хмелѣ, буря;
Съ мятежнической яростью и съ воемъ
Въ отчаянномъ схватились боѣ море
И небеса... И эту кару Зевсъ
Мнѣ шлетъ, чтобъ испугался я... Рази,
Хлещи, грози!.. О мать моя святая!
О ты, Эфиръ, священная стезя
Зиждительнаго свѣта! посмотрите,
Какую я терплю несправедливость“ [190]).

Эсхилъ изобразилъ въ Прометеѣ идеалъ дѣятельности, направленной на улучшеніе человѣческой доли, и высшую степень самоотверженія, не останавливающагося ни передъ какими бы то ни было опасностями. Въ этомъ героѣ олицетворенъ духъ свободы, протестующей противъ произвола, и духъ непокорности, сломить которую не подъ силу могущественнѣйшему изъ боговъ. Оттого „Скованный Прометей“ Эсхила едва ли не наиболѣе возвышенное, по идеѣ, произведеніе во всей литературѣ [191]). Съ тѣхъ поръ, какъ Эсхилъ обработалъ въ своихъ трагедіяхъ миѳъ о Прометеѣ, названной титанъ сталъ „для смертныхъ символомъ ихъ судьбы и силы“ [192]), воплощеніемъ человѣческой цивилизаціи, враждующей, подобно своему миѳическому родоначальнику, съ теологическимъ принципомъ, тормазящимъ свободный духъ изслѣдованія естественныхъ законовъ и требующимъ рабскаго подчиненія грозному и деспотическому верховному началу. Опираясь на все болѣе расширяющуюся область научныхъ знаній, культура стремится къ увеличенію добра на землѣ, но часто встрѣчаетъ въ лицѣ

своихъ энергичныхъ піонеровъ противодѣйствіе со стороны коснаго обскурантизма, всячески мѣшающаго дѣлу поборниковъ прогресса и нерѣдко подвергающаго ихъ пыткамъ, сходнымъ съ мученіями своего прикованнаго къ скалѣ титаническаго прототипа.

— Прометей есть олицетвореніе героизма, который своимъ геніемъ похищаетъ небесный огонь, чтобы освѣтить путь человечеству и воспламенить души людей энтузіазмомъ, влекущимъ ихъ по слѣдамъ передового человѣка. „Великій человѣкъ, пишетъ Карлейль, съ его свободной силой, исходящей прямо изъ рукъ Божьихъ, есть молнія. Его слово—мудрое, спасительное слово; въ него могутъ всѣ повѣрить. Все воспламеняется тогда вокругъ этого человѣка, разъ онъ ударяетъ своимъ словомъ, и все пылаетъ огнемъ, подобнымъ его собственному“ [193]).

Едва ли не лучшее свойство массы заключается „въ способности счастливаго и честнаго ослѣпленія (увы! ей знакомы и другія ослѣпленія), въ способности безкорыстнаго энтузіазма, презрѣнія къ прямымъ личнымъ выгодамъ, которое для бѣднаго человѣка почти равносильно съ презрѣніемъ къ насущному хлѣбу. Великое всемірно-историческое свойство! Масса людей всегда кончаетъ тѣмъ, что идетъ, беззавѣтно вѣруя, за тѣми личностями, надъ которыми она сама глумилась, которыхъ даже проклинала и преслѣдовала, но которыя, не боясь ни ея преслѣдованій, ни проклятій, не боясь даже ея смѣха, идутъ неуклонно впередъ, вперивъ духовный взоръ въ ими только видимую цѣль, ищутъ, падаютъ, и наконецъ находятъ... и по праву; только тотъ и находитъ, кого ведетъ сердце. Les grandes pensées viennent du coeur, сказалъ Вовенаргъ“ [193a]).

Время ли, общество ли создаетъ героя, или онъ вліяетъ на свою эпоху и по-своему передѣлываетъ людей, во всякомъ случаѣ люди съ титаническими силами иногда появляются, возбуждая къ себѣ поклоненіе, представая предъ взорами человѣчества, подобно колоннамъ, высящимся надъ низменнымъ уровнемъ заурядныхъ натуръ массы [194]). Появленіе подобнаго героя есть возвышенный моментъ въ существованіи человѣчества, которое въ благоговѣйномъ почитаніи своего вождя и слѣдованіи по его стопамъ поднимается надъ пошлыми итересами своего будничнаго существованія и подвигается по пути своего культурнаго развитія [195]).

Герой тотъ, кто не ищетъ счастія [196]), въ смыслѣ безмятежнаго житья, герой стремится къ радости, даруемой побѣдой надъ трудностями,—той радости, которая заключается въ проявленіи силы и достиженіи цѣли.

Въ широкихъ, трудныхъ опасныхъ планахъ, въ смѣлыхъ замыслахъ, въ отважныхъ предпріятіяхъ, въ самоотверженныхъ поступкахъ, въ подвигахъ, стоющихъ иногда жизни [197]), для сильнаго человѣка заключается нѣчто дотого привлекательное, что онъ охотно жертвуетъ всѣмъ своимъ благополучіемъ ради одного героическаго момента. Кто знаетъ, можетъ быть, Арнольдъ Винкерлидъ, вонзая себѣ въ грудь непріятельскія копья, чтобы проложить дорогу своимъ товарищамъ и содѣйствовать ихъ побѣдѣ надъ ненавистнымъ врагомъ, испыталъ такой восторгъ, который не можетъ сравниться ни съ какимъ благополучіемъ эгоистическаго существованія [198]). Оттого, даже повѣствованіе о такихъ подвигахъ заставляетъ наши сердца трепетать отъ радостнаго сочувствія и тайнаго желанія испытать нѣчто подбное.

Величью героя соотвѣтствуетъ грандіозная ситуація его исторической миссіи. Герой завоеватель стремится къ покоренія всего міра, герой — пророкъ къ обращенію всѣхъ людей въ свою вѣру, герой—поэтъ къ привлеченію всѣхъ сердецъ къ созданному имъ идеалу, герой—мыслитель къ просвѣтленію ума всего человѣчества познаніемъ истины. Но героизмъ можетъ проявляться въ подвигахъ, заключенныхъ въ тѣсныя рамки скромнаго долга, что ни сколько не умаляетъ его нравственной цѣнности и эстетическаго величья. Мы благоговѣйно преклоняемся передъ простымъ желѣзнодорожнымъ сторожемъ, который, видя, что его трехлѣтній сынъ играетъ на полотнѣ желѣзной дороги, все-таки направляетъ на него приближающійся поѣздъ, который въ противномъ случаѣ потерпѣлъ бы крушеніе [199]).

— Подвиги, совершаемые или на грандіозной сценѣ всемірной исторіи, или въ узкой сферѣ частной жизни, озаряютъ человѣчество молніеноснымъ блескомъ: это мгновенные взрывы сконцетрированной духовной силы. Но не менѣе, если не болѣе мужества и энергіи нужно для кропотливаго, безпрерывнаго труда.

„Для цѣли общей ты сбираешь,
Быть можетъ, атомы одни,
Но въ свиткѣ вѣчности стираешь
Часы, минуты, годы, дни [200]).

Продолжительность труда и незначительность достигаемыхъ на первыхъ порахъ результатовъ парализуютъ слабую волю, выводятъ изъ терпѣнія, порождаютъ разочарованіе, охлажденіе и приводятъ къ отчаянію. Лишь люди съ желѣзною силою характера въ состояніи работать для достиженія далекой цѣли, не падать духомъ отъ неудачъ и довольствоваться медленнымъ при-

ближеніемъ къ ней. Такіе люди идутъ по намѣченному ими самими пути съ терпѣніемъ, напоминающимъ, по выраженію Вильгельма Оранскаго, „терпѣніе лодочника, который борется противъ теченія, часто относится назадъ, но не перестаетъ грести впередъ, и бываетъ доволенъ, если, послѣ нѣсколькихъ часовъ труда, успѣетъ подвинуться на нѣсколько саженъ“ [201]).

Карлейль, ратовавшій своимъ могучимъ и столь оригинальнымъ краснорѣчіемъ за культъ героевъ и въ своихъ знаменитыхъ лекціяхъ изобразившій героя-божество (Одинъ), героя-пророка (Магометъ), героя-поэта (Данте, Шекспиръ), героя-пастыря (Лютеръ, Ноксъ), героя-вождя (Кромвель, Наполеонъ) [202]) вполнѣ постигалъ, однако, и величье скромнаго труженика.

„По естественному сцѣпленію мыслей Карлейль перешелъ отъ преклоненія передъ героизмомъ, громкимъ, величественнымъ, потрясающимъ міръ, къ поклоненію передъ скромнымъ, безвѣстнымъ героизмомъ терпѣливаго труда. Великъ, прекрасенъ, достоинъ герой, открывающій новые горизонты или держащій въ рукахъ своихъ судьбы міра; но столь же великъ, прекрасенъ и достоинъ поклоненія безвѣстный труженикъ, который честно и мужественно борется съ нуждой и искушеніями въ своей узкой сферѣ, внося свою скромную лепту въ общую сокровищницу вѣчности“ [203]).

Если герой увлекаетъ за собой массу, если онъ своимъ подвигомъ толкаетъ человѣчество впередъ, то самъ онъ въ состояніи реализировать свои идеальныя мечты, лишь опираясь на помощь многихъ. Между героемъ и массой необходима солидарность. Безъ героя-вождя масса инертна; безъ массы герой безсиленъ: „Одинъ въ полѣ не воинъ“. Величайшій полководецъ безъ арміи лишается своего могущества. Симфоніи Бетховена превратились бы въ мертвый капиталъ, если бы не было оркестровыхъ музыкантовъ, а все были бы одни геніи, изъ которыхъ никто не пожелалъ бы играть партію второй скрипки... Зданіе цивилизаціи строится усиліями безвѣстныхъ тружениковъ, которые, исполняя свою ежедневную работу, совершаютъ чудеса культурнаго прогресса [204]). Всемірная исторія, по выраженію Карлейля, есть исторія и біографія великихъ людей [205]). Карлейль правъ, если подъ великими людьми разумѣть всѣхъ тружениковъ, которые начертали неизгладимыми письменами память о себѣ на продуктахъ человѣческой дѣятельности.

Работа двигаетъ міръ впередъ [206]). Она создаетъ нѣчто новое, становящееся въ свою очередь фундаментомъ и импульсомъ къ дальнѣйшему улучшенію. Едва ли справедливо закрывать глаза

на прогрессъ, отрицать всякую перемѣну въ исторіи и видѣть въ судьбѣ человѣчества одно лишь круговращеніе, какъ это утверждали стоики, напр., Маркъ Аврелій [207]). Такое же мнѣніе высказывалъ и Макіавелли. Онъ усматриваетъ круговращеніе въ политической и нравственной жизни человѣчества. Люди злы и своекорыстны. Умѣющій воспользоваться ихъ раздорами становится во главѣ государства. Но наиболѣе сильные граждане соединяются и свергаютъ его. Иго олигархіи надъ народомъ несносно. Онъ возстетъ противъ своихъ притѣснителей и тогда наступаетъ анархія, приводящія къ единовластію. Таково политическое круговращеніе. Ему соотвѣтствуетъ нравственно-общественное. Миръ и благоденствіе причиняютъ изнѣженность и праздность, ведущую къ безпорядкамъ. Наступаетъ ослабленіе націи, которымъ пользуются сосѣди. Начинается борьба. Она закаляетъ силу. Окрѣпнувшій народъ ликуетъ, празднуетъ свою побѣду надъ врагами и устанавливаетъ миръ. Увеличивающееся благоденствіе приводитъ снова къ нѣгѣ, праздности и разложенію [208]).

Но едва ли человѣчество обречено на то, чтобы вѣчно вертѣться на одномъ мѣстѣ. Не вѣрнѣе ли видѣть въ пути человѣческаго прогресса „линію спиральную“, поднимающуюся все выше и выше? [209]). По закону наслѣдственности мы передаемъ потомству наши достоинства и недостатки. Но если мы стараемся развить первыя и уничтожить вторые, то мы передаемъ нашимъ дѣтямъ также и привычку къ усиліямъ, направленнымъ противъ нашихъ дурныхъ свойствъ.

Хотя наша борьба не успѣла привести насъ къ побѣдѣ, но все-таки наша работа надъ собой не пропала даромъ: она обезпечиваетъ торжество добра надъ зломъ въ нашемъ болѣе или менѣе отдаленномъ потомствѣ [210]). Хотя человѣкъ самое жестокое существо: ни одно животное не мучаетъ другихъ, чтобы любоваться этими страданіями, какъ это дѣлаетъ человѣкъ [211]). Но если человѣкъ сумѣлъ превратить „брата волка“ въ усерднаго стража овечьяго стада [212]), то, можетъ быть, съ теченіемъ времени онъ будетъ въ силахъ покорить и того лютаго звѣря, который гнѣздится въ нашихъ сердцахъ [212a]). Мы уже и теперь видимъ постепенное уменьшеніе жестокости. Прежде самыя маловажныя преступленія наказывались смертію или страшными истязаніями [213]). Теперь все болѣе устанавливается убѣжденіе въ безполезности жестокихъ наказаній [214]) и ихъ несправедливости: преступникъ, разсматриваемый, какъ продуктъ атавизма, наслѣдственности и среды, возбуждаетъ къ себѣ сожалѣніе. Его нужно не карать, не мучать, а лѣчить. Гуманность возмущается не

только грубыми истязаніями прежнихъ карательныхъ мѣръ, но и современными, болѣе изысканными, но едва ли мѣнѣе мучительными: одиночнымъ заключеніемъ, постояннымъ молчаніемъ и т. п. [215]). Появляются филантропы, какъ Говардъ [216]) и Гаазъ [217]), которые всю свою жизнь посвящаютъ улучшенію жизни преступниковъ. Великая идея русскаго народа, что преступникъ „несчастный“ [218]) дѣлается достояніемъ и такъ называемыхъ образованныхъ людей. Умалишенные, подвергавшіеся прежде возмутительнѣйшимъ истязаніямъ, теперь пользуются самымъ заботливымъ уходомъ [219]). Новѣйшія открытія анестезирующихъ средствъ дѣлаютъ безболѣзненными самыя ужасныя операціи [220]). Наконецъ, разные виды рабства постепенно уничтожаются, и принимаются болѣе или менѣе энергичныя мѣры къ распространенію образованія и улучшенію физическаго и моральнаго существованія народа. Всѣ эти плоды культуры значительно уменьшаютъ сумму страданій.

Если трудно предположить, что человѣчество со временемъ уничтожитъ всѣ мученія [221]), то все же нельзя не видѣть, что, какъ и наслажданія, такъ и страданія человѣчества становятся выше, благороднѣе [222]). Есть даже страданія, которыя безконечно дороги человѣческому сердцу. Такъ, напримѣръ, едва ли что можетъ сравниться съ блаженствомъ пострадать и даже умереть за убѣжденіе. „Нѣтъ скептика, пишетъ Ренанъ, который бы не смотрѣлъ съ завистью на мученика, испытывающаго счастіе что-либо утверждать“ [223]). Нѣкоторыя изъ страданій, являясь результатомъ духовной высоты, мы не промѣняемъ ни на какое благополучіе, даруемое извѣстною степенью ограниченности. Едва ли Фаустъ, достигнувшій горькаго сознанія тщетности человѣческаго разума, вездѣ наталкивающагося на тайны, кладущія предѣлы пытливымъ изслѣдованіямъ, — промѣняетъ свое разочарованіе въ наукѣ на самодовольство ограниченнаго педанта, Вагнера [224]). Цивилизація, вѣроятно, не способна совершенно уничтожить страданія, но можетъ, по крайней мѣрѣ, облагородить, очеловѣчить ихъ, увеличить и возвысить наслажденія и радости [225]). Не говоря уже объ улучшеніи физической стороны жизни, гдѣ, благодаря все большей власти человѣка надъ природой, едва ли можно даже представить себѣ въ самомъ отдаленномъ будущемъ какой бы то ни былъ предѣлъ, культура доставляетъ человѣку все болѣе возрастающія радости, подавляя его грубый и узкій эгоизмъ, усиливая его симпатіи къ окружающей жизни и, развитіемъ ума, пробуждая интересъ ко всему существующему. „Для людей, пишетъ Дж. Ст. Милль, которые оставляютъ послѣ себя

предметы личной привязанности, и въ особенности для тѣхъ, которые развили въ себѣ участіе къ коллективнымъ интересамъ человѣчества, жизнь даже и на смертномъ одрѣ не только не теряетъ своего интереса, но сохраняетъ его въ той же силѣ, въ какой имѣла для нихъ во время ихъ молодости и здоровья". „Развитіе ума,—не говорю философское, но по крайней мѣрѣ такое, которое бы раскрывало человѣку источники знанія и дѣлало его способнымъ къ умственному труду, — такое развитіе превращаетъ въ неистощимый источникъ интереса все окружающее, и предметы природы, и произведенія искусства, и созданія поэзіи, и событія исторіи, и прошедшія, и настоящія, и будущія судьбы человѣчества" [226]). Оттого Дж. Ст. Милль не сомнѣвается въ возможности счастія для человѣчества: „Быть счастливымъ не значитъ находиться въ состояніи постояннаго экстаза. Минуты полнаго упоенія среди существованія, наполненнаго немногими преходящими страданіями, многочисленными и многоразличными наслажденіями, съ рѣшительнымъ преобладаніемъ актива надъ пассивомъ, и въ довершеніе ко всему этому отсутствіе такихъ требованій отъ жизни, которыхъ жизнь не въ состояніи выполнить,—вотъ жизнь, которая, по мнѣнію всѣхъ тѣхъ, кому только она досталась на долю, достойна назваться счастіемъ. Даже и теперь она составляетъ удѣлъ многихъ въ продолженіе значительной части ихъ существованія, и только дурное воспитаніе и дурное общественное устройство препятствуетъ тому, чтобы она сдѣлалась достижимой почти для всѣхъ" [227]).

Цивилизація, являющаяся результатомъ преимущественно успѣховъ науки [228]), освобождаетъ человѣчество отъ ужасовъ суевѣрія [229]), подчиняетъ законы природы разумной волѣ и даетъ неисчерпаемыя наслажденія любознательности. Но, отвоевывая себѣ то, что было прежде удѣломъ фантазіи, наука, опираясь преимущественно на знаніе, подчиняя разуму воображеніе, не причинитъ ли ослабленіе или даже атрофію послѣдняго [230])? Этотъ вопросъ важенъ и въ отношеніи этическаго и эстетическаго развитія человѣчества. Хотя, съ одной стороны, страсти преимущественно разжигаются воображеніемъ, которое часто является двигателемъ злой воли преступника [231]), но, съ другой стороны, воображеніе даетъ возможность ясно представлять себѣ состояніе нашего ближняго. Оттого жестокость часто есть слѣдствіе недостаточно развитаго воображенія [232]). Слѣдовательно, все, содѣйствующее развитію фантазіи, увеличиваетъ симпатію, эту основу нравственности, помогающую исполненію заповѣди: „Люби ближняго, какъ самого себя" [233]).

Хотя наука не исключаетъ дѣятельности воображенія, но на него преимущественно опирается искусство [234]). Съ успѣхами культуры, зиждущейся на развитіи науки, что́ будетъ съ художественною дѣятельностію человѣчества? Она преимущественно питалась міросозерцаніемъ, проникнутымъ поэтической фантазіей. Не правъ ли Дж. Китсъ, провозгласившій тостъ: „Да будетъ опозорена память Ньютона за то, что онъ разрушилъ поэзію радуги, сводя ее къ простой призмѣ“ [235]). Передовые ученые, напримѣръ, Ренанъ и Спенсеръ, предсказываютъ исчезновеніе художниковъ [236]).

Но едва ли это такъ. Искусство въ наукѣ находитъ громадное содѣйствіе (напримѣръ, въ такихъ ученыхъ, какъ Шеврейль, Гельмгольцъ) и др. [237]).

Наука, открывая новые горизонты предъ духовными очами человѣчества, можетъ вдохновить художниковъ на новые шедевры. Раскрывая міросозерцаніе человѣчества прежнихъ временъ, она помогаетъ лучше понимать и усваивать себѣ художественные памятники всей исторіи искусства. Здѣсь залогъ того, что воображеніе, по мѣрѣ дальнѣйшаго развитія культуры, не только не ослабѣетъ, но подъ верховнымъ контролемъ разума все болѣе будетъ развиваться и облагораживаться на почвѣ эстетическихъ наслажденій, которыя въ свою очередь будутъ содѣйствовать этическому прогрессу человѣчества.

Опираясь на науку и искусство, человѣчество станетъ все энергичнѣе стремиться къ „наибольшему счастію для наибольшаго числа людей“ [238]).

Въ большее или меньшее достиженіе этой великой цѣли, хотя бы и въ далекомъ будущемъ, тѣмъ возможнѣе вѣрить, что „отличительными и исключительными свойствами человѣческой природы, по мнѣнію одного изъ выдающихся современныхъ моралистовъ, представляются не ея пороки, а напротивъ, ея достоинства. Этими отличительными свойствами не можетъ быть ни чувственность, ни жестокость, ни эгоизмъ, ни страсть, ни зависть, которые всѣ въ большей или меньшей степени распредѣлены по различнымъ стадіямъ животнаго міра,—но нравственная сущность человѣка, дѣлающая его одного между всѣми другими существами способнымъ классифицировать свои эмоціи, противодѣйствовать своимъ желаніямъ и стремиться къ этическому совершенству. Не менѣе достовѣрно и то, что въ цивилизованномъ, слѣдовательно развитомъ человѣкѣ добро господствуетъ надъ зломъ. Добродушіе обыкновеннѣе жестокости. Видъ страданій чаще возбуждаетъ сожалѣніе, чѣмъ радость. Благодарность, а не противуположное

чувство составляетъ естественное послѣдствіе оказаннаго благодѣянія. Симпатіи человѣка обыкновенно склоняются къ героизму и добротѣ. Самый порокъ есть не что иное, какъ преувеличеніе и уклоненіе такихъ влеченій, которыя по существу совершенно невинны“ [239]).

Всемірная исторія, понимаемая, какъ умственный, нравственный и эстетическій ростъ человѣчества [240]), есть одно изъ возвышеннѣйшихъ явленій на землѣ и по справедливости можетъ быть названа, по выраженію Шеллинга, „поэзіей Бога“, „поэтическимъ шедевромъ Божественнаго разума“, „зеркаломъ, отражающимъ въ себѣ міровой духъ“ [241]). Возвышенный характеръ всемірной исторіи всего ярче обнаруживается въ торжествѣ духовной мощи надъ грубой матеріальной силой. Такъ, напримѣръ, одержали побѣду не несмѣтныя полчища, посланныя волею восточнаго владыки, а горсть отважныхъ воиновъ, ринувшихся на врага за своихъ женъ, дѣтей, отечество и боговъ въ славной войнѣ грековъ противъ персовъ, въ этомъ поединкѣ между Азіей и Европой, т.-е. между свободой и деспотизмомъ, кончившемся завоеваніемъ міра ученикомъ Аристотеля и поклонникомъ героя, созданнаго геніемъ Гомера. Александръ Великій, подчинивъ народы своему скипетру, подготовилъ своими воинскими подвигами торжество нравственной идеи. Нужно было сначала объединеніе міра, благодаря оружію Александра Великаго, а затѣмъ Рима, для обновленія человѣчества, совершившагося не насиліемъ, не мечомъ, не царскою волею, а проповѣдью рыбаковъ, доставившихъ побѣду убожеству надъ богатствомъ, смиренію надъ гордостію, сердечной простотѣ надъ самонадѣянностію ума, всепрощающей любви надъ всененавистническою жестокостью [242]).

Возникновеніе христіанства и его первенствующее значеніе въ судьбѣ человѣчества производитъ тѣмъ болѣе возвышенное впечатлѣніе, чѣмъ смиреннѣе обстановка его Божественнаго иниціатора. „Камениста земля, презрѣненъ народъ, немноголюдный городъ прислонился къ обнаженнымъ холмамъ, изрѣдка неровно оттѣненнымъ изсохшею смоковницею. За низкою и ветхою оградой стоитъ ослица. Въ деревянныхъ ясляхъ лежитъ Младенецъ; надъ нимъ склонилась непорочная мать и глядитъ на него исполненными слезъ очами; надъ ними, высоко въ небѣ стоитъ звѣзда и весь міръ осіяла чуднымъ свѣтомъ. Задумался древній Египетъ, увитый таинственными надписями, понижая ниже свои пирамиды; безпокойно глянула прекрасная Грецiя; опустилъ очи Римъ на желѣзныя копья; приникла ухомъ великая Азія съ народами—пастырями; нагнулся Араратъ, древній прапращуръ земли“ [243]).

И сынъ человѣческій возвѣстилъ людямъ, какъ нужно служить Богу. „Богъ есть Духъ, и поклоняющіеся Ему должны поклоняться въ духѣ и истинѣ“ [244]). Въ этихъ словахъ вся суть религіи, и для всякаго разумнаго существа, хотя бы живущаго на другой планетѣ, иной быть не можетъ [245]).

Въ приведенномъ изреченіи Христа резюмирована вся духовная жизнь человѣчества. Величію мысли содѣйствуетъ ея краткость [246]). Еще авторъ трактата о возвышенномъ указывалъ на краткость и простоту, какъ на условія возвышеннаго стиля [247]). Краткія, полныя значенія фразы, называемыя лаконизмами, были излюблены древними спартанцами. Мать-спартанка, подавая щитъ идущему на войну сыну, говорила: „Возвратись со щитомъ или на щитѣ“ [248]), желая этимъ сказать, что она надѣется увидать своего сына, по возвращеніи съ войны, или побѣдителемъ, или убитымъ. Классическая исторія полна воспоминаніями о возвышенныхъ рѣчахъ, глубоко-содержательныхъ и значительныхъ во всей ихъ могучей простотѣ и краткости, сказанныхъ героями въ важные моменты политической жизни. Такъ, напримѣръ, когда Ксеркъ потребовалъ отъ грековъ оружія, Леонидъ отвѣтствовалъ: „Приди и возьми“. „Но, сказалъ Ксеркъ, мои воины своими копьями заслонятъ вамъ свѣтъ солнца“. На это Леонидъ сказалъ: „Мы будемъ сражаться въ тѣни“. Леонидъ со своими воинами погибъ при Θермопилахъ. Греки увѣнчали подвигъ этихъ героевъ надписью: „Странникъ! Возвѣсти лакедемонянамъ, что мы лежимъ здѣсь всѣ триста, повинуясь законамъ отечества“ [249]). Такія возвышенныя мысли, величію которыхъ содѣйствуетъ простота и краткость выраженія, встрѣчаются и въ позднѣйшей литературѣ. Ими изобилуетъ французская трагедія. Такъ, напримѣръ, у Корнеля, когда старикъ Горацій узнаетъ, что двое изъ его сыновей убиты въ поединкѣ, рѣшающемъ судьбу Рима, а третій бѣжалъ, отецъ радуется смерти доблестно павшихъ въ бою сыновей и возмущается трусостію спасшагося. На вопросъ: чего желалъ бы онъ отъ своего сына, оставшагося, послѣ смерти своихъ двухъ братьевъ, однимъ противъ трехъ враговъ, „Qu'il mourût“ (чтобы онъ умеръ), отвѣчалъ отецъ [250]). Къ числу такихъ краткихъ и оттого тѣмъ болѣе возвышенныхъ изреченій принадлежатъ: знаменитое „Moi“ (я) Медеи Корнеля, ненавидимой своей страной и брошенной своимъ мужемъ, въ себѣ одной совмѣщающей и „желѣзо, и пламя, и землю, и море, и адъ, и небо, и царскій скипетръ, и грозу боговъ“ [251]), „Soyons amis Cinna“ (будемъ друзьями Цинна,—слова, которыя говоритъ Августъ въ „Циннѣ“ Корнеля заговорщику, посягнувшему на жизнь императора [252]);

„Ay, every inch a king“ [253]) („Король, король отъ головы до ногъ!“)—восклицаніе, вырвавшееся у Лира, потерявшаго свои владѣнія, но сохранившаго все свое царское величіе, „Nacht muss es sein, wo Friedlands Sterne strahlen“ [254]) (Ночь должна быть тамъ, гдѣ блещутъ звѣзды Фридланда)—фраза, вложенная Шиллеромъ въ уста Валленштейна, узнавшаго о своей опалѣ и рѣшившагося поднять мечъ для своей защиты.

Такъ тяжкій млатъ
Дробя стекло, куетъ булатъ“—[255])

сравненіе, которымъ Пушкинъ характеризуетъ Русь, въ ударахъ судьбы закалившую свою національную мощь.

Возвышенному стилю содѣйствуютъ, кромѣ краткихъ, но глубокихъ по мысли фразъ, отдѣльныя многозначительныя слова, напримѣръ, у Эсхила, языкъ котораго, по выраженію Каррьера, „торжественно важенъ, великолѣпенъ полнозвучными словосочетаніями и смѣлыми образами, то неожиданно привлекающими къ сравненію самые отдаленные предметы, то употребляющими для онагляживанія духовнаго что-нибудь самое обыкновенное“ [256]). За эти-то слова, между прочимъ Еврипидъ упрекаетъ Эсхила въ „Лягушкахъ“ Аристофана, говоря, что Эсхилъ „выпускалъ съ дюжину громкихъ, надменныхъ словъ, высокихъ, какъ горы, ужасающихъ... которыми зритель довѣрчиво восхищался“ [257]). Но едва ли этотъ упрекъ справедливъ. Языкъ Эсхила, изобилующій „полнозвучными сочетаніями“, соотвѣтствуетъ величавому характеру идей въ трагедіяхъ названнаго поэта, подобно тому, какъ громадные камни въ циклопическихъ сооруженіяхъ или въ архитектурѣ такъ называемаго stilo rustico усиливаютъ возвышенное впечатлѣніе такого рода зданій.

Эсхилъ, герои котораго непохожи на обыкновенныхъ людей своею гигантскою силою, какъ физической, такъ и духовной,—переноситъ насъ въ тѣ миѳическія времена, когда возникали архитектурные памятники, называемые циклопическими, ибо они производятъ такое впечатлѣніе, что для ихъ сооруженія нужны существа, своею силою далеко превосходящія обыкновенныхъ людей. Таковы, напримѣръ, развалины въ Аргосѣ, Микенѣ, Тиринсѣ и др. [258]). Что же касается до упомянутаго выше stilo rustico, то его возникновеніе имѣло причиною слѣдующее недоразумѣніе. Археологи и архитекторы XV вѣка, изучая древніе памятники, обратили вниманіе на не вполнѣ отесанные камни въ Porta Maggiore въ Римѣ, въ амфитеатрахъ Вероны и Полы и думали, что

такая неоконченность въ отдѣлахъ была преднамѣренной. На самомъ же дѣлѣ причина заключалась не въ преднамѣренности, а въ томъ, что упомянутыя зданія были не вполнѣ окончены. Слѣдствіемъ этого заблужденія возникло увлеченіе стилемъ rustico, который состоялъ въ употребленіи громадныхъ, неотесанныхъ камней для разныхъ сооруженій [259]). Таковы, напримѣръ, дворцы Питти и Строцци во Флоренціи, производящіе впечатлѣніе суровой мощи [260]).

Изъ громадныхъ каменныхъ глыбъ величиною въ двѣсти кубическихъ футовъ и въ тридцать тысячъ фунтовъ вѣсомъ сооружены египетскія пирамиды, поражающія своею громадностію, простотою, и приводящія въ смущеніе умъ, пытающійся понять: какимъ образомъ могли возникнуть подобныя зданія, колоссальность которыхъ столь несоразмѣрна съ ростомъ и силою человѣка [261]). Точно также Луксорскій и Карнакскій храмы со своими несмѣтными колоннами производятъ впечатлѣніе архитектуры гигантовъ. Шампоніанъ писалъ по поводу этихъ храмовъ, „что никто изъ древнихъ и современныхъ народовъ не постигалъ архитектуры такъ широко, возвышенно и грандіозно, какъ древніе египтяне; они строили, какъ люди въ сто футовъ высоты. Воображеніе, возносящееся въ Европѣ далеко за наши портики, останавливается и падаетъ къ подножію ста сорока колоннъ залы Карнакскаго гипостиля“ [262]). „Болѣе, чѣмъ какая бы то ни было другая, архитектура египетская возбуждаетъ въ умѣ идею абсолютной неразрушимости и безконечной продолжительности“ [263]).

Возвышенный характеръ запечатлѣнъ и на архитектурѣ римской, отразившей въ себѣ мощь народа, достигнувшаго всемірнаго владычества [264]). Эта мощь народа-завоевателя преимущественно олицетворена въ Колизеѣ и Пантеонѣ. Въ Колизей собирался весь Римъ, и народъ изъ отвлеченнаго понятія превращался въ конкретное: онъ могъ видѣть самого себя [265]).

Хотя изъ обломковъ Колизея выстроено три величайшіе дворца Рима: Фарнезскій, Барберинскій и Канчеллярія, но для этихъ сооруженій оказалось достаточной лишь половина внѣшней стѣны [266]).

Пантеонъ своимъ величавымъ куполомъ, какъ символомъ неба, воплощалъ идею поклоненія всѣмъ богамъ, которымъ этотъ храмъ былъ посвященъ [267]).

Насколько идея единаго Бога, создавшаго вселенную и управляющаго ею, выше сонмища боговъ классическаго политеизма, настолько возвышеннѣе языческихъ храмовъ христіанскій соборъ,

„который возносится, подобному мощному гимну, забывая о прихожанахъ, славословитъ Бога на собственномъ языкѣ и, гигантски вздымаясь къ небесамъ, какъ будто стремится къ иному міру, къ самому Божеству“ [268]). Готическій Соборъ, эта архитектурная фанфара, по выраженію Віолле ле Дюка [269]), стрѣлой летящая къ небесамъ, есть воплощеніе христіанской идеи зодчества [270]). У Гёте, который первый въ 18 в. сталъ постигать красоты готики [271]), мы находимъ восторженное описаніе Страсбургскаго Собора [272]), у В. Гюго—Собора Парижской Богоматери (въ романѣ того же названія). Возвышенное впечатлѣніе, производимое готикой, преимущественно обусловливается побѣдой матеріи, организованной геніемъ художника, надъ тяжестью. Готическій соборъ вытянутъ кверху. Вертикальная линія въ немъ преобладаетъ. Возносясь все выше и выше, онъ становится все эѳирнѣе, превращая матерьялъ, изъ котораго сооруженъ, какъ бы въ каменное кружево. Высота готическаго собора въ производимомъ имъ впечатлѣніи имѣетъ весьма важное, едва ли не первенствующее значеніе.

Въ этомъ легко убѣдиться, разсматривая модели готическихъ соборовъ, не способныхъ производить возвышеннаго впечатлѣнія. Наоборотъ, изображающій готическій соборъ рисунокъ, даже значительно меньшій модели, болѣе или менѣе пріобрѣтаетъ возвышенный характеръ, если на рисункѣ мы видимъ и деревья, и дома, и людей, которые, своею мизерностію въ сравненіи съ громадностію собора, даютъ намъ масштабъ для уразумѣнія величины подобнаго зданія [273]) (ср. стр. 95).

Высота отходитъ на второй планъ въ пластикѣ, въ которой главное значеніе пріобрѣтаетъ изображеніе интенсивной энергіи. Конечно, совсѣмъ игнорировать величину экстенсивную нельзя и въ скульптурѣ.

Такъ, напримѣръ, оба колосса Аменофиса III (Колоссы Мемнона у греческихъ писателей), одинъ семнадцати, а другой двадцати метровъ высоты, несмотря на то, что очень пострадали отъ дикой жестокости людей, все же, благодаря своей величинѣ и простотѣ линій, производятъ на путешественника неизгладимое впечатлѣніе [274]). Но иногда колоссальность можетъ вредить художественному достоинству статуи.

Такъ, напримѣръ, Колоссу Родосскому пишетъ Шнаазе „была придана оживленная форма индивидуальной жизни, вслѣдствіе чего громадность производила обратное впечатлѣніе, сообщала формамъ пустоту и незначительность, и все произведеніе казалось наглою дерзостью“ [275]). Иное дѣло, когда величина статуи является выраженіемъ силы.

Такъ, напримѣръ, благодаря колоссальности Діоскуровъ на Monte Cavallo въ Римѣ, понятно, почему эти благородные юноши, столь сильные и граціозные въ состояніи безъ всякаго напряженія справиться со своими конями [276]).

Одна изъ этихъ статуй приписывается Фидію, другая Праксителю [277]). Вѣроятно, эти статуи—копіи, принадлежащія римской эпохѣ.

Но замѣчаемое въ нихъ соединеніе идеальнаго величія съ естественностію допускаетъ предположеніе, что оригиналъ былъ созданъ во времена Фидія [278]).

Фидіемъ было создано возвышеннѣйшее произведеніе во всей исторіи пластики, а именно: статуя Зевса, находившаяся въ Олимпійскомъ храмѣ. Объ этой статуѣ Quatremère de Quincy пишетъ: „Судя по художественнымъ и историческимъ даннымъ, мы думаемъ, что Фидію выпала честь приравнять къ божественности величіе своихъ образовъ“ [279]).

Въ этой статуѣ одинаково поражало зрителей: величайшая художественность скульптора, ее изваявшаго, и возвышенная идея божества, воплощенная въ этомъ шедеврѣ [280]). Сила, энергія и величіе, присущія произведеніямъ Фидія, вообще [281]), особенно ярко обнаружились въ его Зевсѣ. Во времена Плинія считалось, что эта статуя не имѣетъ ничего равнаго себѣ [282]). Зевсъ Фидія былъ колоссаленъ [283]). Если бы онъ всталъ со своего трона [284]), то проломилъ бы крышу храма, въ которомъ былъ помѣщенъ [285]). Но вслѣдствіе своего духовнаго величія Зевсъ Фидія казался еще больше [286]). Говорилось, что Фидій вдохновился тѣмъ мѣстомъ Иліады, въ которомъ Ѳетида умоляетъ отца боговъ отомстить за оскорбленнаго Агамемнономъ Ахиллеса. Обѣщая ей,

„ — черными Зевсъ помоваетъ бровями:
Быстро власы благовонные въ верхъ поднялись у Кронида
Окрестъ безсмертной главы; и потрясся Олимпъ многохолмный“ [287]).

Вдохновился ли дѣйствительно этимъ мѣстомъ Иліады Фидій, или нѣтъ, во всякомъ случаѣ, создавая типъ отца боговъ [288]), великій художникъ видѣлъ Зевса своимъ художественнымъ окомъ. Въ одной греческой эпиграммѣ говорится:

„Если на землю самъ Зевсъ не сошелъ, показать ему ликъ свой,
Фидій всходилъ на Олимпъ, чтобы ближе узрѣть его тамъ“ [289]).

Подобно этой эпиграммѣ, А. Толстой поетъ о внутреннемъ мірѣ художника, въ которомъ носятся идеальные образы, не выдумываемые, а лишь воплощаемые творческимъ геніемъ:

„Нѣтъ, то не Фидій воздвигъ олимпійскаго Зевса!
Фидій ли выдумалъ это чело, эту львиную гриву,
Ласковый, царственный взоръ изъ-подъ бровей громоносныхъ“ [290]).

Фидій могъ создать столь возвышенный типъ Зевса потому, что въ своемъ религіозномъ развитіи поднялся до идеи не только всемогущаго, но и милосердаго бога. Діонъ Хризостомъ (Dion Chrysostomos) описываетъ Фидіева Зевса „спокойнымъ и благосклоннымъ“ [291]).

„Какъ бы ни былъ человѣкъ удрученъ заботами и огорченіями, встрѣчающимися въ жизни, замѣчаетъ также Діонъ Хризостомъ (Dion Chrysostomos), будь онъ даже лишенъ оттого укрѣпляющаго сна, — думаю, однако, что если такой человѣкъ встанетъ передъ этой статуей, то онъ забудетъ все тяжелое и страшное въ человѣческой жизни; такое произведеніе, о Фидій, ты создалъ, такъ много въ немъ свѣта и красоты“ [292]). Эпиктетъ упоминаетъ о томъ, что люди считали несчастнымъ человѣка, которому ни разу въ жизни не удалось увидать Зевса Фидія [293]). Квинтиліанъ считалъ эту статую за пластическое откровеніе, которымъ Фидій содѣйствовалъ религіозному развитію народа [294]). Религіозное чувство, внушаемое этой статуей, заслоняло его художественное совершенство [295]). Когда Павелъ-Эмилій, прибывъ въ Олимпію, вошелъ въ храмъ, то, увидавъ Фидіева Зевса, пришелъ въ такое волненіе, какъ будто бы предсталъ предъ самого бога [296]).

Это произведеніе Фидія не дошло до насъ [297]). Едва ли какой-нибудь бюстъ античной пластики можетъ намъ дать вѣрное понятіе о типѣ Зевса, созданномъ геніемъ Фидія [298]).

Бюстъ Юпитера Отриколійскаго, по мнѣнію Collignon, напоминаетъ болѣе стиль Лизиппа, чѣмъ Фидія [299]). Единственное средство составить себѣ нѣкоторое понятіе о Зевсѣ Фидія даютъ, кромѣ литературныхъ источниковъ, монеты [300]), вычеканенныя во времена Гадріана, репродукціи которыхъ находятся у Овербека. (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I, S. 357).

Изъ всего, что создалъ художественный геній въ пластикѣ до и послѣ Фидія, едва ли что-нибудь можетъ сравниться съ Зевсомъ названнаго скульптора; развѣ только одинъ Моисей Микель Анджело, которому, подобно отцу боговъ греческаго Олимпа, кажется, одинаково „подвластны небесные громы“ [301]).

Глядя на этого Моисея, на этотъ „вѣнецъ современной скульптуры“ [302]), нельзя не вѣрить, что такой человѣкъ въ состояніи укротить взбунтовавшійся народъ, освободивъ его отъ

рабства, вывести его на путь въ землю обѣтованную и дать ему Божественный законъ, долженствовавшій стать краеугольнымъ камнемъ нравственности для всего человѣчества.

У Моисея Микель Анджело могучія руки съ надутыми венами и торсъ обнаруживаютъ сверхчеловѣческую силу. Жесткія черты неумолимаго лица, густые волосы на узкомъ черепѣ, длинная, какъ у азіатскаго монарха, и всклокоченная борода свидѣтельствуютъ о неумолимомъ и безжалостномъ законодателѣ.

Въ своемъ Моисеѣ Микель-Анджело изобразилъ человѣка, бесѣдовавшаго на Синайской горѣ съ самимъ Іеговой; оттого у этой статуи глаза блуждаютъ въ сферѣ, далекой отъ смертныхъ: они кажутся устремленными въ тѣ сокровенныя тайны, проникнуть въ которыя суждено было ему одному [303]).

Подобно Фидію, воплотившему въ своемъ Зевсѣ религіозную идею отца боговъ греческаго политензма, и Микель Анджело создалъ типъ Бога Отца, достойный первой Ипостаси Святой Троицы [330]), но не въ области пластики, а живописи, а именно: въ своихъ фрескахъ Сикстинской Капеллы. „Имя Фидія, пишетъ Мюнтцъ, безпрестанно приходится вспоминать передъ фресками Сикстинской Капеллы.

Въ древности и въ наше время только Фидій и Микель Анджело способны были такъ глубоко проникать въ таинства религіи и воплощать въ человѣческое тѣло такой идеалъ вѣчной красоты. Одинаковая высота мысли, одинаковыя простота и величье стиля, какъ у одного, такъ и у другого. Творецъ Юпитера Олимпійскаго сдѣлался христіаниномъ и сталъ отъ времени до времени присоединять ноту, болѣе мрачную и мощную, къ невозмутимой ясности античной Греціи“ [304]). „Фидій создавалъ боговъ счастливыхъ, Микель Анджело—героевъ страждущихъ; но герои страждущіе стоятъ боговъ счастливыхъ. Тутъ и тамъ одинаковое величіе духа; здѣсь подверженное бѣдствіямъ міра, тамъ отъ нихъ освобожденное“ [332]). Надъ своими фресками въ Сикстинской капеллѣ Микель-Анджело работалъ пять лѣтъ (отъ 1507 до 1512 года). Тамъ жилъ онъ въ полномъ уединеніи „въ обществѣ лишь пророковъ и съ проповѣдями Саванаролы“ [333]), стремясь своимъ художественнымъ подвигомъ возвысить лучшія сердечныя качества и духовныя способности людей. Оттого Сикстинскія фрески Микель-Анджело проникнуты высшей нравственной идеей и согрѣты страстью къ правдѣ и красотѣ [334]), которою пылало сердце этого столько же великаго человѣка, какъ и геніальнаго художника.

Сикстинскія фрески Микель Анджело изображаютъ библей-

скіе сюжеты: сотвореніе міра, сотвореніе человѣка, грѣхопаденіе и т. д., пророковъ, сивиллъ и пр. Нужно ихъ видѣть, чтобы имѣть понятіе о величавой красотѣ этого творенія. Трудно передать ее словами. Гёте въ своемъ „Путешествіи въ Италію“ писалъ: „Я (же) до такой степени очарованъ Микель-Анджело, что самая природа для меня блѣднѣе послѣ него, такъ какъ не могу глядѣть на нее такими великими очами, какъ онъ“ [335]). Théofile Gautier воспѣлъ эти фрески въ стихахъ:

Un sculpteur m'a prêté l'oeuvre de Michel Ange,
La chapelle Sixtine et le grand Jugement;
Je restai stupefait à ce spectacle étrange
Et me sentis ployer sous mon étonnement.
Ce sont des corps tordus dans toutes les postures,
Des faces de lion avec des cols de boeuf,
Des chairs comme du marbre et des musculatures
A pouvoir d'un seul coup rompre un cable tout neuf.
Rien ne pèse sur eux, ni coupoles, ni voûtes,
Pourtant leurs nerfs d'acier s'eppuisent en effort;
La sueur de leur bras semble pleuvoir en gouttes;
Qui donc les courbe ainsi puisqu' ils sont si'forts?
C'est q'uil portent un poids à fatiguer Alcide!
Ils portêut ta pensée, o maitre, sur leur dos;
Sous un entablement, jamais cariatide
Ne tendit son èpaule à de plus lourds fardeau [336]).

(Скульпторъ ссудилъ мнѣ произведеніе Микель-Анджело, Сикстинскую капеллу и Страшный судъ. Я стоялъ изумленный передъ этимъ страннымъ зрѣлищемъ и преклонился отъ удивленія. Это тѣла, искривленныя въ разныя положенія, львиныя лица съ бычьими шеями, мясо, какъ мраморъ, мускулатура, способная разорвать сразу совершенно новый канатъ. Ничего не давитъ на нихъ, ни куполъ, ни сводъ; все же ихъ стальныя фибры изнемогаютъ отъ усилій, и, кажется, потъ капаетъ по каплямъ съ ихъ рукъ. Кто же такъ сгибаетъ ихъ, если они такъ сильны? Это оттого, что они несутъ тяжесть, способную утомить самого Алкида: они несутъ на своей спинѣ твою мысль, о, художникъ. Нѣтъ каріатиды, которая подъ антаблементомъ подпирала бы своимъ плечомъ болѣе тяжелую ношу).

Въ произведеніяхъ Микель-Анджело всего болѣе импонируетъ на созерцателя сквозящая въ нихъ личность великаго художника, крайне ярко запечатлѣвшаяся на его творчествѣ [337]). Ни его изящная техника и знаніе, пріобрѣтенное гигантскимъ трудомъ [338]), ни его изумительная плодовитость и неизсякаемое богатство его фантазіи, ни его оригинальность, столь рѣзко от-

личающая его даже тамъ, гдѣ онъ заимствовалъ мотивы своего творчества у другихъ, не привлекаютъ насъ такъ, какъ его душа, вѣчно борящаяся [339]), вѣчно стремящаяся къ недосягаемому идеалу, вѣчно томящаяся по чему-то лучшему и излившая свое безъисходное горе въ своихъ столь возвышенныхъ образахъ [340]). „Существа выше людей, но такія же несчастныя, какъ мы сами, тѣла боговъ, въ порывѣ земныхъ влеченій, Олимпъ, гдѣ сталкиваются человѣческія страсти, вотъ мысль, витающая по сводамъ Сикстинской капеллы“ [341]). Микель-Анджело былъ глубоко несчастливъ [342]), не оттого, что жизнь его сложилась неудачно, а вслѣдствіе его нѣжной, впечатлительной природы, съ трудомъ выносившей соприкосновеніе съ суровой дѣйствительностью,—вслѣдствіе отзывчивости своего сердца къ людскому горю, вслѣдствіе его горячей любви къ своей истерзанной всяческими бѣдствіями родинѣ, вырвавшей у него вопль отчаянія въ словахъ, которыми онъ пояснилъ смыслъ своей „Ночи“ [343]) (См. I т. 2-ое изд. стр. 287). Замкнутый въ себѣ, избѣгавшій общества [344]) и даже не нуждавшійся въ друзьяхъ [345]), но любившій людей [346]) и старавшійся по возможности облегчать ихъ страданія, Микель-Анджело всецѣло сосредоточился на тѣхъ великихъ идеяхъ, которыя пытался воплотить въ своихъ шедеврахъ. Постоянно занятый самыми возвышенными проблемами [347]), онъ проводилъ свою жизнь, погруженный въ искусство, чтеніе Данте [348]), библіи [349]) и философскихъ сочиненій [350]). Остальной міръ съ его суетой почти не существовалъ для этого художника-мыслителя, не искавшаго одобренія людей, не боявшагося злобы враговъ и уединенно шедшаго по своему тяжелому пути, къ разъ намѣченной цѣли [351]). Въ старости у Микель-Анджело этически-религіозное начало перевѣшиваетъ художественно-эстетическое. Онъ отворачивается отъ искусства и всецѣло погружается въ мысли о Богѣ и безсмертіи, скорбя, что прежде земные страсти и интересы отвлекали его отъ помысловъ о небесномъ [352]). Витторія Колонна была права, утверждая, что, по мнѣнію его друзей, какъ ни велики творенія Микель-Анджело, но самъ онъ еще выше... [353]).

То же самое, а именно: личность творца выше его созданій, высказывалось и о другомъ геніи, который, подобно Микель-Анджело, стремился воплощать высочайшія идеи и настроенія, доступныя человѣческому духу, только не въ камнѣ и краскахъ, а въ звукахъ. Этотъ геній былъ Бетховенъ [354]). Оба они жили въ замкнутомъ мірѣ своихъ идей [355]), избѣгая общества, любя

природу [356]) и прерывая свою творческую дѣятельность изученіемъ поэтическихъ [357]), научныхъ и философскихъ произведеній [358]).

Если Бетховенъ, разобщенный отъ человѣчества своей глухотой, бѣжалъ отъ людей, то, подобно Микель-Анджело, такому же отшельнику, все-таки не разлюбилъ ихъ и постоянно старался дѣлать имъ добро [359]). Само творчество Бетховена, результатами котораго, вслѣдствіе глухоты, онъ не могъ наслаждаться, потому что не былъ въ состояніи воспринимать ихъ слухомъ [360]) (внутри себя, конечно, Бетховенъ слышалъ свои произведенія), было внушено идеей долга [361]) на почвѣ самоотверженія и покорности судьбѣ [362]). Въ своемъ трогательномъ завѣщаніи Бетховенъ пишетъ, что глухота приводила его въ отчаяніе: „Недоставало немного, чтобы я самъ покончилъ съ собой. Одно искусство меня удерживало. Мнѣ казалось невозможнымъ оставить свѣтъ, пока я не создалъ всего, къ чему чувствовалъ себя способнымъ“ [363]). Внутри Бетховена клокотали силы титаническія [364]), сдѣлавшія его способнымъ на совершеніе своего художественнаго подвига, достойно увѣнчаннаго двумя произведеніями, принадлежащими къ возвышеннѣйшимъ твореніямъ человѣческаго духа: 9-ой симфоніею [365]) и Торжественной мессой [366]).

Въ своемъ дневникѣ, обращаясь къ людямъ, сердца которыхъ Бетховенъ потрясалъ съ такою силою своимъ мощнымъ музыкальнымъ словомъ, онъ говоритъ: „Я заслужилъ вашу память тѣмъ, что часто думалъ о томъ, какъ бы сдѣлать васъ счастливыми“ [367]). Средство для этого заключается въ любви къ человѣчеству, наполняющей сердца людей небесной радостью. Свою борьбу съ собой, съ отчаяніемъ, вслѣдствіе личныхъ несчастій, съ ударами судьбы, столь жестоко разбившей его нѣжное, любящее сердце, свою побѣду надъ собой, давшей Бетховену возможность достигнуть полнаго самоотреченія и самозабвенія [368]), великій композиторъ и великій человѣкъ повѣдалъ въ своей 9-ой симфоніи, въ этой музыкальной исповѣди автора, заключающейся Одой къ Радости Шиллера [369]), этимъ гимномъ альтруизму [370]).

Въ одной изъ тетрадей Бетховена найдены слова, заимствованныя у Канта: „Нравственный законъ во мнѣ и звѣздное небо надо мною. Кантъ!!! [371]). Религія Бетховена зиждилась на этическомъ принципѣ, заключалась въ любви къ людямъ и въ возвышенномъ представленіи Божества. Надъ письменнымъ столомъ Бетховена находилась надпись, заимствованная изъ разобран-

ныхъ Шамполіаномъ египетскихъ іероглифовъ: „Я есмь то, что есть. Я есмь все, что есть, что было и что будетъ; ни одинъ смертный не приподнялъ моей завѣсы". „Онъ единственный въ самомъ себѣ, и въ этомъ единственномъ существуютъ всѣ вещи" [371a]). Изъ индійской литературы Бетховенъ сдѣлалъ слѣдующую выписку: „Богъ не вещественъ; такъ какъ онъ невидимъ, то онъ не можетъ имѣть никакого образа. Но изъ его творенія мы заключаемъ, что онъ вѣченъ, всемогущъ, всевѣдущъ и вездѣсущъ. Что̀ свободно отъ всякаго удовольствія и влеченія, то есть могущественное. Онъ одинъ,—никого нѣтъ больше его" [372]). Свое религіозное настроеніе Бетховенъ выразилъ въ своей Торжественной мессѣ [373]), которую считалъ за свое величайшее и лучшее произведеніе [374]). Бетховенъ былъ далекъ отъ узкой догматичности какой-либо сектантской теологіи и церковной обрядности, а всецѣло сосредоточился въ своемъ религіозномъ міросозерцаніи на внутреннемъ, сердечномъ настроеніи, выраженіемъ котораго и явилась его Торжественная месса. Въ ней композиторъ словословилъ творческую силу Божества, пѣлъ гимнъ Христу, своимъ ученіемъ, жизнію и смертію указавшему человѣчеству путь къ спасенію. Въ испрашиваніи милости у Бога Бетховенъ выразилъ надежду на улучшеніе человѣческой доли. Преклоненіе передъ божественной мудростью, проявляющейся во всемъ мірозданіи и судьбѣ человѣчества, самоотверженный героизмъ на почвѣ беззавѣтной любви къ людямъ, олицетворенный въ Христѣ, стремленіе къ облегченію страданія и улучшенію жизни человѣчества на почвѣ евангельской проповѣди,— вотъ столпы нравственно-религіознаго міровоззрѣнія Бетховена, на которыхъ зиждется D-dur'ная Торжественная месса, обнимающая религіозное настроеніе всего культурнаго человѣчества и представляющая одно изъ возвышеннѣйшихъ произведеній художественнаго генія [375]). На партитурѣ этой мессы Бетховенъ написалъ: „Отъ сердца къ сердцу" [376]), смотря на это свое произведеніе, какъ на средство пріобщить слушателя къ высокому паренію своего духа.

По складу своего характера Бетховенъ былъ склоненъ къ возвышенному [377]). Любимый композиторъ Бетховена былъ Генделъ [378]), создавшій въ своихъ лучшихъ ораторіяхъ музыкальный культъ героизму. Въ нихъ воспѣвается подвигъ героя-вождя, освобождающаго свой народъ отъ рабства и угнетенія. Таковы, напримѣръ, изъ ораторій Генделя: Самсонъ, Іуда Маккавей, Израиль въ Египтѣ, гдѣ самъ Богъ, освободивъ израильтянъ отъ ига египетскаго, ведетъ народъ свой въ землю обѣтованную, Мессія,

этотъ герой изъ героевъ, спасающій не какой-нибудь одинъ народъ, а все человѣчество отъ грѣха, смерти и ада [379]).

„Мессія“ Генделя [380]), по возвышенности идеи, заключающейся въ томъ, что Сынъ Божій становится человѣкомъ, чтобы, взявъ на себя грѣхъ міра, смыть его своею кровью, и по художественности воплощенія этой идеи въ грандіозной формѣ ораторіи едва ли имѣетъ что-либо равное во всей исторіи искусства и литературы. Только въ исторіи драмы одинъ геній Эсхила создалъ нѣчто подобное въ скованномъ Прометеѣ [381]) (ср. стр. 106—108), выносящемъ за свои благодѣянія, оказанныя человѣчеству, страшныя муки, въ которыхъ слышится какъ бы дохристіанская прелюдія къ искупленію людей крестною смертію Спасителя [382]). Скованный Прометей Эсхила, какъ едва ли не всѣ величайшія произведенія творческаго генія, внушенъ страданіями человѣчества, эфемерностію счастія людей, да и всей ихъ жизни, и стремленіемъ сколько-нибудь помочь имъ. „Охъ! эта жизнь людская! говоритъ вѣщая Кассандра въ „Орестіи“ Эсхила, улыбнись ей счастье, глядишь, какая-нибудь тѣнь разсѣетъ его въ прахъ; а не посчастливься, всю картину сотретъ одинъ взмахъ губки,—и кто тогда о тебѣ подумаетъ“ [383])?

Пораженный бренностію всего земного, греческій духъ старался стать выше страданій и наслажденій, не бояться бѣдствій, не стремиться къ благополучію, которое не въ нашей власти, и, переставъ переходить отъ надежды къ страху и отъ страха къ надеждѣ, достигнуть невозмутимаго покоя во внутреннемъ мірѣ, всецѣло подчиненномъ разумной волѣ стоика [384]). Изъ всѣхъ представителей стоицизма наиболѣе приблизились къ этой высокой цѣли Эпиктетъ и Маркъ Аврелій. Одинъ—въ цѣпяхъ рабства, но свободный, благодаря сосредоточенной воли исключительно на томъ, что въ ея власти, стремящійся лишь къ господству надъ собой и вполнѣ равнодушный ко всему внѣшнему міру [385]), съ поистинѣ титаническимъ героизмомъ готовый ко всевозможнымъ ударамъ судьбы. „Итакъ, Юпитеръ, восклицаетъ Эпиктетъ, пошли мнѣ испытанія, какія хочешь, я ихъ вынесу мужественно, потому что ты мнѣ далъ силы противостоять всему“ [386]). Другой въ сѣтяхъ царской власти, обольщающей возможностію удовлетворять страстямъ и влеченіямъ: стоитъ лишь всемірному владыкѣ дать знакъ лежавшимъ у ногъ его подвластнымъ народамъ исполнять всѣ его велѣнія. Но Маркъ Аврелій высоко поднялся надъ міромъ и, чтобы разумно править имъ, сначала побѣдилъ себя [387]).

Царствованіе Марка Аврелія есть великій моментъ въ исто-

ріи человѣчества, когда міръ управлялся свѣтомъ разума, искавшаго лишь правды, и доброй волей, всецѣло направленной къ благу людей [388]). Теперь вполнѣ извѣстно, что Маркъ Аврелій нисколько не виноватъ въ гоненіяхъ христіанъ, бывшихъ въ его царствованіе. Маркъ Аврелій, не будучи христіаниномъ [389]), исполнялъ законъ Христа.

Въ своемъ дневникѣ царь мудрецъ пишетъ о любви даже къ тѣмъ, кто платитъ за благодѣяніе неблагодарностію и дѣлаетъ намъ зло [390]). Эту высшую изъ всѣхъ этическихъ заповѣдей Маркъ Аврелій выполнилъ на дѣлѣ. Когда умерла его жена, то Маркъ Аврелій просилъ сенатъ утѣшить его въ этой печали, подаривъ ему жизнь возставшихъ противъ него [391]). Къ Марку Аврелію подходятъ евангельскія слова: „Не всякій говорящій мнѣ: Господи, Господи, войдетъ въ царство небесное, но исполняющій волю Отца Моего небеснаго“ [392]). Та нравственная высота, какую достигнулъ Маркъ Аврелій, досталась ему цѣною страшныхъ усилій [393]). Въ своемъ дневникѣ онъ учитъ сдѣлаться твердымъ подобно скалѣ, на которую нападаютъ волны. Скала остается неподвижной, въ то время, какъ воды пѣнятся и клокочутъ у ея ногъ [394]). Быть можетъ, Маркъ Аврелій вспомнилъ Гомера, разсказывающаго о мужествѣ Данаевъ, которые

„...стояли, какъ камень
Страшно высокій, великій, который у пѣннаго моря
Гордо встрѣчаетъ и буйныхъ вихрей свистящій набѣгъ,
И надмѣнныя волны, которыя противу хлещутъ“ [394а]).

Постоянной борьбой съ самимъ собой Маркъ Аврелій побѣдилъ въ себѣ страсти, отрѣшился отъ всего, что люди обыкновенно называютъ счастьемъ [395]), всецѣло сосредоточился на исполненіи долга [396]) и достигнулъ того невозмутимаго покоя [397]), который служитъ вѣнцомъ нравственнаго идеала [398]). Спокойствіе совершенства, не лѣни, спокойствіе равновѣсія, не застоя силъ, спокойствіе не отъ пустоты, а отъ полноты сознанія безконечнаго могущества надъ собой [399]), это душевное спокойствіе, представляющее возвышеннѣйшее явленіе въ мірѣ, запечатлѣно на челѣ статуи Марка Аврелія, увѣнчивающей Римскій Капитолій, съ котораго „вѣчный городъ“ управлялъ подвластнымъ ему міромъ. Эта статуя [400]) есть воплощенный идеалъ древняго стоика, имѣвшаго право сказать о себѣ:

Я все свершилъ. Мой образъ вылитъ.
Еще рѣзца послѣдній взмахъ
И гордо встанетъ онъ въ вѣкахъ... [401]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ X-й ГЛАВѢ.

1) Предметы эстетическаго созерцанія всегда дѣлились на два большіе класса: на возвышенное и прекрасное, имѣвшіе въ этикѣ соотвѣтственныя части въ героическомъ и миломъ. (Lecky, History of european morals from Angustus to Charlemagne. London. 1869. Vol. I, p. 80). О возвышенномъ см. Stewart, Essai on the. Sublme. Th. Bibot, La Psychologie des sentimentrs. Paris. 1886, p. 339 (тамъ обширная библ.), Konrad. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 378—379., Gerhard Gietmar S. J. und Johannes Sörensen S. J. Kunstlehre in fünf Teilen. Erster. Teil: Allgemeine Aesthetik. Freiburg in Breisgau. 1899) S. 127 и ff., Артуръ Шопенгауэръ. Міръ какъ воля и представленіе. Пер. Фета. Изд. 4 Маркса. Спб., стр. 206. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 527—539. Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig, 1899. S. 57, ff. Исторія возвышеннаго (E. V. Hartmann. Aesthetik. Berlin. 1886. I, S. 363—461). Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, S. 172, 180. 181, 188—189. Изъ новѣйшихъ писателей интересныя мысли о возвышенномъ у H. Cohen, Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. I, S. 254—274 и J. Volkelt. System der Aesthetik. München. 1910. Bd. II. S. 104—187.

1*a*) Возвышенное „есть существенная составная часть религіознаго чувства". (Al. Bain. The Emotions und the Will. 2 ed. London. 1865, p. 238).

Возвышенное неминуемо направляетъ нашу мысль къ Богу. (Ch. Lévêque, La science du beau. Paris. 1861. T. I, p. 196—198).

2) Schiller. Ueber das Erhabene. Sämmtliche Werke. Leipzig. Th. Reclum jun. Bd. XII. S. 168—169. Ср. Lévêque, La science du beau, Paris. 1861. T. I, p. 205.

3) По поводу автора трактата о возвышенномъ см. Rich, Garnett, On the probable authorship and date of the Treatise on the Sublime attributed to Longinus. (Transaction of T. R, Society of Literature 2 series. Vol XXIV (1903) p. 269—295); Marx, Die Zeit der Schrift vom Erhabenen. S. 168—205 (Wiener Studien); W. Christ, Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Justinians. 3 Aufl. München, 1888. S, 754—758. Рецензія о „Longinus: Ueber das Erhabene" въ Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. II. 1904, 13. Bern. Bosanquet, A. History of Aesthetic. London. 1892, p. 104—106.

По поводу трактата „О возвышенномъ" написано множество диссертацій и монографій (см. Zulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Artikel: Erhaben).

Свифтъ написалъ иротивъ этого трактата сочиненіе подъ названіемъ: Περὶ Βάθους. Ср. Arthur Seidl, Vom Musikalisch — Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 17.

Ученіе трактата „О возвышенномъ" изложено на русскомъ языкѣ Шевыревымъ (см. Ст. Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 101).

Трактатъ „О возвышенномъ" переведенъ на нѣмецкій языкъ Гейнеке (Heinrich Heinecke) (Dresden 1737) и Шлоссеромъ (I. G. Schlosser) (Leipzig. 1781), а на французскій Боало (см. Oeuvres de Boileau — Despréaux. Texte

de 1701 avec notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 161).

До этого трактата писалъ о возвышенномъ риторъ Цецилій, о которомъ упоминаетъ трактатъ о возвышенномъ (ibid., p. 164, 172, 179, 180, 189, 199, 200, 268, 270).

Сочиненіе Цецилія не дошло до насъ. О немъ см. Mendelssohn, Ueber das Erhabene und Naive. (S. W. Leipzig. 1843. I. S.-309) и R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik Wien. 1858. S. 151.

4) „Итакъ, подъ возвышеннымъ у Лонгина должно подразумѣвать необыкновенное, удивительное и, какъ я перевелъ, чудесное въ рѣчи". Oeuvres de Boileau-Despréaux. Texte de 1701 avec notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. T. II, p. 173).

5) Авторъ трактата „О возвышенномъ" не опредѣляетъ возвышеннаго, вѣроятно, потому, что это было сдѣлано Цецилiемъ, трудъ котораго былъ уже написанъ. (Ibid. T. II, 172). „Авторъ не предлагаетъ намъ яснаго опредѣленія высокаго, заключеннаго въ немногихъ словахъ; но описываетъ его по признакамъ внутреннимъ и по дѣйствіямъ, которыя оно производитъ на насъ. Теоретикъ, основывающій свою теорію на опытныхъ наблюденіяхъ, рѣдко старается заключить предметъ, имъ изучаемый, въ границы тѣснаго опредѣленія, потому что онъ слишкомъ преданъ изученію всѣхъ тонкихъ оттѣнковъ и частностей, которые боится утратить въ своемъ опредѣленіи. Таковъ Лонгинъ". (Ст. Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 104).

6) Oeuvres de Boileau — Depréaux. Texte 1701 aves notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 285—286.

7) Ibid. T. II, p. 210, 215. Буря въ первой главѣ Энеиды Виргилія. (P. Vergili Maronis. Aeneidos lib. I).

7*a*) Oeuvres de Boileau-Despréaux. Texte 1701 avec notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 207.

8) Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 103. Современная наука подводитъ эти слова библіи подъ общій законъ по которому „для необразованнаго человѣка слово неотдѣлимо отъ вещи и отождествляется съ нею. Въ сознаніи оно внезапно вызываетъ ея образъ. Отсюда вѣра въ таинственную связь между ними и въ его творческое могущество. Слово есть Брама, говорится въ одной индусской священной книгѣ. И рече Богъ: да будетъ свѣтъ и бысть; и въ началѣ было Слово". (Arturo Graf, Il. Diavolo Milano. 1890. Terza edizione, p. 258). Но какое бы объясненіе наука ни давала, все таки авторъ трактата, указывая на возвышенное въ упомянутыхъ словахъ библіи, былъ правъ. Они вдохновляли величайшихъ художниковъ на созданіе образцовыхъ произведеній, изображающихъ созданіе свѣта. Такъ, напримѣръ, они иллюстрированы Микель-Анжело въ фрескахъ Сикстинской Капеллы. (Hermann Grimm, Leben Michelangelo's 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. I. S. 292—293). „Циклъ изображеній начинается картиной перваго дня творенія міра. Она помѣщена въ маломъ полѣ плафона, у алтарной стѣны. Въ сѣровато-лиловомъ туманѣ возникаетъ гигантскій образъ Бога — Отца, творящаго свѣтъ. Несясь изъ туманнаго хаоса, Творецъ, плавнымъ движеніемъ высокоподнятыхъ рукъ, отдѣляетъ свѣтъ отъ тьмы". (М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонаротти. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III. Выпускъ 6, стр. 479). Эти слова Библіи вдохновили Рафаэля въ его Loggia. (Muntz, Raphael. Sa. vie

son oeuvre et son temps. Paris. 1881. p. 453). Мильтонъ пересказалъ ихъ въ „Потерянномъ Раю". (Мильтонъ, Потерянный и возвращенный рай. Полный переводъ Н. М. Бородина. Москва. 1891. Пѣснь седьмая, стр. 153 — 154). Гайднъ въ своей ораторіи „Сотвореніе Міра" перевелъ ихъ на музыкальный языкъ. Эта ораторія исполнялась 27-го марта 1908 г. І. Гайдну было тогда 76 лѣтъ. Глубоко тронутый поклоненіемъ публики, великій композиторъ при пѣніи хоромъ словъ: „Ду будетъ свѣтъ", воскликнулъ: „Не я, а Существо, которое выше меня, создало это". (E. Naumann, Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart: 2 Aufl. Berlin. 1875. S. 152—153). По поводу этого мѣста ораторіи Гайдна „Сотвореніе Міра" интересныя мысли у Зейдля (Seidl, Vom Musikalisch—Erhabenen. Regensburg. 1887, S. 82—84). Особенно возвышенный эффектъ производитъ это мѣсто при дирижированіи Леви, который устраняетъ обычное crescendo и послѣ piano заставляетъ хоръ пѣть слова: „Und es war Licht" fortissimo. (Ibid. S. 83).

9) Longin, Traité du Sublime. Tr. par Boileau-Déspréaux. (Oeuvres de Boileau—Despréaux. Paris. 1894. T. II, p. 196—197).

10) Одиссея. Пер. Жуковскаго. XI, 540—545, 562—564.

11) Ouvres complétes de Marmontel. Paris. 1819. T. XV, p. 340.

12) Théatre d'Eschyle. Traduction d'Alexis Pieron. Paris. 1870 8-me édition, p. 1.

О молчаніи Прометея см. Klein, Geschichte des Drama's Leipzig. 1865. Bd. I. S. 239. Впрочемъ, молчаніе упомянутыхъ лицъ въ трагедіяхъ Эсхила могло быть слѣдствіемъ того, что на сценѣ было всего два актера. „Что касается числа актеровъ, пишетъ Аристотель, то Эсхилъ первый ввелъ двухъ вмѣсто одного". (Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 9). Но какая бы ни была въ данномъ случаѣ причина молчанія вышеупомянутыхъ лицъ въ трагедіяхъ Эсхила, все таки оно производитъ возвышенное впечатлѣніе.

13) Евангеліе отъ Матоея. XXVI, 63.

14) Евангеліе отъ Луки. XXIII, 9.

14*a*) Евангеліе отъ Матоея. XXVII, 12. Евангеліе отъ Іоанна, XIX, 10.

14*b*) Karl Rosenkranz, Aesthetik der Hässlichen. Königsberg. 1852. S. 201. О молчаніи Христа см. Lecky, History of european Morals. London. 1869. I. p. 194. О величіи молчанія см. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. Спб. 1891, стр. 313 — 314. Возвышенный оттѣнокъ получаетъ смерть дочери священника въ „Молчаніи" А. Андреева, не сказавшей ни слова о своемъ горѣ, несмотря на мольбы отца и матери и сошедшей въ могилу безъ ропота, упрека и жалобы. (Полное собраніе сочиненій Леонида Андреева. Спб. Изд. Маркса: Томъ I, стр. 87—98).

14*c*) Aesthetica. Scripsit Alexand. Gottlieb Baumgarten. Traiecti cis Viadrum 1775. Seidl, Vom Musikalisch Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 17.

15) Бёркъ думаетъ, что прекрасныя вещи имѣютъ своимъ отличительнымъ признакомъ малость, а возвышенныя значительную величину. (Burke, philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 210—211).

Возвышенное возбуждаетъ удивленіе, прекрасное любовь. „Идеи возвышеннаго и прекраснаго такъ различны въ принципѣ, что трудно, я сказалъ бы даже невозможно, соединить ихъ въ одномъ и томъ же предметѣ, не умаляя вліянія того или другого на чувство" (Ibid. p. 212).

16) Ibid., p. 226.

17) Ibid., p. 57—60, 159—160.

18) Ibid., p. 95—96.

19) Ibid., p. 97. Далѣе Бёркъ приводитъ интересные примѣры изъ разныхъ языковъ, въ которыхъ одно и то же слово обозначаетъ ужасъ и удивленіе. (Ibid., p. 98). Мнѣніе Бёрка о томъ, что все наводящее ужасъ можетъ быть возвышеннымъ, не взирая на величину, едва ли вѣрно: холерныя бациллы, коховскія запятыя, причиняющія туберкулёзъ, ужасны, но возвышеннаго впечатлѣнія не производятъ — даже подъ микроскопомъ, увеличивающимъ ихъ въ большое число разъ.

20) Ibid., p. 99—101.

21) Ibid., p. 106, 113—115.

22) Ibid., p. 117—120.

23) Ibid., p. 252—253.

24) Ibid., p. 257. По поводу этого страннаго мнѣнія о дѣйствіи возвышеннаго А. В. Шлегель (August Wilchelm von Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 3 Aufl. Leipzig. 1846) замѣтилъ, что послѣднее всего лучше покупать въ аптекѣ. (M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage Leipzig. 1885. Erster Theil, S. 113).

25) О вліяніи Бёрка на Канта см. H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Braunschweig. 4 Aufl. 1881. I, S. 440—441. Книгой Бёрка очень интересовались Лессингъ и М. Мендельсонъ (Ibid. I, S. 441). М. Мендельсонъ также писалъ о возвышенномъ. (Mendelssohn, Ueber des Erhabene und Naive. S. W. I. S. 309. Leipzig. 1843). О томъ же предметѣ писалъ современникъ Бёрка, H. Home въ „Elements of criticism". Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 17.

26) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 97.

По поводу этой книги Канта Шопенгауэръ замѣчаетъ, что въ ней теорія возвышеннаго гораздо лучше удалась, чѣмъ теорія красоты, такъ что проблема возвышеннаго весьма близка къ разрѣшенію. (Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. I. S. 63[illegible]). Ср. Seidl, Vom Musikalische-Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 19. Arthur Seidl, zur Geschichte des Erhabenen seit Kant. 1889.

27) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 98. О присутствіи непріятнаго элемента въ возвышенномъ см. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 136. О возвышенномъ см. Ibid. S. 19, 135, 164.

28) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838.

29) Ibid., S. 101. Лотце резюмируетъ ученіе Канта о математически-возвышенномъ и динамически-возвышенномъ такъ: „Величина проявляется двоякимъ образомъ: какъ безграничное протяженіе пространства и времени, не поддающееся воспріятію нашего воображенія, и какъ страшная сила, превосходящая всякое сопротивленіе. Въ обоихъ случаяхъ за первымъ принижающимъ впечатлѣніемъ слѣдуетъ возвышающее противодѣйствіе (Rückwirkung): математически-возвышенное протяженіе возбуждаетъ сознаніе возможности мыслить безконечное, передъ которымъ всякая безграничная величина чув-

ственнаго явленія ничтожна; динамически-возвышенному противополагается убѣжденіе—свободой нашего самоопредѣленія преодолѣть могущественнѣйшія силы внѣшняго міра, которыя, конечно, могутъ уничтожить наше существованіе, но не въ состояніи преодолѣть нашего я. Въ происходящемъ отсюда настроеніи нашего духа заключается сущность возвышеннаго, а не въ свойствѣ дѣйствующаго на насъ предмета". H. Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 325—326.

Лотце сомнѣвается въ возможности дѣлить возвышенное на математическое и динамическое. „Даже то, что само по себѣ лишено сущности (wesenslos) и, кажется, дѣйствуетъ только лишь одною своею величиною, даже пустота, безграничное пространство и нескончаемое время, и они воспринимаются нами, какъ дѣйствующая сила, могущая произвести изъ себя безконечное, уничтожить безчисленное; нѣтъ протяженія, которое, пока его наше воображеніе пытается обнять, не представлялось бы намъ живой распространяющейся силой". (Ibid., 327). Нѣтъ надобности дѣлить возвышенное на математическое и динамическое: „Оба случая резюмируются въ идеѣ дѣйствующей силы". (Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 339). Въ математически-возвышенномъ всегда присутствуетъ нѣчто динамическое. (Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 309. Hartmann, Aesthetik. I. S. 381). Фолькельтъ замѣчаетъ: „Какъ бы ни опредѣлять возвышенное, все же для возвышеннаго впечатлѣнія необходима неизмѣримая сила". J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 64. Возвышенное силы (Паскаль). Josef Müller, Eine Philosophe des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 129.

30) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 102.

31) Ibid. S. 104.

32) Ibid. S. 104—105. Невѣрность субъективной теоріи возвышеннаго. (Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 19). Опроверженіе субъективной теоріи возвышеннаго. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 124). Объективность возвышеннаго. (Ibid. p. 125. Ср. Ibid. p. 122—128. О субъективномъ пониманіи возвышеннаго Кантомъ (Jonas Cohn Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. § 124). Возраженіе Зольгера Канту. (Ibid. S. 185). Субъективное чувство возвышеннаго (Iosef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1894. S. 125. Ошибка Канта. Ibid. S. 125—126). Величина въ математикѣ не возвышенна. Нужна наглядность. (Ibid. S. 126—127). Ср. Th. Lipps. Die ethischen Grundtragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 165—166.

33) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 105.

34) Ibid. S. 106—107.

35) Ibid. S. 111. По мнѣнію Cypio, возвышенное не непремѣнно внушаетъ идеи безконечнаго. Звѣздное небо, правда, кажется безграничнымъ, но самые обширные виды природы намъ кажутся окаймленными горизонтомъ. (Paul Souriau. La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 123, 126. Ср. Victor Basch, Essai critique sur l' Esthètique de Kant'. Paris. 1896 p. 565 et suivantes).

Безконечное играетъ весьма видную роль въ эстетикѣ возвышеннаго

нѣмецкихъ философовъ. Противъ этого мнѣнія высказываетъ весьма интересныя мысли Гроосъ (Groos, Die Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 310—316). По мнѣнію Грооса, чувство возвышеннаго мы испытываемъ отъ объекта, превосходящаго нормальную величину и потому на насъ импонирующаго. (Ibid. S. 312).

36) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Echabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 111.

37) Ibid. S. 111—112.

38) Ibid. S. 113—114.

39) Ibid. S. 117—118. Кантъ не согласенъ съ Бёркомъ, утверждающимъ, что все ужасное возвышенно. (Burke, A philosophical enquiry into the origin of our ideas of Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 97). Кантъ пишетъ: „Чтобы природа показалась намъ возвышенной, нужно ей представиться страшной (хотя, наоборотъ, не всѣ внушающіе страхъ предметы кажутся нашему эстетическому сужденію возвышенными)". (Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen nnd Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 117.

40) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 118—119.

41) Ibid. S. 119—120.

42) Ibid. S. 120.

43) Ibid. S. 122—123.

44) Herder, Kalligone. (Herders sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin. 1880. Bd. 22. S. 242—258).

45) Ibid. S. 227—229, 237.

46) Ibid. S. 240.

47) Ibid. S. 259. „Всего непосредственнѣе возвышенное дѣйствуетъ своимъ протяженіемъ въ высоту, отъ которой оно получаетъ свое названіе". (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt. a. M. 1855. S. 370).

48) Herder. Kalligone (Herders Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin. 1880. Bd. 22. S. 261).

49) Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von D. H. G. Hotho. 2 Auflage. Berlin. 1842. Theil. I, S. 454—472.

50) Ibid. Theil. I, S. 454.

51) Ibid. Theil. I. S. 455.

52) Ibid. Theil. I. S. 456.

53) Ibid. Theil. I. S. 466—467.

54) Ibid. Theil. I. S. 467.

55) Ch. H. Weisse's System der Aesthetik nach dem Collegienhefte letzter Hand herausgegeben van Dr. Rudolf Seydel. Leipzig. 1872. S. 19—20.

56) Ibid. S. 19—20.

57) Ibid. S. 20—21.

58) Ibid. S. 21.

Интересный разборъ мнѣній о возвышенномъ Вейссе у Каррьера. (Moriz Carriere, Aesthetik. Dritte Auflage. Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 115—116), который упоминаетъ также о Берке (ibid. S. 112—113), Кантѣ (ibid. S. 113), Гердерѣ (ibid. S. 113—114), Гегелѣ (ibid. S. 114), Зольгерѣ (ibid. S. 114—115), Фишерѣ (ibid. S. 116—118), Циммерманѣ (ibid. S. 118) и Цей-

зингѣ (ibid. S. 118—119), и у Лотце (Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868), который разбираетъ мнѣнія о возвышенномъ: Канта (ibid. S. 324—327), Зольгера (ibid. S. 327—328). Вейссе (ibid. S. 328—330). Фишера (ibid. S. 330) и Циммермана (ibid. S. 330—331).

59) Dr. Friedrich Theodor Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Reutlingen und Leipzig. 1846. Erster. Theil. S. 54.

60) Ibid. S. 218.

61) Ibid. S. 221.

62) Ibid. S. 227. Ошибочное опредѣленіе возвышеннаго у Фишера (Iosef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1894. S. 128). О возвышенномъ по Канту, Вейссе и Фишеру. (H. Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. II Buch. IV Kapitel).

63) Moriz Carriere, Aesthetik. Dritte Auflage. Leipzig 1885. Erster Theil. S. 118.

64) Ibid. Ibid. S. 119.

Относительно туманности, господствующей въ эстетикѣ нѣмецкихъ философовъ замѣчаетъ Дюбуа Реймонъ: „Исторія нѣмецкой эстетики Г. Лотце представляетъ картину долгихъ и безплодныхъ изысканій". (Emil Du Bois Reymond, Naturwissenschaft und Kunst. Leipzig. 1891. S. 12. Эта прекрасная рѣчь есть въ русскомъ переводѣ, изд. Ледерле).

65. „Daher ist im Erhabenen das Eine Individuum zugleich als wesentliche Erscheinung der Idee und zugleich als verschwindend gegen ihre Allgemeinheit gesetzt: dies ist ein Wiederspruch und dieses Wiederspruch ist das Erhabene". Fr. Th. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Reutlingen. und Leipzig. 1846. Erster Theil. S. 221.

66) Robert Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. S. 38—39.

67) Ibid. S. 40.

68) Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 330—331.

69) См. Adolf Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 366.

70) Ibid. S. 398. Цейзингъ замѣчаетъ, что „наиболѣе благопріятная форма для возвышеннаго та, которая заключаетъ въ себѣ наибольшее пространство". (Ibid. S. 395). Но въ красотѣ формы возвышенное не нуждается. (Ibid. S. 393, 396). Для того, чтобы оно произвело свое дѣйствіе, созерцателю нужна извѣстная степень умственнаго развитія и эстетической воспріимчивости. (Ibid. S. 401—402).

71) G. Th. Fechner, Vorschule des Aesthetik. Leipzig. 1876. Theil. II,

72) Ibid. II. S. 166.

73) Ibib. II. S. 166.

74) Ibid. II. S. 167.

75) Ibid. II. S. 167—168.

76) Ibid. II. S. 169—170.

77) Ibid. II. S. 169.

78) Ibid. II. S. 173—174.

79) Ibid. II. S. 167.

80) Ibid. II. S. 169—170.

81) Ibid. II. S. 174—175.

82) Ibid. II. S. 175.

83) Ad. Trendelenburg. Niobe. Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene. Berlin. 1846. S. 20.

84) Ibid. S. 20.

85) Ibid. S. 20.

86) Ibid. S. 21.

87) Ibid. S. 22.

88) Ibid. S. 22—24.

89) Ibid. S. 26—28.

90) Schiller, Ueber das Erhabene (Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Ph. Reclam junior. Bd. XII, s. 158).

91) Ibid. Bd. XII. S. 159.

92) „Уничтожить силу въ самомъ ея понятіи означаетъ нечто иное, какъ добровольно подчиниться ей". (Ibid. Bd. XII, S. 159). Этой нравственной высоты, уничтожающей зависимость человѣка отъ внѣшняго міра, стремились достигнуть стоики. Эпиктетъ говорилъ: „Я согласовалъ свою волю съ волею Бога. Хочетъ онъ, чтобы у меня была лихорадка. Я тоже этого хочу. Хочетъ онъ, чтобы я предпринялъ что-либо. И я тоже. Хочетъ онъ, чтобы со мною что-либо случилось. И я тоже. Если же онъ не хочетъ, то и я не хочу. Хочетъ онъ, чтобы я умеръ, или подвергся пыткѣ. И я хочу умереть, и я хочу, чтобы меня мучили. Что можетъ мнѣ помѣшать или принудить меня къ тому, что мнѣ кажется хорошимъ?" M. Guyau, Manuel d'Epictète, Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens et des Pensées de Marc-Aurèle. Avec une Étude sur la philosophie d'Épictète, p. 167.

„Не проси, чтобы то, что случается, случилось бы такъ, какъ ты этого хочешь, но желай случающагося такъ, какъ оно случается, и жизнь твоя протечетъ счастливо. (Ibid. p. 14).

93) Schiller, Ueber das Erhabene (Schillers. sämmtliche Werke. Leipzig. Th. Reclam junior. Bd. XII. S. 159. 160.

94) Ibid. XII. S. 161.

95) Ibid. XII. S. 161, 162.

96) Ibid. XII. S. 163.

97) Ibid. XII. S. 165. Шиллеръ считаетъ, что возвышенное производитъ непріятное чувство. Онъ даже находитъ некрасивой грозу съ блистающей молніей. Подъ вліяніемъ Канта, Шиллеръ слишкомъ рѣзко разграничиваетъ возвышенное отъ прекраснаго—ошибка, проникающая всю его эстетику. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. S. 124). Ошибка Шиллера въ опредѣленіи возвышеннаго. Онъ слишкомъ подчеркиваетъ „Unlust" (непріятное чувство). Зависимость Шиллера отъ Канта (Ibid. S. 124). Тѣмъ не менѣе Шиллеръ измѣняетъ ученіе Канта о возвышенномъ. (Jonas Cohn, Allegemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 185).

98) Schiller, Ueber das Erhabene (Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Reclam. jun. Bd. XII. S. 165—167, 169). „Das grosse, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt wenn es den Menschen zermalmt". Schiller „Shakespeare Schatten". См. Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Philipp. Reclam junior. Bd. I. S. 254. Ср. Pascal „Pensées". См. Oeuvres complètes de Pascal Paris. 1882. T. I. Article I. § 6 page 249. Ср. Тургеневъ, „Довольно". § 13.

99) Schillers sämmtliche Werke Philipp Reclam junior. Bd. XII. S. 168. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne". (Schiller „Die Piccolomini".

Zweiter Aufzug, sechster Auftritt, слова Ilo. Schillers sämmtliche Werke. Reclam junior. Bd. IV, S. 56.

100) Th. Jouffroy. Cours d'Esthétique. Paris. 1875. 3 édition. p. 374.

101) Ibid., p. 412—413, 433, 436. Мармонтель о возвышенномъ: Oeuvres complètes de Marmontel. Paris. 1819. T. XV, p. 336—346. По мнѣнію Сурio, „возвышенное есть превосходная степень прекраснаго". (P. Souriau. La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 126).

102) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. Paris. 1875. 3 ed., p. 416.

103) Ibid. p. 420.

104) Ibid. p. 461—462.

105) Ibid. p. 421—423.

106) „Согласіе съ нравственнымъ закономъ безъ борьбы было бы нравственностью уже законченною въ самомъ своемъ происхожденіи,— нравственностью, которая возможна только въ существѣ, не имѣющемъ чувственности, не имѣющемъ природныхъ склонностей. Такое свободное отъ всякаго искушенія моральное настроеніе есть святость. Въ чувственно-разумномъ существѣ, каковъ человѣкъ, нравственность безъ борьбы невозможна. Такія существа не могутъ быть святыми, а только добродѣтельными". (Куно Фишеръ. Исторія новой философіи. Пер. Н. Страхова. Спб. 1865. Т. IV, стр. 148).

107) Ch. Lèvêque, La science du beau. Paris 1861. T. 1. p. 185, 175.

108) Ibid. T. I, p. 175. Такимъ же образомъ Левекъ совѣтуетъ поступать для опредѣленія прелестнаго. (Ibid., p. 175.

109) Ibid. T. I., p. 55, 57, 79—80.

110) Ibid. T. I, p. 161.

111) Ibid. T. I. p. 196—198.

112) Ibid. T. I. p. 197.

113) „Штакъ, возвышеное само въ себѣ есть прекрасное". Ibid. T. I, p. 197.

114) Ibid. I. p. 196—198.

115) Ibid. I, p. 201—202.

116) Ibid. I, p. 196.

117) Ibid. T. I, p. 196—198. „Возвышенное есть нечто иное, какъ красота непостижимая, безконечная красота". Ibid. I, p. 198.

118) Ibid. T. I. p. 205. Рибо считаетъ, что возвышенное вызываетъ смѣшанныя чувства. (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 266, 341—342). Опредѣленіе возвышеннаго. Ср. J. Sully, The human Mind A text—book of psychologie. London. 1892. Vol. II, p. 145 и далѣе. Возвышенное по Bain. The Emotion Ch. XIV, и Grant Allen. Mind. Octobre. 1878. Th. Ribot, Lo Psychologie des sentiments, Paris. 1886, p. 340. Возвышенное силы физической, умственной и нравственной. (Ibid. p. 340—341). Какимъ образомъ возвышенное стало эстетическимъ. (Ibid. 341). Двоякое чувство возвышеннаго (Ibid. p. 266, 339).

119) John Ruskin, Modern Painters. London. 1851. Vol. I. p. 40—41.

120) Термины: экстенсивная и интенсивная величина (вмѣсто математическая и динамическая), кажется, наиболѣе подходятъ для опредѣленія грандіозности пространства и энергіи силы въ возвышенномъ. Этими терминами пользовались: W. Tr. Krug, System der theoretischen Philosophie, I. Abschnitt: Geschmackslehre; Königsberg. 1810. S. 117. (ср. Ar. Seidl, Vom Musikalisch-Schönen. Regensburg. 1887. S. 36), K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 77, Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 165.

121) Ср. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876, II. S. 165 „Какъ бы ни опредѣлять возвышенное, все же нужна безграничная сила, чтобы произвести возвышенное впечатлѣніе. (J. Volkelt, Aesthetik der Tragischen. München 1897. S. 64).

122) Лотце склоненъ признавать лишь одну интенсивную величину и отвергать экстенсивную (см. прим. 29, стр. 132—133 этой гл.).

123) Байронъ, Чайльдъ Гарольдъ. Изд. Гербеля. Т. I, стр. 248. „Великія явленія міра мы сравниваемъ въ нашемъ воображеніи съ нашими дѣйствіями и нѣкоторымъ образомъ переносимъ на насъ самихъ сознаніе могучихъ силъ, предполагаемыхъ въ этихъ явленіяхъ". (A. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 237—238).

124) Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II, S. 172.

125) Jean Paul. Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. I, S. 144. Возвышенное проявленіе силы въ слабомъ намекѣ. (J. Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1801. S. 182—183). „Возвышенное можетъ обнаружиться въ маломъ, благодаря интенсивному дѣйствію силы. Левъ, паровая машина, девятипудовая пушка, плавильная печь, шестидесятифутовой водопадъ возвышены, несмотря на то, что ихъ объемъ не великъ". Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 238—239.

126. „Если представить себѣ блоху или вошь величиною съ башню, то получится предметъ не возвышенный, а ужасный или отвратительный". (Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 176).

127) В. Гюго, Отверженные. Спб. изд. А. С. Суворина. 1882, стр. 362.

128) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Erster. Theil. S. 119. „Одна сила природы, пишетъ Руге, не возвышенна. Возвышенное въ природѣ всегда проникнуто свѣтомъ красоты"... (Arnold Ruge's sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim, 1848. Bd X, S. 212—213). Соединеніе возвышеннаго и прекраснаго (J. Cohn. Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 187—188). Соединеніе величины и красоты въ возвышенномъ. (Herkenrath. Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1888, p. 67).

129) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 404—405.

130) Ср. M. Carriere. Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Theil I, S. 119.

„Все возвышенное, какъ у Клопштока, утомляетъ, ослабляетъ и притупляетъ, возмущаетъ спокойствіе разсудка и возбуждаетъ протестъ чувства, противящагося постоянному напряженію и раздраженію". K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 149. Бетховенъ говорилъ о Клопштокѣ: „Постоянно Maestoso, все въ Des dur'ѣ. Но все же онъ дѣйствительно великъ и возвышаетъ душу". (Rochlitz, Für Freunde der Tonkust. Leipzig. 1832, Bd IV, S. 356—357. G. Grove. Beethoven und his nine Symphonies. 2 ed. London. 1896, p. 217). Впрочемъ, иногда монотонность содѣйствуетъ возвышенному: „Поэтому такъ благопріятны возвышенному: безцвѣтное, темное, глухое, простое, одноцвѣтное, однозвучное, напримѣръ, сѣрый цвѣтъ скалы, глухой шумъ моря, безконечно-голубое небо, однообразный благовѣсть и т. п." (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 398).

131) Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 170—171. Не только сопоставленіе большой величины съ малою, но вообще, всякій контрастъ усиливаетъ возвышенное впечатлѣніе. „Покой кажется еще возвы-

шеннѣе, чѣмъ сильнѣе движеніе, которому онъ противодѣйствуетъ, благодаря собственной своей внутренней силѣ. Скала среди бушующаго моря, дубъ во время грозы, не сломленная, сѣрая, отъ времени, колонна среди руины, Агасферъ въ бунтующемъ потокѣ времени, благоговѣйное спокойствіе храма среди городской сутолоки, мертвая тишина паузы въ Allegro con brio, выдерживаніе одного и того же тона при смѣнѣ гармоніи, вѣрное сердце при дворѣ Людовика XIV, Фабрицій передъ Пирромъ, нытающимся его подкупить, непоколебимая вѣра въ Бога среди бурныхъ страстей, Колумбъ между отчаивающимися матросами, Зевсъ, смотрящій на Троянскій бой, и наконецъ самъ Богъ, неизмѣнный передъ вѣчно измѣняющейся вселенной—все это примѣры возвышеннаго спокойствія, въ противоположность шумному движенію, могущему въ свою очередь быть не менѣе возвышеннымъ". (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt. a. M. 1855. S. 393).

132. M. Carriere, Aesthetik. Dritte Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 119—120. Ср. М. И. Соловьевъ, Микельанджело Буонаротти. (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ, 1886 г. Томъ IV, Выпускъ I. стр. 56. Тамъ же на стр. 57 приложена репродукція Римскаго собора св. Петра по проекту Микельанджело). Ср. Muntz. Histoire de l'art pendant la renaissance, Paris. 1891, II, p. 386; III, p. 300, 312. Тамъ же о красотѣ купола въ храмѣ св. Петра (Ibid. III, p. 340—341).

Прикрасы уменьшаютъ грандіозность храма св. Петра (H. Grimm, Leben Michel-angelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 334).

О соборѣ св. Петра см. H. Taine. Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 25—28. О значеніи контраста см. T. Lipps Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 546—549.

133) Louis Gonze, L'art gothigue, p. 172.

134) M. Carriere, Aesthetik, Leipzig. 3 Auflage. Theil. I S. 121.

135) Иліада Гомера, переведенная Гнѣдичемъ. Пѣснь XVIII, 215.

136) Marx, L. v. Beethoven, 4 Auflage. Berlin. 1884. I, S. 34, 301.

137) Johann Winkelmanns Sämmtliche Werke. Von Joseph. Eiselein. 1825. Donauöschingen. Im Verlage deutscher Classiker. Bd. I. S. 30, Bd. IV. S. 60—61, 212. Bd VII, S. 103—104. Ср. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1887, S. 127. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1901. S. 541. „Простота необходимое условіе возвышеннаго". (Diderot, Aicard, La Venus de Milo. Recherches sur l'histoire de la decouverte d'après les documents inédits. Paris. 1874, p. 130).

138) Гроосъ опредѣляетъ возвышенное, какъ нѣчто „могучее въ простой формѣ". K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 318.

139) Ср. прим. 74, 75.

140) Шиллеръ, Заговоръ Фіеско въ Генуѣ. Третье дѣйствіе. Второй выходъ. Собраніе сочиненій Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. Подъ ред. С. А. Венгерова. Спб. 1901. Томъ I, стр. 300.

141) Burke, A philosophical enquiry into the Origin of our ideos of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 99, 101, 106. Темнота одно изъ главныхъ условій возвышеннаго (Vischer). A. Seidl, Vom Musikalisch—Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 90.

142) M. Carriere, Aesthetik, 3 Auflage, Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 122.

143) Ibid. I, S. 122.

144) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzenten Jahrhunderts. Dritter Theil, zweites Buch. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. S. 122.

145. „Нѣтъ никакого сомнѣнія, пишетъ Гете, что неопредѣленныя, глубокія чувства, присущія молодости и первобытнымъ народамъ, одни способны вырастить до высокаго, которое, въ случаѣ, если понятіе о немъ возбуждается въ насъ внѣшними предметами, всегда кажется намъ лишеннымъ опредѣленныхъ формъ и производитъ на насъ впечатлѣніе неизмѣримой широты, съ непереходимыми для насъ предѣлами. Такое благородное настроеніе души переживаютъ въ большей или меньшей степени рѣшительно всѣ люди и ищутъ достигнуть его всевозможными способами. Но если возвышенныя чувства возникаютъ изъ мрака ночи, среди котораго всѣ внѣшніе предметы кажутся неопредѣленными, то потому же самому они боятся свѣта дня, дающаго всему опредѣленныя, раздѣльныя формы. Стремленіе дать чувству высокаго опредѣленныя формы, уничтожаетъ его совершенно, если только оно не успѣетъ укрыться подъ щитомъ прекраснаго и слотиться съ нимъ въ одно цѣлое, чрезъ что какъ то, такъ и другое дѣлаются безсмертнымъ и неразрушимымъ навсегда". (Гете, Поэзія и правда моей жизни. См. Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. СПБ. 1880. Т. X, стр. 184).

Впрочемъ, совсѣмъ маленькія дѣти и совершенные дикари лишены способности удивляться, точно также люди, извѣдавшіе многое, обладающіе старческою опытностію, съ притупленными нервами, болѣе или менѣе теряютъ способность воспринимать и приближаются къ гордому „Nil admirare". (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 401, 402). Науки и невѣріе уменьшаютъ возвышенное. (Herchenrath, Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1888, p. 68—70).

145а) В. Шекспиръ, Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ. Переводъ К. Р. 2-е изд. Спб. 1910, стр. 100.

146) Ср. Тургеневъ, Стихотворенья въ прозѣ. Старуха.

147) „По мѣрѣ удаленія отъ большихъ очаговъ культуры и приближенія къ равнинамъ и горамъ, характеръ смерти все болѣе принимаетъ видъ небеснаго покоя, прекрасныхъ сумерекъ передъ наступающимъ вечеромъ... Вообще смерть тѣмъ проще и естественнѣе, чѣмъ человѣкъ свободнѣе отъ безчисленныхъ связей цивилизаціи. (L'Auvergne, De l'agonie de la mort. Tome I, p. 131—132. Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I. p. 91).

148) Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I. p. 205. 213, 215—218, 223—235. Маркъ Аврелій пишетъ: „Нужно смотрѣть на все человѣческое, какъ на нѣчто эфемерное, ничего не стоющее, пройти этотъ незамѣтный моментъ времени согласно съ природою и покинуть жизнь безпечально, какъ созрѣвшій оливковый плодъ, падающій съ благодарностію землѣ, его произведшей, и дереву, его носившему". Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthèlemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre IV, § XLVIII. p. 116.

149) Mainländer. Die Philosophie der Erlösung. Berlin. 1876. S. 224.

150) Revue philosophique. Juin 1885 Arréat о Маинлэндерѣ. Guyau, L'irréligion de l'avenir. 9-me éd. Paris. 1904. p. 403.

151) Майковъ. Три Смерти. (Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. Изд. 6-ое. Спб. 1893. Томъ 3, стр. 7).

152) Шиллеръ, Мессинская Невѣста или Братья враги. Трагедія съ хорами. Переводъ К. Р. Спб. 1894, стр. 43.

153) Ифигенія въ Тавридѣ Гёте. Дѣйствіе 3, явленіе 2. (Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціею Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1878. Томъ IV, стр. 49).

154) „Изъ трехъ формъ, въ которыхъ намъ является время: прошедшаго, настоящаго и будущаго, конечно, прошедшее всего легче представляется намъ неизмѣримымъ, потому что оно какъ бы покоится за нами въ оцѣпенѣлой безконечности, не обнаруживающей никакого иного движенія, какъ лишь только то, что оно съ каждымъ мгновеніемъ, кажется, все растетъ и какъ бы становится все неизмѣримѣе. Оттого, если ничего посторонняго не мѣшаетъ, всѣ явленія въ сильнѣйшей степени напоминающія прошедшее, такъ легко возбуждаютъ чувство возвышеннаго, напримѣръ: маститый старецъ, древніе миѳы, старыя, сѣрыя зданія и памятники, выцвѣтшія одѣянія и т. п.“ (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a M. 1855. S. 372).

155) „ — Человѣкъ, если онъ былъ великъ при жизни, становится въ десять разъ болѣе великимъ послѣ своей смерти. Какую безмѣрно увеличивающую камеру-обскуру представляетъ традиція“! (Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 35).

156) Arthur Rhoné, L'Egypte à petite journées. Paris. 1877, p. 238—239.

157) Лёббокъ, Доисторическія времена. Москва. 1876 г., стр. 53.

Ср. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 240.

157*a*) Маркъ Твенъ, Приключенія Тома. 2 изд. А. С. Суворина. Спб. 1892, стр. 322, 325.

158) Arthur Rhoné, L'Egypte à petite journées. Paris. 1877, p. 1.

158*a*) Draper, History of the intellectual developement of Europe. London. 1864. I p. 80.

158*b*) Пирамида Шиллера. (Лирическія Стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. П. Гербеля. Спб. 1857, стр. 254).

159) Time. (The poetical works of Percy Schelley. Edited with a memoir by H. Buston Forman in five Volumes. London. 1906 Vol. V, p. 65 — 66).

„Время исцѣляетъ страданія и ссоры, потому что мы измѣняемся, мы уже не тѣ“. Pascal, — Pensées. (Oeuvre complète de Blaise de Pascal. Paris. 1882. T. I, p. 281).

160) Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 11. О времени см. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthèlemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre IV, Livre, XII, § VII, 442, 462. § XLIII, p. 111, Livre V, § XXIII, p. 148. § XXXIII, p. 159.

Возвышенное времени (Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 240). Возвышенное массы, пространства и времени (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896. p. 341). Возвышенное времени. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897; S. 128 — 129).

161) Мы живемъ лишь мгновеніемъ настоящаго (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par Barthèlemy St. Hilaire. Paris. 1876. p. 42—44. Тѣмъ не менѣе наши мысли постоянно направлены или на прошедшее, или устремлены въ будущее, и мы почти никогда не живемъ настоящимъ. (Pascal, Pensées. См. Oeuvres complètes de Blaise de Pascal. Paris. 1882. T. I, p. 255 — 256). Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischern. München. 1897. S. 428—429.

162) Immanuel Kant's sämmtliche Werken, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Leipzig. 1838. VIII, S. 312.

163) J. W. Drapper, History of the intellectual developement of Europe. London. 1864. Vol. I p. 2, 16.

164) Ibid. Vol. I, p. 20. О безграничности пространства см. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthèlemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre XII. § XXXII, p. 462. Ср. ibid. p. 68, 111. Blaise Pascal, Pensées. (Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette et C-ie. 1882. Tome I, Article I. § 1, p. 2461.

165) „Подъ „спокойствіемъ“ я разумѣю ничего иного какъ полное подчиненіе правилу и закону, пишетъ Маркъ Аврелій. (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthèlemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre IV. § III, p. 78).

166) Ср. K. Köstlin. Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 378 — 379.

167) Льюисъ и Милль. Огюстъ Контъ и положительная философія. СПБ. 1867 г., гл. Астрономія и религія, стр. 92 — 101.

168) Псаломъ XVIII, 2 — 3.

168*a*) Лирическія стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1857, 233.

169) Pascal, Pensées. (Oeuvres complètes de Blaise de Pascal. Paris. 1882. Article I, § 1, p. 247).

Безконечно малое можетъ произвести возвышенное впечатлѣніе, какъ знакъ божественнаго всемогущества. (Herkenrath. Problèmes d'Esthètique et de Morale. Paris. 1898, p. 69).

170) Nenne, o Mensch, mir,
Was gross oder klein ist
Im Reiche der Schöpfung.
Staunend gebannt
Ruhet dein Auge
Auf des Oceans Weite;
Starr in Demuth
Schaust du empor
Zu den riesigen Bergen,
Deren Häupter die Wolken küssen.
Aber das Pflänzchen hier,
Das nur bewaffnete Auge
Erblicken kann,
Und doch so rein
So vollkommen gebaut
In zelliger Rundung
Und mit rothem, köstlichem Nass gefüllt,
Das Pflänzchen hier
Das einen Ocean färbt
Und dem rothen Meere den Namen giebt;
Das die Häupter der riesigen Berge färbt
Und mit blutiger Decke
Ihren ewigen Schnee umzieht;
Das—aufgesogen vom Wolkenhauch
Herniederfällt als blutiger Regen,
Völker erschreckend, —
Dies Pflänzchen hier;
O ist es grösser nicht

Als Riesenberge und Ocean?
Nenne, o Mensch! mir,
Was gross oder klein ist
Im Reiche der Schöpfung.

(„Скажи мнѣ, человѣкъ, что̀ велико и что̀ мало въ созданномъ мірѣ? Съ удивленіемъ смотрятъ твои глаза на ширь океана; смиренно взираешь ты на высокія горы, вершины которыхъ лобзаютъ облака. А растеньице, видимое лишь вооруженнымъ глазомъ, столь изящно сотканное изъ круглыхъ клѣточекъ, наполненныхъ драгоцѣнной красной влагой, это растеньице окрашиваетъ океанъ, отчего Чермное море получило свое названіе. вершины громадныхъ горъ, покрывая красной пеленой ихъ вѣчные снѣга; сокъ этого растеньица впитывается дыханіемъ облаковъ и, къ ужасу народовъ, проливается кровавымъ дождемъ. Это растеньице не больше ли громадныхъ горъ и океана? Скажи мнѣ, человѣкъ, что̀ велико и что̀ мало въ созданномъ мірѣ). Это стихотвореніе Арнольда Шлёнбаха помѣщено въ Эстетическихъ изслѣдованіяхъ Цейзинга (Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a M. 1855. S. 402). „Arnold Schlönbach (современный поэтъ) отличается восторженнымъ изображеніемъ возвышеннаго въ сборникѣ своихъ стихотвореній: „Weltseele“ (ibid. S. 402). Возвышенное малаго (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540).

171) Selections from the Writings of John Ruskin. First Series. 2 edition. London. 1894. p. 116—177. Ruskin, Modern Painters, T. II. IV. 4. § 30.

172) Книга премудрости Іисуса, сына Сирахова. 43. 12—14. Вся эта глава есть возвышенное описаніе красотъ неба и природы вообще.

173) Океанъ во время бури можетъ показаться не возвышеннымъ, а безобразнымъ. (См. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 324. Тамъ приведено мнѣніе Канта). Такимъ океанъ показался и Гончарову, сказавшему объ океанѣ, что онъ „соленый, скучный, безобразный и однообразный“. (Гончаровъ „Фрегатъ Паллада“. Полное собраніе сочиненій И. А. Гончарова въ 12 томахъ. Приложеніе къ журналу „Нива“ за 1899. Томъ V. Спб. 1899, стр. 101).

174) О наводненіяхъ и совершенныхъ при нихъ подвиговъ см. Bibliothèque des Merveilles. Les inondations. Par Armand Landrin. Paris. Hachette. 1880, въ особенности стр. 229 — 246.

175) Землетрясеніе изображено на картинѣ Рафаэля, посвященной исторіи апостола Павла: подъ темницей, въ которой былъ заключенъ названный апостолъ, поднимается могучій старецъ и потрясаетъ землю своими широкими плечами. Оно олицетворено во второй части Фауста въ Seismos'ѣ (см. Faust. Eine Tragödie von J. W. von Goethe. Mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben von M. Carriere. Leipzig. 1869. Zweiter Theil. S. 262).

Интересно вліяніе вулканической почвы на художниковъ (См. Lombroso. L'homme de génie. Paris. 1889, p. 157—174, trad. franc.). Ср. E. Muntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1895. III, p. 203. Возвышенное силъ природы (Josef Müller, Eine Philosophie ders Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 129—131). Возвышенное бури (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540—541). Возвышенное силъ природы и Бога. ее создавшаго (Ph. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896. p. 341). Возвышенное Бога и проявленія его всемогущества во всемъ твореніи: какъ въ великомъ, такъ и въ маломъ. (Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin 1893. Bd. I, S. 265).

176) Ruge, Neue Vorchule der Aesthetik. S. 75 — 77. Фишеръ пишетъ: „Природа, которую мы обыкновенно называемъ возвышенною, ничего болѣе, какъ выраженіе аффекта, какъ эстетическое убѣжденіе. Природа насъ не возвышаетъ, она насъ подавляетъ". (Fischer, Diotima. S. 198-u. ff.). Ср. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853 S. 178, 447.

Интересныя возраженія противъ ученія, отрицающаго возвышенное въ природѣ и признающаго послѣднее лишь въ субъективномъ мірѣ созерцателя, у Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 178—179.

177) Ал. фонъ Гумбольдтъ, Космосъ, Пер. Н. Фролова. Изд. 3. Москва 1871. Часть II, стр. 11. Цитата заимствована у Цицерона (Cicero, De Natura Deorum. II, 37). См. тамъ же, стр. 20. Ср. Oeuvres complètes de Ciceron avec la traduction en français, publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1884. Tome IV, p. 129. „Можетъ ли быть что-нибудь болѣе прекраснымъ и болѣе возвышеннымъ, чѣмъ солнце, луна, звѣзды, земля и море"? спрашиваетъ Эпиктетъ. Manuel d'Épictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens. d'Épictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Épictète par M. Guyau, p. 117.

178) Полное собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 263 — 264.

179) Милліоны намъ подобныхъ въ теченіе тысячелѣтій, предшествуя намъ, становились лицомъ къ лицу съ той же страшной задачей зла. Они видѣли также, что эволюція есть процессъ космическій, что она содержитъ въ себѣ много чудеснаго, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, полна страданія. Они пробовали найти объясненіе этимъ великимъ явленіямъ въ этикѣ и искали, во что бы то ни стало, подтвержденій нравственности въ законахъ космическихъ". (Thomas Huxley, Evolution and Ethics and other Essays. London. 1895, p. 53). Фехнеръ спрашиваетъ: „Почему, вообще, существуетъ страданіе и зло на свѣтѣ?" И отвѣчаетъ: „Мы этого не знаемъ, и никто этого не знаетъ". (G. Th. Fechner, Ueber das höchste Gut. Leipzig. 1846, S. 13). Современная наука пытается изслѣдовать причину и происхожденіе зла. (П. А. Сикорскій, О великихъ успѣхахъ и возрастающемъ значеніи психіатріи и неврологіи среди наукъ и жизни. Журналъ Журналовъ. 1899 Мартъ № 5. стр. 387).

180) Herbert Spenser, First Principles. New York. 1883 p. 66 — 67.

181) Draper, History of the Conflict between Religion and Science. London. 1875, p. 86. Ср. Draper, Histoire du développement intellectuel de l'europe. Traduction de langlais par L. Aubert. Paris. 1868. T. II, p. 114.

182) Псаломъ 138, 7 — 10.

183) Книга Іова, 38, 4 — 11.

184) Третья книга царствъ, 19, 11—12. Это мѣсто библіи облечено въ поэтическую форму В. С. Соловьевымъ. (См. его Стихотворенія. Москва. 1891, стр. 5 — 6). Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540 — 541. Это мѣсто библіи, изображающее явленіе Бога пророку Иліи, иллюстрировано музыкой въ ораторіи Мендельсона „Илья". (Ernst Wolff, Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin. 1906. S. 175).

185) Иліада Гомера, пѣснь I, 528—530. На этотъ контрастъ въ библіи и у Гомера обратилъ вниманіе Жанъ Поль (см. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. 1, S. 144 — 145). (Ср. прим. 125 на стр. 138).

186) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5-me édition. Paris. 1882. T. II, p. 504—507. Ср. T. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 664—665. О возвышенномъ характерѣ Сатаны Мильтона см. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 241.

186*a*) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5-me éd. Paris. 1882. Tome 2-me, p. 510 — 511.

187) Мильтонъ, Потерянный и возвращенный Рай. Пер. Н. М. Бородина. Москва. 1891, стр. 11 — 12.

188) Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. Bd. I. S. 240 — 250.

189) А. Филоновъ, Русская Христоматія съ примѣчаніями. Спб. 1863. Т. 3, стр. 41, 42.

190) Тамъ же. Т. 3, стр. 43.

191) Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1861. I, S. 236, 241, 243.

192) „Thou art a symbol and a sign
To Mortals of their fate and force".

(Byron, Prometheus).

193) Т. Карлейль, Герои и героическое въ Исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 18. О значеніи личности въ исторіи. (Х. Раппапортъ, Философія исторіи въ главнѣйшихъ теченіяхъ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1899). Роль личности въ исторіи, стр. 43. О героизмѣ см. Works of R. W. Emerson. London. 1888 p. 54 — 59.

193*a*) Тургеневъ, „Гамлетъ и Донъ-Кихотъ" (Полное Собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 2 изд. Спб. 1884. Томъ X, стр. 409 — 410).

194) „Человѣчество въ цѣломъ есть сбродъ существъ низкихъ, эгоистичныхъ, возвышающихся надъ животными лишь своимъ болѣе обдуманнымъ эгоизмомъ. Но среди этой однообразной низости высокія колонны возносятся къ небесамъ, свидѣтельствуя о болѣе благородной судьбѣ". (Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre I. Vie de Jésus. Paris. 1863. 4 édition. p. 457 — 458).

195) Т. Карлейль, Герои и героическое въ Исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 282—283, 341. Ср. Маколей, Исторія Англіи, Полное Собраніе Сочиненій. СПБ. 1863. IX, стр. 6.

196) О томъ, какъ разнообразны сужденія людей о счастіи, интересныя мысли высказалъ Г. Спенсеръ (H. Spenser, Social Statik, London. 1868, p. 1—8). Ср. Lecky, History of european Morals. London. 1869. I, p. 41. Сенека, влагая слова въ уста Божіи, говоритъ: „Я вложилъ все ваше благо внутрь васъ. Ваше счастье заключается въ томъ, чтобы не нуждаться въ счастіи". (Sénéque, De la providence. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876, p. 332). По мнѣнію Гирна, счастье заключается въ „увеличеніи самосознанія". (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 63).

Daniel Brinton, The pursuit of Happiness. Philadelphia 1894. Гильти, Счастье. Спб. 1889. Что такое счастіе. См. И. П. Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 81 — 82.

197) „Тотъ клевещетъ на людей, кто говоритъ, что ихъ подвигаетъ на геройскіе поступки легкость, ожиданіе получить удовольствіе или вознагражденіе, своего рода обсахаренную черносливину, въ этомъ или загробномъ мірѣ", пишетъ Карлейль. Далѣе онъ продолжаетъ: „Тотъ сильно оскорбляетъ человѣка, кто говоритъ, что онъ руководится легкостію. Трудность, самоотверженіе, мученитство, смерть,—вотъ приманки, дѣйствующія на человѣческое сердце". (Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко, СПБ. 1891, стр. 98 — 99). Примѣръ высочайшаго героизма представилъ Сервантесъ, въ рабствѣ у Алжирскаго бея, не боявшійся ни пытокъ, ни смерти, не выдавшій своихъ товарищей и наводившій ужасъ на своего тирана сво-

имъ непоколебимымъ мужествомъ. (Heine, Einleitung zur Prachtausgabe „Don Quixot". Heinrich Heine's Sämmtliche Werke. Rechtmässige Original-Ausgabe. Bd. 14. Vermischte Schriften. Zweiter Theil. Hamburg 1862. S. 122 — 123).

198) Ср. Ch. Létourneau, L'évolution morale. Paris. 1887, p. 448.

199) Объ этомъ самоотверженномъ поступкѣ желѣзнодорожнаго сторожа см. Новое Время, 1897 г. 23 апрѣля, № 7597, стр. 4. Верховецъ, Петръ Телушкинъ. Необыкновенный подвигъ русскаго крестьянина. Спб. 1899, Вс. Гаршинъ, Сигналъ.

200) „Идеалы" Шиллера. Лирическія стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ поэтовъ. Изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1857, стр. 38.

201) Маколей, Исторія Англіи. Полное собраніе сочиненій. СПБ. 1863. VIII, стр. 33 — 34.

202) Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891.

203) Вѣстникъ Европы. Май и іюнь. 1881 Іюнь, стр. 635 — 636. „Жизнь, несчастіе, уединеніе, покинутость, бѣдность,—все это арены для борьбы героевъ. И эти безвѣстные герои иногда выше героевъ знаменитыхъ". (V. Hugo, Les Misérables. T. V. Marius ingigenut. p. 305). Истинными героями труда изображены крестьяне въ картинахъ Millet. (См. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. II. S. 417).

204) Въ предисловіи къ „Исторіи Восемнадцатаго вѣка" Шлоссера Гервинусъ пишетъ: „Если вы перестанете представлять себѣ героями добра и правды почти всѣхъ тѣхъ, кто прежде являлся вамъ въ ореолѣ, сотканномъ изъ риторныхъ фразъ или идеальныхъ увлеченій, за то укрѣпится ваше довѣріе къ будущимъ судьбамъ человѣка, потому что вмѣсто героевъ истинно-полезными двигателями исторіи вы признаете людей простыхъ и честныхъ, темныхъ и скромныхъ, какихъ, слава Богу, всегда и вездѣ будетъ довольно. (Шлоссеръ, Восемнадцатый вѣкъ. Т. I, стр. IV).

205) Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 1, 2, 40).

206) О значеніи труда въ жизни человѣчества см. P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 318.

Высокое утѣшеніе въ работѣ (см. Lubbock. The beauties of nature. Tauchnitz edition, Leipzig. 1893, p. 21 — 22).

207) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876, Livre II, § XIV, p. 43, livre VI, § XXXIV ,p. 193, livre VI, § XLVI, p. 201, livre VII, § I, p. 210, livre VII, § XLIX, p. 239—240, Livre VIII § VI, p. 265. livre IX, § XIV, p. 324—325, livre § XXXV, p. 341, livre IX, § XXXVII, p. 343, livre X, § XXVII, p. 380 — 381, livre XI, § I, p. 397, livre XII, § XXVI, p. 455.

Эпиктетъ также утверждаетъ, что всегда повторяется одно и то же. (Guyau, Manuel d'Epictète etc. p. XXXVIII—XXXIV). „Что было, то и будетъ; и что дѣлалось, то и будетъ дѣлаться, и нѣтъ ничего новаго подъ солнцемъ". (Книга Экклезіаста или Проповѣдникъ. I, 9). Что было, то и теперь есть, и что будетъ, то уже было. (Тамъ же, III, 15).

208) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. Leipzig. 1873. 2 Aufl. Bd. IV, S. 44 ср. Bd. V, S. 446. Discours sur la première décade de Tite-Live. (Oeuvres politiques de Machiavel. Traduction pèries. Edition contenant Le Prince et les Décade de Tite-Live avec une étude, des notices et des notes par M. Charles Louandre. Paris. S. a., p. 134).

На сторонѣ теоріи круговращенія „стояли первоклассные ученые, начиная отъ великихъ мыслителей Греціи, Аристотеля и Платона, и до новѣйшаго времени, гдѣ въ числѣ ея послѣдователей мы встрѣтимъ такія имена, какъ Макіавель, Ж. Б. Вико, Монтескьё, изъ современныхъ намъ знаменитостей, Гизо, Тьерри и т. д.“ М. Стасюлевичъ, Опытъ историческаго обзора философіи исторіи. СПБ. 1866, стр. 41 — 42. О взглядахъ Макіавелля см. тамъ же стр. 43 — 47.

209) M. Carriere. Die Kunst im Zusammenhng der Culturentwickelung Leipzig. 1873. 2 Auflage. Bd. IV, S. 44, 446.

Ср. M. Carriere, Aesthetik, Leipzig. 1885. 3 Aufl. 1 S. 421—424. M. Schasler, Das Reich der Ironie. Berlin 1872 S. 47. О „теоріи вѣчнаго историческаго прогресса“ см. М. Стасюлевичъ, Опытъ историческаго обзора главныхъ системъ философіи исторіи. СПБ. 1886, стр. 151. и далѣе. Chateaubriand о круговращеніи въ исторіи въ его „Essayes sur les Révolutions“.

210) Ed. Clodd. A primer of evolution. London 1895 p. 166. „Часто случается, что личность не можетъ справиться съ наслѣдственными склонностями. Нерѣдко, чтобы побѣдить ихъ, нужно послѣдовательное усиліе нѣсколькихъ поколѣній. Дѣйствительно, можно сильно бороться съ дурными влеченіями, образующими въ человѣкѣ вторую природу. Но часто эта борьба приводитъ къ пораженію, и тогда дѣтямъ приходится возобновить дуэль сызнова. Они не будутъ столь безсильными, какъ ихъ отцы, потому что получатъ въ наслѣдство результатъ усилій послѣднихъ, слѣдовательно, природу уже подчиненную. Итакъ, дурныя склонности, какъ и болѣзни, могутъ быть уничтожены въ организмѣ, и если, случайно, снова обнаружатся впослѣдствіи, то лишь, какъ скоропроходящее явленіе атавизма“. (T. Gener La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 293. Ср. Ibid., p. 494 — 495).

211) Ed. Clodd, A primer of evolution. London. 1895, p. 153. Lecky, History of european Morals. London. 1869. I, p. 295 — 296. Клавдій наслаждался зрѣлищемъ предсмертныхъ мукъ гладіаторовъ. (Ibid., p. 296). Хотя у Нерона не было мрачной злобы Доминиціана, любившаго зло ради зла, тѣмъ не менѣе Нерону доставлялъ удовольствіе видъ страданій, на которыя онъ смотрѣлъ въ нѣкоторомъ смыслѣ съ художественной точки зрѣнія. (Rénan, Histoire der origines du christianisme. IV. L'Antèchrist. Paris. 1873, p. 124, 172—173). Доминиціанъ присутствовалъ при пыткахъ. Ему нравились страданія, причиненныя его изысканными жестокостями. (Ibid. V, Les Evangiles. Paris. 1877, p. 223). Герцогъ Іоркскій (впослѣдствіи Іаковъ II) „не только являлся въ совѣтъ, когда должна была производиться пытка, но и наблюдалъ предсмертныя муки страдальцевъ съ такимъ участіемъ и удовольствіемъ, съ какимъ слѣдятъ за любопытнымъ научнымъ опытомъ“. (Маколей, Исторія Англіи, Полное собраніе сочиненій. Спб. и Москва. 1866, VI, стр. 224). Людовикъ XIV любилъ кормить и поить своихъ фаворитокъ, но не позволялъ имъ отлучаться ни на минуту въ продолженіе восьми или десяти часовъ: мученія, которыя онѣ испытывали отъ невозможности удовлетворить естественной потребности, очень забавляли короля. (Alfred. Michiels, Le monde du comique et du rire. Paris. 1886, p. 111—112). Король Вюртембергскій Фридрихъ I „находилъ особенное удовольствіе въ нарушеніи счастья человѣческаго“ (Іегеръ, Всеобщая исторія. 1895. IV, стр. 196). Господинъ имѣлъ право, возвратясь съ охоты, вскрыть животъ двумъ своимъ вассаламъ и положить свои ноги въ ихъ окровавленныя тѣла. (J. Michelet, Révolution française. La prise de la Bastille. Nouvelle édition. Paris. 1898, p. 327). Объ удовольствіи при созер-

ціи страданій см. V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 197—198. Al. Bain, The Emotions and the Will 2 ed. London. 1865, p. 131. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1889, p. 230. Способность испытывать наслажденіе при видѣ страданія ослабѣваетъ по мѣрѣ развитія цивилизаціи. (Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 175, 176, 178).

Патологическое сладострастіе въ жестокости (См. Guy de Maupassant „Un fou". Monsieur Parent. Par Guy de Maupassant. 20 éd. Paris. 1886, p. 173—188). Замѣчательный анализъ „сладострастія жестокости" (Grausamkeitswollust") у Липпса. (Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 36—37, 56—60). Описаніе разныхъ жестокостей у Letourneau, La guerre dans les diverses races humaines. Наслажденіе, доставляемое истязаніемъ дѣтей. (Достоевскій, Братья Карамазовы. См. Полное собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 271). Нѣсколько страшныхъ примѣровъ жестокости въ особенности надъ дѣтьми (Тамъ же, стр. 268—273). „Въ самомъ дѣлѣ, говоритъ Иванъ Карамазовъ, выражаются иногда про „звѣрскую" жестокость человѣка, но это страшно несправедливо и обидно для звѣрей: звѣрь никогда не можетъ быть такъ жестокъ какъ человѣкъ, такъ артистически, такъ художественно жестокъ. Тигръ просто грызетъ, рветъ и только это и умѣетъ". (Тамъ же, стр. 268). Факты мученій дѣтей. (Его „Дневникъ писателя" XI).

Но сами дѣти даже въ наиболѣе культурныхъ странахъ весьма часто обнаруживаютъ поразительную жестокость, благодаря которой имъ нравится мучить нетолько животныхъ, но и людей. (См. Oeuvres choisies de Gavarni, revues, corrigées et nouvellement classées par l'auteur. Études de moeurs contemporaines. Avec des notices de Th. Gautier et Laurent. Paris. 1846).

Много о наслажденіи, испытываемомъ жестокими людьми отъ созерцанія страданій, у Энгельгардта: Преступленіе, какъ продуктъ цивилизаціи („Новости". 1898. 11 и 22 сентября и 6 октября. №№ 250, 261, 275). Энгельгардтъ утверждаетъ, что первобытные люди отличались кротостью и добродушіемъ, а такъ называемые дикари высоко-культурны и благодаря культурѣ такъ жестоки. „*Для дикаря характеристична скорѣе жестокость, чѣмъ доброта, и во многихъ случаяхъ жестокость составляетъ для него источникъ замѣтнаго удовольствія; хотя и среди цивилизованныхъ людей есть иные, у которыхъ пережила эта черта дикаря, все-таки любовь къ нанесенію боли не всеобща, а рядомъ съ множествомъ благожелательныхъ людей есть такіе, которые посвящаютъ все свое время и большую часть своихъ денегъ филантропическимъ цѣлямъ; безъ всякой мысли о вознагражденіи теперь или послѣ*". (Г. Спенсеръ, Данныя науки о нравственности. Изд. Журнала „Мысль". Спб. 1880, стр. 112).

Элементъ жестокости наблюдается и въ религіи. Спасенные радуются при видѣ осужденныхъ. Тертуліанъ похожъ на испанскихъ инквизиторовъ. (Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 108). Нѣкоторые католическіе теологи утверждали, что созерцаніе мученій, претерпѣваемыхъ грѣшниками въ аду, пріятно праведникамъ, находящимся въ раю. (Lecky, History of european Morals. London. 1869, Vol. I, p. 74. Vol. II, p. 240—241). „Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте мѣсто гнѣву Божію. Ибо написано: Мнѣ отмщеніе, Я воздамъ, говоритъ Господь. (Втор. 32, 35). Итакъ, если врагъ твой голоденъ, накорми его; если жаждетъ, напой его; ибо, дѣлая сіе, ты соберешь ему на голову горящіе уголья". (Притч. 25, 21, 22). (Къ римлянамъ посланіе святого апостола Павла. XII, 19—20). Созерцаніе адскихъ страданій грѣшниковъ доставляетъ наслажденіе праведникамъ (Lecky, History of the rise and

influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. I, p. 350—351, 356—357). Добрыя дѣла не изъ-за состраданія, а изъ-за сознанія долга пріучаютъ смотрѣть на страданія. (Ibid., I p. 352). Созерцаніе страданій притупляетъ состраданіе. (Ibid., I p. 351). Свирѣпость теологовъ, превосходящая дикихъ звѣрей, поражала Юліана и Монтескьё. (Ibid., I. p. 358). О средневѣковыхъ пыткахъ. (Ibid., I, p. 361). Церковь защищала пытку. Еретики были противъ нея. (Ibid. I, p. 362).

Пытку уничтожила Французская революція.

Во время крѣпостного права въ Россіи найдется не мало примѣровъ людей, испытывавшихъ наслажденіе отъ мученій и терзаній ихъ жертвъ. Стоитъ вспомнить М. М. Куролесова. (С. Т. Аксаковъ, Семейная хроника и воспоминанія. 4 изд. Москва. 1870, стр. 56 и далѣе).

Едва ли былъ правъ Шиллеръ, думавшій, что никто не дѣлаетъ зла ради зла. (Schiller, Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten. См. Schillers, Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. 1838. Bd. XII. S. 284—285).

212) Th. Huxley, Evolution and ethics and other essays. London. 1895. p. 85.

212*a*) По мнѣнію Фагэ, человѣкъ — животное воинственное. Онъ всегда съ кѣмъ нибудь воевалъ. Для него побѣда доставляетъ величайшую радость. Прежде онъ воевалъ съ чудовищами, которыя его окружали. Теперь онъ воюетъ съ чудовищами, живущими въ его сердцѣ... (Emile Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 19).

213) Ed. Clodd. A primer of evolution. London 1895, p. 163.

214) Много примѣровъ и большая библіографія у Михайловскаго. Т. II, Герои и толпа. Еще о герояхъ. См. также ст. Сикорскаго „О великихъ успѣхахъ и возрастающемъ значеніи психіатріи и неврологіи среди наукъ и въ жизни". Журналъ Журналовъ, 1899 г. Мартъ № 5, стр. 387—390.

215) В. Гюго въ романѣ „Ler Misérables" протестуетъ противъ несоразмѣрно-жестокаго наказанія въ сравненіи съ маловажностью вынужденнаго преступленія. Диккенсъ возмущается одиночнымъ заключеніемъ, а Гонкуръ убивающимъ разумъ молчаніемъ (pénalité du silence continu). (См. Edmond de Goncourt, La fille Elisa. Paris 1877. 9 édition, p. VIII—IX).

216) Говардъ, біографическій очеркъ Сліозберга. Изд. Павленкова. (Жизнь замѣчательныхъ людей) СПБ. 1891.

217) К. Ѳ. Кони, Федоръ Петровичъ Гаазъ. 1897.

218) Тамъ же, стр. 81.

219) П. А. Сикорскій, о великихъ успѣхахъ и возрастающемъ значеніи психіатріи и неврологіи среди наукъ и въ жизни. Журналъ Журналовъ. 1899 г. Мартъ. № 5 стр. 381 — 382. См. Lecky, History of european Morals. London, 1869. Vol. II, p 92—96 (тамъ же библ. по этому предмету). По мнѣнію Лекки, политическая экономія, убѣждая въ томъ, что благосостоянію народа не только не грозитъ благосостояніе сосѣднихъ государствъ, но содѣйствуетъ ему, со временемъ уничтожить войну. (Lecky, History of reise and influence of the spirit of rationalism in Europa. 3 ed. London. 1866. Vol. II p. 387—388, 390, 394—398, 400).

220) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Спб. 1904. Томъ I, стр. 643—644.

221) Уничтоженіе страданій причинило бы человѣчеству большой вредъ, по мнѣнію Ницше: страданіе дало человѣчеству все его превосходство. (Niet-

zsche, Jenseits von Gut und Böse. Ср. Bernardini, Les idées de Fr. Nietzsche. La Revue de Paris. 1895. (Janvier. № 1, p. 211—212).

222) Ср. Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 85—93.

223) Ernest Rénan, L'Antèchrist Paris. 1873. Histoire des origines du christianisme. IV, p. 176.

224) Фаустъ.

Я философію постигъ
Я сталъ юристомъ, сталъ врачемъ...
Увы! съ усердьемъ и трудомъ
Я всё узналъ, во всё проникъ—
И не умнѣй я подъ конецъ,
Чѣмъ прежде: жалкій я глупецъ.
Магистръ и докторъ я—ужъ вотъ
Тому пошелъ десятый годъ;
Учениковъ и вкривь, и вкось
Вожу я за носъ на авось—
И вижу всё жь, что не дано намъ знанья.

(Фаустъ Гёте. Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. II, стр. 14).

Зато Вагнеръ говоритъ:

„Хоть много знаю я, но все хотѣлъ бы знать".

(Тамъ же. II, стр. 21).

I. Lubbock Pre-historie Times London. 1865. Chapter XIV p. 473 — 492.

225) „Наши наслажденія опредѣляются не однимъ количествомъ удовольствія: въ нихъ есть качественное различіе, но справедливости обозначаемое эпитетами: высшій и низшій" (Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 85, ср. ibid. I, p. 92—93).

226) Дж. Ст. Милль. Утилитаріанизмъ. О свободѣ. Пер. Невѣдомскаго, 2 изд. СПБ. 1882, стр. 33.

227) Тамъ же. стр. 31.

228) Лекки считаетъ успѣхи культуры, какъ плодъ увеличенія и распространенія лишь знаній. (См. Lecky. History of the Rise and Influence of the spirit of Rationalism in Europe. 3 Edition. London 1866. II p. 400).

229) Страшно вспомнить о мученіяхъ, которымъ подвергались вѣрующіе при жизни на землѣ вслѣдствіе искушенія дьяволомъ. „Представимъ себѣ, пишетъ А. Графъ, какая была жизнь тѣхъ, которые не отъ времени до времени, а всегда ночью и днемъ, во снѣ и на яву терпѣли отъ его козней, проказъ и обмановъ" (Arturo Graf. Il Diavolo. Terza edizione. Milano. 1890, p. 166). „При мысли о зломъ могуществѣ, пишетъ далѣе А. Графъ, распространенномъ повсемѣстно, вѣчно бодрствующемъ, вѣчно дѣятельномъ и къ тому же непобѣдимомъ, души должны были наполняться и дѣйствительно наполнялись ужасомъ. Вся средневѣковая исторія какъ бы омрачена безпощадною тѣнью неутомимаго врага". (Ibid p. 180).

230) Ср. Т. Бокль. Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. Бестужева-Рюмина и Тиблена. 2 изд. СПБ. 1864. Т. I, стр. 90. Объ уничтоженіи чувства и воображенія въ англійскомъ воспитаніи пишетъ Тэнъ. Въ результатѣ—

превращеніе въ живую машину. (H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, 5 ed. Paris 1889. V, p. 53). Психилогія учитъ: чѣмъ болѣе мы думаемъ, тѣмъ менѣе мы чувствуемъ. (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. 263). Сильная интеллектуальная дѣятельность подавляетъ чувство. (Irjö Hirn, The Origin of Art London 1900, p. 102—103).

231) Ломброзо пишетъ, что науки помогаютъ побѣждать вредныя страсти, а искусство ихъ разжигаетъ. Оттого между учеными преступниковъ весьма мало, а между поэтами и художниками, въ особенности живописцами, очень много. (Lombroso, L'uomo deliquente. Romo-Torino-Firenze. 1884, p. 461—466).

Дорошевичъ. Поэты — убійцы. См. Газета „Россія", 1900 г. 2 февр. № 278. Евлаховъ пишетъ о безнравственности искусства и художниковъ. (Евлаховъ. Психологія художественнаго творчества).

232) Lecky, History of europeau Morals. London. 1869. I, p. 138 — 142, Ibid. II, p. 105.

Впрочемъ, не всегда воображеніе, помогающее ясно представлять себѣ страданія, удерживаетъ отъ причиненія послѣднихъ. Такъ, напримѣръ, Гёте, столь художественно изображавшій, слѣдовательно и представлявшій себѣ, благодаря своему геніальному воображенію, страданія покинутыхъ женщинъ, разбилъ въ своей жизни много женскихъ сердецъ. Джонъ Морли приводитъ слѣдующій отзывъ Милля о Гёте не за долго до его смерти. „Онъ (Милль) признавалъ, что мы обязаны Гёте новыми точками зрѣнія на жизнь, но при этомъ онъ высказалъ глубокую антипатію къ нравственной его личности. Онъ говорилъ, что не можетъ понять, какимъ образомъ человѣкъ, умѣвшій такъ изобразить страданія покинутой женщины, какъ это онъ сдѣлалъ относительно Аврелія въ Вильгельмѣ Мейстерѣ, могъ въ личномъ своемъ поведеніи поступать систематически дурно относительно женшинъ". (Дж. Ст. Милль. Утилитаріанизмъ. О свободѣ. Пер. Невѣдомскаго. 2. изд. СПБ. 1882, стр. CXXI).

О воображеніи см. Pascal, Pensées. Articles III, 3. См. Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris 1882 I. 1, p. 254—255).

233) Моральные принципы управляютъ міромъ посредствомъ воображенія. Они должны воплощаться въ великую личность, дѣйствующую своимъ примѣромъ. (Lecky, History of europeau Morals. London. 1869. II p. 287).

234) „Говоря вообще, искусство зависитъ болѣе отъ воображенія, науки отъ разума". (Г. Т. Бокль. Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. Бестужева-Рюмина и Тиблена. 2 изд. СПБ. 1864. Т. I, стр. 93). Въ примѣчаніи на той же стр. Бокль оговариваетъ эту мысль такъ: „Всѣ великіе ученые, какъ и всѣ великіе люди вообще, отличались силою воображенія; но въ искусствѣ роль воображенія виднѣе, чѣмъ въ наукѣ". Ср. Д. Тиндаль. Роль воображенія въ развитіи естественныхъ наукъ. Перевелъ по Revue scientifique и Mondes Ф. Павленковъ. Вятка. 1873.

Гойа въ одномъ своемъ произведеніи художественно изобразилъ мысль, что воображеніе безъ разума выдумываетъ лишь безсмысленныя чудовища но если воображеніе соединяется съ разумомъ, то рождаетъ искусства и создаетъ чудеса. (см. Goya par Charles Yriarte. Paris. 1867. p. 111. Ср. Goya, Los Caprichos. Madrid. 1856. № 43).

По мнѣнію Лекки, усиленное развитіе воображенія вредитъ разуму. (Lecky, History of europeau Morals. London. 1869. vol I, p. 65). О вредѣ, причиняемомъ воображеніемъ см. ibid. I, p. 46. Но воображеніе способно болѣе содѣйствовать счастію, чѣмъ разумъ (Ibid. I, p. 52—53).

235) Guyau. Les problémes de l'esthétique contemporaine. Paris 1884 p. 89. Ср. Paul Richer. Dialogues sur l'Art et la sciences. (La Nouvelle Revue. 1897, p. 41. Эта интересная статья помѣщена ibid. p. 41 — 54, 228 — 243, 440—452).

236) Soury (Philosophie Naturelle Paris. 1882, p. 314 и далѣе) думаетъ, что искусство становится лишнимъ. (В. А. Вагнеръ. Старый натурализмъ и философія міровой скорби. Запросы Жизни. 1912. 21 dek. № 51, столбцы 2939—2940). Guyau, L'antagonisme de l'art et de la science. Revue des deux mondes. 1883. 15 Novemdre. Гегель, Ренанъ и Спенсеръ сомнѣваются въ будущности искусства. (Guyau, Les Problémes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 84).

Фихте и романтики думали, что искусство займетъ въ будущемъ преобладающее значеніе. Наоборотъ, позитивисты (Нордау) склонны предполагать уменьшающееся значеніе искусства въ исторіи культуры. (H. Lichtenberger, R. Wagner. Der Dichter und Denker. Dresden und Leipzig. 1899. S. 551—552). Преобладаніе научнаго принципа приводитъ ко взгляду на искусство, какъ на ложь, или требуетъ отъ него поученія. (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik, Leipzig. (901. s. 266—269).

Первобытный языкъ болѣе образный метафорическій; языкъ культурныхъ народовъ болѣе отвлеченный. (G. Roskoff, Geschichte des Teufels. Leipzfg. 1869. Bd. I, s. 9—10). Развивающаяся цивилизація стремится подчинить воображеніе разсудку, ослабить фантазію. (Г. Т. Бокль. Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. К. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена. 2 изд. Спб. 1864. I, стр. 90).

237) Научное знаніе не только не препятствуетъ, но содѣйствуетъ эстетическому наслажденію. (P. Souriau, La Beauté rationelle Paris. 1904,. p. 389). Въ самой наукѣ есть эстетическій элементъ. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 225, 258—259). Вліяніе науки на эстетическое созерцаніе, на творца, художника и критика (Ibid. S. 261). Для пониманія художественныхъ произведеній чуждыхъ намъ цивилизацій нужна научная подготовка. (Ibid. S. 351—262). Значеніе наукъ для художниковъ и критиковъ (Ibid. S. 262 — 263). Отношеніе науки и искусства (Ibid. S. 267). Эстетика и монизмъ (Haeckel, Der Monismus als Band Zwischen Religion und Wissenschaft. Bonn. 1900. 9 и 10 Aufl. 34—36).

238) „The greatest happiness of the greates number". (Bentham). M. Guyau, La Morale anglaise. Paris. 1904, p. 23.

239) Lecky, History of european Morals. London. 1862. II. p. 5.

240) Этотъ прогрессъ особенно поразителенъ, если сравнить первобытное человѣчество съ культурнымъ. См. Lubbock, Prehistorie Times. London. 1865.

Ср. P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 694. 750. Ch. XI. De l'idée du Mal, philosophiquement considéré.

241) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig 1885. I. S. 415, 420, 425.

Эстетическій элементъ въ исторіи. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, S. 259—261).

242) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 3 Auflage. Leipzig. 1877. Bd. II. S. 384—385.

243) Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902 г. столбецъ 1389.

244) Евангеліе отъ Іоанна. IV, 24—25.

245) Ernst Rénan. Vie de Jésus. Quatorzième édition. Paris 1873. p. 243—244.

246) „То, что на ряду съ экспрессіей, наиболѣе содѣйствуетъ возвышенному, это энергія и точность; то, что всего болѣе противно возвышенному, это многословіе и суесловіе (l'abondance et l'ostentation)". (Oeuvres cumplètes de Marmontel. Paris. 1819. T. XV, p. 343).

247) Longin. Traité du sublime. Tr. par Boileau-Despréaux (См. Oeuvres de Boileau-Despréaux. Texte de 1701 avec notices, notes et variantes par Alphonee Pauly. Paris. 1894. T. II, p. 176, 219, 220).

248) В. Шульгинъ, Курсъ исторіи древняго міра. Спб. 1865, стр. 121.

249) Тамъ же. стр. 144—145.

250) Corneille, Horace (Théatre de Corneille. Nouvelle éditiou. p. 100). На возвышенной характеръ этихъ словъ: „Qu'il mourût" указывали многіе писатели, напримѣръ: Боало (см. Oeuvres de Boileau-Derpiéaux) Texte de 1701 avec notice, notes et variante, par Alphonce Pauly. Paris. 1894. T. II. p. 176—177); Андрэ (см. Essai sur le Beau par le père André. Amsterdam. 1759. p. XCVII—C); Мармонтель (см. Oeuvres complètes de Marmontel. Paris 1819. T. XV, p. 341—342); Дидеро (см. Oeuvres complètes de Diderot, par J. Assézat. Paris 1876. T. X, p. 30—31).

251) Corneille, Médée. Acte I, scène V. 317—324. См. Les grands ecrivains de la France. Paris. 1862. T. II. p. 356.

252) Corneille, Cinna, ou la clémence d'Auguste. Acte V, Scéne III, См. Théatre de Corneille, Paris. Garnier frères, p. 178—179.

Эти слова Августа растрагивали до слезъ великаго Конде. (Ibid., p. 179).

253) W. Shakespeare, King Lear. Act IV, Scene VI (The geole Edition. The Works of William Shakespeare edited by William George Clark and William Aldis Wright. Cambridge and London. 1864, p. 871). Ср. Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб. 1865 г. Томъ I, стр. 280.

254) Schiller, Wallensteins Tod. Dritter Aufzug. Zehnter Auftritt. См. Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Reclam jun. Bd. IV. S. 145.

255) Пушкинъ, Полтава. (Сочиненія Пушкина. Изд. Суворина Спб. 1887 г. Изд. 3. Т. I, стр. 217—218).

256) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва 1871. Томъ II, стр. 194.

257) Лягушки, Комедія Аристофана. Луцкъ. 1885 г., стр. 62.

258) W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Auflage. Stuttgart 1887. I, S. 95 H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 507. Большая Энциклопедія. Подъ ред. Е. Н. Южакова. Томъ XIX, стр. 728.

259) Müntz. Histoire de l'art pendaut lu Renaissance. Paris. 1889, p. 381—382.

260) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 122.

О дворцѣ Питти, выстроенномъ Брунелески, см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1889. T. I. p. 452—454.

О дворцѣ Строцци см. E. Müntz, Les précurseurs de la Rennaissance. Paris et London. 1882, p. 242.

Еще Беркъ замѣтилъ, что грубая, шероховатая поверхность производитъ впечатлѣніе большей силы, чѣмъ нѣжная и гладкая. (Burke, A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime und Beautiful. London, 1793, p. 128. 139).

261) Jomard, Description de l'Egipte. Antiquité. T. V, p. 597.

Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 246.

262) Champollion, Lettres d'Egypte, p. 79—80.

Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882 I, p. 371.

О величіи гипостиля (залы съ колоннами) въ Луксорскомъ и Карнакскомъ храмахъ можно себѣ составить понятіе по репродукціи у Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. T. I, p. 339, p. V. О видѣ, въ которомъ находятся въ настоящее время памятники древняго Египта, можетъ дать понять „L'Egypte et la Nubie. Grand Album Manumental, historique, architectural. Reproduction par les procédes inaltérables de la phototypie de cent cinquante photographiques par Béchard comprises depuis le Caire (Egypte) jusqu'à la 2-e cataracte (Nubie) avec un texte explicatif des monuments d'après, nos meilleurs écrivains par M. A. Palmieri. Paris. 1887 r.

263) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris 1882. I. p. 780.

264) A. Rosengarten. Die arehitektonischen Stiilarten. Braunschweig. 1869. 2 Auflage. S. 99.

265) „Подобный амфитеатръ особенно приноровленъ къ тому, чтобы внушать народу почтеніе къ самому себѣ собственнымъ своимъ видомъ, чтобы обморачивать народъ посредствомъ его самого". Гете. Путешествіе въ Италію. Верона. 16 сентября 1786 года. (Собраніе сочиненіе Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1879. VII, стр. 34. О Колизеѣ тамъ же VII, стр. 160).

О Колизеѣ см. Taine, vogage en Italie. Paris. 1866. I, p. 33.

266) W. Lübke, Geschichte der Architektur. Leipzig. 1870. 4 Auflage. S. 191.

267) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 227—228. Ср. H. Taine, Vogage en Italie, Paris. 1866, p. 203—204.

268) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I, S. 157. Интересную параллель между греческой и готической архитектурой проводитъ Лекки. Греческая преимущественно удовлетворяетъ изящный вкусъ своими гармоническими пропорціями, а готическая дѣйствуетъ сильнѣе на чувство, поражая своею грандіозностью и направляя воображеніе отъ видимаго къ невидимому. (См. Lecky, History of the Rise and Influence of the spirit of Rationalism in Europe. 3 edition. London. 1866. Vol. II, p. 344—345).

269) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 615.

270) L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst. Leipzig. 1874. S. 20—21.

271) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Geschichte der deutschen Literatur in 18 J. Braunschweig. 1879. 3 Aufl Buch III. Abt. I, S. 120. Впослѣдствіе Гете, однако, сталъ называть готику сложнымъ ничтожествомъ и тупоумнымъ безсмысліямъ. (Ibid. Buch III. Abt. II, S. 552).

272) См. Goethe, Dichtung und Wahrheit. Zweiter Theil, Neuntes Buch (Goethes sammtliche Werke. Stuttgart. 1869. II. S. 573, также ibid. II. S. 565, 566). Von deutscher Kunst (Ibid. III, S. 290—292).

273) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I, S. 121.

274) Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 295, 690—691, fig. 20, pl. VI. Замѣчательны также колоссы Большого храма въ Ипсамбулѣ. О нихъ Перро пишетъ; „Но что привлекаетъ взоръ всего болѣе, это четыре колосса Рамзеса, воздвигнутые по два съ правой и

лѣвой стороны двери. Эти колоссы самые большіе въ Египтѣ. Въ нихъ съ подошвы ступней до вершины пшента, которымъ украшена голова царя, немного болѣе 20 метровъ. Рамзесъ сидитъ съ руками на бедрахъ, въ обычной позѣ царскихъ статуй, украшающихъ входъ въ храмы. Несмотря на громадность пропорцій, работа очень хороша; въ особенности лицо замѣчательно экспрессіей кротости и покоющейся силы, поражавшей всѣхъ путешественниковъ". (Ibid. I, p. 416—419, 690—691). Говоря о египетской пластики, Перро отмѣчаетъ ее соотвѣтствіе египетской архитектурѣ. „Что можетъ болѣе гармонировать, пишетъ Перро, съ этой архитектурой, чѣмъ эти величественныя и важныя позы, „это застывшее движеніе, эта неподвижная жизнь", съ экспрессіей глубокого, невозмутимаго и вѣчнаго покоя". (Ibid. I. p. 780).

275) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf. 1866. II. S. 265.

Стремленіе къ колоссальному замѣтно во времена Нерона. Портреты Нерона имѣли болѣе ста футовъ вышины. (Pline XXXIV, VII (8); XXXV, VII (33); Dion Cassius, LXVI, Livre IV. 15) Ср. Rénan, Histoire des origines du christianisme. L'Antèchrist. Paris. 1873, p. 129, 322.

276) J. Burckhardt, Der Cicerone. 9 Aufl. Leipzig. 1904. Erster Teil. Antike Kunst. S. 78.

277) Относительно причинъ, побудившихъ приписать колоссальныя статуи на Moute Cavallo въ Римѣ Фидію и Праксителю см. Bursian N. Rhein. Mus. X. S. 508. (Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I. S. 362. 372 Прим. 50). Объ этихъ статуяхъ см. также: C. Fr. Rumohr. Ueber bie antike Gruppe Castor und Pollux, Hamburg. 1812. Vivenzio, Lettere sopra i colossi del Quirinale. Roma 1809.

278) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf. 1866. II. S. 216. Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I. S. 362.

279) Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien. Paris. 1815. p. 220.

„Majestas operis aequavit Deum". (См. Quintilian, Orat. lib. XII, C—10)

280) Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien. Paris. 1815, p. 268.

281) Ibid., p. 327.

282) Ibid., p. 268.

283) M. Collignon, Phidias (въ „Les Artistes célébres".), p. 105. Существуютъ разныя мнѣнія о величинѣ Зевса Фидія. (Ibid. p. 105).

284) О тронѣ Фидіева Зевса Овербекъ пишетъ; „Импонирующее впечатлѣніе, производимое образомъ бога, усиливалось и дополнялось тономъ, который самъ по себѣ представлялъ весьма значительное архитектоническое произведеніе, не только въ высшей степени богатое, но и глубокомысленно украшенное пластическимъ и живописнымъ орнаментомъ". (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage, Leipzig. 1893. I, S. 359). Далѣе Овербекъ восклицаетъ:

„Поистинѣ этотъ одинъ тронъ со всѣми своими статуями и рельефами былъ цѣлымъ міромъ искусства и идей". (Ibid. I, S. 360). Тамъ же подробное описаніе этого трона.

285) Strabon, VIII, p. 353 Cr. M. Collignon, Phidias (въ „Les Autistes célebres), p. 105.

286) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. I, S. 358).

287) Иліада Гомера, переведенная Н. Гнѣдичемъ. Спб. 1861. Часть Первая. I, 528—530.

Collignon сомнѣвается въ томъ, что Фидій при созданіи своего Зевса, руководствовался этимъ мѣстомъ Иліады. Свое сомнѣніе Collignon основываетъ на томъ, что тоже самая говорилось о живописцѣ Euphranor. (M. Collignon, Phidias, p. 110, 112).

288) О вліяніе Фидіева Зевса на остальныя статуи и прочія изображенія названнаго бога см. Victor Laloux, Paul Monceaux, Restauration d'Olympie. Paris. 1889, p. 100.

289) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва 1871. Т. II, стр. 265.

290) См. стихотвореніе А. Толстого; „Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній своихъ ты создатель". (Полное собраніе стихотвореній Гр. А. К. Толстого. Спб. 1899. I, стр. 248—249).

Цицеронъ писалъ о Фидіѣ, что „создавая своего Зевса и свою Аѳину, этотъ мастеръ не имѣлъ въ виду ни какой отдѣльной человѣческой личности, которой онъ желалъ бы ихъ приравнять; а въ глубинѣ души его виталъ первообразъ красоты, и, погружаясь въ его созерцаніе, геній художника руководилъ его искусство и рѣзецъ для осуществленія этого первообраза въ видимомъ матеріалѣ". (М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1871. Т. II, стр. 253). Ср. Ciceron, Orator. 2, 9. См. Collignon, Phidias, p. 112. Плотинъ писалъ о Зевсѣ Фидія: „Фидій усвоилъ своимъ духомъ, какой имѣлъ видъ Зевсъ, еслибы предсталъ бы предъ нами лицомъ къ лицу". (J. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik. 4. Auflage. Leipzig. 1893. I, S. 361).

291) Dion Chrysostome, Orat. (passim). Ср. Overbeck, Schriftquellen. N-os 705—713. Ср. M. Collignon, Phidias, p. 110, 112. „Лицо (Фидіева Зевса), обрамленное густою бородою и длинными волосами, увѣнчанными оливковою листвою, притягивало и сосредоточивало на себѣ вниманіе задумчивой экспрессіей величія и силы спокойной и самоувѣренной". (Victor Laloux, Paul Monceaux, Restauration d'Olympie. Paris. 1889, p. 98).

292) Dion Chrysostomos, Orat. (passim). Cf. Overbeck, Schriftquellen. N-os 705—713. Ср. J. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1893 I. S 361.

Ср. Collignon, Phidias, p. 110.

293) Epicteti, quae supersunt Dissertationis ab Arriano Collectae Nec non Enchiridion et Fragmenta graece et latine in duos tomos distributa cum integris Jacobi Schegki et Hieronymi Wolfii selectisque aliorum Doctorum Annotationibus. Recensuit, Notis et Indice illustravit Joannes Uptonus Praebed. Roffensis. London. 1741. Tom. I, p. 35—36.

Ср. Arrians Epictet. Aus dem griechischen übersetzt von J. G. Schulthess. Zürich. 1766. Erstes Buch. Sechste Rede. S. 26.

294. Quintilian, Inst. Orat. XII, 10, 9. (См. M. Collignon, Phidias, p. 112 Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig. 1893. 4 Auflage. Bd. I, S. 361).

295) M. Collignon, Phidias, p. 112.

296) Tite Live, XLV, 28, Polybe, XXX, 15, 3.

Ср. M. Collignon, Phidias, p. 112.

297) О судьбѣ этой статуи см. Victor Laloux, Paul Monceux, Restauration d'Olympie. Paris. 1889. p, 99—100. Тамъ же библіографическія указанія, относящіяся къ Фидіеву Зевсу.

298) M. Collignon. Phidias, p. 110. Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. II. S. 357.

299) M. Collignon, Phidias, p. 110. (Ср. I т. 2-ое изд. стр. 309) М. Карьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Корша. Москва. 1871, т. II, стр. 260. Хотя бюстъ Юпитера Отриколійскаго едва ли имѣетъ сходство съ Зевсомъ Фидія, тѣмъ не менѣе онъ представляетъ одинъ изъ возвышенныхъ образцовъ классическаго искусства. Черты его отступаютъ отъ обыкновенныхъ чертъ человѣческаго лица. Онѣ измѣнены ради цѣлей экспрессіи. Утолщеніе въ серединѣ лобной кости служитъ для выраженія могучей силы воли и глубокой мудрости. Глаза въ высшей степени оригинальные лежатъ глубоко въ орбитахъ и тѣмъ не менѣе выступаютъ впередъ. Носъ образуетъ со лбомъ выгибъ не во внутрь, а во внѣшнюю сторону, что служитъ знакомъ абсолютной безстрастности. Чтобы въ этомъ убѣдиться, стоитъ сравнить курносые носы греческихъ статуй, изображающихъ варваровъ и сатировъ; у силеновъ при этомъ еще выступаетъ лобъ. Губы Юпитера Отриколійскаго полны благосклонности и величія. Въ волосахъ какъ бы волнуется преизбытокъ божественной силы и заключается символъ духовнаго пламени. (Ср. J. Burckhardt, Der Cicerone. 9 Aufl. Leipzig. 1904. Erster Teil. S. 72—73).

300) См. Friedländer, Der Zeus von Phidias auf den Münzen von Ellis. Berlin. 1874.

301) H. Grimm, Leben Michelangelo's, Berlin. 1894. 7. Aufl. I, S 359.

302) Ibid. I, S. 359.

303) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. T. III, p. 391. Нѣкоторые думаютъ, что Микель-Анджело изобразилъ своего Моисея порывающимся встать со своего мѣста, видя, что Израильскій народъ поклоняется Золотому Тельцу. „Но въ такомъ случаѣ, возражаетъ Мюнтцъ, рука Моисея не играла бы бородой". (Ibid. III, p. 392). О Моисеѣ Микель-Анджело см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I, S. 192.

330) Объ изображеніи Бога Отца въ искусствѣ см. Engels, Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters. Luxemburg. 1893.

О Богѣ-Отцѣ Микеланжело см. М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонаротти. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III, Выпускъ 6-ой, стр. 478—481.

Микель-Анжело—художникъ возвышеннаго и силы—менѣе былъ способенъ къ изображенію Христа. См. Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. II, p. 384—385.

331) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 478—479.

332) H. Taine, Voyage en Italie, Paris 1866 t. I, p. 168.

Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 484—485.

333) Michelet, Histoire de France. T. VII, p. 284. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 474.

334) Ibid. III, p. 485.

335) Гёте, Путешествіе въ Италію. Римъ. 2 декабря. (Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ ред. Н. В. Гербеля, Спб. 1879. Томъ VII, стр. 136).

336) Th. Gautier, Poésies complétes. Paris. 1875. Tome I, p. 224.

337) H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II, S. 493.

338) Микель-Анджело работалъ такъ усердно, что часто спалъ не раздѣваясь, а такъ, какъ былъ за занятіями, такъ и падалъ измученный, чтобы на другой день снова приниматься за тотъ же трудъ. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin 1894. I. S. 204—205). Микель-Анджело самъ обрабатывалъ свои статуи. (Ibid. I. S. 197), самъ растиралъ краски для своихъ фресокъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Rennaissance. Paris. 1895, III, p. 475).

Если ночью Микель Анджело не спалось, то онъ вставалъ, надѣвалъ на голову придуманный имъ самимъ особый приборъ со свѣчею и принимался за работу. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 15 Aufl. Berlin und Stuttgart. II. S. 380).

Микель-Анджело продолжалъ учиться даже въ глубокой старости. „Разъ когда Микель-Анджело былъ уже дряхлымъ старикомъ, нѣкто его встрѣтилъ у Колизея пѣшкомъ, въ снѣгу, и спросилъ его, куда идетъ онъ? Микель-Анджело отвѣтствовалъ: „Въ школу, чтобы научиться чему-нибудь". (H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I. p. 282).

339) „Въ продолженіе шестидесяти лѣтъ произведенія Микель-Анджело обнаруживали героическую борьбу, длившуюся до конца въ его сердцѣ. (H. Taine Voyage en Italie. Paris. 1866. T. I, p. 282).

340) Ibid. I p. 277—278.

341) Ibid. I p. 282—283.

342) Ibid. I p. 278—279.

343) См. прим. 185 главы VI. (Томъ I. 2-ое изд., стр. 310).

344) Въ знаменитомъ разговорѣ Микель-Анджело съ Витторіей Колонна, переданномъ миніатюристомъ Francesca d'Ollanda, манускриптъ котораго, находившійся въ Лиссабонской Библіотекѣ и помѣченный 1549 г., былъ частью переведенъ на французскій языкъ и напечатанъ въ книгѣ графа Рачинскаго (Razinsky) о португальскомъ искусствѣ (см. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II, S. 254), Микель-Анджело защищаетъ необходимость уединенія для художника. (См. Ibid. I, S. 222. 321: II, S. 262).

345) Еще молодымъ человѣкомъ писалъ Микель-Анджело изъ Рима своимъ родителямъ: „У меня нѣтъ друзей, мнѣ ихъ не нужно и я не хочу ихъ имѣть". (Ibid. II. S. 251). Съ годами это влеченіе къ одиночеству все усиливалось и въ старости онъ остался совершенно одинъ. (Ibid. II. S. 251).

Люди съ высокимъ характеромъ, направленные на созерцаніе и созданіе возвышеннаго, обыкновенно любятъ уединеніе. Не происходитъ ли это оттого, что они чувствуютъ разницу между собою и пошлостію людского общества. Они сознаютъ, что имъ придется, при общеніи съ людьми, или опуститься до уровня массы, или поднять ее до себя. Первое гадко, второе слишкомъ трудно и не всегда возможно. Оттого пропасть между великими людьми и обществомъ уединяетъ ихъ въ собственный внутренній міръ. (Ср. Guyau. Manuel d'Epictète etc., p. 145).

346) Микель-Анджело былъ богатъ, но жилъ, какъ бѣднякъ, отдавая деньги своимъ роднымъ и близкимъ. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. I. S. 222; II, S. 310, 394).

Насколько Микель-Анджело былъ склоненъ къ нѣжной привязанности, видно изъ его отношенія къ своему старому слугѣ. День и ночь проводилъ Микель-Анджело у постели своего дорогого, опасно заболѣвшаго Урбино.

который не столько боялся смерти, сколько ужасался отъ мысли о полномъ одиночествѣ, грозившемъ Микель-Анджело. Послѣ смерти Урбино письмо Микель-Анджело къ Вазари полно отчаянія. Микель-Анджело утѣшается лишь надеждою свидѣться съ своимъ другомъ на томъ свѣтѣ. (Ibid. II, S. 383). Къ вдовѣ и дѣтямъ Урбино Микель-Анджело обнаружилъ самую нѣжную заботливость. (Ibid. II, S. 310, 311, 383). О любви Микель-Анджело къ дѣтямъ см. ibid. II, S. 251.

347) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance Paris. 1895. III, p. 493.

348) H. Grimm, Leben Michelangelo's 7 Auflage. Berlin. 1894. I, S. 409.

349) Ibid. I, S. 300.

350) Ibid. I, S. 312.

351) См. Сонетъ Микель Анджело (Ibid. II. S. 385).

352) Ibid. II, S. 393—394. Ср. H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 282.

353) H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 261. Современники Микель Анджело называли его великимъ. Ibid. II. S. 339. Ср. H. Taine, Voyage en Italie, Paris. 1866. I, p. 280—282.

354) Varnhagen von Ense писалъ о Бетховенѣ: „Въ немъ человѣкъ мнѣ еще болѣе нравился, чѣмъ композиторъ". A. W. Thayer, Ludvig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 177. Al. W. Thayer, L. V. Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Dritter Band. 2 Auflage. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers neubearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Leipzig. 1911. S. 274. По мнѣнію П. И. Чайковскаго, Микель-Анджело и Бетховенъ—родственныя натуры. (М. Чайковскій, Жизнь Петра Ильича Чайковскаго. Москва. 1901. II, стр. 369).

355) Бетховенъ писалъ: „Я, какъ всегда, всецѣло отданъ своимъ музамъ и въ этомъ нахожу счастіе своей жизни". (См. Marx, L. v. Betchoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 344).

356) Микель-Анджело, всецѣло сосредоточенный въ своемъ искусствѣ на изображеніи человѣка (см. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II, S. 418), все-таки очень любилъ природу. Микель-Анджело писалъ, что „нигдѣ нѣтъ покоя, какъ только въ лѣсахъ". (Ibid. II, S. 383). О любви къ природѣ Бетховена см. Thayer, L. van Beethoven's Leben. I, S. 226, 354; II, S. 74—75. 105, 355; III, S. 342, 343, 400. Самое яркое проявленіе любви Бетховена къ природѣ—въ его Пасторальной симфоніи. Прекрасный разборъ этого произведенія у Амброса. (Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Auflage. Leipzig. 1872. S. 172—176).

357) Любимые поэты Бетховена: Шиллеръ, Гете, Оссіанъ и Гомеръ (Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III, S. 82). Кромѣ того Бетховенъ очень любилъ: Плутарха, Клопштока и Шекспира. (Ibid. II. S. 68, 77—79. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. IV. S. 319. Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. I, S. 14).

358) Бетховенъ получилъ скудное научное образованіе. (Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. I. S. 112, 113, 360; II, S. 407). Но онъ чтеніемъ развилъ свой умъ и обогатилъ его познаніями. Бетховенъ писалъ Брейткопфу и Гертелю: „Нѣтъ такого сочиненія, которое было бы для меня слишкомъ учено. Не имѣя ни малѣйшей претензіи на ученость, я стремился съ дѣтства понять смыслъ всего лучшаго и мудраго. Срамъ для художника,

если онъ не считаетъ своимъ долгомъ достигнуть того же самаго, до чего дошелъ я". (A. Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 94. Ср. Ibid. III. S. 126—127). Одной дѣвочкѣ Бетховенъ писалъ: „Искусство и наука возвышаютъ человѣка до Божества". (Ibid. III. S. 205). По словамъ Бетховена, „только художникъ и свободный ученый счастливы внутри себя". (Ibid. III, S. 393). Бетховенъ утверждалъ, что его научилъ смиренію и покорности судьбѣ Плутархъ. (Ibid. II. S. 142). „Впослѣдствіи Бетховенъ болѣе, чѣмъ большинство музыкантовъ его времени, стремился расширить свой кругозоръ чтеніемъ отечественныхъ, англійскихъ, даже греческихъ и римскихъ писателей, а именно: Гомера, Платона и Плутарха, которыхъ читалъ въ переводѣ,—а также изученіемъ исторіи и интересомъ къ политическому движенію". (Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Auflage. Berlin 1884. I, S. 13). „Республику Платона Бетховенъ всосалъ въ свою плоть и кровь. По этому сочиненію Бетховенъ желалъ передѣлать весь міръ". (Ibid. I, S. 128). Бетховенъ сильно интересовался политическими событіями своего времени и вовсе не замыкался въ узкій кругъ своей спеціальности. (Ibid. I, S. 252).

359) По мнѣнію Бетховена, „на все лишнее по отношенію къ физической пищи слѣдуетъ смотрѣть, какъ на кражу изъ расходовъ болѣе нужныхъ, такъ какъ есть бѣдные и можно употреблять деньги на духовную пищу". (Marx. L. van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 345).

Бетховенъ писалъ Вегелеру: „Вы увидите, что я сталъ выше не только, какъ художникъ, но и какъ человѣкъ я сталъ лучше, совершеннѣе, и если улучшится благосостояніе моего отечества, то мое искусство будетъ назначено для бѣдныхъ". (Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin 1872. Bd. II. S. 139—140). Бетховенъ радовался, что много издателей предлагало ему издавать его сочиненія, потому что это давало ему возможность помогать деньгами нуждающимся. (Ibid. II, S. 140). Свою доброту Бетховенъ доказалъ на дѣлѣ. Онъ принялъ близко къ сердцу бѣдственное положеніе дочери I. C. Баха, Регины Сусанны (Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II, S. 129) и назначилъ ей всѣ деньги, вырученныя продажею одного изъ своихъ сочиненій. (W. Langhans, Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 J. Leipzig. 1882. I, S. 455). Бетховенъ, занятый сочиненіемъ своей D-дурной мессы, сонатами ор. 109, 110 и 111, багателями и варьяціями (послѣднія онъ сочинялъ изъ-за гонорара, потому что самъ нуждался въ деньгахъ), въ то же время, вслѣдствіе своей сердечной доброты, написалъ нѣсколько вальсовъ (и самъ переписалъ партіи) для странствующихъ музыкантовъ, игравшихъ въ одной гостинницѣ танцовальную музыку. (Marx, L. van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 342—343). Бетховенъ былъ крайне отзывчивъ къ горю своихъ ближнихъ. Баронесса Доротея фонъ-Эртманъ разсказывала Мендельсону, что когда она потеряла своего послѣдняго ребенка, то Бетховенъ совсѣмъ не приходилъ къ ней. Наконецъ, онъ пригласилъ ее къ себѣ. Когда она пришла къ нему, то онъ, сидя за своимъ фортепіано выразилъ все, что у него было на сердцѣ и своей игрой доставилъ облегченіе и ея горю. (Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II S. 335). Въ особенности трогательны заботы Бетховена о своемъ племянникѣ. (См. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 370—375, 393. Ср. Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 317, 326—331, 344, 473 — 477). Опекунство надъ своимъ племянникомъ причинило Бетховену много хлопотъ, непріятностей и всякихъ огорченій. Но Бетховенъ могъ утѣшиться сознаніемъ, что исполнилъ свой долгъ: этому поистинѣ великому человѣку, по

собственнымъ его словамъ, „не нужно ничего иного, кромѣ удовлетворенія, сопровождающаго оказанное благодѣяніе“. (Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, L. 332).

360) При первомъ исполненіи 9-ой симфоніи Бетховена (7 мая 1824 г. въ Вѣнѣ) произошелъ случай, тронувшій многихъ до слезъ. Бетховенъ стоялъ рядомъ съ дирижеромъ и указывалъ темпъ. Когда исполненіе кончилось, Бетховенъ продолжалъ, махая рукою, стоять спиною къ публикѣ. Замѣтивъ это, г-жа Унгеръ, одна изъ исполнительницъ, повернула Бетховена къ публикѣ, чтобы показать ему аплодисменты и восторгъ, произведенный слушаніемъ геніальнѣйшаго музыкальнато произведенія, творецъ котораго стоялъ среди всего этого ликованія, не слыша ни одной ноты своей симфоніи, ни одного возгласа своихъ поклонниковъ. Публика поняла весь ужасъ того нѣмого міра, въ который великій композиторъ былъ погруженъ своею глухотою, и выраженію сочувствія и почитанія не было конца. (G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. 2 ed. London 1896, p. 333—335).

361) Бетховенъ сначала приходилъ въ отчаяніе отъ своей глухоты. (Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II S. 136—139).

Но впослѣдствіи Бетховенъ справился съ собой и переносилъ свое несчастіе поистинѣ героически. (Ibid. II, S. 81—82).

362) Бетховенъ писалъ Вегелеру, что „покорности судьбѣ (Resignation) научилъ его Плутархъ“ (Ibid. II, S. 142).

363) Завѣщаніе Бетховена см. у Thayer, L. van Beethoven's Leben, Berlin. 1872. II, S. 193—195.

О судьбѣ этого завѣщанія см. ibid. II, S. 191.

Въ русскомъ переводѣ оно помѣщено въ моей исторіи музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Изд. „Шиповникъ“. Томъ III, выпускъ 1, стр. 46—49.

Бетховенъ, доведенный почти до полнаго отчаянія своей глухотой, писалъ Вегелеру: „Если бы я гдѣ-то не прочелъ, что человѣкъ не долженъ добровольно покидать жизни, пока въ состояніи сдѣлать хоть одно доброе дѣло, то давно меня не было бы: я самъ покончилъ бы съ собой“. (Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 139).

364) По свидѣтельству поэта Кастелли, Бетховенъ былъ воплощеніемъ силы. (Ibid. III, S. 103.

Ср. Ibid. II, S. 44, 145. По мнѣнію Маркса, энергія была отличительною чертою характера Бетховена. (Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin 1884, I, S. 301).

Ср. мою исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Изд. „Шиповникъ“. Томъ III, выпускъ 1, стр. 50.

365) Бетховенъ самъ считалъ свою 9-ую симфонію величайшею изъ всѣхъ, имъ написанныхъ. (См. Nohl, Briefe Beethoven. Stuttgart. 1865, S 328).

Ср. G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. London. 1896. 2 edition, p. 396).

Шуманъ считалъ эту симфонію за величайшее произведеніе Бетховена. (Schumann, Gesammellte Schriften. 4 Aufl. Leipzig. 1854. IV, S. 98. Concert von Februar 11, 1848).

Прекрасныя мысли о 9-ой симфоніи Бетховена высказалъ Амбросъ. (A. W. Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig. 1860, S. 24—25).

Интересный разборъ этой симфоніи у G. Grove, Beethoven and his nine

symphonies. 2 edition London. 1896, p. 309—400). На возвышенный характеръ 9-ой симфоніи Бетховена указываетъ Зейдль. (Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen. Regensburg. 1887, S. 118—119). Опредѣленіе возвышеннаго и о возвышенномъ у Бетховена см. ibid. S. 31, 120—121, 123, 127—128.

Названная книга Зейдля весьма интересна по мыслямъ о возвышенномъ вообще и въ музыкѣ въ особенности и по богатымъ библіографическимъ указаніямъ. Она имѣетъ вѣское значеніе и въ своей полемической части, направленной противъ книги Ганслика (Hanslik, Vom Musikalisch-Schönen).

366) „Въ концѣ своей дѣятельности Бетховенъ своей гигантской симфоніей D-moll и своей гигантской мессой D-dur (op. 123 и 125) воздвигнулъ двѣ геркулесовы колонны, на которыхъ написано: non plus ultra. Симфоническая музыка не можетъ идти далѣе 9-ой симфоніи Бетховена, а церковная—далѣе Бетховенской 2-ой мессы". (A. W. Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 2 Aufl. Leipzig. 1865, S. 28).

367) Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II, S. 195. Духовное завѣщаніе Бетховена адресовано къ братьямъ; но въ сущности авторъ обращается ко всему человѣчеству.

368) G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. London. 1896. 2 edition, p. 351, 394—395.

369) Ода къ Радости Шиллера, говорятъ, носила названіе „Къ свободѣ". („An die Freiheit)". Ibid. p. 325).

370) Ср. Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 390, 396, 397, 400—401. О торжественной мессѣ Бетховена см. Wilhelm Weber, Beethoven's Missa Solemnis. Augsburg. 1897.

371) Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 127. Объ этихъ словахъ Канта упоминалось на стр. 100. Ср. прим. 162).

371*a*) Biographie von Ludwig van Beethoven. Verfasst von Anton Schindler. 2-te Ausgabe. Münster. 1845. S. 250.

371*b*) Ludwig van Beethvens Leben von Alexander Wheelock Thayer. Nach dem Original-Munuscript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Dritter Band. 2 Auflage. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Versassers neu bearbeitet und ergäntzt von Hugo Riemann. Leipzig. 1911, S. 193. О религіозности Бетховена см. Ibid. S. 193—198.

372) О религіи Бетховена см. мою Исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Томъ III, выпускъ 1, стр. 34—35, 41. Thayer. L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 127 — 132. Marx L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. I. S. 309 — 310. Kalischer, Beethoven als religiöser Menschen № 24 u. 25 der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung. 1883 (ср. ibid. I, S. 310). Ambros, Das ethische und religiöse Moment in Beethoven (См. Ambros, Culturhistorische Bilder. Leipzig. 1860. S. 30).

373) Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 345, 353.

374) Ibid., II. S. 346, 367, 419.

375) Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig. 1860. S. 30—31.

376) Ambros, Das ethische und religiöse Moment in Beethoven (см. Ambros, Culturhistorische Bilder. Leipzig. 1860. S. 30); Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 358; A. W. Thayer, Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven. Berlin. 1865. S. 141. Ср. мою Исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Томъ III, Выпускъ 1 и 2, стр. 104—108.

377) Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III. S. 127.

378) Ibid., II. S. 345. Marx. L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. I, S. 34, 50—51, 301; II, S. 419, 481. По словамъ Бетховена „Гендель величайшій композиторъ изъ когда-либо жившихъ". „Я, говорилъ Бетховенъ, желалъ бы преклонить колѣна на его могилѣ". Одной англійской дамѣ Бетховенъ писалъ: „Я обожаю Генделя". (Romain Rolland, Haendel. Paris. 1910. p. 133).

379) Arrey von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte Leipzig. 1868. S. 489—490. „Возвышенное, говорилъ Кольриджъ, еврейскаго происхожденія, а возвышенное въ музыкѣ преимущественно свойственно сочиненіямъ Генделя на слова священнаго писанія". (G. Grove, Beethoven and his nine Symphonies. 2 ed. London. 1896, p. 146).

380) Ораторія „Мессія" Генделя проникнута глубокою искренностію: Гендель плакалъ, сочиняя это произведеніе. (E. David, Händel, sa vie, ses travaux et son temps. Paris. 1884, p. 363). Бетховенъ говорилъ о Генделѣ вообще и „Мессіи" въ частности: „Гендель величайшій композиторъ изъ всѣхъ, которые когда-либо жили". „Я желалъ бы обнажить передъ нимъ свою голову и поклониться его могилѣ". (Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II S. 419). Ср. мою Исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Изд. „Шиповникъ*. Томъ III, выпускъ 1 стр. 36.

381) Клейнъ пишетъ о Прометеѣ Эсхила: „Этотъ Прометей, при своемъ маломъ объемѣ и кажущейся простотѣ сценической послѣдовательности, по смѣлости и величію конценціи превосходитъ всѣ поэтическія произведенія всѣхъ временъ и народовъ". (Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. I. S. 236). „Никогда, продолжаетъ Клейнъ, поэтическій геній человѣчества не возносился до такой возвышенности величія и идейной мощи". (Ibid., I. S. 241).

382) См. интересное предисловіе Эдгара Кинэ къ своему Прометею (Edgar Quinet, Prométhée. Paris. 1838, p. XII — XIV), въ которомъ говорится, что даже св. Отцы сравнивали страданія Прометея съ крестною смертію Спасителя и видѣли въ Прометеѣ какъ бы предвѣстника Христа (un Christ avant le Christ).

Ср. также M. Carriere. Christus in Vorzeit (Gesammelte Schriften von M. Carriere. Leipzig. 1894. Bd. XIV. S. 112).

О христіанствѣ до Христа Martha, Les Moralistes sous l'empire Romain. Paris. 1864. p. 259—260.

383) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1871. Т. II, стр. 206.

384) О возвышенномъ характерѣ стоицизма см. Bain, The Emotions and the Will. London. 1865. 2 edition, p. 240—241.

385) См. первую главу Enchiridion Эпиктета.

386) Arrians Epictet, aus dem griechischen übersetzt von J. G. Schulthess. Zürich. 1766. Erstes Buch. Sechste Rede. S. 28.

„Схвати меня, пишетъ Маркъ Аврелій, брось меня, куда хочешь. Тамъ, какъ и вездѣ со мною будетъ мой геній, который не сдѣлается ко мнѣ менѣе благосклоннымъ, я хочу сказать, что онъ сумѣетъ довольствоваться жизнію и дѣятельностію, согласно съ законами его собственной организаціи". (Pensées de Marc Aurèle. Tr. par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre VIII, § XLV, p. 295). „Твое бѣдное тѣло, ближайшій сосѣдъ твой, пусть будетъ изувѣчено, покрыто пожирающими его язвами и ранами, все-

таки та часть въ тебѣ, судящая обо всемъ этомъ, должна сохранять глубочайшій покой, то-есть, она обязана думать, что нѣтъ ни добра, ни зла во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, обрушивающихся одинаково на злыхъ и добрыхъ". Ibid. Livre IV, § XXXIX, p. 108). Эта духовная мощь Эпиктета и Марка Аврелія напоминаетъ монологъ Прометея, приведенный на стр. 106—107 текста.

387) Два побѣдителя царь Македонскій Александръ и Римскій императоръ Маркъ Аврелій. Спб. 1890.

388) Rènan, Marc Aurèle. 5 ed. Paris. 1883. Histoire des origines du Christianisme. Livre 7, p. 46. Народъ такъ любилъ Марка Аврелія, что иначе не называлъ его, какъ „Маркъ, мой отецъ, или Маркъ, мой братъ, или Маркъ, мой сынъ". Тѣмъ не менѣе въ день его погребенія почти никто не проливалъ слезъ, потому что всѣ были убѣждены, что Маркъ Аврелій возвращается къ богамъ, которые лишь на время послали его людямъ. (Ibid. p. 486—487). Насколько личность Марка Аврелія была священна въ глазахъ народа см. ibid., p. 468.

„Благодаря Марку Аврелію, пишетъ Ренанъ, міръ на мгновеніе управлялся лучшимъ и величайшимъ человѣкомъ своего времени". (Ibid., p. 488). О нравственной высотѣ личности Марка Аврелія см. ibid., p. 489. Лекки считаетъ Марка Аврелія за самаго добродѣтельнаго человѣка, когда-либо жившаго на землѣ. (Lecky, History of european Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. I, p. 263—264).

389) Маркъ Аврелій едва ли зналъ ученіе Христа (Rènan, Marc Aurèle. Paris. 1883. 5 ed. См. Histoire des origines du christianisme. Livre VII, p. 55). Самъ Маркъ Аврелій упоминаетъ вскользь о христіанахъ (см. (Pensées de Marc Aurèle Traduction nouvelle par Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre XI, § III, p. 399—400). Что касается до гоненій на христіанъ, бывшихъ во времена Марка Аврелія, то нѣтъ никакихъ данныхъ обвинять его самого въ этихъ жестокостяхъ. Тертуліанъ прямо называетъ Марка Аврелія защитникомъ христіанъ (Aap., 5. Comp.).

Ср. Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre 7. Marc Aurèle. 5 édition. Paris. 1883, p. 59.

Ренанъ защищаетъ Марка Аврелія отъ обвиненія въ гоненіяхъ христіанъ. (Ibid., p. 58 — 62). Ср. Martha, Les Moralistes sous l'empire Romain. Paris. 1864, p. 261—262. Ср. Lecky, History of european Morals. London. 1869. I, p. 467—469. У Эвзебія есть письмо Марка Аврелія, въ которомъ Императоръ увѣщеваетъ не преслѣдовать христіанъ и приказываетъ наказывать всѣхъ, притѣсняющихъ христіанъ. (Riflessioni Morali dell'imperatore M. Aur. Antonino con le osservazioni di Mr. e di Mad. Dacier. Tradotte dalla quinta Edizione Francese. Udine. 1772. I, p. 33—35. Ср. Ibid., I, p. 56—59, 99—100.

390) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre VII, § XXII, p. 224—225; Livre VIII, § VIII, p. 267.

О любви къ врагамъ см. ibid. Livre IX, § XXVII, p. 332.

391) Lecky, History of european Morals. London. 1869. I, p. 468.

Маркъ Аврелій писалъ сенату, желавшему казнить бунтовщиковъ: „Если мнѣ не удастся выпросить у васъ жизнь всѣхъ соучастниковъ, то вы меня заставите желать смерти". См. Reflessioni Morali dell'imperatore M. Aur. Antonino con le osservazioni di Mr. e di Mad. Dacier. Tradotte dalla quinta Edizione francese. In Udine Per li Fratelle Gallici. 1772. Tomo I, p. 149.

392) Евангеліе отъ Матѳея VII, 21—22.

393) О борьбѣ Марка Аврелія съ собой см. Rénan Histoire des origines du christianisme Livre 7. Marc Aurèle. 5 éd. Paris. 1883, p. 270—271. Маркъ Авреліи всецѣло посвятилъ себя той борьбѣ, о которой Сократъ говорилъ, что „жизненная борьба—наилучшая". (Oevres de Platon. La Republique. Traduction de M. V. Cousin. Paris. 1834. Livre X, p. 265. Ср. Pensées de Marc Aurèle Traduction nouvelle par J. Barthélemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre VII, § LXI, p. 246 прим. къ § 61.

Ср. M. Guyau, Manuel d'Epictéte Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens d'Épictéte et des Pensées de Marc Aurèle. Avec une étude sur la philosophie d'Épictète par M. Guyau. p. 121.

Слова Марка Аврелія объ „атлетѣ въ благороднѣйшей борьбѣ, въ которой побѣждается всякая страсть", вполнѣ примѣнимы къ названному мудрецу-императору. (Pensées de Marc Aurèle. Trad. nouvelle par J. Barthélemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre III, § IV, p. 58). Ср. ibid., p. 248.

394) Pensées de Marc Aurèle. Tr. nouvelle par Barthélemy St. Hilaire Paris. 1876. Livre IV, § XLIX, p. 116—117. Если „храбрый духъ въ борьбѣ съ превратностями есть зрѣлище пріятное богамъ" (Seneca, de Provedentia. I, 6. Al. Bain, the emotions and The Will. London. 1865. p. 240—241. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 132. Stewart, Essai on the Sublime. p. 241), то жизнь Марка Аврелія насколько представляла „пріятное зрѣлище" богамъ, настолько же и возвышенное для всего человѣчества. Человѣкъ, поднимающійся силою своей разумной воли надъ суетой міра, становится выше боговъ классическаго Олимпа (Сенека). См. Guyau. Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Épictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Épictète. etc.. p. 19.

394*a*) Иліада Гомера, переведенная Гнѣдичемъ XV, 618—622.

395) Rénan. Histoire des origines du christianisme. Marc Aurèle. 5 ed. Paris. 1883, p. 471.

396) Lecky. History of european Morals. London. 1869. I, p. 270. Ср. Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre 7, Marc Aurèle. Paris. 1883, p. 10.

Маркъ Авреліи до такой степени побѣдилъ себя, что даже отвращеніе не мѣшало ему исполнять обязанности. Такъ, напримѣръ, онъ ненавидѣлъ войны, но когда нужно было воевать, то сдѣлался однимъ изъ великихъ полководцевъ (Ibid., p. 254).

397) Маркъ Авреліи „достигнулъ буддистской нирваны, мира Христа". Ibid., p. 483. О возвышенномъ покоѣ см. Th Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540.

398) „Можно сказать, что спокойствіе совершенно добродѣтельной души есть высшая форма счастія и можетъ быть предпочтено не только матеріальнымъ выгодамъ, но и общественному одобренію. Но никто не можетъ вполнѣ достигнуть такого состоянія, и лишь немногіе могутъ къ нему лишь приблизиться". (Lecky, History of european Morals. London. 1869. I, p. 62). Маркъ Авреліи, можетъ быть, болѣе, чѣмъ кто бы то ни былъ подошелъ къ этой цѣли. Пытаясь проникнуть въ духовный міръ Марка Аврелія, на долю котораго выпало много горя, Ренанъ пишетъ: „Отчаянное усиліе, составляющее сущность философіи Марка Аврелія, это неистовое самоотреченіе, доведенное порой до софизма, въ сущности скрываютъ громадную рану. Нужно было сказать прости всякому счастію, чтобы дойти до такихъ крайностей. Никогда не понять, сколько выстрадало это бѣдное, разбитое сердце и сколько

горечи скрывалось за этимъ блѣднымъ лбомъ, всегда спокойнымъ, почти улыбающимся. Правда, прощанье со счастіемъ есть начало мудрости и вѣрнѣйшее средство его найти". (Rénan, Histoire des origines du christianisme. Marc Aurèle. 5 ed. Paris. 1883, p. 471).

399) Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung. Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Reclam Jun. XII, S. 113.

Ср. Schillers sämmtliche Schriften herausgegeben van R. Köhler. Stuttgart. 1871. Th. 10. S. 462.

Ср. Hettner, Literaturgeschichte des 18. I. Drittes Buch. Zweitte Abtheilug. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. S. 174.

400) О статуѣ Марка Аврелія см. H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 171.

О красотѣ статуи Марка Аврелія см. H. Grimm, Das Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 337. Falconet, Observation sur la statue de Marc Aurèle.

О статуѣ Марка Аврелія см. Bernoulli, Römische Iconographie, II, S. 165. (См. Griechische und römische Porträts nach Auswahl und Anordnung von Heinrich Brunn und Paul Arndt. Herausgegebenen von Fr. Bruckmann. München. 1894. XXIII. Lieferung. № 221).

401) Майковъ, Три Смерти (Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. Изд. 6-ое. Спб. 1893. Томъ 3-ій, стр. 26). Возвышенный характеръ стоицизма см. Al. Bain, The emotions and the will. 2 ed. London. 1865, p. 241.

Глава XI.

Трагическое.

Современное научное міровоззрѣніе, со своимъ принципомъ борьбы за существованіе, со своимъ эволюціоннымъ драматизмомъ [1]), основывающимъ на гибели и смерти менѣе приспособленныхъ къ жизни существъ возникновеніе высшихъ біологическихъ формъ, окрашено въ трагическій колоритъ. Трагизмъ обнаруживается въ самой міровой сущности, въ бездонныя пропасти которой пытается проникнуть человѣческая мысль. Не одинъ пессимизмъ видитъ трагизмъ въ установленномъ міропорядкѣ [2]).

Безпристрастный мыслитель, не закрывающій глазъ на отрицательную и мрачную сторону бытія, но вѣрящій въ побѣду положительной [3]), не можетъ не видѣть диссонирующаго трагизма въ самомъ конечномъ, индивидуальномъ существованіи, брошенномъ въ безпредѣльный потокъ времени съ навсегда исчезнувшимъ прошедшимъ, съ постоянно лишь надвигающимся будущимъ и съ однимъ лишь настоящимъ, по своей мимолетности почти равнымъ нулю [4]).

„Чѣмъ сильнѣе и многостороннѣе изслѣдую я міръ, пишетъ Фолькельтъ, тѣмъ болѣе утверждается во мнѣ убѣжденіе, что противорѣчіе, раздвоеніе и отрицаніе, обнаруживающіяся повсюду въ мірѣ, доступномъ опытному наблюденію, простираются до самой глубины его сущности“ [5]). Но вмѣстѣ съ тѣмъ Фолькельтъ крѣпко держится мысли, что хотя вѣчной міровой основѣ присущъ такой же вѣчный принципъ противорѣчія, сопротивленія и отрицанія, однако это раздвоеніе, этотъ раздоръ и эта борьба все же вѣчно побѣждаются позитивной силой мірового начала [6]). Абсолютное существо, простое, замкнутое въ себѣ самомъ, само

себѣ довлѣющее въ ненарушимой гармоніи своего безмятежнаго покоя, не имѣло бы повода расколоться на мелкія частицы конечныхъ существъ и снизойти до полнаго противорѣчія индивидуальнаго существованія [7]).

Нѣтъ: міръ конечныхъ существъ со своей дикой, жестокой дѣйствительностію, со всѣми страданіями и разрушеніями, со всѣми своими иллюзіями, заблужденіями и ложью, со всѣми страстями и пороками, приводитъ къ заключенію, что въ самой его основѣ положенъ принципъ, полный диссонанса, противорѣчія и страданія [8]). „Но это страданіе связано не съ пораженіемъ и уничтоженіемъ. Если бы въ абсолютномъ побѣждало нераціональное, недолженствующее, то міръ рухнулъ и превратился бы въ хаосъ. То, что міръ держится и порядокъ въ немъ сохраняется, доказываетъ побѣду разумной силы, позитивнаго принципа. Поэтому, отношеніе обѣихъ сторонъ абсолютнаго можно выразить такъ: 1) вѣчное міровое начало и разумно, и неразумно, позитивно и негативно, должно быть и не должно быть; 2) разумное, доброе, позитивное начало есть всеобъемлющій, главный, побѣждающій принципъ; негативное начало есть подчиненный, вѣчно-бодрствующій и вѣчно преодолѣваемый моментъ въ позитивномъ, всегда живой, хотя и постоянно побѣждаемый его соперникъ. Къ этому можно еще прибавить: 3) позитивное (оставляя это выраженіе) нуждается въ негативномъ; позитивное можетъ обнаружиться, ожить и возгорѣться лишь превозмогая свой контрастъ.

Можно даже сказать: существованіе возникаетъ не просто и непосредственно, а всегда лишь дѣлая крюкъ, проходя черезъ раздвоеніе и противуположеніе“ [9]).

Конечно, это все догадки [10]). Но есть символъ этой міровой сущности, вполнѣ ясно говорящій нашему сердцу, хотя и не поддающійся слову: міровая проблема недоступна нашему разуму, которому однако присуще стремленіе проникнуть въ ея тайну. Упомянутый символъ есть то великое искусство, которое полно борьбы, стремленія, порывовъ и страстей, движенія и контрастовъ, но вездѣ и всегда подчинено высшему началу порядка и разрѣшаетъ всѣ диссонансы въ благозвучіе, чѣмъ и достигается стройная гармонія. Это искусство есть музыка, та „мелодія, которой міръ служитъ текстомъ“ [11]). Въ ней слышится вселенскій хоръ существъ, то радостный, то плачущій.

Это — міровая душа, а мы ея мысли. Это вся природа, постоянно страждущая, неудовлетворенная, надломленная и разбитая, но животрепещущая въ своихъ похоронахъ и среди міріады

смертей, ее устилающихъ, силящаяся поднять къ небу свои руки, отягченныя новыми поколѣніями, съ ихъ глухимъ воплемъ, невыразимымъ, заглушеннымъ, съ ново-нарождающимся крикомъ ненасытнаго желанія [12]).

Уже въ древности пониманіе раздвоенности мірового начала обнаруживается въ религіи. Религія Заратустры полна трагизма: доброе начало борется со злымъ и побѣждаетъ его. Поклонники этой религіи участвуютъ въ міровой драмѣ, борятся съ Ормуздомъ противъ Аримана и присоединяются къ торжеству свѣта надъ мракомъ въ прямомъ и переносномъ смыслѣ [13]).

Здѣсь активный моментъ въ развитіи міровой драмы. Склонность къ пассивному созерцанію борьбы противуположныхъ началъ приводитъ къ отреченію отъ міра, къ отрицанію существованія. Тотъ царевичъ, которому выпали на долю всѣ утѣхи земного существованія, встрѣтившись лицомъ къ лицу съ страданіемъ, не въ состояніи болѣе безмятежно пить чашу наслажденій: она напоена ядомъ сознанія ихъ превратности и мимолетности.

Царевичъ превращается въ бездомнаго скитальца, въ монаха, Будду, находящаго успокоеніе и утѣшеніе въ покоѣ небытія, нирванѣ [13a]). Пониманіе мірового трагизма было присуще и индусамъ, исповѣдывавшимъ браманизмъ. „Въ древнихъ индійскихъ поэмахъ сохранились до настоящаго времени послѣдніе отголоски опасенія первобытныхъ людей при наступленіи ночи: „Солнце, наше доброе солнце, совершенно скрылось на западѣ; можно ли быть увѣреннымъ, что завтра оно снова покажется на Востокѣ? Что, если оно не вернется?“ [14]). Солнце, вырываясь изъ объятій утренней зари, озаривъ міръ своимъ свѣтомъ, исчезаетъ въ мрачной безднѣ вечерней и тамъ погибаетъ, соединяясь съ враждебными силами ночи. Поэтическій геній индусовъ, персовъ, грековъ и германцевъ олицетворилъ эту солнечную драму: Карна въ Магабаратѣ, Ахиллесъ въ Иліадѣ, Зигфридъ [14a]) въ Нибелунгахъ, Сіавушъ въ Шахнаме, подобно солнцу, погружающемуся въ мракъ вечерней зари, погибаютъ въ цвѣтѣ лѣтъ, сочетаясь съ мрачными вражескими силами [15]).

Прекрасное, какъ вешній цвѣтъ, отличается кратковременностію. Текла въ „Валленштейнѣ“ Шиллера по поводу смерти Макса говоритъ:

Пришла судьба, холодная и злая,
Сурова и мрачна, какъ мраченъ адъ,
Схватила нѣжнаго рукой ужасной
И бросила подъ остріе копытъ.

И вотъ, всему, что на землѣ прекрасно,
Какой конецъ свирѣпая сулитъ [16]).

Гибель прекраснаго и прелестнаго производитъ скорѣе трогательное впечатлѣніе [17]). Въ особенности мы бываемъ глубоко растроганы страданіями невинныхъ, чистыхъ и слабыхъ существъ, напримѣръ, дѣтей

Фолькельтъ указываетъ на трогательное впечатлѣніе, производимое на читателя страданіями Оливера Твиста въ романѣ того же имени Диккенса [18]). Къ этому примѣру трогательнаго можно прибавить: страданія Давида Копперфильда (Диккенса), отправившагося въ путь за поисками своей бабушки, подобное же полное мученій путешествіе, описанное Доде въ его романѣ Джэкъ, гдѣ маленькій герой романа бѣжитъ изъ школы къ своей матери,—въ особенности же разсказъ Достоевскаго „Мальчикъ у Христа на елкѣ“ о замерзнувшемъ мальчикѣ [18a]). Слабость, беззащитность этихъ маленькихъ страдальцевъ, сталкивающихся съ неумолимымъ рокомъ, въ смыслѣ невѣдомыхъ имъ законовъ дѣйствительности, съ которыми дѣти не только не въ состояніи бороться, но просто съ ними сообразоваться, дѣлаютъ несчастія, въ особенности же гибель этихъ нераспустившихся цвѣтковъ человѣчества въ высшей степени трогательной, до боли сжимающей наше сердце состраданіемъ къ этимъ столь незаслуженнымъ мукамъ.

Художникомъ трогательной дѣтской судьбы является Поль Деларошъ, изобразившій сыновей Эдуарда IV въ ихъ спальнѣ въ Тоуэрской башнѣ, передъ ихъ убіеніемъ [19]). Оба мальчика пугливо жмутся другъ къ другу. Старшій, одѣтый по-царски, сидитъ на постели съ выраженіемъ грустнаго предчувствія; младшій, на молитвенной скамьѣ, придвинутой къ постели, съ выраженіемъ мучительнаго ожиданія на лицѣ, смотритъ на дверь, черезъ щель которой проникаетъ свѣтъ, обнаруживающій приближеніе убійцъ. Неразлучный другъ заключенныхъ, собачка навострила уши: она услыхала шаги. Ужасъ этого момента, вслѣдствіе безпомощности малютокъ, производитъ глубоко-трогательное впечатлѣніе [20]). Дѣти Эдуарда IV послужили сюжетомъ и для Гильдебрандта, который сначала изобразилъ ихъ въ маленькомъ масштабѣ, а затѣмъ повторилъ ихъ въ большомъ [21]). Гильдебрандтъ воспроизвелъ моментъ, когда несчастныя малютки „лежали такъ, крѣпко обнявъ другъ друга невинными, блѣдными, какъ алебастръ, руками; губы ихъ цѣловались во снѣ и въ весенней красотѣ казались четырьмя алыми розами на одномъ стеблѣ“ [22]).

Трогательное впечатлѣніе могутъ производить страданіе и гибель не однихъ дѣтей. Юноша въ беззащитномъ положеніи или даже старецъ, лишенный силъ противиться судьбѣ, бороться съ ней, производятъ также глубоко-трогательное впечатлѣніе.

Таковъ, напримѣръ, младшій братъ Шильонскаго Узника Байрона, который

гасъ
Какъ радуга, плѣняя насъ
Прекрасно гаснетъ въ небесахъ:
Ни вздоха скорби на устахъ,
Ни ропота на жребій свой:
Лишь слово изрѣдка со мной
О нашихъ прошлыхъ временахъ,
О лучшихъ будущаго дняхъ,
Объ упованьи... Но, объятъ
Той тратой, горшею изъ тратъ,
Я былъ въ свирѣпомъ забытьи.
Вотще, кончаясь, онъ свои
Терзанья смертныя скрывалъ...
Вдругъ рѣже, трепетнѣе сталъ
Дышать—и вдругъ умолкнулъ онъ...
Я вслушиваюсь—тишина!
Кричу, какъ бѣшеный... стѣна
Откликнулась... и умеръ гулъ!
Я цѣпь отчаянно рванулъ
И вырвалъ... къ брату... брата нѣтъ!
Онъ на столбѣ—какъ вешній цвѣтъ,
Убитый хладомъ, предо мной
Висѣлъ съ поникшей головой [23]).

Глубоко трогательно страданіе Лира, оплакивающаго свою Корделію. „Отъ горя я ослабѣлъ“ [24]), восклицаетъ несчастный старикъ. У него нѣтъ силъ долѣе пить чашу ниспосланныхъ страданій. „Глаза мои не зорки. Плохо вижу я“ [25]), говоритъ онъ и умираетъ, пытаясь разглядѣть малѣйшую искру жизни Корделіи. Тотъ, кто видѣлъ въ этой сценѣ Росси, знаетъ, какъ плакалъ Лиръ: въ этихъ слезахъ было столько безысходнаго, безпомощнаго горя! Такъ плачутъ дѣти, когда у нихъ отымаютъ самое для нихъ дорогое...

Всего болѣе трогательный характеръ свойственъ женскимъ лицамъ. Онъ запечатлѣнъ на холодномъ мраморѣ въ статуѣ, изображающей гибель одной изъ дочерей Ніобы. Эту статую Фейербахъ сравниваетъ съ „сорваннымъ цвѣткомъ“ [26]). Поль Деларошъ, столь художественно изобразившій дѣтей Эдуарда IV, мастерски воспроизвелъ глубоко-трогательный моментъ казни Анны Грей. Эдуардъ VI назначилъ ее наслѣдницей престола, который

она занимала всего семь дней. По приказанію своей двоюродной сестры Маріи, Анна Грей была заключена въ темницу и по истеченіи шести мѣсяцевъ казнена 12 февраля 1554 года, имѣя всего 17-ть лѣтъ отъ роду. Въ протестантскомъ мартирологѣ, изданномъ въ 1588 г., говорится, что „благородная дама, прибывъ на мѣсто казни, обратилась къ двумъ своимъ благороднымъ фрейлинамъ и позволила имъ раздѣть себя. За симъ палачъ, вставъ на колѣни, смиренно просилъ ее простить его, что она охотно исполнила. Когда все было готово, молодая принцесса, упавъ на колѣни съ закрытымъ лицомъ, жалобно спросила: Что должна я теперь дѣлать? Гдѣ плаха?“ За симъ сэръ Брюге (Bruge), не покидавшій Анны Грей, положилъ ея руку на плаху. „Господи, сказала Анна, я поручаю духъ мой въ Твои руки“. Въ то время, когда она произносила эти слова, палачъ, взявъ топоръ, отрубилъ ей голову“ [27]).

Поль Деларошъ близко держался приведеннаго разсказа. Художникъ изобразилъ молодую женщину во всей ея трогательной красѣ, полураздѣтую, съ обнаженной шеей. Осужденная нагибается къ находящейся по срединѣ передняго плана картины плахѣ, найти которую помогаетъ Аннѣ почтенная фигура священника, проникнутаго выраженіемъ глубокаго сострадания.

На одной сторонѣ картины палачъ, въ грубыхъ чертахъ лица котораго замѣтенъ оттѣнокъ участія къ своей жертвѣ. На другой сторонѣ обѣ спутницы Анны—съ выраженіемъ глубокой скорби. Ничего не забыто художникомъ для того, чтобы воспроизвести событіе во всей правдѣ: изображена даже солома, на которую должна пролиться кровь и скатиться голова осужденной. Полный свѣтъ падаетъ лишь на Анну. Все остальное погружено въ свѣтотѣнь, усиливающую страшное настроеніе момента. Чувство зрителя было бы до-нельзя потрясено ожиданіемъ катастрофы, если бы скорбная экспрессія не была до нѣкоторой степени сдержана, чему содѣйствуетъ также расхолаживающее совершенство, съ которымъ изображены всѣ детали [28]).

„Нѣчто деларошевское замѣтно въ молодой мученицѣ Макса, находящейся между кровожадными звѣрями римскаго цирка и съ изумленіемъ видящей, что ей изъ рядовъ зрителей молодой римлянинъ въ смыслѣ послѣдняго привѣтствія бросилъ розу. Въ слѣдующій моментъ дѣвушка будетъ лежать растерзанная въ куски“ [28a]). Глубокою трогательностію запечатлѣны картины Макса, изображающія Гретхенъ передъ Мадонной, въ темницѣ и въ Вальпургіеву ночь [28b]).

Въ поэзіи немногое можетъ сравниться по трогательности

производимаго впечатлѣнія съ гибелью Офеліи въ „Гамлетѣ“ Шекспира, о которой Лаэртъ говоритъ:

„О, горе, грусть, отчаяніе и даже ты, адское бѣшенство,— она всѣмъ вамъ придаетъ поразительную прелесть“ [29]).

Прежде, чѣмъ Офелія погибла на днѣ ручья, умъ ея утонулъ въ слезахъ міровой скорби, хлынувшей со всей своей жестокой силой на это нѣжное существо, созданное для свѣта, любви и счастія.

Впрочемъ, Офелія страдаетъ отъ однихъ внѣшнихъ ударовъ судьбы. Гамлетъ не похитилъ ея чести. Но что̀ должно было вынести человѣческое сердце въ груди Гретхенъ, брошенной Фаустомъ, лишившимъ ея дѣвичьей чистоты и сдѣлавшимъ ее, хотя невольной, но все же убійцей своей матери и своего ребенка?! Одна музыка (Фр. Шуберта, Глинки и пр.) въ состояніи открыть намъ всю бездну скорби, заключающуюся въ воплѣ, вырвавшемся изъ ея истерзанной груди:

Покоя нѣтъ,
Душа скорбитъ:
Ничто его
Не возвратитъ [29a]).

Но у несчастной грѣшницы есть великое прибѣжище. Христіанская религія, превративъ страшнаго Бога войнствъ (Іегову) въ милосерднаго отца [30]), пославшаго Своего Сына спасти родъ человѣческій, дала ему Непорочную Мать [30a]), которая, ставъ Царицей Небесной, не перестала быть женщиной. Ея женское сердце отзывчиво на людское горе. Къ ней прибѣгаетъ Гретхенъ въ ея неутѣшномъ горѣ.

Молю Тебя я,
О, Мать Святая,
Склонись, склонись къ бѣдѣ моей!
Съ мечёмъ въ груди Ты
На ликъ убитый
Христа глядишь, полна скорбей [30b]).

Быть можетъ, нѣтъ большого горя на землѣ, какъ быть безпомощнымъ свидѣтелемъ страданій любимаго существа.

Горько плача и рыдая,
Предстояла въ сокрушеньи
Матерь Сыну на крестѣ.
Душу полную любови,
Сожалѣнья, состраданья,
Растерзалъ ей острый мечъ [31]).

Этотъ мечъ, пронзившій душу Богородицы [32]), сдѣлалъ ее воплощеніемъ трогательнаго. То, что она вынесла, стоя у Креста своего Сына, воспѣлъ въ гимнѣ „Mater dolorosa“ Джіакопоне да Тоди (13 в.) [32a]), начало котораго было приведено выше. Текстъ этого гимна былъ положенъ на музыку многими композиторами, но во всей своей трогательности душевныя страданія, перенесенныя Богородицей, выражены въ „Stabat Mater“ Асторги (17 в.). Упомянутое произведеніе запечатлѣно глубокою искренностію. Есть извѣстіе о томъ, что Асторгѣ пришлось въ личной своей жизни перенести горе, похожее на то, которое испытала Матерь Божія у подножія креста своего Сына. Отецъ Асторги, принявшій участіе въ возмущеніи народонаселенія Сициліи противъ испанскаго владычества, былъ казненъ въ присутствіи жены и сына. Поэтому послѣдній могъ выразить скорбь Богородицы съ такою искренностію, какъ будто это было его собственное горе. „Въ томъ мѣстѣ, пишетъ Риль о „Stabat Mater“ Асторги, гдѣ говорится, что мечъ пронзитъ сокрушенное сердце Богородицы, басамъ данъ мрачный хроматическій ходъ, какъ бы остріемъ меча прорѣзывающій ткань верхнихъ голосовъ. Хотя композиторы сочиняли музыку на эти слова безконечное число разъ, но не многіе были въ состояніи такъ потрясти слушателя, какъ Асторга, столь нѣжный въ другихъ своихъ сочиненіяхъ. Это—мечъ пронзившій на мѣстѣ казни душу юноши,—мечъ, отрубившій голову его отца. Быть можетъ, Асторга безсознательно разсказалъ въ этомъ сочиненіи исторію собственной скорби“ [33]).

Трогательное впечатлѣніе зависитъ отъ слабости и невинности страдающаго и гибнущаго существа. Чѣмъ оно слабѣе и невиннѣе, тѣмъ болѣе трогательны его муки и смерть.

Трогательное впечатлѣніе обусловливается отсутствіемъ сопротивленія со стороны страдающей и гибнущей личности. Поэтому, если существо сильное не борется, а гибнетъ, уступая своему противнику, то получается скорѣе трогательное чѣмъ трагическое впечатлѣніе.

Оттого такъ трогательны Страсти Господни. Христосъ, Который „трости надломленной не переломитъ, и льна курящагося не угаситъ“ (Евангеліе отъ Матѳея 12, 20), претерпѣваетъ страданія и умираетъ на крестѣ, потому что не хочетъ противиться Провидѣнію. „И вотъ, одинъ изъ бывшихъ съ Іисусомъ, простеръ руку, извлекъ мечъ свой и, ударивъ раба первосвященникова, отсѣкъ ему ухо. Тогда говоритъ ему Іисусъ: возврати мечъ твой въ его мѣсто; ибо всѣ, взявшіе мечъ, мечемъ погибнутъ. Или думаешь, что я

не могу умолить отца моего, и онъ представитъ мнѣ болѣе, нежели двѣнадцать легіоновъ Ангеловъ. Какъ же сбудутся Писанія, что такъ должно быть“ [34])? Точно также болѣе трогательны, чѣмъ трагичны страданія и смерть христіанскихъ мучениковъ. Для истиннаго христіанина смерть не страшна: она представляетъ переходъ въ жизнь вѣчную. Муки исчезаютъ для того, кто видитъ въ нихъ средство достигнуть блаженства въ раю. Оттого между христіанами бывали примѣры неудержимаго влеченія къ мученичеству [35]). Вотъ причина отсутствія настоящей христіанской трагедіи. Еще Лессингъ писалъ, что „настоящей трагедіи, заслуживающей названія христіанской, вѣроятно, придется еще ждать. Я разумѣю подъ этимъ такое произведеніе, въ которомъ бы христіанинъ интересовалъ насъ только какъ христіанинъ. Возможно ли, однако, написать что-нибудь подобное?

Развѣ характеръ настоящаго христіанина можетъ быть сцениченъ? Развѣ тихое спокойствіе, неизмѣнное смиреніе—существенныя черты христіанина, не идутъ вразрѣзъ съ задачами трагедіи, которая старается очищать страсти страстями же? Развѣ ожиданія блаженства въ награду за жизнь земную не противорѣчатъ тому безкорыстію, съ которыми, по нашему желанію, должны совершаться на сценѣ всѣ великія и хорошія дѣла“ [36])?

Подобно христіанству и стоицизмъ не пригоденъ трагизму [36a]). „Что такое въ сущности трагедія, спрашиваетъ Эпиктетъ, какъ не поэма, показывающая намъ страданія людей, придающихъ цѣну внѣшнимъ вещамъ“ [37])? Въ сущности трагизмъ является слѣдствіемъ стремленія человѣка къ тому, что̀ не въ его власти [38]). Трагическаго героя влекутъ то наслажденія любви, то лавры честолюбія, то богатство, то желанія продлить жизнь свою или своихъ близкихъ.

Но стоику ничего этого не нужно.

Если одинъ молитъ боговъ о томъ, чтобы они расположили къ нему сердце возлюбленной, то стоикъ проситъ ихъ о томъ, чтобы они помогли ему не желать и не добиваться чей бы то ни было любви. Если другой проситъ защиты боговъ отъ несчастія, то стоикъ молитъ ихъ о ниспосланіи ему силъ перенести любыя бѣдствія. Если третій молитъ боговъ о спасеніи своего ребенка, то стоикъ ихъ проситъ закалить его такъ, чтобы не бояться никакой утраты [39]).

Стоикъ ничего не желаетъ отъ внѣшняго міра, ничего не боится изъ того, что можетъ ему встрѣтиться на жизненномъ пути. Одно лишь для него дорого—свобода. Но эта свобода зависитъ исключительно отъ него самого. Съ точки зрѣнія стоика

рабъ можетъ быть вполнѣ свободенъ, будь онъ закованъ хоть въ цѣпи, потому что никто и ничто не въ состояніи заставить человѣка думать, говорить и поступать противно его желанію если этотъ человѣкъ не боится никакихъ мученій [40]). Наоборотъ, если свободный гражданинъ всѣми силами добивается богатства, любви, почестей и т. д., то онъ не свободенъ, а зависитъ отъ людей и обстоятельствъ, могущихъ доставить или отнять то, что представляетъ предметъ его страстныхъ влеченій [41]). Можетъ-ли кто принудить стоика, будь онъ въ цѣпяхъ рабства, мыслить не согласно съ правдой, говорить ложь, поступать противно совѣсти? Нѣтъ! Такой силы не существуетъ въ мірѣ. Стоики это доказали своею жизнію...

Эпиктетъ былъ рабомъ по своему общественному положенію. Но рабство не мѣшало мудрецу быть свободнымъ: Эпиктета нельзя было заставить думать, говорить и поступать противно его разумной волѣ [42]).

Если человѣкъ не стремится къ наслажденіямъ, не боится страданій и презираетъ самую смерть, то нѣтъ силы, способной отнять у него свободу. Эпиктетъ говорилъ, что если бы пришлось предстать передъ жестокимъ тираномъ человѣку, которому все равно: жить или умереть, то такому человѣку бояться тирана нечего [43]).

Идеалъ такого стоика воплощенъ въ Сенекѣ Майкова, передъ смертію говорящемъ своимъ ученикамъ такъ:

Одну имѣлъ я въ жизни цѣль,
И къ ней я шелъ тропой тяжелой,
Вся жизнь моя была досель
Нравоучительною школой;
И смерть есть новый въ ней урокъ,
Есть буква новая, средь вѣчной
И дивной азбуки, залогъ
Науки высшей, безконечной.
Творецъ мнѣ разумъ строгій далъ,
Чтобы я вселенную извѣдалъ,
И что въ себѣ и въ ней позналъ—
Въ науку-бъ позднимъ внукамъ предалъ;
Послалъ онъ въ встрѣчу злобу мнѣ,
Развратъ чудовищный и гнусный,
Чтобъ я, какъ дубъ на вышинѣ,
Средь бурь, окрѣпъ въ борьбѣ искусной,
Чтобъ въ массѣ подвиговъ и дѣлъ
Я образъ свой запечатлѣлъ...
Я все свершилъ. Мой образъ вылитъ.
Еще рѣзца послѣдній взмахъ—
И гордо встанетъ онъ въ вѣкахъ.

Рѣзецъ не дрогнетъ. Не осилитъ
Мнѣ руку страхъ. Здѣсь путь свершенъ,
Но духъ мой, жизнію земной
Усовершенъ и умудренъ,
Вступаетъ въ вѣчность... Предо мною
Открыта дверь—и вижу я
Зарю иного бытія [44]).

Спокойно окончивъ земной путь, стоикъ, покорный волѣ провидѣніи, переходитъ въ иной міръ безъ надежды на награду и безъ страха наказанія. Стоицизмъ своей нравственной силой возносится такъ высоко надъ житейской суетой, что трагизмъ людскихъ страстей, горестей и бѣдствій не въ состояніи смутить заоблачный покой отрешеннаго отъ міра мудреца, который выше трагизма [45]).

Наоборотъ злодѣй, погрязшій въ своихъ порокахъ, ниже трагизма. Его гибель производитъ отрадное впечатлѣніе: она избавляетъ міръ отъ позорнаго пятна. Благополучіе же злодѣя возбудило бы въ насъ удручающее чувство, пошатнувъ въ насъ вѣру въ нравственный міропорядокъ [45a]). Мы увидѣли бы, что страдать за правду, за идею,—безразсудство, если плутъ, мерзавецъ, даже злодѣй при нѣкоторой ловкости и смѣтливости могутъ не только безнаказанно совершать свои гнусныя дѣла, но даже извлекать изъ своей подлости выгоду для своего житейскаго благополучія. Насколько благоденствіе злого для насъ тягостно, настолько его страданія и гибель кажутся намъ въ порядкѣ вещей. Мы жалѣемъ злодѣя, какъ человѣка, который при другихъ условіяхъ могъ стать инымъ... Но гибель злодѣя, въ особенности если она является слѣдствіемъ его преступленій, внушаетъ намъ вѣру въ то, что на злѣ основывать свое благополучіе нельзя. Это противорѣчило бы не только совѣсти, но и разуму, убѣждающему насъ въ томъ, что, несмотря на эфемерный успѣхъ, злодѣй обреченъ своими преступленіями на страданія и гибель [46]). „Чѣмъ ярче выражается въ преступникѣ и злодѣѣ сущность зла, пишетъ Фолькельтъ, тѣмъ менѣе трагическаго впечатлѣнія они производятъ. Эффектъ, производимый на насъ Яго, Ричардомъ III, Францомъ Мооръ, совершенно иной, въ сравненіи съ тѣмъ, который мы получаемъ отъ Каріолана, Валленштейна и Фауста. Мрачные преступники принадлежатъ трагическому лишь въ ограниченномъ смыслѣ и лишь одной скрытой стороной“ [47]). Совершенно лишена трагизма гибель изверга-помѣщика Куролесова (см. стр. 149), описанная Аксаковымъ въ Семейной Хроникѣ [48]), и Смердякова въ „Братьяхъ Кара-

мазовыхъ“ Достоевскаго [49]). Люди, погрязшіе въ порокѣ, злѣ и преступленіи и находящіе справедливое возмездіе за свои ужасныя дѣла, содѣйствуютъ своею гибелью утвержденію въ насъ вѣры въ справедливость: наше мнѣніе о мірѣ выигрываетъ по мѣрѣ страданія и гибели, соотвѣтствующихъ злу, содѣянному извергомъ. Отсюда мы заключаемъ, что если зло находитъ справедливое возмездіе, то, слѣдовательно, можно надѣяться на такую же справедливую награду за добро. Дѣло нисколько не измѣнится оттого, что злодѣй раскаивается или нѣтъ, какъ это мы видимъ, напримѣръ, въ нераскаивающихся Вурмѣ (Коварство и Любовь Шиллера), жидѣ Феджинѣ (Оливеръ Твистъ Диккенса) и раскаивающихся Францѣ Мооръ (Разбойники Шиллера), хотя сцена угрызеній совѣсти передъ смертію упомянутаго злодѣя по-справедливости причисляется къ возвышеннѣйшимъ во всей литературѣ [50]). Тѣмъ не менѣе въ гибели Франца Моора отсутствуетъ трагизмъ вслѣдствіе трусости этого злодѣя [51]). Но отсутствіе трагизма въ злодѣѣ и въ его гибели не мѣшаетъ ему быть весьма важнымъ элементомъ въ трагедіи. Въ ней не всѣ лица должны быть исполнены трагическаго величія. Хотя король Клавдій въ „Гамлетѣ“ Шекспира или Вурмъ въ „Коварствѣ и Любви“ Шиллера не трагичны, но они вполнѣ умѣстны въ названныхъ произведеніяхъ, художественное достоинство которыхъ отнюдь не страдаетъ отъ гнусности названныхъ лицъ, весьма нужныхъ для трагедіи. Въ ней должно быть много страданій. Въ особенности имъ подвергаются трагическій герой и трагическая героиня. Ихъ страданія мотивируются присутствіемъ мерзавца и злодѣя, которые причиняютъ трагическія страданія и гибель. Въ этомъ смыслѣ оправдывается присутствіе гнусныхъ людей въ трагедіи, хотя сами они, ихъ страданія и гибель вслѣдствіе ихъ низости и жестокости лишены трагической высоты [52]). Эстетическая ошибка въ трагедіи обнаруживается тогда, когда трагическое лицо, по замыслу автора, такимъ на самомъ дѣлѣ не оказывается. Такъ, напримѣръ, трагическаго эффекта Королева Елизавета въ „Маріи Стюартъ“ Шиллера не производитъ, вслѣдствіе своей хитрости, трусости и ханжества, что̀ представляетъ важный недостатокъ упомянутаго произведенія [53]). Однако есть два условія, способныя окружить личность злодѣя ореоломъ высокаго трагизма. Во первыхъ,-глубина его страданій, которыя извергъ навлекаетъ на себя своими злодѣяніями [54]). Во вторыхъ, сила, обнаруживаемая имъ при достиженіи своихъ цѣлей, реализаціи своихъ плановъ, перенесеніи мученій и спокойной встрѣчи своей гибели. Таковы, напримѣръ, Макбетъ и Ричардъ III [54а]).

Макбетъ достигнулъ того, чего желалъ такъ страстно: онъ король. Теперь всѣ его усилія направлены на то, чтобы упрочить свое положеніе. Но корона дала ли ему счастіе? На этотъ вопросъ Макбетъ даетъ отвѣтъ, говоря:

Довольно долго пожилъ я; мой май
Промчался быстро; желтыми листами
Опалъ моей весны увядшій цвѣтъ.
Но гдѣ же спутники преклонныхъ лѣтъ?
Любовь, почтеніе, кружокъ друзей,—
Ихъ мнѣ не ждать. А вмѣсто ихъ—проклятья
На днѣ сердецъ, и лесть на языкѣ:
Ихъ жалкій родъ и въ ней бы отказалъ мнѣ,
Когда бы смѣлъ [55]).

Истинное чудовище злодѣйства въ образѣ человѣка представляетъ Лэди Макбетъ. Но и ея страданія возбуждаютъ къ ней сожалѣніе, когда она обнаруживаетъ весь адъ, носимый ею въ собственномъ сердцѣ, и въ припадкѣ лунатизма тщетно пытается смыть кровь со своихъ рукъ, восклицая: „Всѣ ароматы Аравіи не очистятъ этой маленькой руки“ [56]).

Лэди Макбетъ и ея мужъ получаютъ трагическій колоритъ также вслѣдствіе своей силы [57])). Сила, сообщающая трагизмъ характеру злодѣя, можетъ обнаружиться въ мужествѣ, храбрости, упорномъ преслѣдованіи своихъ широкихъ замысловъ, въ геніальномъ умѣніи достигать своихъ цѣлей, въ рѣшительности, въ страстномъ влеченіи къ жизни и ея всестороннимъ наслажденіямъ. „Тотъ, кто представитъ себѣ Клитемнестру Эсхила, Ричарда III, Макбета и его жену, Гонерилью, Регану, Эдмунда Шекспира, Марвуда въ Миссъ Сара Лессинга, Филлиппа II Шиллера, Герцога Готландскаго и Донъ Жуана Граббе, Голо Гебеля, Нерона въ Агасферѣ Гамерлинга, бишофа Николая въ „Kron-prä tendenten“ Ибсена, легко пойметъ, какія черты этихъ приведенныхъ примѣровъ составляютъ ихъ величіе“ [58]).

Трагическому величію злодѣя содѣйствуетъ историческій фонъ эпохи, въ которой извергъ живетъ. Если этотъ фонъ мрачный, то надѣленный мощью злодѣй какъ бы является воплощеніемъ идеи своего времени. Таковъ Ричардъ III Шекспира [59]). Это нравственное чудовище является ядовитымъ плодомъ своего времени. Эпоха находитъ въ названномъ извергѣ воплощеніе зла, которое само себя уничтожаетъ. „Шекспиръ въ Ричардѣ III изобразилъ потрясающимъ образомъ самоуничтоженіе зла въ своемъ демоническомъ развитіи. Ричардъ почти сверхъ-человѣкъ.

Онъ почти принципъ зла и гораздо страшнѣе всѣхъ дьяволовъ, подаренныхъ намъ поэтами. И все-таки развитіе этой дьявольской натуры намъ психологически понятно; Ричардъ лишенъ всякаго дружескаго вліянія, вслѣдствіе своего безобразія причинившаго его отчужденіе“ [60]).

Въ сравненіи съ Ричардомъ III, Яго, Титъ Андроникъ Шекспира, Францъ Мооръ Шиллера, Франческо Ченчи Шелли не могутъ быть названы настоящими трагическими героями, потому что лишены того фона исторической эпохи, которой они служили бы выразителями. Наоборотъ, трагическимъ характеромъ запечатлѣна личность Клитемнестры, въ которой какъ бы воплотился духъ мщенія въ родѣ Тантала. „Клитемнестра является орудіемъ ужаснаго духа, подвигнувшаго Атрея къ кровавому пиршеству,—того могучаго духа мщенія, которымъ преисполненъ родъ Тантала. Ей помогалъ этотъ духъ предковъ, ставъ съ ней рядомъ“ [60a]).

Не лишенъ трагизма Неронъ Гамерлинга, признаваемый Агасферомъ за орудіе наказанія испорченному человѣчеству, за палача, происшедшаго изъ нѣдръ вырождающагося людского рода для самоистребленія.

Соотвѣтствующій историческій фонъ сообщаетъ трагическій характеръ Рене Золя. Интимныя отношенія Рене (Renée) къ своему пасынку (въ романѣ Золя „La Curée“) являются ядовитымъ цвѣткомъ, возросшимъ на зараженной почвѣ, гдѣ она живетъ.

Въ особенности же этотъ историческій фонъ обнаруживается во всемъ своемъ трагическомъ величіи въ „Робеспьерѣ“ Делле Граціе. Маратъ, это ядовитое, крысоподобное существо не лишено трагизма, такъ какъ является выразителемъ бурныхъ страстей, взволновавшихъ политическій міръ своего времени. Этотъ выродокъ подонковъ парижскаго общества не лишенъ величія вслѣдствіе умѣнья автора изобразить его въ органической связи съ культурнымъ прогрессомъ человѣчества [60b]). Несчастія, страданія и гибель, причиняемыя злодѣемъ и испытываемыя имъ самимъ окутываютъ горизонтъ его времени мрачными тучами. Смерть изверга есть тотъ ударъ грома, который очищаетъ нравственную атмосферу данной исторической эпохи.

Ричарду III присущъ трагическій характеръ также вслѣдствіе того, что злодѣянія, совершенныя названнымъ извергомъ, являются какъ бы протестомъ противъ несправедливаго неравенства, одинаково замѣчаемаго, какъ въ природѣ, такъ и въ человѣческомъ обществѣ. За что она такъ обдѣляетъ своихъ ни въ чемъ неповинныхъ дѣтей? За какой грѣхъ покарала она Ричарда при его рожденіи?

„Только мнѣ, говоритъ онъ, сотворенному не для упражненій, требующихъ ловкости, и не для того, чтобы сладко заглядываться въ зеркало любви,—только мнѣ, сложенному слишкомъ грубо и лишенному необходимой для любви величавости, поэтому не умѣющему красиво рисоваться передъ горделивыми и легкомысленными нимфами,—только мнѣ обиженному обманщицей природой относительно соразмѣрности членовъ и какой бы то ни было внѣшней привлекательности,—мнѣ, искривленному, недодѣланному, мнѣ, выброшенному въ дышащій міръ прежде времени, доконченному едва только до половины, — мнѣ, дотого безобразному, дотого уродливому, что, глядя на меня, даже собаки лаютъ, когда я ковыляю мимо нихъ на хромой ногѣ, да, только одному мнѣ въ текущую пору безсильнаго и изнѣженнаго міра дано испытать развѣ то только наслажденіе, чтобы, ради препровожденія времени, любоваться на солнцѣ своею тѣнью и подсмѣиваться надъ своимъ безозразіемъ. Такъ вотъ будучи не въ состояніи сдѣлаться обожателемъ этого восхваляемаго всѣми міра, я рѣшился сдѣлаться злодѣемъ и смущать пошлое веселье текущихъ дней“ [61]).

Та же причина озлобила Франца Моора въ „Разбойникахъ“ Шиллера. „Я имѣю полное право быть недовольнымъ природой, говоритъ Францъ Мооръ, и, клянусь честью, я воспользуюсь имъ. Почему я не родился первымъ? Почему надѣлила меня природа этими безобразными чертами, почему именно меня? Она, какъ будто, создавая меня, собрала остатки. Почему именно мнѣ достался этотъ носъ лапландца, эти губы негра, эти глаза готтентота? Право, мнѣ кажется, что она собрала у всѣхъ племенъ самое отвратительное и изъ смѣси испекла меня?“

Свой монологъ Францъ Мооръ заключаетъ словами: „Я истреблю вокругъ себя все, что мѣшаетъ мнѣ сдѣлаться властелиномъ. Я долженъ быть имъ и силою добьюсь того, чего я не могъ добиться своею милостію“ [62]).

Все-таки Францъ Мооръ не достигаетъ высоты истинно-трагическаго характера: ему для этого не хватаетъ мужества—онъ подлый трусъ. Отсутствіе храбрости лишаетъ этого негодяя силы, необходимой для трагическаго величія [63]).

Озлобленіе на почвѣ несправедливости со стороны людей обнаруживается у Эдмунда въ „Лирѣ“ Шекспира. Въ противоположность Ричарду III и Францу Моору Эдмундъ заодно съ природой противъ человѣческихъ законовъ, противорѣчащихъ естественнымъ. Онъ говоритъ:

Природѣ повинуюсь я какъ Богу:
Изъ всѣхъ законовъ лишь ея законы
Священны для меня. Изъ-за чего
Томиться мнѣ въ цѣпяхъ причудъ житейскихъ
И покоряться приговору свѣта,
И жить въ ничтожествѣ за то, что я
Родился въ свѣтъ немного позже брата?
Я незаконный сынъ—пусть будетъ такъ.
Я тварь презрѣнная. За что-жъ я тварь?
Мои всѣ члены стройны и красивы,
Я смѣлъ умомъ и тѣломъ больше силенъ,
Чѣмъ многіе счастливцы—для чего-жъ
Меня позорятъ именемъ позорнымъ?
Эдгаръ законный сынъ, хотя отецъ
Эдмунда больше любитъ, чѣмъ Эдгара.
Пусть будетъ такъ—Эдмундъ отниметъ земли
У брата, у законнаго дитяти!
Законный сынъ Эдгаръ—какое слово!
Ну, мой законный братъ, когда удастся
Мнѣ выдумка моя съ запиской этой,
Быть можетъ, что Эдмундъ, дитя стыда,
Повыше сына признаннаго станетъ!
Вы, боги, будьте съ незаконнымъ сыномъ [64])!

Предубѣжденіе на почвѣ несправедливыхъ законовъ, наказующихъ невиннаго въ лицѣ незаконнорожденнаго, озлобили Эдмунда. Предубѣжденіе на почвѣ религіозной нетерпимости, внушающей непримиримую вражду къ племени за то, что оно неноколебимо держится своей религіи [65]), и мстящей за злодѣяніе, содѣянное предками, умершими болѣе двадцати вѣковъ тому назадъ,—это предубѣжденіе возбудило ненависть евреевъ къ христіанамъ и тѣмъ болѣе, что послѣдніе поступаютъ съ евреями совсѣмъ не въ духѣ христіанской любви, слѣдовательно едва ли имѣютъ право гнать евреевъ за отказъ въ принятіи религіи, неисполняемой самими ея послѣдователями. Эта ненависть, внушаемая религіозной враждой, превратила Шейлока въ кровожаднаго звѣря. „Я терпѣливо, пожимая плечами, переносилъ все, говоритъ онъ Антоніо, потому что умѣнье переносить безмолвно страданіе—отличительная черта нашего племени. Вы называли меня поганымъ, злымъ псомъ, плевали на мой жидовскій плащъ и все за то, что я пользуюсь своею собственностію. Но вамъ теперь вдругъ понадобилась моя помощь. Дѣло, кажется, ясно. Вы приходите ко мнѣ и говорите: „Шейлокъ, намъ нужны деньги!“ И это говорите вы! Вы избавлялись отъ слюны, харкая мнѣ въ бороду, и, словно чужую собаку, отталкивали меня ногой отъ вашего порога! Теперь вы просите у меня денегъ.

Что бы мнѣ слѣдовало вамъ сказать? Не слѣдовало ли бы отвѣтить вамъ: развѣ у пса есть деньги? Развѣ собака можетъ дать взаймы три тысячи червонцевъ? Или не слѣдуетъ ли мнѣ глубоко склониться передъ вами и, затаивъ дыханіе, едва слышнымъ, покорнымъ лепетомъ и раболѣпнымъ тономъ сказать вамъ: прекраснѣйшій синьоръ, прошлую среду вы плевали на меня, а въ такой-то день прогнали меня пинками, а еще въ такой-то день назвали меня псомъ, и за всѣ эти любезности я готовъ дать вамъ взаймы денегъ“ [66])!

Шейлокъ даетъ деньги взаймы подъ вексель. „Но ради шутки, прибавимъ, говоритъ Шейлокъ Антоніо, что въ томъ случаѣ, если вы не расплатитесь со мной на векселѣ, вы, въ видѣ неустойки, отдадите мнѣ ровно фунтъ вашего выхоленнаго мяса, который будетъ вырѣзанъ, изъ какой мнѣ вздумается части вашего тѣла“ [67]).

И вотъ, когда разносится вѣсть о томъ, что корабль Антоніо погибъ, и послѣдній не будетъ въ состояніи уплатить своего долга, Шейлокъ, отвѣчая на сдѣланный ему вопросъ: На что ему нуженъ былъ бы кусокъ мяса Антоніо?—говоритъ: „Чтобы сдѣлать изъ него приманку для рыбы! Если отъ него не будетъ никакой иной пользы, это, по крайней мѣрѣ, насытитъ мое мщенье. Онъ позорилъ меня, заставилъ меня потерять, по крайней мѣрѣ, полмилліона, смѣялся надъ моими потерями, смѣялся надъ моими барышами, срамилъ мой народъ, портилъ устраиваемыя мною дѣла, охлаждалъ расположеніе друзей и разгорячалъ ненависть моихъ враговъ. А что заставляло его поступать такимъ образомъ:—то, что я жидъ. А развѣ у жида нѣтъ глазъ? Развѣ у него нѣтъ рукъ, другихъ органовъ, другихъ потребностей, чувствъ, привязанностей, страстей? Развѣ онъ питается не тою же пищей, развѣ ему наносятъ раны не тѣмъ же оружіемъ, развѣ онъ страдаетъ не тѣми же болѣзнями, излѣчивается не тѣми же средствами, не такъ же грѣется лѣтомъ, и не такъ же дрожитъ отъ холода зимою, какъ христіанинъ? Когда вы наносите намъ удары острымъ оружіемъ, развѣ изъ насъ не течетъ кровь; когда вы насъ щекочите, развѣ мы не смѣемся; когда отравляете, развѣ не умираемъ? А когда вы насъ обижаете, мы не должны мстить? Если мы похожи на васъ во всемъ остальномъ, то хотимъ походить на васъ и въ этомъ. Если жидъ обидитъ христіанина, что дѣлаетъ христіанское смиреніе?—мститъ. Если христіанинъ обидитъ жида,—что же ему дѣлать, какъ не мстить, по примѣру тѣхъ же христіанъ? То вѣроломство, которому вы меня научаете, я выкажу на самомъ дѣлѣ, и для меня будетъ большимъ несчастіемъ, если я не превзойду своихъ учителей“ [68]).

Когда Шейлокъ настаиваетъ на своемъ правѣ вырѣзать, по уговору, кусокъ мяса у Антоніо, оказавшагося несостоятельнымъ должникомъ, и спрашиваетъ: „А развѣ тотъ умѣетъ ненавидѣть, кто въ то же время не желаетъ убить ненавистное существо“ [69]), то мы сознаемъ, что злоба Шейлока имѣетъ къ сожалѣнію, слишкомъ основательную причину, достаточную для его оправданія. Христіане, отнявшіе у Шейлока его богатство, его честь, его дочь,—такъ долго и такъ страшно подвергавшіе всяческимъ гоненіямъ его соплеменниковъ, сами виноваты въ томъ, что сладострастное предвкушеніе мести точащаго ножъ Шейлока, съ цѣлью вырѣзать кусокъ мяса изъ тѣла Антоніо, превращается въ справедливое возмездіе за мученія, которымъ подвергали ничѣмъ неповинныхъ потомковъ распявшихъ Христа евреевъ послѣдователи Того, Кто училъ любить ближнихъ, даже своихъ враговъ и Кто молился за своихъ убійцъ... Чтобы понять всю разницу между услаждающимся причиняемыми мученіями лютымъ извергомъ съ одной стороны, а съ другой—доведеннымъ до отчаянія людскою несправедливостію Шейлокомъ, оттого возвышающимся до трагизма [70]), несмотря на свою съ виду гнусную кровожадность, стоитъ сравнить съ нимъ Малюту Скуратова, Салтычиху [70a] и т. п.

Злодѣйства Малюты Скуратова и Салтычихи внушаютъ намъ ужасъ и отвращеніе. Изъ лицъ, созданныхъ поэтической фантазіей, подобное чувство возбуждаютъ въ насъ: Аароиъ и Тамара въ „Титѣ Андроникѣ“ Шекспира, Францъ Мооръ въ „Разбойникахъ“, Вурмъ въ „Коварствѣ и Любви“ Шиллера, Бердоа въ „Герцогѣ Готландскомъ“ Граббе [71]). Наоборотъ, Ричардъ III, въ особенности Макбетъ, несмотря на всѣ злодѣянія, ими совершенныя, возбуждаютъ къ себѣ нѣкоторую симпатію, сообщающую имъ трагическій интересъ [72]).

Ричардъ III и еще въ гораздо большей степени Макбетъ привлекаютъ къ себѣ наши сердца своею силою и своими прекрасными дарованіями. Ричардъ III поражаетъ насъ своимъ умомъ, дающимъ ему возможность достигать осуществленія своихъ широкихъ замысловъ; Макбетъ очаровываетъ насъ своею доблестью и своимъ благородствомъ. И намъ до нельзя жаль, что честолюбіе уничтожило въ нихъ все хорошее и подстрекнуло ихъ на совершеніе страшныхъ преступленій, въ кровавомъ потокѣ которыхъ потонули всѣ ихъ достоинства...

Какъ трудно Макбету рѣшиться на преступленіе! Онъ умоляетъ жену не искушать его и не подстрекать на убійство Дункана:

„Оставимъ этотъ планъ. Онъ такъ недавно
Меня наградами почтилъ: въ народѣ
Я мнѣнье золотое заслужилъ:
Дай сохранить его прекрасный блескъ.
Его не должно помрачать такъ скоро“ [72a]).

Нужно было, чтобы его честолюбіе встрѣтило такъ много совпавшихъ обстоятельствъ, и только вслѣдствіе этихъ случайностей онъ рѣшается на злодѣяніе. И какъ совершаетъ онъ его? Какъ ясно сознаетъ что, убивая Дункана, онъ убиваетъ покой своей души...

Макбетъ.

Я слышалъ,
Раздался страшный вопль: „не спите больше!
Макбетъ зарѣзалъ сонъ, невинный сонъ!
Зарѣзалъ искупителя заботъ,
Бальзамъ цѣлебный для больной души,
Великаго союзника природы,
Хозяина на жизненномъ пиру“.

Лэди Макбетъ.

Что хочешь ты сказать?

Макбетъ.

По сводамъ замка
Неумолкаемый носился вопль:
Гламисъ зарѣзалъ сонъ: зато отнынѣ
Не будетъ спать его убійца Кавдоръ,
Не будетъ спать его убійца Макбетъ [73]).

Стукъ въ ворота повергаетъ его въ паническій ужасъ.

Макбетъ.

Откуда этотъ стукъ? О, что со мной,
Что каждый шумъ меня пугаетъ? Га!
Какія руки! о! онѣ готовы
Мнѣ вырвать зрѣніе! А эту кровь
Не смоетъ съ рукъ весь океанъ Нептуна.
Нѣтъ! Нѣтъ! скорѣй отъ этихъ рукъ
Въ моряхъ безчисленныхъ заплещутъ волны
Какъ кровь багровыя [74]).

Свинцовымъ гнетомъ легло убійство на преступную грудь и будетъ давить въ ней сердце до послѣдняго его біенія.

Макбетъ.

— Сознавать убійство—
Мнѣ легче бы не сознавать себя [75]).

Запятнанная совѣсть не даетъ покоя и Ричарду III. Жертвы его преступленій вереницей тѣснятся въ его сновидѣніи и отравляютъ его отдыхъ. Пробуждаясь въ ужасѣ, онъ говоритъ: „Ведите мнѣ другого коня, перевяжите раны и сжалься надо мной Спаситель! Но, тише... Это былъ только сонъ... О, трусливая совѣсть, какъ ты меня терзаешь. Пламя ночника синѣетъ, теперь мертвая полночь... Все мое дрожащее тѣло покрыто холодными, вызванными ужасомъ, каплями. Какъ! Неужто я пугаюсь самого себя? Здѣсь, кромѣ меня, нѣтъ никого. Ричардъ любитъ Ричарда, и здѣсь никто другой, а именно я.

Ужъ нѣтъ ли здѣсь убійцы? Нѣтъ... Впрочемъ убійца есть— я самъ. Если такъ, надо бѣжать. Бѣжать отъ кого? Отъ самого себя? Зачѣмъ же бѣжать, какая въ этомъ надобность? Чтобы не вздумалось отомстить самому себѣ? Какъ самому себѣ? Вѣдь я себя люблю, и за что мстить? Не за то ли ничтожное добро, которое я сдѣлалъ самому себѣ, или нѣтъ... Я скорѣе готовъ возненавидѣть себя за то омерзительное зло, которое я сдѣлалъ другимъ. Я злодѣй!.. нѣтъ, нѣтъ, я лгу—я не злодѣй! Глупецъ, ты о себѣ долженъ отзываться хорошо! Нѣтъ безмозглый дуракъ, не смѣй себѣ льстить! У моей совѣсти цѣлая тысяча языковъ, и каждый языкъ разсказываетъ свою повѣсть, и каждая повѣсть клеймитъ меня какъ злодѣя! Я клятвопреступникъ—гнусный клятвопреступникъ, преступникъ... преступникъ высочайшей степени! Всѣ грѣхи, совершенные въ самыхъ ужасныхъ степеняхъ, тѣснятся къ столу судей и вопятъ: „виновенъ, виновенъ“! Какъ же не придти отъ этого въ отчаяніе!

Нѣтъ въ мірѣ существа, которое бы меня любило. Умру, и ни одна душа обо мнѣ не пожалѣетъ. Да и какъ пожалѣть, когда я къ самому себѣ не чувствую ни малѣйшаго состраданія.

Мнѣ снилось, что души всѣхъ убитыхъ мною явились къ моей палаткѣ и каждая призывала мщеніе на голову Ричарда“ [76]). Самыя эти мученія Макбета и Ричарда III указываютъ на то, что совѣсть у нихъ не умерла. Самый тотъ фактъ, что ихъ преступленія, приведя ихъ къ желанной цѣли, насытивъ ихъ алчное честолюбіе, все-таки не дали имъ счастія, а наоборотъ, ввергли ихъ въ пучину адскихъ мученій, обнаруживаетъ нѣчто доброе въ сердцахъ этихъ изверговъ, не могущее примириться съ злодѣяніями, совершенными ихъ руками.

Наконецъ, сама безмѣрность страданій Макбета и Ричарда возбуждаетъ къ этимъ злодѣямъ глубокое состраданіе. Мы потрясены тѣмъ, что такія богатыя силы, такія прекрасныя дарованія погибли въ безднѣ зла [77]). Какъ ни страшны содѣянныя этими злодѣями преступленія, но мученія и гибель того и другого намъ кажутся до такой степени ужасными, что намъ становится жаль столь могучаго Ричарда, столь благороднаго Макбета.—

Мы глубоко потрясены тѣмъ, что они могли такъ низко пасть, навлечь на себя такія ужасныя мученія и такъ страшно погибнуть [78]).

Представимъ себѣ, что Макбетъ, убивъ Дункана, былъ бы въ восхищеніи отъ удачно выполненнаго намѣренія, приведшаго къ желанной цѣли; вообразимъ себѣ Ричарда III сладко спящимъ подъ заглушенный голосъ совѣсти: и тотъ и другой превратились бы въ гнусныхъ злодѣевъ. Наоборотъ, ихъ страданія на почвѣ немолчно обличающей ихъ совѣсти, обнаруживая благородство ихъ натуры, и бездонная пропасть ихъ адскихъ мукъ, гнѣздящихся въ ихъ собственныхъ сердцахъ, превращаетъ и Ричарда III, и Макбета, несмотря на весь ужасъ ихъ преступленій, въ глубоко-симпатичныхъ намъ трагическихъ героевъ.

Чѣмъ мучительнѣе страданіе злодѣя, тѣмъ болѣе производимое имъ на насъ впечатлѣніе окрашивается въ трагическій колоритъ. Вотъ причина магическаго дѣйствія, производимаго на читателя адомъ Данте [79]). Этотъ адъ кишитъ самыми страшными преступниками, способными внушить намъ лишь ужасъ и отвращеніе. Но души этихъ преступныхъ людей обречены на вѣчныя муки. Эта вѣчность мученій намъ кажется несоразмѣрною съ совершонными злодѣяніями, какъ бы послѣднія ни были ужасны. Вѣдь эти преступленія содѣяны въ земной жизни надъ существами, которыя своею смертію кончили всѣ счеты со своей судьбой. Жертва преступленія, какимъ бы страданіямъ ни подвергалась, все-таки испытывала ихъ лишь временно, и какъ бы ни была страшна ея гибель, все же наступившій вождѣленный конецъ прекратилъ все. А въ аду мученія такія, что самыя страшныя земныя страданія представляютъ лишь слабый отблескъ того, что ждетъ грѣшника въ преисподней, гдѣ мученія не кончаются никогда [80]).

Въ средніе вѣка католическое духовенство создало цѣлую литературу объ адскихъ мукахъ [81]). Въ ней описывается дьяволъ, привязанный раскаленными цѣпями на жгучемъ рашперѣ въ центрѣ ада. Мрачные своды этой юдоли печали повторяютъ вопли дьявола, терзаемаго нестерпимыми муками. Но руки его

свободны, и онъ ими схватываетъ погибшія души, грызетъ ихъ своими зубами и вдыхаетъ ихъ въ огненное пекло своего горла. Демоны раскаленными желѣзными крючьями погружаютъ грѣшныя души поперемѣнно то въ огонь, то въ ледъ. Нѣкоторые изъ погибшихъ повѣшены за языкъ, другіе распилены, искусаны змѣями, биты по-нѣскольку вмѣстѣ на наковальнѣ и превращаемы въ одну сплошную массу, сварены и процѣжены черезъ полотно и скручены въ объятіяхъ демоновъ съ огненными членами. Адскій огонь такъ ужасенъ, что въ сравненіи съ нимъ земной есть лишь его слабое подобіе. Къ нему примѣшана сѣра, чтобы увеличить его жаръ и придать ему нестерпимое зловоніе. Адскій огонь существенно отличается отъ земного тѣмъ, что не испускаетъ свѣта, и темнота усиливаетъ ужасъ мученій грѣшниковъ. Надъ пропастью находится узкій мостъ, откуда души грѣшниковъ низвергаются въ мракъ [82]).

Впрочемъ адъ не совсѣмъ лишенъ свѣта: въ тихій вечеръ, когда солнце садится во всей своей божественной красѣ и разливаетъ по небу чарующіе цвѣта, то—по ученію древняго Саксонскаго Катехизиса,—это прекрасное явленіе объясняется тѣмъ, что солнце въ это время смотритъ въ адъ [83]).

Страшныя физическія муки, представлявшіяся воображенію того, кто понималъ адъ въ чувственномъ смыслѣ, смѣняются еще болѣе ужасными страданіями въ адѣ духовномъ. Такъ, напримѣръ, въ романѣ Достоевскаго „Братья Карамазовы“ старецъ Зосима на вопросъ: „Что есть адъ“? отвѣчаетъ такъ: „Страданія о томъ, что нельзя уже болѣе любить. Разъ въ безконечномъ бытіи, неизмѣримомъ ни временемъ, ни пространствомъ, дана была нѣкоему духовному существу, появленіемъ его на землѣ, способность сказать себѣ: „я есть и я люблю“. Разъ, только разъ, дана была земная жизнь, а съ нею времена и сроки, и что же: отвергло сіе счастливое существо даръ безцѣнный, не оцѣнило его, не возлюбило, взглянуло насмѣшливо и осталось безчувственнымъ“.

„Говорятъ о пламени адскомъ матеріальномъ: не изслѣдую тайну сію и страшусь, но мыслю, что еслибъ и былъ пламень матеріальный, то во истину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю такъ, въ мученіи матеріальномъ хоть на мигъ позабыть бы имъ страшнѣйшія сего муки духовныя. Да и отнять у нихъ муку духовную невозможно, ибо мученіе сіе не внѣшнее, а внутри ихъ“. „О, есть и въ адѣ пребывшіе гордыми и свирѣпыми, несмотря уже на знаніе безспорное и на созерцаніе правды неотразимой: есть страшные, пріобщившіеся сатанѣ и гордому духу

его всецѣло. Для тѣхъ адъ уже добровольный и ненасытимый; тѣ уже доброхотные мученики. Ибо сами прокляли себя, проклявъ Бога и жизнь. Злобною гордостію своею питаются, какъ если бы голодный въ пустынѣ кровь собственную свою сосать изъ своего же тѣла началъ.

Не ненасытимы во вѣки вѣковъ и прощеніе отвергаютъ, Бога зовущаго ихъ проклинаютъ, Бога живого безъ ненависти созерцать не могутъ и требуютъ, чтобы не было Бога жизни, чтобы уничтожилъ Себя Богъ и все созданіе Свое. И будутъ горѣть въ огнѣ гнѣва своего вѣчно, жаждать смерти и небытія, но не получатъ смерти“ [84]).

И вотъ, подъ гнетомъ ужасной перспективы вѣчныхъ мукъ, жили люди, нося въ своемъ сердцѣ предвкушеніе ада. Трагическимъ ужасомъ вѣетъ отъ догмата Божественнаго предопредѣленія, въ силу котораго часть человѣчества предназначена на вѣчное проклятіе [85]). Бурже пишетъ объ одной картинѣ, на которой изображена благородная дама-янсенистка, блѣдная, съ блестящими глазами, полными безпокойства и страха. „Въ этомъ лицѣ, говоритъ онъ, столько аскетизма, что оно внушаетъ ужасъ. Въ этомъ тѣлѣ нѣтъ ни одной фибры, не проникнутой раскаяніемъ и не восклицающей: Боже мой, умилосердись надо мной. Это тотъ янсенизмъ, которымъ былъ пропитанъ и Паскаль, тотъ догматъ о предопредѣленіи къ блаженству и аду, то убѣжденіе, что добрыя дѣла безполезны безъ благодати“ [86]). Но были смѣлые умы, сомнѣвавшіеся въ томъ, что милосердый Богъ могъ допустить вѣчно мучиться въ аду свое созданіе, которому лучше было бы не родиться совсѣмъ. Родившись помимо своего желанія и вступивъ въ жизнь, оно оказалось предопредѣленнымъ къ вѣчнымъ страданіямъ за грѣхи, къ которымъ встрѣчало столько поводовъ. Сомнѣніе, закравшись въ душу, подстрекало умъ на критическое къ вѣрованіямъ отношеніе, считавшееся католицизмомъ за ересь. Трудно себѣ представить весь трагизмъ еретика въ прежнія времена. Даже если онъ не обнаруживалъ своихъ мнѣній, не подвергался преслѣдованіямъ со стороны котолическаго духовенства и пыткамъ инквизиціи, не былъ изгнанъ изъ своего общества, не былъ лишенъ общенія со своими родственниками и друзьями, все же въ своемъ душевномъ мірѣ свободный изслѣдователь и смѣлый мыслитель долженъ былъ переживать моменты страшнаго трагизма. Когда еще не было реформаціи, и католицизмъ одинъ царилъ надъ умами людей христіанскаго міра, отпавшій отъ церковнаго ученія еретикъ долженъ былъ испытывать весь ужасъ духовнаго одино-

чества. Католицизмъ училъ, что смерть, болѣзнь, всякое несчастіе есть кара небесъ за грѣхи.

Въ тѣ времена естествовѣдѣніе еще не успѣло убѣдить людей въ томъ, что эти явленія зависятъ не отъ гнѣва Господня, а отъ законовъ природы. Всякая комета, всякая эпидемія казалась наказаніемъ Божіимъ.

Вокругъ была атмосфера, пропитанная полнымъ, безконтрольнымъ легковѣріемъ. И вотъ, смѣлый мыслитель идетъ одинъ противъ всѣхъ.

Его ересь Церковь клеймила, какъ величайшій грѣхъ. Въ минуты слабости, сомнѣнія въ самомъ себѣ, ему долженъ былъ представляться роковой вопросъ: его убѣжденія, противныя ученію католицизма, не навожденіе ли нечистой силы? Что̀ его одинокій умъ въ сравненіи съ коллективнымъ могуществомъ духовенства и всѣхъ правовѣрныхъ народовъ? Тѣмъ не менѣе умъ мыслителя противился суевѣрію и сознавалъ въ себѣ силу идти по пути безпристрастнаго изслѣдованія, подготовившаго современное научное міросозерцаніе, свергнувшее иго мрачнаго теологическаго изувѣрства.

Но человѣкъ, какъ бы ни былъ силенъ, не всегда въ состояніи выдерживать натискъ образовъ, внушенныхъ ему съ дѣтства и запечатлѣнныхъ въ воображеніи, способно̀мъ по временамъ одерживать побѣду надъ самымъ строгимъ разумнымъ мышленіемъ.

Воображеніе и разумъ должны были бороться во внутреннемъ мірѣ еретиковъ не на животъ, а на смерть и окрашивать существованіе такихъ борцовъ за идею въ мрачный трагическій колоритъ [87]).

Высшаго трагизма достигалъ свободный мыслитель, жертвовавшій жизнію изъ-за безкорыстнаго служенія истинѣ, безъ всякой надежды на будущее возмездіе. Такимъ былъ Магометъ Эффенди, сожженый на кострѣ, отрицавшій будущую жизнь и утверждавшій, что смерть есть вѣчный сонъ [88]).

„Поведеніе этого турецкаго атеиста, пишетъ Лекки, убѣжденнаго въ томъ, что смерть есть вѣчный сонъ, отказывавшагося на кострѣ произнести отреченіе, которое могло бы спасти ему жизнь, и отвѣчавшаго на всѣ увѣщанія: „Хотя нечего надѣяться на вознагражденіе, но любовь къ истинѣ принуждаетъ меня умереть въ ея защиту“,—съ точки зрѣнія разсудка—непостижимая глупость; и лишь съ высшей точки зрѣнія этотъ поступокъ является въ своемъ настоящемъ свѣтѣ, какъ высшая форма добродѣтели“ [89]).

Далекое эхо внутреннихъ трагедій, переживавшихся въ сердцахъ людей, вслѣдствіе религіозныхъ сомнѣній въ непогрѣшимости католицизма, донеслось до насъ въ одной изъ любопытнѣйшихъ страницъ исторіи музыки. Одинокіе еретики въ средніе вѣка не смущали душевнаго покоя правовѣрнаго католика, смотрѣвшаго на нихъ, какъ на исчадіе ада. Но когда ересь сдѣлалась признанною религіею милліоновъ христіанъ, когда протестантизмъ окрѣпъ и сформировался въ особый религіозный міръ, то правовѣрный католикъ, если даже и оставался таковымъ, все же не могъ не переживать хотя бы иногда мимолетныхъ сомнѣній, которыя лишали его невозмутимаго небеснаго покоя, вѣющаго отъ музыки композиторовъ XVI вѣка вообще и Палестрины въ особенности. Въ этомъ вѣкѣ католическому Риму протестантизмъ все еще казался безопасною эфемерною ересью. Но въ XVII вѣкѣ протестантизмъ получилъ въ глазахъ католика гораздо болѣе серьезное значеніе. Милліоны христіанъ отрицаютъ святость авторитета папы. Это стало весьма внушительнымъ фактомъ. Безоблачный покой вѣры, непоколебленной сомнѣніями, исчезъ для католиковъ. Поэтому, въ духовной католической музыкѣ XVII вѣка замѣчается присутствіе новаго элемента, безпокойнаго, страстнаго [90]).

Новые, диссонирующіе, полные трагизма аккорды появляются, напримѣръ, у Лотти, венеціанскаго композитора XVII вѣка [91]).

Весьма знамнательно, что эта перемѣна въ духовной католической музыкѣ всего рельефнѣе обнаруживается въ Венеціи, которая по своему географическому и торговому положенію чаще остальной Италіи соприкасалась съ протестантской Германіей. Религіозныя сомнѣнія, ставя лицомъ къ лицу съ неразрѣшимыми міровыми проблемами, лишая человѣка наивной вѣры, дающей отвѣты на всѣ вопросы жизни, вносятъ трагическій элементъ и въ существованіе современнаго человѣка. „Я никогда не забуду, пишетъ Т. Жуффруа, тотъ декабрьскій вечеръ, когда разорвалась завѣса, скрывавшая отъ меня самого мое невѣріе. Я еще слышу свои шаги въ той узкой и обнаженной комнатѣ, гдѣ я по обыкновенію долго ходилъ послѣ того, какъ часъ отхода ко сну уже пробилъ; я еще вижу луну, по временамъ выглядывающую изъ-за тучъ и освѣщавшую холодныя стекла. Часы ночи проходили незамѣтно. Я безпокойно слѣдилъ за своею мыслію, которая все глубже и глубже зондировала мою совѣсть, и, разгоняя одну за другой всѣ иллюзіи, препятствовавшія моему взору, съ каждымъ мгновеніемъ ярче обнаруживала всѣ сокровеннѣйшіе изгибы моего сердца.

Тщетно я хватался за эти вѣрованія, какъ утопающій за обломки корабля. Устрашенный неизвѣданной пустотой, въ которой я очутился, я тщетно въ послѣдній разъ бросался къ моему дѣтству, къ моей семьѣ, къ моей странѣ, ко всему, что было мнѣ такъ дорого, такъ свято. Неумолимый потокъ моей мысли былъ сильнѣе. Мнѣ пришлось бросить все; и родныхъ, и семью, и воспоминанія, и вѣрованія. Изслѣдованіе продолжалось все упорнѣе, все строже, по мѣрѣ приближенія къ концу, и остановилось, лишь достигнувъ крайняго предѣла. Тогда я узналъ, что въ глубинѣ моего я все разрушено.

Этотъ моментъ былъ ужасенъ. Когда къ утру совершенно измученный, я бросился на свою постель, мнѣ показалось, что моя прежняя столь радостная, столь полная жизнь должна угаснуть, а вмѣсто нея начаться другая, мрачная и пустынная, въ которой мнѣ придется быть одному съ моей роковой, проклятой мыслію, обрекавшей меня на такое существованіе“ [92]).

Сомнѣніе есть первый шагъ на пути къ отрицанію, являющемуся плодомъ критической мысли. Подъ ея внушеніемъ Каинъ Байрона, неудовлетворенный словами своихъ родителей, говоритъ:

У нихъ одинъ отвѣтъ на всѣ вопросы:
Того желала сила всеблагая.
Но развѣ все то благо, что могуче?
Не знаю я. Сужу я по плодамъ,
Которые такъ горьки и даны мнѣ
За грѣхъ чужой тяжелымъ наказаньемъ [93]).

Оттого Каинъ между людьми занимаетъ мѣсто, аналогичное Люциферу между духами, объясняющему отвѣты родителей Каину:

Такъ говорить должны они подъ страхомъ
Тѣмъ сдѣлаться, чѣмъ сталъ я межъ духами,
А ты между людьми [94])...

то есть существомъ, сознающимъ свое безсмертіе, непреклоннымъ въ своей безграничной гордости и ненавидящимъ твореніе и творца. Существуя, но ненавидя существованіе и самый его принципъ, Каинъ и Люциферъ глубоко несчастны. Ихъ страданія вмѣстѣ съ ихъ непреклонной силой сообщаютъ имъ глубокій трагическій интересъ, возбуждая въ насъ страхъ передъ безконечной перспективой ихъ мукъ, которыя они навлекаютъ на себя своею упорною гордостію, и состраданіе къ ихъ адскимъ мученіямъ [95]).

Еще Аристотель опредѣлилъ трагическое, какъ то, что возбуждаетъ страхъ и состраданіе [96]). „Итакъ, пишетъ онъ, трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и законченному, имѣющему опредѣленный объемъ, (подражаніе) при помощи рѣчи, въ каждой изъ своихъ частей различно украшенной, посредствомъ дѣйствія, а не разсказа, совершающее, благодаря состраданію и страху, очищеніе подобныхъ аффектовъ“ [97]).

Чтобы человѣкъ могъ возбуждать страхъ и состраданіе, онъ не долженъ быть ни вполнѣ благороднымъ, ни настоящимъ негодяемъ. По мнѣнію Аристотеля, „не слѣдуетъ изображать благородныхъ людей переходящими отъ счастья къ несчастью, такъ какъ это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочныхъ (переходящими) отъ несчастья къ счастью, ибо это менѣе всего трагично, такъ какъ не заключаетъ въ себѣ ничего, что (для этого) необходимо, т.-е. не возбуждаетъ ни чувства справедливости, ни состраданія, ни страха; наконецъ, вполнѣ негодный человѣкъ не долженъ впадать изъ счастья въ несчастье, такъ какъ подобное стеченіе (событій) возбуждало бы чувство справедливости, но не состраданія и страха: вѣдь состраданіе возникаетъ къ безвинно-несчастному, а страхъ — передъ несчастьемъ намъ подобнаго; слѣдовательно (въ послѣднемъ случаѣ) происшествія не возбудятъ въ насъ ни жалости, ни страха. Итакъ, остается (герой), находящійся въ срединѣ между этими. Таковъ тотъ, кто не отличается (особенной) добродѣтелью и справедливостью и впадаетъ въ несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой нибудь ошибкѣ, тогда какъ прежде былъ въ большой чести и счастіи, каковы, напр., Эдипъ и Θіестъ и выдающіяся лица подобныхъ родовъ“ [98]).

Взгляды на трагическое, высказанные Аристотелемъ, дали поводъ ко множеству противорѣчивыхъ комментарій, возникнувшихъ вслѣдствіе недостаточной ясности и опредѣленности въ выраженіяхъ названнаго греческаго философа [99]). Переводить ли слова Аристотеля въ его опредѣленіи трагическаго: ἔλεος и φόβος общепринятыми словами: состраданіе и страхъ, или, какъ предлагаетъ Гюнтеръ (см. 97-ое прим.) словами Rührung (трогательность) и Erschütterung (потрясеніе), все же это опредѣленіе относится къ субъективной сторонѣ трагическаго, къ впечатлѣнію, произведенному трагическимъ на созерцателя.

Что же должно быть въ самомъ трагическомъ, чтобы производить это сильное впечатлѣніе, столь всѣмъ знакомое, хотя трудно поддающееся точному опредѣленію? Трагическій эффектъ испытываетъ созерцатель отъ ужасныхъ страданій и гибели силь-

ной личности, причиненной столкновеніемъ могучихъ, взаимновраждебныхъ силъ. Какъ бы ни были ужасны страданія и гибель, они не производятъ собственно трагическаго впечатлѣнія, если подвергающаяся имъ личность лишена силы и величія [100]). Мощь страдающей и гибнущей личности придаетъ трагизму характеръ возвышенный [101]).

Впрочемъ, Фолькельтъ указываетъ на встрѣчаемыя въ трагедіяхъ лица, лишенныя возвышеннаго характера, напр.: слабый король Генрихъ VI Шекспира, принцъ Артуръ въ „Королѣ Іоаннѣ“ того же автора, Эмилія Галотти Лессинга, Тассо Гёте, Гамлетъ Шекспира, Рудольфъ II Грильпарцера [102]). Тѣмъ не менѣе названный эстетикъ самъ того мнѣнія, что возвышенное есть наиболѣе подходящая почва для трагическаго [103]). Чтобы личность могла производить трагическое впечатлѣніе, ей нужно значительно возвышаться надъ обычнымъ уровнемъ людей [104]). Страданія и гибель подобной личности должны быть безнадежными и вытекать изъ самаго величія даннаго характера [105]). Произведенія, герои которыхъ хотя страдаютъ, но не безнадежно, въ концѣ концовъ спасаются отъ гибели и достигаютъ большаго или меньшаго благополучія, могутъ быть весьма высокаго художественнаго достоинства, но специфически-трагическаго впечатлѣнія не производятъ. Таковы, напримѣръ, Цинна Корнеля, Ифигенія Гёте, Вильгельмъ Телль Шиллера, Шейлокъ Шекспира и пр. [106]). Сила трагической личности должна сказываться въ томъ, какъ она переноситъ страданія и встрѣчаетъ гибель.

Малѣйшее проявленіе малодушія ослабляетъ трагизмъ. Его нѣтъ, напримѣръ, въ „Смерти Ивана Ильича“ гр. Л. Толстого [107]). Несчастіе можетъ обрушиться на человѣка сильнаго, но не находиться въ тѣсной связи съ характеромъ или профессіей данной личности. Такъ, напримѣръ, слѣпота большое несчастіе, но потеря зрѣнія для Мильтона далеко не имѣла такого трагизма, какъ потеря слуха для Бетховена или головная боль Свифта, мѣшавшая умственной работѣ и приведшая его къ идіотизму [108]). Высшій трагизмъ достигается тѣмъ, что величіе личности является причиною ея страданій и гибели. Фіеско, Марія Стюартъ, Фаустъ и т. п. гибнутъ отъ дерзновенныхъ порывовъ ихъ отважнаго характера, въ которомъ заключается мощь этихъ лицъ, а также и причина ихъ гибели [109]).

Судьба героя въ драмѣ можетъ имѣть счастливый исходъ. Въ такомъ случаѣ трагическое исчезаетъ въ моментъ, когда поворотъ къ спасенію болѣе или менѣе вѣроятенъ. Трагическій герой иногда лишь кажется таковымъ, пока страданія его пред-

ставляются безнадежными и безвыходными и гибель неминуемая. Но по мѣрѣ возрастанія надежды на спасеніе — трагизмъ слабѣетъ и наконецъ исчезаетъ совсѣмъ [110]).

Чтобы личность могла произвести трагическое впечатлѣніе, ея положеніе должно быть безнадежно [111]). Это не значитъ, что необходимымъ концомъ для трагическаго героя была бы смерть. Напротивъ, этотъ конецъ можетъ наступить въ полномъ унынiи, отчаяніи, въ той нравственной смерти, которая ужаснѣе физической [112]).

Таковы, напримѣръ, Эдипъ Царь, узнавшій, что онъ причина бѣдствія, обрушившагося на Ѳивы; Рустемъ, послѣ убіенія своего сына Зораба и др. Мы сознаемъ, что для такихъ лицъ жизнь кончена. Они хотя могутъ еще влачить свое жалкое существованіе, но это не жизнь, а нравственная агонія. „Настоящее саморазрушеніе заключается въ страданіи собственнаго „я“, отъ котораго уйти некуда“ [113]). Оттого Рустемъ остается одинъ.

Здѣсь
Въ пустынѣ, самого себя
Хочу размыкать я, и змѣя—
Грызущее мнѣ душу горе—убить.
То будетъ мой послѣдній
Мой самый трудный подвигъ; змѣй
Свирѣпъ, онъ дышетъ пламенемъ и ядомъ [114]).

Но смерть имѣетъ и свои преимущества. Она уничтожаетъ всѣ сомнѣнія относительно дальнѣйшей судьбы страдальца, а главное, устраняетъ изъ міра нравственную руину, противорѣчащую самой себѣ, продолжающую жить, хотя всѣ счеты ея съ земнымъ существованіемъ уже покончены [115]).

Сильнымъ человѣкомъ обыкновенно считается тотъ, кто обладаетъ желѣзной волей. Поэтому, сила воли представляетъ необходимое качество трагической личности. Такого мнѣнія былъ Шиллеръ [116]). Но Фолькельтъ указываетъ на трагическихъ героевъ, отличающихся, наоборотъ, слабостію воли, напримѣръ, Сарданапалъ Байрона, Обломовъ Гончарова. Несмотря на слабость характера того и другого, они не лишены высоты, которая, при ихъ гибели, сообщаетъ имъ трагическій колоритъ. „Сарданапалъ царь мягкаго характера, ведущій жизнь праздную, пассивную, посвященную однимъ наслажденіямъ. Но онъ не лишенъ величія. Его праздность и лѣнь происходятъ отъ кроткаго, гуманнаго сердца, которое не въ состояніи причинить никому вреда, проливать кровь, вести войну, а, наоборотъ, желаетъ до-

ставить народамъ мирную, счастливую жизнь. Еще сильнѣе этотъ родъ трагизма въ романѣ Гончарова „Обломовъ“. Обломовъ — душа вѣрная, открытая, кристаллически-чистая — впадаетъ въ состояніе бездѣйственной полудремоты и, опускаясь все ниже и ниже, погибаетъ въ усыпленіи своего духа“ [117]).

Но все таки подобные слабые характеромъ герои скорѣе вызываютъ къ себѣ сожалѣніе. Отсутствіе въ нихъ силы ослабляетъ трагизмъ ихъ гибели.

Если же трагическій герой долженъ отличаться силой, то эта сила можетъ заключаться не въ одной лишь воли [118]), но въ какой-нибудь страсти, фантазіи, умѣ. Поэтому и трагизмъ можетъ быть не только воли, но и страсти, и фантазіи, и ума [119]).

Образцами трагизма страсти [120]) могутъ служить Ленора Бюргера, Ромео и Юлія Шекспира и т. п.

Ленора живетъ лишь любовью къ своему жениху. Безъ него свѣтъ Божій ей постылъ. Не найдя своего жениха въ вернувшемся съ поля брани войскѣ,

Она свѣтъ Божій прокляла
И громко зарыдала
И на землю упала [121]).

— Безъ милаго Ленорѣ жизнь не жизнь, а скорбь и зло [122]). Матери своей, пытающейся смирить душу своей дочери передъ Богомъ и устрашить грѣшницу мученіями ада, Ленора отвѣчаетъ:

О другъ мой, что небесный рай?
Что адское мученье?
Съ нимъ вмѣстѣ—все небесный рай;
Съ нимъ розно—все мученье;
Угасни ты, противный свѣтъ!
Погибни жизнь, гдѣ друга нѣтъ!
Съ нимъ розно, умерла я
И здѣсь и тамъ для рая [123]).

Адскій пламень страсти бросаетъ Ленору въ хладныя объятія ея мертваго жениха. Любовь къ нему, въ которой сосредоточилась вся жизнь несчастной дѣвушки, составляетъ трагизмъ ея характера [124]).

Любовь, поглощающая все существо, любовь, порабощающая всѣ остальныя стороны души, любовь, заставляющая двѣ самобытныя индивидуальности слиться въ одно существованіе, несмотря ни на какія препятствія, любовь, являющаяся роковой силой, ведущей къ гибели всецѣло отдавшихся ей—эта любовь

воспроизведена въ Ромео и Юліи Шекспира, воплотившихъ въ себѣ весь трагизмъ сердечной страсти [125]). Джульетта говоритъ Ромео: „Хотя ты моя радость, но меня не радуетъ наше сближеніе; слишкомъ оно неожиданно, слишкомъ необдуманно, слишкомъ внезапно; оно слишкомъ похоже на молнію; вспыхнетъ она и исчезнетъ ранѣе, чѣмъ успѣешь сказать: „она сверкнула“ [126]). Ромео весь поглощенъ однимъ желаніемъ—обладанія Джульеттой. Лоренцо, видя такую безпредѣльную страсть, не знающую ни мѣры, ни удержу, говоритъ: „Такіе не въ мѣру пылкіе восторги кончаются такъ же не въ мѣру порывисто и умираютъ въ самомъ разгарѣ, вспыхнувъ, словно порохъ, какъ только прикоснется къ нему огонь“ [127]).

Въ этой драмѣ Тикъ слышалъ „элегическую жалобу нашей смертной доли, жалобу, звучащую во всѣхъ нашихъ радостяхъ и во всѣхъ красотахъ“ [128]). Ромео и Джульетта вѣрно отразили въ себѣ страшную дѣйствительность. Въ ней нѣтъ мѣста тому чудному цвѣтку, наполнившему своимъ благоуханіемъ сердца влюбленныхъ. Мгновенное счастіе, возвысившееся въ ихъ поцѣлуѣ до блаженнаго экстаза, не могло продолжиться. Влюбленные погрузились въ свой сердечный міръ со всею исключительностію поглощающей ихъ страсти. Имъ нѣтъ дѣла до остального міра. Но и остальному міру со всею его эгоистическою жестокостію, холоднымъ разсчетомъ и сухимъ безсердечіемъ, нѣтъ дѣла до счастія влюбленныхъ. Великое твореніе геніальнаго драматурга учитъ насъ, что въ этомъ мірѣ ненависти и зла, глупости и безсмысленной случайности любовь, достигнувшая красоты высшаго просвѣтленія, обречена на гибель [129]). — Пощады нѣтъ и тому, кто силою своей фантазіи унесся изъ этого міра печальной, суровой дѣйствительности въ міръ золотыхъ грезъ. Чтобы жить на землѣ, нужно думать о земномъ. Если же дать волю воображенію улетѣть въ заоблачный міръ несбыточнаго идеала, то дѣйствительность не замедлитъ разбудить мечтателя своими безцеремонными толчками. Контрастъ прозы будничной жизни съ красотою воздушныхъ замковъ можетъ произвести впечатлѣніе потрясающаго диссонанса. Оттого жизнь мыслителей, реформаторовъ, художниковъ [130]) часто окрашивается въ такой мрачный трагическій колоритъ. Таковъ Тассо Гёте [131]). Онъ весь въ своей поэзіи. Но

Прекраснаго должны мы опасаться
Какъ пламени: пока на очагѣ
Оно горитъ, пока на путь намъ свѣтитъ,
Какъ радостно, спасительно оно!

Кто безъ него хотѣлъ бы обойтися?
Но ежели расширится кругомъ,
Никѣмъ неохряняемое, сколько
Несчастія и горя принесетъ! [132]).

Тассо сталкивается со своимъ контрастомъ въ лицѣ Антоніо, являющагося представителемъ разсудочнаго взгляда на дѣйствительность и полной власти надъ собой. Антоніо не достаетъ таланта, но онъ обладаетъ тѣмъ, что пріобрѣтается трудомъ и силою воли. Тассо подозрѣваетъ Антоніо въ зависти. „Повѣрь", говоритъ Тассо Леонорѣ;

...душѣ холодной себялюбца
Не избѣжать мукъ зависти: легко
Прощаетъ онъ другому и богатство
И почести; онъ думаетъ: ты самъ
Того же достигаешь счастьемъ, постоянствомъ.
Но то, чѣмъ свыше мы одарены
Одной природой, что недостижимо
Трудомъ, стремленью каждаго, чего
Ни золото, ни мечъ, ни постоянство
Пріобрѣсти не могутъ—никогда
Онъ не проститъ [133]).

Тассо и Антоніо — выразители двухъ разныхъ принциповъ: Тассо всецѣло отдается непосредственному чувству, постоянно волнуемому яркими образами пылкой поэтической фантазіи; Антоніо—воплощеніе здраваго разсудка, подчинившаго волю до полнаго самообладанія [134]). Оттого эти двѣ личности такъ враждебны другъ къ другу. „Нѣтъ", говоритъ Леонора

...оттого враги между собой
Два эти человѣка, что природа
Изъ нихъ не сотворила одного [135]).

Человѣку съ пылкимъ воображеніемъ и впечатлительнымъ характеромъ кажется холодною черствостію обузданіе сердечныхъ порывовъ. Въ нихъ видится столько безкорыстнаго, благороднаго увлеченія! Если же такая увлекающаяся личность надѣлена художественнымъ талантомъ, заключающимся преимущественно въ богатствѣ фантазіи, то ея внушенія кажутся голосомъ свыше, и мнящій о себѣ геній считаетъ, что ему все позволено: онъ „натура избранная", для которой рамки обычной морали не существуютъ.

Сталкиваясь съ законами природы и нравственности, съ

принципами, на которыхъ зиждется человѣческое общество, художественная натура, не привыкшая къ сдерживающему контролю надъ собой, подвергается массѣ страданій, могущихъ довести ее до окончательной гибели. Этотъ трагизмъ художника, живущаго лишь чувствомъ и воображеніемъ, безъ разумнаго контроля и нравственнаго самообладанія Гёте воплотилъ въ своемъ Тассо [136]).

„Страстная, исключительная, беззавѣтная преданность искусству заключаетъ въ себѣ опасность развить чувство и фантазію до чрезмѣрной утонченности и раздражительности. Душа художника подчиняется капризамъ, внезапно вспыхивающимъ и также внезапно потухающимъ аффектамъ, настраивается къ людямъ недовѣрчиво, все видитъ въ дурномъ, черномъ свѣтѣ и представляетъ скверную смѣсь мягкости и жестокости.

Такимъ образомъ затрудняется дѣльное, разумное сужденіе, а то дѣлается и совершенно невозможнымъ, и воля легко подвергается заболѣваніямъ, послѣдствіемъ которыхъ являются: недовѣріе къ собственнымъ силамъ, нерѣшительность, боязнь дѣла и склонность къ быстрымъ, безцѣльнымъ поступкамъ. Чѣмъ болѣе художникъ возносится на далекія, крутыя высоты искусства, тѣмъ болѣе теряетъ онъ глаза и масштабъ для мелочей, путаницы и неумолимости практической жизни. Художественное творчество опасно и тѣмъ, что возбуждаетъ фантазію и страсть и, смотря по обстоятельствамъ, заставляетъ переживать нездоровыя, сладостныя, безпутныя настроенія, въ особенности эротическія влеченія. Ненасытный демонъ чувственныхъ наслажденій есть чрезвычайно опасная сторона высоко-художественнаго генія.

И этотъ трагизмъ подобно трагизму любознательности, усиливается еще тѣмъ, что многія художественныя творенія, отсутствіе которыхъ было бы для насъ громаднымъ пробѣломъ, едва ли были бы созданы, если бы ихъ авторы не имѣли бы тѣхъ или другихъ опасныхъ природныхъ склонностей“ [137]).

Но не только фантазія, самый умъ можетъ причинить трагическія страданія.

Русская пословица гласитъ: „дуракамъ счастіе“. Наоборотъ, умъ можетъ причинить много страданій. Грибоѣдовъ назвалъ свое безсмертное твореніе „Горемъ отъ ума“. Чацкій страдаетъ вслѣдствіе своего умственнаго развитія, показывающаго ему во всей ужасающей правдѣ низкіе, пошлые интересы, въ которыхъ погрязло Московское общество того времени. Но страданія, причиняемыя умственнымъ превосходствомъ не заключаются лишь въ пониманіи низкаго уровня въ развитіи окружающаго обще-

ства, въ мучительномъ сознаніи одиночества на достигнутой интеллектуальной высотѣ и въ мелкой, завистливой враждѣ низменныхъ натуръ, не переносящихъ тѣхъ, кто осмѣлился стать выше ихъ. Страданія ума имѣютъ иногда гораздо болѣе глубокій источникъ.

„Умъ, пишетъ Лекки [138]), достаточно развитой для широкаго пользованія интеллектуальными наслажденіями, безспорно обладаетъ неисчерпаемымъ источникомъ радости.

Но тотъ, кто заключаетъ изъ этого, что высшее умственное превосходство есть наиболѣе благопріятное условіе для счастія, горько ошибается. Болѣзненная, нервная чувствительность, сопровождающая интенсивныя умственныя напряженія, скучное, надоѣдливое сознаніе невѣжества и пустоты, разочарованіе и все разрушающій анализъ—обычные спутники глубокихъ изслѣдованій—наполнили литературу грустнымъ эхо словъ царя-мудреца, говорившаго, что „во многой мудрости много печали и кто умножаетъ познанія, умножаетъ скорбь“ [139]).

Страданія ума достигаютъ мрачнаго трагизма при столкновеніи человѣческой мысли съ неразгаданными міровыми тайнами. Высшая мудрость „знаетъ лишь то, что ничего не знаетъ“, (Сократъ). Сознаніе слабости и ограниченности нашей интеллектуальной организаціи вмѣстѣ съ ненасытной жаждой знанія обрекаютъ умъ на мученія Тантала. Трагизмъ ума заключается въ контрастѣ между безпредѣльностью познаваемаго и ограниченностью нашихъ познавательныхъ способностей,—въ контрастѣ, выраженномъ Ньютономъ въ сравненіи себя самого съ ребенкомъ, находящимъ пестрые камешки на берегу океана неизвѣданныхъ истинъ,—въ признаніи Фауста въ собственномъ безуміи, несмотря на ревностное стремленіе познать міръ изученіемъ всѣхъ наукъ [140]) (см. стр. 150, пр. 224).

Трагизмъ ума заключается еще въ его склонности къ анализу и отрицанію прежнихъ вѣрованій и убѣжденій. Но разрушать легче, чѣмъ созидать. Оттого часто умъ, разрушивъ старыя вѣрованія, ничего положительнаго вмѣсто нихъ не даетъ. Однако безъ убѣжденій, безъ искренней въ нихъ вѣры нельзя совершить никакого дѣла. Вотъ почему развитіе ума ослабляетъ волю. Вмѣсто смѣлаго рѣшенія умъ старается взвѣсить и обсудить дѣло со всѣхъ сторонъ и все открываетъ новыя точки зрѣнія.

Оттого очень сильные и рѣшительные люди обыкновенно обнаруживаютъ нѣкоторую прямолинейную ограниченность. „Но въ отрицаніи, какъ въ огнѣ, есть истребляющая сила—и какъ

удержать эту силу въ границахъ, какъ указать ей, гдѣ ей именно остановиться, когда то, что она должна истребить, часто слито и связано неразрывно? Вотъ гдѣ является намъ столь часто замѣченная трагическая сторона человѣческой жизни: для дѣла нужна мысль; но мысль и воля разъединились и съ каждымъ днемъ разъединяются болѣе.

And thus the native hue of resolution
Is sickled o'er by the pale cast of thought.

(Прирожденный румянецъ воли
Блекнетъ и болѣетъ, покрываясь блѣдностію мысли)

говоритъ намъ Шекспиръ устами Гамлета“ [141]).

Если воля, ослабленная анализомъ, отрицаніемъ, сомнѣніемъ ума, можетъ причинить страшныя несчастія, то и сама воля во всей силѣ своей самодовлѣющей власти иногда становится причиной трагической гибели героя, обладающаго ею.

Выше (стр. 195) было уже замѣчено, что такъ какъ для трагическаго нужна личность сильная, то нѣкоторые (напр., Шиллеръ) допускаютъ лишь одно трагическое воли [142]).

О трагизмѣ, причиненномъ силою воли, русская пословица гласитъ: „Нашла коса на камень“. Сильный человѣкъ не отступаетъ отъ препятствій. Его энергія растетъ вмѣстѣ съ противодѣйствіями, противъ которыхъ онъ борется.

Если онъ встрѣчаетъ нѣчто, неподдающееся ему, выдерживающее натискъ его борьбы, то онъ разбивается о несокрушимое препятствіе, но назадъ не отступаетъ.

Воплощеніемъ такой желѣзной воли является Коріоланъ. Преградъ для него не существуетъ.

Онъ во что бы то ни стало долженъ достигнуть того, чего онъ хочетъ. Одна лишь смерть въ состояніи не допустить его къ задуманной имъ цѣли. И вотъ, когда онъ почти достигнулъ ея и можетъ отомстить оскорбившему его Риму, мать падаетъ къ его ногамъ и проситъ пощадить родной городъ. Воля Коріолана сломлена любовію къ матери. Но такъ какъ Коріоланъ есть воплощеніе воли, то вмѣстѣ съ нею сломленъ и самъ Коріоланъ. Не мечъ Авфидія поразилъ Коріолана: этотъ мечъ сразилъ тѣло. Душу же Коріолана сразила его мать. Онъ говоритъ ей:

О, родная!
Для счастія Рима побѣдила ты,
Для сына же—повѣрь мнѣ, о, повѣрь мнѣ.
Ужасна та побѣда: можетъ быть
Въ ней скрыта смерть [143]).

Сила, столь необходимая для трагизма, обнаруживается въ борьбѣ.

Сильный борется лишь съ мощнымъ противодѣйствіемъ [144]). Оно можетъ быть или во внѣшнемъ, или во внутреннемъ мірѣ. Во внѣшнемъ мірѣ противодѣйствіе встрѣчается въ силахъ природы. Такъ, напримѣръ, Плиній Старшій погибнулъ отъ изверженія Везувія [145]).

Гибель Плинія Старшаго можетъ служить примѣромъ изъ дѣйствительности. Гибель молодого пажа въ „Кубкѣ“ Шиллера—изъ поэзіи. Всего чаще противодѣйствующая сила во внѣшнемъ мірѣ, съ которой борется трагическій герой, заключается во враждебныхъ ему людяхъ. Примѣрами трагическихъ героевъ, гибнущихъ отъ враждебныхъ имъ людей, могутъ служить: Валленштейнъ Шиллера [146]), Юлій Цезарь [147]) и Коріоланъ Шекспира, Этеоклъ и Полинникъ въ трагедіи Эсхила „Семь противъ Ѳивъ“.

Особенный интересъ представляетъ борьба тогда, когда она сосредоточивается въ собственномъ сердцѣ трагическаго героя.

Если борьба составляетъ главный интересъ трагизма, то этотъ интересъ достигаетъ своего апогея, когда собственное „я“ раскололось на двѣ враждующія другъ съ другомъ части. Тутъ развертывается потрясающая картина сердечныхъ тайниковъ нашей жизни. Обнаруживаются тѣ психическія условія, которыя, если съ одной стороны дѣлаютъ возможнымъ „Царствіе Божіе внутри насъ“, то съ другой—создаютъ тамъ же и всѣ муки ада [148]). „Буря подъ черепомъ“: такъ называетъ Викторъ Гюго ту главу своего романа „Несчастные“, въ которой онъ раскрываетъ намъ душу Жана Вальжана, когда онъ, всѣми уважаемый мэръ, узнаетъ, что мнимый Жанъ Вальжанъ пойманъ и, какъ бѣглый каторжникъ, долженъ подвергнуться строжайшей карѣ. Если Жанъ Вальжанъ настоящій, но скрывающійся подъ чужимъ именемъ, ничего о себѣ не заявитъ, то мнимый (т.-е. невинный) будетъ осужденъ; если же Жанъ Вальжанъ устранитъ ошибку судей и обнаружитъ себя, то ему придется покинуть свое почетное положеніе мэра, всѣми любимаго и уважаемаго, доставлявшее ему возможность дѣлать такъ много добра страждущимъ, и снова идти на каторгу, на которую былъ когда-то приговоренъ за то, что укралъ хлѣбъ для прокормленія своей голодной семьи. Такую же трагическую борьбу съ самимъ собой Жанъ Вальжанъ переживаетъ, когда рѣшается сказать Маріусу, мужу своей дорогой воспитанницы Козетты о себѣ, что онъ убѣжавшій съ галеры каторжникъ: Жану Вальжану необходимо

обнаружить, кто онъ, чтобы узнать, захочетъ ли Маріусъ жить съ бѣглымъ каторжникомъ подъ одною кровлею [149]).

Чѣмъ сильнѣе противникъ трагическаго лица, тѣмъ естественнѣе гибель послѣдняго. Страданіе и гибель героя въ борьбѣ съ могучимъ соперникомъ является въ порядкѣ вещей. Наоборотъ, тѣмъ возмутительнѣе намъ кажутся страданія и гибель героя, чѣмъ незначительнѣе противодѣйствующая ему сила, которая иногда оказывается достаточной для побѣды, когда ей на подмогу подвернется благопріятный случай [150]). Вообще говоря, случай есть врагъ трагическаго [151]). Какъ ни ужасны бываютъ катастрофы на желѣзныхъ дорогахъ, все же въ нихъ обыкновенно нѣтъ настоящаго трагизма, вслѣдствіе ихъ случайности. Впрочемъ, еще Аристотель указалъ на то, что случай можетъ произвести трагическое впечатлѣніе, если, напримѣръ, упадетъ статуя на проходящаго человѣка, который былъ убійцей изображеннаго въ ней. Такое происшествіе теряетъ характеръ случая и кажется нашей фантазіи преднамѣренной карой преступленія [152]). Если фантазія въ состояніи осмыслить слѣпой случай, то воля имъ можетъ воспользоваться для своихъ цѣлей и превратить въ средство для ихъ достиженія. Маркизъ Поза говоритъ:

„...И что такое случай,
Какъ не простой, шероховатый камень,
Рукой ваятеля возванный къ жизни?
Намъ небо посылаетъ случай—къ цѣли
Онъ долженъ быть обдѣланъ человѣкомъ“ [153]).

Такъ какъ подвернувшійся случай можетъ оказать громадное содѣйствіе въ осуществленіи какого-нибудь плана, замыселъ котораго дремалъ глубоко въ тайникахъ нашего сердца, то такого рода случай пріобрѣтаетъ характеръ дьявольскаго искушенія, способнаго подстрекнуть на дѣло и придать рѣшимость колеблющейся воли. Случай подвигнулъ Катерину въ „Грозѣ“ Островскаго измѣнить мужу. Ее выводитъ изъ сомнѣнія и колебанія именно то соображеніе, что, можетъ быть, въ другой разъ такого благопріятнаго случая свидѣться съ милымъ не повторится и вѣчно будетъ грызть сердце сожалѣніе, что имъ она не воспользовалась. „Да, можетъ, такого и случая-то еще во всю жизнь не выйдетъ. Тогда и плачься на себя: былъ случай, да не умѣла пользоваться“ [154]). Случай, приведшій Дункана въ замокъ Макбета, воплощается въ кинжалъ, „въ дитя воображенія горячки жгущей угнетенный мозгъ“ [155]), въ кинжалъ, манящій Макбета совершить кровавое преступленіе, чтобы проложить себѣ

дорогу къ трону. Случай, врываясь въ жизнь людей, безъ смысла, безъ связи съ ихъ намѣреніями и характерами, являясь во всей своей капризной исключительности, мѣшаетъ трагическому и ослабляетъ его впечатлѣніе [156]). Наоборотъ, если случай заключаетъ въ себѣ нѣчто похожее на значеніе судьбы, или даетъ поводъ обнаружиться характеру личности въ соотвѣтствующемъ освѣщеніи, или особенно ярко освѣщаетъ идею произведенія, то такого рода случай вполнѣ умѣстенъ въ трагическомъ произведеніи [157]). Таковъ случай въ Ромео и Юліи, помѣшавшій Ромео получить письмо Лоренцо. И кажется, что этотъ свѣтъ страданій, жестокости, вражды и ненависти до такой степени чуждъ райскому счастію беззавѣтной любви созданныхъ другъ для друга юныхъ сердецъ, что онъ пользуется даже глупымъ случаемъ для уничтоженія этого неземного блаженства [158]). Конечно, это случайность, что Ромео полюбилъ дочь враждебной ему фамиліи. Но подобный случай не только не вредитъ трагизму, а является необходимымъ элементомъ для обрисовки характера героя и героини [159]). Точно также вполнѣ умѣстны случайности въ Гамлетѣ, гдѣ онѣ особенно многочисленны [160]). Убійство Полонія Гамлетомъ, отравленіе королевы, берущей кубокъ съ ядомъ и выпивающей его, перемѣна шпагъ, дающая въ руки Гамлета шпагу съ ядомъ — всѣ эти случаи имѣютъ роковое значеніе, возвышающее трагизмъ положеній заинтересованныхъ лицъ, индивидуальность которыхъ тѣмъ ярче обнаруживается [161]).

Случай считается неумѣстнымъ въ трагедіи потому, что въ ней все должно вытекать изъ характера героя, согласно психическимъ законамъ „ихъ же не прейдеши“... Но въ жизни, а слѣдовательно и въ трагедіи не все зависитъ отъ характеровъ людей, но и отъ обстоятельствъ, въ которыхъ находится данная личность. Случай въ смыслѣ противоположности причинной связи вещей неумѣстенъ въ трагедіи, потому что такого случая быть не можетъ. Но случай въ смыслѣ противорѣчія желаніямъ людей, поставленныхъ въ обстоятельства, противоположныя ихъ намѣреніямъ, или же чего-то совершенно неожиданнаго и непредвидѣннаго, безпрестанно встрѣчается въ жизни, поэтому вполнѣ умѣстенъ тамъ, гдѣ изображается трагическій герой, страдающій и гибнущій не вслѣдствіе одного своего характера, но и по причинѣ обстоятельствъ, въ которыхъ онъ очутился [162]).

Но какъ бы ни былъ умѣстенъ случай въ развитіи трагической личности, тѣмъ не менѣе ея апоѳеозъ мы встрѣчаемъ тамъ, гдѣ она сама приготовляетъ себѣ свою судьбу, вполнѣ сознавая, что̀ выйдетъ изъ поступка, совершоннаго добровольно и

главное — сознательно. Такимъ героемъ является Прометей, это воплощеніе истинно-трагическаго [163]), который говоритъ: „Я погрѣшилъ намѣренно и обдуманно, это правда“ [164]). Также Коріоланъ, уступая мольбамъ матери, вполнѣ сознаетъ, на какую опасность онъ себя обрекаетъ [165]). По словамъ Авфидія, въ Коріоланѣ столкнулись „честь и состраданіе“ [166]). Прежде, чѣмъ уступить мольбамъ матери, Коріоланъ пережилъ тотъ трагическій моментъ въ своей жизни, который надломилъ его. Коріоланъ весь былъ проникнутъ страстнымъ желаніемъ мщенія Риму. Все его существо сосредоточилось на этомъ чувствѣ. Но мстя Риму, Коріоланъ долженъ былъ погубить жену, сына и мать. Мать говоритъ Коріолану:

Въ торжествѣ
Ты вступишь на развалины родныя
И примешь побѣдителя вѣнокъ,
Проливши кровь родной жены и сына!
Что до меня, мой сынъ, я не дождусь,
Чѣмъ кончится война; коль я не въ силахъ
Склонить тебя на миръ великодушный,
То, вѣрь мнѣ, прежде, чѣмъ идти на Римъ,
Черезъ мой трупъ перешагнуть ты долженъ.
Ступи-жъ на грудь, которая вскормила Коріолана [167]).

Уже цѣлуя жену, Коріоланъ восклицаетъ:

О, слаще мести
Мнѣ поцѣлуй Твой, долгій, какъ изгнаніе [168]).

Когда же мать пала къ ногамъ его, то любовь и жалость къ ней пересилили въ сердцѣ Коріолана злобу противъ оскорбившаго его Рима. Внутри Коріолана происходитъ страшная борьба: одно чувство борется съ другимъ и доброе одерживаетъ побѣду надъ злымъ.

Коріоланъ есть примѣръ борьбы противоположныхъ чувствъ [169]). Кромѣ того, трагическое можетъ явиться результатомъ борьбы страсти съ долгомъ, борьбы двухъ противоположныхъ обязанностей, борьбы съ судьбою и наконецъ съ самимъ божествомъ.

Въ главѣ о собственно прекрасномъ было вскользь упомянуто о диссонансѣ въ человѣческой душѣ, влекомой разными желаніями, противъ которыхъ вооружается долгъ (см. стр. 16—17). Наши склонности влекутъ насъ къ ихъ удовлетворенію, которое подъ вліяніемъ страстнаго желанія кажется намъ высшимъ блаженствомъ, заслоняющимъ отъ нашихъ взоровъ гибельныя послѣдствія, могущія рано или поздно заставить насъ горько раскаяться въ поступкѣ,

совершонномъ въ страстномъ порывѣ. Страсть заставляетъ насъ, ради минутнаго наслажденія, жертвовать здоровьемъ, ради богатства, почестей и власти совершать болѣе или менѣе тяжкія преступленія. Борьба между страстнымъ влеченіемъ и требованіемъ обязанности терзаетъ душу и причиняетъ ей невыносимыя мученія даже тогда, когда долгъ восторжествуетъ. Но эта побѣда дается не легко. Викторъ Гюго ярко изобразилъ ее въ Жанѣ Вальжанѣ, какъ объ этомъ было упомянуто выше (см. стр. 202).

Борьба страсти съ обязанностію, кончившаяся полнымъ торжествомъ первой и пораженіемъ второй, составляетъ сущность трагизма, погубившаго Макбета. Макбетъ хотя честолюбивъ, но все-таки, по природѣ своей, честенъ и благороденъ.

Лэди Макбетъ говоритъ:

„... Въ тебѣ, я знаю,
И гордость есть и жажда громкой славы,
Да нѣтъ сопутника ихъ зла.—Престола
Путемъ прямымъ желалъ бы ты достигнуть,
Игрою чистою сорвать весь банкъ...
Нельзя, Гламисъ! звучатъ неотразимо
Слова: „убей иль откажись отъ власти“ [170]).

Дѣйствительно, Макбетъ вполнѣ сознаетъ свою обязанность передъ королемъ, почтившимъ замокъ своего полководца своимъ посѣщеніемъ. Макбетъ говоритъ:

„Король Дунканъ вдвойнѣ здѣсь безопасенъ:
Родной и подданный—я не могу
Поднять руки на короля: хозяинъ—
Убійцѣ долженъ затворить я дверь,
Не самъ своимъ ножомъ зарѣзать гостя“ [171]).

Макбету такъ противно преступленіе, такъ дорого честное имя [172])!

Но лэди Макбетъ раздуваетъ адскій пламень честолюбія и властолюбія въ душѣ своего мужа и подстрекаетъ Макбета на убійство того, кого онъ долженъ былъ бы охранять, какъ своего короля, родственника и гостя.

Къ этому же роду трагическаго можно отнести борьбу между низкими страстями и высокими порывами души. Во внутреннемъ мірѣ одного и того же человѣка могутъ уживаться съ одной стороны жажда знанія, порывы къ улучшенію человѣческой жизни, влеченіе къ художественному творчеству, мистическое пареніе къ небесному и божественному для единенія съ нимъ;—съ другой

ненасытная чувственность, жадность къ богатству, тщеславіе, честолюбіе и пр. [173]).

Воплощеніемъ подобнаго диссонирующаго контраста является Фаустъ въ обработкѣ разныхъ писателей: Марлоу (Marlowe), Гёте, Граббе, Ленау, Кальдерона („Чудодѣйственный Мигъ"), также Манфредъ и Чайльдъ Гарольдъ Байрона и др. [174]).

Подобно тому, какъ можетъ быть борьба между страстями, склонностями, влеченіями, борьба между долгомъ и страстію, разумомъ и чувствомъ, головою и сердцемъ, точно также возможна борьба между двумя обязанностями. Въ такой борьбѣ между двухъ одинаково священныхъ обязанностей, ставящихъ человѣка въ безвыходное положеніе, Банзенъ преимущественно видитъ сущность трагическаго [175]). Если названный писатель-пессимистъ, можетъ быть, и преувеличиваетъ безвыходность лабиринта, въ который вводитъ насъ совѣсть, требующая исполненія долга,— все же нельзя не согласиться съ тѣмъ, что обязанность далеко не всегда является въ формѣ опредѣленнаго „категорическаго императива", исключающаго всякія сомнѣнія и колебанія. Наоборотъ, если не всегда, то все-таки бываютъ случаи, когда чрезвычайно трудно дать себѣ отчетъ, какъ слѣдуетъ поступить сообразно съ требованіями долга.

Въ особенности эта трудность возрастаетъ, когда исполненіе одной обязанности совершенно исключаетъ возможность исполнить другую, одинаково важную. Трагизмъ такого положенія возрастаетъ еще оттого, что обыкновенно нѣтъ времени мѣшкать, колебаться и выбирать, потому что уже всякое замедленіе есть погрѣшность противъ долга, требующаго немедленнаго и рѣшительнаго поступка. Тѣмъ болѣе нельзя искать спасенія въ уклоненіи отъ всякаго поступка, такъ какъ обязанности требуютъ дѣйствій, ню, увы, иногда діаметрально противоположныхъ, изъ которыхъ одно совершенно исключаетъ возможность совершенія другого. „Любовь враждуетъ съ любовью, благочестіе съ благочестіемъ, требованіе отца съ правомъ матери" [176]).

Таково положеніе Ореста у Эсхила: Орестъ виновенъ, если оставитъ убіеніе своего отца безъ отмщенія; исполненіемъ же завѣта мести Орестъ становится матереубійцей. „Отомститъ ли Орестъ ужаснымъ матереубійствомъ убіеніе своего отца или это злодѣяніе оставитъ безъ отмщенія: во всякомъ случаѣ, по изображенію поэта, будетъ совершено тяжкое преступленіе" [177]).

Аполлонъ побуждаетъ Ореста на месть. Эринніи карають сына, убившаго мать [178]). Вотъ—поэтическое олицетвореніе двухъ принциповъ, рвущихъ сердечный міръ человѣка, обязаннаго посту-

пить согласно долгу, въ данномъ случаѣ приказывающаго нѣчто діаметрально-противоположное [179]). Къ примѣрамъ трагическаго отъ конфликта двухъ противоположныхъ обязанностей обыкновенно причисляется и Антигона Софокла, напримѣръ, Гегелемъ, считавшимъ эту трагедію за лучшее произведеніе искусства [180]).

По мнѣнію Гегеля, Антигона, какъ гражданка города, управляемаго Креономъ, и невѣста сына послѣдняго должна была бы его слушать [181]). Но повинуясь волѣ Креона, Антигона не могла бы исполнить законъ религіозный. Антигона поставлена въ такое положеніе, что исполненіе одного закона исключаетъ возможность исполнить другой, который приходится непремѣнно нарушить. Конечно, эти противоположные законы далеко не одинаково священны. Приказаніе Креона не можетъ сравниться съ божескимъ повелѣніемъ, и Антигона вполнѣ права, рѣшившись исполнить обрядъ погребенія надъ братомъ, несмотря на запрещеніе Креона, который къ тому же самъ впослѣдствіи раскаивается въ своихъ поступкахъ, причинившихъ гибель Антигоны, его сына и жены [182]).

У древнихъ грековъ не только люди были способны издавать противорѣчащіе совѣсти законы, но и сами боги [183]). Такъ, напримѣръ, если Лай [184]) своими грѣхами заслужилъ гнѣвъ боговъ, то все-таки кажется до крайности возмутительно-произвольнымъ то, что боги выбрали орудіемъ наказанія Эдипа, сдѣлавъ изъ него палача собственнаго отца и мужа своей матери. Если Лай былъ виновенъ, то зачѣмъ невиннаго Эдипа превращать въ невольнаго преступника, чтобы покарать виновнаго? [185]) И пользоваться лучшимъ, что̀ есть у человѣка: добрыми намѣреніями, чтобы ими-то и достигнуть предопредѣленія рока! Неудивительно, что Эдипъ возмущается оракуломъ, предсказавшимъ ему убіеніе своего отца и женитьбу на собственной матери.

Пытаясь избѣгнуть этихъ преступленій, Эдипъ возстаетъ противъ боговъ, опредѣлившихъ ему такой страшный жребій.

Возмущеніе противъ божества есть кульминаціонный пунктъ трагизма, увѣнчаннаго въ античной драмѣ Прометеемъ Эсхила, заступившимся за человѣчество передъ жестокимъ Зевсомъ [186]), а въ современной драмѣ Каиномъ Байрона. Прометей протестуетъ противъ намѣренія Зевса истребить родъ людской; Каинъ негодуетъ на наказаніе, обрушившееся на него за грѣхъ его родителей. Оба возстаютъ: одинъ противъ Зевса, другой противъ Бога, и противятся предопредѣленію свыше, за что навлекаютъ на себя кару.

Каина мучаетъ сомнѣніе: за что̀ страдаетъ онъ, невиновный

въ грѣхопаденіи своихъ родителей, не просившій, чтобы его создали, не желавшій жизни и ничего не знавшій о ней до своего рожденія. Зачѣмъ было посажено древо, плоды котораго соблазнили Еву? Безграничное всевѣдѣніе знало, что свободная воля будетъ употреблена во зло, которое повлечетъ за собой страшную кару смерти и ада. Зачѣмъ же было создавать человѣка, обреченнаго на наказаніе, смерть и адъ.

Вотъ она
Вся жизнь! Работай! Но за что же это?
За то-ль, что изъ Эдема мой отецъ
Былъ изгнанъ? Чѣмъ же я-то тутъ виновенъ?
Въ тѣ дни рожденъ я не былъ, не желалъ
На свѣтъ рождаться? Мнѣ невыносима
Земная доля, данная рожденьемъ.
Зачѣмъ такъ было змѣю довѣряться,
Къ чему терпѣть, извѣдавъ искушенье?
То древо посадили—для кого?
Ужъ если не для насъ, то для чего же
Имъ искушать позволили отца? [187])

Оттого у Каина является сомнѣніе въ благости Бога. Онъ всемогущъ, но значитъ ли это, что Онъ добръ?

„Но развѣ все то благо, что могуче“? [188])

Люциферъ показываетъ Каину, что̀ ждетъ человѣка послѣ смерти: адъ, который будетъ населенъ потомками Каина. Вернувшись изъ ада, Каинъ, хотя любуется своимъ сыномъ, но все же не можетъ не желать, чтобы скорѣе умеръ онъ или вовсе не родился.

„О лучше бы нарушить
Невинный сонъ и голову ребенка
О камень раздробить безъ сожалѣнья,
Чѣмъ жить позволить этой жизнью“. [189])

Когда Ада, жена Каина, противится этому ужасному намѣренію мужа, то онъ успокаиваетъ ее слѣдующими словами:

„Я только говорилъ,
Что лучше-бъ умеръ онъ, чѣмъ осудить
Себя на муки въ будущемъ. Но если
Ты смущена, то я скажу одно:
Пусть никогда-бъ онъ лучше не родился“. [190]).

Трагизмъ сомнѣнія въ благости Творца, создавшаго міръ, до нельзя угнетаетъ человѣческій духъ. Если, съ одной стороны,

земныя страданія находятъ свой желанный конецъ въ смерти, то, съ другой, радости жизни такъ заманчивы, что ихъ эфемерность кажется тѣмъ болѣе ужасной. Отовсюду тѣснятся въ голову страшные вопросы: зачѣмъ даны радости жизни, если онѣ должны такъ скоро прекратиться, зачѣмъ дано существованіе, полное мукъ, которыя послѣ смерти могутъ превратиться въ вѣчныя?..

Не одинаково ли жестоко: оборвать жизнь, полную радостей, или наполнить ее мученіями? [191]) Матери умершаго ребенка, обратившейся въ ея безысходномъ горѣ за помощью къ Буддѣ, онъ говоритъ: „Знай, я отдалъ бы всю кровь моего сердца, чтобы только осушить твои слёзы и узнать тайну того проклятія, которое превращаетъ сладкую любовь въ мученіе и по пути, усѣянному цвѣтами, гонитъ къ жертвенному алтарю, какъ этихъ безсмысленныхъ животныхъ, такъ и царя ихъ—человѣка. Я допытываюсь этой тайны, а ты—иди, схорони своего ребенка". [192])

Трагизмъ жизни заключается въ космическомъ законѣ безпрерывной эволюціи, обрекающемъ существованіе на гибель, создающей на разрушенной жизни новую предназначенную опять смерти и т. д. Мы вовлечены въ круговоротъ вѣчныхъ перемѣнъ и безъ удержу несемся по безконечному потоку времени [193]), жадно протягивая руки къ цвѣтущимъ берегамъ земныхъ радостей. Но едва успѣвъ вкусить ихъ, какъ мы уже поглощены въ бездонныя пропасти мученій, гибели и смерти...

Когда царевичъ Сидарха, выѣхавъ изъ своего великолѣпнаго дворца, полнаго утѣхъ и радостей, очутился лицомъ къ лицу съ людскимъ горемъ, увидавъ нищаго, дряхлаго, больного, наконецъ, мертваго, будущій Будда, пораженный трагизмомъ существованія, воскликнулъ: „О страдальческій міръ! О вы, извѣстные и неизвѣстные мнѣ братья по плоти, вы попавшіе въ эту общую сѣть жизни, приковывающей васъ къ смерти и печали! Я вижу, я чувствую громадность страданій земли, суету ея радостей, пустоту ея благъ, терзаніе ея золъ; радость приводитъ къ страданію, молодость къ старости, любовь къ разлукѣ, жизнь къ отвратительной смерти, а смерть къ неизвѣстнымъ жизнямъ, которыя снова приковываютъ человѣка къ своему вѣчно обращающемуся колесу и заставляютъ его катить это колесо ложныхъ наслажденій и не ложныхъ печалей. И я былъ обольщенъ этой приманкой, и мнѣ казалось пріятно жить, и мнѣ жизнь являлась свѣтлымъ потокомъ, вѣчно-текущимъ въ неизмѣнномъ мирѣ; а между тѣмъ безразсудныя струи потока весело несутся среди цвѣтовъ и луговъ только затѣмъ, чтобы скорѣе влить свои

прозрачныя воды въ мутное соленое море! Покровъ, ослѣплявшій меня, сдернутъ. Я таковъ же, какъ всѣ эти люди, которые взываютъ къ своимъ богамъ и которымъ боги не внемлютъ или которыми они пренебрегаютъ,—а между тѣмъ должна же явиться помощь—для нихъ, и для меня, и для всѣхъ! Можетъ быть, сами боги нуждаются въ помощи, если они настолько слабы, что не могутъ спасти, когда печальныя уста взываютъ къ нимъ! Я не допустилъ бы ни одного человѣка взывать ко мнѣ напрасно, если бы могъ спасти его! Какъ же это возможно, что Брама создалъ міръ и предоставляетъ ему бѣдствовать?! Если онъ всемогущъ, зачѣмъ же покидаетъ онъ его? Или онъ не благъ?.. А если онъ не всемогущъ, то онъ не богъ“ [194]).

И засіялъ свѣтъ въ Азіи въ лицѣ Будды, указавшаго людямъ на нирвану, на покой небытія. Европейскій умъ находитъ умиротвореніе въ побѣдѣ надъ страстями, ведущей къ апатіи стоика, душа котораго полна „яркаго свѣта, показывающаго истину всѣхъ вещей и ту, которая внутри него самого“ [195]).

И буддисты, и стоики, ставъ лицомъ къ лицу съ вѣчной проблемой зла [196]), поняли, что главный космическій законъ заключается въ эволюціи [197]), въ измѣненіи вещей, которыя въ каждый послѣдующій моментъ уже не тѣ, какими онѣ были въ предыдущій. Оттого все чувствующее обречено на страданіе, все живое на смерть. „Зло есть смерть, чувствуемая жизнію“ [198]). Страданіе, разрушеніе, гибель и смерть сообщаютъ міру трагическій колоритъ. Онъ окрашиваетъ въ мрачный цвѣтъ и жизнь человѣчества, и природу [199]). Апостолъ Павелъ пишетъ: „Ибо знаемъ, что вся тварь совокупно стенаетъ и мучится донынѣ“ [200]). Весь міръ „конечный во всемъ своемъ превосходствѣ и превосходный во всей его конечности“ [201]) есть одна колоссальная трагедія. Впрочемъ, трагизму природы мѣшаетъ отсутствіе личности, этого трагическаго центра [202]). Ландшафты могутъ настраивать насъ на грустный ладъ. Но для трагическаго этого мало. Для него необходимо, чтобы природа олицетворилась до страдающей и гибнущей личности. Условія для такого одухотворенія природы рѣдки, какъ, напримѣръ, при изверженіи вулкана, когда лава разливается своимъ губительнымъ потокомъ по дѣвственному лѣсу и низвергаетъ вѣковые дубы [203]).

Если въ самой природѣ трагическое встрѣчается скорѣе, какъ исключеніе, то она чаще играетъ трагическую роль въ жизни человѣка, надѣляя его безобразною наружностію, болѣзнями, пороками, съ которыми онъ тщетно борется [204]), убивая его въ моментъ, когда ему всего нужнѣе жить для дѣла, которое

ему подчасъ дороже самого себя. Такова смерть Мирабо, внушившая Карлейлю нѣсколько лучшихъ, по своему трагизму, страницъ въ его „Исторіи французской революціи“ [205]).

Особенно богата трагизмомъ Всемірная Исторія въ своихъ революціяхъ, низвергающихъ общественныя основы, подъ крушеніемъ которыхъ гибнутъ тысячи невинныхъ жертвъ, войнахъ, разрушающихъ цѣлыя государства [206]), герояхъ, стремящихся то возвратить прошедшее, какъ, напримѣръ, Юліанъ, желавшій воскресить античную цивилизацію [207]), то остановить время, какъ, напримѣръ, Демосѳенъ, боровшійся за спасеніе Греціи, уже сыгравшей свою историческую роль и готовой дать дорогу восходящей звѣздѣ Македонскаго могущества [208]), то предвосхитить будущее, какъ, напримѣръ, Сократъ, стремившійся къ этическому самоопредѣленію личности, сбросившей съ себя мораль, установленную на подчиненіи государственному авторитету и вѣрѣ въ боговъ сомнительнаго поведенія [209]). Не даромъ трагическіе поэты такъ склонны заимствовать свои сюжеты изъ исторіи. Эти сюжеты стали трагическими не потому, что они обработаны драматургами; напротивъ, послѣдніе воспользовались историческими событіями, оттого что въ нихъ много трагизма [210]). Исторія, дѣйствительная жизнь, полныя борьбы, страданій, гибели и смерти, отражаясь въ искусствѣ, содѣйствовали появленію трагедіи. Хотя она есть наиболѣе полное воспроизведеніе трагическаго элемента жизни, но и другія искусства болѣе или менѣе способны служить ему выраженіемъ [210a]).

Изъ нихъ наиболѣе далека отъ трагическаго архитектура. Впрочемъ, Цейзингъ, хотя считаетъ архитектуру за искусство, наименѣе способное къ трагическому, тѣмъ не менѣе думаетъ, что нѣкоторые зданія своимъ мрачнымъ колоритомъ, массивностію и крѣпостію своихъ стѣнъ, распредѣленіемъ и устройствомъ своихъ частей могутъ обнаружить свое назначеніе, находящееся въ тѣснѣйшемъ отношеніи къ трагическимъ страданіямъ и борьбѣ человѣчества. Такъ, напримѣръ, тюрьма можетъ напомнить о пыткахъ, вынесенныхъ борцами за идею, крѣпость объ ужасахъ войны и т. п. [211]). Хотя Цейзингъ и оговаривается, что отношеніе архитектуры къ трагическому скорѣе случайное, чѣмъ существенное [212]), тѣмъ не менѣе едва ли не вѣрнѣе раздѣлить съ Фолькельтомъ сомнѣніе въ доступности трагическаго зодчеству. Зданія могутъ напомнить о трагическихъ событіяхъ. Но все-таки трагическое заключается не въ самихъ зданіяхъ, а въ навѣянныхъ ими воспоминаніяхъ. Поэтъ, въ состояніи, описывая зданіе и его историческую судьбу силою своей фантазіи одухо-

творить его до того, что оно само, какъ бы воплощается въ трагическаго героя. Такъ, напримѣръ, Delle Grazie въ своемъ Робеспьерѣ изображаетъ Бастилью, какъ упорнаго въ борьбѣ, страждущаго, мрачнаго героя, защищающаго до послѣдней возможности старое время, полное насилія и гнета, но подъ конецъ побѣжденнаго новымъ, жаждущимъ свободы поколѣніемъ. Но трагизмъ въ данномъ случаѣ заключается не въ самомъ зданіи, а въ историческихъ событіяхъ, для которыхъ оно служитъ лишь символомъ [213]). Руина, какъ умершее зданіе, можетъ содѣйствовать трагическому настроенію. „Оттого развалины Ѳивъ, Пальмиры, Кампаньи около Рима трагически-возвышенны; возвышенная сила времени разрушила здѣсь другое возвышенное“ [214]).

Способнѣе къ трагическому скульптура и живопись [215]). Эти два искусства не въ состояніи изобразить ходъ событій, вызывающія ихъ обстоятельства, а прямо представляютъ катастрофу, заставляющую лишь догадываться о предыдущемъ [216]). Поэтому особенно удобно для трагическаго эффекта изображать этимъ искусствамъ происшествія, извѣстныя изъ легенды, исторіи или поэтическаго произведенія [217]).

Изваянной трагедіей можетъ быть названа группа Ніобеи [218]). Въ Иліадѣ говорится о Ніобеѣ:

„— которая разомъ двѣнадцать дѣтей потеряла,
Милыхъ шесть дочерей и шесть сыновей расцвѣтавшихъ.
Юношей Фебъ поразилъ изъ блестящаго лука стрѣлами,
Мстящій Ніобѣ, а дѣвъ Артемида, гордая лукомъ.
Мать ихъ дерзала равняться съ румяноланитною Летой:
Лета двоихъ, говорила, а я многочисленныхъ матерь!
Двое сіи у гордившейся матери всѣхъ погубили
Девять дней валялися трупы; и не было мужа
Гробу предать ихъ: въ камень людей превратилъ Громовержецъ.
Мертвыхъ въ десятый день погребли милосердные боги.
Плачемъ по нимъ истомяся, и мать вспомянула о пищѣ.
Нынѣ та мать на скалахъ на пустынныхъ горахъ
Гдѣ, повѣствуютъ, богини покоиться любятъ въ пещерахъ,
Нимфы, которымъ часто у водъ Ахелоевыхъ пляшутъ.
Тамъ отъ боговъ превращенная въ камень, страдаетъ Ніобея“ [218a]).

Ніобея, дочь Тантала, жена ѳивскаго царя Амфіона [218b]), была матерью четырнадцати цвѣтущихъ сыновей и дочерей, которыми она гордилась передъ богинею Лето (Латаной), имѣвшей лишь двухъ дѣтей: Аполлона и Артемиду. Ніобея запретила ѳиванцамъ приносить жертвы Лето и ея дѣтямъ и требовала себѣ божескаго почета. Оскорбленная богиня наказала Ніобею за ея гордость. Стрѣлы Аполлона и Артемиды въ одинъ день умерт-

вили всѣхъ дѣтей Ніобеи, которая отъ огорченія превратилась въ камень [219]). Группа изображаетъ моментъ, когда боги пускаютъ свои смертельныя стрѣлы въ дѣтей Ніобеи, изъ которыхъ нѣкоторыя уже убиты, а другія ищутъ спасенія въ бѣгствѣ. Мать прижимаетъ къ себѣ меньшую дочь, устремляя взоры къ небу, откуда разгнѣванные боги мечутъ свои смертоносныя стрѣлы, но остается непоколебимой, „подобно скалѣ среди бушующихъ, нападающихъ на нее волнъ“ [220]).

Несмотря на весь ужасъ этой сцены, она вовсе не отталкиваетъ зрителя, а, наоборотъ, способна доставить ему высокое эстетическое наслажденіе. „Страхъ и состраданіе вызываетъ она въ нашемъ сердцѣ, какъ всякая настоящая трагедія. Безсмертный художникъ внушаетъ намъ не только страхъ и состраданіе, но своимъ произведеніемъ глубоко трогаетъ насъ и возвышаетъ нашъ духъ“ [221]). Причина того, что ужасное впечатлѣніе парализовано и превращено въ эстетическое, заключается въ художественномъ достоинствѣ произведенія, не исчезнувшемъ даже въ копіи. Физическія страданія, столь ясно выраженныя, напримѣръ, въ Лаокоонѣ, незамѣтны въ группѣ Ніобеи. Смерть отъ божественныхъ стрѣлъ наступаетъ внезапно, не успѣвъ разрушить красоту цвѣтущей юной жизни. Подобно настоящей трагедіи, въ группѣ Ніобеи не всѣ лица запечатлѣны трагизмомъ. Такъ, напримѣръ, не трагична, а лишь трогательна падающая къ ногамъ брата сестра, „умирающая, по выраженію Фейербаха, тихо, подобно сорванному цвѣтку“ [222]) (см. стр. 171). Не одна художественность доставляетъ намъ наслажденіе при созерцаніи этого произведенія.

Мы здѣсь присутствуемъ при гибели героевъ и героинь, спокойно и величаво умирающихъ отъ божественнаго опредѣленія, преклоняясь передъ неумолимымъ рокомъ, но не прося пощады, безъ стона и крика. Наиболѣе возвышенный характеръ во всемъ трагизмѣ своихъ безмѣрныхъ страданій обнаруживаетъ сама Ніобея [223]). Одною рукою она прижимаетъ къ себѣ младшую дочь, а другою приподнимаетъ покрывало. Въ слѣдующій моментъ въ это покрывало она спрячетъ свое окаменѣлое вслѣдствіе безысходнаго горя лицо отъ взоровъ торжествующихъ боговъ. Два элемента въ характерѣ Ніобеи, опредѣляющіе ее личность: непреклонность передъ богами и безутѣшная скорбь о погибшихъ дѣтяхъ мастерски запечатлѣны рѣзцомъ художника. Страхъ и скорбь матери выражаются въ ея попыткахъ защитить младшую дочь; непреклонность гордой царицы въ ея спокойствіи среди всего бѣдствія, въ ея поднятой головѣ къ небу,

откуда боги разятъ своими ударами ея дѣтей. Лицо Ніобеи, этотъ шедевръ греческой пластики, есть мастерское разрѣшеніе задачи—выразить оба вышеупомянутые элементы.

Изъ выраженія лица Ніобеи видно, что она не противится богамъ: всякое сопротивленіе безполезно. Она не молитъ о пощадѣ, сознавая, что оскорбленные боги не перемѣнятъ гнѣва на милость, и всякое раскаяніе поздно.

Да и Ніобея не была бы Ніобеей, еслибы въ несчастіи стала унижаться передъ богиней, которую оскорбляла во время своего благополучія. Оттого Ніобея гордо подняла голову, прямо смотритъ на боговъ, сознавая ихъ мстительную силу; но, сознавая все свое царственное величіе, она все же не можетъ подавить вздоха, который вырывается изъ ея сжатыхъ, столь экспрессивныхъ губъ, а ея сдвинутыя брови и трепещущія вѣки предсказываютъ, что въ слѣдующій моментъ гордая царица превратится въ плачущую неутѣшными слезами мать. Во взглядѣ на небо Ніобея обнаруживаетъ свой царственный героизмъ, въ чертахъ, предсказывающихъ начинающійся плачъ,—свою материнскую скорбь... Когда слезы потекутъ, Ніобея исчезнетъ: превратившись въ слабую, убитую горемъ женщину, она закроетъ покрываломъ свою голову и окаменѣетъ отъ непосильной скорби среди своихъ погибшихъ дѣтей [224]).

Какъ произведеніе, представляющее въ эллинистическомъ искусствѣ самую законченную формулу трагическаго, считается группа Лаокоона [225]).

Впрочемъ, мнѣнія о художественномъ достоинствѣ этой группы вообще и ея трагизмѣ въ частности весьма различны [226]). Подобно Ніобеѣ, и Лаокоонъ примыкаетъ къ литературному произведенію, только не къ Энеидѣ Виргилія [227]). Теперь извѣстно, что до Виргилія Эйфоріонъ Халкидскій, жившій отъ 224 до 178 г. до Р. Х., написалъ поэтическій разсказъ о Лаокоонѣ, послужившій источникомъ для Виргилія [228]). Впрочемъ, для пониманія группы Лаокоона, по мнѣнію Гёте, нѣтъ надобности обращаться къ какому-либо другому произведенію: она, какъ всякій настоящій шедевръ, понятна сама по себѣ [229]).

„Скульптура, пишетъ Гёте, по справедливости ставится такъ высоко, потому что она должна и можетъ доводить изображеніе до высочайшаго идеала и освобождаетъ человѣка отъ всего несущественнаго. И въ этой группѣ Лаокоонъ — одно лишь имя. Его жреческій санъ, его троянскую національность, словомъ, всякую поэтическую и миѳологическую примѣсь, художники устранили. Онъ вовсе не то, чѣмъ сдѣлала его фабула: онъ просто

отецъ съ двумя сыновьями, находящійся въ опасности погибнуть отъ двухъ страшныхъ животныхъ. Послѣднія—не посланныя богами, а естественныя змѣи, достаточно сильныя, чтобы совладать съ нѣсколькими людьми, но ни по виду, ни по дѣйствію вовсе не являются какими-нибудь необыкновенными, мстящими, наказывающими существами. Согласно со своей природой, онѣ приползаютъ, опутываютъ, связываютъ свои жертвы, и одна змѣя, раздраженная рукою Лаокоона, кусаетъ. Еслибы я не зналъ никакого объясненія этой группы, то назвалъ бы ее трагической идилліей. Отецъ спалъ со своими двумя сыновьями, они были обвиты змѣями, и, проснувшись, стремятся освободиться изъ этой живой сѣти“ [230]).

Группа Лаокоона изображаетъ его самого съ двумя сыновьями. Младшій укушенъ змѣей и испускаетъ послѣдне еыханіе. Старшій пытается освободиться: онъ еще не окончательно опутанъ змѣями, но его вниманіе прикована къ страшному зрѣлищу гибели брата и отца. Послѣдній сжимаетъ лѣвой рукой шею змѣи, которая кусаетъ его въ бокъ, чѣмъ мотивируетъ его позу и экспрессію его лица [231]). Въ группѣ Лаокоона обнаруживается замѣчательное единство, разрѣшающее, по выраженію Фейербаха, воющій унисонъ паѳоса въ пластическое трезвучіе [232]). Въ отцѣ изображены страданія, испытываемыя имъ въ данный моментъ; они прекращаются въ наступающей смерти младшаго сына и только еще угрожаютъ старшему. Въ старшемъ сынѣ начало, въ отцѣ высшій моментъ а въ младшемъ сынѣ конецъ дѣйствія [233]). Но это дѣйствіе мгновенно [234]): вѣдь эти змѣи не простыя, а посланныя богами въ наказаніе Лаокоону. Оттого ихъ укушеніе такъ мучительно и причиняетъ смерть мгновенную [235]). Въ группѣ Лаокоона схваченъ единый моментъ, мелькнувшій на одно только мгновенье. Гёте совѣтовалъ отойти отъ этой группы на нѣкоторое разстояніе, открыть глаза и тотчасъ закрыть ихъ: тогда мраморъ какъ бы оживетъ и станетъ двигаться; открывая опять глаза, мы станемъ опасаться, какъ бы фигуры не перемѣнили своего положенія [236]). Оттого Гете сравниваетъ группу Лаокоона съ фиксированной молніей и съ волной, окаменѣвшей въ тотъ моментъ, когда она разбилась о камень [237]).

Несмотря на единство этой группы и прочія ея достоинства, обнаруживающія необыкновенную виртуозность изваявшихъ ее скульпторовъ [238]), несмотря на все „богатство драматической жизни“ въ группѣ Лаквоона, едва ли названное скульптурное произведеніе запечатлѣно истиннымъ тригизмомъ [239]). Изъ самой группы, какъ это замѣчаетъ Гете (см. стр. 115—116)

можно заключить лишь то, что „отецъ спалъ съ своими двумя сыновьями; они были обвиты змѣями, и, проснувшись, стремятся освободиться изъ этой живой сѣти“ [240]). Слѣдовательно, въ группѣ изображена случайность, необыкновенная, ужасная, но, какъ всякая случайность, не трагическая (см. стр. 215) Гибель Лаокоона перестаетъ быть случайностію только при знаніи миѳа, который, по своему смыслу, такъ же трагиченъ, какъ и миѳъ Ніобеи и Лайя. Лаокоонъ, жрецъ Аполлона, оскорбилъ названнаго бога, осквернивъ его святыню грубой чувственностію, а можетъ быть, и непослушаніемъ, вступивъ въ бракъ противъ воли бога [241]). Конечно, съ нашей точки зрѣнія кажется несправедливою жестокостію наказывать не только виновнаго отца, но и невинныхъ дѣтей. Но, такъ какъ они явились плодомъ грѣшнаго поступка отца, то ихъ гибель есть сугубое наказаніе послѣдняго, аналогичное карѣ, ниспосланной богами Лайю и Ніобеѣ [242]). Эта жестокость ничего не имѣетъ общаго съ безнравственностію разсказа о гибели Лаокоона у Виргилія [243]). Въ Энеидѣ Лаокоонъ гибнетъ какъ будто за то, что совѣтуетъ не довѣряться грекамъ и не вводить оставленнаго ими деревяннаго коня въ Трою. Такъ какъ Лаокоонъ былъ правъ: въ деревянномъ конѣ спрятались греки и погубили Трою, то выходитъ, что боги наказали Лаокоона за его правдивое предостереженіе. Но группа Лаокоона не имѣетъ никако́го отношенія къ разсказу о Лиокоонѣ въ Энеидѣ [244]): въ этомъ разсказѣ событіе передано не такъ, какъ оно изображено въ группѣ [245]). Она примыкаетъ къ полному трагизма миѳу о Лаокоонѣ, наказанномъ не за предостереженіе троянъ, а за непочтеніе къ святынѣ или богамъ. Но трагическій элементъ миѳа отразился ли на его пластическомъ воспроизведеніи?

Едва ли правъ Гете, утверждая, что группа Лаокоона есть вполнѣ самостоятельное произведеніе, понятное независимо отъ знанія какого бы то ни было поэтическаго источника (см. стр. 215—216). Наоборотъ, художники постарались обнаружить какъ можно менѣе зависимости ихъ скульптурнаго произведенія отъ миѳа. Они изобразили Лаокоона жрецомъ, погибающимъ на ступеняхъ алтаря, оскверненнаго кровью, что въ глазахъ грековъ очень усиливало патетичность сцены. Змѣи являются сознательными орудіями карающаго божества [246]). Онѣ существа сверхъестественныя, причиняютъ боль нестерпимую и ядъ ихъ убиваетъ мгновенно [247]). Но, несмотря на свою очевидную зависимость отъ миѳа и даже, по всей вѣроятности, отъ его драматической обработки, группа Лаокоона, изображая лишь катастрофу, безъ всякой ея мотивировки, лишена трагическаго характера [248]).

Группа Лаокоона изображаетъ ужасныя страданія и страшную гибель. Но страданіе и гибель производятъ трагическое впечатлѣніе лишь тогда, когда являются необходимымъ, или, по крайней мѣрѣ, понятнымъ слѣдствіемъ поступка даннаго лица. Изъ группы Лаокоона рѣшительно не видно, за что наказаны участвующія въ ней лица. И весьма сомнительно, въ состояніи ли скульптура дать возможность зрителю уразумѣть при изображеніи карательной катастрофы грѣхъ Лаокоона, столь задолго до нея совершонный [249]).

Нетрагичность группы Лаокоона особенно рельефно обнаруживается при сравненіи съ Ніобеей и Ніобидами, въ которыхъ миѳологическая основа такъ ясна. Ихъ обращенные къ небу взоры объясняютъ зрителю, откуда ниспосылается смертоносная гибель. Мать гордо подняла голову, не хочетъ показать богамъ свои слезы, которыя готовы хлынуть. Такимъ образомъ обнаруживается ея вина, накликнувшая месть боговъ. „Оттого группа Ніобы производитъ трагическое впечатлѣніе и считается высшимъ трагическимъ художественнымъ произведеніемъ грековъ въ настоящемъ смыслѣ“ [250]).

Въ позднѣйшемъ искусствѣ величайшимъ примѣромъ трагическаго изъ пластической области могутъ быть названы Рабы Микель Анжело [251]), „этого выразителя страданій по преимуществу“ [252]). Одинъ изъ нихъ умираетъ, а другой полонъ неукротимой энергіи. „Съ обѣими руками, связанными за спиною, одною ногою ступая на землю, другой на каменную глыбу, онъ вперяетъ пылающіе взоры въ небо не столько для мольбы, сколько для протеста. Въ этотъ взглядъ художникъ вложилъ все свое сердце, всю свою душу, свою суровую любовь къ свободѣ и справедливости. Это уже не символическая фигура передъ нами,—это самъ Прометей, прикованный къ своей скалѣ неумолимой волей и продолжающій безъ боязни вызывать боговъ. Превосходный примѣръ нравственной силы, остающейся человѣку, тѣлесная мощь котораго сломлена“ [253]).

Кромѣ „Рабовъ“ титаническая сила Микель-Анджело подвигла его на созданіе другого произведенія, полнаго трагизма; его „Страшный Судъ“ представляетъ едва ли не самый яркій образецъ трагическаго въ живописи [254]). Могучій духъ Данте воплотился въ художникѣ и создалъ иллюстрацію, достойную „Божественной Комедіи“ [255]). Христосъ въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело примыкаетъ къ Дантовскому „Sommo Giove“ (какъ Данте именуетъ Спасителя [256]). Это не Сынъ Человѣческій, взявшій на себя грѣхъ міра, а Судья міра, произносящій страш-

ныя слова: „Отойдите отъ меня проклятые“ [257]). Богородица въ страхѣ прижимается къ своему Сыну [258]). Подножіемъ Христа служатъ ангелы, возвѣщающіе трубнымъ гласомъ о концѣ міра [259]). Справа отъ Христа праведники, слѣва—грѣшники. Изображенный моментъ заключается не въ самомъ исполненіи приговора, открывающаго однимъ вѣчное блаженство,—другимъ вѣчныя муки, а въ его приближеніи, въ которомъ гораздо болѣе трагизма, чѣмъ въ совершившемся уже фактѣ [260]).

На одной сторонѣ мы видимъ не самую радость, а предвкушеніе райскаго блаженства, а на другой не самыя мученія ада, а послѣдній страшный моментъ передъ тѣмъ, какъ грѣшники будутъ низринуты въ преисподнюю [261]). Всѣ тѣснятся, чтобы лучше услышать слова Христа [262]). Нагими предстали люди передъ Всевидящимъ окомъ: никакое покрывало не скроетъ отъ Него того, что̀ совершилось въ сокровеннѣйшихъ тайникахъ человѣческихъ сердецъ [263]). На каждой изъ фигуръ запечатлѣна ея судьба. Во всѣхъ нихъ художникъ изобразилъ гамму разнообразнѣйшихъ настроеній отъ радостнаго чувства при видѣ свѣта до высшаго восторга праведниковъ, предвкушающихъ блаженное упоеніе, рядомъ съ отчаяніемъ грѣшниковъ, услышавшихъ приговоръ ихъ вѣчнаго проклятія [264]). Величайшее искусство Микель-Анджело обнаружилъ въ изображеніи грѣшниковъ. Хотя пропасть не видна, но кажется, что бездонная глубина готова поглотить ихъ, а они выбиваются изъ силъ, чтобы хотя на мгновеніе удалить страшный моментъ паденія въ преисподнюю. Борьба съ дьяволомъ въ воздухѣ, съ Хароном̀ъ, толкающимъ грѣшниковъ въ бездну, страхъ и отчаяніе ихъ передъ грозящими имъ муками изображены Микель-Анджело съ поистинѣ Дантовскою мощью [265]). Скорбь грѣшника, которому три демона налагаютъ всю тяжесть его вины и опускаютъ его съ нею въ глубину ада, находитъ себѣ аналогію лишь въ мученіяхъ совѣсти лэди Макбетъ и Ричарда III Шекспира [266]).

Впечатлѣніе, производимое Страшнымъ Судомъ Микель-Анджело, потрясающее [267]). Въ то время, когда названный художникъ принялся за это произведеніе [268]), у него исчезли всѣ радостныя чувства. Подъ вліяніемъ его темперамента и общественныхъ скорбей, принимаемыхъ имъ близко къ сердцу, оно преисполнилось глубокою меланхоліею. Мрачное настроеніе всецѣло овладѣло душой художника. Онъ слишкомъ много и глубоко страдалъ. Поэтому, взявшись за кисть, чтобы изобразить Страшный Судъ, онъ самъ выступилъ во весь свой гигантскій ростъ, въ качествѣ судьи, чтобы карать людей за ихъ пороки и за всю ихъ не-

правду. Въ изображеніяхъ наказаній, ожидающихъ грѣшниковъ въ аду, Микель-Анджело излилъ все накопившееся въ его груди негодованіе на несправедливости, претерпѣваемыя несчастными страдальцами отъ своихъ жестокихъ мучителей [269]).

Впрочемъ, въ изображеніи Страшнаго Суда обнаруживается не одна лишь субъективная концепція этого сюжета у Микель-Анджело. Такъ понимали Страшный Судъ его современники. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Витторія Колонна пишетъ: „Священное Писаніе учитъ насъ о двоякомъ пришествіи Христа. Въ первый разъ Онъ полонъ кротости и обнаруживаетъ лишь свою доброту и милосердіе. Во второй разъ Онъ придетъ во всеоружіи своей справедливости, своего величія и всемогущества. Тогда не будетъ больше времени для милосердія и помилованія“ [270]).

Тоже настроеніе, какое присуще Страшному Суду Микель-Анджело, выражено задолго до его времени въ „Dies iгае“, приписываемомъ Ѳомѣ Челанскому, жившему въ 13 в. [271]). По поводу этого произведенія Прудонъ пишетъ: „Я ничего не знаю сильнѣе ни въ псалмахъ, ни у римлянъ, ни у грековъ, ни у французовъ; описаніе страшнаго суда ужасно; молитва умершаго съ постоянными повтореніями по еврейскому обычаю еще печальнѣе; при третьей строфѣ кажется слышишь архангельскую трубу, звучащую передъ страшнымъ судищемъ въ странѣ мертвыхъ. Стихъ: Per sepulcra regionum восхитителенъ и ужасенъ, какъ само отчаяніе и смерть. Въ этомъ гимнѣ впрочемъ—чѣмъ и объясняется потрясающее производимое имъ впечатлѣніе—скомпонованы всѣ главные догматы христіанства: конецъ міра, страшный судъ, адъ и вѣчное блаженство, воскресеніе мертвыхъ, благодать спасенія, ужасъ вѣчныхъ мукъ, безконечное божественное милосердіе, искупленіе человѣка Спасителемъ, Его жизнь, страсти и распятіе, необходимость раскаянія и его дѣйствительность у престола Божія“ [272]).

Трагизмъ „Dies iгае“ заключается не въ однихъ словахъ, выражающихъ ужасъ при мысли о страшномъ судѣ, но и въ музыкѣ: она на это способна [273]). Если безъ помощи слова, т.-е. одна инструментальная музыка не въ состояніи объяснить смыслъ борьбы, причину страданій и отчаянія, то это искусство, обладая могуществомъ воспроизводить динамику страсти, вполнѣ можетъ выразить и едва ли не лучше, чѣмъ какое-либо другое искусство, душевныя движенія, переживаемыя лицами, находящимися въ трагическомъ положеніи [274]). Эти душевныя движенія музыка выражаетъ ритмомъ, его ускореніемъ и замедленіемъ и степенью его быстроты, силы звука, его усиленіемъ и ослабленіемъ, нисхо-

дящимъ и восходящимъ направленіемъ мелодіи и смѣною диссонансовъ и консонансовъ [275]). Диссонансъ, какъ созвучіе, возбуждающее желаніе разрѣшенія, т.-е. переходъ въ соотвѣтствующій консонансъ, есть символическое выраженіе страсти, стремящейся къ своему удовлетворенію [276]). „Музыка, пишетъ Шопенгауэръ, заключается въ постоянномъ чередованіи болѣе или менѣе тревожныхъ, т.-е. возбуждающихъ желаніе, аккордовъ съ болѣе или менѣе успокаивающими и удовлетворяющими. Точно такъ же и жизнь сердца (воли) есть постоянное чередованіе большихъ или меньщихъ тревогъ, вслѣдствіе желанія или страданія и соотвѣтственныхъ утѣшеній. Согласно этому и гармоническое послѣдованіе замѣчается въ правильномъ чередованіи диссонанса и консонанса. Рядъ однихъ только консанирующихъ аккордовъ производитъ усталость и пустоту, подобно тому пресыщенію, которое является вслѣдствіе удовлетворенія всѣхъ желаній. Поэтому диссонансы, несмотря на тревогу и даже пытку, производимую ими, все-таки употребляются въ музыкѣ для того, конечно, чтобы съ подлежащимъ приготовленіемъ разрѣшать ихъ въ консонансы“ [277]).

Диссонансъ есть одинъ изъ главнѣйшихъ факторовъ музыкальной экспрессіи и составляетъ мощный элементъ музыкальнаго трагизма. Благодаря разнообразію ритмическаго движенія, измѣненіямъ силы звуковъ, мелодическимъ скачкамъ въ болѣе или менѣе широкіе интервалы въ восходящемъ и нисходящемъ направленіи, смѣнѣ диссонирующихъ и консонирующихъ аккордовъ, музыка безъ помощи словъ, т.-е. инструментальная, въ состояніи достигать сильныхъ трагическихъ эффектовъ. Благодаря ея аналогіи крику, изъ котораго она, вѣроятно, развилась, какъ изъ своего зародыша [278]), въ музыкѣ слышится то стремленіе къ далекому счастію, то упоеніе восторгомъ, то рыданія разбитаго сердца, то тихія слезы безысходной печали. Вотъ причина, по которой музыка есть, такъ сказать, идеализированный вопль, въ которомъ слышатся душевныя движенія, переживаемыя человѣчествомъ въ своемъ внутреннемъ мірѣ. Оттого композиторъ, выражая въ музыкѣ свои чувства, находитъ отголосокъ въ сердцахъ своихъ слушателей: струны, звучащія въ его душѣ, по закону симпатіи, приводятъ въ вибрацію ихъ у его ближнихъ: вѣдь онѣ всѣ болѣе или менѣе настроены въ унисонъ... Такъ, напримѣръ, въ концѣ 1-й части 9-ой симфоніи Бетховена, тамъ, гдѣ въ басу повторяется одна и та же фраза, развѣ не слышится вопль наболѣвшей скорби, вырвавшейся изъ груди композитора, истерзанной столькими несчастіями? Свои страданія Бетховенъ обык-

новенно переносилъ молча. Онъ говоритъ о нихъ въ своемъ завѣщаніи, да кое-гдѣ намекаетъ на свою печальную судьбу въ своихъ письмахъ. Здѣсь долго сдерживаемыя слезы хлынули потокомъ. Эти столь грустные звуки даютъ намъ возможность до нѣкоторой степени проникнуть въ тайники сердечной жизни Бетховена, этой оригинальной, великой и глубоко-несчастной личности, и узнать, каково было переносить глухоту, бѣдность, болѣзни, неблагодарность и безпутство племянника, пренебреженіе близкихъ, непониманіе толпы и мн. т. п.[279]) „9-ая симфонія (въ D-moll) Бетховена, пишетъ Каррьеръ, есть великая трагедія въ звукахъ, борящаяся съ глубочайшими страданіями жизни, чтобы изъ скорби и терзаній поднять насъ до настроенія, въ которомъ преобладаетъ радость, подобная выраженной въ гимнѣ Шиллера. Также симфонія въ c-moll освѣщаетъ грусть радостью, и много разъ слышится намъ въ ней Прометей, гордо и смѣло превозносящійся въ сознаніи своей силы, а затѣмъ стонущій въ своихъ оковахъ, терзаемый коршуномъ, но сохраняющій въ сердцѣ любовь къ человѣчеству, затѣмъ низвергающійся въ мученія, наконецъ внутренно примиренный и очищенный въ гармоніи съ нравственнымъ міропорядкомъ вступаетъ онъ на Олимпъ, привѣтствуемый тысячами имъ облагодѣтельствованныхъ и освобожденныхъ. Также въ Бетховенской Героикѣ трагическое героизма соединено съ его апоѳеозомъ: оно проходитъ сквозь борьбу къ побѣдѣ, оно несетъ страданіе жизни, и погребальная пѣснь звучитъ уныло, пока не раздастся торжественное, тріумфальное пѣніе современниковъ и потомковъ“ [280]). О трагизмѣ въ инструментальной музыкѣ А. Гр. Рубинштейнъ говоритъ: „...никогда, ни въ какой оперѣ еще не прозвучалъ и не можетъ прозвучать такой трагизмъ, какой мы слышимъ, напримѣръ, во второй части тріо D-dur Бетховена или въ его сонатахъ ор. 106, вторая часть, или ор. 110, третья часть, или въ его струнныхъ квартетахъ, въ адажіо F-dur, C-dur, F-moll, или въ прелюдіи Es-moll изъ „Wohltemperirtes Clavier“ (фортепіано правильнаго строя) Баха или въ прелюдіи E-moll Шопена и т. д. Также никакой „Реквіемъ“ даже Моцартовскій (исключая въ немъ „Confutatis Lacrimosa“) не производитъ такого потрясающаго впечатлѣнія, какъ вторая часть изъ симфоніи „Eroica“ Бетховена (цѣлая панихида). „Я не скрою, что для меня 3-я увертюра „Леонора“ и интродукція ко второму дѣйствію „Фиделіо“—болѣе высокое воспроизведеніе этой драмы, чѣмъ сама опера“ [280a]). Трагическій характеръ Фолькельтъ усматриваетъ въ 1-й части 9-ой симфоніи Бетховена,

1-й части 1-й симфоніи Брамса, 4-ой и 6-ой симфоніи Чайковскаго [280b]).

Трагизмъ музыки сдѣлалъ ее способной къ соединенію съ драмой въ оперѣ, въ которой музыка досказываетъ то, что не въ состояніи выразить слово. По мнѣнію Нитше, трагедія даже родилась изъ музыки [281]). Сначала трагедія была неразрывно связана съ музыкой, какъ въ Греціи, такъ и въ средніе вѣка въ литургической драмѣ [282]). Лишь впослѣдствіи трагедія отдѣлилась отъ музыки [282a]) и сдѣлалась тою художественною отраслію, которая всецѣло сосредоточена на воспроизведеніи трагизма. Впрочемъ, поэзія способна выражать трагическое и въ другихъ своихъ родахъ.

Если пластика и живопись могутъ воспроизводить лишь одинъ трагическій моментъ, болѣе или менѣе резюмирующій все ему предшествующее, и перспективу, за нимъ слѣдующую, то имъ совершенно недоступенъ процессъ борьбы и сопровождающія его мысли и чувства участвующихъ въ ней лицъ.

Если музыка въ состояніи выразить самую борьбу и сопровождающія ее душевныя движенія со всѣмъ разнообразіемъ возростающей и падающей силы, то она не можетъ (въ ея инструментальномъ родѣ, въ которомъ она ограничивается лишь собственными средствами, не прибѣгая къ помощи слова) объяснить, въ чемъ заключается борьба, изъ-за чего она возникла, съ какою цѣлью ведется, въ чемъ заключаются испытываемыя страданія, а главное: она лишена возможности изобразить личность трагическаго героя, безъ котораго борьба, движенія страстей, жгучія страданія, безысходное горе, слышимыя въ фантастическомъ мірѣ музыкальныхъ звуковъ, не имѣютъ значенія реальнаго факта [283]). Лишь одна поэзія способна представить трагическаго героя съ наглядностію пластики и живописи и показать его внѣшнюю и внутреннюю борьбу, какъ результатъ его страстей, находящихъ въ полныхъ искренности словахъ органъ, иногда едва ли не равняющійся съ мощью музыкальной экспрессіи, въ особенности если имъ придана изящная стихотворная форма.

Впрочемъ, поэзія соперничаетъ въ образности съ пластикою и живописью и въ потрясающей экспрессіи съ музыкой лишь въ трагедіи, соединяющей въ себѣ тотъ и другой элементъ. При художественномъ исполненіи драмы на сценѣ дѣйствующія лица представляютъ зрѣлище, по трагизму далеко превосходящее всевозможныя статуи и картины: сцена является какъ бы оживившимъ шедевромъ пластики и живописи. Если же роли трагиче-

скихъ героевъ и героинь исполняются геніальными актерами и актрисами, то звуки ихъ голоса пробуждаютъ въ сердцахъ зрителей откликъ до такой степени интенсивный, до какой едва ли въ состояніи достигнуть музыка не только въ инструментальномъ, но даже и въ вокальномъ родѣ. По крайней мѣрѣ то потрясающее впечатлѣніе, какое производили на зрителей Кинъ, по словамъ Льюиса [284]), Мочаловъ [285]), по свидѣтельству Бѣлинскаго, позднѣе Росси, Сальвини и Дузе, наблюдается въ оперѣ значительно рѣже [286])...

Если высшаго трагизма поэзія достигаетъ лишь въ трагедіи, то все-таки и лирика, въ особенности же эпосъ, гораздо способнѣе выражать трагическое, чѣмъ образовательныя искусства и музыка. Хотя въ лирикѣ трагизмъ, подобно трагизму въ музыкѣ, выражается, преимущественно, какъ настроеніе, но все-таки несравненно опредѣленнѣе. Если музыка воспринимается слушателемъ въ смыслѣ символическаго вопля, выражающаго движенія человѣческой души, то лирика прямо и непосредственно изливаетъ сердечныя чувства; и если объ ихъ причинѣ лирика обыкновенно умалчиваетъ, ограничиваясь лишь намекомъ, то эта неопредѣленность, нисколько не нанося ущерба искренности, доставляетъ произведенію тѣмъ большую общность, дающую возможность каждому найти отголосокъ собственнаго настроенія. Каждый плачетъ своими собственными слезами, болѣе или менѣе отличающимися отъ слезъ другихъ людей, каждый подпадаетъ подъ власть страстей, принимающихъ особую, индивидуальную окраску, каждый путемъ своего личнаго опыта достигаетъ познанія могучихъ роковыхъ силъ, тяготѣющихъ надъ судьбою всѣхъ насъ, каждый по-своему приходитъ къ пониманію нравственнаго міропорядка, поэтому „Пѣснь Арфиста“ Гёте, не объясняя причины страданій, не обнаруживая путей, по которымъ страдалецъ дошелъ до своего пониманія жизни, а лишь выражая съ полною искренностью, что̀ онъ испыталъ въ своей душѣ, когда на его голову обрушились страшныя, карающія небесныя силы,—можетъ поистинѣ назваться трагической пѣсней страждущаго человѣчества.

„Кто со слезами свой хлѣбъ не ѣдалъ,
Кто никогда отъ пеленъ до могилы
Ночью на ложѣ своемъ не рыдалъ,
Тотъ васъ не знаетъ, небесныя силы!
Вы руководите въ жизни людей,
Вы предаете ихъ власти страстей,
Вы жь обрекаете ихъ на страданіе;
Здѣсь на землѣ есть всему воздаяніе [287]).

У каждаго изъ насъ свои мечты, свои желанія, каждый изъ насъ по-своему въ нихъ разочаровывается или терпитъ неудачу, но оставшаяся сердечная пустота одна и та же, какъ бы ни были различны пестрые миражи нашихъ юношескихъ увлеченій. Оттого стихотвореніе Пушкина:

„Я пережилъ свои желанья“

съ такою сладостною болью отзывается въ груди каждаго изъ насъ. Вслѣдствіе его общности намъ кажется, что оно написано о насъ всѣхъ. А та „старая исторія“, которую разсказываетъ Гейне о разбитомъ несчастною любовью сердцѣ, не есть ли біографія большинства?

Съ драмой, по силѣ трагизма, соперничаетъ эпосъ, напримѣръ, Иліада Гомера [288]), Тарасъ Бульба Гоголя, „этотъ написанный прозою эпосъ“ [289]), а также современный романъ [290]). Романъ отличается отъ трагедіи лишь тѣмъ, что въ немъ, кромѣ трагическаго героя, много людей иного характера; кромѣ трагическаго настроенія, много иныхъ. Въ трагедіи трагизмъ является болѣе концентрированнымъ и производитъ несравненно болѣе потрясающее дѣйствіе тѣмъ, что эпическій разсказъ замѣненъ дѣйствіемъ, изображеннымъ лицами, выведенными авторомъ на сцену [291]).

„Трагедія есть драма, существеннѣйшій-же признакъ драмы заключается въ желаніи и дѣйствіи. То и другое осуществляются въ трагическомъ героѣ, но не любое желаніе и дѣйствіе, а значительное, наполняющее всю личность героя. Содержаніе желанія и дѣйствія должно быть таковы, что мы могли бы понять, почему они въ состояніи преисполнить собою всю личность. Она должна ими всецѣло проникнуться, потому что они вытекаютъ изъ глубины ея натуры. Это желаніе и дѣйствіе должны вести въ трагедіи къ страданію. Они должны быть именно тѣмъ, ради чего герой страждетъ“. „Этимъ отличается трагизмъ въ узкомъ или собственномъ смыслѣ слова, трагизмъ трагедіи отъ прочаго не драматическаго“ [292]).

Хотя трагедія обнаруживаетъ трагизмъ сильнѣе [292a]), ярче остальныхъ поэтическихъ родовъ и искусства вообще, но и въ ней замѣчаются разныя градаціи трагизма, смотря по міросозерцанію народа, создавшаго трагедію, времени, въ которое она возникла, и автору, ее написавшему. Всего болѣе вредитъ трагедіи вѣра въ боговъ, распоряжающихся людьми по своему произволу, не допуская ихъ развиться до самоопредѣленія собствен-

ной участи на землѣ. Въ нѣкоторыхъ драмахъ боги обнаруживаютъ чрезвычайно жестокій характеръ, а иногда мелочной и придирчивый нравъ [293]). Такъ, напримѣръ, въ „Гнѣвѣ Каузики" Кшемисвары царь Гаристшандра прерываетъ чародѣйство кающагося Каузики, за что подвергается, какъ за великое преступленіе, проклятію, влекущему за собою страшныя бѣдствія, истиннымъ виновникомъ которыхъ оказывается злой богъ Ганеза, завлекшій въ видѣ кабана охотящагося царя въ рощу, гдѣ находился Каузика [294]). Точно также у Еврипида иногда трагизму мѣшаютъ боги, руководимые мелкими интересами, низкими страстями, коварствомъ и злобою, направленными противъ беззащитныхъ людей. Такъ, напримѣръ, въ „Ипполитѣ" Афродита раздражена противъ названнаго героя его неподатливостію къ любви и благоговѣйнымъ почитаніемъ цѣломудренной Артемиды. Мстя враждебному ей Ипполиту, Афродита нисколько не смущается тѣмъ, что губитъ и совершенно невинныхъ передъ ней Федру и Тезея [295]). Недостойную роль играетъ Аполлонъ въ „Іонѣ" и „Электрѣ" Еврипида, въ которой даже Зевсъ является и жестокимъ, и несправедливымъ [296]).

Религіозное міросозерцаніе совсѣмъ не допустило развитіе драмы у евреевъ. По мнѣнію Шерра, „чувства совершенной зависимости отъ Іеговы не позволило развиться еврейской драмѣ, потому что драма требуетъ свободнаго дѣйствія самостоятельной личности, а въ сознаніи евреевъ существовала только одна самостоятельная личность,—личность Бога, который одинъ былъ способенъ и въ правѣ на свободное дѣло" [297]).

Неблагопріятно развитію трагизма и христіанское міросозерцаніе (ст. стр. 175). Его идеальныя качества: смиреніе, кротость, покорность судьбѣ не вяжутся съ главными свойствами трагическаго характера: страстнаго, самостоятельнаго, упорно преслѣдующаго свои цѣли. У христіанина земные интересы заслонены помыслами о небесной радости. Туда устремлены его взоры, туда влекутъ его сердечныя желанія, отрывая его отъ суеты мірской жизни съ ея страхами и надеждами [298]).

Страданія лишаются своей жгучей боли мыслію христіанина о ихъ значеніи искуса для подготовки души къ блаженству небесной награды въ раю. Сама смерть теряетъ свою наводящую ужасъ силу, являясь избавительницей отъ земныхъ искушеній и скорбей, ведущей праведника въ жизнь вѣчную [299]).

Христіанство въ болѣе или менѣе измѣненной формѣ католицизма тоже неблагопріятно трагизму, что видно, напр., въ испанской драмѣ вообще и у Кальдерона въ частности. „Нрав-

ственная истина христіанства, пишетъ Каррьеръ, смѣшивается съ извращеніемъ и омертвѣлостію его въ культѣ и догматѣ; нравственная истина составляетъ силу, а извращеніе и омертвѣлость смертную сторону и Кальдерона, и самого католичества". По поводу „Поклоненія Кресту" Кальдерона М. Каррьеръ пишетъ: что „оно оскорбляетъ и нравственное чувство и мыслящее самосознаніе, суевѣрно мѣшая символъ съ понятіемъ, отрывая религію отъ морали, такъ что первая становится однако только привязанностію къ церковнымъ обрядамъ и поклоненіемъ только фигурѣ креста, то есть чистымъ фетишизмомъ, откуда выходитъ то отвратительно гнусное ученіе, что человѣкъ властенъ творить ужаснѣйшія злодѣйства, лишь бы онъ только уважалъ разъ освященныя внѣшности.

Благоговѣйное поклоненіе кресту не мѣшаетъ Евсевію быть убійцею, разбойникомъ и растлителемъ, но онъ ставитъ кресты на могилахъ своихъ жертвъ, и вотъ крестообразно сплоченное бревно выручаетъ его за это изъ бѣды при кораблекрушеніи. Онъ любитъ одну дѣвушку, невѣдомую имъ сестру, которая однакожъ укрывается въ монастырь отъ настойчивыхъ его преслѣдованій, послѣ того какъ онъ убилъ другого ея брата на поединкѣ; разбойникъ проникаетъ въ обитель; „чего хочешь ты неотступная грёза моего сердца?" спрашиваетъ Юлія; если она не уступитъ его желанію, говоритъ Евсевій, онъ разгласитъ по всему монастырю, что давно уже въ связи съ ней. Она уступаетъ, но когда онъ ринулся обнять ее, онъ видитъ крестъ у ней на груди—и бѣжитъ прочь. Теперь она за нимъ гонится: изъявивъ согласіе на грѣхъ, Юлія хочетъ по крайней мѣрѣ вкусить его сладость. Она спускается по лѣстницѣ съ монастырскихъ стѣнъ, но уже не находитъ возлюбленнаго; хочетъ воротиться назадъ, но лѣстница уже исчезла; само небо отняло у ней возвратъ, и теперь она рѣшается жить такъ, чтобы даже адъ содрогнулся отъ ужаса. Евсевій тоже не помышляетъ исправиться, онъ только даетъ обѣтъ отнынѣ преклонять колѣни передъ каждымъ встрѣчнымъ крестомъ. И у него на груди крестъ: его мать, отвергнутая ревнивымъ мужемъ, родила обоихъ дѣтей подъ крестомъ среди горъ, и у обоихъ выступили крестообразныя родимыя пятна; дѣвочку взяла она съ собой, а мальчика оставила на мѣстѣ. Кровожадной гіеной рыщетъ теперь Юлія по горамъ, громоздя злодѣйство на злодѣйство. Противъ предводимыхъ ею разбойниковъ созываютъ окольныхъ крестьянъ, и отецъ Евсевія у нихъ начальникомъ. Раненый Евсевій падаетъ со скалы къ тому самому кресту, подъ которымъ онъ родился.

Я всегда благоговѣлъ предъ тобою, говоритъ онъ, не дай мнѣ умереть безъ покаянія; пусть придетъ отшельникъ Альберто, пощаженный мною за то, что онъ написалъ книгу о происхожденіи честнаго древа, на которомъ умеръ Христосъ. Отецъ узнаетъ сына, но не бьется уже сердце Евсевія.

Приходитъ отшельникъ, вырываетъ тѣло его изъ земли, и тутъ совершилось чудо,—покойникъ приподнялся и произнесъ: „Грѣховъ у меня больше, чѣмъ пылинокъ на солнцѣ, но благоговѣніе ко кресту спасло меня передъ престоломъ Божіимъ“. Онъ получаетъ отпущеніе грѣховъ; но зачѣмъ оно было нужно, зачѣмъ было воскрешать мертваго, когда онъ уже и такъ спасенъ,—объ этомъ не говорится ни слова. Юлія, между тѣмъ, снова собрала разбойниковъ для нападенія, какъ вдругъ она узнаетъ, что умершій—ея братъ; такъ какъ крестъ оберегъ ее отъ кровосмѣшенія, она рѣшается теперь жить покаянницей; но отецъ непремѣнно хочетъ ее убить; тогда она хватается за крестъ, молитъ его о помощи, и онъ возносится съ нею къ небесамъ: Великое чудо! восклицаетъ народъ въ заключеніе.

Конечно, всѣ ужасы изувѣрства, французская Варѳоломеевская ночь и костры испанской инквизиціи лежатъ въ основной мысли этой превосходно построенной пьесы, богатой множествомъ поэтически-потрясающихъ сценъ: грѣхъ дозволителенъ стало быть на пользу Церкви, и для спасенія грѣшника, держащагося внѣшнихъ ея правилъ и символовъ, Богъ дѣлаетъ еще неслыханныя чудеса! Что зло должно быть осуждено и преодолѣно собственною совѣстью человѣка, что религія состоитъ въ единеніи воли его съ божественною, въ благочестивомъ радованіи всякимъ добрымъ дѣломъ и въ искренней любви къ ближнему,—это ядро христіанства откинуто изъ-за скорлупы на второй планъ; не высокій образецъ Іисуса, а лишь фигура креста служитъ предметомъ тщетнаго поклоненія; мѣсто вѣры, приносящей плоды добрыхъ дѣлъ, заступаетъ безумное и бездушное суевѣріе, обильно порождающее плевелы преступленія“ [300]).

Геній писателя можетъ иногда стряхнуть съ себя иго религіознаго міросозерцанія своего народа и своего времени и развивать характеры чисто по-человѣчески, сообразно съ ихъ психологическими законами, безъ посторонняго вмѣшательства боговъ и судьбы. Такова дрема Визакадатты (Visakhadatta) „Мудраракшаза“ („Mudrarakschasa“) въ которой изображается борьба двухъ взаимно враждебныхъ государственныхъ канцлеровъ, безъ вмѣшательства какого бы то ни было сверхъ естественнаго элемента. Такова Антигона Софокла, въ которой событія совер-

шаются въ силу необходимости, присущей законамъ управляющимъ человѣческими поступками и отношеніями. Такова Медея Еврипида, которую Язонъ бросаетъ не по какому нибудь опредѣленію свыше, а согласно съ собственной волей, навлекая на себя мщеніе Медеи, совершенно самостоятельно рѣшающейся на страшное дѣло [301]). И христіанство не помѣшало возникновенію расцвѣта трагедіи въ лицѣ Шекспира, Гете, Шиллера и др., примыкающихъ, впрочемъ, скорѣе уже къ современному міросозерцанію болѣе или менѣе далекому отъ теологической исключительности [302]). Сопоставляя теологическое міросозерцаніе съ современнымъ, Фолькельтъ пишетъ: „Гдѣ настоящая христіанская вѣра была положена въ основу трагедіи и дѣйствія, и характеры сообразовались съ требованіями названной религіи, тамъ трагическая коллизія не можетъ доразвиться до своей полной гибельной послѣдовательности, наоборотъ, ея крайняя острота скорѣе притупится, надломится и направится къ спасенію и примиренію. Только свободное міросозерцанія современнаго духа служитъ основой трагическому, на которой послѣднее въ состояніи проявиться во всей своей полнотѣ и глубинѣ“ [303]). „Современное міросозерцаніе, продолжаетъ Фолькельтъ, есть единственный элементъ, въ которомъ трагическое находитъ свое полное силъ, безпрепятственное и послѣдовательное развитіе. Здѣсь судьба есть необходимый результатъ самостоятельнаго характера человѣка въ связи съ закономѣрнымъ порядкомъ, въ которомъ человѣкъ находится. Судьба здѣсь является человѣку не въ формѣ чуждой, произвольной, насильственной силы, не въ формѣ чуда и чаръ. Вмѣсто разъединенія и перерыва единство и связь. Оттого уничтожаются всѣ стѣсненія и искаженія человѣка, всѣ тѣ недостойныя представленія о его положеніи въ отношеніи къ божественному, которыя, какъ мы видѣли, мѣшали удовлетворительному развитію трагическаго. Точно также здѣсь исчезаютъ всѣ тѣ путаницы и затемненія страданія, вины и примиренія, возникающія вслѣдствіе трансцендентальной судьбы. Только благодаря современному міросозерцанію трагическое можетъ развить всѣ свои страшныя и возвышающія стороны, всю силу и остроту своего синтеза“ [304].

Философы, писавшіе о трагедіи, часто обнаруживали склонность приписывать драматургамъ свое міровоззрѣніе [305]). Творцы философскихъ системъ бывали склонны объяснять трагическое сообразно со своимъ образомъ мыслей, едва ли тождественнымъ съ тѣмъ, что драматургами было вложено въ ихъ произведенія. Такъ, напримѣръ, Шеллингъ видѣлъ сущность трагическаго въ

тожествѣ реальнаго и идеальнаго, составляющемъ абсолютное. Трагическое, по мнѣнію названнаго философа, есть столкновеніе необходимости и свободы, достигнувшее равновѣсія. Возвышенное въ трагедіи заключается въ томъ, что свобода просвѣтляется до высшей тождественности съ необходимостью. Свобода и необходимость для Шеллинга не человѣческія отношенія, а обсолютныя, вѣчныя сущности. Поэтому у Шеллинга трагическое совершенно обезличено, такъ сказать, обезчеловѣчено и превращено въ игру абсолютныхъ сущностей [306]).

Зольгеръ видитъ въ трагическомъ идею, обнаруживающуюся въ человѣческой дѣйствительности неразрѣшимыми противорѣчіями, гибелью смертной оболочки, уничтоженіе которой содѣйствуетъ проявленію вѣчной идеи [307]).

Гегель вездѣ видитъ въ трагическомъ вѣчныя, существенныя, нравственныя силы, согласно съ его ученіемъ о міровомъ духѣ, который черезъ противорѣчіе, страданія и смерть достигаетъ примиренія съ самимъ собою. Въ метафизикѣ Гегеля трагическое заключается въ вѣчной справедливости, уничтожающей вредную односторонность и такимъ образомъ возстановляющей нравственную сущность и единство. По мнѣнію Гегеля, тема трагедіи есть божественное въ своей міровой реальности, потому что въ этой формѣ божественное есть нравственное, а въ нравственномъ заключается сущность всякой истинной трагедіи [308]). По поводу взглядовъ Гегеля на трагическое Фолькельтъ замѣчаетъ: „Можетъ быть, это вѣрно такъ философствовать о нравственномъ и видѣть въ немъ проявленіе божественнаго. Только такая философская мысль не представляетъ ничего необходимо существеннаго въ эстетикѣ трагическаго.

Полное впечатлѣніе отъ Ромео и Юліи или отъ Нибелунговъ вовсе не зависитъ оттого, что тамъ любовь четы и фамильная ненависть, здѣсь беззаботность Зигфрида и мрачная страсть Гагена понимаются, какъ существенно-нравственныя силы и слѣдовательно, какъ самоосуществленіе абсолютнаго разума. Отъ этихъ произведеній получаетъ полное трагическое впечатлѣніе и тотъ, кто объ этой философіи не думаетъ или ей не вѣритъ“ [309]).

Цейзингъ объясняетъ трагическое какъ прекрасное явленіе, пробуждающее идею абсолютнаго совершенства, но такъ, что обнаруживается съ ней то въ противорѣчіи, то въ согласіи [310]).

Реакціей противъ такихъ мнѣній, встрѣчающихся у нѣмецкихъ метафизиковъ, является ученіе, отрицающее какое бы то ни было отношеніе трагедіи къ міросозерцанію ея автора. Такъ, напримѣръ Липсъ пишетъ: „Трагическое какъ и всякое иное

художественное произведеніе вовсе не обязано проповѣдывать или подтверждать какое бы то ни было міросозерцаніе, ни пессимистическое, ни оптимистическое". Но у поэта должно же быть какое-нибудь міросозерцаніе, и оно-то должно обнаружиться въ его произведеніи. И лишь тотъ правильно пойметъ художественное произведеніе, кто встанетъ на точку зрѣнія этого міросозерцанія". Я спрашиваю: зачѣмъ все это? Пусть у поэта, какъ человѣка, будетъ, такъ сказать, для собственнаго употребленія свое міросозерцаніе. Какъ поэту, ему нѣтъ надобности имѣть никакого. Вѣдь ему важно лишь представить борьбу міросозерцаній въ своихъ образахъ. Во всемъ остальномъ ему полезно по возможности хранить свое міросозерцаніе про себя. Во всякомъ же случаѣ ему нужно знаніе міра и всего въ немъ возможнаго; пониманіе того, что есть въ мірѣ и что способно дѣйствовать на человѣческое чувство и господство надъ языкомъ, въ которомъ міровыя явленія обнаруживаютъ свой смыслъ и свое содержаніе. Если это называется міросозерцаніемъ, то все же это не есть міросозерцаніе въ предпологаемомъ здѣсь философскомъ смыслѣ слова. У великихъ поэтовъ не было „міросозерцанія", или же оно было у нихъ очень шаткое, и если и было, то они опасались, какъ бы его изображеніемъ и восхваленіемъ не испортить художественнаго произведенія. Лишь въ одномъ смыслѣ, исключая только что признаннаго, у поэта, какъ и у всякаго художника, должно быть міросозерцаніе, а именно если подъ міромъ понимается міръ художественнаго произведенія. Этотъ міръ—его міръ, и конечно этотъ имъ создаваемый міръ долженъ быть для художника предметомъ яснаго, всеобъемлющаго воззрѣнія, преисполненнаго внутренней правды. Именно это „міровоззрѣніе" долженъ уловить и зритель" [311]).

Приведенныя слова Липса имѣютъ глубокое значеніе въ виду склонности эстетиковъ навязывать трагедіи свое собственное міровоззрѣніе. Но едва ли можно согласиться съ Липсомъ, утверждающимъ будто бы художникамъ нѣтъ надобности имѣть свое міросозерцаніе, и если оно есть, то имъ слѣдуетъ хранить его про себя [312]).

Вѣдь съ одной стороны, трагическое воспроизводится поэтомъ вслѣдствіе его міровоззрѣнія, съ другой, главное условіе художественнаго творчества заключается въ искренности. Какимъ же образомъ художникъ скроетъ свой взглядъ на жизнь, изображая ее въ самыхъ интимныхъ моментахъ ея развитія? Совершенно непроизвольно поэтъ обнаружитъ или свое жизнерадостное настроеніе, или свою склонность подчеркивать эти-

ческіе принципы, или примиренное съ міромъ настроеніе своей души, или же свое истерзанное сердце, или свою самодовлѣющую индивидуальность, или свое благоговѣніе передъ небесными силами;—все это отзывается въ трагедій и сообщаетъ ей особый колоритъ и отпечатокъ. Чѣмъ яснѣе поэтъ понимаетъ жизнь вообще, чѣмъ глубже смотритъ онъ въ человѣческое сердце, чѣмъ болѣе онъ привыкъ проникать своими взорами сквозь скорлупу разныхъ общественныхъ условностей въ душевные тайники, хранящіе пружины всѣхъ человѣческихъ дѣйствій, тѣмъ болѣе захватывающаго интереса окажется въ твореніяхъ такого писателя и тѣмъ болѣе потрясающее впечатлѣніи они произведутъ на общество.

Произведенія драматурга-сердцевѣдца доставляютъ людямъ блаженныя минуты восторженнаго упоенія, съ которыми немногое можетъ сравниться въ человѣческой жизни [312a]). Оттого вопросъ о томъ, почему трагическое, полное гибельныхъ страданій, производитъ такое восхитительное впечатлѣніе на сердца людей, занимало умы многихъ прежнихъ и современныхъ мыслителей.

„Что это значитъ, пишетъ св. Августинъ, что человѣкъ любитъ сочувствовать представленнымъ на театрѣ печальнымъ и трагическимъ событіямъ, тогда какъ самъ не желалъ бы терпѣть ихъ? И при всемъ томъ зритель выражаетъ свое участіе въ этой скорби, и самая скорбь доставляетъ ему удовольствіе. Не жалкое ли это сумасбродство? Конечно, всего болѣе трогается чужими скорбями тотъ, кто самъ испыталъ подобныя скорби; и тогда какъ собственныя дѣйствія обыкновенно называются страданіемъ, сочувствіе къ чужимъ бѣдствіямъ называется состраданіемъ. Но скажите, пожалуйста, какое же можетъ быть состраданіе по отношенію къ дѣйствіямъ вымышленнымъ, сценическимъ? Зритель нисколько не вызывается здѣсь на помочь, а только сочувствіе, и тѣмъ лучше для актера, чѣмъ болѣе возбуждаетъ онъ соболѣзнованія въ зрителѣ; если при представленіи несчастій или неудачъ давно минувшихъ или вымышленныхъ зритель не чувствуетъ соболѣзнованія, то уходитъ изъ театра съ ропотомъ и неудовольствіемъ; если же зритель тронутъ, то со вниманіемъ и радостію проливаетъ слезы“ [313]).

Лукрецій обращаетъ вниманіе на то, что гибель людей можетъ представить зрѣлище привлекательное: „Сладко, когда на великомъ морѣ вѣтры возмущаютъ воду, съ земли смотрѣть на большое страданіе (трудъ) другого, не потому, чтобы пріятнымъ наслажденіемъ было видѣть чье-либо бѣдствіе, но сладко видѣть отъ какихъ бѣдъ свободенъ ты самъ“ [314]).

Сократъ говоритъ въ Филебѣ Платона: „Ты помнишь также трагическія представленія, отъ которыхъ плачутъ и въ то же время чувствуютъ радость“ [315]). Но Платонъ болѣе обращалъ вниманія на свойство трагедіи настраивать человѣческое сердце печально. Оттого враждебное отношеніе къ ней со стороны этого философа [316]).

Аристотель видитъ удовольствіе отъ трагическаго, какъ и вообще отъ поэзіи, въ склонности людей къ подражанію [317]). Причину, по которой трагическое нравится, выводитъ Бернайсъ изъ Аристотелевскаго опредѣленія трагедіи, объясняя аристотелевскій „катарсисъ“, какъ „облегченіе. Бернайсъ понялъ Κάθαρσις въ смыслѣ Κοθψισις (облегченіе) и переводилъ заключительныя слова аристотелевскаго опредѣленія такъ: „Трагедія посредствомъ возбужденія (въ человѣкѣ) состраданія и страха производитъ облегчающее уничтоженіе такихъ состояній духа“ [318]). „Точно тяжелый грузъ сваливается съ души человѣка (ср. Entladung— разгруженіе), и на ней становится легко, что̀ и сопровождается чувствомъ удовольствія“ [319]).

Разбирая мысли, высказываемыя Бернайсомъ объ удовольствіи отъ трагическаго, [320]) Гроосъ сравниваетъ „облегченіе“ съ тѣмъ, которое мы испытываемъ у зубного врача, доставляющаго намъ это „облегченіе“ сильною, скоропроходящею болью [321]). Но, вѣдь, мы испытываемъ наслажденіе *во время* созерцанія трагическаго, *не послѣ* [322]). Гроосъ, не согласный съ объясненіемъ причины наслажденія отъ трагическаго, вытекающаго изъ объясненія Аристотеля Бернайсомъ, предлагаетъ свое, выводимое изъ „внутренняго подражанія“ („innere Nachahmung“).

„Мы легко можемъ убѣдиться, что это внутреннее подражаніе составляетъ сущность всякаго эстетическаго наслажденія. Если мой глазъ съ чувствомъ эстетическаго удовольствія воспринимаетъ контуры какой-нибудь фигуры, переходы отъ свѣта къ тѣни или положенія движущагося тѣла, если мое ухо очаровано переходами звуковъ или же передаетъ мнѣ содержаніе поэтической рѣчи, то всякій разъ при этомъ имѣетъ мѣсто внутреннее возсозданіе даннаго извнѣ, и путемъ этого внутренняго подражанія совершается выдѣленіе и созданіе эстетической видимости путемъ воображенія“ [323]). (Карлъ Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева. Кіевъ. Харьковъ. 1899, стр. 63—64).

Кирхманъ опредѣляетъ эстетическое наслажденіе, какъ таковое, которое получается отъ изображенія удовольствія [324]). Но Гроосъ находитъ это опредѣленіе одностороннимъ, утверждая

возможность эстетическаго наслажденія отъ изображенія страданія [325]). Наслажденіе отъ изображенія удовольствія ясно само собою и объясненія не требуетъ. Въ объясненіи нуждается фактъ эстетическаго удовольствія отъ изображенія страданія. Попытка объяснить это эстетическое удовольствіе красотою страдающихъ лицъ едва ли вѣрна: страданія и гибель прекраснаго глубоко огорчаетъ. Наоборотъ, страданіе и гибель безобразныхъ существъ гораздо менѣе трогаетъ нашу душу [326]).

Наслажденіе отъ изображенія страданія, напримѣръ, въ драмѣ, по мнѣнію Грооса, объясняется удовольствіемъ, доставляемымъ внутреннимъ подражаніемъ, имѣющимъ близкое отношеніе къ игрѣ. Подобно тому, какъ дѣти, играя, испытываютъ наслажденіе даже тогда, когда изображаютъ нѣчто непріятное: войну, убійство, побои, наказаніе и т. п., точно также и люди взрослые, благодаря внутреннему подражанію, „этой благороднѣйшей игрѣ изъ всѣхъ извѣстныхъ человѣку игръ [327]), испытываютъ наслажденія, воспроизводя въ своей душѣ всѣ страданія, переносимыя трагическимъ героемъ. Вѣдь, при игрѣ дѣти сознаютъ, что изображаемыя и до извѣстной степени испытываемыя ими страданія добровольны: стоитъ прекратить игру и тотчасъ прекратятся и представляемыя ими страданія. Точно также и при изображеніи страданій въ драмѣ зрители сознаютъ, что это лишь одно изображеніе, и стоитъ актерамъ прекратить игру или зрителямъ покинуть театръ, какъ иллюзія исчезаетъ. Оттого хотя зрители испытываютъ страданія, сочувствуя гибнущему герою, но эти страданія для нихъ не имѣютъ горечи неизбѣжности. Внутреннее подражаніе есть добровольная игра. Потрясающее впечатлѣніе, производимое трагедіей, проникнуто сознаніемъ этой произвольности, уничтожающей ужасъ неизбѣжнаго гнета, непредотвратимой необходимости, причиняющей всю отраву реальныхъ мученій. Такимъ образомъ объясняетъ Гроосъ „очищеніе, катарсисъ“ скорбныхъ подражательныхъ чувствъ, причиняемыхъ трагедіей, доставляющихъ эстетическое наслажденіе, свободное отъ мученій, испытываемыхъ во внѣ-эстетическомъ состояніи, гдѣ они могутъ достигнуть степени невыносимой [328]). „И какая благородная игра заключается, напримѣръ, во внутреннемъ подражаніи великой трагедіи, восклицаетъ Гроосъ. Эта внутренняя игра, благодаря подражанію, исторгаетъ насъ изъ нерѣшительности, мелкихъ заботъ, боязливыхъ колебаній и обходовъ въ нашей собственной жизни и увлекаетъ насъ въ пучину могучихъ страстей и въ грандіозную судьбу цѣльныхъ характеровъ. Поистинѣ неудивительно, что влеченіе къ игрѣ, доставляющей

намъ этотъ подъемъ, настолько сильно, чтобы очищенныя потрясенія трагической гибели нести на потокѣ благороднаго наслажденія“ [329]).

Конечно, отъ субъективныхъ особенностей зрителя и отъ свойствъ самой драмы можетъ зависѣть перевѣсъ тяжелыхъ аффектовъ надъ эстетическимъ наслажденіемъ, доставляемымъ внутреннимъ подражаніемъ изображеннымъ на сценѣ лицамъ. Такъ, напримѣръ, несмотря на высокое, по мнѣнію Грооса, художественное достоинство „Призраковъ“ Ибсена, многіе отъ этого произведенія испытываютъ перевѣсъ отвращенія, досады и неудовольствія надъ эстетическимъ наслажденіемъ [330]). Указавъ на „внутреннее подражаніе“, какъ на главный принципъ эстетической эмоціи, Гроосъ обращаетъ вниманіе на то, что интересъ страданія въ трагическомъ содѣйствуетъ интенсивности „внутренняго подражанія“ [331]). Опредѣливъ трагическое, какъ гибель, причиненную человѣческою, полной интереса, судьбою [332]), Гроосъ указываетъ на особыя условія, содѣйствующія наслажденію отъ созерцанія трагическаго. Эти условія заключаются въ гибели, являющейся логической и нравственной необходимостью, и въ возвышенномъ впечатлѣніи, производимомъ трагическою личностію [333]). Разобравъ эти условія и ихъ вліяніе на наслажденіе, доставляемое зрителю трагическимъ [334]), Гроосъ резюмируетъ свое объясненіе причины наслажденія отъ созерцанія трагическаго такъ: „Трагическое основывается на печальномъ. Эстетическое наслажденіе отъ трагическаго объясняется удовольствіемъ, доставляемымъ игрою внутренняго подражанія“. „Самая сильная скорбь достигается гибелью интересной личности, производящею страхомъ и состраданіемъ тяжелое впечатлѣніе, которое дѣлается эстетически выносимымъ, благодаря тремъ условіямъ: 1) логической, 2) нравственной необходимости и 3) возвышенному характеру героя и его судьбы. Если этими средствами пользуется геніальный художникъ, то въ области эстетической иллюзіи (aesthetischer Schein) достигаются наиболѣе сильныя душевныя потрясенія, и трагизмъ поднимается до высшей степени, доступной доставляемому имъ эстетическому наслажденію“ [335]).

Гроосъ, разбирая нравственную необходимость, какъ одно изъ условій, содѣйствующихъ наслажденію при созерцаніи трагическаго, останавливается между прочимъ на „трагической винѣ“. „Гибель виновнаго наполняетъ насъ глубокою скорбью, но мы принимаемъ это страданіе, какъ нравственную необходимость, которую трагическая личность навлекла на себя своимъ поступ-

комъ. Именно гибельный проступокъ сообщаетъ состраданію чистѣйшее, а потому высшее эстетическое дѣйствіе“ [336]).

Вина, навлекающая наказаніе и свидѣтельствующая о нравственномъ міропорядкѣ, наказующемъ зло, приводится въ объясненіе причины, по которой нравится трагическое, сторонникамъ такъ называемой „поэтической справедливости“ [337]). Они являются поборниками оптимизма, вѣрятъ въ справедливость, карающую за вину, и видятъ въ трагедіи подтвержденіе этой утѣшительной идеи [338]). Эти писатели убѣждены въ существованіи „нравственнаго міропорядка“ [339]) (см. стр. 177), по которому всякое зло находитъ возмездіе здѣсь, на землѣ. Оттого, хотя жаль видѣть гибель трагическаго героя, какъ человѣка, но такъ какъ онъ „виновенъ“ тѣмъ, что нарушилъ своей единичной волей нравственный міропорядокъ, слѣдовательно, стремился свою личность поставить выше того цѣлаго, въ которомъ каждый, даже самый могучій человѣкъ, является лишь частью, то ради этого цѣлаго нарушитель порядка долженъ погибнуть, т.-е. умереть, искупивъ страданіями и смертью причиненное имъ зло. Поэтому, страданія и гибель трагическаго героя хотя возбуждаютъ въ зрителѣ тяжелыя чувства, но они побѣждаются радостнымъ сознаніемъ торжества справедливости, карающей вину и губящей отдѣльную личность, ради цѣлаго [340]). Согласно съ этимъ ученіемъ, сторонники „поэтической справедливости“ обыкновенно съ большимъ рвеніемъ отыскиваютъ „вину“, объясняющую и, по ихъ мнѣнію, оправдывающую гибель трагическаго героя [341]). Въ этомъ рвеніи они иногда обнаруживаютъ поразительную жестокость: если въ дѣйствительной жизни они отличаются гуманностью, то въ художественномъ мірѣ за малѣйшій проступокъ оправдываютъ—смертную казнь [342]).

Такъ, напримѣръ, Лиръ гибнетъ за свою частью слишкомъ нѣжную, частью слишкомъ эгоистическую любовь къ дочерямъ, которою онъ будто бы разорвалъ семейныя узы [343]). Гибель Ромео и Юліи явилась слѣдствіемъ ихъ брака, заключеннаго ими безъ позволенія ихъ родителей, которые даже не были предупреждены объ этомъ намѣреніи своихъ дѣтей [344]). Эти влюбленные виноваты также въ томъ, что свою любовь они поставили выше всего и отдались ей исключительно, тогда какъ она должна быть не цѣлью, а спутницею жизни [345]).

Дездемона и Отелло виноваты въ томъ, что вступили въ бракъ противъ воли отца Дездемоны, и за этотъ проступокъ навлекли на себя кару [346]). А Дездемона еще кромѣ того обнаружила непростительную неосторожность, потерявъ подаренный ей мужемъ

платокъ, иронически замѣчаетъ Липсъ [347]). „Такія объясненія, по мнѣнію Фолькельта, производятъ впечатлѣніе, какъ будто грубыя, неуклюжія руки прикасаются къ цвѣтку шекспировой музы, чтобы поискать тамъ съѣдобныхъ овощей“ [348]).

Шопенгауэръ былъ правъ, возставъ противъ „плоскаго, протестански-раціоналистическаго міровоззрѣнія“, требующаго, въ трагедіи поэтической справедливости [349]).

„Цѣль трагедіи, по мнѣнію названнаго писателя, заключается въ изображеніи страшной стороны жизни. Въ трагедіи намъ показывается бѣдствіе человѣчества, господство случая и ошибки, паденіе праваго, торжество злого, слѣдовательно свойства міра, вполнѣ нашей воли противорѣчащія“ [350]).

Еще болѣе мрачная теорія Банзена. Съ его точки зрѣнія трагическое обнаруживаетъ непримиримый разладъ во внутренней сущности всего живущаго на землѣ. Задача трагика, по мнѣнію Банзена, заключается въ изображеніи антилогичности терзаемаго противорѣчіями міра [351]). Въ противоположность ученію о „поэтической справедливости“, Банзенъ обращаетъ вниманіе на несоразмѣрность вины и наказанія. Ничтожный промахъ влечетъ часто страшныя муки и нерѣдко непредотвратимую гибель [352]). Жизнь представляется Банзену трудомъ безъ награды, скорбью безъ утѣшенія („Müh ohne Lohn, Leid ohne Trost“ [353]).

Печальная сторона жизни оправдываетъ мрачное пессимистическое міровоззрѣніе. Мы на каждомъ шагу наталкиваемся на несправедливости. Такъ, напримѣръ, Лапласъ былъ осыпанъ почестями, а Кеплеръ, не менѣе сдѣлавшій для науки, буквально умиралъ съ голода и даже не имѣлъ средствъ пріобрѣсти себѣ экземпляръ своего безсмертнаго труда [354]). Иногда общество безжалостно караетъ высшую добродѣтель [355]).

Гёксли, отнюдь не согласный съ пессимистическимъ ученіемъ Шопенгауэра [356]), рисуетъ, однако, крайне неутѣшительную картину дѣйствительности. „Выводъ изъ фактовъ человѣческой жизни, пишетъ Гексли, въ которомъ согласны всѣ мыслители всѣхъ временъ и странъ, что преступающій нравственныя правила постоянно спасается отъ заслуженной имъ кары; злой процвѣтаетъ, какъ зеленѣющее дерево, тогда какъ праведный проситъ милостыню; грѣхи отцовъ отмщаются на дѣтяхъ; въ царствѣ природы невѣжество наказуется такъ же строго, какъ и добровольное зло; и тысячи тысячъ существъ страдаютъ отъ преступленья одного“ [357]).

Мысль о томъ, что жизнь есть скорѣе зло и лучше не жить, даже совсѣмъ не родиться на свѣтъ Божій, обнаруживается

едва ли не во всѣ времена существованія человѣчества. Еще кельты оплакивали рожденье человѣка и праздновали его смерть [358]). „По свидѣтельству Геродота, скиѳы встрѣчали рожденіе человѣка съ воплями и слезами, какъ величайшее несчастье, а покойниковъ, напротивъ, предавали погребенію съ ликованіемъ и танцами, радуясь избавленію умершаго отъ жизни“ [358a]).

Въ Эдипѣ въ Колонѣ Софокла хоръ поетъ:

„Величайшее первое благо совсѣмъ
Не рождаться, второе—родившись,
Умереть поскорѣй...“ [359]).

Эта же мысль выражена въ одной древней легендѣ, въ которой разсказывается, что царь Мидасъ гнался за мудрымъ Силеномъ, спутникомъ Діониса. Поймавъ Силена, спросилъ его царь Мидасъ: что̀ для человѣка всего лучше? Долго Силенъ хранилъ упорное молчаніе. Но царь Мидасъ продолжалъ спрашивать Силена, который началъ неистово хохотать, а затѣмъ сказалъ: первѣйшее благо для тебя совершенно недостижимо: совсѣмъ не родиться. Второе для тебя благо—скоро умереть“ [360]). Народъ въ XV вѣкѣ, любовавшійся Пляскою Смерти, былъ проникнутъ выраженною въ ея эпиграфѣ мыслей: „Ничего нѣтъ лучше смерти, ничего нѣтъ хуже смерти“ [361]). Въ одномъ стихотвореніи Микель-Анджело говорится, что близкая смерть есть лучшая участь.

Io dico e so per pruova
Di me ché'n ciel quel sol' ha miglior sorte
Che ebbe al suo parte più pressa la morte [362]).

(Я говорю и знаю это по собственному опыту, что въ небѣ лучше участь только того, кто при рожденіи былъ ближе къ смерти).

По Кальдерону, „жизнь—худшая изъ болѣзней, и величайшій грѣхъ человѣка тотъ, что онъ родился“ [363]). Передъ французской революціей жизнь французскаго простого народа была до того ужасна, что крестьяне и крестьянки отказывались вступать въ бракъ, чтобы препятствовать существованію новыхъ страдальцевъ [364]). Байронъ пишетъ:

„Know, whatever thau hast been
It is something better not toobe“

(Знай, чѣмъ бы ты ни былъ, лучше было бы для тебя совсѣмъ не быть).

„Жизнь наша—вѣчный грѣхъ природы,
Насланіе небесныхъ каръ,
Клеймо судьбы, позоръ свободы;
Жизнь наша—то же что Анчаръ
Съ его смертельною отравой
И ядовитою росой.
Жизнь—служитъ хищною забавой
Для мукъ, недуговъ; смерть съ косой
За ней слѣдитъ. Жизнь—есть страданья,
Хоть ихъ, порою, не видать:
Они съумѣютъ истерзать,
Изгрызть всю грудь безъ состраданья—
А въ сердцѣ боль царитъ одна,
Неукротима и сильна“ [365]).

По мнѣнію Брандеса, несправедливо то, „что индивидуумъ рождается, не будучи спрошеннымъ, желаетъ ли онъ родиться, и что онъ безъ его вѣдома бросается въ міръ. Поэтому человѣкъ, вздыхающій отъ мученія жизни, можетъ, жалуясь на судьбу, примѣрно, сказать такъ: зачѣмъ я родился, по какому праву, по какой причинѣ насъ не спрашиваютъ?

Если бы меня спросили, и я зналъ бы, что такое жизнь, я никогда бы не далъ своего согласія. Мы всѣ походимъ на матросовъ, которыхъ насильно вербуютъ. Но матросъ, котораго завербовали и противъ его воли притащили на корабль, не считаетъ своей обязанностью оставаться на кораблѣ.

Такой матросъ, при случаѣ, убѣжитъ. Если мнѣ возразятъ, что я въ жизни пользовался благомъ и за это долженъ терпѣть зло, то я отвѣчу: блага жизни, напримѣръ, счастіе дѣтства, которымъ я пользовался и чрезъ него далъ свое согласіе жить, эти блага жизни я принялъ, не подозрѣвая, что это задатокъ; поэтому этотъ задатокъ меня ни къ чему не обязываетъ. Но подобно тому, какъ завербованный матросъ, нарушая дисциплину корабля, убивая своихъ товарищей и т. д., вовсе не мститъ за причиненную ему несправедливость, а лишь желаетъ одной свободы, на которую имѣетъ право, такъ и я: я хочу лишь уйти отсюда, такъ какъ я никогда не обязывался оставаться здѣсь.

Въ этихъ словахъ заключается простѣйшій трагизмъ. Интересно сравнить съ прежней точкой зрѣнія, считавшей смерть индивидуума за вину, потому что онъ обязанъ жизнію міропорядку, теперешнюю, по которой, наоборотъ, судьба считается

совиновною въ смерти индивидуума, такъ какъ она виновна въ томъ, что онъ живетъ.

Точно также и самоубійство само по себѣ есть вина, вполнѣ соотвѣтствующая винѣ судьбы передъ индивидуумомъ; оно и достойно наказанія, и вмѣстѣ съ тѣмъ есть искупленія. Часто поэты выражали набросанныя здѣсь мысли, напримѣръ, Ламартинъ въ своихъ „Méditations poétiques“.

„Какое преступленіе совершили мы, чтобы заслужить рожденіе? Безчувственное ничто спросило объ этомъ существо, или оно приняло существованіе? О, судьба, мы дѣло твоего каприза или, скорѣе, Богъ жестокій, наши страданія нужны для твоего благоденствія? Съ того дня, когда природа, вызванная изъ ничто, выскользнула изъ твоихъ рукъ, какъ набросокъ произведенія, что же ты видѣлъ? Матерію, подчиненную безобразію зла. Увы, все стонетъ и все завидуетъ несуществованію.

Стоитъ сравнить „Потерянный Рай“ Мильтона (10, 768 и далѣе) или слова Руссо: „Мое рожденье было моимъ первымъ несчастіемъ“, или восклицаніе Didiers въ „Marion de Lorme“ Виктора Гюго: „Чѣмъ я провинилась передъ моей матерью, чтобы родиться“ или, наконецъ, эту реплику изъ „Данте“ Мёльбези: „Отдай мнѣ назадъ мое счастіе, а если нѣтъ, то дай мнѣ умереть. Я, вѣдь, тебя не просилъ подарить мнѣ свѣтъ міра; развѣ передъ тѣмъ, какъ зачала меня мать, я стоялъ, какъ нищій, и упрашивалъ тебя дать мнѣ жизнь, когда ты меня несъ по свѣтлому звѣздному пути? И бросилъ ли ты звѣзду рожденія, какъ лепту, въ мою протянутую руку? Я ни о чемъ не просилъ, лишь теперь молю о смерти, да и о ней не стану кляньчить, покуда мечъ въ моей рукѣ“ [366]). „Еслибъ я имѣлъ власть не родиться, то навѣрно не принялъ бы существованія на такихъ насмѣшливыхъ условіяхъ, говоритъ Ипполитъ въ „Идіотѣ“ Достоевскаго [366a]). Шекспиру вся наша жизнь представляетъ мрачную картину. То она—часовой механизмъ, равномѣрно передающій лишь „слезы, вздохи, стоны“, то—тюрьма, то драматическая сцена. Человѣкъ—то слѣпое орудіе судьбы, то—узникъ и страдалецъ, то—жалкій шутъ. Личное счастье никому не суждено. Нѣтъ выхода, кромѣ смерти“ [366b]).

„Посмотрите, пишетъ В. Гюго, на жизнь поближе. Она такова, что вездѣ чувствуется наказаніе. Если вы, что называется, счастливый человѣкъ, то вы все-таки грустны каждый день. У каждаго дня свое большое горе или своя маленькая забота. Вчера вы дрожали за здоровье дорогого вамъ лица. Сегодня вы боитесь за ваше. Завтра будетъ денежное безпокой-

ство. Послѣ завтра—бранная рѣчь клеветника. Въ слѣдующій день—несчастье друга. Потомъ погодя—какая-нибудь сломанная и потерянная вещь, удовольствіе, за которое васъ упрекаетъ совѣсть или даетъ себя чувствовать спинной хребетъ, въ другой разъ—теченье общественныхъ дѣлъ. А ужъ сердечныя страданія нечего и считать. И такъ далѣе. Исчезаетъ одно облако, появляется другое. Едва случается одинъ день полной радости и солнечнаго свѣта на сто. И вы принадлежите къ маленькому числу счастливцевъ. Что же касается другихъ людей, то надъ ними непроглядная ночь“ [366c]).

Даже у жизнерадостнаго Пушкина есть стихотвореніе, проникнутое аналогичнымъ пессимизмомъ:

Даръ напрасный, даръ случайный,
Жизнь, зачѣмъ ты мнѣ дана? [366d]).

„Вѣроятно, пишетъ Гембергэнъ, въ сердцѣ каждаго сильнаго человѣка гнѣздится пессимистическое міровоззрѣніе. Послѣднимъ увѣщаніемъ Оливера Кромвеля было слѣдующее: „Не любите этотъ міръ. Нехорошо, что вы любите его“ [366e]).

Трагедія, показывая мрачную сторону существованія, гармонируетъ съ пессимистическимъ міровоззрѣніемъ, считающимъ, что лучше не жить [367]). Оптимизмъ, видящій все въ розовомъ свѣтѣ, для нея не годится [368]). Трагедія обнаруживаетъ міровой порядокъ, крайне неблагопріятный для могучей личности. Величье часто и приводитъ ее къ гибели. Нельзя, конечно, утверждать, что величье личности непремѣнно обусловливаетъ гибель. Но такъ устроенъ міръ, что лица, выходящія изъ ряда вонъ, весьма легко подвергаются трагической участи [369]). Въ особенности мрачный колоритъ бросаетъ на міръ часто встрѣчающаяся въ трагическихъ произведеніяхъ несоразмѣрность [370]) вины съ наказаніемъ или даже ея отсутствіе. Какъ часто въ жизни одерживаетъ верхъ пошлость, ничтожество, а иногда подлость и низость надъ благородствомъ и честностью [371]). Какъ часто власть тьмы заслоняетъ свѣтъ правды и кажется, что жизнь безъ смысла губитъ все лучшее въ угоду глупости, грубости и жестокости [372]). Еще ужаснѣе міръ представляется, когда злой упивается муками своей жертвы и за всѣ свои звѣрства не несетъ не только никакого наказанія, но проводитъ свою жизнь въ благоденствіи [373]). Для пессимиста трагическое служитъ яркимъ свидѣтельствомъ того, какъ нехороша человѣческая жизнь, какъ, вообще, дурно устроенъ весь міровой механизмъ. Трагедія показываетъ пессимисту-фило-

софу недостижимость счастья не потому, что данная личность его недостойна или недостаточно энергично стремилась къ нему. Нѣтъ! Счастье вообще невозможно на землѣ; если же оно встрѣчается, то лишь какъ рѣдкое исключеніе, даруемое слѣпою судьбою со всею прихотью безтолковаго произвола. Сознаніе того, что счастіе недостижимо не по личной винѣ, а по независящей отъ насъ причинѣ, дѣйствуетъ весьма успокоительно. Нечего бояться неудачъ въ стремленіи къ невозможному, а тѣмъ болѣе надѣяться на его достиженіе. Состояніе духа, свободное отъ постоянныхъ переходовъ отъ боязни къ надеждѣ и обратно, есть тотъ блаженный покой, которымъ наслаждается пессимистъ-философъ, отвернувшійся отъ жизни. Для него трагическое искусство есть проповѣдь того буддійскаго квіетизма, который заключается въ отреченіи отъ міра, въ подавленіи всякихъ желаній и въ существованіи чисто созерцательномъ. Пессимистъ выбираетъ путь жизни, сходный съ альпійской тропинкой, ведущей на вершины горъ. Желанія влекутъ внизъ, въ цвѣтущія долины, полныя обольстительныхъ наслажденій, гдѣ улыбающаяся жизнь, въ своемъ праздничномъ нарядѣ, скрываетъ свою отвратительную изнанку, которая при близкомъ соприкосновеніи не замедлитъ обнаружиться. Пессимистъ знаетъ, что наслажденія, заманчивыя, какъ сирены, не представляютъ истиннаго блага. Сущность ихъ заключается въ удовлетвореніи влеченій, которыя растутъ, по мѣрѣ потворства имъ, и превращаются въ муки Тантала, а погоня за ними въ трудъ Сизифа. Оттого пессимистъ упорно идетъ по узкой альпійской тропинкѣ все выше и выше отъ треволненій людской жизни. Ледянымъ холодомъ вѣетъ отъ суровой истины, за которой пессимистъ смѣло идетъ. Онъ знаетъ, что на вершинѣ ждетъ его хотя лишенный теплоты, но тѣмъ болѣе яркій солнечный свѣтъ, дающій возможность въ покоѣ атрофированной воли отдаться созерцанію. Проволока маріонеточной игры жизни для него оборвана. Но выйдя изъ роли актера въ театрѣ жизненной сцены, пессимистъ беретъ на себя роль зрителя.

Драма на частномъ примѣрѣ показываетъ пессимисту сущность жизни и человѣка. Страсти бушуютъ, сталкиваются и причиняютъ катастрофу. Влеченія подстрекаютъ на поступки, гибельные по своимъ послѣдствіямъ. Борьба противоположныхъ стремленій слѣпой воли приводитъ къ страданіямъ и смерти заинтересованныхъ лицъ. Оттого для пессимиста трагизмъ есть свидѣтельство о несовершенствѣ міра. И здѣсь причина, по которой трагическое, несмотря на весь свой ужасъ, доставляетъ

пессимисту столь глубокое наслажденіе. Драма укрѣпляетъ въ немъ убѣжденіе, „что міръ и жизнь не могутъ доставить истиннаго удовлетворенія, а потому недостойны нашей привязанности. Въ этомъ и заключается трагическое, оно-то и ведетъ къ отреченію (Resignation“). Оно прекращаетъ жизненную погоню за химерой, за невозможнымъ счастьемъ, а взамѣнъ дается „тотъ миръ, который превыше всякаго разума, та совершеннѣйшая тишь настроенія, то глубокое спокойствіе, непоколебимая увѣренность и радость, коихъ одно отраженіе на лицѣ, какъ его изображали Рафаэль и Корреджіо, есть цѣлое и несомнѣнное благовѣстіе“ [374]).

Итакъ, пессимистъ видитъ въ трагедіи подтвержденіе своему убѣжденію, что не жить лучше, чѣмъ жить. Трагическій герой, отворачиваясь отъ жизни, указываетъ намъ путь къ Нирванѣ, какъ къ тихой пристани, гдѣ можно укрыться отъ бушующаго океана страстей. Только въ ней можно найти покой и примиренье.

Однако перспектива, открываемая пессимистическимъ ученіемъ, возбуждаетъ нѣкоторое сомнѣніе. Этотъ покой, это примиреніе могутъ быть доступны лишь чувствующему существу, человѣку живому. Если же онъ умретъ, то хотя волненія жизни для него, вѣроятно, исчезнутъ, то все-таки едва-ли онъ будетъ наслаждаться покоемъ и примиреніемъ, потому что перестанетъ чувствовать. Да и герой въ трагедіи, очутившись въ неразрѣшимомъ конфликтѣ жизненныхъ противорѣчій, не всегда отворачивается отъ жизни, не всегда побѣждаетъ инстинктивный страхъ смерти и, съ радостію сбрасывая съ себя бремя жизни, даетъ намъ примѣръ для перехода въ покой небытія. Наоборотъ, иногда герой трагедіи, умирая, вовсе не отворачивается отъ жизни и не радуется перспективѣ погруженія въ нирвану, а подчасъ горюетъ о радостяхъ земного существованія, разставаніе съ которымъ такъ тяжело, напримѣръ, Антигонѣ.

Такимъ образомъ оказывается, что пессимистъ наслаждается не трагическимъ художественнымъ произведеніемъ, а своимъ собственнымъ ученіемъ, подтвержденіе котораго находитъ въ театрѣ, иногда навязывая драмѣ идеи, ей и ея автору совершенно чуждыя [375]).

Пессимистическое объясненіе причины наслажденія трагическимъ вытекаетъ изъ ненависти къ существованію вообще. Ненависть не къ жизни, взятой во всей ея совокупности, а лишь къ человѣку породила особое, мизантропическое объясненіе удовольствія отъ созерцанія трагической гибели. По мнѣнію Тэна,

человѣкъ—потомокъ чувственнаго и лютаго гориллы [376]). Оттого кровавыя зрѣлища такъ заманчивы дикимъ народомъ. Впрочемъ и культурные римляне упивались гладіаторскими играми [377]) и позднѣе этотъ вкусъ если и измѣнился, то все-таки не совсѣмъ уничтожился [378]). Herckenrath, въ своихъ Problèmes d'esthétique et de morale пишетъ: „Удовольствіе, доставляемое представленіемъ трагедіи, не кажется съ перваго взгляда варварскимъ наслажденіемъ. Мы съ жадностью смотримъ на страданія, вмѣсто того, чтобы отвратить отъ нихъ глаза. Это удовольствіе не той же ли природы, какъ и то, которое нѣкоторые испытываютъ при видѣ убіенія животныхъ или присутствуя при кровавой дракѣ? Какимъ образомъ человѣкъ можетъ испытывать удовольствіе отъ страданія ближняго? И какимъ образомъ тотъ, кто испытываетъ отъ подобнаго зрѣлища аффектъ тяжелый и плачетъ отъ него, можетъ любить эту эмоцію?“ [379]). „Это удовольствіе, продолжаетъ Herckenrath, вполнѣ искреннее, испытываемое при видѣ страданій, происходитъ, мнѣ кажется, отъ жестокихъ наклонностей, привитыхъ къ расѣ войною, когда-то необходимою и часто бывшею обыкновеннымъ состояніемъ племенъ и народовъ. Необходимость защищаться и наносить вредъ породила удовольствіе въ причиненіи его. У большей части лютый инстинктъ ослабѣлъ; но въ немъ нужно искать вкусъ къ кровавымъ зрѣлищамъ, къ разсказамъ объ ужасныхъ сценахъ. Его ежедневною пищею служатъ фельетоны и разныя извѣстія въ газетахъ“ [380]).

Кровавыя зрѣлища обладаютъ неотразимою привлекательностію и способны увлечь людей, принципіально къ нимъ враждебныхъ. Св. Августинъ сообщаетъ интересный фактъ о своемъ ученикѣ Алипіѣ, питавшемъ сначала отвращеніе къ гладіаторскимъ играмъ. Въ Римѣ друзья Алипія насильно увлекли его въ амфитеатръ. „Алипій, пишетъ св. Августинъ, закрывши глаза, рѣшился въ душѣ не принимать никакого участія въ этихъ безчеловѣчныхъ забавахъ; о, если бы онъ заградилъ и самый слухъ! Вдругъ раздался ударъ и поднявшійся со всѣхъ сторонъ между зрителями крикъ достигъ и до его слуха. Увлеченный любопытствомъ, несмотря на свою рѣшимость не принимать участія ни въ чемъ, чтобы тамъ ни происходило, Алипій открылъ глаза. Въ эту минуту, увлекшись страшнымъ зрѣлищемъ, онъ былъ пораженъ въ душѣ тяжелѣе, нежели получившій рану борецъ, на котораго ему захотѣлось взглянуть, и въ паденіи своемъ онъ достойнѣе былъ сожалѣнія, нежели тотъ несчастный, который лежалъ предъ зрителями и возбудилъ собою неистовый крикъ,

достигшій и до души Алипія чрезъ слухъ и заставившій его открыть глаза. Такъ пораженъ и низверженъ былъ Алипій, явившій въ себѣ при этомъ не столько благоразумнаго мужества, сколько безразсудной отваги, и тѣмъ болѣе выказавшій свою слабость, чѣмъ болѣе полагался на себя, когда какъ ему надлежало всю надежду возложить на Тебя. Какъ только онъ увидалъ кровь человѣческую, то и самъ сдѣлался кровожаднымъ: онъ не отвратилъ уже взора своего отъ ужаснаго зрѣлища, но вперилъ его неподвижно; онъ безсознательно упивался бѣшенствомъ, услаждался яростію борцовъ; приходилъ въ опьяненіе отъ кровавыхъ удовольствій. Онъ сталъ непохожъ на того, какимъ пришелъ сюда; онъ смѣшался съ толпою, въ которую попалъ, сдѣлавшись однимъ изъ множества зрителей и достойнымъ сообщникомъ тѣхъ, которые завлекли его туда. Да что говорить много? Смотрѣлъ наравнѣ съ другими зрителями, рукоплескалъ, кричалъ, выходилъ изъ себя и вынесъ оттуда затаенное колючее жало, которое непрестанно мучило и гнало его туда же, не только вмѣстѣ съ тѣми, но даже во главѣ ихъ, увлекая съ собою и другихъ“ [381]).

Но есть существенная разница между кровавыми зрѣлищами (гладіаторскими играми, боемъ быковъ и т. п.) съ одной стороны и трагедіей [382]) съ другой. Эта разница заключается въ состраданіи, которое возбуждаетъ трагедія.

Она въ состояніи растрогать зрителей до слезъ, тогда какъ едва ли кто изъ жестокихъ любителей кровавыхъ зрѣлищъ проливаетъ слезы надъ побѣжденнымъ: вѣдь всѣ ихъ симпатіи на сторонѣ побѣдителя.

Наоборотъ, въ трагедіи онѣ направлены на гибнущаго героя.

Слѣдовательно, кровавыя зрѣлища обращаются къ жестокости зрителей, а трагедія къ ихъ состраданію. Впрочемъ слезы, проливаемыя отъ трагедій и вообще отъ всего трогательнаго, вовсе не служатъ доказательствомъ отсутствія жестокости. Плутархъ разсказываетъ объ Александрѣ, свирѣпомъ тираннѣ въ Ѳерѣ, какъ о человѣкѣ крайне чувствительномъ: когда онъ присутствовалъ при представленіи Троянокъ Еврипида, то принужденъ былъ покинутъ театръ, такъ какъ не былъ въ состояніи скрыть своихъ слезъ.

Мессалина, слушая защитительную рѣчь Валерія, вышла вся въ слезахъ, но все-таки успѣла шепнутъ Вителію, чтобы были приняты мѣры противъ бѣгства Валерія. Эти слезы состраданія могутъ уживаться съ кровожадною жестокостью [383]).

Случайно встрѣтить страданіе и помочь горю—есть доказа-

тельство добраго сердца. Но, по замѣчанію Фагэ, искать страданіе, чтобы, сочувствуя ему, доставить себѣ удовольствіе, едва ли значитъ быть филантропомъ [384]). Въ театръ зрители ходятъ, зная, что тамъ будутъ изображены страданія и гибель людей, слѣдовательно, съ намѣреніемъ доставить себѣ наслажденіе сожалѣніемъ несчастныхъ и при томъ безъ тягостной необходимости помочь имъ [385]).

Нѣкоторые добрые люди не выносятъ кровавыхъ драмъ. Herckenrath разсказываетъ, что въ одномъ маленькомъ брабантскомъ городкѣ была одна кровавая драма.

Послѣ того, какъ нѣсколько убійствъ было совершено, добрые, спокойные граждане, смотрѣвшіе молча на сцену, наконецъ взошли на нее толпою и прекратили спектакль, закричавъ: „довольно проливать кровь“ [386]).

Фагэ утверждаетъ, что если женщины идутъ читать въ библіотеку, то требуютъ такую книгу, надъ которой можно было бы поплакать [387]). Театръ, литература, поэзія, разговоръ сентиментальныхъ женщинъ и мужчинъ,—все это просто лишь изображенія человѣческихъ несчастій“ [388]).

Это оттого, что, по мнѣнію Фагэ, мы любимъ видѣть мученія, не страдая сами [389]), а лишь сочувствуя имъ. Фагэ не согласенъ съ Saint-Mau-Girardin, который утверждаетъ, что въ симпатіи, испытываемой человѣкомъ къ человѣку, заключается причина удовольствія, доставляемая искусствами, подражающими человѣческой природѣ [390]). „Не то, чтобы человѣкъ любилъ несчастіе другого, продолжаетъ Saint-Mau-Girardin, но ему нравится испытывать состраданіе. Такъ какъ въ театрѣ страданіе лицъ не настоящее, то зритель наслаждается собственною эмоціей. Душа испытываетъ удовольствіе отъ волненія, доставляемаго ей изображеніемъ человѣческихъ страстей, и—тѣмъ болѣе сладкое, такъ какъ знаетъ, что эти страсти лишь представленіе и иллюзія, а потому безопасны“ [391]). „Изображеніе человѣческой жизни и подражаніе нашимъ чувствамъ и характерамъ,—вотъ, по мнѣнію Saint-Mau-Girardin, причина драматическаго наслажденія [392]).

Съ Saint-Mau-Girardin нельзя согласиться, но вовсе не по той причинѣ, которую имѣетъ въ виду Фагэ: не потому Saint-Mau-Girardin неправъ, что будто бы врожденная жестокость, какъ думаетъ Фагэ, а не симпатія къ человѣку, какъ думаетъ Saint-Mau-Girardin, есть истинная причина наслажденія отъ трагическаго. Ни жестокость, ни простое сочувствіе къ страданію ближняго не въ состояніи объяснить сложнаго психологическаго процесса, совершающагося въ душѣ зрителя, насла-

ждающагося трагическимъ. Это не жестокость, потому что при созерцаніи трагическаго люди восторгаются не торжествующимъ злодѣемъ, а страдающимъ и гибнущимъ героемъ.

Слѣдовательно, въ трагедіи обнаруживается нѣчто, совершенно противоположное кровавому зрѣлищу: въ гладіаторскихъ бояхъ и тому подобныхъ звѣрскихъ представленіяхъ сочувствіе зрителей на сторонѣ ликующаго побѣдителя, т.-е. причиняющаго страдаіе и гибель; а въ трагедіи—на сторонѣ страдающаго и гибнущаго, словомъ, на сторонѣ не побѣдителя, а побѣжденнаго, врагомъ ли, судьбою ли [392a])... Руссо въ своемъ „Эмилѣ“ ставитъ такой вопросъ: „Почему мнѣ болѣе хотѣлось бы быть Катономъ, вскрывающимъ свои внутренности, чѣмъ торжествующимъ Цезаремъ“. При этомъ Руссо замѣчаетъ: „Исторгните эту любовь къ прекрасному изъ вашихъ сердецъ—и вы уничтожите все очарованіе жизни“ [393]). „Наши слезы текутъ при паденіи честнаго, пишетъ Клингеръ въ прологѣ къ своей трагедіи „Damoklos“. Но наши страданія тотчасъ облегчаются удивленіемъ передъ величіемъ героя. Грубая толпа чувствуетъ сильнѣе, чѣмъ незначительное число лицъ, укрощающихъ разсудкомъ громкое біеніе своего сердца, что самопожертвованіе для блага гражданъ въ нѣдрахъ глубочайшаго несчастія доставляетъ награду, съ которой не можетъ сравниться никакое чувственное благо. Паденіе труса, человѣка, живущаго только для себя, напоминаетъ намъ человѣческую низость и съ нею духъ нашъ опускается въ прахъ.

Смѣлый полетъ благороднаго, когда онъ покидаетъ землю, уноситъ насъ къ престолу боговъ и радость отъ родства съ нимъ, какъ съ человѣкомъ, смѣшивается съ нашими слезами надъ его страданіями“ [394]).

„Всякій, даже самый отъявленный злодѣй, утверждаетъ Кантъ, если только привыкъ разумно разсуждать, не можетъ не пожелать быть похожимъ на представляемые ему примѣры честности въ намѣреніяхъ, стойкости въ исполненіи хорошихъ правилъ, сочувствія общему благу, даже сопряженнаго съ жертвою выгодъ и удобствъ“ [395]).

Въ театрѣ зрители восторгаются не злодѣемъ, пользующимся благополучіемъ, а героемъ, покупающимъ свое нравственное достоинство цѣною страданій и даже жизни.

Saint-Mau-Girardin, утверждая, что трагическое доставляетъ удовольствіе вслѣдствіе симпатіи человѣка къ человѣку, вслѣдствіе склонности къ состраданію [395a]), неправъ, потому что сочувствіе само по себѣ далеко не всегда пріятно. Лѣтомъ, когда

въ городѣ красятъ дома, часто можно видѣть страшное зрѣлище рабочаго, висящаго на значительной высотѣ и занятаго своимъ дѣломъ. Иногда случаются паденія, влекущія за собою увѣчье и смерть. Неужели сочувствіе такому зрѣлищу можетъ быть пріятно? Не только само паденіе, но даже видъ человѣка, висящаго у 4-го или 5-го этажа, и опасеніе несчастія уже производитъ крайне мучительное содраганіе. Страданія сами по себѣ возбуждаютъ въ зрителѣ, въ силу закона симпатіи, состраданіе: т.-е. зритель, воспринимая экспрессію страданій, до извѣстной степени самъ ихъ испытываетъ. Испытывать же страданіе въ какой бы то ни было степени пріятно быть не можетъ [395b]). Къ страданію долженъ присоединиться особый элементъ, чтобы оно могло доставить зрителю наслажденіе, какъ это еще выяснилъ Шиглеръ.

Человѣку нравится цѣлесообразность. Гдѣ бы и въ чемъ бы она ни проявлялась, она доставляетъ созерцателю удовольствіе. Видимъ ли мы инстинктивные поступки животныхъ, вникаемъ ли мы въ искусные планы человѣка, умѣющаго достигать, несмотря на трудности, ихъ реализаціи, — вездѣ мы любуемся процессомъ достиженія цѣли. Даже если сама она преступна, но ловко достигнута, то мы невольно восхищаемся даже злодѣемъ, какъ, напримѣръ, Ричардомъ III, Яго, Ловеласомъ и т. п. [396]). Но самая важная для насъ цѣлесообразность—нравственная и доставляемое ею наслажденіе—самое высокое [397]). Всего ярче обнаруживается значеніе цѣлесообразности нравственной, если она является въ противорѣчіи со всѣми остальными и одерживаетъ побѣду надъ страстями, влеченіями, склонностями и самою судьбою. Чѣмъ страшнѣе противникъ, тѣмъ славнѣе побѣда. Поэтому всего яснѣе мы сознаемъ нашу нравственную природу въ борьбѣ съ тѣмъ, что ей противорѣчитъ. Слѣдовательно, съ величайшими страданіями непремѣнно сопряжены величайшія нравственныя наслажденія. Тотъ родъ искусства, который доставляетъ величайшія нравственныя наслажденія, изображаетъ величайшія страданія. Такова трагедія, въ которой приносится нравственной цѣлесообразности въ жертву все остальное или наоборотъ: нравственная цѣлесообразность приносится въ жертву страстямъ, влеченіямъ, склонностямъ и т. п. [398]).

Когда Коріоланъ стоитъ у покореннаго имъ Рима и, побѣжденный мольбою жены, сына и матери, ведетъ обратно войско, подвергаясь ненависти завидующаго ему соперника, то, конечно, Коріоланъ совершаетъ крайне нецѣлесообразный поступокъ, лишаясь плодовъ всѣхъ своихъ побѣдъ и намѣренно подвергаясь гибели. Но такимъ образомъ въ Коріоланѣ обнаруживается вся

мощь нравственнаго закона, попирающаго всѣ остальные интересы. Жертвовать жизнью значитъ совершать какъ бы самый нецѣлесообразный поступокъ, потому что жизнь есть условіе, благодаря которому возможно испытывать всѣ блага земныя. Но жертвовать жизнью ради нравственной цѣли есть высшая цѣлесообразность, дающая смыслъ жизни, какъ средства для проявленія нравственной правды [399]). Мы наслаждаемся зрѣлищемъ страданій, если имъ подвергается тотъ, кто исполняетъ нравственный законъ. Но мы наслаждаемся также и преступникомъ, не исполнившимъ нравственнаго закона и навлекшимъ на себя мученія совѣсти. Раскаяніе, доходящее до крайняго отчаянія, доставляетъ намъ возвышеннѣйшія наслажденія, обнаруживая всю мощь нравственнаго закона въ сердцѣ человѣка. Итакъ, страданія ради исполненія нравственнаго закона или страданія вслѣдствіе неисполненнаго нравственнаго закона, словомъ, страданіе въ томъ и другомъ случаѣ указываетъ на одно и то же, а именно: на безусловную важность нравственнаго закона для человѣка. Страданія отъ раскаянія въ содѣланномъ злѣ доставляютъ зрителю, по мнѣнію Шиллера, даже еще болѣе возвышенное наслажденіе, чѣмъ страданія, переносимыя ради исполненія долга: послѣднія облегчаются радостнымъ сознаніемъ исполненной обязанности. Если же человѣкъ налагаетъ на себя руки, мучимый совѣстью, то этимъ онъ свидѣтельствуетъ, что жить въ разладѣ съ нравственнымъ закономъ невыносимо для человѣческой природы [400].

Особенно сильное впечатлѣніе производитъ раскаяніе дѣятельное, когда человѣкъ сознаетъ свое преступленіе и дѣлаетъ усилія къ искупленію и возрожденію. Таковъ Раскольниковъ въ Преступленіи и Наказаніи Достоевскаго и Никита во Власти Тьмы Л. Н. Толстого [401]). Но самый высшій и художественный трагизмъ раскаянія слышится въ псалмахъ [402]). Тотъ, кто излилъ свою душу въ псалмѣ: „Помилуй мя Боже“, долженъ былъ пережить въ своемъ сердцѣ весь ужасъ сознанія грѣха и найти въ себѣ силы подняться изъ пропасти своего нравственнаго паденія, для чего нужны силы необычайныя. Эта мощь на мрачномъ фонѣ раскаянія, но не отчаянія и унынія, слышится въ музыкѣ „Покаянныхъ Псалмовъ“ Орландо Лассо, величайшаго нидерландскаго композитора XVI в., о которыхъ Амбросъ пишетъ: „Вообще выраженіе, которымъ проникнуты эти псалмы, глубоко захватываетъ душу; отъ него содрагаешься, но вмѣстѣ съ тѣмъ оно успокаиваетъ и удивительно возвышаетъ духъ. Здѣсь изображено глубокое раскаяніе. Но это не изможденное раскаяніе, а чувство мощной и благородной души, внушающей довѣріе, что

послѣ паденія она снова героически поднимется“ [403]). Раскаяніе производитъ глубокотрогательное впечатлѣніе. Трогательность, по мнѣнію Шиллера, есть главный признакъ трагическаго [404]). Такой взглядъ Шиллера на трогательность объясняется преувеличеннымъ значеніемъ, какое Шиллеръ, а также и Лессингъ, придавали состраданію [405]). И Моисей Мендельсонъ въ состраданіи признавалъ „душу нашего наслажденія трагическимъ“ [406]). Трогательное разслабляетъ душу. Она погружается въ себя, размягчается, таетъ въ сладкомъ потокѣ слезъ, изливающихся изъ глазъ, смотрящихъ съ полнымъ участія состраданіемъ на мученія и гибель страждущихъ [407]).

Но трагедія далеко не ограничивается только лишь тѣмъ, что трогаетъ сердце. Напротивъ, едва ли не главный характеръ трагическаго заключается въ потрясающемъ дѣйствіи на зрителей своимъ ужасомъ. Сильныя, потрясающія впечатлѣнія имѣютъ неотразимую привлекательность.

Доставляемыя ими наслажденія казались М. Мендельсону, Лессингу и Николаи также главною причиною, почему трагедія намъ нравится [408]). Сильныя, потрясающія впечатлѣнія, переживаемыя при созерцаніи трагическаго, пробуждаютъ душу отъ затхлаго застоя буржуазно-филистерскаго существованія. „Трагическое,—писалъ Бѣлинскій, — это Божья гроза, освѣжающая сферу жизни, послѣ зноя и удушья продолжительной засухи“ [409]). Чудное зрѣлище представляетъ герой [410]), внутренняя жизнь котораго нисколько не слабѣетъ отъ переносимыхъ страданій, а, наоборотъ, еще сильнѣе бьетъ ключемъ въ моментъ гибели [411]).

Жизнь безъ ощущеній не есть жизнь. Если какая-нибудь часть нашего тѣла ничего не чувствуетъ, значитъ она онѣмѣла, умерла. Наоборотъ, если въ этой части тѣла мы начинаемъ чувствовать хотя бы и болѣзненное ощущеніе, то, значитъ, въ ней есть еще жизнь. Такимъ образомъ ощущеніе страданія есть показатель жизни и интенсивность боли есть признакъ интенсивности жизни [412]). Лишь тотъ жилъ полною жизнью, кто много испыталъ. Цѣнность жизни опредѣляется полнотою существованія. Но какова бы ни была жизнь, все ея значеніе для насъ обнаруживается лишь при ея утратѣ [413]). Только передъ лицомъ смерти мы вполнѣ сознаемъ, что̀ для насъ жизнь. И эта цѣнность жизни возрастаетъ оттого, что она дается человѣку только разъ...

Если вся цѣнность жизни вполнѣ обнаруживается въ моментъ гибели, то сама гибель обнаруживаетъ всю цѣнность гибнущей личности. Страданіе и смерть показываютъ намъ достоин-

ство человѣка [414]). Оно опредѣляется тѣмъ, *какъ* оно страдаетъ и *изъ-за чего* умираетъ. Макбетъ убиваетъ въ лицѣ Дункана короля, своего родственника и гостя. Этотъ поступокъ возбуждаетъ въ насъ высшую степень ужаса, негодованія и отвращенія. Но самъ Макбетъ, убивая Дункана, страдаетъ до-нельзя. Неизмѣримыя страданія этого будущаго изверга обнаруживаютъ все благородство его души. Въ ней такъ мало сроднаго съ преступленіемъ, оно такъ не вяжется съ его честной, прямой натурой. Оттого, убивая Дункана, Макбетъ сознаетъ, что убиваетъ свой сонъ, покой своей души, счастья и радость своей жизни. Съ тѣхъ поръ, какъ онъ сошелъ съ прямого пути, его май отцвѣлъ и жизнь потеряла смыслъ и значеніе [415]).

Истерзанное сердце мученіемъ совѣсти свидѣтельствуетъ, что во внутреннемъ мірѣ Макбета одержало побѣду добро надъ зломъ [416]).

Точно также страданія Отелло дѣлаютъ намъ его личность безконечно дорогою. Вѣдь это не мученія одной животной ревностью. Онъ снесъ бы все.

„Но здѣсь, гдѣ-то, въ чемъ заключилъ я душу,
Гдѣ—жизнь моя и безъ чего мнѣ—смерть,
Здѣсь, гдѣ фонтанъ, откуда жизнь струится
И безъ чего изсякнуть должно ей—
Гдѣ это все уходитъ вдругъ навѣки,
Иль лужею становится, затѣмъ—
Чтобъ мерзкіе въ ней гады разводились,—
О, тутъ свой видъ ты измѣняй, терпѣнье,
Ты, молодой, румяный херувимъ,
И въ адскую наружность облекися“ [417]).

Дездемона, не настоящая, а созданная больнымъ воображеніемъ Отелло, благодаря навѣтамъ Яго, убила въ своемъ мужѣ, доблестномъ воинѣ, чистосердечномъ, наивномъ и, какъ ребенокъ, довѣрчивомъ, вѣру въ человѣка, вѣру въ добро.

Если Дездемона, думалъ Отелло, можетъ такъ страшно обманывать, то гдѣ же правда въ мірѣ?!

За то, что Дездемона убила въ Отелло вѣру, Отелло убилъ Дездемону:

„...иначе и другихъ
Она еще обманетъ въ этомъ мірѣ“ [417а]).

И вотъ онъ задуваетъ пламя жизни Дездемоны съ полнымъ сознаніемъ, что если онъ когда-нибудь раскается и снова пожелаетъ его зажечь, то ужъ болѣе не найти ему той искры

Прометея, способной возвратить ему свѣтъ очей его возлюбленной, безъ котораго путь его жизни погружается въ непроглядный мракъ. Задуть свѣчу, а тамъ...

Задуть свѣчу?
Когда тебя, мой огненный прислужникъ,
Я загашу, то, если въ томъ раскаюсь,
Могу опять зажечь... но, загасивъ
Свѣтильникъ твой, чудесное созданье,
Прекраснѣйшій природы образецъ,
Найду ли гдѣ я пламя Прометея,
Чтобъ вновь зажечь потухшій твой огонь“ [418]).

Узнавъ правду, Отелло понялъ, что̀ сдѣлалъ:

„...какъ глупецъ-индіецъ, я отбросилъ
Жемчужину, дороже всѣхъ сокровищъ
Его страны“ [419]).

Какъ жить ему послѣ того, что случилось? „Умереть, по-моему, блаженство“ [419a]), говоритъ Отелло. И, падая на трупъ Дездемоны, онъ восклицаетъ:

„...съ поцѣлуемъ
Я убивалъ тебя, съ поцѣлуемъ
Я смерть свою встрѣчаю близъ тебя“ [420]).

Стоитъ лишь на минуту представить себѣ Отелло не страдающимъ, чтобы понять, насколько его муки возвеличиваютъ его личность.

Что̀, если бы онъ махнулъ рукой на поведеніе жены, которую считаетъ безпутной? Или же, пусть Отелло, убивъ Дездемону, станетъ оправдываться и успокаиваться на мысли, что онъ въ сущности не виноватъ, такъ какъ руководился навѣтами Яго и имѣлъ основаніе считать Дездемону преступной. Какъ все это оттолкнуло бы насъ отъ Отелло!

Наоборотъ, его страданія при мысли объ измѣнѣ жены, превратившей въ его глазахъ чистаго ангела въ безстыдную обманщицу, его отчаяніе, когда она узнаетъ, что, убивъ Дездемону, онъ убилъ невинную жертву гнусной клеветы, убилъ свою вѣрную супругу и самъ разрушилъ свой собственный рай, именно и дѣлаютъ его намъ столь дорогимъ.

И какъ любимъ мы его за его мученіе, за его смерть! Какъ въ этихъ страданіяхъ и въ его самоубійствѣ сказалась вся безконечно-благородная его личность!

А Макбетъ! Что̀, если бы онъ, убивъ Дункана, не испыталъ бы

ни малѣйшаго угрызенія совѣсти, какъ это бываетъ у нѣкоторыхъ преступниковъ, у которыхъ чувство долга совершенно атрофировано? [421]) Дѣло удалось окончить удачно, всѣ концы въ воду и онъ на тронѣ. (См. стр. 187). Столь желанная царская корона у него на головѣ. Но какъ жжетъ она ему мозгъ кровавыми видѣніями!

Онъ добился своей цѣли, но неправымъ путемъ. Оттого она не радуетъ его. Будь Макбетъ счастливъ на тронѣ, на который вошелъ по обагреннымъ кровью ступенямъ, онъ сталъ бы намъ ужасенъ.

Но его мученія мирятъ насъ съ нимъ, заставляютъ не проклинать, а глубоко сожалѣть его.

Страданія и гибель Отелло и Макбета нравятся намъ не потому, что въ нихъ мы видимъ искупленіе вины. Причина заключается въ томъ, что въ этихъ страданіяхъ и гибели обнаруживается прекрасная душа этихъ страдальцевъ [422]).

Лучшимъ доказательствомъ того, что страданіе и гибель вовсе намъ не важны, какъ искупленіе вины, можетъ служить Антигона, не совершившая ничего преступнаго. Вѣдь нельзя же ее считать виновной въ томъ, что она не исполнила требованія Креона [422]). Наоборотъ, она поступила хорошо, не послушавъ Креона, издавшаго дурное постановленіе; вѣдь онъ самъ себя потомъ призналъ виновнымъ. Тѣмъ не менѣе страданія и гибель Антигоны хотя съ нашей точки зрѣнія и не искупаютъ никакой вины, тѣмъ не менѣе служатъ для насъ источникомъ глубокихъ наслажденій.

Согласно религіознымъ вѣрованіямъ грековъ, Антигона была убѣждена въ необходимости похоронить своего брата: иначе его тѣнь въ Гадесѣ не имѣла бы покоя. Представимъ себѣ, что Креонъ не издалъ своего приказанія, запрещавшаго хоронить ея брата, какъ измѣнника отечеству, и Антигона безпрепятственно исполнила свою обязанность въ отношеніи умершаго брата. Ея поступокъ никакой особенной симпатіи не могъ бы намъ внушить къ ней.

Но Антигона знала о запрещеніи Креона хоронить брата. Она знала, что за ослушаніе опредѣлена смертная казнь. Значитъ, въ ея устахъ были не пустыя слова, когда она говорила, что „рождена не для вражды взаимной, а для любви“ [423]). И тѣмъ болѣе подтверждаетъ она свою любовь къ брату, что ей самой хотѣлось бы жить. Представимъ себѣ, что Антигона отъ какой-либо причины, напримѣръ, отъ несчастной любви, тяготится существованіемъ. Тогда ей не страшно преступить пове-

лѣніе Креона: смерть для нея была бы желаннымъ прекращеніемъ мученій и подвигъ ея значительно облегчился бы.

Но Антигонѣ, наоборотъ, жизнь крайне дорога и сулитъ молодой гречанкѣ столько радостей! Перспектива счастливаго существованія манитъ Антигону.

Пожертвовать имъ страшно трудно. И тѣмъ не менѣе она приноситъ свое счастіе, свою жизнь въ жертву любви къ брату и обнаруживаетъ весь лучезарный свѣтъ своей душевной красоты.

Страданіе и гибель трагическаго героя доставляютъ намъ наслажденія тѣмъ, что показываютъ намъ эту духовную красоту человѣка, то-есть то, что есть лучшаго въ этомъ мірѣ [424]). Нравственная сила можетъ проявиться лишь въ процессѣ борьбы—въ страданіяхъ и гибели ради служенія идеѣ, ради исполненія долга. Духовная краса блеститъ на мрачномъ фонѣ зла. Созерцать страданія намъ нравится тогда, когда они обнаруживаютъ благородство человѣческой природы и обусловливаютъ проявленіе духовной красы человѣка. Нравственный поступокъ для заинтересованнаго лица приноситъ практическую пользу и есть добро. Тотъ же поступокъ съ точки зрѣнія безкарыстнаго созерцанія [425]) доставляетъ эстетическое наслажденіе и есть проявленіе духовной красоты. И чѣмъ съ большими страданіями сопряженъ данный поступокъ, тѣмъ значительнѣе его этическое достоинство, тѣмъ выше его эстетическая цѣнность [426]).

Трагическое, кромѣ эстетическаго наслажденія высочайшей въ мірѣ красотою, а именно: духовною красотой человѣка, представляетъ еще громадный интеллектуальный интересъ, показывая относительное значеніе жизни и смерти [427]).

Трагическое учитъ насъ что такое значитъ быть человѣкомъ [428]), слѣдовательно, высшей житейской мудрости. Жизнь человѣческая—задача тяжелая: „жизнь прожить, не поле перейти“. Многимъ эта задача не по силамъ. Оттого такая масса самоубійствъ, сумасшествій и тѣхъ живыхъ мертвецовъ, которые могутъ сказать о себѣ:

„Я пережилъ свои желанія,
Я разлюбилъ свои мечты...“ [428а])...

Трагическое убѣждаетъ насъ, что человѣческая жизнь окрашена въ мрачный колоритъ. Она полна страданій и обречена на гибель.

Но страданія и гибель насъ возмущаютъ, какъ нѣчто такое,

чего быть не должно. Казалось бы, что жизнь слѣдовало дать намъ для безконечной радости, для вѣчнаго счастія и не только одному или нѣсколькимъ, а рѣшительно всѣмъ.

На предложенный Иваномъ Карамазовымъ вопросъ: согласились ли бы мы построить наше счастіе на страданіи хотя бы одного невиннаго малютки, мы, конечно, отвѣтили бы: нѣтъ! [429]) Однако міръ существуетъ полный страшнымъ трагизмомъ: вопли мученій и гибели слышны отовсюду. Мы, хотя и содрогаясь, любуемся обнаруживаемой трагизмомъ красою человѣческаго духа. Но отъ этого вѣдь самимъ страдальцамъ не легче...

Однако земныя страданія, какъ они ни ужасны, все-таки не вѣчны. Они слабѣютъ въ агоніи и смерть прекращаетъ всѣ муки.

И Отелло, извѣдавшій ядъ клеветы, направившей его руку на лучшую изъ женъ, и Макбетъ, этотъ благородный воинъ, обольщенный вѣдьмами честолюбія и захлебывающійся кровью своихъ жертвъ, и Лиръ, извѣдавшій, вслѣдствіе неблагодарности своихъ дочерей, долю бездомнаго скитальца, о которой такъ мало думалъ, когда былъ на тронѣ [429a]), и умирающій на трупѣ Корделіи, которая одна его любила, словомъ всѣ трагическіе герои, извѣдавшіе, что такое жизнь, находятъ въ смерти успокоеніе, погружаясь въ иной міръ, гдѣ нѣтъ, „печали и воздыханій“.—Смерть ужасна для того, кто еще не позналъ жизни и еще жаждетъ всѣхъ ея наслажденій. Трагедія обнаруживаетъ всю горечь ихъ отравы, а смерть героя, сбрасывая свою пугающую личину, предстаетъ во всемъ кроткомъ величіи своей неизбѣжности. Оттого примиряющее впечатлѣніе трагическаго.

На одномъ произведеніи Ретеля смерть, какъ другъ [429b]), звонитъ въ колоколъ отходную усталому отъ жизни, для котораго ничего нѣтъ лучше покоя небытія [430]).

Такъ всякому изъ насъ, пережившему съ гибнущимъ трагическимъ героемъ весь ужасъ его судьбы, въ благовѣстѣ его смерти слышится слово утѣшенія и примиренія:

„Подожди немного, отдохнешь и ты!“

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ГЛАВѢ XI-й.

1) Th. Husley, Science and Morals. (Th. Husley, Evolution and Ethics and others Essays. London. 1893, p. 146). Слово „драма“ происхожденія дорическаго и въ обыкновенномъ дорическомъ языкѣ обозначаетъ „явленіе“, „исторіи“, два слова со священнымъ смысломъ. (Вагнеровскій вопросъ. Фр. Ницше. Пер. О. О. Р. Кіевъ. 1899, стр. 23). Трагедія отъ τράγος—козелъ. Она произошла изъ музыкальной пантомимы, изображавшей это животное, игравшее первенствующую роль въ жизни грековъ, когда они были скотоводами. Эта пантомима или хоровой танецъ сначала была безъ словъ. Хоръ дѣлился на двѣ части. Одинъ хоръ спрашивалъ, другой отвѣчалъ. Впослѣдствіи изъ хора выдѣлялись дѣйствующія лица, объяснявшія словами то, что изображала пантомима. (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 256—258, 311).

2) J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 51.

3) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 427. О трагическомъ см. Johannes Volkelt, System der Aesthetik. München. 1910. Bd. II, S. 293 u. ff.

4) „Чѣмъ болѣе мы углубляемся въ смыслъ словъ, которыя говоритъ намъ простой потокъ времени, тѣмъ глубже мы потрясены загадочнымъ, непонятнымъ ужасомъ, его проникающимъ. Дѣйствительность не находится ни въ царствѣ тѣней прошедшаго, ни по ту сторону будущаго, а лишь въ настоящемъ. Вся полнота бытія, весь жизненный пылъ заключенъ въ настоящемъ моментѣ. Но что такое это теперь? Кратчайшая продолжительность, которая, стремясь въ безконечность, старается еще болѣе укоротиться; остріе, тонкое, какъ волосъ, которое, какъ ни остро, все оказывается еще недостаточно; слѣдовательно нѣчто, а на самомъ дѣлѣ ничто. По мѣрѣ того, какъ мы ищемъ настоящее, оно все уменьшается и наконецъ исчезаетъ. Оно есть не что иное, какъ это постоянное самоуничтоженіе.

Другими словами: настоящее заключается лишь въ переходѣ прошедшаго въ будущее. Но прошедшее и будущее лишены всякой реальности. Слѣдовательно, настоящее есть переходъ изъ одного ничто въ другое. Между тѣмъ, какъ будущее безостановочно течетъ въ настоящее, уже тотчасъ становится прошедшимъ, не успѣвъ превратиться въ осязательную дѣйствительность. Въ строгомъ смыслѣ, настоящее никогда не достигаетъ реальности, а состоитъ въ вѣчномъ исчезновеніи чего-то не существующаго. Настоящее, хотя преисполнено дѣйствительностію, но неуловимо. Въ тотъ моментъ, когда оно говоритъ: я есмь, оно уже умерло. Настоящее, этотъ цвѣтъ и кульминаціонный пунктъ жизни, этотъ центръ дѣйствительности, есть небылица и карикатура бытія. Во времени обнаруживается весь абсурдъ природы конечнаго существа. По этому поводу Шопенгауэръ говоритъ страшныя слова“.

(J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 428—429). Ср. Pensées de Marc Auréle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre II, § XVII, p. 47, III, § X, p. 67—68, IV, § XLIV, p. 111,

Livre V, § XXIII, p. 148, VI, § XXXVIII, p. 192. Cp. Pascal, Pensées, article III, § 6 Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris Hachette. 1882, I, p. 255—256.

5) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 427.

6) Ibid. S. 427.

7) Ibid. S. 430. Cp. Franz Jahn, Das Problem des Komischen in seiner geschichtlichen Entwickeluny. Potsdam.

8) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. S. 431.

9) Ibid. S. 432—433.

10) Ibid. S. 433.

11) Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, zweite Auflage, Berlin, 1862, bd. II, s. 463.

12) H. Taine, Vie et opinions de M. Frédéric—Thomas Graindorge. Paris. 1873. Chapitre XXIV, Un Tête-à-Tête, p. 332 — 333. Гоголь о музыкѣ (Скульптура, живопись и музыка. Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 1402).

13) Italo Pizzi, L'epopea Persiana e la vita e i costumi dei tempi eroici di Persia. Firense. 1888, p. 47—48.

13*a*) Свѣтъ Азіи. Поэма Эдвина Арнольда. Переводъ А. Анненской. Подъ редакціей В. Лессевича. Спб. 1890, стр. 44—60.

14) К. Фламмаріонъ, Популярная астрономія. Пер. Вурцеля. Варшава, 1880, стр. 16.

14*a*) Зигфридъ, богъ солнца, убиваетъ дракона, символъ ноги. (H. Lichtenberger. R. Wagner. Der Dichter und Denker. Dresden und Leipzig. 1899, S. 280).

15) M. Carriere, Die Poesie. Zweite Auflage. Leipzig. 1884. S. 260, 263—264. „Древній пѣвецъ высказываетъ съ поразительною образностію основную мысль всего трагизма: боги предложили Ахиллу на выборъ или долгую, но безъизвѣстную, или славную, но короткую жизнь. (Иліада, 9, 410; ср. I, 352, 416). Такъ какъ герой выбралъ славу, то, подобно Зигфриду, долженъ былъ рано умереть". (Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen, Kunstlehre in fünft Teilen. Erster Teil, Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 167).

16) Но злобный рокъ суровою рукой
Беретъ его, бросаетъ подъ копыта
Несущихся коней, и все разбито:
Прекраснаго таковъ удѣлъ земной.

(Шиллеръ, Смерть Валленштейна. Дѣйствіе четвертое. Явленіе XII. Собраніе сочиненій Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. Подъ ред. С. А. Венгерова. Спб. 1901. IV, стр. 355).

Видишь: боги рыдаютъ и плачутъ богини Олимпа,
Что совершенному—смерть, смерть красотѣ суждена.

Шиллеръ, Ненія. Пер. М. Михайлова. (См. Лирическія стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ поэтовъ, изданныя подъ редакціею Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1857, стр. 144—145).

17) Трогательна гибель беззаботныхъ, прелестныхъ образовъ. Она не должна быть главнымъ предметомъ трагедіи, но можетъ представить весьма эффект-

ный контрастъ съ настоящими героическими характерами, какъ, напримѣръ Рюдигеръ въ Нибелунгахъ, Максъ и Валленштейнъ, сыновья Эдуарда, Гретхенъ Клерхенъ. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Meinz. 1897. S. 135). Гибель Макса и Теклы трогательна (см. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd II. S. 32).

Впрочемъ, Шиллеръ видитъ цѣль трагедіи въ трогательномъ (см. Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenstanden. Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Reclam jun. Bd. II. S. 224). Ср. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 379, 380—388, 74. J. Volkelt, System der Aesthetik. München. 1910. II S. 267 u. ff. Ср. Groos. Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 365—366.

18) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 73.

18*a*). Дневникъ писателя за 1876. (Полное собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго. Изд. 7-ое. Спб. 1905. Томъ X, стр. 15—19. О мученіяхъ дѣтей, см. Достоевскій, „Братья Карамазовы“. (Полное собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 271).

19) Объ этой картинѣ см. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. Abtheilung. S. 481.

20) Ibid. II. S. 483. Эта картина Делароша воспроизведена въ Oeuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham accompagnée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Goddé Paris. 1858, pl. 14.

Судьба этихъ несчастныхъ дѣтей произвела на П. Делароша такое сильное впечатлѣніе, что черезъ двадцать лѣтъ, а именно въ 1852 г., онъ снова возвратился къ этому сюжету. П. Деларошъ на этотъ разъ изобразилъ заключенныхъ въ моментъ ихъ утренней молитвы. Старшій еще лежитъ въ постели, подлѣ него младшій стоитъ на колѣняхъ. Обоимъ дѣтямъ приданъ оттѣнокъ экспрессіи черезчуръ сентиментальный. (Ibid. II. S. 483). О дѣтяхъ Эдуарда IV Поль Деларош см. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. München. 1893. I. S. 346—347 и Northate. (Ibid. II, S. 62).

Объ упомянутой картинѣ Деларош см. Heine, Französische Zustände. Französische Maler. (Heinrich Heine's sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Lachmann. Leipzig. Th. Reclam jun. Bd. IV, S. 427—428).

21) W. Lübke und C. von Lützow, Denkmäler der Kunst. Fünfte Auflage. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 362. См. ibid. Tafel. Tafel 121, Fig. 7.

22) Шекспиръ, Жизнь и смерть короля Ричарда III. (Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Перевелъ П. А. Каншинъ. Безплатное приложеніе къ журналу „Живописное Обозрѣніе“ за 1893 годъ. Спб. 1893. Томъ VI, стр. 77).

23) Байронъ, Шильонскій узникъ. Пер. Жуковскаго. (В. А. Жуковскій, Собраніе сочиненій въ одномъ томѣ. Спб. изд. Н. П. Холмушина. 1913, стр. 508).

24) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изданіе Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 291).

25) Тамъ же. Томъ I, стр. 291.

26) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. Vierte Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 85.

27) Эта цитата помѣщена въ Oeuvre de Paul Delaroche reproduit en pho-

tographie par Bingham accompagnée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Goddé. Paris. 1858, pl. 16. Тамъ же репродукція этой картины.

28) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II Abtheilung. S. 484—485.

28*a*) (R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. München. 1893. Bd. I, S. 434).

28*b*) Ibid. I, S. 431. Максъ художникъ трогательнаго. (Ibid. I, 431). Его Магдалина и Орлеанская Дѣва трогательны. (Ibid. I, S. 433).

29) В. Шекспиръ, Гамлетъ. (Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ перевелъ П. А. Каншинъ. Безплатное приложеніе къ журналу „Живописное Обозрѣніе" за 1893 годъ. Спб. 1893 г. Томъ I, стр. 26.

„Гибель Офеліи, по причинѣ отсутствія возвышеннаго, не трагична, а лишь трогательна". (Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage, Berlin. 1868. Bd. II. S. 32).

29*a*) Гете, Фаустъ. (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1872, II, стр. 119).

29*b*) Тамъ же, II, стр. 127.

30) „Богъ Іисуса не тотъ деспотъ, который насъ убиваетъ, насъ проклинаетъ, насъ спасаетъ, когда ему заблагоразсудится. Богъ Іисуса нашъ отецъ. Онъ слышится въ тихомъ дыханіи въ насъ, шепчущемъ: „Отецъ". Богъ Іисуса не тотъ пристрастный деспотъ, который выбралъ своимъ народомъ Израиля и за него заступается противъ всѣхъ и всего, а Богъ всего человѣчества". (Er. Rénan, Jésus. Cinquième édition Paris. 1864, p. 36).

30*a*) О культѣ Богородицы см. Lecky, History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europa. London. 1866. Vol. I, p. 234—235.

31) Гете, Фаустъ (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. II, стр. 127). Гретхенъ передъ Mater Dolorosa изобразилъ Максъ. Эта полная трогательности картина одна изъ лучшихъ названнаго художника (см. Fr. Pecht, Deutsche Künstler der 19 Jahrhunderts. Dritte Reihe. Nördlingen. 1881. S. 250—251. О другихъ произведеніяхъ Макса, отличающихся трогательностію см. ibid. S. 232. 240, 249.

31*a*) Жуковскій, Stabat Mater. (В. А. Жуковскій, Собраніе сочиненій въ одномъ томѣ. Спб. изд. Н. И. Холмушина. 1913, стр. 78). Авторомъ гимна „Stabat Mater" считается Джіаконини да Тоди. (См. М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1874. Томъ III, стр. 458).

32) „И тебѣ самой оружіе пройдетъ душу". (Евангеліе отъ Луки. II, 35).

32*a*) Джакопани (Jacopanus) умеръ въ 1306 г. Мелодія на Stabat Mater— старинный хоралъ. (H. Riemanus Musik — Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 1344). О композиторахъ, писавшихъ на этотъ текстъ, см. Settings of the Stabat Mater by Clifford B. Edgar (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jahrgang II. Heft 2, Januar—März. 1901. S. 303—307.

33) Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Stuttgart. 1861. I, S. 26—27. Произведеніе Асторги „Stabat Mater" издано Петерсомъ. Отрывокъ, о которомъ говорится въ текстѣ, помѣщенъ въ моей „Краткой Исторической Музыкальной Хрестоматіи". 2-ое изд. Спб. 1900, стр. 338—347.

34) Евангеліе отъ Матѳея. XXVI, 51—55.

35) Er. Rénan, Marc Aurèle. 5 éd. Paris. 1883, p. 62. Lecky, History of

european Morals. London. 1869. I, p. 415, 416, 469, 470. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 241, 244.

36) Лессингъ, Гамбургская Драматургія. (Сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ редакціей П. Н. Полевого. Спб. Москва. 1883 г. Томъ V, стр. 103—104). Гюнтеръ тоже отрицаетъ пригодность святого мученика для трагедіи (см. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst. S. 447—451). Наоборотъ, о возможности христіанской трагедіи см. Gerhard Gietmann S. J. und Jogannes Sörensen S. J., Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 150.

О несоотвѣтствіи христіанскаго міросозерцанія трагическому см. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 41, 241, 244, 413, 416, 417. Ср. J. Bahnsen. Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 19—22. О невозможности христіанской трагедіи Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II, S. 134.

36*a*) „Все стоическое несценично“ (Лессингъ, О Лаокоонѣ. Пер. Эбельсина. Москва. 1859, стр. 7).

37) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens d'Epictète et der pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 69.

Маркъ Аврелій находилъ полезной трагедію и комедію: Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthèlemy. St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre XI, § VI, p. 402—404.

38) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 5—7.

39) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par Barthelemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre IX, § XL, p. 346—347.

40) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 59—60, 63, 96—97.

41) Ibid. p. 161—168.

42) Краткая біографія Эпиктета помѣщена тамъ же, стр. LV—LVIII. Самъ Эпиктетъ указываетъ на Діогена и Сократа, какъ на высшій идеалъ человѣческой свободы. Ibid., p. 168—171.

43) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 175.

44) А. Майковъ, Три смерти (Полное собраніе сочиненій А. Н. Майкова. Изд. 6-ое. Спб. 1893. Томъ 3-ій, стр. 26).

45) Липсъ говоритъ, что если бы Антигона и Дездемона обнаружили передъ смертію стоическое спокойствіе, то произвели бы менѣе трагическое впечатлѣніе. (Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891, S. 47, 49).

46) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 363—364, 370—371. О злѣ см. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 537—538. Преступникъ въ трагедіи (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II. S. 135).

47) Ibid. S. 157.

48) С. Т. Аксаковъ, Семейная хроника и воспоминанія. Изд. 4. Москва. 1870, стр. 69.

49) Достоевскій, Братья Карамазовы.

50) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzenten Jahrhunderts. 3. Th. 3. Buch. Erste Abt. 3. Auflage. Braunschweig. 1879. S. 366.

51) Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 188—189.

52) Ibid. S. 192, 202—203.

53) Ibid. S. 189.

54) „Если приключается со злодѣемъ бѣда, то не совсѣмъ отсутствуетъ эффектъ, производимый обыкновенно трагическимъ страданіемъ. Въ особенности, если бѣдствіе достигаетъ высокой степени, то мы испытываемъ частію состраданіе, частію возвышающее насъ чувство (Erhebungsgefühlen), когда злодѣй противопоставляетъ своему горю храбрость, спокойствіе, хладнокровіе или отъ своихъ страданій испытываетъ облагораживающее дѣйствіе. Между тѣмъ это впечатлѣніе заглушается нравственнымъ удовлетвореніемъ, доставляемымъ намъ страданіями и гибелью злодѣя, въ которыхъ мы видимъ справедливую кару. Слѣдовательно, трагизмъ преступленія отличается отъ прочаго трагизма тѣмъ, что въ производимомъ имъ впечатлѣніи преобладаютъ два нравственныя чувства: 1) негодованіе, причиненное злодѣяніемъ, еще болѣе усиливающееся счастіемъ и удачей, которыми сопровождается преступленіе; 2) удовлетвореніе нашей потребности въ справедливости и въ возмездіи, почерпаемое нами въ зрѣлищѣ, доставляемомъ намъ страдающимъ и гибнущимъ преступникомъ“ (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 371, ср. ibid. S. 239). Объ эстетическомъ значеніи зла. Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 232—234. Ср. Th. Lipps. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 537. Гибель и страданія злодѣя примиряютъ съ нимъ. (Ibid. S. 559—560, 563). Противоположностью трагизму преступленія является гибель героя, стремящагося къ добру; но оно оказывается слишкомъ высокимъ, а потому не по силамъ героя, гибнущаго вслѣдствіе невозможности достигнуть такой цѣли. Примѣры: „Ueber die Kraft“ Бьернсона и Клара въ „Брандтѣ“ Ибсена. (Ibid. S. 195).

54*a*) R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formenlehre. Wien. 1865. S. 41—42.

55) Шекспиръ, Макбетъ. (См. Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб., 1865. Томъ I, стр. 381).

56) Тамъ-же. Томъ 1, стр. 380.

57) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 185.

Наоборотъ, гибель слабаго не трагична. См. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 191—192.

58) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. S. 185—186.

59) Ibid. S. 186.

60) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 139.

60*a*) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen München. 1897. S. 187.

60*b*) Ibid. S. 186—187.

61) Шекспиръ, Жизнь и Смерть Ричарда III. (Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ, перевелъ П. А. Каншинъ. Безплатное приложеніе къ журналу „Живописное Обозрѣніе“. Спб. 1893. Томъ VI, стр. 4—5).

62) Фр. Шиллеръ, Разбойники. (Всеобщая Библіотека. № 1. Изд. второе. Кіевъ—Харьковъ. 1896. Стр. 15—16, 19).

63) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 188.

64) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изданіе Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 246—247).

65) Ни одинъ народъ не претерпѣлъ столькихъ религіозныхъ гоненій, какъ евреи. (Lecky, History of the rise and influence of the spirit of Rationalism in Europe. New-York. 1876. Vol. II, p. 270).

66) Шекспиръ, Венеціанскій Купецъ. (Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ, пер. П. А. Каншинъ. Безплатное приложеніе къ журналу „Живописное Обозрѣніе". (Спб. 1893. Томъ VI, стр. 122).

67) Тамъ же. Томъ VI, стр. 123.

68) Тамъ же. Томъ VI, стр. 144—145.

69) Тамъ же. Томъ VI, стр. 161.

70) О Шейлокѣ, см. Гейне (Jessike, Porzia въ Shakespeare's Mädchen und Frauen. Heinrich Heine's sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Laehmann. Leipzig. Phil. Reclam jun. II, S. 453—465). „У Шейлока ненависть къ христіанамъ, которые относились къ евреямъ, какъ къ собакамъ, придаетъ ему величіе въ его дьявольской жестокости противъ Антоніо". (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 188). Озлобленіе, подобное озлобленію еврея къ христіанамъ, можетъ испытывать негръ къ бѣлымъ. „Въ гнусностяхъ Бердоса" (въ „Герцогѣ Готландскомъ" Граббе) этого чудовища въ образѣ негра, преслѣдующаго своею яростною ненавистью герцога Готландскаго, выражается месть, наполняющая его къ европейцамъ, такъ какъ разъ бѣлые дьяволы высѣкли и измучили его до крови". (Ibid. S. 188).

70*a*) О Малютѣ Скуратовѣ см. Энциклопедическій Словарь Брокгауза и Ефрона. Спб. 1900. Томъ XXX, стр. 276. О Салтычихѣ см. П. Кичѣевъ, „Салтычиха". Изъ Русскаго Архива. № 2. 1865.

71) Ibid. S. 190.

72) Ibid. S. 190. Шекспиръ помогаетъ понять человѣка въ Ричардѣ III и лэди Макбетъ, „Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 63). Злодѣй можетъ быть привлекателенъ силою и умомъ. (Ibid. S. 66). О Францѣ Моорѣ см. ibid. S. 67.

72*a*) Шекспиръ, Макбетъ (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изданіе Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 358.

73) Тамъ же. I, стр. 360.

74) Тамъ же. Томъ I, стр. 360.

75) Тамъ же. Томъ I, стр. 360.

76) В. Шекспиръ, Жизнь и смерть короля Ричарда III. (Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ перевелъ П. А. Каншинъ. Безплатное приложеніе къ журналу „Живописное Обозрѣніе" за 1893 г. Спб. 1893. Т. VI, стр. 102).

77) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 190.

78) Ibid. S. 191.

79) Ibid. S. 191.

80) Lecky, History of european Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. Vol. II, p. 239.

81) Ibid. II, p. 234—242. „Свѣтъ, брошенный на адъ въ „Діологахъ" св. Григорія, кажется слабымъ и тусклымъ въ сравненіи съ нѣкоторыми

болѣе поздними монахами. Серія видѣній монаховъ, изъ которыхъ св. Ферзея (St. Fursey) въ VII вѣкѣ было одно изъ первыхъ, слѣдовали въ быстрой послѣдовательности до видѣній Тёндаля въ XII в., открыто объявившаго, что опишетъ всѣ подробности состоянія погибшихъ. Невозможно вообразить себѣ болѣе ужаснаго и вмѣстѣ съ тѣмъ смѣшного и чувственнаго пониманія будущаго міра, чѣмъ то, которое обпаруживаютъ эти писатели, или болѣе гнусную клевету на Существо, подвергающее свои творенія такимъ невыразимымъ истязаніямъ". Ibid. II, p. 235. Ср. Lecky, History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe. London. 1866. I, 341—344, 348—349, 350—357). По нашему мнѣнію, если Данте болѣе или менѣе подражалъ болѣе раннему произведенію, что очень сомнительно, то скорѣе всего онъ черпалъ въ видѣніи Тёндаля. Это видѣніе, можетъ быть, наиболѣе знаменитое изъ всѣхъ, было переведено почти на всѣ европейскіе языки. Своими деталями оно представляетъ другую „Божественную комедію" въ прозѣ. Помимо достоинства стиля, въ этомъ видѣніи есть мѣста, въ которыхъ Тёндаль описываетъ видѣнія болѣе ужасныя и болѣе вѣрныя". (Octave Delepierre, L'enfer. Essai philosophique et historique sur les légendes de la vie future. London. 1876).

Объ адскихъ мученіяхъ, объ ихъ безконечности и многочисленности погибшихъ см. Lecky, History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866, I p. 341—349. Адскія муки—средоточіе религіознаго настроенія среднихъ вѣковъ, особенно XII в. (Ibid. I, p. 348). Богъ благоволитъ только къ части человѣчества. Остальныя люди мучатся въ аду. (Ibid. I, p. 353). Ученіе о вѣчныхъ мукахъ приводитъ или къ желанію покоя несуществованія, или къ истребленію еретиковъ. (Ibid. I, p. 355). Психологическій анализъ ученія о вѣчныхъ мукахъ. (Ibid. I, p. 353—355).

82) Lecky, History of european Morals from Augusturs to Charlemagne London. 1869. II, p. 235—236.

83) Ibid. II. p. 238.

84) Достоевскій, Братья Карамазовы. (Полное собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 359—360).

85) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 141—142. Ср. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg, 1877. S. 19—22).

86) Bourget, Etudes et portraits. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst, Mainz. 1897. S. 141—142. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 19—22).

87) Lecky, History of european Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. II, p. 244—245. Ср. Ibid. I. p. 448. О трагизмѣ сомнѣнія см. Th. Ribot, La Psychlogie des sentiments. Paris. 1896, p. 366. О религіозномъ помѣшательствѣ. (Ibid. p. 316, 366—367).

88) Baule, Pensees diverses § 182.

89) Lecky, History of the Rise and influence of the spirit of Rationalism in Europe. 3 ed. London 1866. II. p. 404. Дреперъ, проводя параллель между смертію христіанскихъ мучениковъ и Джіардано Бруно, пишетъ: „Мученикъ вѣрилъ въ невидимую руку, которая поведетъ его черезъ мрачную долину,— вѣрилъ въ друга, тѣмъ болѣе вѣрнаго и кроткаго, чѣмъ ужаснѣе пламя костра. Для Дж. Бруно этой помощи не существовало. Его философскія убѣжденія, ради которыхъ онъ отдавалъ свою жизнь, не могли доставить ему утѣшенія. Нѣтъ ли чего дѣйствительно великаго въ этомъ одинокомъ че-

ловѣкѣ, нѣчто такого, передъ чѣмъ человѣческая природа не можетъ не преклоняться, когда онъ стоялъ въ мрачномъ залѣ суда передъ своими неумолимыми судьями". (Dräper, History of the Conflict between Religion and Science. London. 1875, p. 180—181). Біографія Дж. Бруно: Gustav Louis, Giordano Bruno, Seine Weltanschauung und Lebensauffassung. Berlin. 1900. О геройской смерти атеистовъ см. Gene, La Mort et la Diable. Paris. 1880, p. 208—210.

90) Naumann, Italienische Tondichter von Palestrina bisauf die Gegenwart. Berlin 1876, S. 300—302.

91) Лотти весьма эффектно употребляетъ уменьшенный септаккордъ въ своемъ знаменитомъ 8-ми голосномъ Crucifixus'ѣ. „Названный композиторъ, пишетъ Науманъ, воспѣваетъ здѣсь въ Распятомъ какъ бы героя трагедіи человѣчества, которое хотя цѣлыя столѣтія предчувствовало и ожидало своего Спасителя, но когда Онъ наконецъ явился среди людей, то они Его не узнали и пригвоздили къ кресту. Оттого кажется намъ, что мы въ этомъ произведеніи слышимъ не хоровые голоса, не плачъ отдѣльнаго человѣка о приносящемъ себя въ жертву Сынѣ Божіемъ, а скорѣе вопль всей земли и всѣхъ народовъ, жившихъ на ней,—вопль, проникающій въ самую глубь нашего сердца. Быть можетъ, нигдѣ въ духовной музыкѣ уменьшенный сепаккордъ, почти еще неизвѣстный въ этой сферѣ названнаго искусства, не употреблялся такъ часто и съ такимъ потрясающимъ эффектомъ, какъ въ этомъ Crucifixus'ѣ. Его долго выдержанные, диссонирующіе аккорды производятъ впечатлѣніе, какъ со всѣхъ сторонъ разверзающіяся пропасти горя и ночи, изъ которыхъ доносится до насъ вопль смертельнаго ужаса или содраганія, полнаго благоговѣнія. И несмотря на подобный драматизмъ, эта божественная музыка нигдѣ не теряетъ своего набожнаго характера, приличнаго богослуженію. (Ibid. S. 326—327).

Диссонирующіе аккорды въ церковной католической музыкѣ встрѣчаются и до Лотти. Но онъ имъ придаетъ болѣе значенія. Такой потрясающій, эффектъ, какой Лотти извлекаетъ изъ уменьшеннаго септаккорда, едва ли встрѣчается у кого-либо изъ болѣе раннихъ композиторовъ. Интересно сравнить, напримѣръ, уменьшенный септаккордъ у Нанини (1540—1607) въ „Exaudi nos, Domine" (8 и 9 такты этого сочиненія, помѣщеннаго въ Musica sacra für Kirchenchöre, höhere Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Friedrich Spitto. Göttingen 1887, S. 100) съ уменьшеннымъ септаккордомъ въ 8-ми голосномъ Crucifixus'ѣ Лотти (4, 6, 9, 30, 31, 37 и 39 такты этого сочиненія въ изданіи Брейткопфа и Гертеля: Zwei Crucifixus für 6 и 8 Simmen componirt von Ant. Lotti. S. 8, 9, 14, 15, 16).

92) Jouffroy, Nouveaux Mélanges philosophiques. 2 édition. Paris. 1861, p. 83—84.

93) Байронъ, Каинъ. (См. сочиненія Лорда Байрона въ переводахъ русскихъ поэтовъ, изданныя подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1875. Томъ III, стр. 277).

94) Тамъ же. Томъ III, стр. 279.

95) Въ „Люциферѣ" Байрона правота и благородство таковы, что этотъ смѣлый, свободный и безстрашный духъ превосходитъ своимъ величіемъ самого Іегову". (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 194—195).

96) На вопросъ о чувствахъ, возбуждаемыхъ подобною судьбою, Аристотель отвѣтилъ съ точностью, которая даже отъ повторенія его словъ въ

безчисленныхъ эстетическихъ изслѣдованіяхъ не утратила своего поразительнаго дѣйствія, а именно: трагическое возбуждаетъ страхъ и состраданіе“ (Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 352). О страхѣ и состраданіи см. Ben. Bosanquet, A History of Aesthetik. London. 1892, p. 235. Однако трагедія возбуждаетъ не только страхъ и состраданіе, но и другія чувства. Ошибка Аристотеля. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II, S. 129). „Трагическое настроеніе мы теперь понимаемъ не какъ страхъ и состраданіе, а какъ удивленіе и потрясеніе (Ergriffenheit) Max Dessair, Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik. Die neue Rundschau. August. 1905. VIII Heft. S. 940.

97) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 13.

По поводу „очищенія“, упоминаемаго Аристотелемъ въ опредѣленіи трагедіи, существуетъ много разныхъ толковъ. (См. J. H. Reinkens, Aristoteles ueber Kunst besonders ueber Tragödie. Wien. 1870. Fünfter Capitel. Die Lehre von der Katarsir—Wirkung. S. 78—163.

N. Festa, Lulle pui recenti interpretazioni della teoria aristotelica della Catarsi nel dramma. Firenze. 1901. A. Faggi. Lulla catarsi aristotelica nel dramma. Rivirta filosofica 1902, p. 236—241.

О катарсисѣ см. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 17 ff.).

Вотъ нѣкоторыя изъ этихъ толкованій.

Лессингъ въ Гамбургской Драматургіи приписываетъ трагедіи моральную цѣль: она должна исправлять насъ. „Такъ какъ, говоря короче, это очищеніе состоитъ просто въ превращеніи страстей въ добродѣтельныя наклонности, а по обѣ стороны каждой добродѣтели, по ученію философа, расположены крайности, между которыми она находится, то трагедія, чтобы обратить наше состраданіе въ добродѣтель, должна быть въ состояніи очистить насъ отъ обѣихъ крайностей состраданія; то же самое должно разумѣть о страхѣ“. (Лессингъ, Гамбургская Драматургія. Перевелъ съ нѣмецкаго Рассадинъ. Москва 1883, стр. 385. Объ „очищеніи“ Аристотеля Лессингъ говоритъ тамъ же, стр. 381—386). Эдуардъ Мюллеръ въ сочиненіи „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (Breslau, 1837. Bd. II, S. 62) сравниваетъ катартическое вліяніе трагедіи съ подобнымъ же вліяніемъ музыки, на которое указываетъ Аристотель въ „Политикѣ“ VII, 1341 слд. и объясняетъ его, какъ перемѣну чувства неудовольствія, заключающагося въ состраданіи и страхѣ, на чувство удовольствія. (Ср. J. H. Reinkens, Aristoteles, über Kunst besonders über Tragödie. Wien. 1870. S. 91—92. Ср. Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 71—72).

Бернайсъ совершилъ переворотъ въ толкованіи катарсиса своей статьей „Grundzüge der verlorenen Abhandlungen der Aristoteles über Wirkung der Tragödie“, появившейся въ 1857 г. (См. Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie der Dramna. Berlin. 1880). По его мнѣнію Аристотель глядѣлъ на катарсисъ съ патологической точки зрѣнія. Бернайсъ также, между прочимъ, основывается на мѣстѣ въ „Политикѣ“, гдѣ говорится: „Мы утверждаемъ, что музыкой должны пользоваться не ради одной только пользы, но и ради довольно многаго: для воспитанія и очищенія—что мы разумѣемъ подъ очищеніемъ, теперь скажемъ вкратцѣ, а подробнѣе поясникъ въ сочиненіи о поэзіи; въ третьихъ же для времяпрепровожденія“, и ниже фило-

софъ замѣчаетъ: „мы видимъ, что благодаря священнымъ пѣснямъ, тѣ, кто пользуется напѣвами, возвышающими душу, достигаютъ какъ бы исцѣленія и очищенія; то же самое непремѣнно испытываютъ люди жалостливые, пугливые и вообще впечатлительные, а прочіе—насколько возможно для каждаго изъ нихъ, и со всѣми происходитъ нѣкоторое очищеніе и они чувствуютъ облегченіе, соединенное съ удовольствіемъ". На основаніи этого замѣчанія Бернайсъ понялъ Κάθαρσις въ смыслѣ Κοῦφισις (облегченіе) и переводилъ заключительныя слова аристотелевскаго опредѣленія такъ: „Трагедія посредствомъ возбужденія (въ человѣкѣ) состраданія и страха производитъ облегчающее уничтоженіе такихъ состояній духа" (Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie der Drama. Berlin. 1880. S. 21). Точно тяжелый грузъ сваливается съ души человѣка (ср. Entlodung—разгруженіе) и на ней становится легко, что́ и сопровождается чувствомъ удовольствія. (Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва 1893, стр. 72—73).

Катарсисъ, по мнѣнію Целлера, есть успокоеніе аффектовъ, достигаемое путемъ ихъ возбужденія, но возбужденія художественнаго. „Искусство, говоритъ онъ, просвѣтляетъ и успокоиваетъ аффекты, подчиняя ихъ своему закону, пріурочивая ихъ не къ личному, а къ общечеловѣческому, благодаря опредѣленной мѣрѣ, овладѣвая ихъ развитіемъ и ограничивая ихъ силу; трагедія, напр., въ судьбѣ своихъ героевъ представляетъ общечеловѣческій жребій и въ то же время законъ вѣчной справедливости, музыка успокаиваетъ возбужденныя чувства, связывая ихъ ритмомъ и гармоніей".—„Цѣль трагическаго поэта—художественное возбужденіе и очищеніе состраданія и страха: жалкая судьба, представляющаяся нашимъ глазамъ, должна возбуждать наше состраданіе, а благодаря сознанію нашего сходства съ тѣми, которые страдаютъ,—и страхъ за самихъ себя; и, наконецъ, оба эти чувства приходятъ къ успокоенію въ изображеніи вѣчныхъ законовъ, которые обнаруживаются передъ нами во всемъ художественномъ произведеніи". (Zeller. Die Philosophie der Griechen. II Theil, II Abth. 2 Auflage, S. 604—622). (Ср. Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 73—74).

Клейнъ о катарсисѣ Аристотеля пишетъ: „Катарсисъ означаетъ превращеніе бурнаго, какъ бы вакхическою игрою на флейтѣ охмеленнаго, болѣзненно-восторженнаго пафоса въ успокоительный этосъ,—но очищенной и способной на симпатическое воспріятіе волненій. Катарсисъ означаетъ измѣненіе подавляющей скорби, непреоборимаго горя и негодованія, причиненнаго трагическимъ потрясеніемъ, въ продолжительную воспріимчивость человѣческой судьбы, человѣческаго страданія и несчастія. Катарсисъ ничто иное, какъ художественное смягченіе и успокоеніе трагически-возбужденнаго чувства и его замѣна трагически-освященнымъ, нравственно-серьезнымъ, гарманическимъ душевнымъ настроеніемъ" (Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. Bd. I, S. 12).

По поводу аристотелевскаго опредѣленія трагедіи вообще и его катарсиса въ частности высказалъ много интересныхъ мыслей Гюнтеръ. Страхъ и сострадание Гюнтеръ замѣняетъ потрясеніемъ и трогательностію и переводитъ слова Аристотеля такъ: „Трагедія трогательностію и потрясеніемъ производитъ очищеніе чувства, распространяющееся непосредственно на подобныя состоянія души". (G. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst. Leipzig — Berlin. 1885. S. 258. Богатая библіографія и разсужденія о ка-

тарсисѣ Аристотеля см. Ibid. S. 522—537). Объ аристотелевскомъ катарсисѣ см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I, S. 221—222. II, S. 23 и Th. Lipps. Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 572. H. Cohen, Äesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. II. S. 75.

98) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва 1893. стр. 27. Строгой критикѣ подвергнулъ аристотелево опредѣленіе трагическаго Фишеръ (Vischer, Aesthetik. § 143. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 377). На недостаточность и неясность въ опредѣленіи трагическаго у Аристотеля указывали Вальтеръ (Julius Walter, Geschichte der Aesthetik im Altertum. Leipzig. 1893. S. 612 ff.), Гюнтеръ (G. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst. Leipzig—Berlin. 1885. S. 240—284, 522—537; ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 365); въ особенности же вѣскія возраженія противъ аристотелева опредѣленія трагическаго высказалъ Фолькельтъ (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 364—366). Наоборотъ, съ аристотелевымъ опредѣленіемъ трагическаго, возбуждающаго страхъ и состраданіе, согласны изъ новѣйшихъ писателей: Баумгартъ (Baumgart, Handbuch der Poetik. S. 423), Бернайсъ (J. Bernays, Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie der Drama. Barlin. 1880, S. 72), Клейнъ (Klein, Geschichte des Dramas. Leipzig. 1865. Bd. I, S. 13) и Гроосъ (K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 352);—изъ прежнихъ писателей: Лессингъ (въ 74 статьѣ Гамбургской Драматургіи. См. сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ редакіей П. Н. Полевого. Спб. Москва. 1883. Т. V, стр. 383; ср. мнѣніе Лессинга въ его письмѣ къ Nicolai и Мендельсону. См. Briefen vom 13 und 28 November und vom 18 December. 1756) и Мендельсонъ (Moses Mendelsohns Schriften, herausgegeben von Moritz Brasch. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 79, 111 f. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 366).

99) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 364—365.

100) Ibid. S. 74—76.

101) Кирхманъ опредѣляетъ трагическое, какъ „гибель возвышеннаго“. (J. H. v. Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II, S. 29—31). Того же мнѣнія Шиллеръ (см. конецъ „Vom Erhabenen“ и начало „Ueber das Pathetische“ названнаго писателя), Vischer (Aesthetik. §§ 117, 127), Seising (Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855 S. 323). Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 64.

Гроосъ считаетъ необходимымъ для трагедіи, чтобы гибели подвергалась интересная личность. (K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 350). Но все-таки Гроосъ склоняется въ опредѣленіи трагическаго къ „гибели возвышеннаго“ (Ibid. S. 361, 362, 364, 366, 367).

Гроосъ ссылается на Куно Фишера, Кирхмана, Лемке и др. Слабые и легкомысленные люди не могутъ быть трагическими героями (см. J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 16—17). О возвышенномъ характерѣ трагическаго см. Ibid. S. 48. „Наше эстетическое наслажденіе въ трагедіи, пишетъ Шопенгауеръ, относится не къ чувству прекраснаго, а къ чувству возвышеннаго и даже представляетъ изъ себя высшую степень этого чувства“. „Въ моментъ трагической катастрофы яснѣе, чѣмъ когда-либо, въ насъ возникаетъ убѣжденіе, что жизнь—тяжелый сонъ, отъ котораго мы должны пробудиться. Въ этомъ отношеніи впечатлѣніе отъ трагедіи аналогично съ впечатлѣніемъ отъ демонически-возвы-

шеннаго, такъ какъ подобно послѣднему, оно поднимаетъ насъ надъ волею и ея интересами и приводитъ въ такое настроеніе, что мы находимъ удовольствіе въ созерцаніи прямо противодѣйствующаго нашей воли". (Артуръ Шопенгауэръ. Міръ какъ воля и представленіе. Дальнѣйшія доказательства основныхъ положеній пессимистической доктрины. Пер. Соколова. Спб. 1893. Стр. 528—529). „Вслѣдствіе гибели возвышенной личности возвышенное становится трагическимъ", пишетъ J. Müller (Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 135). „Лишь страданія возвышенной личности производятъ трагическое впечатлѣніе" (ibid. S. 135). „Трагическое есть возвышенное въ страданіи и гибели, или мученіе достойной личности обнаруживающей въ страданіи свое величіе". (Jonaslohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 190). Трагическое есть одна изъ формъ возвышеннаго. (Ibid. S. 190). Въ трагическомъ борьба сильнаго съ сильнѣйшимъ. (Ibid. S. 191). Борьба должна обнаружить силу и достоинство трагическаго героя. (Ibid. S. 191). Сила обнаруживается въ борьбѣ. (Ibid. S. 189). Трагическивозвышенное см. Th. Lipps. Grundlegung der Äesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 538.

102) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 64.

103) Ibid. S. 64. Кестлинъ думаетъ, что трагическое можетъ быть возвышеннымъ, но въ этомъ нѣтъ необходимости. Онъ даже того мнѣнія, что трагическое никогда не бываетъ чисто-возвышеннымъ, потому что ошибка или другое противорѣчіе противоположны возвышенному, которое къ тому же всего менѣе способно возбудить къ себѣ состраданіе. (Karl Köstlin, Aesthetik. Tübingen 1869, S. 237). Опроверженія Кестлина см. у Брандеса (считающаго трагическое за особый родъ возвышеннаго). (См. Georg Brandes, Aesthetische Studien. Charlottenburg. 1900. S. 1—2, 42) и у Гитмана и Сёренсена (см. Gerhard Gietmann S. 7. und Iohannes Sörensen S. 7, Kunstlehre in fünf Teilen, Eister Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg in Breisgau 1899. S. 146).

104) Шлегель указываетъ на преимущества героическаго міра для греческой трагедіи (A. W. von Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3 Aufl. Leipzig. 1846. Bd. I, S. 80. Аристотель требуетъ для трагедіи лучшихъ, благороднѣйшихъ характеровъ, чѣмъ тѣ, которые встрѣчаются въ дѣйствительности. (Поэтика, глава 2 и 15). Ср. J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 65.

105) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 44—46. Трагизму содѣйствуетъ то, что до крайности усиливаетъ бѣдствіе. Напримѣръ, велико было бы несчастіе Донъ Карлоса, если бы тиранъ отнялъ у него невѣсту. Но это несчастіе достигаетъ высшаго предѣла оттого, что въ данномъ случаѣ этотъ тиранъ—отецъ Донъ Карлоса (ibid. S. 46).

106) Ibid. S. 44—49.

107) Ibid. S. 98.

108) Ibid. S. 67—68.

109) Ibid. S. 91. Ср. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 24—29.

110) Ibid. S. 52—53.

Впрочемъ Геттнеръ (Hermann Hettner, Das moderne Drama. Braunschweig. 1852. S. 81 f.) и Баумгартъ (Hermann Baumgart, Handbnch der Poetik. Stuttgart. 1887. S. 347, 507 ff.) распространяютъ понятіе трагическаго на случаи поворота отдѣльныхъ бѣдствій въ сторону спасенія и благополучія.

(Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 47). Фолькельтъ различаетъ три рода гибели: 1) герой умираетъ, не будучи нравственно разбитымъ (Маркизъ Поза, Іоанна д'Аркъ, Марія Стюартъ, Коріоланъ, Брутъ); 2) герой не умираетъ, но нравственно сломленъ (Frau Alving въ Gespenster Ибсена, Ткачи Гауптмана); 3) герой нравственно сломленъ передъ смертію (Отелло, Ромео и Юлія, Карлъ Мооръ и др.). См. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 55—56).

111) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 47.

112) Ibid. S. 52, 55, 57. Ср. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 62.

113) Vischer, Aesthetik. § 133. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 52.

114) В. А. Жуковскій. Рустемъ и Зорабъ. Изд. И. Глазунова. Спб. 1899, стр. 172.

Въ Рустемѣ мы видимъ истинное трагическое лицо, для котораго необходимы страданія необыкновенныя и силы громадныя, чтобы переносить свое горе. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 42—43).

115) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 57.

116) Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz. Bd. 7. S. 282 f., 285 (Ueber das Pathetische). Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 79.

117) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897 S. 81. Фолькельтъ указываетъ тамъ же на подобные примѣры у Грильпарцера.

118) Гамлетъ не отличается силою воли. Тѣмъ не менѣе онъ производитъ потрясающее впечатлѣніе. Ibid. S. 80.

119) Ibid. S. 80. „Трагизмъ ненасытнаго въ своемъ стремленіи изслѣдователя, слишкомъ чувствительнаго художника, властолюбиваго героя, демонически-влюбленнаго, мечтательнаго меланхолика въ родѣ Гамлета встрѣчается въ различнѣйшихъ фазисахъ человѣческаго развитія". (Ibid. S. 321—322).

120) „Если рѣчь идетъ о типическомъ трагизмѣ любви, то поэтъ долженъ изобразить ее въ возвышенномъ, смѣломъ стилѣ и при всемъ чувственномъ упоеніи придать ей идеальный оттѣнокъ. Въ такомъ родѣ изображена любовь и судьба Анны Карениной Толстого, Литвинова въ Дымѣ Тургенева, Марка Пэта (Marius Paetus) въ Арріи и Мессалинѣ Вильбрандта. Здѣсь любовь является демонической силой, губящей того, кто отдается ей со всей душевною, восторженною страстію, со всѣмъ благоговѣніемъ и всей геніальностію. Также въ Новеллахъ Гейзе, напримѣръ, въ Іориндѣ проявляется нѣчто подобное этому демоническому трагизму любовной страсти". (Ibid. S. 320).

О трагизмѣ страсти см. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg 1877. S. 48.

121) Ленора, баллада изъ Бюргера. (Стихотворенія Жуковскаго. Изданіе девятое, исправленное и дополненное, подъ редакціей Ефремова. Спб. 1895 г. Томъ II, стр. 467).

122) Тамъ же, стр. 467.

123) Тамъ же, стр. 468—469.

124) M. Carriere, Aesthetik. Dritte Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I, S. 185—186. Убійственная скорбь отъ несчастной любви воплощена въ картинѣ Лессинга „Ленора". (B. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. I, S. 234.

125) M. Carriere, Aesthetik. Dritte Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 186.

126) Шекспиръ, Ромео и Джульетта. (Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ перевелъ П. А. Каншинъ. Безплатное приложеніе къ журналу „Живописное Обозрѣніе“ за 1893 г. Спб. 1893. Т. I, стр. 162).

127) Тамъ же, стр. 178.

128) Ludwig Tieck, Dramaturgische Blätter, Leipzig. 1852. Bd. I, S. 188. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 312.

129) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 312, 314.

130) Ibid. S. 323—324.

131) M. Carriere, Aesthetik. Dritte Auflage. Leipzig. 1885, Bd. I, S. 186.

132) Гете, Торквато Тассо. Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1878. Томъ IV, стр. 158. Опасность воображенія, не сдерживаемаго разумомъ, иногда сознаютъ сами художники, какъ, напримѣръ, Гойо. „Сонъ разума“—вотъ эпиграфъ, который слѣдовало помѣстить на первой страницѣ гравюръ названнаго художника. Нужно прибавить, что Гойо дополнилъ и исправилъ эту мысль, присоединивъ къ этой надписи, что „воображеніе безъ разума выдумываетъ нелѣпыя чудовища; но если оно соединяется съ разумомъ, то рождаетъ искусства и творитъ чудеса. (См. Goyo par Charles Griatre. Paris. 1867, p. 111. Ср. Goyo, Los Caprichar, Madrid. 1856, № 43).

133) Гете, Торквато Тассо. (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. Томъ IV, стр. 176).

134) Въ личности Антоніо есть нѣкоторая двойственность. Вначалѣ онъ какъ бы представитель придворной интриги, а потомъ является воплощеніемъ благоразумія и самообладанія. (См. H. Hettner, Literaturgeschichte der 18 J. 3 Auflage. Braunschweig. 1879. Th. III. Buch. III. Abth. II. S. 82, 85, 87).

135) Гете, Торквато Тассо. (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1878. Томъ IV, стр. 152).

136) Ту же идею разработалъ Клингеръ въ „Dichter und Weltmann“. (H. Hettner, Literaturgeschichte der 18 J. 3. Auflage. Braunschweig. 1879. Dritter Theil. Dritter Buch. Zweite Abt. S. 86). По мнѣнію Кирхмана лишь недостатокъ возвышеннаго мѣшаетъ Тассо Гете быть настоящею трагедіей. (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 32). Трагедію генія, непонятаго толпой, представляетъ „Лоэнгринъ“ Р. Вагнера. (J. Kapp. R. Wagner. Berlin. 1910. S. 156).

137) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 316—317. Ср. ibid. S. 314—315. Примѣрами трагическаго фантазіи (Tragödie der Kunst—трагедіи искусства) Фолькельтъ приводитъ „Тассо“ Гете, „Саффо“ Грильпарцера, Кеан Дюма старшаго (изъ героевъ художественныхъ произведеній), Байрона и Рихарда Вагнера изъ дѣйствительной жизни. Къ нимъ можно прибавить: Микель Анжело (см. E. Muntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. T. III, p. 378—379) и Бетховена (см. Thoyer, L. Van Beethoven's Leben. Bd. II, S. 66—68, 159).

138) Lecky, History of european Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. Vol. I, p. 61.

139) Книга Экклезіаста, или проповѣдника. I, 18. Разсужденія о томъ,

что умъ доставляетъ страданія и глупость тоже см. Aphorismen zur Lebensweisheit von Arthur Schopenhauer. Meyers Volksbüchern. S. 44.

140) Поэтическими примѣрами трагическаго ума Фолькельтъ приводитъ Фауста Гете, Манфреда Байрона и др. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 314—316, 325). Ср. Vischer, Goethes Faust, Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart. 1875. S. 315 ff. Georg Brandes, Shelley und Lord Byron. Leipzig. 1893. S. 112.

141) Тургеневъ, Гамлетъ и Донъ-Кихотъ. (Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 2 изд. Спб. 1884. Томъ X, стр. 413).

142) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 79.

143) Шекспиръ, Коріоланъ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводахъ русскихъ писателей. Изданіе Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 60). Образчиками трагическаго воли Фолькельтъ приводитъ Валленштейна Шиллера, Брандта Ибсена. (См. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 279, 313, 318—319).

144) „Конфликтъ и борьба должны привести къ гибели. Въ силу природы возвышеннаго эта борьба можетъ быть ведена только съ другимъ возвышеннымъ“ (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II, S. 31).

145) Collections des auteurs latins avec la traduction en français. publiée sous la directron de M. Nisard. Histoire naturelle de Pline. I, p. III—IV. Ibid. Pline le Jeune, p. 501—502.

Кромѣ этого примѣра и нѣсколькихъ другихъ Фолькельтъ въ особенности указываетъ на чуму въ произведеніи Клейста: Robert Guiskard. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 116).

146) Ibid. S. 116—117.

147) Ibid. S. 118.

148) Ibid. S. 128—130. О трагизмѣ внутренней борьбы раздвоеннаго „я“ см. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgezetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 26, 45, 50, 62, 86.

149) Викторъ Гюго, Отверженные. Фолькельтъ даетъ длинный списокъ трагическихъ героевъ, интересъ которыхъ преимущественно сосредоточивается въ ихъ внутренней борьбѣ. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 119).

150) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 206—207.

151) Ibid. S. 92. О случаѣ Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 191, 194—195. Трагическая необходимость и консеквентность. (Hegel, Hebbel). Ibid. S. 193. О случаѣ Konrad Lange, Dar Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 133. См. также Эмилію Галотти Лессинга. (Lessing, Emilia Galotti, Dritter Auftritt Lessings Werke in sechs Banden. Leipzig. Th. Reclam jun. Bd. I. S. 465).

Чѣмъ выше трагическое, тѣмъ менѣе случайнаго. (Bahnsen, Das Tragische als Weltgezetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 89—90.

Случайная гибель героя не трагична (G. Brandes. Aesthetische Studien. Charlottenburg 1900. S. 2).

152) M. Carriere, Die Poesie. Zweite Auflage. Leipzig. 1884. S. 487.

153) Шиллеръ, Донъ Карлосъ, Инфантъ Испанскій. Дѣйствіе III. Выходъ IX. (Собраніе сочиненій Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. Подъ ред. С. А. Венгерова. Спб. 1901, II, стр. 138).

154) А. Островскій, Гроза. Спб. 1860, стр. 54—56.

155) Шекспиръ, Макбетъ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1868. Томъ I, стр. 359).

156) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 92—94. О случаѣ въ трагедіи см. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 73—74.

157) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 92.

158) Ibid. S. 92.

159) Ibid. S. 281, 285—286.

160) Ibid. S. 92, Karl Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. Berlin. 1875. S. 224 ff.

161) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 290, 293.

162) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 72—73. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 280—281.

163) „Прометей, герой прекраснѣйшей трагедіи, есть нѣкоторымъ образомъ ея символъ". (Schillers sämmtliche Schriften, heraurgegeben von Köhler, Stutthart. 1871. Th. X. S. 545).

164) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 199.

165) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 363.

166) Шекспиръ, Кріоланъ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 60.

167) Тамъ же. Томъ I, стр. 58.

168) Тамъ же. Томъ I, стр. 58.

169) Фолькельтъ указываетъ на то, что не всякая борьба чувствъ трагична, а лишь та, которая, истерзавъ сердце героя, приводитъ его къ гибели. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 120—121.

170) Шекспиръ, Макбетъ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Спб. 1865. I, стр. 356).

171) Тамъ же, т. I, стр. 357.

172) Тамъ же, т. I, стр. 358.

173) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 273.

174) Ibid. S. 273—274.

175) Julius Bahusen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg, 1877. S. 25, 32, 33, 36, 37, 38, 46, 47, 50, 84, 86, 87. О трагизмѣ въ столкновеніи двухъ обязанностей см. также J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 129, 130, 299—303, 323 и слѣд.

176) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 50. „Подобно двумъ бурямъ, налетающимъ другъ на друга въ вихрѣ съ двухъ противоположныхъ сторонъ, угнетаютъ противорѣчивыя обязанности сердце, котораго парусъ разрывается, а мачты и бугшприты (Bugsprit — носовая мачта судна, лежащая наклонно впередъ) ломаются отъ напора перекрещивающихся силъ. Конечно, самое простое бросить руль и въ полномъ „спокойствіи" покорной несопротивляемости все терпѣливо переносить—такъ облегчаетъ себя квіетизмъ. Но и тогда строжайшее требованіе приказываетъ: поступай! да еще въ кратчайшій срокъ. Нужно было бы взвѣсить, подумать, но тогда провинишься въ мѣшканіи. А придти къ рѣшенію не такъ легко и не каждому небесное внушеніе предписываетъ, куда направиться. И недостаточенъ канонъ, кажущійся такимъ

хорошимъ и простымъ: поступай чистосердечно, согласно честному убѣжденію,—потому что „убѣжденія“ нужно пріобрѣсти и часто съ трудомъ: они вовсе не текутъ намъ въ грудь тихо и безъ усилія, какъ теплый майскій дождикъ каплетъ въ чашечку цвѣтка“. (Ibid. S. 32—33).

177) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 301.

178) Ibid. S. 407.

179) „Орестъ, сынъ и сынъ царскій, почитаетъ мать, но онъ долженъ защищать право отца и царя и убиваетъ ту, которая его родила“. (G. W. Fr. Hegel's Vorlesungen ueber die Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. Zweite Auflage. Berlin. 1843. Diritter Theil. S. 551).

180) „Изъ всего прекраснаго древняго и современнаго міра—а я знаю изрядно все и это нужно и можно знать — кажется мнѣ съ этой стороны Антигона, какъ самое лучшее и удовлетворительное художественное произведеніе“. (Ibid. S. 556).

181) Ibid. S. 556. Сущность трагическаго заключается въ томъ, что исполненіе долга влечетъ за собой вину. (Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor Lauenburg. 1877. S. 84.

182) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 29—30. „Дѣйствительно, я не могу, подобно Гегелю и другимъ, видѣть въ этой трагедіи моральную, а лишь эвдемонистическую антиномію. Если Антигона подчинится жестокому приказанію тиранна Креона, то, конечно, она спасетъ свою жизнь и внѣшнее благосостояніе, но она погрѣшаетъ противъ святого закона своего сердца и лишается своего внутренняго покоя. Если же, наоборотъ, она послушается тому, что повелѣваетъ ей любовь къ ея брату, то ей предстоитъ смерть, но она остается вѣрна лучшей сторонѣ своего „я“ и спасаетъ чистоту своей души. Слѣдовательно, первый, а не второй путь ведетъ ее къ винѣ“. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 301).

Нѣсколько иначе смотритъ на Антигону М. Каррьеръ: „хотя и съ благороднымъ дерзновеніемъ, Антигона все же погрѣшила однако противъ мірского устава. Хоръ поетъ ей:

Воистину благочестивъ долгъ любви,
Но и къ власти имущаго власть
Не слѣдъ оказывать неуваженія;
Тебя сбилъ съ пути природный позывъ твоего сердца“.

(М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Переводъ Р. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 216—217).

183) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 400—405. Божеское предопредѣленіе есть судьба. „Эта непреодолимая сила, понимаемая, какъ внутреннее, непостижимое единство всѣхъ напастей на героя, есть судьба. Тутъ все равно, является ли она какъ фатумъ, или таинственно-дѣйствующее проклятіе; всегда въ ея употребляющемъ всѣ средства трагизмѣ заключается характеръ совершенной непостижимости, логической и нравственной необходимости“. (Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 368. Ср. ibid. S. 373). О судьбѣ см. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 37. Понятіе о трагической судьбѣ (см. Georg. Brandes, Aesthetiesche Studien. Scharlottenburg. 1900. Тамъ

объ Антигонѣ S. 48—49). О судьбѣ см. также Goblet d'Alviella, L'idée de Dieu d'aprés l'anthropologie et l'histoire. Ср. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 304. О борьбѣ съ судьбою см. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 192.

184) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 212 и далѣе.

185) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 402, 414. Объ Эдипѣ см. Schelling, Werke. Bd. V. S. 693 ff.

См. объясненіе мифа объ Эдипѣ у P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. p. 354—355.

186) Эсхилъ за своего Прометея обвинялся въ ереси. (P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 87). По поводу Прометея Августъ Шлегель говоритъ, что въ этомъ героѣ изображенъ тріумфъ пораженія. (A. W. Schlegel. Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3 Aufl. Leipzig. 1846. S. 110. Ср. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. Bd. I. S. 186 ff., 236 ff., Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 216, 325—326).

187) Каинъ Байрона (Сочиненія лорда Байрона въ переводахъ русскихъ поэтовъ, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1875. Т. III, стр. 277).

188) Тамъ же, стр. 277.

189) Тамъ же, стр. 294.

190) Тамъ же, стр. 295.

191) Герцогъ Готландскій Граббе ненавидитъ судьбу и Бога, какъ злыя силы, испытывающія наслажденія, причиняя муки и разрушенія. Они-то сдѣлали изъ него братоубійцу, когда онъ намѣревался исполнить справедливое мщеніе. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 188).

192) Свѣтъ Азіи. Поэма Эдвина Арнольда. Переводъ А. Анненской подъ редакціей В. Лессевича. Спб. 1890, стр. 94—95.

193) „Время, какъ рѣка, уносящая все, оно, какъ неудержимый потокъ. Едва что-нибудь покажется, какъ тотчасъ исчезаетъ въ вихрѣ. Потокъ принесетъ другое, которое сносится въ свою очередь". (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre IV. § XLIV, p. 111).

„Существо подобно рѣкѣ, постоянно текущей. Силы природы постоянно измѣняются, и вещи представляютъ тысячи разныхъ сторонъ. Ничего нѣтъ прочнаго и это безконечное, которое такъ близко къ тебѣ, есть бездонная пропасть, все поглощающая въ прошедшемъ или въ будущемъ. (Ibid. Livre. V, § XXIII, p. 148).

194) Свѣтъ Азіи. Поэма Эдвина Арнольда. Переводъ А. Анненской подъ редакціей В. Лессевича. Спб. 1890, стр. 59—60.

195) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre XI. § XII, p. 409. „Мнѣ трудно было найти большую разницу между апатіей и нирваной, за исключеніемъ того, что стоическая теорія согласуется съ до-буддистской философіей болѣе, чѣмъ съ ученіемъ Гаутамы, насколько предполагаетъ неизмѣнную субстанцію, равную „Брамѣ" и „Атманѣ", а стоическая практика считаетъ выборъ нищенской жизни скорѣе совершенствомъ, которое можно совѣтовать, чѣмъ непремѣннымъ условіемъ высшей жизни". (Th. H. Huxley, Evolution and ethics and other essays. London. 1895, p. 76).

196) „Тысячи нашихъ братьевъ тысячи лѣтъ до насъ очутились лицомъ къ лицу съ той же самой страшной проблемой зла. Они также увидали, что космическій процессъ заключается въ эволюціи, полной чудесъ и красоты, но въ то же самое время и страданій". (Ibid., p. 95).

197) „Міровыя теоріи, въ которыхъ идея эволюціи играетъ руководящую роль, существовали по крайней мѣрѣ лѣтъ шестьсотъ до нашей эры. Нѣкоторыя свѣдѣнія о нихъ, въ 5-мъ вѣкѣ, достигаютъ до насъ изъ мѣстъ, настолько отдаленныхъ, какъ долина Ганга и азіатскій берегъ Эгейскаго моря. Древнимъ индусскимъ философамъ, также какъ и іонійскимъ, главная и характеристическая черта міра явленій представлялась въ его измѣнчивости, въ безостановочномъ теченіи всѣхъ вещей, черезъ рожденіе становящихся видимыми существами, затѣмъ исчезающихъ, въ которыхъ нѣтъ возможности распознать ничего и не видно конца. Не менѣе ясно было этимъ древнимъ предвозвѣстникамъ современныхъ философовъ, что страданіе есть удѣлъ всѣхъ чувствующихъ существъ, не какъ случайный аккомпаниментъ, а какъ необходимая составная часть космическаго процесса" (Ibid., p. 53—54).

198) P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 724—725. „Зло есть отрицаніе, т.-е. противоположное жизни, развитію, движенію". (Ibid., p. 725).

199) Трагизмъ въ природѣ. (Иліада, VI, 145—150). Ср. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J. Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil Allgemeine Aesthetik. Freiburg in Breisgau. 1899. S. 168. О трагизмѣ въ дѣйствительности см. J. Volkelt, Aesthetik der Tragischen München 1897. S. 22.

200) Къ римлянамъ посланіе святого Апостола Павла. VIII, 22.

201) K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1868, S. 239.

202) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 10—11.

203) „Въ природѣ разрушеніе отдѣльнаго строенія отъ наводненія только прискорбно, не возвышенно... Наоборотъ, гибель Помпеи и Геркуланума вслѣдствіе громадности несчастія трагична. Когда грандіозный потокъ лавы изъ вулкана разрушаетъ лишь виноградникъ, то это не трагично; но когда этотъ потокъ вторгается въ дѣвственный лѣсъ и ниспровергаетъ тысячелѣтніе дубы, то такое происшествіе трагично". (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 31. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 11). „Пожаръ и вулканическія изверженія, морскія и грозовыя бури, въ которыхъ природа какъ бы празднуетъ свою трагедію, обнаруживаютъ силу всеобщности (des Allgemeinen), и губя отдѣльныя единицы, эта сила кажется тою же, которая ихъ создала". (Arnold Ruge's Sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X, S. 213—214). О трагизмѣ въ природѣ см. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 58; Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 341—342. Трагизмъ въ человѣкѣ, но, можетъ быть, и въ природѣ. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, S. 190).

204) „Бываетъ трагическое уродство тѣла, какъ у Эзопа, Шлейермахера и у всѣхъ людей съ какимъ-нибудь подобнымъ недостаткомъ, а во всемъ остальномъ гармоничныхъ, здоровыхъ, нормально одаренныхъ, а въ одномъ чемъ-нибудь испорченныхъ натуръ. Бываетъ трагическая несоразмѣрность между тѣлесными и духовными дарованіями и силою, трагическая гибель духовныхъ способностей вслѣдствіе тѣлесной слабости, болѣзненности, нечистоплотности и иного безобразія; негры, малайцы, монголы — трагическія расы. Бываетъ духовная даровитость въ опасности и испорченная несчастною слабостію, какъ, напримѣръ, у несчастныхъ недостаточно продуктивныхъ

талантовъ, или ненормальностью въ какомъ-нибудь отношеніи, или трудноустранимой болѣзненностью темперамента и характера, меланхоліей, мизантропіей, раздраженнымъ честолюбіемъ, болѣзненно изнурительною дѣятельностью, нерѣшительностью, недостаткомъ твердости, спокойной разсудительности или нравственнаго чувства, нечистыми инстинктами". (K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1868, S. 239). Ср. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897, S. 141. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897, S. 61. Тамъ интересныя возраженія Кестлину. Яркій примѣръ подобнаго трагизма представляетъ глухота Бетховена. Трагическое самоубійство Gros. (R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München 1893. I. S. 289), бывшаго классикомъ по воспитанію и романтикомъ по своему темпераменту.

205) Thomas Carlyle, The French revolution. London. Chapman and Holl. Vol. II, Death of Mirabeau, p. 117—125. О трагическомъ значеніи революціи см. Vischer, Aesthetik. §§ 136, 898, 907. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 233—235.

206) Grotius, Le droit de la guerre et de la paix. Trad. par M. P. Pradier-Fodéré. Paris. 1867. T. III, chap. IV, p. 100 et suivant. Ср. Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. II, p. 272. О разрушеніи Рима см. E. Müntz, Les precurseurs de la Renaissance. 1882, p. 120—121. Исторія, какъ драма (см. M. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin, 1879. S. 15).

207) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 191—193. О высотѣ нравственной личности Юліана см. Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. II, p. 277.

208) М. Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1871, II, стр. 281—285. О Демосѳенѣ см. Arnold Schaefer, Demosthenes und seine Zeit.

209) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 194. „Сократъ—античный Христосъ" (M. Schasler, Das Reich der Ironie. Berlin, 1879. S. 27). Обвиненіе Сократа (Ibid. S. 29—30). Оно съ своей точки зрѣнія справедливо (Ibid S. 30). О Сократѣ и вообще о герояхъ, предупреждающихъ ходъ временъ, о людяхъ, гибнущихъ оттого, что для проведенія въ жизнь ихъ идей время еще не пришло и человѣчество еще не созрѣло см. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 231—232). Синовскій. Сократъ.

210) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 10.

210*a*) Трагизмъ возможенъ въ разныхъ искусствахъ. (Jonas Cohn. Allgemeine Aesthetik. Leipzig 1901. S. 204—205). Трагическое въ поэзіи и другихъ искусствахъ. (Th. Lipps. Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 566—567).

211) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855. S. 536.

212) Ibid. S. 536. Фишеръ называетъ трагическимъ настроеніе религіозной архитектуры (Vischer, Aesthetik. § 127). „Если Фридрихъ Фишеръ, пишетъ Фолькельтъ, говоритъ, что настроеніе отъ религіозной архитектуры можно назвать трагическимъ, то вѣрнѣе будетъ то, что религіозныя чувства, выраженныя архитекторами и народами въ церквахъ, Фишеръ вслѣдствіе своего индивидуальнаго пониманія религіи истолковалъ въ трагическое. Слѣдовательно, не самыя церковныя строенія выражаютъ трагическое, но трагичны лишь извѣстныя чувства, которыя своимъ происхожденіемъ обязаны

размышленію надъ настроеніемъ, присущимъ этимъ зданіямъ". (J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 12).

213) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 12—13.

214) Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 31. Смерть зданія. См. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II, p. 138.

215) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 13—15. Ср. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a M. 1855. S. 536 Ср. M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 197.

216) Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 363.

217) Такъ, напримѣръ, картина Пилоти, изображающая Сени, стоящаго передъ убитымъ Валленштейномъ, производитъ трагическое впечатлѣніе, благодаря воспоминанію о Шиллеровскомъ „Валленштейнѣ" (ibid. S. 363).

218) О Ніобеѣ и Ніобидахъ см: Stark, Niobe und Niobiden. Leipzig. 1863. Эта группа теперь находится въ Уффиціяхъ во Флоренціи. Какъ эти статуи были найдены см. ibid. S. 216 ff. Ср. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 79 и M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897, II, p. 536. Эти статуи теперь не считаются за оригинальныя, а лишь за копіи произведенія, приписываемаго Скопасу или Праксителю. (J. Overbeck. Geschichte der Griechischen Plastik 4 Auflage. Leipzig. 1894. II, S. 78 — 79). Средоточіемъ этого произведенія служитъ сама Ніобея, прижимающая меньшую испуганную дочь и инстинктивнымъ жестомъ старающаяся прикрыть ее слабой защитой своей одежды отъ стрѣлъ Аполлона. Лицо Ніобеи, обращенное къ небу, выражаетъ ужасъ и отчаяніе. Этотъ трагическій сюжетъ матери, защищающей своего ребенка отъ смерти, вдохновилъ художника на созданіе прекрасной группы, въ которой максимумъ эмоціи достигнутъ самыми простыми средствами. Нѣсколько бѣдное исполненіе римской копіи даетъ возможность догадываться о широтѣ фактуры въ оригиналѣ. (M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 537). Хорошая копія (лучшая въ сравненіи съ флорентинской) головы Ніобеи у лорда Yarborough въ Brocklesby-Park. (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. 1894. II. S. 87). Репродукція этой головы Ніобеи тамъ же на стр. 86. Ср. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque Paris. 1897. II, p. 537. О прочихъ копіяхъ статуй, вошедшихъ въ группу Ніобеи, см. J. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 88.

218*a*) Иліада, XXIV, 605—617. Ср. Th. Gautier, Niobé (Th. Gautier Poésies complètes, Paris. 1875. Tome I, p. 223). О Ніобеѣ см. P. Decharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 528, 536—537. Denkmäler Griechischer und römischer Skulptur. Herausgegeben von A. Furtwängler. R. Pagenstreicher. Niobiden. Heidelberg. 1910.

218*b*) Мужъ Ніобеи Амфіонъ получилъ даръ пѣснопѣнія и игры на лирѣ. (Большая энциклопедія подъ ред. С. Н. Южакова. I, стр. 550—551).

219) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 84.

220) Ibid. II. S. 84.

221) Ibid. II. S. 84.

222) Ibid. II. S. 85, ср. стр. 171.

223) Фейербахъ называлъ Ніобею „Mater dolorosa древняго искусства". На это Овербекъ возражаетъ, что Ніобея „нетолько скорбящая мать, но и

гордая царица, не забывающая своего достоинства даже въ обуревающемъ ее несчастіи". (Ibid. II. S. 85).

224) Ibid. II. 85—87. „Это, думаетъ Велькеръ, наивный женскій жестъ, выражающій удивленіе, соединенное съ сознаніемъ силы и собственнаго достоинства. Поднятая этимъ движеніемъ вверхъ, красиво развернутая и ниспадающая одежда увеличиваетъ величье и красоту высокой женской фигуры. Способъ схватить верхнюю одежду и образовать красивыя или гордыя массы складокъ есть важное средство въ искусствѣ, чтобы выразить приличіе, грацію и знатность личности. Стоитъ представить себѣ отсутствіе этой части, и болѣе ограниченная фигура многое потеряетъ въ ея величавомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ граціозномъ и привлекательномъ характерѣ". Ibid. II. S. 85.

Съ своей стороны Овербекъ прибавляетъ: „Если представить себѣ другую руку обвитою около ребенка, котораго мать правою рукою крѣпко прижимаетъ къ себѣ и держитъ на вѣсу между колѣнами, то выраженіе материнства, материнской заботы, стремленіе насколько возможно закрыть дитя, возрастетъ и проникнетъ всю фигуру. Но то, что Ніобея свою одежду также поднимаетъ, чтобы, какъ это вѣрнѣе слѣдуетъ понимать, тотчасъ закрыть лицо съ его оцѣпенѣлою скорбью и спрятать отъ взоровъ торжествующихъ боговъ, показываетъ намъ, что она не только мать, но и гордая женщина, дерзавшая встать рядомъ съ богиней". (J. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage, Leipzig 1894. II. S. 85—86). Карръеръ по поводу группы Ніобеи пишетъ: „Вѣдь основная мысль греческой трагедіи та именно и есть, что величіе и счастіе ведутъ къ гордости и тѣмъ подготовляютъ себѣ неизбѣжные удары рока, но что вмѣстѣ съ этимъ изначальная высота природы заявляетъ себя и среди гибели: не окаменѣла ли тутъ передъ нами одна изъ Софокловскихъ драмъ"? (М. Карръеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1871 II, стр. 273—274). Тамъ же интересное описаніе группы Ніобеи. II, стр. 274. Существуетъ предположеніе, что скульпторъ, изваявшій группу Ніобеи, основывался на какой-нибудь трагедіи съ одинаковымъ сюжетомъ, но Овербекъ сомнѣвается, чтобы эта трагедія была „Ніобея" Софокла, отъ которой сохранилось нѣсколько фрагментовъ. (J. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 83).

225) M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque Paris. 1897, T. II, p. 556.

Ніобиды и группа Лаокоона—трагическія произведенія, потому что Ніобея и Лаокоонъ, смотря потому, какъ они переносятъ страшное несчастіе, ниспосланное имъ богами, возвышаются до нравственно-возвышенной величины". (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868 Bd. II. S. 32—33).

226) Разныя мнѣнія о Лаокоонѣ у Justi, Winkelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig. 1866—1872. S. 450 ff. Вотъ образчики самыхъ противоположныхъ: По мнѣнію Плинія (Nat. Hist.., 36, 37), эта группа превосходитъ всѣ произведенія пластики и живописи· (Ср. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897, T. II, p. 550. Ср. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik 4 Aufl. II. S. 299—300). По мнѣнію Bayet (Etude d'archéologie et d'art), Лаокоонъ—актеръ, изучающій свою роль и ищущій передъ зеркаломъ эффектъ, производимый искривленіемъ своего лица". (Ср. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. T. II, p. 551).

227) P. Vergilii Maronis Aeneidos. II.

228) J. Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Lepzig. 1894. II. S. 305, 309, 331. Лаокоонъ, встрѣчается и въ болѣе древнихъ поэтическихъ произведеніяхъ, напр. въ „Iliupersis“ Arktinos'a и въ трагедіи Софокла „Лаокоонъ“. См. Welcker, Griechischen Tragödien. Bonn 1839. I. S. 151 ff., гдѣ перечень всѣхъ названій трагедій Софокла. Ср. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. I. S. 395. Ср. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 305, 339).

У Arktinos'a погибаетъ лишь одинъ сынъ, а у Софокла только сыновья, а не отецъ. По мнѣнію Овербека, скульпторы, изваявшіе группу Лаокоона, руководствовались не этими поэтическими произведеніями, а болѣе позднимъ, имъ современнымъ. (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 305).

229) „Большая выгода для художественнаго произведенія, если оно самостоятельно и въ себѣ самомъ замкнуто. См. Goethe. Ueber Laokoon. (Goethes sämmtliche Werke. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 253).

230) Goethe, Ueber Laokoon (Goethe, Sämmtliche Werke. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 253).

231) Группа Лаокоона найдена 14 января 1506 г. въ Римѣ (См. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 550). Въ Луврѣ можно видѣть воспроизведеніе этой группы до реставраціи. (Ibid. II, p. 551). О реставраціи группы Лаокоона см. ibid. II, p. 551. и J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894 II, S. 313. Тамъ же приложена репродукція Лаокоона и младшаго сына, едва ли не наиболѣе приближающаяся къ оригиналу. Подробный разборъ каждой фигуры въ группѣ Лаокоона см. у Овербека (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 311 ff). Овербекъ отрицаетъ элементъ психической экспрессіи въ Лаокоонѣ и думаетъ, что на всей этой статуѣ запечатлѣна физическая боль отъ укушенія змѣи. (Ibid. II. S. 312, 315, 317). Наоборотъ, Лотце думаетъ, что Лаокоонъ не столько страдаетъ физически, сколько психически: боль отъ укушенія змѣи вовсе не такъ сильна, но она ужасна потому, что вызываетъ сознаніе неминуемой гибели. Страданіе Лаокоона, выраженное въ его позѣ и лицѣ, объясняется отчаяніемъ: онъ чувствуетъ себя съ дѣтьми въ змѣиномъ узлѣ, все сильнѣе затягивающемся, и наконецъ испытываетъ укушеніе, распространяющее по его тѣлу гибельный ядъ. (Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 553). О крикѣ Лаокоона и о вопросѣ объ открытомъ ртѣ этой статуи см. мою книгу „Изъ области эстетики и музыки“ Спб. 1896, стр. 36—37.

232) Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II, S. 326.

233) J. Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 326.

234) Ibid. II. S. 327.

235) Ibid. II. Слѣдовательно, Овербекъ не согласенъ ни съ Гете, ни съ Лотце относительно змѣй и ихъ укушенія.

236) Goethe, Ueber Laokoon. (Goethes sämmtliche Werke. Stuttgart. 1869. III. S. 253).

237) Ibid. III. S. 253.

238) Имена скульпторовъ, изваявшихъ группу Лаокоона: Агезандръ Атанодоръ и Полидоръ (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik.

4 Auflage. Leipzig. 1894 II. S. 296). О времени изваянія этой группы см. R. Kekule, zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart. 1883. О художественномъ достоинствѣ этого произведенія см. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage Leipzig. 1894. II. S. 323 ff.

239) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 323.

240) См. примѣчаніе 230-ое этой главы.

241) R. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart. 1883. S. 34—35. Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 307—308.

242) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig 1894. II. S. 306, 317, 339 (прим. 33).

243) Висконти считаетъ миѳъ о Лаокоонѣ безнравственнымъ, такъ какъ Лаокоонъ сказалъ правду: онъ предупреждалъ троянъ не довѣрять грекамъ и не вводить коня въ городъ. Но сужденіе Висконти (см. Visconti, Oeuvres div. IV, p. 141. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 339 (прим. 34). Ср. Ibid. II. S. 306, 317) основано на Энеидѣ Виргилія, гдѣ о Лаокоонѣ разсказывается слѣдующее:

Лаокоонъ, Нептуновъ избранный жрецъ, всенародно
Тучнаго Богу вола приносилъ передъ храмомъ на жертву...
Вдругъ, четой отъ страны Тенедоса, по тихому морю
(Вспомнивъ о томъ, трепещу!) два змѣя, возлегши на воды,
Рядомъ плывутъ и медленно тянутся къ нашему брегу:
Груди изъ волнъ поднялись; надъ водами кровавые гребни
Дыбомъ; глубокій, излучистый слѣдъ за собой покидая,
Вьются хвосты; разгибаясь, сгибаясь, вздымаются спины.
Пѣняся, влага подъ ними шумитъ; всползаютъ на берегъ;
Ярко налитые кровью глаза и рдѣютъ, и блещутъ;
Съ свистомъ проворными жалами лижутъ разинуты пасти.
Мы, поблѣднѣвъ, разбѣжались. Чудовища прянули дружно
Къ Лаокоону, и двухъ сыновъ его малолѣтнихъ
Разомъ настигнувъ, скрутили ихъ тѣло, и, жадные, втиснувъ
Зубы имъ въ члены, загрызли мгновенно обоихъ; на помощь
Къ дѣтямъ отецъ со стрѣлами бѣжитъ; но змѣи, напавши
Вдругъ на него и спутавшись крѣпкими кольцами, дважды
Чрево и грудь и дважды выю ему окружили
Тѣломъ чешуйнымъ и грозно надъ нимъ поднялись головами.
Тщетно узлы разорвать напрягаетъ онъ слабыя руки—
Черные ядъ и пѣна текутъ по священнымъ повязкамъ:
Тщетно, терзаемъ, пронзительный стонъ къ звѣздамъ онъ подъемлетъ:
Такъ, отряхая топоръ, невѣрно въ шею вонзенный,
Бѣсится волъ и реветъ, оторвавшись отъ жертвенной дѣпи.
Быстро віясь, побѣжали ко храму высокому змѣи;
Тамъ, достигши святилища гнѣвной Тритоны, припали
Мирно къ стопамъ божества и подъ щитъ улеглися огромный.
Всѣмъ намъ тогда предвѣщательный ужасъ глубоко проникнулъ
Сердце; въ трепетѣ мыслимъ: достойно былъ дерзкій наказанъ
Лаокоонъ, оскорбитель святыни, копьемъ святотатнымъ

Нѣдра пронзившій коню, посвященному чистой Палладѣ.
„Ввесть Коня въ Иліонъ! Молить о пощадѣ Палладу!“—Весь народъ возопилъ...

(Жуковскій, Разрушеніе Трои. Изъ Энеиды Виргилія. См. Стихотворенія В. А. Жуковскаго. 9 изд. Спб. 1895. Томъ II, стр. 328—329).

Разсказъ Энеиды о Лаокоонѣ вложенъ въ уста Энея съ особой цѣлью Гете указываетъ на то, что Эней старается оправдать поступокъ троянъ съ деревяннымъ конемъ, ихъ рѣшеніе ввести его въ свой городъ. Ему выгодно утрировать все то, что способствовало этому поступку гражданъ Трои. Они рѣшились ввести коня въ свой городъ, испугавшись гибели Лаокоона, отсовѣтывавшаго довѣряться грекамъ и уговаривавшаго своихъ согражданъ не трогать коня.

Энею было необходимо представить всю сцену гибели Лаокоона такъ, чтобы оправдать, насколько возможно, поступокъ жителей Иліона, приведшій ихъ къ гибели. Поэтому Виргилій долженъ былъ изобразить этотъ эпизодъ, какъ наводящую ужасъ казнь, ниспосланную свыше. (Goethe, Ueber Laokoon. Goethes sämmtliche Werke. Stuttgart. 1869. Bd. III S. 255).

244) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 305, 309, 311.

245) Гораздо ближе къ разсказу о Лаокоонѣ въ Энеидѣ найденная въ Помпеѣ картина, на которой изображена гибель Лаокоона и его сыновей. На ней нарисованъ младшій ребенокъ уже мертвымъ. Старшій сынъ, видимый спереди, борется съ нападающей на него змѣей и устремляетъ умоляющіе взоры къ небу. Лаокоонъ, въ полномъ облаченіи жреца, стоя на ступеняхъ алтаря, стремится на помощь къ старшему сыну, но змѣя уже напала на него самого. Жертвенный быкъ пользуется смятеніемъ и убѣгаетъ. Въ отдаленіи видна толпа испуганныхъ троянцевъ и стѣны города. Картина напоминаетъ скульптурную группу положеніемъ Лаокоона на ступеняхъ алтаря и обнаруживаетъ близкое заимствованіе изъ Энеиды Виргилія. На ней мы видимъ и того жертвеннаго быка, который „бѣсится и реветъ, оторвавшись отъ цѣпи“, и служитъ поэту для сравненія съ Лаокоономъ“. Репродукція этой картины помѣщена у Кекуле (R. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart. 1883. S. 28). Объ этой картинѣ см. ibid. S. 27—29.

246) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 317.

247) Ibid. II. S. 317, 322.

Въ примѣчаніи 231 было приведено мнѣніе Лотце о змѣяхъ обыкновенныхъ, укушеніе которыхъ не причиняетъ сильныхъ болей. Оттого онъ въ Лаокоонѣ усматриваетъ выраженіе болѣе психическихъ, чѣмъ физическихъ страданій. (H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 553 — 554). Интересныя мысли о группѣ Лаокоона высказалъ Генке, смотрѣвшій на нее глазами анатома. (Henke, Die Gruppe Laokoon. 1862 Ср. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 553).

248) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 317—318.

249) Ibid. II. S. 318.

250) Ibid. II. S. 318—319. Такъ какъ группа Лаокоона не запечатлѣна истиннымъ трагизмомъ, а изображаетъ лишь голый фактъ мучительной гибели, то смотрѣть на нее тяжело. Даннекеръ признавался, что его взоры не-

произвольно отрывались отъ этой группы и блуждали по шедеврамъ, если таковые находились поблизости. Ibid. II. S. 319. О трагизмѣ группы Лаокоона замѣтно большое разногласіе въ мнѣніяхъ писателей. „Кромѣ трагедіи, пишетъ Липсъ, существуютъ другія трагическія произведенія. То, что составляетъ смыслъ трагедіи, какимъ-нибудь образомъ должно проявиться въ иныхъ трагическихъ художественныхъ произведеніяхъ. Но страдаетъ ли Лаокоонъ пластическаго произведенія за вину? Гдѣ здѣсь поэтическая, или, какъ здѣсь надо выразиться, „пластическая“ справедливость? Я довольно ясно вижу страданіе, но откуда мнѣ усмотрѣть, что ему предшествовала вина? Лаокоонъ поэта могъ страдать за вину, хотя я не знаю, въ чемъ она состоитъ. Но Лаокоонъ поэта, вѣдь, не Лаокоонъ пластики. Ужъ этого достаточно, чтобы ниспровергнуть теорію вины и наказанія или теорію „поэтической справедливости“. (Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 13).

Далѣе Липсъ продолжаетъ о Лаокоонѣ: „Это не все равно и недостойно порицанія, но прекрасно, что Лаокоонъ такъ дорожитъ жизнію и за свою жизнь борется: онъ имѣетъ право ею дорожить и за нея стоять. Но группа Лаокоона вовсе не драма и Лаокоонъ не герой трагедіи. Конечно, Лаокоонъ могъ бы быть таковымъ, но это могъ сдѣлать не скульпторъ, а поэтъ. Поэтъ могъ бы изобразить въ Лаокоонѣ человѣка, всецѣло проникнутаго мыслію спасти свое отечество, „упорнаго въ своемъ благородномъ стремленіи, несмотря на противорѣчія своихъ близкихъ и на борьбу со злымъ рокомъ, и наконецъ гибнущаго ради этого благороднаго стремленія. И я не знаю, чего не хватало бы Лаокоону, чтобы быть трагическимъ героемъ“.

„Трагедія есть драма. А существенный признакъ драмы есть желаніе и дѣйствіе. Воля и дѣйствіе должны осуществиться въ трагическомъ героѣ, и не любая воля и не любое дѣйствіе, а значительное, всецѣло проникающее личность героя. Предметъ этой воли и этого дѣйствія должны быть таковы, чтобы намъ стало понятно, почему въ состояніи ими всецѣло проникнуться личность героя. Ими проникается личность потому, что они истекаютъ изъ глубочайшихъ нѣдръ ея природы. И эта воля и это дѣйствіе должны въ трагедіи вести къ страданію. Въ нихъ и заключается то, „за что“ или „ради чего“ герой страдаетъ. Лаокоона пластическаго произведенія мы видимъ лишь страждущимъ, но намъ не показано какого-либо значительнаго желанія или дѣйствія, въ качествѣ причины этого страданія. Этимъ отличается трагизмъ трагедіи отъ иного не драматическаго трагизма или трагизма въ болѣе узкомъ или не въ собственномъ смыслѣ. То, что отличаетъ такого рода трагизмъ, заключается въ „причинѣ“ страданія въ этомъ особенномъ, ближе опредѣленномъ словѣ. Можно назвать Лаокоона въ скульптурномъ произведеніи драматичнымъ, въ драматическомъ движеніи, или драматически — живымъ, но не драматически обоснованнымъ“. Ibid. S. 50—51.

По поводу этихъ мыслей о Лаокоонѣ въ пластикѣ І. Миллеръ замѣчаетъ: „Трагическое отнюдь не свойственно только одной поэзіи; и у пластики, и у живописи есть своя Ніобея, свой Христосъ, Лаокоонъ. Хотя Липсъ и говоритъ, что Лаокоонъ не трагиченъ, потому что не видно, за что онъ страдаетъ, а трагическое требуетъ дѣйствія, въ которое личность вплетена, однако, истинный художникъ показываетъ въ чертахъ лица и во всей позѣ также прошедшее героя, великодушіе, страстное рвеніе къ своему отечеству и самопожертвованіе въ трагической судьбѣ, постигнувшей героя несправедливо. Съ другой стороны, мы не такъ ужъ невѣжественны, чтобы не знать его

исторіи изъ легенды и не быть въ состояніи ее ассоціировать со скульптурнымъ изображеніемъ и такимъ образомъ дополнить то, что видимъ. А то можно было бы спросить, откуда мы знаемъ, что это Лаокоонъ? Знанія нужны для всякаго эстетическаго наслажденія". (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 141).

То же самое можно сказать, вѣдь, и о Ніобеѣ. Безъ знанія миоа о ней едва ли все будетъ вполнѣ ясно при одномъ видѣ скульптурнаго изображенія ея самой и ея гибнущихъ дѣтей.

Сомнительность трагизма въ группѣ Лаокоона не исключаетъ высокаго художественнаго достоинства этого произведенія. (Ср. прим. 226). Нѣсколько мнѣній о послѣднемъ я привелъ въ своей статьѣ „Поэзія и начертательныя искусства", напечатанной въ моей книгѣ „Изъ области эстетики и музыки". Спб. 1896, стр. 19—20. Кромѣ того, см. H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 156, M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897, II, p. 551 et suiv., J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 323 ff.

Овербекъ обращаетъ вниманіе на необыкновенную оригинальность группы Лаокоона, имѣющей нѣкоторую аналогію лишь въ Фарнезскомъ Быкѣ. (Ibid. II, S. 332). Лаокоонъ „трагедія въ 3 актахъ, „чудо искусства" (Микель-Анджело). (Ribbach, Geschichte der bildenden Kunst". Berlin. 1884. S. 196). Ср. Denkmäler griechischer und römicher Skulptur. Herausgegeben von A. Furtwängler und Ulrich. 3 Aufl. 1911.

Moullevaut, Mémoire sur lo statue de Laocoon mise en parallele avec Laocoon de Virgile.

Интересная замѣтка и библіографія о Лаокоонѣ у E. Rénan, L'Antèchrist. Paris 1873 E. Rènan, Histoire des origines du christianisme IV, p. 129.

251) Объ этомъ произведеніи Микель-Анджело ср. 98-ое прим. IV главы I-го тома (2-ое изд. стр. 207). О возвышенной скованной силѣ этого раба см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 545—546. Изъ прочихъ произведеній пластики, болѣе или менѣе проникнутыхъ трагическимъ элементомъ, могутъ быть упомянуты: Tombeau de Philippe Pot (Louis Gonse, L'art gothique, p. 444—445). Избіеніе Младенцевъ Николо Пизано. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 282), рельефы дверей ризницы Св. Лаврентія, Положеніе во Гробъ, Исторія св. Антонія въ Падуанскомъ Соборѣ Донателло (ibid. III, p. 383) и пр.

252) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 383.

253) Ibid. III, p. 390. Репродукція обоихъ рабовъ ibid. III, p. 389, 396. О высоко художественномъ достоинствѣ умирающаго Раба Микель-Анджело см. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. I. S. 360 ff.

254) Выясняя трагическое, Брентано замѣчаетъ, что этотъ эпитетъ подходитъ къ картинамъ, изображающимъ гнѣвъ Ахиллеса, потопъ, революціонныя сцены, страданія Спасителя, смерть героевъ и пр. (Frary Brentano. Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 7).

Кирхманъ пишетъ: „Скорбящіе Евреи" Бендемана трагичны, какъ представители еврейскаго народа. Вавилонское столпотвореніе, Разрушеніе Іерусалима, Сраженіе Гунновъ Каульбаха — трагическія картины". (Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 32—33). Трагизмомъ отличается картина Madox Brown'a „Проклятые Лира". (R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. München. 1883. II, S. 499).

„Нарисованной трагедіей" называетъ М. Каррьеръ „Разрушеніе Іеруса-

лима" Каульбаха. Наверху этой фрески изображены пророки, увѣщанія которыхъ были тщетны: народъ ихъ не послушался и этой виной навлекъ на себя бѣду. Упорство народа олицетворенно въ полководцахъ передъ пылающимъ храмомъ, въ обезумѣвшихъ матеряхъ, намѣревающихся убить ребенка, въ Агасферѣ, начинающемъ свои скитанія по бѣлу свѣту. Побѣдное шествіе римлянъ приводитъ въ исполненіе предопредѣленіе. Элеазаръ не хочетъ пережить гибели своей родины и самъ себя убиваетъ. Ангелы выводятъ христіанъ, указывая на Божію благодать среди ужаса и гибели, разразившихся надъ тѣми, кто не внялъ гласу Всевышняго. (N. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 197—198).

Это произведеніе Каульбаха, какъ и прочія его творенія, представляетъ гораздо болѣе интереса своей поэтической идеей, чѣмъ спеціально живописными достоинствами. Ими пренебрегали и Каульбахъ, и въ особенности Корнеліусъ, цѣнившій въ искусствѣ только идею, совѣтовавшій читать хорошихъ поэтовъ и смотрѣвшій на свои произведенія, какъ на свою философскую диссертацію для полученія докторской степени. (См. О Корнеліусѣ и Каульбахѣ R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München. 1893. Bd. I, S. 209—225). О Бендеманѣ ibid. I S. 232—233) „Трагически потрясающее впечатлѣніе производитъ „Разрушеніе Трои" Корнеліуса. (M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885, I, S. 197).

255) M. Carriere. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. IV, S. 147—149. M. Klaczko. Causerie florentine, p. 51—52, 66—67, 69. См. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895, III. p. 487, 489.

256) Karl Borinski, Dante und Michelangelos „Jungster Gericht" (Zeitschritt. für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Max Dessoir. Stuttgart. 1907). H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 196.

257) Ibid. II. S. 196.

258) Ibid. II. S. 189.

259) Ibid. II. S. 189.

260) Ibid. II. S. 191.

261) Ibid. II. S. 191.

262) Ibid. II. S. 196.

263) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwickelung. 2 Auflage. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 148.

Павелъ IV былъ недоволенъ наготою фигуръ въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело. Даніэлю Вольтерра (Daniel Ricciarelli da Volterra) было поручено ее скрыть. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 387). Дѣло, начатое Вольтерра, было продолжено Girolamo da Fano: нагія фигуры одѣлись въ пестрые цвѣта, отчего колоритъ фрески очень пострадалъ. (Ibid. II, S. 188. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895 III, p. 486. Ср. A. Springer, Raffael und Michel Angelo. Leipzig. 1883. II. S. 269).

264) H. Grimm, Leben Michelangelo's 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 191.

265) Ibid. II. S. 193.

266) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Auflage. Leipzig. 1873. IV. S. 148—149.

267) Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2 Auflage. Leipzig. 1883. Bd. II. S. 270.

268) Микель-Анджело принялся за свой Страшный Судъ около 1533 г., слѣдовательно, почти 60-тилѣтнимъ старикомъ. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. Bd. II. S. 198). Микель-Анджело родился въ 1475 г. (Ibid. I. S. 72).

269) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III. p. 487, 489.

270) Rime e lettere di Vittoria Colonna. Firenze. 1860, p. 444. Ср. Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2 Auflage. Leipzig. 1883 Bd. II. S. 270.

271) Міросозерцаніе Микель-Анджело то же, что и въ знаменитой секвенціи Ѳомы Челанскаго (H. Riemanns Musik-Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 323), описывающей день суда, какъ день гнѣва и ужаса, въ который ничего не останется безъ возмездія, и Христосъ явится во всемъ своемъ страшномъ величіи". (Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2 Auflage. Leipzig. 1883. Bd. II. S. 270).

272) П. Ж. Прудонъ, Искусство, его основанія и общественное назначеніе, Спб. 1865, стр. 84—85. О „Dies irae" см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 37 — 38, 45. Тамъ же (на стр. 37) мелодія этого произведенія.

273) Кирхманъ отрицаетъ способность музыки изображать трагическое. (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. S. 32.). Наоборотъ, Фолькельтъ приписываетъ музыкѣ эту способность. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 15. О трагическомъ мотивѣ см. Carl Mey, Die Musik als tönende Weltidee. Leipzig. 1901. S. 261 и ff. О трагизмѣ въ музыкѣ Е. см. Hartmann (Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig. 1902. S. 411—412).

274) Ed. Hanslick, Vom Musikalisch Schönen. 5 Auflage. Leipzig. 1876. S. 17—18, 21.

275) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 537—538.

276) Объ экспрессивномъ значеніи диссонанса см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 258—259.

277) „Шопенгауэръ". Библіотека европейскихъ писателей и мыслителей, издаваемая Чуйко. Спб. 1884 г., стр. 146—147. J. Frauenstädt, Schopenhauer—Lexikon. Leipzig 1871. Bd. II. S. 141—142, 144—145. Объ экспрессивномъ значеніи диссонанса см. Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie. Paris 1894, p. 6. и J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 16—17.

278) Еще Платонъ высказывалъ мнѣніе, что музыка имѣетъ своимъ началомъ крикъ (Законы II). Аналогію съ крикомъ въ музыкѣ усматриваютъ Тэнъ (H. Taine, Philosophie de l'art. 2-me édition. Paris. 1872, p. 68—69) и Г. Спенсеръ въ своей статьѣ „Происхожденіе и дѣятельность музыки (см. его „Научные, политическіе и философскіе опыты". Спб. 1866, т. I, стр. 143, 153, 164, 166).

„Всѣмъ извѣстно, что одно чередованіе звуковъ, безъ словъ и какого бы то ни было объясненія, можетъ возбудить воинственный энтузіазмъ, религіозное чувство или вызвать слезы у тысячи людей". (Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p 130).

Весьма интересныя мысли о способности музыки не столько выражать настроенія, сколько возбуждать ихъ въ насъ высказываетъ Лотце (Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 480—481).

279) G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. 2 edition. London and

New-York. 1896, p. 352. По мнѣнію Фолькельта, музыка владѣетъ силою выражать трагическое въ своемъ развитіи. Чтобы имѣть понятіе о способности музыки изображать борьбу и усиленіе отчаянія, стоитъ вспомнить 9-ую симфонію Бетховена, несмотря на ея радостно-побѣдный конецъ. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 16). О трагизмѣ I-ой части этой симфоніи см. R. Wagner, Beethoven (Werke, 2 Aufl. Leipzig. 1888. Bd. 9, S. 100 ff).

280) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 196.

По поводу симфоніи c-moll. Бетховена Тейеръ иронически замѣчаетъ. „Ее назвали трагическою симфоніею; конечно, это новый родъ трагедіи, послѣдній актъ которой есть увлекательнѣйшій и возвышеннѣйшій взрывъ радостнаго тріумфа или торжествующей радости въ инструментальной музыкѣ". (Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III. S. 126).

280*a*) А. Г. Рубинштейнъ, Музыка и ея представители. Москва, 1891, стр. 9—10.

280*b*) J. Volkelt, System der Ästhetik. München. 1910. II, S. 338—339.

281. Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Bd. I. Leipzig. 1895).

Тамъ приведены слова Шиллера, который говоритъ, что передъ поэтическимъ творчествомъ онъ испытываетъ музыкальное настроеніе. (Ibid. I, S. 40—41). Эти знаменательныя слова Шиллера, высказанныя имъ въ письмѣ къ Гёте отъ 18 марта 1796 г., слѣдующія: „Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee". (Особое музыкальное настроеніе предшествуетъ во мнѣ поэтической идеѣ). См. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Vierte Auflage, Erster Band. Stuttgart. 1881. S. 118. О вышеупомянутой статьѣ Ницше Hirn отзывается, какъ о блестящей, но мало доказательной. (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 113). Paul Moos считаетъ эту статью за „фантазію" о художественной и эстетической проблемѣ, но о самомъ предметѣ эта статья ничего существеннаго не говоритъ. P. Moos напоминаетъ, что Ницше самъ же впослѣдствіи нападалъ на то, что сначала защищалъ. (Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig. 1902. S. 455).

282) О музыкальномъ элементѣ литургической драмы и мистеріи см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 52—54, 196—199. О происхожденіи балета, оперы и драмы см. R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 241—258, 311.

282*a*) R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 211, 306.

283) Сравненіе искусствъ по ихъ способности къ трагическому см. у J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 12.

284) Отъ игры Эдмунда Кина „люди пожилые, опустивъ головы на руки, рыдали навзрыдъ". Дж. Р. Льюисъ, Актеры и сценическое искусство. Варшава. 1876, стр. 10.

285) Бѣлинскій, Гамлетъ, драма Шекспира, и Мочаловъ въ роли Гамлета. (Сочиненія В. Г. Бѣлинскаго въ 4-хъ томахъ. Деш. изд. Ф. Павленкова. Спб. 1886. Томъ 1, столбцы 810—882).

286) Сравненіе музыки и поэзіи у H. Ehrlich, Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart. Leipzig. 1881. S. 171 ff.

Извѣстно, что музыка Монтеверди (XVII в.) производила глубокое впечатлѣніе на слушателей: пѣніе покинутой Тезеемъ Аріадны растрогивало ихъ до слезъ. (Winterfeld, J. Gabriel und sein Zeitalter. Berlin. 1834. 3 Theil. S. 37).

Впрочемъ, это сильное впечатлѣніе зависѣло отъ новизны оперной музыки, тогда только что возникнувшей. Теперь это пѣніе едва ли способно произвесть такое сильное впечатлѣніе. Этотъ отрывокъ оперы „Аріадна“ Монтеверди помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1909, стр. 329—330.

287. Гёте. Ученическіе годы Вильгельма Мейстера. Книга II. Глава XIII. (Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. Томъ V, стр. 139). О трагизмѣ этого стихотворенія см. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M, 1855, S. 541. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 20. На стр. 19—21, 126—127 названной книги Фолькельта нѣсколько интересныхъ мыслей о трагизмѣ лирики и приведены примѣры.

288) О трагизмѣ Иліады см. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J., Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg in Breisgau. 1899. S. 166—167.

289) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 21.

290) Ibid. S. 22.

291) Visher, Aesthetik. §. 899. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 21—22.

292) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 51.

292*a*) Трагизмъ особенно удаченъ въ драмѣ (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1801. S. 204—205).

293) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 400.

294) Ibid. S. 408.

295) Ibid. S. 403.

296) Ibid. S. 404. О благотворномъ и неблаготворномъ вліяніи греческаго міросозерцанія на трагедію см. ibid. S. 41.

297) І. Шерръ, Всеобщая исторія литературы. Спб. 1863, стр. 35.

Объ отношеніи еврейскаго религіознаго міросозерцанія къ трагизму см. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen, München. 1897. S. 405 и Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 21—22.

298) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 413.

299) Ibid. S. 243.

300) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Переводъ Е. Корша. Москва. 1874. III, IV, стр. 331.

301) Тамъ же, стр. 338—339. Строгой критикѣ подвергаетъ Кальдерона за это произведеніе Клейнъ (J. L. Klein, Geschichte des Drama's. Vierter Band. Zweite Abtheilung. Leipzig. 1875. S. 495 ff.). Но Фолькельтъ въ защиту Кальдерона указываетъ на католицизмъ и понятіе чести, которые своимъ двойнымъ гнетомъ не были однако въ состояніи заглушить творческій геній названнаго драматурга. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 406).

302) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 397—398, 405.

303) Фолькельтъ пишетъ: „Конечно, нельзя не признать, что разладъ, образовавшійся въ духовномъ мірѣ вслѣдствіе христіанства, и обусловленная имъ глубина и утонченность души были посредственно и впослѣдствіи благопріятны развитію трагической поэзіи, но лишь „посредственно и впослѣдствіи“. Гамлетъ, Лиръ, Ричардъ II и III, Фаустъ и Тассо возможны

лишь, предполагая разладъ, разломъ и противорѣчія, появившіяся въ душѣ вслѣдствіе христіанства. Но предварительно должны были переработаться и измѣниться то христіанское отчужденіе и тоть разладъ посредствомъ развитія иного современнаго духа, пока не образовалась почва, на которой могла бы расцвѣсть трагическая поэзія". (Ibid. S. 413).

304) Ibid. S. 414. Фолькельтъ несогласенъ съ нѣкоторыми эстетиками, въ особенности съ Шеллингомъ, видящими въ античной драмѣ судьбы высшую форму трагедіи. (Ibid. S. 414). По мнѣнію Шеллинга, въ „Эдипѣ" будто бы воспроизведенъ истинный трагизмъ. Въ этомъ произведеніи, думаетъ Шеллингъ, необходимость и свобода человѣческихъ дѣйствій находятся въ совершенно удовлетворительномъ отношеніи. (Schelling, Werke. Bd. 5. S. 693 ff.).

Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen, München. 1897. S. 414.

305) Липсъ справедливо замѣчаетъ, что наслажденіе отъ трагедіи нѣкоторые испытываютъ оттого, что находятъ въ ней (подчасъ мнимое) подтвержденіе своему міровоззрѣнію. Противъ такого насильственнаго навязыванія своихъ мнѣній Липсъ не безъ основанія возстаетъ. (Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 10).

306) Schelling, Philosophie der Kunst: Werke. Bd. 5 S. 689 ff. 699 f. (Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen, München. 1897. S. 26—27). Туманная метафизика Шеллинга не ослабила, однако, его эстетической чуткости и не помѣшала оцѣнить фрагментъ Гетевскаго Фауста, появившійся въ 1780. (Schelling, Philosophie der Kunst. Werke. Bd. 5. S. 731 ff. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 27).

307) K. W. Solgers Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig. 1829. S. 94 ff., 309 ff., 316. См. также его Erwin. Berlin. 1815. S. 253 ff. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 27.

308) Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. 2 Auflage. Berlin. 1843. Bd. 3. S. 528 ff. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 28.

309) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 28.

Точно также и Фишеръ видитъ въ трагическомъ изображеніе абсолютной идеи, абсолютнаго субъекта. (Vischer, Aesthetik. § 121. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 29).

310) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 322.

311) Th. Lipps. Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 10—11. Ср. ibid. S. 25.

312) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 30. Необходимость прочнаго, яснаго міросозерцанія для художника. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1887. S. 120).

312*a*) О причинахъ, по которымъ трагическое нравится. A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Heidelberg. 1809. I. S. 109 u. ff. Наслажденіе отъ созерцанія трагическаго (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 195). „Die Wonne des Leids" (радость страданія) см. Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 54—55, 60—61. Наслажденіе трагедіей. Ibid. S. 60—61. Die Lust am Trauerspiel. См. „Philosophische Reden und Vorträge von Stumpf. 1910.

313) Исповѣдь Блаженнаго Августина (Библіотека твореній св. отцовъ и учителей церкви западныхъ, издаваемая при Кіевской Духовной Академіи.

Книга 7. Творенія Блаженнаго Августина, Епископа Иппонійскаго. Часть 1, Кіевъ. 1880, стр. 46).

314) О природѣ вещей. Сочиненія Т. Лукреція Кара. Переведъ съ латинскаго А. Клевановъ. Москва. 1876. Книга вторая, стр. 31. Точка зрѣнія Лукреція эгоистическая, а не эстетическая. (Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II, S. 120—121).

315) Oeuvres de Platon. Tr. de V. Cousin. Paris. 1824. T. II, p. 408.

316) Julius Walter, Die Geschichte der Aesthetik im Altertum. Leipzig. 1893. S. 425 ff. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 248.

317) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Влад. Аппельрота. Москва. 1893, гл. IV, стр. 7. (Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 391).

318) Jacob Bernays, Zwei Abhandlungen ueber die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin. 1880. S. 21.

Сходно съ Бернайсомъ объясняетъ наслажденіе отъ трагическаго Veit Valentin, Das Tragische und die Tragödie. In der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge. Bd. 5. S. 359 ff. (Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 392—393). Наслажденіе это заключается въ томъ, что будто бы послѣ волненія, произведеннаго въ насъ трагедіей, особенно пріятно испытать покой, равновѣсіе, словомъ, все, противоположное вынесенному отъ трагедіи впечатлѣнію. (Ibid. S. 392. Ср. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 35, 40, 41).

Но еще Гете замѣтилъ, что трагедіи и трагическіе романы вовсе не успокаиваютъ духъ. „Кто, пишетъ Гете, подвизается по пути истинно-нравственнаго внутренняго совершенствованія, почувствуетъ и признается, что трагедіи и трагическіе романы отнюдь не успокаиваютъ духа, а, напротивъ, вносятъ въ душу и въ то, что мы называемъ сердцемъ, безпокойство и повергаютъ ихъ въ неопредѣленное состояніе". (Goethe, Nachlese zu Aristoteles Poetik. См. Goethes sämmtliche Werke. Vollständig neu durchgeschene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 480).

Гете (ibid. Bd. III. S. 479) объясняетъ аристотелевское опредѣленіе трагедіи, по мнѣнію Бернайса, ошибочно. (J. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Breslau. 1857. S. 137).

О Katharsis'ѣ (О катарсисѣ см. прим. 97-ое) см. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. 7, Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil., Allgemeine Aesthetik. S. 165—166. Zweiter Teil. Freiburg im Breisgau 1900. § 290. 336, 357, 372, 378, 388, 389, 390, 398, S. 516. Katharsis. Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 282, Cp. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 205—206 (тамъ библ.). Ср. Hartmann. Aesthetik, zweiter Teil. S. 380.

319) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями. Влад. Аппельрота. Москва. 1893, стр. 73.

320) J. Bernays, Zwei Abhandlungen ueber die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin. 1880. S. 63—78.

321) Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 347.

322) Ibid. S. 346—347.

323) Карлъ Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева. Кіевъ. Харьковъ. 1899, стр. 63—64.

324) Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. I S. 102.

325) K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 168.
326) Ibid. S. 169.
327) Ibid. S. 170.
328) Ibid. S. 172.
329) Ibid. S. 179—180.
330) Ibid. S. 180—181.

Оттого Гроосъ совѣтуетъ драматургу „сохранять должную мѣру въ возбужденіи скорбныхъ подражательныхъ чувствъ“ (ibid. S. 348).

331) Ibid. S. 353.
332) Ibid. S. 362.
333) Ibid. S. 353.
334) Ibid. S. 353 ff.
335) Ibid. S. 374—375.
336) Ibid. S. 359.

Противъ Грооса и его попытки объяснить наслажденіе отъ трагическаго „внутреннимъ подражаніемъ“ и „игрою“ весьма интересныя возраженія у Липса. (Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 220—224).

337) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 12. „Эта теорія требуетъ, чтобы страданія героя, въ особенности его конечная гибель явились, какъ „наказаніе“ за зло, какъ „искупленіе вины“ и признаетъ вездѣ въ трагедіи господствующую „поэтическую справедливость“. Существованіе такой справедливости въ мірѣ, наказующей всякую вину,—вотъ та возвышающая мысль, которую будто бы трагедія воспроизводитъ, въ чемъ и заключается ея настоящій смыслъ“. (Ibid. S. 12, ср. ibid. 16). „Не въ индивидуумѣ, а во всемъ мірѣ и его порядкѣ реализируется „міровой духъ“, „идея“, „абсолютъ“. Только послѣдній или идея имѣютъ абсолютное право. Кто возстаетъ въ своей „односторонней“ воли, въ одностороннемъ утвержденіи своей личности противъ порядка вещей, возстаетъ противъ идеи и впадаетъ въ вину. И эта вина должна быть отмщена. Идея отрицаетъ, дѣйствительность поглощаетъ виновнаго, ради справедливости. Мы, по-человѣчески, можемъ сожалѣть объ его гибели, но съ этимъ сожалѣніемъ соединяется возвышенное и возвышающее сознаніе о побѣдоносномъ всемогуществѣ идеи. Въ этомъ сознаніи, въ этомъ трепетномъ благоговѣніи передъ идеей заключается наслажденіе отъ трагедіи“. (Ibid. S. 21).

Такъ сторонники „поэтической справедливости“ объясняютъ причину, по которой трагедія нравится.

Они, утверждая, что трагическій герой своею гибелью искупаетъ вину, видятъ въ этомъ искупленіи сущность трагическаго. (Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 144—145). О трагической винѣ (Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 13—17). О поэтической справедливости. (Ibid. S. 36). Поэтическую справедливость оправдываетъ Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 120. О поэтической справедливости Th. Lipps. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 570. Оптимистическая теорія трагическаго. (K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin, 1901. II, S. 131). О поэтической справедливости Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 200. Нравственный міропорядокъ. Вина (библ.) Ibid. S. 197—198. Прокурорская точка зрѣнія. (Ibid. S. 201). Часто въ трагедіи страданіе и гибель не соотвѣтствуютъ винѣ. (Ibid. S. 200—201). Требованіе вины и ея искупленія оста-

влено передовыми эстетиками. (Max Dessoir, Die Grundfragen der gegenwärtigen Asthetik. Die neu Rundschau. August. 1901, Heft VIII, S. 940).

338) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 11—12. Между сторонниками теоріи „поэтической справедливости", объясняющими трагическое съ оптимистической точки зрѣнія, насчитывается много громкихъ именъ: Schiller (Ueber den Grund des Vergnügens an Tragischen Gegenständen, Ueber die tragische Kunst, Ueber das Pathetische. См. Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7. S. 182 ff., 192 f., 203 f., 282 f.), Hegel (Vorlesungen über die Aesthetik 2 Aufl. Bd. 3, S. 528, 529, 552 ff, 554, 572, также въ Phänomenologie des Geistes S. 346 ff). Vischer (Aesthetik, § 121, 123, 124, 129, 132 ff., 911), M. Carierre (Aesthetik, 3 Aufl., Bd. I, S. 169, 187 ff., 195). Hettner (Das moderne Drama), Schelling (Philosophie der Kunst, Werke, Bd. 5, S. 695 ff.), Solger (Vorlesungen über Aesthetik S. 96). Zeising (Aesthetische Forschungen, S. 324 f., 330 ff., 356). Gustav Freitag)Die Technik des Dramas, S. 120 f., 270), Julius Gaebel (Ueber tragische Schuld und Sühne, Berlin, 1884, S. 2, 48, 100), Duboc (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus), Otto Ludwig (Gesammelte Schriften, Leipzig, 1891, Bd. 5. S. 88 f., 121, 424, 443), Hermann Ulrici (Shakespeares dramatische Kunst, 3 Aufl. Leipzig. 1868, Bd. I, S. 414 f., 419), Gervinus (Shakespeare, 4 Aufl., Leipzig. 1872, Bd. 2, S. 179, 187). Paul Heyse требуетъ для заключенія драмы „такъ называемую поэтическую справедливость", сообщающую зрителю успокоеніе, которое должно доставлять каждое настоящее художественное произведеніе. (Goethes Dramen in ihrem Verhältniss zur heutigen Bühne. In der Deutschen Rundschau. Bd. 80. 1894. S. 16).

Фехнеръ, разбирая причины, почему трагедіи и т. п. произведенія нравятся, также упоминаетъ о „наказующей справедливости". (Fechner. Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 16).

Едва ли не самый ярый защитникъ „поэтической справедливости" Günther (Grundzüge der tragischen Kunst. Gerhard Gietmann. S. 7 und Johannes Sörensen S. 7. Kunstlehre in fünt Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. S. 146—147).

339) О „нравственномъ міропорядкѣ" см. M. Carriere, „Die Sittliche Weltordnung". 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 497—511.

(Gesammelte Werke von M. Carriere. Leipzig. 1891. Bd. XIII).

340) Th. Lipps, Der streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 12, 16, 21. Въ этой книгѣ изложена теорія „поэтической справедливости" и мастерски опровергнута (ibid. S. 11—35).

341) Ibid. S. 14.

342) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 137.

343) Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3 Auflage. Leipzig. 1868. Bd. II. S. 76 ff. Gervinus, Shakespeare. 4 Auflage. Leipzig. 1872. Bd. 2. S. 191, 212 f. J. Volkelts Aesthetik des Tragischen. München. 1897, S. 154.

344) Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3 Aufl. Leipzig. 1868. Bd. 2, S. 12 f., 27. Ср. J. Volkelts Aesthetik des Tragischen München. 1897. S. 152.

345) Gervinus, Shakespeare. 4 Auflage. Leipzig. 1872. Bd. 2. S. 43. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152.

Геттнеръ обвиняетъ Ромео и Юлію въ томъ, что у нихъ не достало

мужества открыть свой поступокъ родителямъ, что могло бы привести къ примиренію враждующія семьи. (Hettner, Das moderne Drama. S. 121. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152).

346) Gervinus, Shakespeare. 4 Auflage. Leipzig. 1872. Bd. 2, S. 43. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152. Ульрици судитъ менѣе строго, но все-таки обвиняетъ Дездемону въ обманѣ своего отца, за что будто бы и подверглась своей трагической участи. (Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3 Aufl. Leipzig. 1868. Bd. 2. S. 36 ff., 40, 64, 66. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152).

347) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 14.

348) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152.

349) Ibid. S. 101.

350) Ibid. 101. Ср. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. Bd. I, S. 298. Bd. 2, S. 493. О пессимистической теоріи трагическаго K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II, S. 131.

351) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 45, 65, 69, 72. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 102.

352) J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 82—83.

353) Ibid. S. 90. Человѣкъ, рождаясь, уже испытываетъ страданіе. Впрочемъ Preyer это отрицаетъ. (Th. Ribot La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 8).

354) Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichtericher Darstellung. Leipzig. 1892. S. 25.

355) Lecky. History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 62. По мнѣнію Лекки, „высшая природа рѣдко бываетъ счастливѣйшей“ (ibid. I, p. 70, 89). Неразвитой человѣкъ вовсе не значитъ несчастный. (Ibid. I, p. 89). Можетъ быть, низшія существа счастливѣе людей (ibid. I, p. 89).

356) „Если оптимизмъ Лейбница, пишетъ Гёксли, есть глупая, хотя пріятная мечта, пессимизмъ Шопенгауэра—кошмаръ, тѣмъ болѣе глупый, вслѣдствіе своего безобразія. Заблужденіе, еще непріятное, конечно самая скверная форма неправды“. Thomas H. Huxley, Evolution and Ethics and other Essays. London. 1895, p. 200).

357) Ibid., p. 58. См. аналогичныя мысли у Марка Аврелія (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy-Sit. Hilaire. Paris. 1876. Livre VI § 34, p. 191, IX § 1, p. 312). Ср. книгу Іова глава XXI. Ed. Quinet. L'Esprit nouveau. Paris. 1874, p. 51—66.

358) Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 218. Ср. самоубійство у разныхъ народовъ. Ibid. II, p. 57.

358*a*) С. О. Грузенбергъ, Артуръ Шопенгауэръ, 2 изд. Спб. 1912 г., стр. 38. Литература о пессимизмѣ въ Азіи, древней Греціи, Римѣ, въ Европѣ до нашего времени. Тамъ же, стр. 38—41.

359) Софоклъ, Эдипъ въ Колонѣ. Пер. Д. С. Мережковскаго. Спб. 1902. стр. 65. Сравнить мысли Шопенгауэра и Гартмана, приведенныя И. И. Мечниковымъ въ его Этюдахъ о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 127—129 и 132—133. Чѣмъ хуже жизнь, тѣмъ радостнѣе смерть. По тому, какъ умираютъ въ каторгѣ, можно судить, какъ тамъ живется. Люди въ каторгѣ умираютъ весело. „Такъ весело идутъ только къ освобожденію“. Почти

каждый изъ приговоренныхъ къ смертной казни съ аппетитомъ завтракаетъ передъ „операціей“ и съ папироской въ зубахъ идетъ ко „вдовушкѣ“, какъ французскіе преступники зовутъ гильотину“. „Всѣ и всегда идутъ послѣ такой жизни умирать весело“. „Одинъ изъ приговоренныхъ, когда его взвели на эшафотъ, и забили барабаны, воскликнулъ: А! вы мѣшаете мнѣ говорить, что смерть легка! Хорошо! Я буду танцовать! И онъ принялся плясать на эшафотѣ. Онъ выдѣлывалъ ногами „па“ еще и тогда, когда его шея лежала уже между столбами гильотины. Танцовалъ до послѣдней минуты. Это напоминаетъ одного повѣшаннаго на Сахалинѣ. Даже въ ту минуту, когда на него надѣли „саванъ“, и палачъ накидывалъ петлю, онъ продолжалъ кричать: веревка тонка, а смерть легка!“ Дорошевичъ, Французская каторга. См. газета „Россія“ 30 мая 1901 г. Тамъ же ссылка на книгу Рорико-Деграва „Каторга“ (Le Bagne).

360) P. Decharme, Mythologie de la Gréce antique. Paris. 1879, p. 448. Fr. Nietsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Nitsche's Werke. Erste Abtheilung. Band I, Leipzig. 1895. S. 30—31.

361) Larousse, Grand Dictionnaire Art. Danse. T. VI, p. 82.

362) Hermann Grimm, Leben Michel Angelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. 2. S. 394—395.

363) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 433.

364) Taine, Les origines de la France contemporaine. I, p. 434.

365) Байронъ Чайльдъ-Гарольдъ. Пѣсня IV, строфа CXXVI. (Сочиненія Лорда Байрона въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1874 г. Томъ I, стр. 280).

366) Georg Brandes, Aesthetische Studien. Charlottenburg. 1900. S. 30—32.

366*a*) Полное собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго. Томъ VII. Спб. 1882, стр. 412.

366*b*) Р. В. Гебгардъ, Мысли о жизни и смерти въ драмахъ Шекспира (Вѣстникъ Европы 1908, стр. 842).

366*c*) V. Hugo „Les Misérables. T. VII, Origine, p. 446—447.

366*d*) 26 мая 1828. Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3 А. С. Суворина. Спб. 1887, IV, стр. 98.

366*e*) Chamberlain, R. Wagner 3 Aufl. München. 1904. S. 196.

367) „Съ трансцендентальной точки зрѣнія отдѣльный трагическій случай сообщаетъ утѣшительную увѣренность, что въ идеѣ, доразвившейся до сознательнаго духа, есть способность настроить волю на самоотреченіе, и далѣе, успокоительная и возвышающая надежда на то, что возможное въ этомъ отдѣльномъ случаѣ когда-нибудь, когда исполнится время, сдѣлается возможнымъ и для всего міра. Такимъ образомъ трагическое открываетъ духу его истинную отчизну и надежду на тихую пристань (ничто) позади бурнаго моря жизни... Хотя реальное спасеніе отъ зла и реальное освобожденіе находится лишь по ту сторону уничтоженія феноменальнаго существованія, все же это сознаніе доставляетъ извѣстную идеальную антиципацію, т.-е. идеальное спасеніе и освобожденіе или катарзисъ, подобно тому, какъ въ религіозномъ сознаніи буддистовъ и христіанъ реальная нирвана и реальное царствіе небесное предвкушаются здѣсь на землѣ, какъ идеальная нирвана и идеальное царствіе небесное“. (Ed. v. Hartmann, Aesthetik. Zweiter Teil. S. 380.

Cp. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J., Kunstlehre in

fünf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 161.

368) Hartmann, Philosophie des Schönen. S. 379. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 40.

369) J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 69, 90—91, 98, 159—160.

370) Ibid. S. 166—167.

371) Ibid. S. 212, 259.

372) Ibid. S. 260.

373) Ibid. S. 263.

374) Ар. Шопенгауэръ, Міръ, какъ воля и представленіе. Пер. Фета. Изд. 4. Маркса. Спб., стр. 430.

„То, что сообщаетъ всему трагическому, — въ какой бы формѣ оно ни появлялось, — своеобразный и высокій полетъ, — это появленіе сознанія, что міръ и жизнь не могутъ дать намъ истиннаго удовлетворенія, а поэтому и не достойны нашей привязанности; въ этомъ и состоитъ духъ трагедіи: — поэтому онъ ведетъ насъ къ самоотреченію". Артуръ Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и представленіе. Дальнѣйшія доказательства основныхъ положеній пессимистической доктрины. Пер. Н. М. Соколова. Спб. 1893, стр. 529.

„Въ трагедіи намъ представляется ужасная сторона жизни, горе человѣчества, господство случая и ошибки, паденіе честнаго, тріумфъ злого, — слѣдовательно, ставятся передъ нашими глазами тѣ свойства міра, которыя прямо противодѣйствуютъ нашей волѣ. При видѣ этого мы чувствуемъ, что насъ зовутъ отклонить нашу волю отъ жизни, перестать желать жизни и любить ее. Именно въ силу этого мы замѣчаемъ, что въ насъ тогда остается еще что-то иное, чего мы совершенно не можемъ познать положительно и познаемъ только отрицательно, какъ то, что не хочетъ жизни". Тамъ же, стр. 528.

Ср. Hartmann, Philosophie des Schönen. S. 378 ff. Hartmann, Gesammelte Studien und Aufsätze. S. 304 ff. J. Volkelt, Aesthetik des Tragisches. München. 1897. S. 246.

375) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 2—11.

376) Emile Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 8. Предокъ человѣка „.... первобытное животное, гримасничающая обезьяна, убивающая зубоскаля и рѣзвящаяся на совершенномъ ей разореніи". (H. Taine. Les origines de la France contemporaine. La Révolution. 10 éd. Paris. 1881. Tome I, p. 70).

377) Lecky, History of european Morals. London. 1869. I, p. 287—298.

378) Бергсонъ (Henri Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris. 1900, p. 162—165) объясняетъ причину наслажденія отъ созерцанія трагическаго атавизмомъ.

379) Herckenrath. Problèmes d'esthétique et de morale. Paris. 1898, p. 71—72.

380) Ibid., p. 72.

По мнѣнію Рибо, вліяніе наслѣдственности на эстетическій вкусъ объясняетъ причину, по которой нравятся кровавыя зрѣлища. (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 174). О наслажденіи отъ кровавыхъ зрѣлищъ, драмъ и романовъ (ibid. p. 225—226, 266).

381) Блаженнаго Августина епископа иппонійскаго, исповѣдь. Книга VI,

глава 8. (Библіотека твореній св. отцовъ и учителей церкви западныхъ, издаваемая при Кіевской Духовной Академіи. Книга 7. Твореніе блаженнаго Августина, епископа иппонійскаго. Часть I. Кіевъ. 1880, стр. 141—142).

382) Театры обыкновенно содѣйствуютъ устраненію кровавыхъ зрѣлищъ: боя быковъ, медвѣдей и пр. (Lecky, History of European Morals. London. 1869. II, p. 186). Разница между гладіаторскими играми и боемъ быковъ съ одной стороны и трагедіей съ другой. (Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 20). Невѣрность теоріи, объясняющей наслажденіе трагическимъ жестокостью человѣка. (Ibid. II, 129).

383) Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 109.

384) Emile Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 3.

385) Ibid., p. 3.

386) Ibid., p. 12. Herckenrath, Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1898, p. 74. Почему трагическое нравится. (Ibid., p. 71). Въ насъ элементъ животности, мы наслѣдники и потомки воинственныхъ предковъ. (Ibid., p. 74). О боѣ быковъ. (Ibid., p. 78—79).

387) Em. Faguet. Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 10. О потребности погрустить см. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstrellung. Leipzig. 1892. S. 18—19.

388) Cm. Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 11.

389) Ibid., p. 12, 14.

390) Saint-Marc Girandin, Cours de littérature dramatique. Nouvelle édition. Tome I, p. 3.

391) Ibid., I, p. 3—4.

392) Ibid., I, p. 4.

392*a*) „Мы сочувствуемъ побѣжденному, а не побѣждающему герою". (R. Wagner. Ges. Schr. X. S. 317. Chamberlain. R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 153. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 190).

393) J. J. Rousseau, Emile ou l'éducation. Paris. 1829. Livre IV, p. 260.

394) M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 480.

395) Kant, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von K. Rosenkranz und Schubert. Leipzig. 1838. VIII. S. 88.

395*a*) Ср. прим.: 390—392 этой главы. Stern, Das Wesen des Mitleids. 1903.

395*b*) Страданіе само по себѣ можетъ доставить только непріятное чувство. Th. Lipps. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 565—566. О симпатіи. Ibid. S. 564. Важность состраданія въ трагическомъ. Ibid. S. 560, 564. Ср. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 196 и Paul Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 238—241.

396) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Schillers Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Reclam jun. Bd. 11. S. 230)

Ср. Лессингъ (44-ое примѣчаніе къ главѣ VIII).

Почему такіе изверги, какъ Лэди Макбетъ и Ричардъ III могутъ доставить эстетическое наслажденіе, пытается Пауль Штернъ объяснить такъ. „Нужно различать два случая: они соотвѣтствуютъ этическому различію между объективной и субъективной симпатіей. Или такія лица намъ поистинѣ отвратительны; тогда мы сочувствуемъ не имъ, но страдающимъ отъ нихъ.

Такова Лэди Макбетъ. Передъ ней мы такъ же содрагаемся, какъ долженъ

былъ ужасаться Макбетъ, когда онъ сознавъ демоническую силу, которая въ лицѣ этой женщины опредѣлила его путь.

Или мы симпатизируемъ чувствамъ этихъ лицъ, какъ, напр. Ричарду III. Но возможно ли это? Это становится понятнымъ, если мы подумаемъ, что дурныя намѣренія и поступки таковы лишь постольку, по скольку они не принимаютъ въ разсужденіе то, что мы требуемъ въ практической жизни. Никогда не бываетъ столь достойнымъ порицанія тотъ или другой образъ мыслей, какъ недостатокъ исправляющаго отношенія, отрицательнаго элемента въ дѣйствующей личности. Всякій образъ мысли и поступокъ, выражающій, какъ въ Ричардѣ III, интенсивность, силу и страстность воли, драгоцѣненъ, какъ позитивное проявленіе человѣческой своеобразности, и потому можетъ доставить эстетически сочувствующему созерцателю этическую гордость, какъ источникъ высшаго наслажденія. Никакое наслажденіе высшаго порядка не мыслимо безъ возвышенія въ то же время чувства собственнаго достоинства. Всѣ художественныя и въ особенности трагическія наслажденія принадлежатъ нѣкоторымъ образомъ къ торжеству чувства собственнаго достоинства (zu den Maximalständen und Festen des Selbstgefühls). Наоборотъ, чѣмъ богаче и чище чувство собственнаго достоинства человѣка, тѣмъ легче и интенсивнѣе будетъ онъ эстетически реагировать". (Paul Stern, Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 25—26).

397) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Reclam jun. Bd. 11, S. 226).

398) Ibid. Bd. 11. S. 226

399) Ibid. Bd. 11. S. 227.

400) Ibid. Bd. 11. S. 228. Гибель отъ сознанія вины—торжество нравственнаго принципа. (Jonas. Cohn. Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 1902).

401) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 227.

402) Ibid. S. 225.

403) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 354. Эти псалмы изданы Дэномъ. (Psalmos VII poenitentiales modis musicis adaptavit Orlandus de Lassus. Publici juris fecit et Friderico Guilelmo Principi Borussiae haereditario artium fautori sacras esse vult. S. W. Dehn. Berolini. s. a). Отрывокъ изъ IV Покаяннаго Псалма Орландо Лассо помѣщенъ въ моей Краткой Исторической Музыкальной Хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, № 42 стр. 229—232).

404) Schiller, Ueber die tragische Kunst. (Schiller, Werke, heraurgegeben von Heinrich Kurz. Bd. 7. S. 208. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 379).

405) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 379. О значеніи состраданія см. Lipps. Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 41—46.

406) Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Brasch. Bd. 2. S. 78 ff. (въ письмахъ о чувствахъ. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragishen. München. 1897. S. 389). „Состраданіе есть главнѣйшій и, можетъ быть, единственный законъ бытія всего человѣчества". (Ѳ. М. Достоевскій, Идіотъ. Полное собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ VII. стр. 230). О состраданіи въ буддизмѣ см. Фильдингъ, Душа одного народа. О состраданіи въ этикѣ Шопенгауэра.

407) См. характеристику трогательнаго у Фолькельта. (J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 380).

408) См. письма Николаи къ Лессингу 31 августа 1756 г., Лессинга къ М. Мендельсону 2 февраля 1757 г., Николаи и М. Мендельсона къ Лессингу 29 апрѣля 1757 г.

Эрихъ Шмидтъ видитъ въ нашей склонности приводить въ дѣйствіе всѣ дремлющія въ нашей душѣ движенія главную причину удовольствія отъ трагическаго. Ср. J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 389).

Еще Dubos объяснялъ удовольствіе отъ трагическаго любовью нашей души къ сильнымъ волненіямъ. (Dubos, Refléxions critiques sur la peinture et la poésie. 6 édition. Paris. 1775. Ср. J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 389).

Впрочемъ любовь къ сильнымъ ощущеніямъ Фишеръ приписываетъ грубымъ натурамъ. (Vischer, Aesthetik. § 144). См. замѣчаніе по этому поводу Фолькельта (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. S. 389—390).

409) Сочиненія В. Бѣлинскаго. Москва. 1860 г. Часть VI, стр. 119. Ср. Fr. Brentano. Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 18. Ср. M. Carriere, Die Poesie. 2 Auflage. Leipzig. 1884. S. 499—500).

Для нѣкоторыхъ главное значеніе трагедіи заключается именно въ этомъ нравственно очищающемъ ея вліяніи на душу, напримѣръ, см. Schiller, Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Schillers Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Philipp Reclam jun. Bd. X. S. 36—43.

Въ средніе вѣка думали, что мистеріи содѣйствуютъ набожности, а зрѣлище Страстей Господнихъ помогаетъ сносить собственныя страданія. (Wilchelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Halle. 1893. Bd. I. S. 177 f. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 391).

Фолькельтъ не оправдываетъ такихъ внѣ-эстетическихъ объясненій причины, по которой трагическое нравится. Самъ онъ склоненъ объяснять ее художественными достоинствами трагическаго произведенія и состраданіемъ. (Ibid. S. 390, 388—389).

410) Сенека говорилъ, что „храбрый духъ въ борьбѣ съ препятствіями есть зрѣлище, пріятное для самихъ боговъ“. (Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 132). Борьба жизни лучшая борьба, см. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par. J. Barthélemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre III. § IV. p. 58. Livre VII, § LXI, p. 248. (Platon, République. Liv. X, p. 265, traduction de M. V. Cousin). Генрихъ V Шекспира. (Шекспиръ изд. Гербеля. Т. 3, стр. 36, слова Генриха V-го). Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. Спб. 1891, стр. 154. Слова Діогена см. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle Suivie des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurele avec une étude sur la philosophie d'Epictète. p. 154.

411) Это возвышеніе жизни передъ смертію есть, по мнѣнію Дюринга, центръ тяжести трагическаго. (Dühring, Der Wert des Lebens. 5 Aufl. Leipzig. 1894. S. 282 ff. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 228). О Дюрингѣ Фолькельтъ замѣчаетъ: „Все прочее, что Дюрингъ говоритъ о трагическомъ, отличается непониманіемъ искусства и ненавистію къ нему“. (Ibid. S. 228).

412) Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900. p. 61—64. Paul Sauriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 433. Наслажденіе драмой. (Ibid. p. 433—434. Почему трагическое намъ нравится. Konrad Lange. Das Wesen der

Kunst. Berlin. 1901. II. 3. 58. 126—127. О трагическомъ. Ibid. II. 3. 121—125. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 43.

413) Ibid. S. 43.

414) Ibid. S. 46. Страданіе возвышаетъ цѣнность личности. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 560). Утраченное намъ особенно дорого. (Ibid. S. 562). Наслажденіе отъ трагическаго основано на симпатіи и состраданіи. (Ibid. S. 564—566). Мой ближній—мое объективированное я. (Ibid. S. 564). Оно возвышается страданіемъ. (Ibid. S. 564). Этическое значеніе страданія. (Ibid. S. 564). Въ трагическомъ важно: 1) что за человѣкъ страдаетъ, 2) какъ глубоко онъ страдаетъ, 3) отчего онъ страдаетъ, 4) какъ переноситъ страданіе. (Ibid. S. 567—568). Характеристика чувства, производимаго страданіемъ. (Ibid. S. 572—573). Страданіе возбуждаетъ нашу симпатію болѣе, чѣмъ счастіе. (Лапласъ и Кеплеръ). См. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstrellung. Leipzig. 1892. S. 24—25).

415) См. стр. 179, 185—187.

416) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 55, 60, 61, 62. Шекспиръ—поэтъ совѣсти, благодаря которой человѣкъ въ самомъ себѣ несетъ или рай, или адъ. (M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 519—520).

417) Шекспиръ, Отелло. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб. 1865. I. стр. 120).

417*a*) Тамъ же I, стр. 128.

418) Тамъ же, стр. 128.

419) Тамъ же, I, стр. 135.

419*a*) Тамъ же, I, стр. 134.

420) Тамъ же, I, стр. 135.

421) R. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 478.

422) Гете считалъ, что Антигона во всемъ права, а Креонъ во всемъ неправъ. (См. Разговоры Гете, собранные Эккерманомъ. Пер. Аверкіева. 1891, I. стр. 307—308). Ср. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 14.

423) Софоклъ. Антигона. Съ греческаго. Переводъ Д. С. Мережковскаго. 2 изд. Спб. 1903, стр. 26.

424) Th. Lipps. Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 71.

425) Объ эстетическомъ созерцаніи благороднаго поступка. V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 119.

426) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 227.

427) Ibid. S. 201, 202, 205.

428) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 34, 70, 158 f.

428*a*) Пушкинъ. Элегія. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3 А. С. Суворина. Спб. 1887. IV, стр. 85).

429) Достоевскій. Братья Карамазовы. (Полное собраніе сочиненій Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 276).

429*a*) Шекспиръ. Король Лиръ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Спб. 1865. Томъ I, стр. 267).

429b) K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 348—350. Rethel. Todtentanz. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. I. S. 242—243. Репродукція. Ibid. I. S. 243.

430) „Но подобно тому, какъ физически усталый отъ всего отказывается и желаетъ лишь сна, такъ и усталый отъ жизни хочетъ лишь смерти, полнаго уничтоженія въ смерти, и съ благодарностью принимаетъ изъ рукъ философа увѣренность, что никакого новаго существованія его не ожидаетъ, ни радости, ни страданія, но всякое существованіе исчезаетъ вмѣстѣ съ уничтоженіемъ". (Th. Mainländer, Die Philosophie der Erlösung. Berlin. 1876. S. 224).

Глава XII.

Комическое.

Метапонтинецъ Парменискъ [1]) спустился въ пещеру Трофанія [2]), гдѣ, вслѣдствіе видѣнныхъ тамъ ужасовъ, потерялъ способность смѣяться [3]). Парменискъ обратился къ Дельфійскому оракулу, сказавшему ему, что мать въ ея домѣ возвратитъ Пармениску эту потерянную способность. Прибывъ въ Делосъ, Парменискъ сталъ искать изображеніе Латоны, матери Аполлона. Пармениску былъ показанъ уродливый чурбанъ. Ожидая увидѣть прекрасную статую, Парменискъ сталъ смѣяться. Такимъ образомъ слова оракула сбылись [4]). Смѣхъ Пармениска вызванъ несоотвѣтствіемъ между тѣмъ, что онъ ожидалъ увидѣть, и показаннымъ ему на самомъ дѣлѣ. Дисгармонія трогательная вызываетъ слезы. Дисгармонія трагическая производитъ потрясающее впечатлѣніе. Дисгармонія комическая [5]) вызываетъ смѣхъ.

Смѣхъ можетъ быть вызванъ не одними психологическими, но и физіологическими причинами. Въ романѣ „Abentheurlicher Simplicius Simplicissimus“ Самуила Грейфензона фонъ-Гиршфельда [6]), взятомъ изъ временъ Тридцатилѣтней войны, герой романа Симплициссимусъ разсказываетъ о своихъ родителяхъ, которыхъ солдаты связали и намазали имъ пятки растворомъ соли. Пришли козы и стали лизать соленыя пятки и причинили своимъ языкомъ такое щекотанье, что несчастные умерли отъ хохота [7]). Инквизиція пользовалась щекоткою, какъ одною изъ пытокъ [8]). Hecker, докторъ въ Гёрлицѣ, обратилъ вниманіе на то, что человѣкъ смѣется, какъ отъ комическаго, такъ и отъ щекотки, и нашелъ, что производимый ею смѣхъ основывается

на разумной предусмотрительности природы и исполняетъ опредѣленную задачу [8a]). Легкое раздраженіе кожи производитъ суженіе кровеносныхъ сосудовъ и такимъ образомъ причиняетъ ускореніе кровообращенія. Это зависитъ, какъ и расширеніе зрачка, отъ симпатическаго нерва. Въ особенности, если суживаются маленькія артеріи въ мягкой мозговой оболочкѣ, то внезапное уменьшеніе давленія крови на мозгъ грозитъ ему опасностью. Оттого-то человѣка можно защекотать до-смерти. Измѣненіе дыханія вслѣдствіе щекотки противодѣйствуетъ опасности отъ измѣненія въ давленіи крови. Вдыханіе ускоряетъ теченіе крови по венамъ къ сердцу, выдыханіе содѣйствуетъ циркуляціи въ артеріяхъ и затрудняетъ внезапный отливъ крови. Смѣхъ закрываетъ голосовую щель, усиливаетъ давленіе выдыханія и затрудняетъ обратное теченіе крови къ правому сердцу. Вены переполняются. Такимъ образомъ вызванному щекотаніемъ ослабленію давленія крови противодѣйствуетъ смѣхъ, увеличивающій давленіе крови своимъ ускореннымъ выдыхательнымъ движеніемъ. Подобно щекоткѣ, дыхательное движеніе ритмически-перемежающееся. Оттого раздраженіе симпатическаго нерва перемежается, и суженіе и расширеніе мозговыхъ сосудовъ быстро слѣдуетъ одно за другимъ. Такимъ образомъ получается напряженіе и ослабленіе, какъ и въ комическомъ, въ которомъ за непріятнымъ впечатлѣніемъ слѣдуетъ нѣчто пріятное. Противорѣчіе не нравится, а согласіе нравится. Для смѣшного нужна борьба этихъ двухъ чувствъ. Они должны внезапно столкнуться. Но такъ какъ, вслѣдствіе ограниченности нашего сознанія, въ немъ всегда бываетъ лишь одно представленіе, то эти чувства должны быстро чередоваться. Подобно двумъ различно окрашеннымъ свѣтовымъ лучамъ, попадающимъ въ одну и ту же точку нашей сѣтчатой глазной оболочки, возбуждающимъ въ насъ впечатлѣніе блеска, улыбка, по выраженію Фиренцуали, есть сіяніе нашей души [8b]).

Въ смѣшномъ смѣна впечатлѣній сливается въ одно ощущеніе. Комическое, заключающееся въ чувствѣ ритмически-прерывающемся, превращающемся изъ непріятнаго въ пріятное, соотвѣтствуетъ щекоткѣ. Повторяющееся радостное изумленіе вызвано противоположнымъ непріятнымъ чувствомъ. Отъ комическаго, какъ и отъ щекотки, такое же расширеніе и суженіе кровеносныхъ сосудовъ, раздраженіе симпатическаго нерва и въ томъ и другомъ случаѣ цѣлесообразно отвѣчающій смѣхъ [9]). Ч. Дарвинъ тоже находитъ аналогію между смѣшною мыслію и щекоткою. „Говорятъ иногда, пишетъ онъ, что какая-нибудь

смѣшная мысль щекочетъ воображеніе; и это такъ называемое умственное щекотанье, страннымъ образомъ, аналогично съ обыкновеннымъ щекотаніемъ. Всякій знаетъ, какъ неудержимо дѣти смѣются и какъ во всемъ тѣлѣ ихъ обнаруживаются судороги, когда ихъ щекочутъ. Человѣко-подобныя обезьяны, какъ мы видѣли, тоже издаютъ звуки, похожіе на смѣхъ, когда ихъ щекочутъ, въ особенности подъ мышками. Я провелъ кускомъ бумаги по подошвѣ одного изъ моихъ дѣтей 7 дней отъ роду, и ребенокъ быстро оттянулъ ногу и скорчилъ пальцы, совершенно такъ же, какъ дѣлалъ это другой ребенокъ, гораздо старше его. Подобныя движенія такъ же, какъ и смѣхъ при щекотаніи, очевидно рефлекторны; то же слѣдуетъ сказать и про сокращеніе мелкихъ гладкихъ мышцъ, поднимающихъ отдѣльные волосы на тѣлѣ, вблизи того мѣста, которое щекочутъ. Между тѣмъ смѣхъ отъ смѣшной мысли, несмотря на свою непроизвольность, не можетъ быть названъ рефлексомъ въ строгомъ смыслѣ этого слова. Въ этомъ случаѣ, какъ и при смѣхѣ, вызываемомъ щекотаніемъ, умъ долженъ находиться въ пріятномъ состояніи: маленькій ребенокъ, котораго началъ бы щекотать чужой человѣкъ, сталъ бы плакать отъ страха. Прикосновеніе должно быть легко; точно также мысль или событіе, которыя должны казаться смѣшными, не должны имѣть большого значенія. Части тѣла, наиболѣе чувствительныя къ щекоткѣ, тѣ, къ которымъ рѣдко дотрагиваются, напр., кожа подъ мышками или между пальцами ногъ и на подошвѣ, опирающейся обыкновенно широкою поверхностью; но кожа, на которой мы обыкновенно сидимъ, представляетъ замѣчательное исключеніе изъ этого правила. По замѣчанію Грасіоле (De la Physionomie, p. 186), нѣкоторые нервы гораздо чувствительнѣе другихъ къ щекотанію. Изъ того обстоятельства, что ребенокъ едва ли можетъ щекотать самого себя, или, во всякомъ случаѣ, не въ столь сильной степени, какъ можетъ щекотать его другой, слѣдуетъ повидимому, что точка прикосновенія не должна быть извѣстна въ точности. То же повторяется и съ нашимъ умомъ: что-нибудь неожиданное, новое или нескладная мысль, промелькнувшая сквозь обычное теченіе нашихъ мыслей, составляетъ, повидимому, одинъ изъ существенныхъ элементовъ смѣшного“ [10]).

Смѣхъ заключается въ томъ, что „мы немного открываемъ ротъ, какъ бы отъ удивленія, но и показываемъ зубы, какъ бы для обороны, сжимаемся и удерживаемъ дыханье, но все это лишь въ моментъ напряженія. По усмотрѣнію уничтоженнаго противорѣчія, наступаетъ разрѣшеніе и для насъ: колебаніемъ

грудобрюшной преграды мы сбрасываемъ съ себя бремя, тяготѣющее надъ нами, и при ускоренномъ дыханіи жизненный пульсъ бьется скорѣе, усиливая пріятное чувство. И изъ груди, на время напрасно удрученной, тѣмъ сильнѣе начинаютъ бить ключемъ жизненныя силы“ [11]).

Въ Персіи гранаты называются смѣющимися, когда онѣ, созрѣвъ, лопнутъ и въ нѣжнорозовой мякоти заблестятъ зерна, какъ жемчужные зубы [12]). Джелаледдинъ Руми (1207—1272), персидскій поэтъ, даетъ слѣдующій совѣтъ: „Когда ты покупаешь гранаты, выбирай смѣющіяся, своей улыбкой обнаруживающія содержимое“. При этомъ онъ прибавляетъ: „Счастливъ смѣхъ, во рту котораго блеститъ жемчугъ изъ сердечной глубины душевной чистоты“ [13]).

Смѣхъ много разъ воспроизводился въ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, Гогартъ въ своемъ „Смѣющемся Партерѣ“ изобразилъ цѣлую пирамиду смѣющихся лицъ. Въ нихъ обнаруживается постепенно возрастающее веселье отъ улыбки одобренія до громкаго смѣха съ широко открытымъ лицомъ [14]). Миколино ди Безоццо изобразилъ „Крестьянъ, покатывающихся со смѣху“ [15]). Эту картину скопировалъ Леонардо да Винчи и набросалъ эскизъ (въ Британскомъ Музеѣ), изображающій странную композицію, награвированную въ 1516 г. Агостино Венеціано; старуха, богато одѣтая, поворачиваетъ голову къ безобразному старику, протягивающему къ ея глазамъ кошелекъ, тогда какъ другая женщина, очень некрасивая, съ открытой шеей, смѣется надъ этой сценой [15a]). Браманте изобразилъ смѣющагося Демокрита [16]). Веласкезъ — смѣющагося мальчика [17]). Рембрандтъ изобразилъ себя смѣющимся [17a]). Изображеніе смѣха встрѣчается въ японскомъ [18]) и античномъ искусствѣ. Въ Неаполѣ есть фреска, найденная въ Помпеѣ, изображающая дѣтскія игры. Три крылатые амура вошли въ комнату, ищутъ по угламъ какую-нибудь вещь, чтобы поиграть. Въ открытую дверь входитъ мальчикъ, держа въ рукѣ огромную комическую маску, за которую онъ прячетъ свое лицо. Его сверстники покатываются со смѣху [19]). По поводу этой фрески Champfleury замѣчаетъ: „Маска лучше объясняетъ природу комическаго у древнихъ, чѣмъ столько трактатовъ, комментаріевъ, книгъ, написанныхъ по другимъ книгамъ, пересказовъ, столько тяжеловѣсныхъ безполезностей, столько пустыхъ и тщетныхъ словъ нѣмецкой философіи“ [20]). Въ античной скульптурѣ есть громко смѣющійся сатиръ [20a]).

Въ новѣйшемъ искусствѣ особенно удачно воспроизведенъ смѣхъ въ „Запорожцахъ“ И. Е. Рѣпина [21]).

Много разъ описанъ смѣхъ въ поэзіи, напримѣръ, у Гомера, отчего и названъ гомерическимъ. Смѣхъ боговъ описанъ у Гомера, какъ „выраженіе небесной радости послѣ ежедневнаго пиршества“ [22]).

„Смѣхъ несказанный воздвигли блаженные жители неба [22a]) Подняли всѣ они смѣхъ несказанный, увидя, какое хитрое дѣло ревнивый Ифестъ совершить умудрился“ [22b]). Смѣхъ Ифеста слышался въ трескѣ очага, согласно суевѣрію, упоминаемому Аристотелемъ [22c]). Уподобленіе грома смѣху встрѣчается въ поэтическихъ сказаніяхъ индѣйцевъ. У славянъ, германцевъ и другихъ европейскихъ народовъ оно породило миѳы о страшномъ хохотѣ сатаны, раздающемся въ адскихъ вертепахъ, и сказки о богинѣ-громовницѣ, веселый смѣхъ которой замолкаетъ на все время зимы. Лѣшій, появляясь то здѣсь, то тамъ, свищетъ, хохочетъ, хлопаетъ въ ладоши, громко кричитъ на разные голоса: ржетъ, какъ лошадь, мычитъ, какъ корова, лаетъ, мяукаетъ. Хохотъ его слышенъ, по народнымъ разсказамъ, верстъ на сорокъ въ окружности. Этотъ титаническій смѣхъ, свистъ, хлопанье и крики—старинныя метафоры для обозначенія грома и воющихъ вѣтровъ [22d]). Смѣхъ описанъ у Альфонса Додэ въ „Tartarin de Tarascon“. Байа, увидавъ героя разсказа, такъ расхохоталась, что ея бѣлая шея танцовала, „какъ шелковый мѣшокъ, наполненный жемчугомъ“ [23]). Въ русской литературѣ Гоголь описываетъ смѣхъ генерала Бетрищева [23a]), Гончаровъ въ „Обломовѣ“ [24]) и Тургеневъ въ „Наканунѣ“ [25]).

Физіологическая причина смѣха—щекотка, а психологическая заключается въ комическомъ. Попытки объяснить, что такое комическое, разрослись въ цѣлую литературу [26]). „Смѣшное или комическое, пишетъ Цейзингъ, два понятія, отличающіяся тѣмъ, что смѣшное естественнаго, а комическое — художественнаго происхожденія. Слѣдовательно, смѣшное принадлежитъ области естественно-прекраснаго, а комическое—художественно-прекраснаго [26a]). Эти два понятія изъ всѣхъ модификацій красоты надѣлали всего болѣе хлопотъ эстетикамъ. Еще Жанъ Поль говоритъ, что смѣшное издавна не укладывалось въ философскія опредѣленія, исключая непроизвольныя. Дѣйствительно, комическое—что ртуть: его ни на одно мгновенье нѣтъ возможности заключить въ опредѣленныя границы, потому что оно находитъ мельчайшія щелочки и ускользаетъ изъ рукъ того, кто желаетъ его схватить. Комическое, смотря по высотѣ атмосферы, въ которой находится, то съеживается, какъ нога зимою, то, подобно же ногѣ лѣтомъ, расширяется, поэтому колодка опредѣленія

оказывается то слишкомъ широкою, то слишкомъ узкою [27]). Но едва ли всѣ писатели, пытавшіеся объяснить комическое, всегда заблуждались. Вѣрнѣе предположить, что во всѣхъ опредѣленіяхъ комическаго есть доля истины. Нужно только умудриться выщелушить это зернышко правды изъ болѣе или менѣе толстой скорлупы ошибокъ и промаховъ. Быть можетъ, это удастся при сличеніи этихъ опредѣленій между собой [28]) и съ комическими явленіями въ жизни, литературѣ и искусствѣ.

Платонъ говоритъ о смѣшномъ въ „Филебѣ“ и „Республикѣ“. Смѣшны, по мнѣнію Платона, тѣ, которые слабы и неспособны отомстить, если надъ ними насмѣхаются. Невѣжество въ лицахъ могущественныхъ ненавистно, а невѣжество слабыхъ дѣлаетъ ихъ смѣшными [29]). Ошибочное мнѣніе нашихъ друзей объ ихъ мудрости, красотѣ и прочихъ качествахъ ненавистно тамъ, гдѣ есть сила, и смѣшно, гдѣ есть слабость. Словомъ, смѣшнымъ бываетъ самомнѣніе въ томъ случаѣ, гдѣ оно никому не вредитъ [30]). Поверхностный человѣкъ ищетъ смѣшное не въ томъ, что дурно въ самомъ себѣ, а въ иномъ и ищетъ разсмѣшить, взявъ предметомъ своихъ насмѣшекъ что-либо иное, а не неразумное и порочное, и преслѣдуетъ серьезно не добро, а иную цѣль [31]). Платонъ беретъ отдѣльные случаи смѣшного и не пытается ихъ обобщить.

Наоборотъ, Аристотель даетъ общее опредѣленіе комическаго. „Смѣшное, по Аристотелю, это—ошибка и безобразіе, никому не причиняющія страданія и не для кого не пагубныя; такъ, чтобы недалеко ходить за примѣрами, комическая мимическая маска есть нѣчто безобразное и искаженное, не безъ (выраженія) страданія“ [32]). Противъ этого опредѣленія Аристотеля можно возразить, что далеко не всякія невинныя ошибки и безвредныя безобразія смѣшны. Напримѣръ: некрасивый и нечеткій почеркъ, погрѣшности въ орѳографіи и пр. [33]) Но правъ Аристотель, говоря, что въ комическомъ заключаются ошибки и безобразіе безвредныя. Такъ, напримѣръ, если кто нибудь поскользнется и упадетъ въ грязь, то можетъ возбудить въ прохожихъ хохотъ, но лишь въ томъ случаѣ, если паденіе не причинило серьезнаго ушиба, перелома кости и т. п. Весьма рѣдко комическое впечатлѣніе можетъ производить лицо, испытывающее страданіе или находящееся въ опасности, напримѣръ, жидъ въ повѣсти Тургенева того же имени. [34]). Впрочемъ, въ данномъ случаѣ большую роль играютъ субъективныя причины, въ особенности степень умственнаго и нравственнаго развитія смѣющихся. „Скажи мнѣ, надъ чѣмъ смѣешься, и я тебѣ скажу, кто ты“ [35]). У

древнихъ римлянъ, столь любившихъ кровавыя зрѣлища, было обыкновеніе, послѣ того, какъ звѣри насытились, давать несчастному рабу яйцо въ руку, чтобы онъ положилъ его на алтарь арены среди звѣрей. Если они его не тронутъ, то онъ былъ спасенъ. Страхъ несчастнаго раба донельзя смѣшилъ зрителей [36]). Римляне смѣялись также надъ боемъ карликовъ, увѣчныхъ, слабыхъ и людей съ завязанными глазами [37]). На театрѣ мексиканцевъ выводились глухіе, хромые, больные кашлемъ, которые своими немощами очень смѣшили зрителей [38]). Недавно нѣчто подобное было на сценѣ Theatre-Libre въ Парижѣ, гдѣ показывались больные, раненые, находящееся въ агоніи и т. п. Но эта затѣя продолжительнаго успѣха не имѣла [39]). Чѣмъ болѣе въ смѣхѣ обнаруживается презрительнаго самодовольства, тѣмъ онъ безнравственнѣе. Оттого онъ такъ оскорбителенъ. Нужна высота стоицизма, чтобы выносить этотъ смѣхъ съ полнымъ спокойствіемъ, какъ училъ Эпиктетъ [39a]). Когда Чичиковъ разсказываетъ генералу Бетрищеву о томъ что такое: „Полюби насъ черненькими, а бѣленькими насъ всякій полюбитъ“, какъ судъ поѣхалъ къ управителю нѣмцу и его, совершенно невиннаго, упряталъ на полтора года въ тюрьму, затѣмъ взялъ съ него двѣ тысячи и потребовалъ угощеніе обѣдомъ, его превосходительство хохочетъ надъ всей этой гнусной несправедливостью, а на лицѣ его дочери выразилось болѣзненное чувство и она сказала: „Ахъ, папа! я не понимаю, какъ ты можешь смѣяться. На меня эти безчестные поступки наводятъ унынie и ничего болѣе. Когда я вижу, что на глазахъ совершается обманъ, въ виду всѣхъ, и не наказываются эти люди, я не знаю, что со мной дѣлается, я на ту пору становлюсь зла, я думаю, думаю... и чуть не заплакала“ [39b]). Да и самъ Гоголь со своей глубиной пониманія жизни, которую онъ озиралъ „сквозь видимый міру смѣхъ и незримыя, невидимыя ему слезы“ [39c]), предполагаетъ, что о немъ читатель составитъ себѣ понятіе, какъ о веселомъ человѣкѣ: „Вы посмѣетесь надъ Чичиковымъ; можетъ быть, даже похвалите автора—скажете: „Однакоже кое-что онъ ловко подмѣтилъ! долженъ быть веселаго нрава человѣкъ!“ [39d]). Такого мнѣнія о Гоголѣ былъ Петръ Михайловичъ Годневъ въ „Тысячѣ Душъ“ Писемскаго, такъ отзывающійся о Гоголѣ: „Превеселый писатель! Все это у него выходитъ живо, точно видишь передъ собой, все это отъ души смѣшно и въ то же время правдоподобно“ [39e]).

Цицеронъ обращаетъ вниманіе на то, что въ смѣшномъ всегда есть нѣчто безобразное и уродливое [40]). Отъ субъектив-

ныхъ причинъ зависитъ: содрогаться ли отъ этого безобразія или уродства, или смѣяться надъ нимъ...

Квинтиліанъ, соглашаясь съ Цицерономъ, указываетъ на разнообразіе причинъ, возбуждающихъ смѣхъ, приближающійся иногда къ насмѣшкѣ. Кромѣ того, Квинтиліанъ обращаетъ вниманіе на силу смѣха, потрясающаго весь организмъ смѣющагося и способнаго измѣнить весь характеръ дѣла, уничтожая гнѣвъ и ненависть [41]). Далѣе Квинтиліанъ упоминаетъ о недостаткахъ физическихъ и духовныхъ, обнаруживающихся въ словахъ и поступкахъ [42]).

Декартъ говоритъ, что сильная радость не сопровождается смѣхомъ, а радость умѣренная, соединенная съ удивленіемъ и непріязнью. Люди съ недостатками особенно склонны къ насмѣшкѣ, видя эти недостатки въ другихъ [43]).

По мнѣнію Спинозы, „смѣхъ есть радость, а посему самъ по себѣ—благо“ [44]).

Гоббесъ тоже думаетъ, что смѣхъ всегда сопровождается радостью. То, что возбуждаетъ смѣхъ, должно быть неожиданнымъ. Человѣкъ смѣется отъ внезапнаго сознанія собственнаго превосходства, отъ усмотрѣнія какого-либо недостатка въ другихъ, отъ котораго смѣющійся мнитъ себя свободнымъ. Поэтому смѣхъ есть внезапное самодовольство, являющееся слѣдствіемъ внезапнаго сознанія нашего превосходства, въ сравненіи съ недостатками другихъ или нашими собственными, отъ которыхъ мы избавились. Оттого не удивительно, что люди ненавидятъ, когда надъ ними смѣются, потому что это значитъ, что надъ ними смѣющійся превозносится. Неоскорбительный смѣхъ долженъ быть направленъ на недостатки вообще, а не на лица, имъ подверженныя. Вообще смѣхъ есть тщеславіе, заключающееся въ сознаніи, что недостатки другихъ достаточны для собственнаго возвеличенія“ [45]). Вліяніе теоріи Гоббеса продолжалось около 200 лѣтъ [46]), но встрѣтило сильныя возраженія [47]).

По Канту „смѣхъ есть аффектъ, причиненный превращеніемъ напряженнаго ожиданія въ ничто“ [48]). На это опредѣленіе комическаго возражаетъ Каррьеръ, замѣчая, что если мы отправляемся на желѣзную дорогу, чтобы встрѣтить друга, и узнаемъ, что поѣздъ не придетъ, вслѣдствіе поврежденія локомотива, то намъ отъ этого „ожиданія, разрѣшившагося въ ничто“, вовсе не смѣшно [49]). Цейзингъ, по поводу кантовскаго опредѣленія комическаго, вспоминаетъ стихотвореніе Шиллера „Ожиданіе“ и спрашиваетъ, неужели ожидающій прихода своей подруги, цѣлые часы прислушивающійся, какъ „скрипнули дверцей са-

довой", какъ „брякнула ручка замка" [50]), сталъ бы смѣяться, если бы, вмѣсто радостнаго свиданія, получилъ бы письмо съ увѣдомленіемъ о невозможности придти [51])? Когда Парменискъ (см. стр. 300), увидавъ вмѣсто прекрасной статуи грубый чурбанъ, разсмѣялся, то этотъ смѣхъ явился результатомъ вовсе не „ожиданія, разрѣшившагося въ ничто", потому что вѣдь чурбанъ не „ничто", а нѣчто.

Hecker останавливается на примѣрѣ, которымъ Кантъ поясняетъ свое опредѣленіе комическаго. Одинъ индѣецъ былъ приглашенъ обѣдать къ англичанину. За обѣдомъ была откупорена бутылка эля, превратившагося въ пѣну, съ неудержимой силой выскочившую изъ бутылки. Этотъ столь обыкновенный случай крайне поразилъ индѣйца. На вопросъ: какая же тутъ странность? индѣецъ отвѣтилъ: „Я удивляюсь не тому, что пѣна выскочила изъ бутылки, а не понимаю, какъ вы могли ее туда заключить? Смѣхъ, возбужденный этимъ отвѣтомъ, Кантъ объясняетъ не тѣмъ, что мы чувствуемъ себя умнѣе индѣйца, а вслѣдствіе того, что „напряженіе нашего ожиданія внезапно превратилось въ ничто". Hecker возражаетъ Канту, что смѣхъ въ данномъ случаѣ происходитъ отъ глупаго отвѣта индѣйца, который однако, если встать на точку зрѣнія индѣйца, незнающаго сущности пѣны въ данномъ случаѣ, окажется совершенно разумнымъ и естественнымъ. Нельзя также вполнѣ отрицать и того, что нашему смѣху надъ индѣйцемъ содѣйствуетъ сознаніе превосходства нашихъ знаній [52]). Кантъ, пытаясь выяснить сущность смѣха, къ своему опредѣленію комическаго, иллюстрированному нѣсколькими примѣрами, прибавляетъ еще, что во всѣхъ комическихъ случаяхъ есть нѣчто, способное на мгновенье насъ привести въ заблужденіе [53]).

Интересный примѣръ, возбуждающій смѣхъ, согласно опредѣленію Канта, ожиданіемъ, разрѣшающимся въ ничто, представляетъ пріемъ, часто продѣлываемый клоунами. Они иногда дѣлаютъ разбѣгъ какъ бы для громаднаго прыжка, чтобы перескочить или черезъ лошадь, или черезъ канатъ, а вдругъ возьмутъ въ сторону или пробѣгутъ подъ канатомъ, словомъ, какъ бы не исполняютъ своего намѣренія, вслѣдствіе якобы его трудности. Обыкновенно такая продѣлка награждается громаднымъ смѣхомъ присутствующихъ. Спенсеръ въ своей „Физіологіи Смѣха" пишетъ, что „одинъ изъ акробатовъ сдѣлалъ страшный скачекъ черезъ нѣсколькихъ лошадей. Клоунъ, дѣлая видъ, что завидуетъ успѣху товарища, самоувѣренно приготовился къ такому же скачку, затѣмъ, разбѣжавшись необыкновенно быстро,

онъ вдругъ остановился передъ первою лошадью, дѣлая видъ, что хочетъ снять съ нея какую то пылинку. Большая часть зрителей разразилась веселымъ смѣхомъ; но въ моемъ другѣ, который доведенъ былъ ожиданіемъ предстоящаго скачка до сильнаго нервнаго возбужденія, фактъ этотъ вызвалъ негодованіе“ [54]). И такъ „разрѣшеніе напряженнаго ожиданія въ ничто“ не на всѣхъ производитъ смѣшное впечатлѣніе. А тѣ, которые хохотали, надъ чѣмъ смѣялись они? Очевидно, надъ несоотвѣтствіемъ разбѣга и его результата, слѣдовательно, надъ шуткой, „на мгновенье насъ обманувшей“. Въ данномъ случаѣ мы смѣемся и надъ собой, понимая, что клоунъ разбѣжался не для того, чтобы прыгнуть, а надуть насъ [55]).

По мнѣнію Гегеля, смѣшное является вслѣдствіе контраста между сущностью и образомъ, между цѣлью и средствами ея достиженія, вслѣдствіе чего уничтожается образъ и не достигается осуществленіе цѣли [56]). Комическое, по Гегелю, заключается въ веселомъ расположеніи духа и увѣренности радостной субъективности, въ собственной недосягаемой высотѣ надъ противорѣчіемъ, неспособнымъ вслѣдствіе этого причинить никакой горечи и никакого несчастія, и въ сознаніи силы, дающей возможность легко переносить промахи въ стремленіяхъ къ цѣлямъ [57]). „Комическое, пишетъ Гегель, есть вообще субъективность, которая сама собою вноситъ противорѣчіе и разрѣшеніе въ свои поступки, оставаясь такою же способною и самоувѣренною“ [58]). Но едва ли всякій комическій объектъ есть субъектъ [58a]), да еще чувствующій себя при комической ситуаціи вполнѣ счастливымъ и довольнымъ, какъ, напримѣръ, Сократъ въ „Облакахъ“ Аристофана [59]), испытывающій далеко не пріятное впечатлѣніе, когда, во время астрономическихъ наблюденій, въ его ротъ уронила пролетающая ласточка нѣчто не совсѣмъ ароматическое...

Кёстлинъ опредѣляетъ комическое, какъ противорѣчіе, несообразность, но незначительныя и безвредныя [60]). Опредѣленіе Кёстлина весьма близко къ Аристотелю. Кёстлинъ прямо заявляетъ, что всѣ попытки исправить въ этомъ отношеніи Стагирита оказались тщетными [61]). Но какая несообразность смѣшна? Этотъ вопросъ тѣмъ болѣе важенъ, что далеко не все несообразное смѣшно. Бэнъ указываетъ на множество несообразностей, вовсе не смѣшныхъ, напримѣръ: слабый человѣкъ, несущій большую тяжесть, пять хлѣбовъ и двѣ рыбы, насытившіе громадную толпу, разстроенный музыкальный инструментъ, муха, попавшая въ мазь, Архимедъ, изучающій геометрію во время осады, волкъ въ овечьей шкурѣ, нарушеніе договора, всякая

ложь вообще, трупъ на праздникѣ, жестокость родителей, неблагодарность дѣтей, перечень суетъ у Соломона [62]). Многія изъ перечисленныхъ несообразностей способны возбудить скорѣе тяжелое чувство, чѣмъ веселье и смѣхъ [63]).

Бэнъ думаетъ, что смѣхъ вызывается деградаціей лица, обладающаго достоинствомъ и находящагося въ обстоятельствахъ, неспособныхъ возбудить иныхъ сильныхъ эмоцій [64]). Смѣшная деградація является средствомъ освободиться отъ стѣсненія. Въ торжественныхъ случаяхъ мы должны сохранять приличный видъ серьезности и важности. И вотъ въ такихъ-то именно случаяхъ если что-нибудь случается противное торжеству, портящее его великолѣпіе, понижающее его важность, нарушающее его величавую гармонію [65]), то тѣмъ труднѣе удержаться отъ смѣха [66]) лицамъ, не вполнѣ проникнутымъ участіемъ къ данному торжеству. Наоборотъ, лица, искренно имъ заинтересованныя, принимаютъ близко къ сердцу всякій диссонансъ, нарушающій торжество, и ихъ гнѣвъ еще болѣе усиливается отъ непочтительнаго хохота шалуновъ. Смѣхъ есть реакція противъ серьезности. Она требуетъ напряженія, усилія, выдержки. Комизмъ устраняетъ всякое принужденіе, и облегченное чувство удовольствія сопровождается радостнымъ смѣхомъ. Комическій темпераментъ неспособенъ выдерживать напряженіе серьезности. Онъ какъ бы находится на покатой плоскости и постоянно скользитъ съ высоты торжественной важности, смѣясь надъ серьезными минами людей, проникнутыхъ почтеніемъ и благоговѣніемъ. Рѣзвыя дѣти нежелательный элементъ въ торжественныхъ случаяхъ жизни. Не вполнѣ сознавая ихъ важности, проказники жадно слѣдятъ за всякимъ поводомъ къ освобожденію себя отъ принужденія къ благочинію, предаваясь громкому веселью и неудержимому хохоту при малѣйшемъ случаѣ, дисгармонирующемъ съ торжественной обстановкой. Они иногда даже прибѣгаютъ къ напускной важности, чтобы сильнѣе хлынула волна реакціи [67]).

Ueberhorst, подобно Кёстлину, болѣе или менѣе приближается къ Аристотелю, на что самъ указываетъ [68]). По мнѣнію Ueberhorst'a, комическое заключается въ какомъ-нибудь недостаткѣ, не производящемъ однако очень непріятнаго впечатлѣнія, замѣчаемомъ нами въ другихъ, при сознаніи отсутствія этого недостатка въ насъ самихъ [69]). Наоборотъ, недостатокъ другого не вызываетъ въ насъ смѣха, если мы подобный замѣчаемъ въ насъ самихъ. Горбатый едва ли засмѣется надъ горбатымъ или даже вообще надъ какимъ нибудь физическимъ недостаткамъ [70]). Но если бы смѣхъ возбуждался дурными качествами, которыхъ

въ насъ нѣтъ, то мы едва ли когда нибудь смѣялись бы, по тому что у каждаго человѣка въ большей или меньшей степени есть множество разныхъ недостатковъ. Однако, мы часто смѣемся надъ чужими недостатками, свойственными въ большей или меньшей мѣрѣ и намъ, потому что не замѣчаемъ ихъ въ себѣ: сучекъ въ глазѣ ближняго намъ гораздо замѣтнѣе бревна въ нашемъ собственномъ. Или же если мы и замѣчаемъ въ себѣ кое-какіе недостатки, то усматриваемъ ихъ въ ничтожной мѣрѣ, въ сравненіи съ пороками у другихъ людей.

Искусство художника—комика заключается въ яркомъ, рельефномъ изображеніи дурныхъ качествъ людей, но при условіи устраненія всего того, что могло бы возбудить въ насъ тяжелое чувство [71]). Часто собственные свои недостатки мы даже и не считаемъ недостатками и ухитряемся въ нихъ видѣть нѣчто хорошее [72]). Такъ, напримѣръ, мы смѣемся надъ трусостью другихъ, несмотря на собственный недостатокъ въ смѣлости, объясняя его благоразуміемъ, которое, вѣдь, и Фальстафъ считалъ „лучшею чертою храбрости“ [73]). Если комическое заключается въ недостаткѣ, присущемъ личности, надъ которой мы смѣемся, при условіи сознанія, что этого недостатка у насъ самихъ нѣтъ, то спрашивается, почему это такъ насъ веселитъ? На это можно отвѣтить, что, подобно тому, какъ слезы есть слѣдствіе печали, такъ смѣхъ есть слѣдствіе веселья [74]). Насъ же ничто не радуетъ такъ, какъ чувство собственнаго совершенства, особенно сильно испытываемое, при видѣ тѣхъ людскихъ недостатковъ, отъ которыхъ мы считаемъ самихъ себя свободными [75]). То, что смѣхъ отъ комическаго является результатомъ радости, Ueberhorst объясняетъ свойствомъ людей смѣяться тѣмъ сильнѣе, чѣмъ интенсивнѣе испытываемое ими удовольствіе [76]). Для Ueberhorst'а главный признакъ комическаго заключается въ презрительномъ смѣхѣ надъ личностью, ничтожество которой возбуждаетъ въ насъ сознаніе нашего превосходства надъ ней. Названный авторъ сознаетъ, что многое кажется намъ смѣшнымъ, не возбуждая въ насъ презрительнаго къ другимъ отношенія и сознанія нашего превосходства. Но это для Ueberhorst'а не есть настоящее комическое, а лишь невѣрное расширеніе этого понятія [77]). Ueberhorst считаетъ, что характерный признакъ настоящаго комизма, отличающій его отъ мнимаго, заключается въ насмѣшкѣ, являющейся слѣдствіемъ сознанія смѣющагося своего превосходства надъ личностью осмѣиваемой, вслѣдствіе ея недостатка или недостатковъ [78]). Ueberhorst принимаетъ большую группу фактовъ за суть комизма. Комизмъ преимущественно состоитъ въ

несообразности, не влекущей вредныхъ послѣдствій (хотя выше приведенные соображенія Бэна, см. стр. 309—310, указываютъ на то, что и она не исчерпываетъ всего понятія о комическомъ). Едва ли можно объяснить чувствомъ собственнаго превосходства смѣхъ, когда мы хохочемъ надъ Плюшкинымъ, принятымъ Чичиковымъ за бабу. Мы смѣемся надъ Плюшкинымъ не потому, что лучше его одѣваемся и нашимъ костюмомъ опредѣленнѣе указываемъ нашъ полъ, а вслѣдствіе несообразности, усматриваемой во внѣшности описываемаго Гоголемъ помѣщика, имѣвшаго видъ ключницы. Неправъ Ueberhorst, утверждающій, что мы смѣемся надъ дурными качествами людей лишь тогда, когда сами сознаемъ себя свободными отъ подобныхъ недостатковъ. Кому не случалось смѣяться надъ паденіемъ людей на каткѣ или на скользкихъ тротуарахъ, при полномъ сознаніи, что мы сами едва ли съ честью выдержимъ испытаніе нашей ловкости при подобныхъ обстоятельствахъ. Смѣшно и другимъ, и самому себѣ, когда случается упасть, несмотря на отчаянныя усилія сохранить равновѣсіе. И не эти ли энергичныя попытки удержаться на ногахъ, сопровождаемыя всегда необыкновенными, эксцентричными и крайне выразительными жестами, составляютъ, вслѣдствіе своей несообразности и тщетности, причину хохота, вызываемаго паденіемъ (безъ серьезнаго ушиба, а лишь съ болѣе или менѣе значительными поврежденіемъ элегантности туалета? [79]). Паденіе воспроизводилось въ искусствѣ, напримѣръ, паденіе Сганареля въ Донъ Жуанѣ Мольера, доказывающаго свободу воли, паденіе Репетилова въ „Горе отъ ума“ Грибоѣдова, паденіе Бобчинскаго въ Ревизорѣ Гоголя. Не правъ Ueberhorst, говоря, что удовольствіе само по себѣ вызываетъ смѣхъ, приводя хохотъ дѣтей, качающихся на качеляхъ [80]). Качаніе на качеляхъ вызываетъ смѣхъ тоже вслѣдствіе несообразности паденія, безъ печальныхъ послѣдствій, вмѣсто которыхъ въ моментъ наибольшаго приближенія къ землѣ, слѣдовательно и наивысшей опасности, сила размаха подхватываетъ падающихъ, чтобы снова поднять качающихся и опять бросить съ высоты внизъ и т. д. О паденіи упоминаетъ и Бергсонъ [81]).

По мнѣнію Бергсона комизмъ преимущественно заключается въ автоматичности, овладѣвающей жизнію, въ ея механизаціи (mécanisation de la vie) [82]). Бергсонъ не имѣетъ намѣренія опредѣлять комическое, а лишь его ислѣдовать [83]). Авторъ думаетъ, что, кромѣ автоматичности, существуетъ нѣсколько источниковъ комическаго, наивность, экзальтація, болѣзни воли [84]), и три условія смѣха: необщительность лица, нечувствительность зри-

теля (комизмъ предполагаетъ анестезію сердца и обращается къ разсудку [85]) и автоматизмъ [86]).

Опредѣленіе комическаго обыкновенно неудачно, потому что причины смѣха различны и едва ли ихъ можно привести къ одному знаменателю [87]).

Чтобы смѣяться, нужно быть „въ духѣ“, наоборотъ, человѣкъ не въ духѣ склоненъ къ брюзжанію. Четырехъ-лѣтній ребенокъ на вопросъ, что такое быть въ духѣ, отвѣтилъ: „Это значитъ смѣяться, болтать и цѣловаться“ [88]). Хорошее извѣстіе, избавляющее насъ отъ страха и заботы, удачно рѣшенная задача, оконченный тяжелый трудъ приводятъ насъ въ хорошее настроеніе и мы готовы смѣяться при всякомъ малѣйшемъ поводѣ [89]). Всего же болѣе располагаетъ насъ къ веселью здоровое самочувствіе. Послѣ освѣжительнаго сна и удовлетворенія здороваго аппетита, всякій можетъ болѣе или менѣе походить на гоголевскаго мичмана Пѣтухова, Антона Ивановича, которому „покажешь этакъ одинъ палецъ—вдругъ засмѣется, ей-Богу, и до самаго вечера смѣется“ [90]), или на мольеровскую Нинетту, отваживавшуюся хохотать даже надъ своимъ бариномъ Журдэномъ [91]). Когда же мы послѣ тяжкой болѣзни начинаемъ поправляться, то, испытывая радость, столь художественно выраженную, напримѣръ, въ a-мольномъ квартетѣ op. 132 Бетховена (въ части, обозначенной словами: sentendo nuova forza), мы не только склонны къ веселому смѣху, но намъ буквально улыбается весь міръ. Тогда намъ не будутъ казаться странными даже слова Цейзинга, говорящаго о томъ, что „міръ есть Божій смѣхъ“ [92]).

Однако человѣкъ ознаменовываетъ свое пришествіе въ этотъ міръ скорбнымъ воплемъ (ср. 353 прим. къ трагическому): „Родясь на свѣтъ, мы плачемъ“, говоритъ Лиръ [93]). Ребенка обдаетъ холодомъ дѣйствительности. Но его согрѣваетъ материнская ласка, озаряющая утро его жизни кроткимъ сіяніемъ любви. Ребенокъ крѣпнетъ. Ощущеніе собственной силы его радуетъ; онъ веселится, обнаруживая свою возрастающую мощь. Нельзя доставить ему большаго удовольствія, какъ показавъ ему собственное его превосходство надъ собой. Прикиньтесь, что вы не въ состояніи его догнать, или дайте ему себя опередить, или проиграйте ему въ карты: онъ будетъ смѣяться, сознавая свое превосходство надъ вами. Если же онъ замѣтитъ, что вы нарочно ему поддались, то, начиная съ вами играть опять, онъ ставитъ условіе: „теперь вы должны проиграть въ самомъ дѣлѣ“ [94]). Здѣсь Куно Фишеръ видитъ сущность комическаго („das Urphänomen des

Komischen“ [95]). Въ вышеприведенномъ примѣрѣ вся радость ребенка зависитъ отъ сознанія его превосходства надъ взрослыми, или, что все равно, отъ несостоятельности взрослаго въ состязаніи съ ребенкомъ. Ребенокъ видитъ огромный, сравнительно съ нимъ, ростъ взрослаго человѣка, внушающій мысль о его превосходствѣ. Оказывается на самомъ дѣлѣ, что ребенокъ въ состязаніи побѣдилъ взрослаго. Въ этомъ контрастѣ между кажущимся ребенку превосходствомъ взрослаго и его несостоятельностью заключается, по мнѣнію Куно Фишера, сущность комизма [96]). „Чѣмъ болѣе кажется предметъ стѣсненнымъ въ своей свободѣ, тѣмъ легче мы сознаемъ наше надъ нимъ превосходство, тѣмъ большее самодовольство мы испытываемъ, тѣмъ комичнѣе намъ представляется предметъ нашего созерцанія“ [97]). Гроосъ считаетъ, что терминъ „Unfreiheit“ (несвобода, неволя), употребленный Куно Фишеромъ, неудаченъ, и замѣняетъ его терминомъ „Verkertheit“ (превратность, ложность) [98]).

Гроосъ считаетъ комическое контрастомъ трагическому [99]). Предметъ, представляющійся намъ комическимъ, обнаруживаетъ нѣкоторую несообразность, неспособную, однако, возбудить въ насъ ни состраданія, ни страха, и внушающую намъ сознаніе нашего надъ нимъ превосходства [100]). Такъ, всякія уклоненія отъ нормальнаго типа, не возбуждающія въ насъ своею незначительностью или невинностью (безвредностью) ни страха, ни состраданія, внушаютъ намъ радостное сознаніе того, что мы лишены этихъ недостатковъ, надъ которыми мы смѣемся „фарисейскимъ самодовольствомъ“ [101]). Точно также и духовныя слабости: разсѣянность, глупость, безсильный гнѣвъ, неосновательный страхъ и пр. вызываютъ въ насъ сознаніе превосходства надъ обнаруживаемыми несообразностями [102]). Такимъ образомъ удовольствіе, доставляемое комическимъ, есть лесть нашему самолюбію, насмѣхающемуся надъ недостатками нашихъ ближнихъ. Но польщенное самолюбіе не есть эстетическое наслажденіе [103]). И чѣмъ болѣе насмѣшки слышится въ хохотѣ смѣющагося, тѣмъ менѣе доступно ему эстетическое наслажденіе отъ комическаго. Оно, напримѣръ, совсѣмъ отсутствуетъ въ смѣхѣ дѣтей надъ горбатымъ, взрослыхъ людей надъ глупымъ или неловкимъ человѣкомъ [104]). Эстетическое наслажденіе отъ комическаго тѣмъ болѣе увеличивается, чѣмъ болѣе элементъ насмѣшки, соединенный съ польщеннымъ самолюбіемъ отъ сознанія своего превосходства, исчезаетъ, заглушенный интересомъ къ несообразности, которой мы тѣмъ охотнѣе симпатизируемъ, чѣмъ невиннѣе и простительнѣе она намъ кажется, являясь обычнымъ спутникомъ человѣ-

ческаго несовершенства, болѣе или менѣе присущаго всѣмъ людямъ. При эстетическомъ наслажденіи комическимъ насмѣхающійся надъ ближнимъ фарисей превращается въ смѣющагося надъ самимъ собой мытаря, а комизмъ приближается къ юмору [105]).

Послѣ обзора всѣхъ выше приведенныхъ мнѣній о комическомъ, интересно сопоставить ихъ съ разными наиболѣе яркими фактами и примѣрами, вызывающими смѣхъ.

Муръ и Гамильтонъ, живя въ Италіи, презрительно отзывались о національной итальянской комедіи, не находя въ ней ничего забавнаго. Разъ пошли они въ театръ. Тарталья (заика— одно изъ лицъ итальянской комедіи) передавалъ Арлекину очень важное извѣстіе, касающееся послѣдняго. Тарталья старается сказать: гдѣ находится интересующая Арлекина личность. Но тутъ всѣ усилія заики оказываются тщетными: ему никакъ не удается выговорить слово, которое съ такимъ нетерпѣніемъ ожидаетъ Арлекинъ. Тарталья дѣлаетъ страшныя усилія, корчитъ ужасныя гримасы, работаетъ всѣмъ тѣломъ; потъ катится съ него градомъ, глаза выскакиваютъ изъ орбитъ, и онъ едва не задыхается. Арлекинъ разстегиваетъ несчастному воротъ, машетъ въ лицо шапкой, вмѣсто вѣера, подноситъ къ носу ароматическую эссенцію,—но все тщетно: заика не въ состояніи выговорить ожидаемаго слова—оно застряло у него въ горлѣ. Тогда Арлекинъ, потерявъ терпѣніе и придя въ отчаянную ярость, съ разбѣгу ударяетъ заику головою въ животъ и, о чудо! желаемое слово вылетаетъ изъ устъ Тартальи. Этотъ внезапный и неожиданный успѣхъ, достигнутый столь страннымъ и, повидимому, неподходящимъ средствомъ, до упаду разсмѣшилъ всю публику, въ томъ числѣ и хмурыхъ англичанъ, которые расхохотались до такой степени, что обратили на себя вниманіе всѣхъ присутствовавшихъ на представленіи [106]).

Въ „Дневникѣ паломника“ Джерома К. Джерома разсказывается о томъ, какъ два англичанина, путешествуя по Германіи, отыскивали въ путеводителѣ по желѣзнымъ дорогамъ подходящій для себя поѣздъ. „Каждое утро Б. усаживался за путеводитель и, охвативъ голову руками, старался уразумѣть его, сохраняя разсудокъ въ цѣлости“ [107]). Но одинъ ѣхалъ съ сверхестественной быстротой, другой дѣлалъ невѣроятные крюки, третій исчезалъ во времени и пространствѣ и т. п., „Разсудокъ Б. не выдерживаетъ наконецъ, и онъ начинаетъ звираться. Онъ открываетъ поѣзда, которые приходятъ изъ Мюнхена въ Гейдельбергъ въ четырнадцать минутъ, черезъ Венецію и Женеву, съ получасовой остановкой въ Римѣ. Онъ роется въ указателѣ, отыс-

скивая дьявольскіе поѣзда, которые приходятъ въ мѣсто назначенія за сорокъ семь минутъ до отхода изъ мѣста отправки и уходятъ прежде, чѣмъ успѣли прибыть. Онъ приходитъ къ убѣжденію, что ближайшій путь изъ южной Германіи въ Парижъ лежитъ черезъ Калэ, гдѣ нужно нанять пароходъ въ Москву. Не добравшись до конца таблицы, онъ уже не знаетъ, гдѣ мы находимся—въ Европѣ, Азіи, Африкѣ или Америкѣ, куда мы ѣдемъ, и зачѣмъ мы ѣдемъ“ [108]).

Пигасовъ „разсказывалъ объ одномъ своемъ сосѣдѣ, который, состоя лѣтъ тридцать подъ башмакомъ жены, до того обабился, что, переходя однажды, въ присутствіи Пигасова, мелкую лужицу, занесъ назадъ руку и отвелъ въ бокъ фалды сюртука, какъ женщины это дѣлаютъ со своими юбками“ [109]). Въ одномъ оперномъ театрѣ, въ оркестрѣ былъ старикъ альтистъ, носившій огромный парикъ. Въ томъ же театрѣ былъ молодой флейтистъ большой проказникъ. Передъ началомъ представленія, когда оркестръ готовился играть увертюру, флейтистъ подкрался къ альтисту, привязалъ одинъ конецъ принесенной съ собой бичевки къ парику такъ искусно, что альтистъ, погруженный въ настраиваніе своего инструмента, ничего не замѣтилъ, а другой конецъ бичевки прикрѣпилъ къ занавѣсу. Послѣ благополучно сыгранной увертюры, когда занавѣсъ взвился, раздался отчаянный крикъ альтиста, лишившагося своего головного убора. Публика, увидавъ болтающійся между небомъ и землею парикъ, разразилась такимъ хохотомъ, что пришлось опустить занавѣсъ и начать оперу снова.

Въ одну губернію была послана справка о флорѣ и фаунѣ. Отвѣтъ получился такой: Флора жила въ гувернанткахъ у предводителя дворянства, а Фауны не оказалось совсѣмъ [109a]).

Въ одномъ провинціальномъ городѣ на вывѣскѣ было написано: Портной Буженіновъ изъ Парижа. Онъ же и Мадамъ.

Во всѣхъ приведенныхъ примѣрахъ [110]) комизмъ заключается въ очевидной несообразности, не влекущей за собой вредныхъ послѣдствій. Она же обыкновенно является причиною комизма въ явленіяхъ природы, дѣйствіяхъ людей и произведеніяхъ искусствъ.

Ueberhorst признаетъ комическое лишь въ сферѣ человѣческой личности [111]) и отрицаетъ его въ природѣ, находя, что комическое въ природѣ есть невѣрное расширеніе этого понятіе. Тѣмъ не менѣе онъ посвящаетъ въ своей книгѣ о комическомъ цѣлую главу комическому въ природѣ, наполненную примѣрами, хотя называетъ это „Ошибочнымъ расширеніемъ понятія коми-

ческаго“ (Eine falsche Erweiterung des Begriffes des Komischen“ [112]), возбуждая въ читателѣ сомнѣніе: не слишкомъ ли узко то опредѣленіе комическаго, которое авторъ считаетъ правильнымъ.

По вѣрному замѣчанію Цейзинга, небесныя явленія, борьба силъ природы, видъ земной поверхности наиболѣе далеки отъ комизма [113]). Цейзингъ считаетъ способными произвести комическій эффектъ формы и движенія облаковъ и тумана, падающій хлопьями снѣгъ, перемежающійся свѣтъ съ тѣнью въ лѣсу, капризы апрѣльской погоды и т. п. [114]).

Цейзингъ ссылается на комическія описанія этихъ явленій въ поэзіи. Дѣйствительно, стоитъ, напримѣръ, вспомнить разговоръ Гамлета съ Полоніемъ объ облакахъ, чтобы убѣдиться, насколько они способны къ разнымъ смѣшнымъ метаморфозамъ:

Гамлетъ. Видите это облако? Точно верблюдъ.
Полоній. Клянусь святой обѣдней, совершенный верблюдъ.
Гамлетъ. Мнѣ кажется, оно похоже на хорька.
Полоній. Спина точь-въ-точь какъ у хорька.
Гамлетъ. Или какъ у кита?
Полоній. Совершенный китъ [115]).

Изъ трехъ царствъ природы минералы представляютъ область, наиболѣе далекую отъ комическаго. Но могутъ быть комичны горы и утесы, подобно облакамъ напоминающіе людей, животныхъ и разные другіе предметы,—страннаго вида сталактиты [116]) и пр. Ближе къ комическому нѣкоторыя растенія [117]), напримѣръ, кактусы, нѣкоторыя пальмы, старыя ивы [118]), малорослыя сосны (Zwergkiefer) и ихъ косое положеніе и разныя несоразмѣрности, напримѣръ, маленькіе желуди на громадномъ дубѣ или огромныя тыквы на тоненькой вѣточкѣ [119]), а также нѣкоторыя хищныя наклонности, напримѣръ, у мимозъ [120]), истребляющихъ насѣкомыхъ,—наклонности, контрастирующія съ мирно-пассивнымъ характеромъ растеній и приближающія ихъ къ животнымъ [121]). Между ними наиболѣе комичны собаки и обезьяны. Но едва ли правъ Руге, приписывающій имъ однимъ комическій характеръ [122]).

Цейзингъ [123]) усматриваетъ комизмъ и въ разныхъ насѣкомыхъ, напримѣръ, въ майскомъ жукѣ, удостоившемся упоминанія въ „Кузнечикѣ Музыкантѣ“ Полонскаго, и въ лягушкахъ съ ихъ наклонностями къ музыкальнымъ занятіямъ, увѣковѣченнымъ даже въ классической литературѣ („Лягушки“ Аристофана), и средневѣковой у мейстерзингеровъ [123a]), съ ихъ неуклюжими прыжками, изображенными въ музыкѣ (ораторія Генделя „Израиль

въ Египтѣ [123]), въ медвѣдѣ, играющемъ такую видную роль въ басняхъ Крылова, въ лисѣ, воспѣтой Гете въ Рейнекѣ Лисъ съ иллюстраціями Каульбаха. Комизмъ животныхъ иногда до того силенъ, что вызываетъ смѣхъ даже у философовъ. Изъ біографіи Спинозы извѣстно, что онъ хохоталъ, глядя на устраиваемые имъ бои пауковъ [124]).

Комична божья коровка (кокцинелла), часто безуспѣшно пробующая высасывать цвѣточный сокъ одуванчика. Германъ Мюллеръ описалъ, какимъ образомъ это маленькое насѣкомое старается добыть цвѣточный сокъ эродіума цикуторума. „Неловкость, съ которой этотъ жучокъ, неспособный питаться растеніями, пробуетъ достать медъ, такъ комична, что о ней стоитъ упомянуть. Сѣвъ на лепестокъ, божья коровка протягиваетъ ротъ къ одному изъ резервуаровъ цвѣточнаго сока, находящихся по обѣ стороны у основанія лепестка. Послѣдній большею частью отрывается, и тогда божья коровка садится на сосѣдній лепестокъ или же падаетъ на землю съ оторвавшимся. Въ первомъ случаѣ она продолжаетъ обходить вокругъ вѣнчика и въ концѣ концовъ отрываетъ всѣ пять лепестковъ; во второмъ случаѣ она тотчасъ поднимается, быстро вскарабкивается на другой стебель того же растенія и начинаетъ все сызнова. Я видѣлъ, какъ одна и та же божья коровка четыре раза сряду падала съ лепестками, при чемъ это нисколько не послужило ей урокомъ“ [125]).

У рыбъ клоуновъ громадная, тяжелая голова съ курносымъ лицомъ и цѣлымъ рядомъ разнообразныхъ выростовъ, темное или пестрое тѣло, а на переднихъ плавникахъ лучи расположены такъ, что самые плавники напоминаютъ не плавательныя перья, а небольшія кривыя руки“ [126]). Запутавшись въ водорослях, эти рыбы принимаютъ горизонтальное положеніе. Но если рыбу-клоуна вынуть изъ водорослей и помѣстить въ шайку съ морской водой, то громадная тяжелая голова перетягиваетъ тѣло, и рыба начинаетъ кувыркаться и прыгать, напоминая клоуна, отчего и получила свое названіе [127]). Тургеневъ въ одномъ изъ своихъ стихотвореній въ прозѣ разсказываетъ о томъ, какъ онъ однажды шелъ по дорогѣ, находясь въ крайне тяжеломъ настроеніи духа: „Тяжкія предчувствія стѣсняли мою грудь; унылость овладѣла мною. Я поднялъ голову... Предо мною, между двухъ рядовъ высокихъ тополей, стрѣлою уходила вдаль дорога. И черезъ нее, черезъ эту самую дорогу, въ десяти шагахъ отъ меня, вся раззолоченная яркимъ лѣтнимъ солнцемъ прыгала гуськомъ цѣлая семейка воробьевъ, прыгала бойко, забавно, самонадѣянно! Особенно одинъ изъ нихъ такъ и надсаживалъ бочкомъ, бочкомъ,

выпуча зобъ и дерзко чирикая, словно и чортъ ему не братъ! Завоеватель и полно!

А между тѣмъ, высоко на небѣ кружилъ ястребъ, которому, быть можетъ, суждено сожрать именно этого самаго завоевателя. Я поглядѣлъ, разсмѣялся, встрепенулся—и грустныя думы тотчасъ отлетѣли прочь: отвагу, удаль, охоту къ жизни почувствовалъ я. И пускай надо мной кружитъ мой ястребъ... Мы еще повоюемъ, чортъ возьми“ [128]).

Птицы часто смѣшны необычайно задорнымъ и отважнымъ видомъ, какъ, напримѣръ, тѣ куры и гуси, которыхъ такъ боялся маленькій Давидъ Коперфильдъ въ романѣ Диккенса „et qui se promènent dans la cour d'un air formidable [129]).

Попугаи комичны тѣмъ, что иногда говорятъ такъ кстати, какъ бы понимая смыслъ словъ. Всего же комичнѣе обезьяны, о проказахъ которыхъ столько интереснаго сообщено въ книгѣ Брема [130]).

Обезьяна комична также своимъ карикатурнымъ сходствомъ съ человѣкомъ. Болѣе или менѣе комическое сходство наблюдается между человѣкомъ и другими животными [131]).

Если существуетъ комическое въ природѣ, то только для человѣка. Онъ одинъ способенъ надъ нею смѣяться. Но всего болѣе смѣется онъ надъ самимъ собой, какъ въ частности, надъ отдѣльными людьми, такъ и въ цѣломъ, надъ человѣчествомъ вообще, надъ его исторіей [132]). Потребность смѣяться настолько сильна въ человѣкѣ, что для ея удовлетворенія онъ создаетъ комическія художественныя произведенія. Изъ нихъ первое мѣсто принадлежитъ комедіи.

Замѣчательно, что писатели, наиболѣе способные потрясать наши сердца и вызывать въ насъ слезы, умѣютъ всего лучше и смѣшить насъ. Это замѣчено еще Платономъ. Онъ пишетъ въ „Пирѣ“: „—Сократъ заставилъ ихъ признать, что одинъ и тотъ же человѣкъ долженъ умѣть писать и комедіи, и трагедіи, и что настоящій трагическій поэтъ долженъ быть въ то же время и комикомъ“ [133]).

Такимъ былъ Шекспиръ. Въ лицѣ Фальстафа Шекспиръ создалъ настоящій комическій типъ [134]). Неистощимое веселье не покидаетъ этого настоящаго сына „веселой Англіи“ даже на войнѣ и въ минуты серьезной опасности.

Этотъ вѣчный гуляка, рѣшившій вопросъ о смыслѣ жизни въ духѣ эпикурейской философіи, очутившись на чуждомъ ему полѣ брани съ его геройскими подвигами, не прельщается, однако, показной стороной войны, а смотритъ глубже и высказываетъ

среди своихъ смѣхотворныхъ тирадъ мудрыя истины, напримѣръ:

„Нѣтъ, чортъ побери, миръ лучше войны“ [135]).

Когда принцъ Генрихъ старается Фальстафу внушить воинское мужество, смотрящее смерти прямо въ глаза, словами: „Вѣдь смерти не избѣжишь. Когда-нибудь надо заплатить долгъ Господу“ [136]), то Фальстафъ, оставшись одинъ, предается своимъ размышленіямъ, въ которыхъ резюмируетъ всю свою практическую мудрость, пренебрегающую химерой честолюбія, ради несравненно болѣе осязательныхъ, реальныхъ благъ, говоря: „Да срокъ еще не насталъ; а я куда какъ не люблю платить прежде времени. Ну, на кой чортъ мнѣ соваться впередъ? Кто меня толкаетъ?—Честь. А если она толкнетъ меня на смерть—тогда что? Можетъ ли честь приставить руку? — Нѣтъ. Вылечить рану?—Нѣтъ. Значитъ она хирургіи не знаетъ? Нѣтъ. Что-жъ такое честь?—Слово. Что-жъ такое слово?—Воздухъ. Стало, честь воздухъ? Славное пріобрѣтеніе. Кто-жъ ее пріобрѣтаетъ. А вотъ кого убили въ сраженіи. Что-жъ, онъ ее чувствуетъ? Нѣтъ. Стало быть, она неощущаема? Нѣтъ. Какъ же могутъ чувствовать мертвые? Развѣ она не можетъ уживаться съ живыми? Нѣтъ. Почему? Злословье не позволяетъ. Такъ и мнѣ ее не надо. Честь просто надгробная надпись. Вотъ и конецъ моего катехизиса“ [137]).

И вотъ, вѣрный своему взгляду на честь, Фальстафъ, равнодушный къ воинской доблести, говоритъ: „Когда Перси живъ, я проткну его, конечно, если онъ наткнется на мой мечъ. Если же нѣтъ—чортъ съ нимъ; самъ я на него не полѣзу. Мнѣ, вѣдь, не нужна честь, какъ сэръ Вальтеру. Я хочу жить, пока живется; а убьютъ, такъ честь явится сама незваная; стало, и хлопотать о ней нечего“ [138]). Но Перси не до Фальстафа. Герой вступаетъ въ роковой для себя поединокъ съ Принцемъ Генрихомъ и падаетъ на полѣ брани. Въ это время на Фальстафа нападаетъ Дугласъ. Фальстафъ сражается, а затѣмъ падаетъ, будто убитый. Принцъ Генрихъ, поразивъ на смерть Перси и увидя распростертаго на землѣ Фальстафа, восклицаетъ:

„Какъ! бѣдный мой толстякъ! и въ этомъ тѣлѣ
Исчезла жизнь! Прощай, бѣдняга Джакъ!
И доблестнѣй тебя сражала смерть,
Но врядъ ли кто сражонъ жирнѣе.
Мнѣ смерть твоя была-бъ грустнѣе всякой,
Когда-бъ я былъ попрежнему гулякой.
Тебя набальзамируютъ! Прощай
И возлѣ Перси съ миромъ почивай!“

По уходѣ Принца Генриха Фальстафъ, тихо поднимаясь, говоритъ: „Меня набальзимируютъ? Нѣтъ, братъ, дудки; ужъ если ты хочешь меня потрошить, такъ я заставлю тебя посолить себя и съѣсть. Я, однако, прикинулся вò-время; иначе этотъ бѣшеный шотландецъ расчелся бы со мной начисто. Прикинулся? вру, я не поддѣлка: смерть—вотъ это поддѣлка, потому что мертвый есть только образъ человѣка. А прикинуться мертвымъ, чтобы сохранить жизнь, не есть поддѣлка, а сама жизнь, настоящая, совершенная жизнь. Лучшая черта храбрости—благоразуміе, а имъ-то я и спасъ свою жизнь. Однако, я, чортъ побери, боюсь этого бѣшенаго Перси, хоть онъ и убитъ. Чтò если онъ тоже прикидывается и вдругъ вскочитъ? Онъ вздумаетъ, пожалуй, доказывать, что прикидывается лучше меня? Потому, вѣрнѣе себя обезопасить, а тамъ, пожалуй, можно будетъ сказать, что я убилъ его. Въ самомъ дѣлѣ, почему ему не вскочить такъ же, какъ и я? Свидѣтелей нѣтъ, значитъ, и уличить некому. (Колетъ трупъ). Вотъ тебѣ, негодяй! Ну, теперь, съ новой раной на бедрѣ, пойдемъ-ка, я приберу тебя подальше“ [139]). Затѣмъ Фальстафъ взваливаетъ трупъ на спину и объявляетъ всѣмъ, что онъ убилъ Перси.

Поэзія, въ особенности комедія, наиболѣе способна изъ всѣхъ искусствъ къ комическому. Но остальныя, хотя и не въ одинаковой степени, все-таки могутъ вòспроизводить смѣшное и болѣе или менѣе не чужды комическому [140]).

Однако, Циммерманъ вполнѣ отрицаетъ комизмъ въ архитектурѣ и музыкѣ [141]). Эбелингъ думаетъ, что архитектура можетъ быть смѣшна, но не комична (?) [142]). Цейзингъ разсказываетъ объ одной церкви, имѣвшей издали видъ увеселительнаго замка или бесѣдки, надъ которой смѣялись путешественники. Онъ же упоминаетъ объ одномъ частномъ домѣ, который нѣсколько походилъ и на кофейную мельницу, и на шарманку, и на уланскую шапку. Въ особенности много смѣшного, по мнѣнію Цейзинга, можно было встрѣтить въ архитектурѣ маленькихъ резиденцій, гдѣ на малыя средства стремились достигнуть большихъ эффектовъ, а въ результатѣ получались лишь безвкусье и даже чудовищность [143]). Такъ какъ произведенія архитектуры стоятъ дорого, то строить разныя смѣшныя несообразности, ради возбужденія хохота, затруднительно изъ-за экономическихъ соображеній. Поэтому чаще можно встрѣтить описанія комическихъ архитектурныхъ произведеній. Если сама архитектура скорѣе въ видѣ исключенія и вслѣдствіе невольныхъ промаховъ и недостатковъ бываетъ смѣшна, то ея скульптурный

и живописный орнаментъ можетъ достигать весьма значительныхъ комическихъ эффектовъ [144]).

Въ музыкѣ, этой „растаявшей архитектурѣ“ [145]), нѣкоторые писатели отрицаютъ способность къ комизму. Но если раздаются голоса, отрицающіе комизмъ въ инструментальной музыкѣ и допускающіе его въ ней лишь при содѣйствіи слова, то, значитъ, все же есть нѣчто и въ самой музыкѣ, что̀ дѣлаетъ ее соотвѣтствующей смѣшнымъ словамъ [146]). Въ былыя времена едва ли не главное значеніе музыки состояло въ увеселеніи, и величайшей похвалой считалось заявленіе, что игра музыканта въ состояніи разсмѣшить слушателей. Такъ, напримѣръ, Спитта, повѣствуя о родословной I. C. Баха, упоминаетъ Ганса Баха, по профессіи скрипача (Spielmann), который пользовался такой славой, что съ него два раза были написаны портреты, хранившіеся сыномъ I. C. Баха Филиппомъ-Эмануиломъ. На одномъ изъ нихъ, помѣченномъ 1617 годомъ, Гансъ Бахъ изображенъ играющимъ на скрипкѣ. Около лѣвой руки помѣщено слѣдующее стихотвореніе:

„Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so musttu lachen.
Er geigt gleichwohl (d. i. nämlich) nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachen Bart.“ [147]).

(Здѣсь ты видишь играющаго на скрипкѣ Ганса Баха. Когда ты его слышишь, ты засмѣешься. Онъ играетъ по-своему и носитъ красивую бороду).

Европейцамъ казалась смѣшною музыка китайская и японская [148]). Въ прежнія времена квартетъ F-dur op. 59 Бетховена вызывалъ смѣхъ у слушателей. Черни разсказывалъ, что при исполненіи этого квартета всѣ смѣялись и были увѣрены, что Бетховенъ написалъ это произведеніе въ смыслѣ шутки [149]). Въ началѣ 1812 г. этотъ квартетъ исполнялся въ Петроградѣ у Львова. Когда басъ сталъ играть свое соло на одной нотѣ, то всѣ покатились со смѣху [150]). Въ Англіи повторилось то же самое. У Ѳомы Appleby, директора концертовъ въ Манчестерѣ, віолончельное соло на одной нотѣ разсмѣшило всѣхъ присутствовавшихъ [151]). Оркестръ смѣялся при исполненіи послѣдней части 8-ой симфоніи F-dur Бетховена, гдѣ струнные инструменты играютъ: ре, ми, до, изъ которыхъ первыя двѣ ноты восьмыя, а третья четверть [151a]).

Въ данномъ случаѣ смѣхотворное впечатлѣніе не входило въ намѣреніе композитора. Но музыкѣ Бетховена не чуждъ комизмъ

сознательный, преднамѣренный. Такъ, напримѣръ, въ скерцо Пасторальной симфоніи Бетховенъ воспроизвелъ то, что не разъ слышалъ въ одной гостинницѣ предмѣстья Вѣны (Mödling), гдѣ играли деревенскіе музыканты. Бетховенъ разсказывалъ, что они играютъ иногда въ просоньѣ, опускаютъ инструментъ, когда очнутся, берутъ нѣсколько нотъ наугадъ, и обыкновенно вѣрно попадаютъ въ тонъ. Въ томъ мѣстѣ скерцо 6-ой (Пасторальной) симфоніи, гдѣ фаготъ играетъ f, c, F, f, c, c, F, Бетховенъ имѣлъ въ виду подражать этимъ деревенскимъ фаготистамъ, умѣющимъ извлекать изъ своего инструмента только эти ноты, которыя они выдуваютъ „съ большимъ присутствіемъ духа, гдѣ онѣ подходятъ“ [152]). Въ концѣ „Scene am Bach“ Пасторальной симфоніи оркестровые инструменты подражаютъ соловью, кукушкѣ и перепелу [153]). Это мѣсто не комично, а „способно растрогать до слезъ“ [154]).

Но подражаніями крикамъ животныхъ композиторы пользовались и для комическихъ цѣлей. Такъ, напримѣръ, Пепушъ написалъ „Свиной концертъ“ (Schweinenconcert) для шести фаготовъ. Прусскій король Фридрихъ Вильгельмъ I часто слушалъ это произведеніе и каждый разъ покатывался со смѣху [155]). Фарина скрипачъ второй половины XVI в., написалъ Capriccio stravagante“, въ которомъ на скрипкѣ воспроизводились разные звуки животныхъ, напримѣръ: пѣніе пѣтуха, кудахтанье курицы, мяуканье кошки, лай собаки и пр. Для исполненія этого каприччіо присоединено нѣсколько примѣчаній. „Какъ ни смѣшны намъ кажутся эти примѣчанія, нельзя не замѣтить глубокой серьезности, съ которой относится авторъ къ своему анти-художественному содержанію“ [156]). Подражаніе крикамъ животныхъ встрѣчается и въ вокальной музыкѣ, которая, благодаря пояснительному значенію словъ текста, гораздо болѣе инструментальной способна на комическіе эффекты. Подобное подражаніе встрѣчается еще въ классическую древность. Такъ, напримѣръ, хоръ въ комедіи „Лягушки“ Аристофана пѣлъ на слова брекекекекексъ, коаксъ, коаксъ [156a]). Подражаніе крику лягушки встрѣчается въ сатирической пѣснѣ Гёте: „Es wollt' einmal im Königreich der Frühling nicht erscheinen“, положенной на музыку Biercy для одного сольнаго голоса, которому вторитъ хоръ, изображающій лягушекъ и пѣвшій ква, ква [157]).

Подражаніе животнымъ, въ особенности птицамъ, встрѣчается въ контрапунктической музыкѣ XVI в., напримѣръ, у Гомберта (Le chant des oiseaux) и Жаннекена (Le chant des oiseaux, L'alouette, Le rossignol). По мнѣнію Амброса, если птичьи мо-

теты Гомберта напоминаютъ картины, изображающія птицъ Брейгеля, то упомянутыя произведенія Жаннекена походятъ на гравюры Калло [158]). Въ этихъ произведеніяхъ Жаннекена контрапунктъ, преимущественно направленный на возвышенное и серьезное, отдается самому веселому комизму [159]). Высшую точку комизма контрапунктъ достигаетъ въ Амфипарнассо Ораціо Векки, исполненномъ въ Моденѣ въ 1594 г. Въ этой комедіи съ музыкой діалоги положены на пятиголосные мадригалы [160]). Дѣйствующія лица въ соотвѣтствующихъ маскахъ играли на сценѣ пантомиму, а хоръ пѣлъ пятиголосные мадригалы на слова, которыя должны были бы произносить дѣйствующія лица [161]).

Самое эффектное мѣсто этого сочиненія то, въ которомъ Франкатриппа, намѣреваясь заложить брилліантъ, идетъ къ евреямъ, празднующимъ въ это время шабашъ и молятся въ синагогѣ. Франкатриппа стучится въ дверь, но евреи отвѣчаютъ ему отказомъ. Происходитъ страшная суматоха и путаница, представляющая, однако, шедевръ контрапунктической виртуозности и музыкальнаго комизма [162]).

У Ораціо Векки нашелся подражатель въ лицѣ Адріано Банкіери (+1634), превзошедшій свой образецъ въ сумасбродствѣ, обнаруживающемся въ его произведеніи, предназначенномъ для карнавала [163]), въ особенности же въ „Contrapunto bestiale alla menta“, въ которомъ кукушка кукуетъ (куку), собака лаетъ (баббау), кошка мяукаетъ (гноу), а сова кричитъ (кіу). „Музыка написана въ хорошемъ,—въ комическихъ номерахъ—шуточномъ мадригальномъ стилѣ. Само произведеніе представляетъ интересъ для исторіи комическаго вообще, не въ одной музыкѣ, и для исторіи нравовъ“ [164]).

Упомянутыя произведенія Ораціо Векки и Банкіери исполнялись тогда, когда во Флоренціи дѣлались первыя попытки создать оперу, въ которой слова дѣйствующихъ лицъ пѣлись не хоромъ, а самими дѣйствующими лицами, въ качествѣ пѣвцовъ-актеровъ. Возникнувъ во Флоренціи въ концѣ XVI в., опера нашла себѣ особенно благопріятную почву въ Неаполѣ, гдѣ образовалась неаполитанская школа съ Алессандро Скарлятти во главѣ. Одинъ изъ его учениковъ, Николо Логрошино (1600) [165]) считается за основателя комической оперы [166]), достигнувшей высшей художественности подъ геніальнымъ перомъ Моцарта [167]). О немъ писалъ Кёрнеръ Шиллеру (III, S. 168): „Моцартъ, быть можетъ, единственный, который одинаково великъ, какъ въ комическомъ, такъ и въ трагическомъ“ [167a]), какъ этого требовалъ Платонъ (ср. стр. 133, прим. 133). Моцартъ

особенно высоко цѣнилъ свою „Свадьбу Фигаро“, музыка которой есть отблескъ личности самого автора [167b].

Моцартъ былъ очень чутокъ къ горю и радости другихъ, мало обращалъ вниманія на ихъ слабости и недостатки и былъ счастливъ, когда могъ уступать благороднымъ влеченіямъ своего сердца. Эти качества вліяли и на его художественную дѣятельность. Веселость, разлитая по всей „Свадьбѣ Фигаро“ оттого такъ насъ захватываетъ, что въ ней сквозитъ сердечная доброта Моцарта, помогавшая ему въ его чудной психологической характеристикѣ этой оперы. Въ Моцартѣ соединилось сердечное участіе ко всякому человѣческому чувству съ ясностію духа, на которой зиждется высшій и благороднѣйшій комизмъ [168]). Сарказмъ Бомарше превращается у Моцарта въ добродушную веселость, напримѣръ, въ аріи Фигаро, старающагося вдохнуть воинскій пылъ въ душу крайне неохотно уѣзжающаго изъ замка Керубино, совершенно чуждаго доблестямъ Марса и вполнѣ покореннаго чарами Амура. Несообразность воинственнаго характера аріи Фигаро съ ея призывомъ къ побѣдѣ: „alla vittoria!“ и эротическою сантиментальностью Керубино, которому эта арія поется, съ тщетнымъ намѣреніемъ возбудить въ слушателѣ жажду къ воинскимъ доблестямъ и славѣ подвиговъ на полѣ брани, и составляетъ комизмъ этой сцены [169]).

Пьеса Бомарше проникнута сатирой [170]), ироніей и интригой, составляющей главный рычагъ комическихъ эффектовъ, мало доступныхъ музыкѣ. Композитору ничего болѣе не оставалось, какъ воспользоваться отдѣльными комическими чертами безпрерывной интриги, ихъ выдвинуть и воспользоваться ими, какъ мотивами, представить характеристику лицъ такъ, чтобы комизмъ интриги могъ вполнѣ свободно и ясно обнаружиться, не нанося однако, ущерба изображенію настроенія цѣлаго, потому что, какъ бы ни были удачно изображены индивидуальныя страсти, все же нуженъ общій тонъ [171]), который опредѣлялъ и освѣщалъ бы всякую отдѣльную частность. Этотъ общій тонъ заключается въ разлитомъ на всемъ произведеніи комическомъ колоритѣ, объединяющемъ всѣ частности, служащія для характеристики отдѣльныхъ лицъ въ ихъ запутанныхъ интригою комическихъ положеніяхъ, не мѣшающихъ однако выраженію ихъ душевныхъ настроеній. „Эта задача важнѣйшая, такъ какъ богатство отдѣльныхъ чертъ еще не составляетъ цѣлаго, и вмѣстѣ съ тѣмъ и труднѣйшая. Она разрѣшена Моцартомъ съ удивительнымъ мастерствомъ, служащимъ блестящимъ доказательствомъ его генія и дѣлающимъ Фигаро однимъ изъ ве-

личайшихъ и поразительнѣйшихъ шедевровъ искусства всѣхъ временъ“ [172]).

Яркимъ примѣромъ комизма можетъ служить „Музыкальная шутка“ Моцарта [173]).

Въ противоположность высказаннымъ мнѣніямъ писателей о неспособности самой музыки безъ помощи слова къ комизму (см. стр. 322, прим. 146), скрипачъ Лолли считалъ [174]), что инструментальная музыка преимущественно способна къ комизму.

Въ особенности переносъ акцента съ сильной части такта на слабую и внезапная остановка ритма въ игрѣ Лолли очень смѣшили дѣтей [175]).

Полно комизма Rondo a Capriccio для фортепіано G-dur op. 129 Бетховена. Оно было вызвано непріятною случайностью. Бетховену попалась прекрасно сохранившаяся древняя монета. Онъ хотѣлъ отнести ее пріятелямъ, но потерялъ ее на улицѣ [175a]). „Едва ли существуетъ, говоритъ Шуманъ, что либо болѣе веселое, чѣмъ эта шутка: Недавно, впервые играя ее, я смѣялся безъ конца, но каково было мое удивленіе, когда я замѣтилъ слѣдующее примѣчаніе: это каприччіо, найденное въ оставленныхъ послѣ Бетховена бумагахъ, озаглавлено въ рукописи такимъ образомъ: „Ярость изъ-за пропавшаго гроша, вылившаяся въ каприччіо“.—О, это самая милая, безсильная ярость, подобная злобѣ человѣка, который не можетъ снять сапога, потѣетъ и топаетъ ногами, тогда какъ сапогъ совершенно спокойно глядитъ на своего хозяина“ [175b]).

Комизмомъ отличается сюита Сенъ-Санса („Карнавалъ Животныхъ“), называемая зоологической фантазіей, для фортепіано, струннаго квартета, контрабаса, ксилофона и типофона, состоящаго, изъ дрожащихъ металлическихъ пластинокъ, расположенныхъ на подобіе ряда діапазоновъ.

Въ сюиту входятъ: Вступленіе и царское шествіе льва (въ персидскомъ стилѣ)—восточный колоритъ, гордая поступь, благородный ревъ контрабаса (эффектъ, достигнутый вслѣдствіе употребленія глиссандо большого пальца по струнѣ). Куры и пѣтухи—оглушительное кудахтанье, въ высшей степени забавное; публика задыхалась отъ смѣха, заставила повторить этотъ невѣроятный хроматизмъ птичьяго двора, въ которомъ наши ученые критики открыли бы различныя „коммы“ и тоновыя дроби безконечныхъ малыхъ величинъ. Джигитаи (родъ лошади), черепахи—самая дьявольская тема á la Оффенбахъ въ темпѣ спокойнаго анданте; гармоніи, флегматически-вымученныя, какъ бы принадлежащія органисту, находящемуся въ бреду; безконечныя за-

медленія въ кадансахъ. Слонъ—не что иное, какъ вальсъ сильфовъ, набросанный для контрабаса, послѣ эскиза тяжелаго менуэта—въ серьезномъ родѣ. Кенгуру—я не берусь дать хоть какое-нибудь понятіе объ ихъ прыжкахъ: нужно самому видѣть піаниста и слышать звуковые эффекты, достигаемые этими прыжками; мы уже не на улицѣ Grenelle, а въ ботаническомъ саду, даже—въ Австраліи. Акваріумъ—жемчужина тонкой и очаровательной оркестровой работы, типофонъ творитъ чудеса штрихами своихъ текучихъ и бархатистыхъ децимъ. Личности съ длинными ушами—картина, которая могла бы возбудить зависть Лафонтена и г. де-Бюффона.

Кукушка въ глубинѣ лѣса—развитіе мысли Бетховена, таинственный эффектъ однообразно раздающагося голоса вдали, среди неопредѣленныхъ, мѣняющихся, какъ бы грезящихъ гармоній; реальный и въ то же время поэтическій пейзажъ. Голубятникъ—любовная болтовня крылатаго кларнета съ крылатой флейтой, соперничающихъ другъ съ другомъ своей граціозной, воздушной легкостью.

Піанисты (простите—Листъ, Планте и Рубинштейнъ!)—чтобы составить себѣ понятіе объ этой пьескѣ, тоже нужно видѣть самому исполнителей, изъ всѣхъ силъ старающихся преодолѣть трудности быстрыхъ гаммъ терціями и октавами. Ископаемыя—торжество ксилофона, аккомпанирующаго съ проблесками веселости могильщика вырытымъ, слегка заплѣснѣвшимъ темамъ, въ родѣ: „У меня хорошій табакъ“ и „Отправляясь въ Сирію“, которыя прогнусавилъ кларнетъ съ слѣпой „увѣренностью“. Лебедь—сантиментальное соло віолончели.

Наконецъ, финалъ, въ которомъ все пернатое и косматое царство такъ и кишитъ“ [176]).

Полны комизма: „Донъ Кихотъ“ А. Рубинштейна (для оркестра [177]), оркестровыя произведенія Даргомыжскаго: Казачекъ, Баба-Яга и Чухонская фантазія [178]). Комизмомъ отличаются романсы Даргомыжскаго: „Титулярный Совѣтникъ“, „Червякъ“ и пр. [179]) и Мусоргскаго [180]), напримѣръ, „Семинаристъ“.

Изъ послѣднихъ двухъ искусствъ: скульптуры и живописи, первая гораздо менѣе способна къ комизму, чѣмъ вторая [181]). Но и въ скульптурѣ можно найти комическія произведенія даже въ тѣ времена ея блестящаго расцвѣта, когда она преимущественно вдохновлялась богами столь пластически-прекраснаго греческаго Олимпа. Такъ, напримѣръ, болѣе или менѣе комичны изображенія Гефеста, Діониса и его спутниковъ: Силена, сатировъ, фауновъ и Пріаповъ [182]). „Историческіе миѳы и ихъ по-

этическія обработки представили не безплодный источникъ и привели къ воспроизведенію смѣшного, встрѣчаемаго въ мірской жизни. Если подобными сюжетами скульптура не всегда была въ состояніи воспользоваться для статуй и группъ, то изображала эти смѣшныя сцены въ выбитыхъ и вырѣзныхъ работахъ въ фризахъ, въ поляхъ фронтона, пьедесталахъ, щитахъ, кубкахъ, геммахъ и т. п. Въ средніе вѣка и новѣйшія времена еще болѣе увеличилось употребленіе скульптуры для комическихъ эффектовъ, чему можетъ служить не малое число примѣровъ въ скульптурныхъ работахъ церквей, думъ, дворцовъ, порталовъ, колодезей, мостовъ и т. п.; хотя не всѣ подобныя работы содѣйствуютъ дѣйствительному обогащенію искусства, все же многія изъ нихъ запечатлѣны характеромъ настоящаго комизма и истинно-геніальнаго творчества“ [183]).

Гораздо шире, въ сравненіи со скульптурой, область комизма въ живописи. Множество комическихъ картинъ встрѣчается въ жанрѣ. О смѣшной картинѣ сообщаетъ Hecker. Она изображаетъ крестьянина, сидящаго на концѣ древеснаго сука и пилящаго этотъ самый сукъ. Предстоящее неизбѣжное паденіе, повидимому, не предвидѣнное крестьяниномъ, составляетъ комизмъ этой картины [184]). Подобная картина встрѣчается въ лубочной живописи. Къ этой картинѣ присоединены слѣдующія слова: „Однажды Ходжи Насреддинъ-Эфенди влѣзъ на дерево и сталъ рубить сучекъ, на которомъ стоялъ онъ.—Какой-то прохожій снизу говоритъ ему: „Что ты, Ходжи Эфенди, дѣлаешь? Вѣдь ты упадешь! А Ходжи Эфенди говоритъ прохожему: „Ты знаешь, что я упаду, такъ, пожалуй, ты знаешь, когда я умру! .“ На картинѣ Jamacois „Со сборомъ“ изображенъ дворъ монастыря. Монахъ при гомерическомъ смѣхѣ своихъ собратьевъ не можетъ справиться съ осломъ, хотя духовное лицо, по своей профессіи, должно было бы настолько искренно вѣровать, чтобы двигать горами [185]). Комизмомъ отличаются картины Карла Энгубера, Шретера, Danhauser'a, François Biard'a [185a]) и др. Смѣшные крестьяне у Пельцера [185b]). Возможна даже комическая аллегорія, изображающая несообразности въ духовномъ и сверхчувственномъ мірѣ [186]).

Преимущественно же пригодна живопись къ воспроизведенію комическаго въ карикатурѣ [187]). Если въ своихъ комическихъ произведеніяхъ живопись иногда отказывается отъ всего богатства своихъ средствъ, пользуясь лишь грубыми ударами кисти и рѣзкими сопоставленіями красокъ, то въ карикатурѣ она обыкновенно ограничивается лишь эскизными и наскоро набросанными рисунками [188]).

Тѣмъ не менѣе художественное достоинство карикатуры иногда бываетъ очень высоко. Это на первый взглядъ тѣмъ болѣе странно, что сюжетъ воспроизводимый карикатурой обыкновенно болѣе или менѣе безобразенъ самъ по себѣ, а карикатура еще болѣе утрируетъ отрицательныя стороны своего моделя. Само слово карикатура происходитъ отъ итальянскаго caricare, что значитъ преувеличивать [189]).

Тутъ возникаетъ весьма важный вопросъ: въ чемъ заключается художественная красота, и какое она имѣетъ отношеніе къ естественной? Выясненіе этого вопроса тѣмъ болѣе важно, что до сихъ поръ иногда смѣшивается прекрасная природа съ художественнымъ достоинствомъ произведенія искусства. Этому смѣшенію содѣйствовали между прочимъ философы вообще и эстетики въ частности.

Такъ, напримѣръ, Гебгардтъ пишетъ, что „если безобразіе шокируетъ художника, то это потому, что оно какъ бы покрываетъ тѣнью красоту, яркій свѣтъ, которой созерцалъ его глазъ“ [190]).

Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ безусловно требуетъ изображенія въ искусствѣ лишь прекраснаго и считаетъ хвастовствомъ художника, если онъ изображаетъ, что-нибудь безобразное, прельщая своею техникой, заставляя зрителя любоваться не тѣмъ, что̀ изображено, а тѣмъ, какъ изображено [191]). (См. стр. 67 и 76 прим. 90).

Однако, еще Аристотель сообщаетъ, что „Полигнотъ изображалъ лучшихъ людей, Павсонъ—худшихъ, а Діонисій—подобныхъ дѣйствительно существующимъ“ [192]) и по этому поводу замѣчаетъ: „На что̀ мы въ дѣйствительности смотримъ съ отвращеніемъ, точнѣйшія изображенія того мы разсматриваемъ съ удовольствіемъ, какъ напр., изображенія отвратительныхъ животныхъ и труповъ“ [193]).

Въ особенности французскіе писатели подчеркивали свойство искусства доставлять созерцателю наслажденіе воспроизведеніемъ безобразнаго. Буало въ „L'art poétique“ писалъ:

Il n'est pas de serpent, ni de Monsrtre 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 [194]).
(Такого страшнаго на свѣтѣ нѣтъ предмета,
Который бы не сталъ намъ милъ въ стихахъ поэта:
Искусство дивное, волшебною рукой,
Ужаснѣйшую вещь исполнитъ красотой“ [195]).

Баттё даже утверждаетъ, что художественное произведеніе, изображая нѣчто хорошее, даетъ созерцателю менѣе наслажденія, чѣмъ то, которое изображаетъ нѣчто дурное. Баттё разсуждаетъ такъ: если художественное произведеніе изображаетъ нѣчто хорошее, то зритель, привлеченный этимъ хорошимъ, испытываетъ нѣкоторое разочарованіе отъ сознанія, что онъ имѣетъ передъ собой лишь одно изображеніе того, что̀ его привлекаетъ, а не самый предметъ; наоборотъ, если художественное произведеніе изображаетъ нѣчто дурное, то въ зрителѣ не возбуждается влеченія къ обладанію представленнымъ предметомъ, и эстетическое чувство безпрепятственно восхищается мастерствомъ художника [196]).

Эта мысль Баттё можетъ показаться очень странной. Не удивительно, что о Баттё говорятъ „не иначе, какъ тономъ насмѣшки“ [197]), замѣчаетъ Шевыревъ. Но хотя самъ Шевыревъ говоритъ о Баттё „безъ обычнаго тона пренебреженія“ [198]), тѣмъ не менѣе считаетъ вышеупомянутое мнѣніе Баттё за нелѣпую крайность [199]). Однако изъ исторіи искусства намъ извѣстны факты, свидѣтельствующіе о томъ, что иногда привлекательность предмета, изображеннаго художественнымъ произведеніемъ, возбуждала въ созерцателѣ чуждыя эстетикѣ корыстныя, чувственныя влеченія. Такъ, напримѣръ, въ главѣ о прелестномъ было упомянуто, что Людовикъ Орлеанскій, подстрекаемый своимъ духовникомъ, разорвалъ картину Корреджіо, изображающую Леду, и сжегъ ее голову (см. стр. 67). Онъ уничтожилъ также голову Jo въ картинѣ того же художника. изображающей эту возлюбленную Зевса [200]). Святой Себастіанъ Фра Бартоломео смущалъ своей обнаженной красотой нѣкоторыхъ пылкихъ флорентинокъ, и онѣ признавались своимъ духовникамъ въ грѣшныхъ мысляхъ, внушаемыхъ видомъ изображенныхъ прелестей [201]). Точно также одна изъ аллегорическихъ фигуръ гробницы Павла III Гульельмо делла Порта до такой степени была соблазнительна, что пришлось ее скрыть цинковою драпировкою отъ взоровъ молящихся [202]). Афродита Книдская Праксителя соблазнила греческихъ юношей на грѣшный поступокъ [202a]. Какъ бы то ни было, художники далеко не всегда изображаютъ прекрасное [203]). (См. I томъ этой книги 2 изд., стр. 345—346 62-ое прим. къ VII гл.). Напротивъ, художники даже склонны къ воспроизведенію безобразнаго, потому что, во-первыхъ, изображеніе одной красоты надоѣдаетъ [204]), а во-вторыхъ, они сознаютъ, хотя бы инстинктивно, эстетичность самаго безобразія. Понятіе эстетическаго вовсе не тождественно съ прекраснымъ, какъ это часто предполагалось [205]).

Эстетическая область несравненно шире красоты [206]). Эстетическое впечатлѣніе производитъ на насъ все, что безкорыстно насъ интересуетъ, возбуждая то симпатію, если мы созерцаемъ прекрасное, то антипатію, если встрѣчаемъ безобразное. Если послѣднее не вредно, то антипатія является вслѣдствіе того, что производимое имъ впечатлѣніе сопровождается непріятнымъ чувствомъ, а не отъ потери безкорыстной точки зрѣнія.

Слѣдовательно, такое впечатлѣніе относится къ области эстетической. Непріятное впечатлѣніе отъ безобразнаго нисколько не мѣшаетъ его художественному воспроизведенію, во-первыхъ, потому, что безобразное вовсе не значитъ антиэстетическое, а во-вторыхъ, вслѣдствіе полной независимости художественнаго достоинства произведенія искусства отъ степени красоты или безобразія его сюжета. Бездарный или неумѣлый художникъ можетъ пытаться воспроизвести прекрасный объектъ, но результатъ получится плохой, неспособный доставить эстетическаго наслажденія созерцателю. Наоборотъ, талантливый художникъ заинтересованный какимъ-нибудь безобразіемъ, передаетъ послѣднее со всей искренностью своего темперамента, запечатлѣетъ произведеніе собственною индивидуальностью и заставитъ созерцателя восхищаться мастерскимъ воспроизведеніемъ безобразія, окрашеннымъ въ субъективный колоритъ авторскаго творчества [207]). „До какихъ поръ, спрашиваетъ Шено, придется повторять, что красота и безобразіе художественнаго произведенія ничего не имѣютъ общаго съ красотой и безобразіемъ моделя, что самое отталкивающее существо, самое гнусное чудовище могутъ внушить чудный шедевръ? Забываютъ ли фрагментъ маски фауна, изумительная гримаса котораго—гримаса старческаго сладострастія—могла быть моделирована лишь пальцемъ Микель Анжело? Забываютъ ли чудные типы гротеска, нарисованные Леонардо да Винчи, и всѣ произведенія Рембрандта, у котораго не найдется ни одной прекрасной фигуры, и поэтику Альбрехта Дюрера, столь самобытную, и несравненные кошмары формъ, рождаемыхъ геніемъ Гойа и чудными японскими живописцами? Говорить, что столько шедевровъ доказываетъ отвращеніе художниковъ отъ безобразія, было бы уже не парадоксомъ, а ослѣпленіемъ, тѣмъ абсолютнымъ и спеціальнымъ, которое характеризуетъ педантизмъ за-Рейнскихъ идеологовъ. Безобразіе есть фактъ. Какъ всѣ факты, безобразіе есть одно изъ художественныхъ средствъ. Имъ однимъ пользуется карикатуристъ. Слѣдовательно, идеалъ карикатуры вполнѣ положительный, прямой, открытый, точный и весьма спеціальный. Это идеалъ правды. Только,

вмѣсто стремленія къ языческому идеалу классическихъ художниковъ, заключающемуся въ исканіи красоты правильной, безъ недостатковъ, красоты отвлеченной,—вмѣсто устраненія случая въ интересахъ единства человѣческаго типа, карикатуристъ преднамѣренно преувеличиваетъ случайность въ пользу безконечнаго разнообразія типовъ. Подобно идеалисту красоты, карикатуристъ тоже измѣняетъ индивидуальную реальность, но не для ея смягченія, а наоборотъ, для ея усиленія и лучшаго обнаруживанія экспрессивныхъ чертъ личности, для ея обобщенія и яркости конкретной правды характеровъ“ [208]).

Величайшіе художники не считали недостойнымъ себя заниматься карикатурой. Даже художникъ красоты по преимуществу, Рафаэль заявилъ себя въ этой области, напримѣръ, въ своемъ подражаніи Лаокоону, въ которомъ вмѣсто людей изобразилъ обезьянъ [209]). Карикатура встрѣчается у Микель Анжело въ его Страшномъ Судѣ. Въ нижней главной группѣ помѣщенъ Миносъ, въ качествѣ судьи, указывающаго грѣшникамъ ихъ мѣсто въ аду. Лицо Миноса—портретъ церемоніймейстера Павла III Biagio da Cesena, сильно упрекавшаго великаго художника за наготу фигуръ въ этой фрескѣ. Микель Анжело изобразилъ его съ очень длинными ушами. Хвостъ, которымъ снабдилъ Данте [210]) Миноса, Микель Анжело превратилъ въ змѣю, обвившуюся вокругъ тѣла подземного судьи [211]). Въ восьмой группѣ Страшнаго Суда Микель Анжело тоже есть карикатурное изображеніе воплощеннаго Смертнаго Грѣха, терзаемаго дьяволомъ [212]).

Гораздо болѣе, чѣмъ Рафаэль и Микель Анжело, занимался карикатурой Леонардо да Винчи. Онъ имѣлъ обыкновеніе носить съ собой книгу, въ которой рисовалъ всѣ попадавшіяся ему странныя формы лба, носа, рта и подбородка. Такимъ образомъ онъ увѣковѣчивалъ всякую поразившую его физіономію или заинтересовавшее его выраженіе какой-либо страсти. Рвеніе Леонардо да Винчи доходило до того, что онъ ходилъ смотрѣть на казнь преступниковъ, чтобы изучать всѣ ихъ движенія [213]).

Такимъ образомъ у Леонардо да Винчи накопилось множество карикатурныхъ рисунковъ, въ которыхъ, по собственнымъ его словамъ, онъ старался достигнуть того, чтобы при видѣ этихъ рисунковъ даже мертвые расхохотались [214]).

Кромѣ названныхъ геніальныхъ художниковъ, на поприщѣ карикатуры особенно замѣчательны: Jacques Callot [215]), изъ произведеній котораго особенно интересны: Vie du soldat, Misères de la guerre, Les suplices, Gueux contrefaits, Foires, Deux tentations de St. Antoine [216]), Гойа [217]), Гогартъ [218]), Кауль-

бахъ, иллюстрировавшій Рейнеке Лисъ Гете [219]) и комически-карикатурно изобразившій въ фризѣ Новаго Берлинскаго Музея Всемірную исторію [220]), Тепфреръ, Histoires en estempes котораго искрятся комическимъ геніемъ, равнымъ едва ли не самому Шекспиру [221]), Гранвиль, умѣвшій подмѣчать сходство людей съ животными (см. стр. 319 прим. 131) и изображавшій подъ видомъ послѣднихъ недостатки первыхъ [222]). Два вѣка до Гранвилля Порта сближалъ типы людей съ животными [223]).

Гравюры названнаго итальянскаго математика и физика [224]), въ которыхъ типы животныхъ превращаются въ человѣческія физіономіи, принадлежатъ области карикатуры [225]). Нѣчто подобное встрѣчается у Лафатера и Тишбейна (Têtes de différents animaux. Naple. 1796). Флорентинскій живописецъ Батиста Брацце (около 1635) составлялъ человѣческія фигуры изъ фруктовъ и механическихъ орудій [226]). Сходство людей съ животными съ духовной точки зрѣнія подмѣчено не только басней и животнымъ эпосомъ, но и философіей. „Мы, говоритъ Эпиктетъ, уподобляемся—одни волкамъ, другіе львамъ, большинство лисицамъ и всему, что низко (vil) между звѣрями. Что, въ самомъ дѣлѣ, злой человѣкъ въ своихъ словахъ и поступкахъ, какъ не лисица или что-нибудь еще болѣе низкое и презрѣнное“? [227])

„Когда мы поступаемъ въ отношеніи нашего желудка или чувственныхъ наслажденій, безъ размышленія и осмотрительности, къ кому мы приближаемся? Къ животнымъ. Кого мы уничтожаемъ въ насъ самихъ? Существо разумное. Когда мы поступаемъ съ упрямствомъ, злобою, гнѣвомъ, неистовствомъ, кому мы уподобляемся? Дикимъ звѣрямъ. Одни изъ насъ дикіе звѣри большого роста, другіе тѣ маленькія зловредныя животныя, о которыхъ говорится: „Хоть бы меня съѣлъ левъ“. Но въ томъ и другомъ случаѣ съ нашимъ человѣческимъ достоинствомъ — кончено“ [228]).

„Одна часть общества, пишетъ Брандесъ, состоитъ изъ дикихъ звѣрей, другая изъ сущихъ обезьянъ, а подавляющее большинство изъ глупцовъ и дураковъ“ [229])

Гаварни съ безпощадной правдивостью изображалъ наивную жестокость дѣтей, легкіе нравы лоретокъ, актрисъ, женскія хитрости и пр. [230]). Степановъ мастерски схватывалъ комическую сторону русской жизни и русскихъ выдающихся людей [231]).

Чтобы карикатура была понятнѣе, къ ней обыкновенно приприсоединяется объяснительный текстъ. Въ лучшихъ карикатурахъ образъ и слово сливаются воедино. Эта связь нѣсколько напоминаетъ органическое соединеніе поэзіи и музыки въ луч-

шихъ вокальныхъ произведеніяхъ. Истинными мастерами въ умѣніи соединять карикатуру и пояснительный къ ней текстъ въ цѣльный шедевръ являются Степановъ [232]), Гаварни [233]), Тёпферъ и др. [234]).

Но художники слова, безъ помощи живописи, въ состояніи вызвать въ воображеніи неизгладимые по своей карикатурности образы. Однимъ изъ таковыхъ былъ Раблэ. „Онъ довольствовался тѣмъ, что схватилъ жизнь своего времени въ сатирическомъ зеркалѣ и представилъ ее своимъ современникамъ въ гигантскомъ искаженіи. Страшному общественному недугу, свирѣпствовавшему повсюду, онъ предписалъ огромныя дозы смѣха; все у него колоссально, колоссальны также цинизмъ и непристойность, необходимые проводники всякаго рѣзкаго комизма [235]). Самъ Раблэ въ прологѣ 1-ой книги Гаргантюа такъ объясняетъ свою цѣль: „Друзья, читающіе эту книгу, сложите съ себя всякое притворство, не пугайтесь, читая ее; въ ней нѣтъ ни вреда, ни заразы. Правда, и совершенства мало въ ней найдете, развѣ только относительно смѣха; другого содержанія сердце мое не можетъ избрать, видя горе, которое изнуряетъ и снѣдаетъ васъ. Лучше писать о смѣхѣ, чѣмъ о слезахъ, потому что смѣхъ свойственъ человѣку“ [236]). Стараться у Раблэ вездѣ найти карикатурное изображеніе истинныхъ лицъ и событій, значитъ „поэзію превратить въ прозу“ [237]). Но въ произведеніи названнаго писателя изображены въ утрированномъ видѣ недостатки дѣйствительности его времени. Такъ, напримѣръ, поглощеніе громаднаго количества съѣстныхъ припасовъ дворами разныхъ правителей приписывается огромному великану [238]). Въ Лондонѣ Гаргантюа [239]) задалъ роскошный пиръ, „закуской служили окорока отъ пятисотъ свиней, не считая колбасъ и сосисекъ; на супъ употреблено было мясо трехъ сотъ зайцевъ; подано было 400 ковригъ, вѣсомъ каждая въ 50 фунтовъ и двѣ унціи; четыре здоровенныхъ человѣка заняты были тѣмъ, что подбрасывали ему въ ротъ горчицу послѣ каждаго съѣденнаго куска“ [240]). Въ войнѣ съ голландцами и ирландцами Гаргантюа „наполняетъ плѣнными свои карманы; непріятельскій городъ платитъ выкупъ свѣжими сельдями и солеными сардинами. Гаргантюа ѣстъ и засыпаетъ; враги, пытающіеся убить его во время сна, падаютъ въ его раскрытый ротъ. Съ соленой пищи его томитъ жажда, онъ пьетъ у рѣки и нечаянно проглатываетъ лодку, нагруженную порохомъ. Ему нездоровится; въ его желудокъ снаряжена цѣлая экспедиція, осматривающая его при свѣтѣ факеловъ и находящая тамъ всякій старый хламъ. Чтобы освободить боль-

ного отъ его немочи, въ его пасть бросаютъ цѣлый возъ зажженныхъ спичекъ", производящихъ взрывъ, отъ котораго сильно пострадалъ непріятельскій городъ [241]).

Изъ двухъ остальныхъ искусствъ: и скульптура, и музыка далеки отъ карикатуры. Дантанъ извѣстенъ своими статуэтками, въ которыхъ карикатурно изобразилъ знаменитыхъ людей: Талейрана, Веллингтона, Виктора Гюго, Листа и др. [242]). Замѣчательны статуэтки-карикатуры Н. А. Степанова [243]). „Сходство ихъ съ оригиналами было поразительно, хотя художникъ передавалъ только характеристическія особенности копируемаго имъ лица въ комическомъ видѣ. Всѣхъ статуэтокъ Н. А. сдѣлалъ до восьмидесяти" [244]). Н. А. Степановымъ были сдѣланы статуэтки многихъ знаменитыхъ людей: Булгарина, Греча, Кукольника, кн. Одоевскаго, Айвазовскаго, Брюлова, Д. В. Григоровича, Бѣлинскаго, Варламова, М. И. Глинки, Гончарова, Даргомыжскаго, Некрасова, Панаева, гр. Сологуба, Самойлова, И. С. Тургенера, Щепкина и др. [245]).

Музыкѣ карикатура удается съ трудомъ. Отто Янъ усматриваетъ карикатурный элементъ въ аріи Евгеніи неоконченной опера Моцарта „Lo sposo deluso" [246]). Къ музыкальной карикатурѣ можно отнести оперетты Оффенбаха: Орфей въ Аду, Прекрасная Елена и пр. [247]). Въ вышеупомянутомъ концертѣ, гдѣ исполнялась сюита Сенъ-Санса „Карнавалъ Животныхъ" (см. стр. 326—327), былъ исполненъ также „Карнавальный эскизъ (пародія на итальянскую оперу), озаглавленный „Габріелли ди Вержи, исп. Х..., бывшаго органиста. Это—карикатура, написанная совсѣмъ не зло и безъ желчи, на либретистовъ, композиторовъ и пѣвцовъ современной итальянской школы. Особенно мѣтко осмѣяно либретто оперы „Сила судьбы" (музыка Верди), въ которой преувеличенный мелодраматизмъ уже до-нельзя смѣшонъ. Музыкальные пріемы итальянцевъ тоже служатъ предметомъ насмѣшекъ автора: тремоло, прерываемыя длинными паузами, гитарные аккомпанименты, органные пункты и безконечные каданcы, унисоны, кабалетты, повтореніе одного и того же въ разныхъ тональностяхъ и проч., словомъ, полное собраніе средствъ итальянскихъ композиторовъ". Эта „сатира на итальянскія преувеличенія не только позабавила, но и произвела переворотъ или измѣнила убѣжденія, если хотите: благодаря ей, нѣкоторая часть публики потеряла охоту снова слушать „Фаворитку" или „Норму" [248]).

Высшая художественность карикатуры, своей утрированностью уничтожающая самоё себя, уходящая изъ границъ пошлой дѣй-

ствительности въ сказочный міръ творческой фантазіи, доступна лишь величайшимъ геніямъ [249]). Если высшее эстетическое достоинство карикатурнаго произведенія достигается лишь исключительными дарованіями, встрѣчающимися весьма рѣдко, то даже карикатуры менѣе совершенныя все-таки часто не лишены весьма серьезнаго значенія съ точки зрѣнія нравственной. Сторонники чистаго искусства высказываются противъ всякой примѣси въ художественномъ творчествѣ, долженствующемъ, по ихъ мнѣнію, преслѣдовать однѣ эстетическія цѣли. Стремленіе къ нравственной проповѣди клеймится тенденціей. Но правда ли, что доброе и прекрасное взаимно исключаютъ другъ друга? Неужели же всегда стремленіе къ первому мѣшаетъ достиженію второго? И если отрицать все тенденціозное искусство, то что̀ будетъ съ Шиллеромъ [250])?

Карикатура, осмѣивая недостатки народовъ, сословій, половъ, возрастовъ, страстей, характеровъ и пр. [251]), содѣйствуетъ нравственному прогрессу человѣчества, показывая зло въ преувеличенномъ и смѣшномъ видѣ, помогая его легче замѣтить, утрируя безобразіе, возбуждая тѣмъ бо̀льшее къ нему отвращеніе, и, бичуя пороки своимъ ѣдкимъ смѣхомъ, дѣлаетъ свою проповѣдь крайне занимательной и увлекательной для смѣющихся и въ высшей степени оскорбительной для осмѣиваемыхъ, въ которыхъ тѣмъ болѣе можетъ возбудиться желаніе прекратить свою роль мишени безпощаднымъ стрѣламъ сатиры.

„Люди серьезные, пишетъ Champfleury, (я употребляю это слово подобно тому, какъ La Bruyère употребляетъ слово dévots), осуждаютъ карикатуру, стараясь возбудить противъ нея всевозможныя строгости. Вотъ это именно и заставляетъ меня вооружиться на защиту этого искусства, нисколько не умаляя, однако, недостатковъ послѣдняго. Это искусство, вступая на свой теперешній путь, рискуетъ стать орудіемъ ненависти и злословія.

Спрашивается: какова роль карикатуры будущаго, если утонченность нравовъ не уничтожитъ ее? Необходимо ли, чтобы во время политическихъ безурядицъ она разжигала раздоръ? Роль карикатуры безконечна. Нравы могутъ стать болѣе утонченными; все же оттѣнки ироніи будутъ проскальзывать подъ перомъ самымъ изящнымъ. Есть способъ избѣгнуть когтей карикатуры для тѣхъ, кто боится ея царапинъ. Для человѣка возможно улучшеніе; онъ также можетъ себя украшать. Полный властелинъ своей личности, онъ можетъ измѣнить общій ея обликъ, умѣрить нѣкоторыя частныя ея черты или парализовать впечатлѣніе, производимое ими.

Чтобы яснѣе выразить мою мысль, я прибавлю, что человѣкъ измѣнитъ, по желанію, форму своего носа посредствомъ нравственныхъ давленій, какъ нѣкоторые дикіе народы мѣняютъ форму головы своихъ дѣтей посредствомъ физическихъ сжиманій. Если каждая низменная страсть оставляетъ свой слѣдъ на лицѣ, то и великія качества не остаются безъ послѣдствій. Человѣкъ становится прекраснымъ и избѣгаетъ сарказма тогда, когда его добродѣтели господствуютъ надъ гнусными страстями. Кто не допускаетъ, чтобы мелкое самолюбіе, пошлый развратъ и жадность къ деньгамъ опутали его, тотъ можетъ отрѣшиться понемногу, отъ всѣхъ своихъ недостатковъ, даже наслѣдственныхъ. Люди труда, мысли, словомъ, всѣ тѣ, чья жизнь исполнена благородною дѣятельностью, даже имѣя зародыши пороковъ Вителлія, освобождаются отъ послѣднихъ, какъ бабочка отъ куколки. Это лучшая, хотя и тяжелая броня противъ карикатуры. И эта броня, при ежедневномъ упражненіи, становится все легче для души. Говорятъ, что польза отъ карикатуры весьма ограничена. Слово *польза* не имѣетъ особеннаго значенія въ лексиконѣ искусствъ. Слѣдующій анекдотъ, однако, можетъ быть не безъ назиданія. Для французской арміи, непривыкшей къ холоду, крымская кампанія была очень тяжела. Полкамъ, только-что вступавшимъ, было въ особенности трудно привыкать къ климату. Во время осады Севастополя, тѣ изъ новоприбывшихъ, которые не побоялись бы схватки съ непріятелемъ, шли къ траншеямъ съ ропотомъ и кутаясь въ одѣялы. Одинъ изъ зуавовъ, прибывшій съ начала войны, придумалъ для потѣхи слѣпить изъ снѣга англійскихъ и русскихъ генераловъ. Смотря на странности, которыя онъ извлекалъ изъ внѣшняго соотвѣтствія различныхъ націй, можно было его принять за соперника Дантана.

Этотъ импровизаторъ-ваятель забавлялъ всю армію. Каждый вечеръ, на бивакѣ, цѣлое собраніе слѣдило за его лѣпкой союзниковъ и противниковъ, друзей и враговъ изъ снѣта и льда. Видъ зябнувшихъ поразилъ зуава. Все болѣе совершенствуясь въ своемъ искусствѣ, онъ предпринялъ изображеніе группъ озябшихъ солдатъ въ такомъ комическомъ проявленіи ощущенія холода и неудовольствія, что исцѣленные насмѣшками всей арміи, новоприбывшіе сбросили двойныя шинели и одѣяла. Съ этой минуты роптавшіе, отправлявшіеся прежде съ неудовольствіемъ къ траншеямъ, превратились въ живыхъ, бодрыхъ, дѣйствительно французскихъ солдатъ. Они краснѣли при видѣ своихъ карикатуръ“ [252]).

Въ Китаѣ правительство пользуется карикатурой для испра-

вленія курителей опіума, которыхъ она изображаетъ во всѣхъ стадіяхъ до отвратительнаго скелета включительно, въ который опіоманъ подъ конецъ превращается, лишаясь всякаго человѣческаго чувства и сознанія долга [253]).

Карикатура для своихъ этическихъ цѣлей пользуется ядовитыми стрѣлами сатирическаго смѣха. Свое эстетическое достоинство она возвышаетъ тонкой ироніей, которой отличаются, напримѣръ, нѣкоторыя карикатуры Гойа [254]), и блестящимъ остроуміемъ [254a]).

Шедевромъ остроумія является разговоръ Фальстафа съ Бардольфомъ, рисующій карикатурный образъ пьяницы съ его характернымъ носомъ [255]).

Бардольфъ. Толщина ваша, сэръ Джонъ, выходитъ изъ всякихъ границъ; поэтому вы дѣйствительно становитесь ни на что не похожи.

Фальстафъ. А ты измѣни свою образину, тогда и я образъ жизни перемѣню. Ты у насъ адмиралъ, стоишь на кормѣ съ фонаремъ, а фонарь этотъ не что иное, какъ твой красный носъ. Ты кавалеръ ордена Горящей Лампы.

Бардольфъ. Лицо мое, сэръ Джонъ, никакого вреда вамъ не дѣлаетъ.

Фальстафъ. Напротивъ, готовъ побожиться, что оно приноситъ мнѣ такую же пользу, какъ инымъ людямъ созерцаніе человѣческаго черепа или memento mori. Какъ только увижу твою рожу, такъ вспомню объ адскомъ пламени, о богачѣ, облеченномъ въ пурпуръ, потому что она въ своихъ багровыхъ покровахъ такъ и горитъ, такъ и пылаетъ. Будь ты хоть мало-мальски добродѣтеленъ, я и клясться не сталъ бы иначе, какъ твоей рожей и даже вотъ въ какихъ словахъ: „*Клянусь краснымъ носомъ Бардольфа, который есть огнь небесный!*“, но, къ несчастію, ты человѣкъ совсѣмъ потерянный, и, глядя на твою синебагровую образину, тебя можно принять только за самое черное исчадіе мрака, и исчезни всѣ деньги съ лица земли, если я не принялъ бы тебя за ignis fatuus или за свѣтящуюся бомбу, когда ты ловилъ мою лошадь на Гэдсхильскомъ перекресткѣ. Да, ты вѣчный торжественный день, неугасаемый потѣшный огонь. Благодаря твоему пылающему носу, я сберегъ по крайней мѣрѣ тысячу марокъ на фонаряхъ, да на факелахъ, отправляясь съ тобой по ночамъ изъ харчевни въ харчевню, но зато хересъ, который ты выпилъ тамъ на мой счетъ, стоитъ мнѣ дороже всякаго освѣщенія, будъ оно куплено даже въ самой дорогой свѣчной лавкѣ въ мірѣ. Ахъ, саламандра ты этакая! Вотъ ужъ тридцать два года, какъ я

денно и нощно поддерживаю для тебя этотъ огонь... Да наградитъ меня за это Господь“ [256]).

Объ остроуміи писалось много. Интересныя мысли о немъ высказывали: Жанъ Поль Рихтеръ [257]), Арнольдъ Руге [258]), Кантъ [259]), Шопенгауэръ [260]), Гроосъ [261]), Циммерманъ [262]), Морицъ Каррьеръ [263]), Ueberhorst [264]), Геккеръ [265]), Кёстлинъ [266]) и пр. [267]). Особенно интересное сочиненіе написано объ остроуміи Куно Фишеромъ [268]). Авторъ указываетъ на недостаточность прежняго опредѣленія остроумія: оно будто бы заключается въ способности находить сходное въ несходномъ [269]). По мнѣнію Куно Фишера, это опредѣленіе съ одной стороны слишкомъ широко, а съ другой—слишкомъ узко. „Оно слишкомъ широко, потому что, напримѣръ, въ сравнительныхъ наукахъ множество сужденій дѣлаютъ то же самое, но отнюдь не причисляются къ остротамъ; оно слишкомъ узко, потому что множество остроумныхъ сужденій, считаемыхъ за таковыхъ, вовсе не обнаруживаетъ сходства, а наоборотъ, различіе. Такъ, напримѣръ, Гейне, насмѣхаясь надъ университетами и говоря, что, въ каждомъ семестрѣ студенты смѣняются, а профессора остаются тѣ же, подобно египетскимъ пирамидамъ, съ тою лишь разницею, что въ этихъ университетскихъ пирамидахъ нѣтъ никакой мудрости“, — этимъ сравненіемъ профессоровъ Гейне сострилъ дважды: сходствомъ и различіемъ между тѣми и другими“ [270]). Самъ Куно Фишеръ опредѣляетъ остроту, какъ „игривое сужденіе“ (Der Witz ist ein spielender Urtheil [271]). М. Каррьеръ обращаетъ вниманіе на то, что этимъ опредѣленіемъ остроты Куно Фишеръ напоминаетъ о той игрѣ душевныхъ силъ и о томъ влеченіи къ игрѣ, которыя, по Канту и Шиллеру, составляютъ сущность эстетическаго воспріятія [272]).

Главный признакъ остроты заключается въ легкости процесса ея творчества: въ ней не должно быть и слѣда усилія и труда; она, вѣдь, есть игра ума [273]). Кромѣ того острота должна отличаться мѣткостью и краткостью. „Краткость есть тѣло и душа остроты, даже сама она“, замѣчаетъ Жанъ Поль [274]).

Полоній говоритъ въ „Гамлетѣ“, что краткость есть душа ума (остроумія?), а многословіе только внѣшнее его украшеніе [275]). Краткость остроты является слѣдствіемъ ея игриваго сопоставленія далекихъ другъ отъ друга представленій. Хотя они всѣ между собою соединимы, но иногда черезъ весьма большое количество промежуточныхъ звеньевъ. Чтобы пройти всѣ стадіи этого длиннаго и утомительнаго логическаго пути, нужна иногда большая затрата умственнаго труда. Острота разрѣшаетъ эту

задачу шутя, играючи. Играть представленіями значитъ соединять ихъ не по законамъ ихъ логической связи, а подъ наитіемъ внезапной мысли, блеснувшей причудливой фантазіей. Остроуміе, какъ бы нечаянно, находитъ между совершенно чуждыми понятіями точку, въ которой они сходятся [276]). Оттого Жанъ Поль называлъ остроту переодѣтымъ попомъ, вѣнчающимъ всякую пару [277]). Но такъ какъ этотъ попъ ни на какія родственныя отношенія представленій не обращаетъ вниманія, то можно добавить, что „онъ преимущественно вѣнчаетъ такія пары, соединеніе которыхъ родственникамъ совсѣмъ не понутру“ [278]).

Подтвержденіе своего опредѣленія остроты Куно Фишеръ видитъ въ слѣдующихъ словахъ Берне: „Когда Пиѳагоръ сдѣлалъ свое знаменитое открытіе, то принесъ въ жертву гекатомбу; съ тѣхъ поръ, какъ только новая истина открывается, быки начинаютъ дрожать“ [279]). Куно Фишеръ указываетъ на то, что между жертвенными быками и духовной ограниченностью, боящеюся открытія новой истины, нѣтъ связи. Тѣмъ не менѣе оба представленія соединены такъ, какъ будто одно есть слѣдствіе другого и въ видѣ нѣкоторой симпатіи и генеологическаго родства между обоими. Оттого глупость обнаруживается въ яркокомическомъ освѣщеніи. Гекатомба бросаетъ внезапный молніеносный свѣтъ на дурь людскую. При жертвѣ Пиѳагора всего менѣе можетъ придти въ голову боязнь истины. Наоборотъ, если начать съ послѣдней, то гораздо ближе припомнить по поводу глупости, боящейся истины, природное родство съ быками, а отъ нихъ уже недалеко до той сотни (гекатомба значитъ сто быковъ), которая была принесена въ видѣ благодарственной жертвы Пиѳагоромъ богамъ. Если мы такимъ образомъ переходимъ отъ представленія къ представленію, то хотя мысль остается тою же, но острота исчезаетъ, вслѣдствіе уничтоженія игриваго сужденія съ его блеснувшимъ причудливымъ сопоставленіемъ [280]).

Нѣсколько примѣровъ могутъ послужить для лучшаго пониманія остроты.

Нарышкинъ, директоръ театровъ при Николаѣ I, получилъ отъ Государя въ подарокъ книгу, листы которой состояли изъ кредитныхъ билетовъ въ 1000 р. каждый. Государь спросилъ Нарышкина, нравится ли ему присланное сочиненіе? Нарышкинъ отвѣчалъ, что онъ въ высшей степени заинтересованъ этой книгой и съ нетерпѣніемъ ждетъ продолженія. На другой день Нарышкинъ получилъ такую же книгу съ надписью: второй томъ и послѣдній [281]). Лихтенбергъ въ своихъ объясненіяхъ къ

Гогарту пишетъ о занимающейся своимъ туалетомъ „Флорѣ“ въ „Странствующихъ Комедіантахъ“: „Тутъ же лежитъ извѣстный инструментъ, дѣлаемый человѣкомъ изъ клыковъ величайшаго сухопутнаго животнаго, чтобы бороться съ укусами одного изъ самыхъ маленькихъ, — частый гребень изъ слоновой кости. И все-таки борьба тутъ жестокая, а побѣда часто сомнительная, потому что, какъ это видно и въ данномъ случаѣ, дѣйствительно нѣсколько зубчиковъ выкушено. Къ чести богини цвѣтовъ, нужно думать, что Гогартъ имѣетъ въ виду травяныхъ вшей (aphides); часто покрывающихъ, какъ извѣстно, юный затылокъ царицы цвѣтовъ—розы. Благодаря этому безпрепятственному общенію съ первой красой сада, это насѣкомое, подобно блохѣ и мухѣ, пользуется нѣкоторымъ почетомъ: это знатныя насѣкомыя“ [282]). Эдгаръ Кинэ въ своей книгѣ „L'Esprit nouveau“ излагая ученіе нѣмецкихъ пессимистовъ-философовъ, въ качествѣ француза, принадлежащаго націи, побѣжденной нѣмцами (въ 1870 г.), назвалъ главу, въ которой опровергаетъ мрачное міросозерцаніе побѣдителей, такъ: „Le vaincu console le vainqueur“ [283]) (побѣжденный утѣшаетъ побѣдителя). Въ одной неудачной трагедіи, „гдѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ умираетъ неизвѣстно почему, зритель, обращаясь къ сосѣду, спросилъ его: „Да отчего же она умерла?—„Отчего? Отъ пятаго акта“, отвѣчалъ тотъ [284]). Объ одѣ Ж. Б. Руссо „Къ потомству“ („A la postérité“) Вольтеръ замѣтилъ, что она едва ли дойдетъ по своему адресу [285]). Таллейранъ утверждалъ, что языкъ данъ для того, чтобы скрывать мысли [286]). Авраамъ Мендельсонъ, сынъ знаменитаго философа Моисея Мендельсона и отецъ знаменитаго композитора Феликса Мендельсона-Бартольди, говорилъ о себѣ, что онъ „прежде былъ сыномъ своего отца, а теперь онъ отецъ своего сына“ и находится между ними, подобно чертѣ (тире) [286a]). По поводу диспута между Костамаровымъ и Погодинымъ, изъ которыхъ одинъ утверждаетъ происхожденіе Руси изъ Литвы (Жмуди), а другой изъ Скандинавіи, князь Вяземскій сказалъ: „Прежде мы не знали, куда мы идемъ, а теперь не знаемъ откуда“ [287]). Однажды Антона Григорьевича Рубинштейна кто-то спросилъ объ игрѣ одной піанистки. Великій артистъ отвѣтилъ, что она играетъ по-евангельски: ея лѣвая рука не знаетъ, что дѣлаетъ правая. Разъ Апухтинъ въ толкотнѣ кому-то наступилъ на мозоль, отъ боли закричавшему: дуракъ! „А я Апухтинъ“ сказалъ поэтъ, вѣжливо приподнимая шляпу... Апухтинъ посѣщалъ одно семейство, гдѣ были двѣ дочери: Соничка, любившая играть на фортепіано, особенно Мендельсона, Варинька, имѣвшая склон-

ность къ чаю и разливавшая его гостямъ, и сынъ студентъ Митинька, отличавшійся крайне радикальными мнѣніями. Пріѣхавъ въ гости къ этому семейству, Апухтинъ спросилъ: „Что дѣлаетъ Мендель-Соничка? А гдѣ наша Само-Варинька? Увидавъ же сына, воскликнулъ: „А вотъ и Дина-Митинька!“ Апухтинъ былъ очень толстъ. Ему велѣно было гулять въ Лѣтнемъ Саду. Тамъ, разсказывалъ Апухтинъ, одна дѣвочка, пораженная его толщиной, спросила маму, показывая на него пальчикомъ: „Мама? это человѣкъ или нарочно“? На генеральной репетиціи оперы П. И. Чайковскаго, однокашника Апухтина (они учились вмѣстѣ въ училищѣ Правовѣдѣнія), композиторъ спросилъ своего товарища и друга: нравится ли ему опера. Апухтинъ отвѣтилъ: „Пророкъ Іона не скучалъ въ чревѣ кита такъ, какъ я въ Вакулѣ“ (В—акулѣ). Когда умеръ старшій братъ З. А. Каратыгина, то во время похоронъ, усиливаясь протискаться сквозь толпу къ гробу, острякъ не утерпѣлъ и сказалъ каламбуръ: „Дайте мнѣ, господа, добраться до братца“ [288]).

Острота любитъ форму антитезы и эпиграммы [289]). „Есть вещи на небесахъ и на землѣ, которыя и не снились нашимъ мудрецамъ“, говоритъ Гамлетъ. „Но есть много такого въ философскихъ сочиненіяхъ, чего нѣтъ ни на небѣ, ни на землѣ“, прибавляетъ Лихтенбергъ [290]).

Примѣромъ остроумной эпиграммы можетъ служить слѣдующее четверостишіе Пушкина:

Полумилордъ, полукупецъ,
Полумудрецъ, полуневѣжда,
Полуподлецъ, но есть надежда,
Что будетъ полнымъ наконецъ [291]).

Въ этой эпиграммѣ при остроумномъ сопоставленіи крайне разнообразной характеристики есть элементъ похвалы. Поэтъ не сомнѣвается, что лицо, на которое написана эпиграмма, будетъ современемъ полнымъ лордомъ, полнымъ мудрецомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и полнымъ подлецомъ и т. д... Такая похвала, въ которой скрыто ядовитое порицаніе, тѣмъ оскорбительнѣе, чѣмъ оно на первый взглядъ незамѣтнѣе. Это—иронія [292]). Она гораздо злѣе остроты и безжалостно бичуетъ недостатки, и тѣмъ болѣе, что человѣку свойственно иногда принимать ихъ за достоинства. Иронія освѣщаетъ глубокіе тайники человѣческихъ характеровъ и обнаруживаетъ не только то, что̀ данный человѣкъ есть на самомъ дѣлѣ, но и то, что̀ онъ о себѣ думаетъ и чѣмъ желаетъ прослыть [293]). Иронія говоритъ противное тому,

что на самомъ дѣлѣ думаетъ [293a]). Она хвалитъ тѣ качества, которыя въ сущности порицаетъ. Поэтому у иронiи двоякiй смыслъ: буквальный и скрытый, И чѣмъ скрытый смыслъ глубже спрятанъ, тѣмъ злѣе иронiя. Человѣкъ, на котораго направлена иронiя, попадаетъ въ ловушку: онъ вѣритъ похваламъ до тѣхъ поръ, пока не замѣтитъ, что пригрѣлъ на своей груди змѣю ядовитой насмѣшки [294]).

Итакъ, иронiя есть хула и противорѣчiе подъ маской одобренiя и согласiя. Напримѣръ, Сократъ, услыхавъ, что Главконъ добивается должности начальника, вполнѣ одобряетъ его намѣренiе, но рядомъ вопросовъ о томъ, какую пользу хочетъ онъ принести управляемому имъ народу, Сократъ приводитъ Главкона къ убѣжденiю, что ему не по силамъ исполнять обязанности правителя [295]). Торжествомъ иронiи были „Epistolae obscurorum virorum“ („Письма темныхъ людей“), изображавшiя монаховъ такъ искусно, что они сами распространяли эти письма, пока не замѣтили, что они были написаны не друзьями, а врагами обскурантизма [296]). Схоластическiя бредни бичевалъ Эразмъ Роттердамскiй подъ видомъ „Похвалы Глупости“ [297]). Несостоятельность научнаго педантизма подвергаетъ злой иронiи Гете устами Мефистофеля въ разговорѣ съ ученикомъ [298]). Страшные удары иронiи наносилъ не только наукѣ, но и самому человѣческому уму Свифтъ [299]). Его иронiя достигаетъ отчаяннаго вопля въ „Скромномъ предложенiи препятствовать дѣтямъ бѣдняковъ Ирландiи быть въ тягость ихъ родителямъ и сдѣлать ихъ полезными для общества“ (1729) [300]). Свифтъ, пораженный грустнымъ зрѣлищемъ нищихъ съ дѣтьми, скитающихся по странѣ и докучающихъ просьбами путешественникамъ, совѣтуетъ однолѣтнихъ дѣтей употреблять въ пищу, находя, что его предложенiе облегчитъ положенiе родителей, окажетъ содѣйствiе увеличенiю браковъ, улучшитъ экономическое положенiе народа и доставитъ новое лакомое блюдо джентльменамъ. Эту каннибальскую иронiю Свифтъ заканчиваетъ такъ: „Я утверждаю со всею сердечною искренностiю, что я совсѣмъ не руководствуюсь личнымъ интересомъ въ этомъ полезномъ дѣлѣ и имѣю въ виду лишь общественное благо моей страны. У меня нѣтъ такихъ дѣтей, могущихъ этимъ средствомъ доставить мнѣ прибыль, потому что младшему уже девять лѣтъ, а жена въ такомъ возрастѣ, что утратила способность забеременить“ [301]).

Всѣ эти примѣры иронiи заимствованы изъ литературы. Возможна ли иронiя въ другихъ искусствахъ? Шиллеръ думаетъ, что иронiя доступна не только поэзiи [302]), но и архитектурѣ

(въ орнаментѣ) [303]), и пластикѣ [304]), и живописи [305]), и музыкѣ [306]). Съ этимъ мнѣніемъ Шиллера едва ли можно согласиться. Въ музыкѣ иронію отрицаетъ Р. Циммерманъ [306a]), хотя Отто Янъ ее находитъ у Моцарта, впрочемъ, лишь въ его вокальныхъ сочиненіяхъ, въ которыхъ, слѣдовательно, ироніи содѣйствуетъ текстъ, что̀, между прочимъ, оговариваетъ и Р. Циммерманъ. Отто Янъ, обративъ вниманіе на опасность ироніи въ музыкѣ [307]), указываетъ на иронію въ Свадьбѣ Фигаро [308]) и Cosi fan tutte [309]) Моцарта.

Въ заключеніе обзора ироніи въ искусствѣ могутъ быть приведены примѣры ея въ жизни.

Цицеронъ сказалъ объ одной старухѣ, утверждавшей, что ей тридцать лѣтъ: „Я этому вѣрю, потому что она говоритъ то же самое уже лѣтъ двадцать“ [310]). Однажды, въ присутствіи Лессинга расхваливалась одна книга, на что онъ замѣтилъ: „Въ этой книгѣ много правды и новизны; жаль только, что все правдивое въ ней не ново, а все новое неправда“ [311]). Руссо въ „Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“ прославляетъ мнимое счастье людей, далекихъ отъ культурныхъ, общественныхъ золъ, будто бы лишающихъ человѣка природнаго рая. Въ этомъ сочиненіи Руссо пишетъ: „Если природа назначила насъ быть здоровыми, то я осмѣлился бы утверждать, что размышленіе противно природѣ, и мыслящій человѣкъ существо извращенное“ [312]). Руссо послалъ это сочиненіе Вольтеру, отвѣтившему: „Никогда и никто не обнаружилъ столько остроумія, чтобы убѣдить насъ сдѣлаться животными. Просто чувствуешь желаніе ходить на четырехъ лапахъ“. Далѣе онъ продолжаетъ, что „искренно сожалѣетъ о невозможности посѣтить дикарей въ Канадѣ, по причинѣ, во-первыхъ, болѣзни, заставляющей его нуждаться въ европейскомъ докторѣ, во-вторыхъ, тамошней войны, такъ какъ позорный примѣръ образованныхъ народовъ сдѣлалъ дикарей почти такими же жестокими“ [313]). Одинъ докторъ упрекалъ Вольтера въ томъ, что его Меропа слишкомъ долго умираетъ. „Это правда, отвѣтилъ Вольтеръ, но вы должны принять во вниманіе, что никто изъ докторовъ ее не лѣчитъ“ [314]). Свифтъ, однажды говоря проповѣдь, сказалъ: „Есть четыре рода гордости: гордость знатнаго рода, гордость богатства, гордость красоты и гордость ума. Я буду говорить вамъ о первыхъ трехъ родахъ гордости, потому что въ четвертомъ родѣ никто изъ васъ не грѣшенъ“ [315]).

Смѣхъ подъ маской серьезности есть иронія. Серьезность подъ личиной смѣха есть юморъ [316]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ГЛАВѢ XII-й.

1) Athenaei Deipnosophistae. XIV, 614. Karl Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 429—430. Bohtz, Ueber das Komische und die Komödie. 1844. S. 51.

2) Въ пещерѣ Трофонія оракулъ давалъ отвѣты среди такихъ ужасовъ, что посѣтители ея, по народному вѣрованію, теряли способность смѣяться, и потому о серьезныхъ людяхъ говорили, что они побывали въ пещерѣ Трофонія. (Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Т. XVIII, стр. 599). О Парменискѣ и Трофоніи см. Larousse, Grand Dictionnaire universelle du XIX Siécle. Art. Antre. Tome I, p. 462.

3) Способность смѣяться преимущественно человѣческая. Нѣкоторые писатели думаютъ, что смѣется только человѣкъ, какъ, напримѣръ, Аристотель, Мильтонъ. (Léon Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862, p. 11, 12, 13). „Смѣхъ отличаетъ людей отъ животныхъ", сказалъ Петроній. (Г. Сенкевичъ, Quo vadis. Пер. Домбровскаго. Изд. 2. Спб. 1898, стр. 76). Но существуютъ дикари, которые громко не смѣются, а лишь улыбаются. (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 57). Рабле писалъ:

Mieux est de ris que de larmes escrire,
Pour ce que rire est le propre de l'homme".

„Лучше писать о смѣхѣ, чѣмъ о слезахъ, потому что смѣхъ свойственъ человѣку". (Шерръ, Исторія всеобщей литературы. 2-ое изд. Спб. 1867, стр. 148. Ал. Веселовскій, Рабле и его романъ. Вѣстникъ Европы. 1878. Мартъ, стр. 129). Ср. А. Карръ (Larousse, Grand dictionnaire universelle du XIX siécle. Tome XIII Art. Rire, p. 1227). Шопенгауэръ пишетъ: „Вслѣдствіе недостатка разума и общихъ понятій, животное лишено языка и смѣха. Поэтому смѣхъ есть преимущество и характеристическій признакъ человѣка". (Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 5 Aufl. Leipzig. 1879. Bd. II, S. 108). Cohen тоже считаетъ, что смѣхъ отличительный признакъ человѣка отъ животныхъ. (H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. I, S. 283). О смѣхѣ см. ibid. I, S. 235, 284, 305. II, S. 72.

Но это не совсѣмъ вѣрно. Смѣются обезьяны. (W. Bölsche, Von Sonnen und Sonnenstäubchen. Berlin. 1903. S. 318). Ср. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 346). Смѣются обезьяны антропоиды (Максъ Нордау „Психологія вздора" Журналъ Журналовъ. 1898 № 8, стр. 137).

О смѣхѣ животныхъ см. Паргаминъ, Сознательность, любовь и семейная жизнь у животныхъ. Спб. 1899.

4) V. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 429—430.

5) „Комическое" отъ „comodus" или „comus". Такъ назывался тотъ, кто сопровождалъ оскорбительнымъ и сатирическимъ пѣніемъ толпу въ части наиболѣе безпорядочной и распутной сценъ, изображавшихся на праздникахъ Вакха. (Th. Wright, Histoire de la caricature. Paris. 1867, p. 10).

6) Настоящее имя автора—Гансъ Якобъ Кристофель фонъ Гриммельгаузенъ. (Шерръ, Исторія всеобщей литературы. 2-ое изд. Спб. 1867, стр. 535. О немъ см. также H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Th. 3. Buch. I, Braunschweig. 1879. S. 166—170).

7) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 206. Одинъ мужъ защекоталъ до смерти свою жену. (T. Mantegazza, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 107). Поэтъ Филистіанъ (Philistianes, poeto mimografo) умеръ отъ смѣха. (A. Venturi, storia dell' Arte italiana. Milano. 1901. I. p. 184).

Рибо о щекоткѣ. (Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 52).

8) Dr Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin 1873. S. 11.

8*a*) Ibid. S. 6. Липсъ о Hecker'ѣ (Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 2—14, 98—99).

О щекоткѣ см. Herckenrath, Problemes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1898, p. 82, Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1902, p. 21. Сходство смѣшного съ острымъ вкусомъ, съ блескомъ и щекоткой. (Filippo Masci, Psicologia del comico Napoli 1889, p. 17—18).

8*b*) Agnolo Firenzuola fiorentino. Milano. 1802. Vol. I, p. 44—45.

9) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 206—207. О щекоткѣ и производимомъ ею смѣхѣ см. A. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 307).

10) Ч. Дарвинъ. О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ. Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 165—166.

Рибо называетъ смѣхъ „психологической щекоткой". Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 348.

11) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 205—206. Описаніе смѣха у Ч. Дарвина „О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ". Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 166—172. О смѣхѣ см. V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 13, 22. Авторъ считаетъ, что полное объясненіе смѣха едва ли возможно, подобно тому, какъ отношеніе духа къ тѣлу совершенно непонятно. (Ibid. p. 15). По мнѣнію автора, физіологическій актъ смѣха останется для человѣка тайной. (Ibid. 19). Смѣхъ можетъ быть произведенъ разными физическими причинами: щекоткой, веселящими глазами, сокомъ нѣкоторыхъ растеній, электрическими аппаратами. (Ibid. p. 14, 194—195). О физическихъ причинахъ смѣха см. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 247.

О щекоткѣ и смѣхѣ см. также Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 289—291, 300—307. До какихъ странностей могутъ договориться нѣмецкіе эстетики, можно видѣть изъ слѣдующихъ словъ Цейзинга о смѣхѣ: „Міръ есть смѣхъ Бога, и смѣхъ есть міръ смѣющагося.

Кто смѣется, возвышается до Бога, до миніатюрнаго создателя веселаго творенія, до истребителя ничто (des Nichts), до противорѣчащаго противорѣчью". (Ibid. S. 289). Объ этихъ словахъ см. Courdavean, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 87. Возраженіе см. ibid., p. 8. Надъ этими словами Цейзинга смѣется Champfleury, Histoire de la caricature antique, p. 222—223.

12) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 205.

13) Ibid. I, S. 205. Наоборотъ, неодобрительно къ смѣху относились стоики. (M. Guyau, Manuel d'Epictéte, p. 38, 39, 41) и христіане. „Св. Іоаннъ Карликъ (St. John the Dwarf) однажды увидѣлъ за обѣдомъ неудержимо смѣющагося монаха и до того ужаснулся, что сталъ кричать". (Tillemant, Mem. de l'Hist. eccles. tome X, p. 430). Св. Василій (Regulae, interrog. XVII) даетъ интересное изслѣдованіе о нечестивости смѣха и замѣчаетъ, что это

было единственное тѣлесное свойство, которое, кажется, Христосъ не зналъ". (W. Ed. H. Lecky, History of european Morales. London. 1869. Vol. p. 122). Объ осужденіи смѣха шотландскими изувѣрами см. Бокль, Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. Бестужева-Рюмина и Тиблена. Спб. 1864. Томъ II, стр. 327—328). Возраженія противъ смѣха со стороны моралистовъ и эстетиковъ см. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875. p. 203—204. Возраженіе противъ смѣха съ точки зрѣнія эстетической. (Ibid. p. 215—216).

14) William Hogarth's Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Ecklärung derselben von G. C. Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzungen und Vortsetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Dr. Franz Rottenkampf. Stuttgart 1873.

15) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1886, T. I, p. 306, 604.

15*a*) Passavant, Le Peintre graveur. Leipsig. 1864, t. II, p. 65. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 148.

16) Ibid. II, p. 361.

17) Эта картина находится въ Петроградскомъ Эрмитажѣ. (Императорскій Эрмитажъ. Каталогъ картинной галереи. Составилъ А. Сомовъ. Часть I. Итальянская и испанская живопись. Спб. 1899, стр. 156—157, № 423). Подлинность этой картины оспаривается. (Тамъ же, стр. 157).

17*a*) W. Bode, L'oeuvre complet de Rembrandt. Paris. 1887. Tr. par Marguillier. I, № 12. Emil Michel, Rembrandt (Peintres illustres) p. 16. Смѣющійся человѣкъ у van Vlit. Emil Michel, Rembrandt. Paris. 1893, p. 48.

18) Champfleury, Le Musée secret de la caricature. Paris. 1888, p. 123—125.

19) Champfleury, Histoire de la caricature antique. Paris. Dentu éditeur, p. 229—230.

20) Ibid. p. 251. Тамъ же. Репродукція трехъ античныхъ масокъ.

20*a*) M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 601.

21) И. Е. Рѣпинъ заимствовалъ сюжетъ своей картины изъ „Запорожья" Д. И. Эварницкаго (Спб. 1888).

22) Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 162. 326.

22*a*) Иліада. I, 599.

22*b*) Одиссея. VIII, 6—7.

22*c*) Meteor. II, 9. P. Decharme, Mythologie de la Gréce antique. Paris. 1879, p. 162—163. А. Аѳанасьевъ. Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу. Москва. 1868, II, стр. 338.

22*d*) Тамъ же, II, стр. 337—338. Décharme, Mythologie de la Gréce antique. Paris. 1873, p. 162—163.

23) A. Daudait, Tartarin de Tarascon Chap. X.

23*a*) Гоголь, Мертвыя души. Томъ II. Глава II. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 830). Смѣхъ въ Женитьбѣ Гоголя. Дѣйствіе второе. Явленіе VII (Тамъ же, столбецъ 1071).

24) Гончаровъ „Обломовъ" изд. 2-ое, т. I-й 1862 г., стр. 189—191.

25) Сочиненія И. С. Тургенева. Изд. бр. Салаевыхъ. Москва. 1874. IV, стр. 331—332.

26) Обширная библіографія о комическомъ у Al. Michiels, Le Monde du comique et du rire. Paris. 188, p. 307—359, 371—377.

26*a*) Съ этими словами Цейзинга нельзя вполнѣ согласиться: какъ въ смѣшномъ, такъ и въ комическомъ обыкновенно есть доля безобразія.

27) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 272.

28) Сличеніе разныхъ опредѣленій комическаго между собой полезно потому, что, вѣдь, истина одна, а заблужденій множество. Слѣдовательно, сходное въ разныхъ опредѣленіяхъ комическаго представляетъ ихъ элементъ истины. Объ этомъ методѣ см. H. Spencer. First principles. New-York 1883, p. 11.

29) Platon. Philébe. Oeuvres de Platon traduites par Victor Cousin. Paris. 1824. Tome II, p. 413.

30) Ibid. Tome II, p. 414—415.

31) Platon, La République. Livre V. Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin. T. IX, Paris. 1833, p. 257—258. Платонъ о смѣшномъ см. Dr Franz Jahn, Das Problem des Komischen in seiner Geschichtlichen Entwichelung. Potsdam.

Въ этой книгѣ изложено ученіе о комическомъ древнихъ и новыхъ писателей.

32) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893. Гл. V, стр. 11. Разборъ мнѣнія Аристотеля о комедіи и комическомъ см. Max Schasler, Kritische Geschichte der Aesthetik. Abth I. Berlin. 1872. S. 172—175.

Лессингъ. Лаокоонъ. Глава XXIII, Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869, S. 251. Göthe, Shakespeare und kein Ende. II Shakespeare verglichen mit den Alten und Neuesten. (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. I, S. 987).

33) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt 1 a. M. 1855. S. 273.

34) Тургеневъ, Жидъ. (Полное собраніе сочиненій Тургенева. Спб. 1891, т. V. Изд. 3, стр. 153).

35) Fr. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 79. О вліяніи воспитанія на смѣхъ см. ibid, 79. Отъ степени нравственнаго развитія измѣняется то, что кажется смѣшнымъ. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892, S. 77. Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 40. „Ни въ чемъ не обнаруживается характеръ людей такъ, какъ въ томъ, что они находятъ смѣшнымъ“ (Гете). См. Dr Franz Jahn, Das Problem des Komischen in seiner geschichtlichen Entwickelung. Potsdam. S. 39.

36) Michelet, Révolution française, La prise de la Bastille. Paris. 1898, p. 75—76.

37) Lecky, History of european Morals. London. 1869. I. p. 298.

38) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5. Aufl. Leipzig 1888. S. 5. Ср. A. Michiels. Le monde du comique et du rire. Paris. 1886, p. 229—231.

39) Emile Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 11—12.

39*a*) Manuel d'Épictète Traducton nouvelle suivie des entretiens d'Épictète et des pensées de Marc Aurele avec une étude sur la philosophie d'Épictète. Par. M. Guyau. Paris. Ch. Delagrave p. 24, 144.

39*b*) Полное собраніе сочиненій Гоголя. Третье изд. его наслѣдниковъ. Москва. 1884. Томъ III, стр. 304—306.

39*c*) Тамъ же III, стр. 138.

39*d*) Тамъ же. III, стр. 258.

39e) А. Ѳ. Писемскій. Тысяча Душъ. Изд. Стелловскаго. Спб. 1861, I, стр. 74.

40) Ciceron, De l'orateur. Oeuvres complétes de Ciceron, avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1843. I, p. 264.

41) Quintilien et Pline le Jeune. Oeuvres complétes avec la traduction en français, publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1865, p. 222—223.

42) Ibid., p. 226—227.

43) René Descartes, Les passions de l'âme. Paris. 1726. Tome VII, Article CXXIV—CXXVII, p. 149—153. Article CLXXVIII—CLXXX. p. 204—206.

44) Спиноза „Этика". Часть VI. Положеніе XLV. Схолія II.

45) The english Works of Thomas-Hobbes of Malmesbury; now first collected and edited by sir William Molesworth, Bart. London. 1840. Vol IV, (Human Nature or the fundamental elements of policy. Chapter. IX, § 13, p. 45—47).

46) Al. Michiels, Le Monde du comique et du rire. Paris. 1886, p. 322.

47) Опроверженіе теоріи Гоббеса ibid. p. 322—325. Возраженія Гоббесу см. V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 79—81. По мнѣнію Липса, чувство собственнаго превосходства—смертельный врагъ комизма и не допускаетъ сердечнаго смѣха. (Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 21—27, 94). Masci разбираетъ, въ чемъ правъ и неправъ Гоббесъ и обращаетъ вниманіе на то, что о смѣхѣ отъ сознанія собственнаго превосходства упоминается въ Псалтири и у Паскаля. (F. Masci, Psicologia del comico. Napoli 1889, p. 50—51).

48) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 207—208. Аналогичное объясненіе комическаго у Липса (Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 45, 66, 74, 76, 95, 159—164. Липсъ считаетъ вѣрнымъ опредѣленіе Канта. Ibid. S. 142).

49) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 203.

50) Шиллеръ, Ожиданіе. Пер. Л. Мея. (Лирическія стихотворенія Шиллера. Въ переводахъ русскихъ поэтовъ. Изданныя подъ ред. Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1857, стр. 104—106).

51) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 274. Цейзингъ даже утверждаетъ, въ противоположность Канту, что можно разсмѣяться, если случится совершенно неожиданное. (Ibid. S. 274).

52) Dr. Ewald Hecker. Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 54. О смѣхѣ см. Kant's Anthropologie § 77. Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 20. Возраженія Канту со стороны Лотце. (Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 343. Ср. I. Sully, An Esseay on Laughter. London. New-York. 1902. p. 18 и Жана Поля: Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. I. S. 140, 141).

53) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkanz. Leipzig. 1838. S. 209.

54) Г. Спенсеръ, Физіологія смѣха. Спб. 1881, стр. 15. Ср. Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 54—55.

55) Ibid. S. 55. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 79.

56) G. W. Fr. Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. Berlin. 1838. Bd III, S. 534.

57) Ibid. III, S. 534.

58) Hegel's. Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. Dritter Theil. Berlin. 1843. S. 559. Ср. о комическомъ Шеллинга, Шлегеля, Аста, Гегеля см. Champfleury, Histoire de la caricature antique, p. 221.

58*a*) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 275.

59) Aristophane, Les Nuèès. (Comèdies d'Aristophan. Tr. du grec par M. Artaud. 4 ed. Paris. 1859. T. I. p. 148).

60) Ad. Zeising, Aesthetische. Eorschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 275.

61) K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 251—252.

62) Ibid. S. 251.

63) Книга Экклезіастъ, или проповѣдникъ. Глава II.

64) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 248.

65) Ibid. p. 248. Ср. то, что Спенсеръ называетъ нисходящей несообразностью. (Г. Спенсеръ, Физіологія смѣха. Спб. 1881, стр. 16—17). См. также F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 10—11.

66) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865. p. 250. Въ торжественныхъ случаяхъ тѣмъ легче расхохотаться, что отъ возвышеннаго до смѣшного лишь одинъ шагъ, какъ говорилъ Наполеонъ: „Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas". (M. Carrier, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 207).

66*a*) Примѣръ нарушенной торжественности въ разсказѣ Слѣпцова „Свиньи". (В. А. Слѣпцовъ, Разсказы, очерки и сцены. 2 изд. Спб., 1866. стр. 167—198).

67) Удержаться отъ смѣха, хотя трудно, но можно. Но нельзя заставить себя смѣяться одною силою воли. Смѣхъ дѣланный не есть смѣхъ (Dr. J. E. Erdmann, Ernste Spiell. Vortraege, theils neu, theils läingst vergessen. Berlin. 1875. S. 5).

68) Al. Bain. The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 250—253. L. Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1902, p. 3. О склонности дѣтей къ смѣху въ торжественныхъ и серьезныхъ моментахъ см. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 15, 51. Примѣръ того, что дѣти нежелательный элементъ тамъ, гдѣ нужна торжественность, важность и серьезность, у Марка Твэна: Приключеніе Тома. Изд. 2. Суворина. Спб. 1892, стр. 58—60.

69) Dr. Karl. Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 533—534. Кромѣ того, авторъ указываетъ, что въ своихъ взглядахъ на комическое онъ имѣетъ предшественниковъ также въ лицѣ: Hagen'a. (Beiträge zur Anthropologie. Erlangen. 1841, S. 131), Циммермана (Zimmermann, Aesthetik. S. 728) и Геккера (Hecker, Die Physiologie und Psychologie der Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 41). См. Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896, I, S. 537—538.

70) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 2—3, 524.

71) Ibid. I, S. 524—526. Смѣхъ обыкновенно сопровождается сознаніемъ своего превосходства надъ тѣмъ, который осмѣивается. (Ibid. I, S. 3). Эту же мысль высказываетъ, разбирая сущность смѣха, и Бодлэръ (Charles Baudelaire, Curiosité esthétiques. Paris. 1889, p. 367). Впрочемъ, эта мысль не новая. Она высказывалась уже Гоббесомъ (см. выше стр. 307).

72) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 528.

73) Ibid. I, S. 527.

74) Шекспиръ, Король Генрихъ четвертый. Часть I. (Шекспиръ въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 444).

75) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 534.

76) Ibid. I, S. 534—542.

77) Ibid. I, S. 540—541 Ueberhorst на стр. 541 своей книги для подтвержденія своихъ мыслей цитируетъ Горвица (Horwitz, Psychologischen Analysen Bd. II, Theil 2. S. 194), а на стр. 542 Гагена.

Смѣхъ, причиненный физическими страданіями, не разрушаетъ теоріи Ueberhorst'a, который объясняетъ такой хохотъ ненормальнымъ процессомъ мысли, граничащимъ съ сумасшествіемъ, во время котораго люди часто смѣются, какъ объ этомъ пишетъ Damrich: „Die psychischen Zustände". Iena. 1849. S. 244 (Цитата изъ этого сочиненія приведена въ книгѣ Ueberhost'a: „Das Komische". Leipzig. 1896. I, на стр. 542).

78) Dr. Karl Ueberhorst. Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 535.

79) Ibid. I, S. 535—536, 543—562.

80) Ibid. I, S. 535.

81) О комизмѣ паденія см. Ch. Baudelaire, Curiosité esthétique. Paris. 1888, p. 367—368. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 315—316.

О паденіи и картинѣ, изображающей паденіе см. Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 51—52, Herchenrath, Problèmes d'esthètique et de morale. Paris. 1892, p. 78. Смѣшное въ паденіи. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889. p. 51.

81*a*) Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 542.

82) Гоголь, Ревизоръ. Дѣйствіе второе, явленіе X. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 979).

82*a*) Henri Bergson, Le rire, Essai sur la signification du comique. Paris. 1900, p. 9.

83) Ibid. p. 17, 18—21, 32—33, 34, 35, 39, 70, 78, 79, 90—91, 103, 133, 137, 149, 151, 152, 189.

84) Ibid. p. 2.

85) Ibid. p. 18.

86) Ibid. p. 6.

87) Ibid. p. 149.

88) Не одна, а много причинъ, возбуждающихъ смѣхъ. См. Ph. Ribot La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 343, 348. Смѣхъ нельзя подвести подъ одно опредѣленіе; онъ происходитъ отъ многихъ причинъ. L. Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1902, p. 4, 166. V. Courdaveau. Le rire, dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 199.

89) Эти слова цитируетъ Ч. Дарвинъ въ своей книгѣ „О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ". Спб. 1872. Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго, стр. 175), и замѣчаетъ: „Трудно дать болѣе вѣрное и мѣткое опредѣленіе". (Тамъ же, стр. 175).

90) Kuno Fischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 86.

91) Гоголь, Женитьба. Дѣйствіе второе. Явленіе VIII (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 1071).

92) Molière. Le Bourgeois Gentilhomme (Oeuvres complètes de Molière. Paris. Hachette et C-ie. 1880. Tome 2-me, p. 133—134).

93) „Die Welt ist das Lachen Gottes.“ (Ad. Zeisng, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 289). (Ср. прим. 11-е этой главы).

94) Шекспиръ, Король Лиръ. Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Спб. 1865. I, стр. 280. Ср. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 8.

95) Kuno Fischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 86—87.

96) Ibid. S. 87.

97) Ibid. S. 87.

98) Ibid. S. 88—87.

99) Groos, Einleitung in die Aesthetik Giessen. 1892. S. 393. Гроосъ замѣчаетъ, что Куно Фишеръ пользовался терминомъ „verkehrt“ въ прежнемъ своемъ сочиненіи „Diotima“, въ которомъ пишетъ: „Главное заключается въ томъ, что явленіе становится смѣшнымъ, если оно представляется нашимъ глазамъ превратнымъ (verkeherte). Kuno Fischer, Diotima. S. 288. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 393. Ср. ibid. S. 379.

100) Ibid. S. 377, 404.

101) Ibid. S. 376.

102) Ibid. S. 379.

103) Ibid. S. 385.

104) Ibid. S. 402. (О безнравственномъ смѣхѣ см. выше стр. 306).

105) Ibid. S. 406.

106) Ibid. S. 408—409.

407) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. Leipzig. 1888. 5 Aufl. S. 37.

108) Джеромъ К. Джеромъ, Дневникъ Поломника (Вѣстникъ Иностранной Литературы. 1893. Январь, стр. 157).

108*a*) Тамъ же, стр. 162.

109) Тургеневъ, Рудинъ (Сочиненія И. С. Тургенева. Изд. бр. Салаевыхъ. Москва. 1874, III, стр. 315).

110) Большое количество примѣровъ комическаго у Ueberhorst'a, Шопенгауэра, Фишера, Цейзинга, Каррьера (Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 391).

111) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 535.

112) Ibid. I, S. 543.

113) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855 S. 317.

114) Ibid. S. 317. Ср. Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. Bd. I, S. 547 u. ff.

115) Шекспиръ, Гамлетъ. (Шекспиръ въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 41).

116) Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 18—19. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 317.

117) Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 21, 438.

118) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 317.

119) Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. 1, S. 546.

120) Ibid. I, S. 548.

121) О комизмѣ у животныхъ см. Josef Müller. Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 146. См. также: Чудаки въ природѣ. Очеркъ П. М. Ольхина. Изд. М. О. Вольфа. Спб. 1911. Общественная и домашняя жизнь животныхъ. Сатирическіе очерки съ 158 рисунками Гранвилля. Пер. Шульгиной. Подъ

ред. Плещеева. Изд. Карбасникова. Спб. 1876. О Гранвиллѣ см. Bratanek, Beiträgen zu einer Aesthetik der Pflanzenwelt. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 445.

122) Arnold Ruge's sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X, S. 251.

123) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 317—318.

123*a*) Н. Ю. Зографъ, Животныя-художники. Спб. 1910, стр. 43—44, 46—47.

123*b*) Тамъ же, стр. 51.

124) Colerus, La vie de Spinoza. (Oeuvres de Spinoza traduites par Émile Saisset. Nouvelle èdition. Paris. 1872. II, p. XV).

125) Hermann Müller, Die Befruchtung der Blumen durch Insekten. 1873. S. 167. Русскій переводъ этой цитаты заимствованъ изъ книги И. И. Мечникова. Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 24.

126) Н. Ю. Зографъ, Животныя-художники. Спб. 1910, стр. 109. Репродукція, тамъ же. Табл. XII.

127) Тамъ же, стр. 109—110.

128) Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 2 изд. Спб. Томъ. VIII, стр. 410.

129) H. Taine, Histoire de la littèrature anglaise. 5 éd. Paris. 1882. V, p. 61.

130) Бремъ, Иллюстрированная жизнь животныхъ. Спб. 1866. Томъ I. Кардиналъ смѣется надъ обезьяной, надѣвшей его шляпу. (V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 87).

131) О сходствѣ между людьми и животными см. Жанъ Батистъ Порта, „Естественная физіономика“ (1588). Ср. Физіономика и ея исторія. Вѣстникъ и Библіотека самообразованія. 25 ноября 1904, № 48, столбцы 1725—1726 (тамъ же репродукція). О комизмѣ енотовъ, медвѣдей, собакъ, слоновъ, обезьянъ и пр. см. Karl Groos. Die Spiele der Thiere. Jena. 1896. S. 84 и ff. Комичны игры дельфиновъ. Ibid. S. 105.

132) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 318—319. См. I. Шерръ, „Комедія всемірной исторіи“. Спб. 1899. Карикатуристъ John Leech изобразилъ „Comic History of England“ (1847—1848) и Comic History of Rome (1851). Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 328.

133) Аркадій Прессъ, Пиръ Платона. (О любви). Съ греческаго. Спб. 1904, стр. 42.

134) Фальстафъ комическій, а не юмористическій типъ. (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 106—107). Фальстафъ—комическое лицо. Ad. Zeising. Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855 S. 132.

135) Шекспиръ, Король Генрихъ Четвертый. Часть I. (Шекспиръ въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 439.

136) Тамъ же. II, стр. 439.

137) Тамъ же. II стр. 439—440. О Фальстафѣ и его монологѣ о чести см. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 105, 162, 236.

138) Шекспиръ, Король Генрихъ Четвертый. Часть I. (Шекспиръ въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 442).

139) Тамъ же. II, стр. 444.

140) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 504.

141) R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. S. 413.

142) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 140. Нѣсколько примѣровъ смѣшной архитектуры у Dr. Karl Ueberhorst. Das Komische. Leipzig. 1896. I. S. 549. О комическомъ въ архитектурѣ. Ibid. I. S. 548.

143) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 504.

144) Ibid S. 505.

145) W. A. Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 24—25. Ср. главу о прекрасномъ, стр. 27, прим. 115.

146) Циммерманъ и Эбелингъ отрицаютъ комизмъ въ музыкѣ. Ей удается изображеніе комическаго лишь при содѣйствіи слова. (Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 403. Ср. Hand, Aesthetik der Tonkunst. I. S. 390 ff. Комизмъ въ музыкѣ отрицаетъ и Шопенгауэръ. (Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. Bd. II. S 312). Комизмѣ въ музыкѣ см. H. Cohen, Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. II. S. 176—177.

147) Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 9.

148) A. W. Ambros. Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 41. Описаніе китайскаго концерта у Берліоза. (H. Berlios, Les soirées de l' Orchestre. Paris. 1854, p. 280—281).

149) Al. W. Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II, S. 322—323.

150) Ibid. II. S. 323.

151) Ibid. II. S. 324.

151*a*). R. Schumann. Das Komische in der Musik. (R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 2 Aufl. Leipzig. 1871. Bd. I. S. 109). Тамъ нѣсколько примѣровъ комическаго у Бетховена. Кромѣ того Шуманъ упоминаетъ о комическомъ у Гайдна, Шуберта, Вебера и Маршнера (Ibid. Bd. I. S. 108—109).

152) Ambros Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 175. Al. W. Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 43—44 G. Grove, Beethoven and his nine symphonies 2 ed. London and New-York. 1896, p. 215.

153) Подражаніе этимъ птицамъ обозначено въ партитурѣ. Кромѣ нихъ Бетховенъ подражалъ также и другимъ птицамъ. (См. мою Исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913 г. Томъ III. Выпускъ первый, стр. 78, 82).

154) W. A. Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 174.

155) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. Leipzig. 1883. S. 409.

156) J. W. v. Wasielewski, Die Violine im XVII Jahrhundert. Bonn. 1874. S. 30. Отъ этого каприччіо сохранилась только партія 1-ой скрипки. Она помѣщена въ Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilagen zu die Violine im XVII Jahrhundert. Gesammelt und herausgegeben von J. W. v. Wasielewski. Bonn. 1874. № XI. S. 19 — 20).

156*a*) Aristophane, Les Grenouilles. (Comédie d'Aristophane traduites du Grec par M. Artaud. 4 éd. Paris. 1859. II, p. 213. Ср. стр. 317 и 123*a* прим. этой главы).

157) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 408.

158) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 296, 336.

159) Ibid. III. S. 336.

160) Эта странность, заключающаяся въ томъ, что слова выведенныхъ на сцену лицъ имн не произносились, а пѣлись хоромъ, продолжалась до возникновенія оперы въ девяностыхъ годахъ XVI в. (во Флоренціи). По поводу этой странности см. Ibid. III, S. 546 и мою краткую историческую Музыкальную Хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 96, 105.

161) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III, S. 546.

162) Ibid. III, S. 550. Этотъ отрывокъ помѣщенъ въ книгѣ Кизеветтера: R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. № 31. S. 35—42. Упомянутый авторъ пишетъ объ этомъ произведеніи на 21 стр. своей книги.

163) Полное названіе этого произведенія слѣдующее: „Festino nella sera del giovedi grasso avanti cena, gènio al terzo libro madrigalesco con cinque voci et opera à diverse diciottesima di Adriano Banchieri Bolognese sotto novello stile hora dato in luce con Privilegio, in Venetia appresso Ricciardo Amadino MDCVIII. (A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 551).

164) Ibid. III. S. 552. H. Riemanns Musik-Lexikon 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 87—88.

165) Emil Naumann, Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 266. H. Riemanns Musik-Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 840. H. Kretzschmar, Jahrbuch Peters. 1908.

166) W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 и 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. I. S. 289.

167) „Изъ оперы-буффъ образовался у французовъ тотъ легкій жанръ, въ которомъ создали столько удачнаго Гретри, Далейракъ и другіе и приблизились къ настоящему романтизму. Этой комической оперѣ мы обязаны безсмертными произведеніями нашего Моцарта, доведшаго искусство до крайней границы и давшаго музыкѣ форму правдивую и необходимую, въ которой названное искусство можетъ постепенно продолжать свою дѣятельность, расти, снова измѣняться и безустанно играть и стремиться далѣе". (Tieck Dramaturg. Blätter. II. S. 325. Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1859 IV. S. 272).

167*a*) Otto Jahn, W. A. Mozart. 1859. IV, S. 270. Такимъ образомъ, Моцартъ удовлетворялъ вполнѣ требованію Платона (см. стр. 319, прим. 133 этой главы). О комизмѣ у Моцарта см. H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. II. S. 175—184.

167*b*) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 270.

168) Ibid. IV, S. 270.

169) Ibid. IV, S. 269.

170) Ibid. IV. S. 266.

171) Ibid. IV. S. 266.

172) Ibid. IV. S. 267. Можетъ быть, въ комизмѣ музыки Моцарта сказалась наслѣдственность. Отецъ Моцарта былъ склоненъ къ насмѣшкѣ, а мать къ комизму. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 4 Aufl. Leipzig. 1910. II. S. 159—160). Пѣсни Зальцбурга, гдѣ родился Моцартъ, отличаются комизмомъ, какъ и характеръ его жителей. (Schubart. Aesthetik der Tonkunst S. 158). H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 4 Aufl. Leipzig. 1910. II. S. 159—160).

173) Э. Праутъ. Фуга. Пер. съ англ. А. Г. Тимашевой-Беринѓъ. Москва. 1900, стр. 157.

174) Лолли (1730—1802) былъ знаменитый скрипачъ, но мало одаренный въ музыкальномъ отношеніи. (H. Riemanns Musik-Lexikon. 7 Auflage. Leipzig. 1909. S. 841).

175) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgefürt von Fr. W. Ebeling. Leipzig. 1888. S. 406—407.

175*a*) В. Д. Коргановъ, Бетховенъ, Спб. 1909, стр. 689.

175*b*) B. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 2 Aufl. 1871. Bd. I. S. 101—102. Переводъ заимствованъ изъ книги Корганова „Бетховенъ". Спб. 1909, стр. 689—690.

176) „Музыкальное Обозрѣніе" 17 мая 1886, № 29. Сюита впервые исполнялась въ обществѣ „La Trompette" (см. тамъ же).

177) Н. Финдейзенъ, А. Г. Рубинштейнъ. Москва. 1907, стр. 67.

178) Корзухинъ, А. С. Даргомыжскій („Артистъ" 1894 № 36, стр. 56—57. Автобіографія и письма Даргомыжскаго. Тамъ же. 1894. № 35, стр. 32. Al. Soubies. Histoire de la musique en Russie Paris. 1896, p. 143.

179) О комизмѣ у Даргомыжскаго, см. Кюи, Русскій романсъ, Спб. 1896, стр. 29, 35, 36.

180) Тамъ же, стр. 80, 90, 91, 96, 101. О комизмѣ у Даргомыжскаго и Мусоргскаго, см. журналъ „Артистъ" 1894. № 38, стр. 38. О комическомъ въ музыкѣ см.: Ziller, Die Musik und das Komische. Halle. 1876. Charles Beauquier. La musique et le drame. Тамъ глава: „Le comique au point de vue musical", p. 180—212. Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deuschland. Leipzig. 1902. S. 411, 454, прим. 98-ое.

181) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 506.

182) Ibid. S. 506.

183. Ibid. 506—507. О комическомъ въ скульптурѣ см. Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. 5 Aufl. Leipzig. 1888 S. 445—448. Jules Adeline, Sculptures grotesques et symboliques. Rouen. 1879. (Emile Male, L'art religieux du XIII siecle en France. Paris. 1898. p. 81).

184) Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 52. О картинѣ съ подобнымъ же содержаніемъ сообщаетъ Dohme. Kunst und Künstler. Leipzig 1880. 3 Abth. S. 14 (Hogarth).

185) Репродукція этой картины въ „Журналѣ Журналовъ" 1899. Мартъ № 5, стр. 401 и на обложкѣ.

185*a*) R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. II. S. 171—172, 178—179, 184—185.

185*b*) Peltzer der Hofmaler von Aachen. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöshten Kaisserhauses. Bd. XXX. Heft. 3. S. 141.

186) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 508.

187) О комизмѣ въ карикатурѣ см. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 401, 168, 170. Kuno Fischer, Ueber den Witz. 2 Aufl. Heidelberg. 1888. S. 45—46.

188) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 508.

189) M. Carriere, Aesthetik. Leipzig. 1885. 3 Aufl. I. S. 53. Объясненіе слова карикатуры у Th. Wright, Histoire de la caricature. Paris. 1867, p. 380.

Карикатура есть преувеличеніе въ подражаніи. (Fil. Masci, Psicologia del comico Napoli 1889, p. 23). Карикатура есть гипериндивидуализація. (Ibid. p. 45).

190) Цитата помѣщена у Champleury, Histoire de la caricature sous la Rèforme et la Ligue, de Louis XIII á Louis XVI. L'Avertissement, p. XI. E. Chesneau. La peinture Anglaise. Nouvelle èdition, p. 315.

191) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва, 1859, стр. 8 и далѣе. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 3, 28—30.

192) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Вл. Аппельрота. Москва. 1893, стр. 5.

193) Тамъ же, стр. 7.

194) Oeuvres de Nicolas Baileau-Despréaux. Avec des eclaircissements historiques donnés par lui-même. A la Hay. 1729, p. 290.

195) В. А. Воскресенскій. Поэтика. Спб. 1885, стр. 144.

196) Batteux, Les beaux arts rèduits á un même principe. (Principe de la littérature. 5 éd. Paris. 1774. T. I, p. 118—121) „Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, le coeur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts que des desagrèables". (Ibid. I, p. 121).

197 Ст. Шевыревъ. Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 155.

198) Тамъ же, стр. 155.

199) Тамъ же, стр. 166.

200) J. Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig. 1872. I. S. 413. Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio Aus dem italienischen übersetzt von Hedwig Jahn. Berlin. 1897. S. 333.

201) Le vite de'piu eccelenti pittori scultori ed arcthitettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze. 1879. Tomo IV, p. 188. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Rennaissance. Paris. 1891. II. p. 683.

202) Ibid. p. III, 445. Поль Сурio считаетъ, что къ наслажденію красотою примѣшивается сексуальное влеченіе. (Paul Souriau, L'attrait physique et la beauté. La nouvelle revue 1897, 15 livraison. Tome CVI 4-me livraison. p. 678) Ср. Спенсеръ. Біологія („Баянъ" 1879, № 21, стр. 170). Tarde. L'art et la logique. Revue philosophique. 1891, p. 132—134). Grant-Allen, Physiological Esthetics (Guyau, Les problèmes de l'Esthétique contemporaine, Paris 1884. p. 5). Platner, Vorlesungen über Aesthetik. R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 204, 305.

202*a*) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S 158.

203) Почему художники и поэты одинаково охотно изображаютъ и прекрасное, и безобразное см. (Ibid. I. S. 105, 199, II. S. 374, Искусство должно имѣть безграничное содержаніе. Ibid. II. S. 102. C. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 115—135.

204) Karl Groos. Einleitung in die Aesthetik. Giessen 1892. S. 48.

205) Ibid. S 46.

206) Ibid. S. Ibid. 47.

207) Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Nouvelle édition, p. 316—317. Красота художественнаго произведенія не зависитъ отъ красоты модели. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. II. S. 479.

208) Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Nouvelle éd., p. 316—317. Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 413. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 503.

209) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Auflage. Leipzig. 1888 S. 437.

210) „Тамъ возсѣдаетъ свирѣпый Миносъ, и скрежеща зубами, выслушиваетъ исповѣдь входящихъ грѣшниковъ и изрекаетъ судъ и заслуженную казнь. Едва предстаетъ грѣшная душа, да исповѣдуетъ ему грѣхи свои до единаго, а онъ—этотъ ясновидецъ грѣховныхъ дѣлъ, обвившись хвостомъ своимъ столько кратъ, насколько ступеней ниже должна быть низвергнута душа, числомъ этихъ колецъ уже изрекъ ея судьбу". Данте. Адъ. Пѣснь V. (Божественная Комедія Данте Аллигіери. Адъ. Съ очерками Флаксмана и итальянскимъ текстомъ. Переводъ съ итальянскаго Ѳ. Фанъ-Рима. Введеніе и Біографія Данте Д. Струкова. Изд. Е. Фишера, стр. 52—53.

211) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 437. Тамъ же репродукція (Tafel 21). Въ 1541 г. въ день Рождества Христова при открытіи Сикстинской капеллы, Biagio da Cesena, увидавъ себя въ образѣ Миноса въ аду, пришелъ въ крайнее негодованіе. Павелъ III сказалъ ему, что, къ сожалѣнію, онъ ничего не можетъ сдѣлать, потому что попавшаго въ адъ даже папа освободить не въ состояніи. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. II, S. 249).

212) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 437.

213) Ibid. S. 436.

214) Champfleury, Histoire de la caricature sous la réforme et la ligue.— Louis XIII à Louis XVI p. 100. Нѣсколько карикатуръ Леонардо да Винчи помѣщено тамъ на стр. 101, 107, 109, 111, 116, 119. На 104 стр. этой же книги помѣщенъ карикатурный рисунокъ, приписываемый Альбрехту Дюреру. Карикатуры Леонардо да Винчи издавались нѣсколько разъ, напримѣръ: графомъ Кайлусъ (1730), Маріеттомъ (1750), Gerli Milanegi (Fr. W. Ebeling. Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. 5 Aufl. Leipzig. 1888, S. 436. Champfleury, Histoire de la caricature sous la Rètorme et la ligue, p. 105). Leonard de Vinci, Croquis et dessins de têtes grotésques. Fueillets inèdits, reproduits d'aprés les originaux, conservés à la Bibliothèque de Windsor. Paris. 1901.

215) Meaume, Recherches sur la vie et les oeuvres de Jaques Callot (1860), Thausing, Livre d'esquisses de Jacques Callot dans la collection Albertine de Vienne. (H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 150. Art. Callot).

216) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. 5 Aufl. Leipzig. 1888 S. 432.

217) Francesco Goya von Valeria von Loga. Berlin. 1903. Charles Yriarte, Goya. Paris. 1867.

218) William Hogarths Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von G. C. Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzungen und Fortsetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Dr. Franz Rottenkamp. 3 Aufl. Stutgart. 1873.

219) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 421.

220) Ibid. S. 429.

221) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 425.

222) „Общественная и домашняя жизнь животныхъ. Сатирическіе очерки, иллюстрированные 158 рисунками Гранвилля. Спб. 1876. Изъ произведеній Гранвилля замѣчательны также: Міръ маріонетокъ, Другой Міръ Плинія Младшаго, Живые цвѣты. (M. Schasler. Das Reich der Ironie. Berlin. 1879. S. 90).

223) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 173—175.

224) De humana physiognomia. L. IV Vici Acquensi ap. J. Cacchium. 1586.

225) W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. Bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 438.

226) Ibid. S. 438.

227) Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictéte, p. 68.

228) Ibid., p. 104—105.

229) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1872. I. S. 144. Наоборотъ, нѣкоторыя животныя имѣютъ право на глубокое уваженіе и могутъ служить едва ли не идеаломъ для человѣка. Landseer подъ своей картиной, изображающей громадную собаку, съ необычайно благородной наружностью, подписалъ: „A distinguished member of human society". („Почетнѣйшій членъ человѣческаго общества"). См. The National Gallery. Edited by Ed. J. Poynter. London. 1900. Volume III, p. 152 № 1226.

230) Oeuvres choisies de Gavarni. Revues, corrigées et nouvellement classées par l'Auteur. Études de Moeurs contemporaines. Les enfants terribles. Traduction en langue vulgaire. — Les lorettes. — Les actrices. Avec des notices en tête de chaque serie. Par M. M. Théophile Gautier, Laurent-Jan, Paris. 1846. Publié par J. Hetzel.

231) С. Трубачевъ, Карикатуристъ Н. А. Степановъ. (Историческій Вѣстникъ. 1891). Н. А. Степановъ, вмѣстѣ съ В. С. Курочкинымъ основалъ сатирическій журналъ „Искра", „который въ 60-хъ годахъ прошлаго вѣка пользовался такимъ успѣхомъ и который до сихъ поръ является единственнымъ въ своемъ родѣ". (С. Трубачевъ, карикатуристъ Н. А. Степановъ. Историческій Вѣстникъ 1891 г. стр. 458).

232) „Карикатура только тогда хороша, когда она понятна и безъ подписи, ибо подпись должна играть роль какъ бы аккомпанимента, причемъ рисунокъ мелодія. Не всѣ, конечно, карикатуры Н. А. Степанова удовлетворяютъ этому условію: во многихъ вся суть заключается лишь въ подписяхъ, и не будь послѣднихъ—зритель бы недоумѣвалъ, что хотѣлъ сказать карикатуристъ". (С. Трубачевъ, карикатуристъ Н. А. Степановъ. Историческій Вѣстникъ 1891, стр. 762). „Стоитъ бросить хоть бѣглый взглядъ на любую карикатуру Н. А. Степанова—и она тотчасъ вызоветъ въ васъ улыбку, и очень часто, не прочитавъ еще подписи, вы уже знаете въ чемъ дѣло. Нѣтъ сомнѣнія, что подписи играютъ не послѣднюю роль во многихъ сложныхъ карикатурахъ, но Н. А. Степановъ старался, чтобы подпись играла въ карикатурѣ лишь роль аккомпанимента, придавала бы ей большую силу и экспрессію". (Тамъ же, стр. 778). Предшественникомъ Н. А. Степанова былъ П. А. Ѳедотовъ, преобладающимъ элементомъ работъ котораго, по словамъ А. И. Сомова, является карикатура, полная неподдѣльнаго юмора и ѣдкой иронiи, и въ этомъ отношеніи онъ подражалъ Гогарту; образцомъ же карандашнаго пріема служили для художника французскіе рисовальщики, преимуще-

ственно Гаварни. Въ большинствѣ случаевъ карикатуры Ѳедотова остались неизданными. (Тамъ же, стр. 462). Ср. А. И. Сомовъ, П. А. Ѳедотовъ Спб. 1876.

233) Гаварни сначала рисовалъ карикатуру, а потомъ подписывалъ къ ней пояснительный текстъ. (F. Masci. Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 40). Подписи Гаварни чрезвычайно удачны. Въ нихъ иногда кроется поразительно глубокое сердцевѣдѣніе. Иногда трудно сказать: слова ли иллюстрируютъ рисунокъ, или рисунокъ иллюстрируетъ текстъ. (Théophile Gautier, Gavarni, Oeuvres choisies „Gavarni“: Paris 1846).

234) Тепферъ превосходитъ Гаварни въ юморѣ. (K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 425). О Гаварни и Тепферѣ см. Vischer въ „Schweglers Jahrbücher der Gegenwart. 1846. S. 554—66. (K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. (1853. S. 425).

235) І. Шерръ, Всеобщая Исторія литературы, 2-е изд. Спб. 1867. стр. 148—149.

236) Тамъ же, стр. 148.

237) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menchheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 318.

238) Ibid. IV, S. 318—319.

239) Романы Рабле были изданы подъ заглавіями: Гаргантюа (La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel jadis composée par l'abstracteur de quintessence, Lyon. 1535) и Пантагрюель (Pantagruel, roi des Dipsodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses épouvantables, composé par le feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence. 1542). І. Шерръ. Всеобщая Исторія литературы, 2-е изд. Спб. 1867, стр. 149.

240) Александръ Веселовскій, Рабле и его романъ. (Вѣстникъ Европы. 1878. Мартъ, стр. 146).

241. Тамъ же, стр. 147.

242) Jean Pierre Dantan (1800—1869). Dr. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 189. Art. Dantan.

243) С. Трубачевъ, Карикатуристъ Степановъ. Историческій Вѣстникъ 1891, стр. 751.

244) Тамъ же, стр. 753.

245) Тамъ же, стр. 755—756. Къ сожалѣнію, эти статуэтки Н. А. Степанова сдѣлались археологическою рѣдкостью и, можетъ быть, лишь у немногихъ лицъ сохранились ихъ полныя коллекціи. (Тамъ же, стр. 754).

246) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV, S. 176—177.

247) Оперетта, оперетка, опера-фарсъ, „карикатурная опера, въ которой дѣйствіе не столько комическаго, сколько пошло-вышучивающаго, пародирующаго характера, а музыка, если и пытается обрисовать какое-либо серьезное чувство, то лишь затѣмъ, чтобы изобразить его въ карикатурно-патетическомъ видѣ (Оффенбахъ, Лекокъ, Штраусъ и пр.). Г. Риманъ, Музыкальный Словарь. Пер. съ 5-го нѣм. изд. П. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва. 1901, стр. 954.

248) Камиллъ Бенуа. Комическое въ музыкѣ („Музыкальное Обозрѣніе“. 1886 17 мая. № 29).

249) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 424. Невѣрно мнѣніе, будто бы карикатурѣ присуще незначительное художественное значеніе. Это справедливо лишь относительно плохихъ карикатуръ (Ibid. S. 412—413).

250) L. Eckardt, Vorschule der Asthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 388. О тенденціи см. ibid. I, S. 56. Сторонникомъ нравственной тенденціи въ искусствѣ является Эккардтъ. (Ibid. I, S. 389—390).

251) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 116—117.

252) Champfleury, Histoire de la caricature moderne, Troisième édition. Paris. 1887, p. 319—321.

253) K. Rosenkranz, Aesthetik. des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 423—424.

Трубадуры осмѣивали изувѣрскія описанія ада, чѣмъ боролись съ суевѣрнымъ страхомъ. Lecky, History of european Morals. London. 1869. II, p. 245—246.

254) Charles Yriarte, Goya, Paris. 1867, p. 108—109. О сущности карикатуры и ея отношеніи къ ироніи см. M. Schasler, Das Reich der Jronie in kulturgeschichtlicher und aesthetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 52—53.

254*a*) О карикатурѣ и остроуміи см. Kuno Vischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1888. 2 Aufl. S. 97—99.

255) По поводу насмѣшекъ Фальстафа надъ носомъ Бардольфа см. Th Lipps, Komik uud Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 179 — 180. О словесной карикатурѣ (Wortkarikatur) см. ibid. S. 174—177.

256) Шекспиръ, Король Генрихъ IV. Часть первая. (Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Перевелъ П. А. Каншинъ Спб. 1894. Томъ IV, стр. 67—68).

О карикатурной поэзіи въ остротахъ Фальстафа по поводу Бардольфа см. Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen 1892. S. 395. Kuno Fischer Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. 2 Aufl. S. 178—179. Большой носъ служитъ предметомъ карикатурнаго остроумія въ „Nasentanz“ Ганса Сакса. (Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 411. То, что карикатура въ образѣ, то остроумное преувеличеніе или гипербола въ словахъ. Такъ, напримѣръ, Hang's Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls „ungeheure Nase“ (Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 63.)

257) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. Zweite Abtheilung. S. 257 ff.

258) Arnold Ruge's sämtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X, S. 255 и. ff.

259) Kant, Anthropologie § 53. Kant, Kritik der Urtheilskraft (Kehrbach). S. 205. (Ср. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 390. Ueberhorst, das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 82).

260) Ar. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. Bd. II, S. 98, 105.

261) Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 388—392, 396—397.

262) R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenchaft. Wien. 1865. S. 283—284, 288.

263) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 209—215.

264) Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, 81—82.

265) Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens. und des Komischen. Berlin. 1873. S. 56 и ff. На 57—59 стр. этой книги приведены и разобраны разныя опредѣленія остроты.

266) Karl Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 279. Ср. ibid. S. 180, 190, 280, 880.

267) Объ остротѣ см. Al. Michiels, Le monde du comique et du rire. Paris 1886, p. 260, 263—266; Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, 211—212. M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I, S. 301, Joseph Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 149—158. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 309, ср. ibid. S. 436, 439 — 441, Leon Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862, p. 76 — 77, F. Masci, Psichologia del comico. Napoli. 1889, p. 31. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 580, Prof. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Wien. 1905. М. В. Шевляковъ. Русскіе остряки и остроты ихъ. Спб. 1899.

268) Kuno Fischer, Ueber den Witz. 2 Aufl. Heidelberg. 1889.

269) Ibid. S. 62. Прежнее опредѣленіе остроумія способностью находить сходное въ несходномъ невѣрно, потому что всѣ сравненія въ поэзіи возбуждали бы смѣхъ. (Fil. Masci, Psichologia del comico. Napoli. 1889, p. 5).

270) Kuno Fischer, Ueber den Witz. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 62—63.

271) Ibid. S. 99.

272) M. Carriere. Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885, I. S. 210.

273) Ibid. I. S. 210.

274) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. 2 Abtheilung. S. 275.

275) Полное собраніе сочиненій Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Перевелъ Каншинъ. Спб. 1893. Томъ I, стр. 37 (Гамлетъ. Дѣйствіе второе, сцена вторая). „Въ остротѣ есть что-то мѣткое и живое“. (Quintilien et Pline le Jeune. Oeuvres complètes avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nissrd. Paris. 1865, p. 227—238.

276) Kuno Fischer, Ueber den Witz. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 102--103.

277) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. Zweite Abtheilung. § 41. S. 267.

278) Vischer, Aesthetik. I, S. 422. Ср. Kuno Fischer, Ueber den Witz. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 104.

279) Ibid. S. 105.

280) Ibid. S. 105—106. Въ Эстетикѣ Кёстлина эта острота, приписана не Бёрне, а Кестнеру. (K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1862. S. 280. Ср. M. Carriere. Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 212. А. Т. Кестнеръ (1719—1800) математикъ и поэтъ. Его остроумныя эпиграммы вышли подъ заглавіемъ; „Gesammelte poet. und prosaische Werke.“ (Берлинъ 1841). См. Настольный Словарь Ф. Толля. Спб. 1861. II, стр. 450).

281) K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 281.

282) Lichtenberg 'aufuhrliliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Göttingen. 1794. 1 Lieferung. S. 12. Объ остроуміи Лихтенберга. См. Kuno Fischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 177.

283) Oeuvres complètes de Edgar Quinet, L'Esprit nouveau. Paris. 1874. Livre VII, Ch. I, p. 297—298.

284) Лессингъ, Гамбургская Драматургія. (Сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ ред. П. Н. Полевого Спб. Москва. 1883. Томъ V, стр. 105).

285) Kuno Fischer. Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 171.

286) Ibid. S. 163.

286*a*) Ernst Wolff, Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin. 1906. S. 11.

287) Русская Старина 1890 г. Ноябрь. С. Трубачевъ, Карикатуристъ

Н. А. Степановъ. Историческій Вѣстникъ 1891, стр. 130—131. Репродукція тамъ же, стр. 129. Ср. „Искра“ 1860. № 13.

288) Изъ Петровскаго Календаря изд. Каспари 1905 г. 5 ноября.

289) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 214. Объ эпиграммѣ см. Al. Michiels, Le monde du comique et du rire. Paris. 1886, p. 258—259. M. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 53.

290) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 214.

291) Эпиграмма Пушкина на Во—ва. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. третье Ал. Суворина. Спб. 1887 г. Томъ III, стр. 207).

292) Объ иронiи см. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. I. S. 213 u. ff. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenshaft. Wien. 1865. S. 410. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 370—375. Palante, L'ironie, étude psychologique. Revue philosophique. LXI. p. 147—163. M.. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und äesthetischer Beziehung. Berlin. 1879. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1887. S. 151. Lèon Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862. p. 76—77, 109, 110—114. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 180, 194, 196, 197. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, S. 221. H. Cohen, Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. I, S. 311, II, S. 28, 48, 49, 192. F. Masci, Psicologia del Comico. Napoli. 1889, p. 37—39. Laprade, De l' ironie et des genres comiques. Paris. Didier. 1861, Al. Michiels, Le monde du comique et du rire. Paris. 1886, 256—258. Въ иронiи особенно великъ Вольтеръ. Шедевромъ иронiи могутъ считаться его мемуары, написанные имъ для исторiи его жизни. (Ibid. p. 259). Подъ убiйственными ударами грозной иронiи Вольтера религiозныя гоненiя стали казаться не только преступными, но и омерзительными. Со времени Вольтера они прячутся и скрываются подъ другими названiями. (Lecky, History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europa. 3 ed. London. 1866. Vol. II, p. 73).

293) Kuno Fischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 193—195.

293*a*) „Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio“. Cicero. De Orat. 3. Cicèron, De l'orateur. Oeuvres complètes de Cicèron avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1843. T. I, p. 264.

294) Dr. Ew. Hecker, Physiologie und Psychologie des Lachens and des Komischen. Berlin. 1873. S. 72. Ср. Vischer, Aesthetik. Reutlingen und Leipzig. 1846. I, S. 437.

295) Греческій Учитель. Москва. Тип. Сытина. 1890. № 13, стр. 17—22. Иронiя Сократа у Платона. (A. Arnold Ruge's sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X. S. 278). Примѣръ сократической иронiи у Платона. Шевыревъ, Теорiи поэзiи въ историческомъ развитiи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 24. Объ иронiи Сократа см. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 215. M. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 5, 27—29. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869, S. 190. Тамъ же на стр. 199 объ иронiи Гамлета, Мефистофеля и Бомарше.

296) Kuno Fischer, Ueber den Witz. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 195. Давидъ Штраусъ, въ „Ульрихъ фонъ-Гуттенъ“. (Пер. съ нѣм. подъ ред. Э. Л. Радлова. Спб. 1896) путемъ глубокаго изслѣдованiя открылъ, что „изобрѣтенiе, концепцiя и первая мысль „Писемъ темныхъ людей“ (1515—1517) принадлежитъ извѣст-

ному гуманисту Кроту Рубіанусу. (Шерръ, Всеобщая исторія литературы. Пер. съ нѣм. подъ ред. А. Пыпина. Изд. 2-ое. Спб. 1867; стр. 516).

297) M. Carriere, Die Kunst in Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 14. „Похвала Глупости" Эразма Раттердамскаго иллюстрирована Гольбейномъ Младшимъ. (J. Holbein, Figure de l'Eloge de la Folie d'Erasme. Basle. 1829). „Похвала Глупости" въ русскомъ переводѣ Кирпичникова. Москва. 1884.

298) Faust. Eine Tragödie von J. W. von Goethe Mit Einleitung und Erklärungen herausgegeben von M. Carriere Leipzig. 1869. I. S. 58 — 64, 192—195.

299) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 4 éd. Paris. 1878. T. IV, p. 66.

300) Ibid. IV, p. 75.

301) Ibid. IV, p. 79—80.

302) M. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 98—101.

303) Ibid. S. 85—86.

304) Ibid. S. 87—89.

305) Ibid. S. 89 u. ff.

306) Ibid. S. 93—98, 104.

306*a*) R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. S. 413.

307) Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1858. III, S. 341.

308) Ibid. IV. S. 215—216, 250.

309) Ibid. IV. S. 506—509.

310) Quintilien et Pline le Jeune. Oeuvres complètes avec la traduction en français publiées sous la diriction de M. Nisard. Paris. 1865, p. 231. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 215.

311) „Vademecum für lustige Leute". 10. T. Berlin. 1792. S. 115. № 127. Georg Büchmann, Geflügelte Worte. 12 Aufl. Berlin. 1880. S. 79.

312) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. J. 4 Aufl. Braunschweig 1881. Zweiter Theil. Die französische Literatur des 18. J. S. 452.

313) Ibid. Zweiter Theil. S. 452—453.

314) Victor Schoelcher. The Life of Handel, London. 1837, p. 23.

315) Вѣстникъ Иностранной литературы. 1894. Апрѣль (Всѣсвѣтское остроуміе, стр. 148).

316) Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl Leipzig. 1859. Bd. II, S. 109.

Объ иронiи и юморѣ см. Léon Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862. p. 111. M. Schasler. Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 53. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl Berlin. 1883. Bd. I, S. 273. J. Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897, S. 162. L. Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1903, p. 108—109. F. Masci, Psicologia del Comico. Napoli 1889. p. 39. Karl Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 200. Ew. Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 72.

Глава XIII.

Юморъ.

Комизмъ, эта легкая, подвижная игра представленій, сопровождается чувствомъ быстро-исчезающаго удовольствія, едва омрачаемаго обманутымъ ожиданіемъ или перерывомъ обычныхъ представленій. Комизмъ пріобрѣтаетъ болѣе высокое нравственное и эстетическое значеніе, достигая юмора, Юморъ и трагизмъ имѣютъ одинаковую задачу, разрѣшаемую ими разными способами. Путь юмора ведетъ черезъ ничтожество, а путь трагизма—черезъ страданіе. Цѣль же у нихъ одна, какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ: диссонансами сообщить надлежащую силу консонансу, то-есть—добру [1]). Переходомъ комизма къ юмору является наивность [1a]). Наивность заключается въ точкѣ зрѣнія, обусловленной узкостью кругозора. Такова дѣтская наивность. Какъ часто дѣти, не принимая во вниманіе общественныхъ условій и говоря правду, ставятъ своихъ родителей или воспитателей въ затруднительное, а иногда крайне критическое положеніе, которое со стороны можетъ показаться весьма комичнымъ! Таковы, напримѣръ, „Les enfants terribles“ Гаварни. (См. Oeuvres choisies de Gavarni. Paris. 1846). Правда, возвѣщаемая дѣтскими устами, вслѣдствіе столкновенія со свѣтскими приличіями, иногда очень смѣшна. Но тѣмъ не менѣе правда остается правдой во всемъ ея высокомъ значеніи. Съ точки зрѣнія свѣтскихъ приличій дѣтская наивность комична. Съ точки зрѣнія высшей правды, игнорирующей всякія условности, эта дѣтская наивность возвышенна [1b]).

Юморъ есть „чувство возвышеннаго въ комизмѣ“ [1c]), трагическаго въ смѣшномъ, печальнаго въ радостномъ, мрачнаго въ свѣтломъ, серьезнаго въ шутливомъ.

Слово „юморъ“ означаетъ влажность [2]), сырость, жидкость [3]). Такое значеніе имѣетъ латинское слово humor, англійское humour, французское humeur [4]). Французы обыкновенно называютъ словомъ humeurs дурные соки человѣческаго организма. Такимъ образомъ слово юморъ сначала имѣло физіологическое и патологическое значеніе. Греческіе и римскіе доктора думали, что здоровье человѣка главнымъ образомъ зависитъ отъ правильной смѣси жидкихъ и сухихъ составныхъ частей организма. Латинская поговорка гласила, что въ здоровомъ тѣлѣ живетъ здоровая душа: mens sana in corpore sano. Патологи говорили о здоровомъ тѣлѣ, что оно хорошо настроено, а о больномъ тѣлѣ, что оно дурно настроено. Оттого слово humor стало обозначать настроеніе. Такъ какъ настроеніе души бываетъ очень разнообразно, то подъ юморомъ подразумѣвалось это разнообразіе. По мнѣнію прежнихъ врачей, темпераментъ зависѣлъ отъ преобладанія той или другой влаги въ организмѣ и отъ взаимодѣйствія этихъ соковъ, вліяющихъ на настроеніе духа; поэтому такое смѣшеніе соковъ, отъ котораго будто бы происходила способность души внезапно переходить отъ грусти къ радости и наоборотъ, обусловливало юмористическій темпераментъ. Художникъ такого темперамента, выработавшій въ себѣ воззрѣніе усматривающее въ мірѣ смѣсь всякихъ противоположностей, подобныя тѣмъ, которыя онъ носитъ въ своемъ сердцѣ, есть художникъ-юмористъ [5]).

Бакгаусъ, авторъ интересной монографіи: „Das Wesen des Humors“, приводитъ въ связь съ юморомъ самыя раннія попытки человѣческаго разума понять міръ, объединивъ все его безконечное разнообразіе какимъ-нибудь единымъ принципомъ. Таковы попытки древнихъ греческихъ философовъ. И тѣмъ ближе родство этихъ ученій съ юморомъ, что большинство изъ нихъ находило объединяющій вселенское разнообразіе принципъ во влагѣ, или вообще въ жидкомъ, струящемся, вѣчно-движущемся элементѣ. Такъ, напримѣръ, этотъ основной принципъ вселенной, по Ѳалесу,—вода, по Анаксимену—воздухъ, по Гераклиту—теплота и движенье [6]).

Конечно, эти древніе мыслители не давали себѣ отчета въ своемъ юмористическомъ міровоззрѣніи [7]). Безсознательный юморъ Бакгаусъ даже усматриваетъ въ греческихъ легендахъ о богахъ, герояхъ и людяхъ и даже въ Гомерѣ [8]). И если Бакгаусъ соглашается съ Лессингомъ [9]) въ томъ, что юморъ чуждъ древней греческой трагедіи, то все же считаетъ юморъ ея источникомъ. Бакгаусъ пишетъ, что „хотя слѣда юмора не находится ни въ одной греческой трагедіи и комедіи, тѣмъ не менѣе проис-

хожденіе трагедій чисто юмористическое и ихъ исполненіе носило на себѣ его слѣды. Трагедія значитъ козлиное пѣніе, потому что позднѣйшая трагедія произошла изъ празднествъ бога Діониса, въ честь котораго хоръ танцоровъ, переодѣтыхъ въ сатировъ, изображалъ (въ лицахъ) народныя пѣсни. (Стр. 256). Глубоко-торжественная серьезность, весь трагическій конфликтъ, какимъ мы его видимъ въ кульминаціонномъ пунктѣ эсхиловыхъ и софокловыхъ трагедій, родились, слѣдовательно, изъ дикаго веселья и ликующихъ криковъ метателей тирсовъ, одушевленныхъ богомъ и охмеленныхъ виномъ“ [10]).

Сущность юмора не была извѣстна ни Платону, ни Аристотелю [11]). Тѣмъ не менѣе Бакгаусъ предполагаетъ, что Платонъ былъ близокъ къ пониманію юмора, когда въ своемъ „Пирѣ“ онъ влагаетъ въ уста Сократа, сидящаго между трагикомъ Агафономъ и комикомъ Аристофаномъ слова, въ которыхъ высказываетъ мнѣніе о томъ, что истинный писатель комедіи долженъ быть и настоящимъ трагическимъ поэтомъ [12]). (Ср. стр. 319).

Если въ древности, вмѣстѣ съ Бакгаусомъ, можно найти какъ бы предчувствіе юмора, то болѣе ясное пониманіе послѣдняго есть задача гораздо болѣе поздняго времени. Вѣроятно, латинское слово humor перешло въ итальянское umore, во французское humeur. Изъ Франціи это слово занесено въ Англію, гдѣ оно встрѣчается уже у Чосера въ его „Tales of Canterbury“, у Шекспира, напримѣръ, въ „Юліи Цезарѣ“ [13]), у Бенъ Джонсона въ его комедіяхъ: „Every man in his humour“ и „Every man aut of his humour“ [14]).

По поводу этихъ произведеній Бенъ Джонсона высказываетъ о юморѣ нѣсколько интересныхъ мыслей Лессингъ: „У Бенъ Джонсона есть двѣ комедіи, въ заглавіи которыхъ есть слово „humour“: Every man in his humour, а другая Every man aut of his humour. Слово юморъ появилось въ его время, и имъ весьма забавно злоупотребляли. Авторъ говоритъ какъ объ этомъ злоупотребленіи, такъ и о настоящемъ значеніи слова въ слѣдующемъ мѣстѣ: „Когда нѣкоторыя особыя расположенія темперамента такъ охватываютъ человѣка, что даютъ всѣмъ его чувствамъ, мыслямъ и способностямъ извѣстное направленіе, то это, дѣйствительно, можетъ быть названо характеромъ (a humour). Но если шарлатанъ, украсившись разноцвѣтными перьями, отпустивъ громадныя брыжжи, навязавъ на башмаки яркія ленты, или завязавъ бантъ по новой модѣ, тоже скажетъ, что это юморъ, — о, тогда это больше, чѣмъ смѣшно“. Обѣ комедіи Джонсона составляютъ такимъ образомъ весьма важные документы

для исторіи юмора, и послѣдняя важнѣе первой. Юморъ, который мы въ настоящее время главнымъ образомъ приписываемъ англичанамъ, въ то время у нихъ былъ по большей части аффектаціей, и Джонсонъ изобразилъ юморъ именно съ тою цѣлью, чтобы осмѣять его. Точнѣе говоря, только аффектированный, а не истинный юморъ могъ быть предметомъ комедіи. Только стремленіе отличаться отъ другихъ, выдаваться чѣмъ-нибудь особеннымъ есть общая человѣческая слабость, которая, смотря по тѣмъ средствамъ, которыя выбираетъ, можетъ быть очень смѣшна или весьма предосудительна. А то, чѣмъ отличается одинъ человѣкъ отъ другихъ по природѣ, или въ силу долгой привычки, ставшей второю природою, слишкомъ исключительно, такъ что не можетъ имѣть соотношенія съ философскою цѣлью драмы. Преувеличенный юморъ во многихъ англійскихъ пьесахъ есть ихъ особенность, но не достоинство. Извѣстно, что въ драмѣ древнихъ нѣтъ и слѣда юмора. Древніе драматурги вообще умѣли и безъ юмора индивидуализировать своихъ героевъ. Однако юморъ порою проскальзываетъ у древнихъ историковъ и ораторовъ, именно когда историческая истина или разъясненіе извѣстнаго факта требуетъ точнаго изложенія подробностей (καθ' ἕκαστον). Я тщательно собралъ такіе примѣры, которые желалъ бы для этого привести въ порядокъ, чтобы при случаѣ исправить ошибки, ставшія довольно частыми. Теперь мы постоянно переводимъ юморъ словомъ причуды (Laune), и насколько я помню, я первый перевелъ такъ. Это я очень дурно сдѣлалъ, и желалъ бы, чтобы моему примѣру не слѣдовали. Я надѣюсь неотразимо доказать, что юморъ и причуды — понятія совершенно разныя, въ нѣкоторомъ смыслѣ прямо противоположныя. Причуда можетъ сдѣлаться юморомъ, но юморъ, помимо одного случая, никогда не бываетъ причудою. Мнѣ бы слѣдовало тщательно изслѣдовать и опредѣлить происхожденіе и означенія нашего нѣмецкаго слова Laune. Я сдѣлалъ слишкомъ поспѣшное заключеніе: такъ какъ Laune то же, что французское humeur, то можетъ выражать и смыслъ англ. humour. Но французы не могутъ перевести humour словомъ humeur“ [15]).

Бакгаусъ вмѣняетъ Лессингу въ большую заслугу, что послѣдній считаетъ ошибочнымъ переводить англійское слово humour нѣмецкимъ словомъ Laune [16]) (расположеніе духа, причуды, капризы, остроуміе и пр.), такъ какъ, по мнѣнію Бакгауса, Humour и Laune не только разныя, но даже противоположныя понятія [17]). Юмору присуща сила примиренія разныхъ, даже контрастирующихъ настроеній,—сила, приводящая душу въ состояніе равновѣсія [18]).

Англійскій языкъ придалъ слову юморъ (humour) значеніе физіологическое и патологическое. Англійскіе доктора, опираясь на греческія и римскія медицинскія теоріи, объясняли здоровое и болѣзненное состояніе человѣческаго организма находящимися въ немъ жидкостями. Человѣкъ здоровъ, когда жизненные соки въ его тѣлѣ соединены въ правильныхъ пропорціяхъ: онъ боленъ, вслѣдствіе недостатка въ сокахъ или неправильной ихъ смѣси. Порча соковъ зависитъ отъ примѣси къ нимъ сухихъ элементовъ нашего организма.

Здоровое и болѣзненное состояніе человѣческаго организма вліяетъ на настроеніе духа. Веселое настроеніе духа зависитъ отъ легкаго, безпрепятственнаго движенія соковъ по каналамъ. Наоборотъ, задержанное движеніе соковъ причиняетъ мрачное настроеніе духа. Точно также отдѣльныя части организма вліяютъ на состояніе духа. Дурное расположеніе духа объяснялось густою, черною кровью или желчью: меланхолія (отъ melàn и cholé μέλας—черный и Χολὴ—желчь) тѣла причиняла меланхолію души. Если болѣзнь наблюдалась въ животѣ, то его нездоровьемъ объяснялось мрачное состояніе духа: ипохондрія (отъ hypo и chondros ὑπὸ—подъ Χόνδρος—подложечка). Родъ ипохондріи назывался сплиномъ, если предполагалась болѣзнь селезенки, преимущественно приписывавшаяся англичанамъ, страдавшимъ ею будто бы отъ частыхъ и густыхъ тумановъ. „Troubled with the spleen“ значило быть если не въ высшей, то въ самой плохой степени „out of humour“ [19]).

У Шекспира и его современниковъ слово юморъ означаетъ то состояніе духа, то мимолетныя настроенія, то причуды и шутки. Сущность юмора Шекспиръ понимаетъ вполнѣ, но не даетъ объясненія. Только въ 18-мъ столѣтіи слово юморъ получило болѣе глубокое значеніе: въ юморѣ Стерна соединяется и комическое, и трогательное настроеніе, для котораго это слово и стало служить терминомъ [20]).

Жанъ Поль Рихтеръ первый попытался теоретически объяснить юморъ [21]). Упомянутый авторъ видитъ въ юморѣ романтическо-комическое [22]). Сущность романтизма, по Ж. П. Рихтеру, есть чувство безконечнаго [23]). Юморъ есть возвышенное на изнанку. Онъ уничтожаетъ не единичное, а конечное контрастомъ идеи. Для юмора нѣтъ единичной глупости, нѣтъ глупцовъ, а есть лишь глупость и безумный міръ. Юморъ не выбираетъ отдѣльной глупости. Онъ унижаетъ великое, возвышая малое, чтобы его сопоставить съ великимъ и уничтожить то и другое, потому что передъ безконечнымъ все одинаково и обращается въ ничто [24]).

На эти мысли можно возразить слѣдующее. Если комическое отъ юмора отличается лишь тѣмъ, что оно осмѣиваетъ частности, а юморъ все, то, слѣдовательно, юморъ отличается отъ комическаго лишь объемомъ, но не представляетъ чего-либо особеннаго [25]). Если весь міръ представляется глупымъ юмористу, то откуда у послѣдняго берется та кротость, та терпимость, которую такъ расхваливаетъ Ж. П. Рихтеръ? [26]). Вѣдь нельзя же любить частности, если весь міръ кажется никуда не годнымъ [27]).

Ж. П. Рихтеръ гораздо выше, какъ юмористъ художникъ, чѣмъ теоретикъ, пытающійся объяснить юморъ [28]).

Если нельзя согласиться съ объясненіями юмора, предлагаемыми Ж. П. Рихтеромъ, то нельзя и не замѣтить множества блестящихъ и вѣрныхъ мыслей, разбросанныхъ въ его сочиненіяхъ. Весьма остроумно, напримѣръ, сравненіе юмора съ миѳической птицей меропсъ, которая, хотя летитъ хвостомъ вверхъ, что̀ очень смѣшно, и не теряетъ изъ виду земли, а все-таки достигаетъ неба [29]). Свое юмористическое міросозерцаніе Ж. П. Рихтеръ характеризуетъ такъ: „Я всегда зналъ лишь три пути стать счастливѣе, не счастливымъ. Первый идетъ вверхъ и заключается въ томъ, чтобы подняться на такую высоту надъ жизненными тучами, съ которой весь внѣшній міръ съ его волчьими ямами, костниками и громовыми отводами казался бы маленькимъ, какъ дѣтскій садикъ. Второй путь прямо спускается въ садикъ, чтобы уютно спрятаться въ теплое жавороночье гнѣздо, гдѣ-нибудь въ бороздѣ, откуда также не видно ни волчьихъ ямъ, ни костниковъ, ни прутьевъ, а лишь одни колосья, кажущіеся птицамъ въ гнѣздахъ деревьями, защищающими ихъ отъ дождя и солнца. Наконецъ третій путь, который я считаю труднѣйшимъ, заключается въ томъ, чтобы попеременно пользоваться обоими [30]).

Съ особеннымъ интересомъ стала заниматься юморомъ идеальная философія Гегеля [31]) и его школы. Такъ какъ съ ея точки зрѣнія истина является плодомъ противорѣчій, то юморъ, заключающійся въ сопоставленіи и объединеніи противорѣчій, казался ей осуществленіемъ ея принципа [32]).

Тѣмъ не менѣе эта философія мало оказала содѣйствія выясненію юмора [33]).

Очень мѣтко характеризуютъ юморъ, не называя его, Кантъ и Шиллеръ, говоря по поводу наивности. „Наивность, пишетъ Кантъ, есть первоначальная, присущая человѣчеству природная искренность, прорвавшаяся наружу сквозь притворство, ставшее второй натурой. Это простодушіе, еще неумѣющее притворяться,

смѣшитъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и радуетъ, это—естественная наивность, которая перечитъ искусству притворяться. Ожидаешь обычныхъ нравовъ искусственной внѣшности, осторожно прикрывающейся прекраснымъ видомъ; а вотъ сама неиспорченная, невинная природа, неожиданно встрѣтилась и не преднамѣренно обнаружилась. То, что прекрасный, но фальшивый видъ, обыкновенно имѣющій, по нашему мнѣнію, столь большое значеніе, тутъ вдругъ превратился въ ничто, и такимъ образомъ кроющійся въ насъ плутъ обнаружился, приводитъ нашъ духъ въ движенье въ противоположныя стороны, благотворно сотрясающее тѣло. Но къ этой игрѣ сужденія примѣшивается серьезность и высокопочитаніе того, что нѣчто безконечно лучше, чѣмъ всѣ принятые обычаи, а именно: чистота мысли—еще не совсѣмъ исчезнувшая изъ человѣческой природы. Но такъ какъ это обнаруживается лишь на короткое время, и завѣса притворства опять скоро опускается, то къ этому чувству примѣшивается сожалѣніе, трогательная нѣжность, которыя, какъ игра, легко могутъ соединяться съ подобнымъ добродушнымъ смѣхомъ и дѣйствительно обыкновенно соединяются и при этомъ вознаграждаютъ за смущеніе того, который даетъ къ тому поводъ тѣмъ, что онъ еще не совсѣмъ вышколенъ по-человѣчески. Поэтому искусство быть наивнымъ есть противорѣчіе. Но изобразить наивность въ поэтически-воспроизведенномъ лицѣ есть хотя вполнѣ возможное и прекрасное, но рѣдкое искусство“ [34]).

Шиллеръ высказываетъ по поводу наивности аналогичныя мысли, обнаруживающія глубокое пониманіе юмора: „Наивное возбуждаетъ въ насъ смѣшанное чувство. Оно соединяетъ дѣтскую невинность съ ребячливостью. Послѣдняя представляется слабостью и вызываетъ улыбку, которой мы показываемъ наше превосходство. Но какъ только мы имѣемъ основаніе полагать, что ребячливая наивность въ то же время и дѣтская, слѣдовательно, источникомъ является не неразуміе, не слабость, а высшая (практическая) сила, полное невинности и правды сердце, гнушающееся вслѣдствіе своего внутренняго величія помощью искусства, то тотчасъ же исчезаетъ тріумфъ разсудка, и насмѣшка надъ неразуміемъ превращается въ удивленіе передъ простодушіемъ. Мы чувствуемъ, что мы принуждены уважать то, надъ чѣмъ ранѣе смѣялись и, бросая взглядъ на самихъ себя, сожалѣть себя, потому что мы не похожи на то. Такимъ образомъ возникаетъ совершенно особое чувство, въ которомъ соединяются: насмѣшка, почтеніе и грусть“ [35]). Это и есть юморъ, замѣчаетъ Каррьеръ, приводя цитированныя слова Канта и Шил-

лера и совѣтуя прочесть „Школу Женщинъ“ Мольера, чтобы насладиться настроеніемъ, очерченнымъ названными нѣмецкими писателями [36]).

Самъ же М. Каррьеръ [37]) называетъ юморъ діалектикою фантазіи. Діалектикой прежде назывался діалогъ. Въ разговорѣ крайности сглаживались, мысли теряли свою исключительность, а точки зрѣнія свою односторонность. Результатомъ являлось сознаніе, что все переходитъ одно въ другое, все зависитъ одно отъ другого, и въ самомъ пестромъ разнообразіи можно найти объединяющій принципъ. Даже такія противоположности, какъ конечное и безконечное не только взаимно не исключаютъ, а предполагаютъ другъ друга: конечное опирается на безконечное и имѣетъ въ послѣднемъ свою причину и основу, а безконечное проявляется въ конечномъ. Воспріятіе этихъ мыслей не столько умомъ, а сердцемъ, и изображеніе ихъ въ образахъ, созданныхъ фантазіей, есть юморъ [38]). Какъ серьезное развивается изъ шутки, а радость изъ грусти, такъ могутъ они и сливаться, комическое соединяться съ трагическимъ, а изъ сліянія противоположностей, создающаго тамъ, гдѣ оно осуществилось, чистую красоту, можетъ возникнуть процессъ броженія и посредничество крайностей, присущихъ юмористическому міросозерцанію [39]).

Сердцу юмориста свойственно настроеніе, внушенное сознаніемъ, что во всемъ есть двѣ стороны: одна хорошая, другая дурная, одна свѣтлая, другая темная, одна радостная, другая грустная. Роза не бываетъ безъ шиповъ, гробъ есть колыбель новой жизни, слезы блестятъ на нашихъ глазахъ, какъ отъ радости, такъ и отъ горести (а также—когда у насъ бываетъ насморкъ). Радугу создаетъ солнечный лучъ на темныхъ облакахъ. Добро блеститъ на мрачномъ фонѣ зла [40]). Юмористъ видитъ, что одинъ и тотъ же предметъ съ одной стороны великъ и важенъ, съ другой малъ и ничтоженъ, и съ особенной любовью останавливается на маломъ и ничтожномъ, чтобы найти тамъ великое и важное значеніе [41]). Вотъ почему преобладающая черта юмориста есть любовь: онъ умѣетъ распознать хорошее сквозь толстый слой всевозможныхъ недостатковъ, надъ которыми добродушно подсмѣивается [42]). Во внезапныхъ переходахъ изъ одной крайности въ другую, въ смѣси противоположностей и заключается юморъ [43]). Но именно здѣсь и кроется для него опасность: сопоставляя противорѣчья, крайности и противоположности, уничтожая между ними границы, онъ можетъ впасть въ безформенность, запутанность и расплывчатость [44]).

На эту отрицательную сторону юмора особенно напираетъ

Кирхманъ. Онъ думаетъ, что лишь благодаря Гегелю и его школѣ, возводящей противорѣчіе въ признакъ истины, юморъ сталъ высшей формой комизма и получилъ значеніе даже глубочайшей мудрости. Кирхманъ упрекаетъ и М. Каррьера (хотя и старавшагося противодѣйствовать діалектическому выясненію красоты) за то, что онъ въ юмористѣ видитъ воплощеніе правды [45]). Но для реальной философіи, исповѣдуемой Кирхманомъ, „юмористъ опускается до глупаго, избалованнаго человѣка, забросившаго свои блестящія дарованія, подчиняющаго свои богатыя познанія лишь своимъ капризамъ и своему упрямству. Ничего нѣтъ легче, какъ показать отношеніе незначительнаго къ великому и возвышенному и такимъ образомъ пощеголять философскимъ глубокомысліемъ; ничего нѣтъ легче найти нравственное оправданіе каждой ребяческой склонности и влеченію; ничего нѣтъ легче, какъ освободить себя отъ строгаго требованія нравственности и блистать оригинальностью своей индивидуальности; ничего нѣтъ легче на мгновенье броситься въ объятія то одной, то другой добродѣтели, перепрыгивать, смотря по настроенію, отъ строгости къ снисходительности, отъ добродушія къ жесткости, отъ любви къ справедливости. Все это дѣлаетъ юмористъ. Правда же заключается въ преодолѣніи этихъ противорѣчій, а нравственность въ подчиненіи этихъ склонностей и влеченій“ [46]).

На это можно возразить Кирхману, что непослѣдовательности и противорѣчія иногда присущи людямъ, достигнувшимъ наиболѣе высокой степени нравственнаго развитія, доступной человѣку. Такъ, напримѣръ, Кантъ, принужденный прогнать своего стараго слугу Лампе, ставшаго горькимъ пьяницей, очень горевалъ о немъ и никакъ не могъ забыть его. Чтобы заставить себя болѣе не думать объ этомъ человѣкѣ, Кантъ написалъ: „Нужно забыть Лампе“. Но эта записочка, напоминая о старомъ слугѣ, конечно, могла лишь мѣшать достиженію его намѣренія [47]). Вотъ яркій образецъ противорѣчія даже въ такомъ колоссально дисциплинированномъ въ логическомъ мышленіи умѣ. Что же касается до непослѣдовательности въ людяхъ высоко-нравственныхъ, то лучшимъ примѣромъ можетъ служить упоминаемый Паскалемъ фактъ, человѣческаго тщеславія, обнаруживающагося даже у пишущихъ противъ этой слабости и все таки подписывающихъ свое имя подъ своимъ сочиненіемъ, вмѣсто того, чтобы оставить его анонимнымъ, какъ это бы слѣдовало сдѣлать тому, который возстаетъ противъ жажды славы [48]). Съ своей стороны Кирхману возражаетъ І. Миллеръ слѣдующее: „Кирхманъ не считаетъ юморъ за особую художественную форму, потому что

его комическіе элементы заключаются въ остроуміи и просто комическомъ, а все остальное сводится къ уму, проницательности, добродушію и т. д. Это значитъ не анализировать, а разрѣзать живое тѣло. Уже Эд. Ф. Гартманъ напоминалъ, что такое странное соединеніе разнородныхъ элементовъ даетъ результатъ особаго характера. Кирхманъ не можетъ дать общаго изложенія юмора. Юморъ разсматриваетъ міръ съ двухъ измѣняющихся точекъ зрѣнія: съ комической, уничтожающей, и съ серьезной, идеальной, благодаря которой „возстановляется“ возвышеніе предмета. Такимъ образомъ юморъ распадается на два разныя настроенія, которыя не имѣютъ права на общее названіе. Это объясненіе юмора измѣняющимися точками зрѣнія принимаетъ и Гартманъ. Дѣленіе же юмора Гартманомъ на трансцендентный, имманентный и универсальный значенія не имѣетъ“ [49]). Весьма интересныя мысли о юморѣ высказаны другимъ философомъ-пессимистомъ, Шопенгауэромъ. „Намѣренно смѣшное — это шутка. Въ сущности это стремленіе — обнаружить противорѣчіе между понятіями кого бы то ни было и реальностью путемъ перестановки одного изъ этихъ факторовъ. А противоположная шуткѣ серьезность — состоитъ въ полной соразмѣрности,—по крайней мѣрѣ, искомой, — между тѣмъ и другимъ факторомъ. Когда же шутка прячется за кажущуюся серьезность, тогда возникаетъ иронія. Такъ бываетъ, когда мы съ кажущеюся серьезностью относимся къ мнѣніямъ другого, къ мнѣніямъ, которыя вполнѣ противоположны нашимъ взглядамъ,—когда мы дѣлаемъ видъ, будто мы раздѣляемъ эти мнѣнія, пока наконецъ конечный результатъ не покажетъ намъ и нашему собесѣднику всю ошибочность этихъ мнѣній. Такъ поступалъ Сократъ съ Гиппіемъ, Пратогаромъ, Горгіемъ и другими софистами и, вообще, со всѣми собесѣдниками. Обратною стороною иронiи будетъ поэтому серьезность, которая прячется за шутку, т.-е. юморъ. Его можно назвать двойнымъ контрапунктомъ иронiи.—Опредѣленія этого феномена въ родѣ такихъ, что „юморъ есть взаимное проникновеніе конечнаго и безконечнаго“, ничего не выражаютъ и ничего не доказываютъ, кромѣ рѣшительной неспособности къ мышленію тѣхъ людей, которые могутъ довольствоваться такими пустыми риторическими фигурами. Иронія объективна, т.-е. прежде всего разсчитана на другихъ; но юморъ субъективенъ, т.-е. прежде всего имѣетъ значеніе для нашего собственнаго „я“. Въ силу этого мастерскія произведенія иронiи встрѣчаются у древнихъ писателей, а юморъ—у новыхъ. При ближайшемъ разсмотрѣніи дѣла юморъ основывается на субъективномъ, серьезномъ и воз-

вышенномъ настроеніи, которое невольно вступаетъ въ конфликтъ съ совершенно отличнымъ отъ него и пошлымъ міромъ,—съ тѣмъ міромъ, уклониться отъ воздѣйствія котораго все-таки нельзя, какъ нельзя отказаться отъ себя; въ такомъ случаѣ въ интересахъ компромисса стараются и свои собственныя воззрѣнія, и этотъ внѣшній міръ представить себѣ въ однихъ и тѣхъ же понятіяхъ, которыя въ виду этого заключаютъ въ себѣ двоякое— и на той, и на другой сторонѣ данное несоотвѣтствіе между реальными фактами и отвлеченными понятіями, созданными для этой цѣли; это, конечно, даетъ впечатлѣніе намѣренно смѣшного, т.-е. шутки, за которою, впрочемъ, всегда скрывается и черезъ которую всегда сквозитъ самая полная серьезность“ [50]).

Примиренія съ міромъ, съ его противорѣчіями, составляющими смѣхъ и слезы юмора, отъ пессимистической философіи ждать нельзя. А намекъ на возвышенное настроеніе въ юморѣ является лишь мыслью, сказанною мимоходомъ и брошенною вскользь [51]).

Возвышенный элементъ въ юморѣ особенно выдвигаетъ Лацарусъ. Названный писатель усматриваетъ въ юморѣ повышенный контрастъ отъ сопоставленія возвышеннаго и смѣшного, отчего первое становится еще величественнѣе, а второе еще ничтожнѣе. Возвышенное заключается въ такомъ изображеніи лицъ, характеровъ, поступковъ и т. п., благодаря которому они значительно превосходятъ величиною и цѣнностью обычный масштабъ дѣйствительнаго міра. Противоположностью возвышенному, комическое заключается въ такомъ изображеніи несообразности, неразумности, несовершенства, благодаря которому они по величинѣ и цѣнности настолько же ниже дѣйствительности, насколько возвышенное выше ея, предполагая, конечно, что несообразное и неразумное мнитъ себя сообразнымъ и разумнымъ, потому что въ противномъ случаѣ получается не комизмъ, а возбуждается состраданіе. Въ обоихъ родахъ эффектъ получается отъ контраста между изображеніемъ и обычнымъ ожиданіемъ и мнѣніемъ. Юморъ также изображаетъ противоположности: не только малое, недостаточное, несообразное, но и великое, идеальное, высокое и разумное, при чемъ они противополагаются не обычному масштабу, а другъ другу. Малое и смѣшное измѣряются не обычною нормою, а возвышеннымъ, а возвышенное малымъ и несовершеннымъ. Оттого въ юморѣ возвышенное кажется еще возвышеннѣе, малое еще меньше, смѣшное еще смѣшнѣе, такъ какъ возвышенное измѣряется меньшимъ, а малое большимъ масштабомъ въ сравненіи съ нормальною величиною [52]).

Юморъ не есть какой-нибудь особый родъ комическаго, а нѣчто своеобразное, а именно: соединеніе возвышеннаго и комическаго [53]).

Итакъ, юморъ заключается въ повышенномъ контрастѣ.

Контрастъ не есть сопоставленіе разнороднаго, т.-е. лишеннаго какой бы то ни было связи. Контрастъ есть противоположное въ однородномъ, напримѣръ: мужчина и женщина контрастъ, потому что представляютъ противоположное въ человѣческой природѣ; сладкое и горькое—контрастъ, потому что представляютъ противоположное во вкусовыхъ впечатлѣніяхъ; бѣлое и черное—контрастъ, потому что представляютъ противоположное въ зрительныхъ впечатлѣніяхъ. Особенно рельефно обнаруживается контрастъ въ игрѣ словъ, въ которой разное значеніе маскируется звуковымъ сходствомъ [54]).

Примѣромъ игры словъ можетъ служить шутка, кажется, А. Н. Плещеева, сказавшаго объ одномъ господинѣ, что онъ отличается отъ Тамберлика, бравшаго „до“ грудью, тѣмъ, что беретъ *до*носомъ... (Объ игрѣ словъ Каратыгина см. стр. 342).

Контрастъ юмора отличается своею универсальностью. Этотъ контрастъ не есть какое-либо уклоненіе частности отъ нормальнаго типа, а контрастъ всего существующаго съ идеаломъ [55]). Кто не сознаетъ контраста между міромъ дѣйствительнымъ и идеальнымъ, тотъ лишенъ юмора [56]). Гегель, утверждавшій тождественность дѣйствительности и идеи, провозглашавшій, что все дѣйствительное разумно, а разумное дѣйствительно [57]), былъ, по мнѣнію Лацаруса, лишенъ юмора. Оттого онъ не понималъ и не переносилъ Ж. П. Рихтера [58]).

Тэнъ тоже указываетъ на то, что „юморъ любитъ контрастъ. Свифтъ шутитъ съ серьезной миной проповѣдника; съ видомъ убѣжденнаго человѣка говоритъ о самыхъ уморительныхъ несообразностяхъ. Объятый ужасомъ и отчаяніемъ, Гамлетъ блещетъ остроуміемъ. Гейне смѣется надъ своими чувствами въ тотъ моментъ, когда ихъ ощущаетъ. Они любятъ маскарады, въ торжественное одѣяніе облачаютъ самыя комическія идеи, и костюмъ арлекина напяливаютъ на самую серьезную мысль“ [58a]). Тэнъ пишетъ далѣе, что „особенность юмора составляетъ наплывъ самой безумной веселости, скрытой подъ грудой печали. Зачастую грубо проявляется уморительная непристойность. Запрятанная и сдерживаемая тяжелыми размышленіями, физическая природа вдругъ на минуту прорывается наружу въ голомъ видѣ. Она скорчила вамъ рожу, выкинула мальчишескую штуку, а тамъ снова все вступаетъ въ обычную торжественность. Прибавьте ко всему

этому непредвидѣнныя выходки воображенія. Юмористъ вмѣщаетъ въ себѣ поэта; среди монотоннаго, густого тумана прозы, въ концѣ какого-нибудь разсужденія онъ вдругъ развертываетъ передъ вами картину—хороша ли она или безобразна, ему нѣтъ дѣла, онъ доволенъ, если онъ поражаетъ“ [58b]).

Юморъ соединяетъ высокое и низкое, благородное и пошлое, идеальное и реальное. Высокое онъ еще болѣе возвышаетъ сопоставленіемъ съ ничтожнымъ, въ которомъ отъ этой же причины еще болѣе обнаруживается вся его незначительность. Эта способность юмора зависитъ оттого, что онъ проникнутъ высотой, достоинствомъ и правдой идеала. Но это проникновеніе идеаломъ вовсе не приводитъ юморъ къ презрѣнію реальнаго и низкаго: юморъ отнюдь не клеймитъ ихъ, какъ нѣчто ничтожное, несущественное и безсмысленное. Наоборотъ, юморъ съ сердечнымъ участіемъ относится къ дѣйствительному міру, недостатки котораго не презираетъ, а лишь добродушно осмѣиваетъ. Въ противоположность наукѣ, рѣзко разграничивающей область идеальнаго отъ реальнаго, юморъ ихъ сопоставляетъ: въ груди юмориста хотя борятся, но уживаются—божество и міръ, свѣтъ и мракъ, добро и зло. То сердце миритъ, что̀ голова разъединяетъ: Бога и міръ, великое и малое и т. д.; то голова соединяетъ, что̀ разрываетъ сердце: ненависть и любовь, добро и зло. Оттого смѣхъ юмора не безъ горечи, а слезы—обыкновенно проникнуты сладостію умиленія [59]).

Контрастъ юмористическій отличается отъ контраста комическаго и трагическаго [60]). Контрастъ комическій простой, юмористическій двойной. Въ комическомъ контрастѣ смѣшное и несообразное противопоставлено разумному, какъ самодавлѣющему, несомнѣнному и непоколебимому. Въ юморѣ оба члена контраста лишены этой безусловности. Юморъ сознаетъ, что хотя идеѣ присущи: истина, справедливость, разумъ, и ей принадлежитъ непогрѣшимый масштабъ для измѣренія и оцѣнки дѣйствительности, полной недостатковъ, лжи и извращеній; но зато дѣйствительность имѣетъ преимущество въ своей реальности, дающей ей силу противостоять идеѣ и защищать свою самостоятельность въ душѣ человѣка. Да и сама идея, пока она не осуществлена и остается идеей, тѣмъ самымъ свидѣтельствуетъ о своей несостоятельности, такъ какъ значеніе идеи цѣнится постольку, поскольку она въ состояніи преобразовать дѣйствительность, въ которой достигаетъ цѣлесообразнаго и плодотворнаго воплощенія [61]). Трагическій контрастъ является слѣдствіемъ побѣды единичнаго, конечнаго, малаго и низкаго надъ идеаломъ. Въ

юморѣ трагизмъ зависитъ отъ контрастирующаго сопоставленія свободы и самостоятельности человѣка съ его подчиненіемъ законамъ физическаго и духовнаго міра. Оттого трагизмъ юмора внутренній, онъ переживается въ сердцѣ и можетъ привести къ сумасшествію, въ которомъ такъ много траги-комическаго [62]). Сумасшествіе, какъ гибель человѣческаго разума, полно трагизма. Но поведеніе сумасшедшихъ и прыжки ихъ мысли, перескакивающей съ одного предмета на другой, до того комичны, что даже опытные доктора душевныхъ болѣзней и родственники одержимыхъ этими недугами не всегда въ состояніи удержаться отъ смѣха при видѣ необычайныхъ продѣлокъ этихъ больныхъ духомъ, но часто здоровыхъ тѣломъ и иногда гораздо болѣе счастливыхъ людей, нежели ихъ „нормальные“ братья [63]). Сумасшедшій, съ которымъ встрѣтился Вертеръ, вспоминалъ съ восторгомъ о пережитомъ имъ „счастливомъ времени“. „Да, было время, когда и мнѣ было хорошо; а теперь, теперь я пропадшій человѣкъ“. Вертеръ спросилъ мать безумца: „Какое же это было время, которымъ онъ хвалится, когда онъ былъ доволенъ и счастливъ?“ — „Бѣдный безумецъ“, сказала она со скорбной улыбкой: „онъ говоритъ про то время, когда онъ не помнилъ себя, когда былъ въ бѣшенствѣ, сидѣлъ на цѣпи. Вотъ чѣмъ хвалится онъ“ [64]).

Авторъ Вертера правъ. Наука подтверждаетъ его мысли. „Часто ощущеніе счастія служитъ только признакомъ прогрессивнаго паралича“ [65]). „Больной доволенъ собой: онъ восхищается своимъ сложеніемъ и положеніемъ. Онъ постоянно хвастаетъ своимъ здоровьемъ, силой своихъ мускуловъ, свѣжимъ цвѣтомъ своего лица, своей неутомимостью и т. д. Его одежда великолѣпна; его жилище роскошно. На дальнѣйшей ступени преувеличеніе достигаетъ крайности: одинъ дуновеніемъ своимъ опрокидываетъ стѣны; другой утверждаетъ, что можетъ поднять сто килограммовъ; этотъ въ состояніи выпить цѣлую бочку; другого ничто не можетъ утомить. Наконецъ, наступаетъ манія величія, и больные въ изобиліи приписываютъ себѣ титулы, власть и богатство. Они—депутаты, графы, князья, генералы, цари, императоры, попы, Богъ“ [65a]).

Но если сумасшедшій и смѣшонъ, то вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ онъ и жалокъ! Когда Поприщинъ заявляетъ, что у алжирскаго Бея подъ самымъ носомъ шишка, то мы смѣемся, хотя на глазахъ у насъ еще не успѣли высохнуть слезы отъ тѣхъ раздирающихъ душу словъ, въ которыхъ онъ изливаетъ всѣ свои муки и безпомощно зоветъ свою мать спасти его! [65b]).

Для человѣка, вдумывающагося въ жизнь, міръ представляется

трагикомедіей, въ которой люди, играющіе свои роли, кажутся то смѣшными глупцами, то жалкими сумасшедшими, не замѣчающими, что воображеніе и распаляемыя имъ страсти заставляютъ плясать человѣка подъ свою дудку, подобно тому, какъ проволока приводитъ въ движеніе маріонетокъ. Смѣшными и глупыми кажутся эти прыжки вкривь и вкось человѣчества, танцующаго на сценѣ всемірной исторіи свой неистовый, но полный страданій танецъ [66]). Эти страданья вполнѣ понятны, но видны только тому, кто умѣетъ „озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видимый міру смѣхъ и незримыя, невѣданныя ему слезы“ [67]).

Говорятъ, что юморъ однимъ глазомъ смѣется, а другимъ плачетъ. Это оттого, что онъ произошелъ отъ радости и горя, которыя, по словамъ миѳа, встрѣтились ночью въ лѣсу и не узнавъ другъ друга вступили въ брачный союзъ и произвели на свѣтъ сына (юморъ) [68]).

Но какимъ образомъ можно вмѣстѣ смѣяться и плакать? Вѣдь смѣхъ и слезы являются результатомъ противоположныхъ чувствъ. Дѣйствительно, хотя обыкновенно человѣкъ смѣется отъ комическаго впечатлѣнія, а плачетъ отъ грустнаго, тѣмъ не менѣе слезы могутъ быть вызваны сильною радостью, а смѣхъ душу раздирающимъ горемъ. (Ср. I томъ 2-ое изд. стр. 283). Такъ, напримѣръ, смѣется Гамлетъ, послѣ театральнаго представленія, котораго не могъ вынести король и такимъ образомъ обнаружилъ свою виновность [69]). А слезы радости можно нерѣдко наблюдать на юбилеяхъ, когда юбиляръ плачетъ, растроганный выраженіемъ благодарности за его полезную дѣятельность.

Улыбка сквозь слезы можетъ быть вызвана тѣмъ, что въ смѣшномъ мы усматриваемъ что-нибудь очень хорошее. Такъ, иногда въ простыхъ людяхъ, съ чрезвычайно ограниченнымъ умственнымъ развитіемъ, мы иногда встрѣчаемъ возвышенный нравственный характеръ, предъ которымъ мы благоговѣйно преклоняемся. Таковъ Платонъ Каратаевъ въ „Войнѣ и Мирѣ“ Л. Н. Толстого и Тримъ въ „Тристрамъ Шенди“ Л. Стерна, не могущій прямо сказать пятую заповѣдь, и непремѣнно начинающій съ первой, вслѣдствіе чего Іорикъ не въ состояніи былъ удержаться отъ улыбки. Но на вопросъ, что онъ разумѣетъ подъ „почитаніемъ отца своего и матери своей“, Тримъ отвѣтилъ: „Предоставленіе имъ, въ старости, трехъ полупенсовъ въ день изъ моего жалованья, ваша милость.—И ты это дѣлалъ, Тримъ?—спросилъ Іорикъ. — Дѣлалъ, дѣйствительно, отвѣтилъ мой дядя Тоби.—Въ такомъ случаѣ, Тримъ, сказалъ Іорикъ, соскакивая

со стула и потрясая капралу руку,—ты самый лучшій толкователь этой части Декалога; и я за это болѣе уважаю тебя, капралъ Тримъ, чѣмъ если бы ты участвовалъ въ составленіи самого Талмуда“ [70]). По поводу этого соединенія умственнаго убожества съ нравственной высотой Лацарусъ пишетъ: „Какое безконечное богатство заключается въ этой маленькой исторійкѣ и необходимо возникаетъ въ душѣ читателя! Какъ великъ здѣсь контрастъ между громаднымъ недостаткомъ въ образованіи и полнѣйшимъ исполненіемъ его нравственнаго содержанія. И говорить нечего, какъ индивидуаленъ фактъ, какъ обще ученіе! Какъ ясно свѣтитъ нравственная сила и всеобщность этой заповѣди именно въ томъ, что Тримъ такъ индивидуально, безъ всякаго сомнѣнія и размышленія относитъ къ самому себѣ! Какъ смѣшно, когда кто-либо не въ состояніи наизусть сказать пятую заповѣдь, какъ самостоятельное предложеніе. Какъ возвышенно, когда кто-либо ее исполняетъ такъ точно, такъ богато и такъ полно! Какъ юмористично, когда то и другое мы единовременно видимъ въ одномъ и томъ же лицѣ“ [71]).

Психологическій процессъ юмора заключается въ контрастирующихъ представленіяхъ, въ борьбѣ идеальнаго совершенства съ недостатками реальнаго міра [72]). Въ особенности же юморъ любитъ отмѣчать великое въ томъ, что на первый взглядъ кажется малымъ, незначительнымъ, даже ничтожнымъ. Такъ, напримѣръ, въ умственно-ограниченномъ Тримѣ какая нравственная высота! Точно также и Аѳанасій Ивановичъ кажется исключительно способнымъ интересоваться одними вкусовыми ощущеніями. Какая жалкая жизнь, какою онъ живетъ, и какое онъ самъ ничтожество, если ѣда единственная цѣль его существованія! Но ему ѣда была вкусна, когда онъ получалъ ее изъ заботливыхъ рукъ своей Пульхеріи Ивановны. Но вотъ ея не стало. Тутъ мы узнаемъ, что у Аѳанасія Ивановича была душа, и эта душа была способна испытывать всю неизреченную радость взаимной любви, т.-е. величайшаго счастья въ этомъ мірѣ, и весь ужасъ старческаго одиночества. Тогда этотъ съ виду столь ничтожный человѣкъ выростаетъ во весь гигантскій ростъ трагическаго героя въ своемъ безутѣшномъ горѣ вдовца.

У юмора замѣтно предпочтеніе къ малому, незначительному и даже ничтожному. Юморъ сентименталенъ. Онъ любовно вникаетъ во всякія радости и горести, какъ ни кажутся онѣ подчасъ незначительными. Онѣ освящены въ глазахъ юмориста тѣмъ, что онѣ присущи человѣческому сердцу, въ чьей бы груди оно ни билось [73]). Высокое благородство человѣческаго сердца про-

является независимо отъ занимаемаго человѣкомъ мѣста. И тѣмъ сильнѣе контрастъ этого высокаго благородства съ мизерностію положенія данной личности на лѣстницѣ общественной іерархіи.

Но если, съ одной стороны, въ простомъ, ничтожномъ человѣкѣ пытливый взоръ открываетъ внушающую благоговѣніе высоту характера, то съ другой—великіе люди не всегда свободны отъ общечеловѣческихъ слабостей. Маркъ Аврелій по справедливости считается однимъ изъ величайшихъ столповъ человѣческой добродѣтели [74]). Его ученіе импонируетъ своей недосягаемой высотой, на которую онъ вознесся въ своей личной безупречной жизни, Но на этой высотѣ безусловнаго подчиненія воли принципамъ чистаго разума вѣетъ холодомъ полной атрофіи чувства. А Маркъ Аврелій не совладалъ со своимъ добрымъ мягкимъ сердцемъ, не переставшимъ биться любовью къ людямъ подъ ледяною корою суроваго стоицизма. Оттого въ его жизни встрѣчаются противорѣчья между его ученіемъ и имъ самимъ, не лишенныя юмора. Согласно съ этимъ ученіемъ, человѣкъ долженъ достигнуть полнаго равнодушія къ внѣшнему міру и молить боговъ о помощи для достиженія этой цѣли, но отнюдь не о какомъ-либо внѣшнемъ благополучіи. Даже жизнь дѣтей не должна безпокоить мудреца, который молится не о ея сохраненіи, а о дарованіи ему силы перенести спокойно ихъ смерть, если она предопредѣлена судьбою [75]).

Но вотъ это испытаніе выпало на долю мудреца-императора. Во время болѣзни дочери, когда еще была надежда на спасеніе, онъ писалъ своему учителю Фронтону о ходѣ недуга, сообщая съ великой радостью о разныхъ утѣшительныхъ подробностяхъ, касающихся пищеваренія молодой принцессы. „По волѣ боговъ мы, наконецъ, снова можемъ надѣяться на спасенье“. „Приступы лихорадки исчезли. Но остается еще худоба и немного кашля. Ты уже навѣрное угадалъ, что я говорю о нашей дорогой маленькой Фаустинѣ, которая такъ насъ безпокоила“ [76]).

По поводу этихъ словъ Марка Аврелія Д. С. Мережковскій въ своихъ „Вѣчныхъ Спутникахъ“ замѣчаетъ: „Въ этой коротенькой записочкѣ аскетъ, умерщвляющій свое сердце, измѣняетъ неумолимому ученію: онъ любитъ. Воображаю великаго императора, чей памятникъ стоитъ теперь передъ Капитоліемъ, воображаю того, кто защищалъ столько лѣтъ римскую имперію отъ варваровъ, кто молился богамъ, чтобы они въ сердцѣ его погасили послѣднюю искру земной любви, воображаю его у постели маленькой больной дочери — какъ онъ рукою щупаетъ голову: есть ли жаръ? Бѣдная Домиція Фаустина умерла. О, ве-

личайшій изъ стоиковъ, неужели въ ту минуту, когда передъ тобою лежало маленькое холодное тѣло Фаустины, ты имѣлъ силу молиться богамъ: „сдѣлайте такъ, боги, чтобы я не жалѣлъ ее“ [77]). „Таково человѣческое сердце; оно не можетъ достигнуть полнаго спокойствія и мудрости, потому что оно не можетъ не любить. И кто знаетъ — эта слабость его не есть ли величайшая сила?“ [78]).

Человѣкъ—этотъ царь природы, это существо, созданное по образу и подобію Божію, но вмѣстѣ съ тѣмъ двуногое животное, физически едва ли не самое слабое и вмѣстѣ съ тѣмъ самое жестокое,—человѣкъ, это соединеніе духа и тѣла и воплощеніе противорѣчій и контрастовъ, силы и слабости, разума и глупости,—символъ юмора [79]).

Юморъ, по мнѣнію Лацаруса, не есть отдѣльная художественная форма, а особое міровоззрѣніе [80]). Низшей ступени культуры доступно міровоззрѣніе чувственное или эмпирическое, согласно которому лишь впечатлѣнія, воспринятыя внѣшними чувствами, считаются за истинныя, а разныя удовольствія за добро [81]). Это міросозерцаніе, свойственное первобытной эпохѣ, можетъ показаться привлекательнымъ человѣчеству съ рафинированной культурой. Тогда онъ начинаетъ исповѣдывать матеріализмъ, отрицающій идеалъ, презирающій нравственность, игнорирующій красоту и унижающій природу [82]). Въ наукѣ матеріализмъ признаетъ за несомнѣнное то, что подлежитъ чувственному воспріятію, отбрасывая всѣ вѣчныя идеи [83]).

Другое міровоззрѣніе можно назвать разсудочнымъ: человѣческій умъ воспринимаетъ дѣйствительность на основаніи общихъ понятій и категорій, а дѣйствіями управляетъ, руководствуясь правилами и законами. Преобладающими чертами такого міровоззрѣнія являются полнота и порядокъ. Порядокъ въ разнообразіи приводитъ къ гармоніи, окрашивающей въ эстетическій колоритъ жизнь греческаго народа, которому это міровоззрѣніе было наиболѣе свойственно [84]).

Болѣе высокое міровоззрѣніе есть разумное или философское, въ которомъ человѣкъ достигаетъ порядка и полноты въ своихъ представленіяхъ и понятіяхъ признаніемъ общихъ идей не въ смыслѣ только существованія, а ихъ творческаго и руководящаго значенія въ природѣ и жизни. Онѣ представляются единственно прочнымъ и вѣчнымъ, безконечнымъ въ противоположность единичнымъ, конечнымъ и исчезающимъ явленіямъ матеріальнаго міра и играютъ роль не только правилъ и законовъ поведенія и жизни, а и главнѣйшихъ цѣлей. Это міровоззрѣніе,

исходя отъ Сократа, выработано Платономъ и завѣщано имъ немногимъ представителямъ высшей интеллигенціи древняго и новаго міра [85]).

Человѣкъ, всецѣло погруженный въ свой внутренній міръ, живущій лишь въ своихъ понятіяхъ, мысляхъ и идеяхъ, можетъ придти къ заключенію, что кромѣ идей, мыслимыхъ его я, ничего нѣтъ, и такимъ образомъ міровоззрѣніе субъективнаго идеализма, которое, въ противоположность матеріализму, отрицающему идеалъ и вообще все духовное, въ свою очередь отрицаетъ все чувственно-матеріальное [86]).

Міровоззрѣніе, параллельное разумному или философскому, есть религіозное, усвоивающее себѣ высшую идею единаго, безконечнаго Существа, включающаго въ Себѣ всѣ идеи и явленія. До этой высшей идеи, къ вполнѣ ясному усвоенію которой лишь рѣдко ведетъ философскій путь, религіозное міровоззрѣніе возносится прямо, пренебрегая систематическимъ развитіемъ. Вѣрующій, проникнутый желаніемъ вознестись на небо, поднимаетъ туда полный надежды взоръ, находящій тамъ свою путеводную звѣзду, которую нерѣдко застилаютъ тучи сомнѣній отъ вооруженныхъ знаніемъ очей философа [87]).

Міровоззрѣнія, въ которыхъ резюмируется духовная жизнь человѣчества, указываютъ на то, какъ оно думало о мірѣ. Но люди не только думаютъ о мірѣ, но и чувствуютъ его. Чувства, испытываемыя людьми при созерцаніи міра, такъ или иначе вліяютъ и на образъ мыслей. Особенно замѣтна роль чувства въ романтизмѣ и юморѣ [88]).

Романтизмъ есть міровоззрѣніе, исходящее изъ чувственнаго принципа и сосредоточивающее мысль на конечномъ, стремится, однако, къ безконечному и идеальному чувствомъ. Юморъ примыкаетъ мыслію непосредственно къ разумному міровоззрѣнію, а въ высшихъ стадіяхъ своего развитія даже къ субъективному идеализму (Жанъ Поль часто весьма близокъ къ Фихте) [89]). Юморъ ясно понимаетъ существенное значеніе идеи, признаетъ реальность мысли, а духъ за творца и правителя въ человѣчествѣ и остальномъ мірѣ. Но юморъ проникнутъ также сердечнымъ участіемъ къ конечному и наглядному со всею свѣжестью и непосредственностью чувственнаго міросозерцанія. И именно чувству юморъ обязанъ своею особенностью, отличающей его отъ философіи и обусловливающей все его величіе. Романтикъ любитъ прошедшее, дающее пищу его чувству и фантазіи. Оттого романтизмъ можетъ быть міровоззрѣніемъ многихъ, едва ли не цѣлаго народа или столѣтія. Юмористъ стремится въ будущее и

на почвѣ идеала взираетъ въ иной міръ. Вотъ почему юмористическое міровоззрѣніе есть удѣлъ немногихъ единичныхъ людей, стоящихъ на высшихъ ступеняхъ духовнаго развитія. Если въ нравственномъ [90]) отношеніи юмору недостаетъ энергіи для воплощенія идеи въ объективную дѣйствительность, все же, благодаря своему идеализму, юморъ можно признать за „религію духа“.

Юморъ, этотъ смѣхъ сквозь слезы, это умѣнье въ смѣшномъ видѣть серьезное и печальное, въ комическомъ возвышенное, въ ничтожномъ великое, юморъ, способный заглядѣться въ грязную лужу и любоваться всѣмъ лучезарнымъ блескомъ отражающагося въ ней неба, можетъ сравниться съ религіознымъ міросозерцаніемъ. Юмористическое міросозерцаніе, подобно религіозному, видитъ все ничтожество земного величія и, наоборотъ, въ ничтожномъ, маломъ, скромномъ и смиренномъ—глубокое значеніе.

Лацарусъ пишетъ: „Основные элементы религіи заключаются въ томъ, что, съ одной стороны, человѣкъ видитъ себя и міръ, вслѣдствіе грѣховности, ничтожности и тлѣнности, глубоко униженными передъ Богомъ; съ другой стороны, человѣкъ чувствуетъ себя высоко вознесеннымъ надъ всѣмъ міромъ и преданнымъ Богу, который близокъ человѣческому, хотя и грѣховному, сердцу. И человѣкъ увѣренъ, что живетъ въ божественномъ свѣтѣ или по крайней мѣрѣ приближается къ нему. Точно такъ же и духъ юмора, съ одной стороны, видитъ себя въ своей дѣйствительной жизни удаленнымъ отъ идеи, безсильнымъ достигнуть своихъ желанныхъ цѣлей, связаннымъ и разбитымъ въ своей гордости, часто доведеннымъ собственнымъ презрѣніемъ къ себѣ до отчаяннаго, язвительнаго смѣха надъ самимъ собой; но съ другой стороны, духъ юмора чувствуетъ себя вознесеннымъ и очищеннымъ внутреннимъ глубокимъ сознаніемъ обладанія идеей и безконечностію, сознаніемъ способности изображать идею въ своихъ произведеніяхъ, проводить ее въ жизни и быть съ нею солидарнымъ, будь это лишь въ одномъ почерпнутомъ изъ нея сознаніи и скорби надъ собственнымъ несовершенствомъ. Это—религія и тѣмъ болѣе, что здѣсь мысли проникнуты могуществомъ глубочайшаго чувства. Но это—религія разума, потому что онъ не противопоставляетъ себѣ ни закона, ни мѣры своей жизни, почерпнутыхъ извнѣ, а лишь присущую духу идею“ [91]).

Теорію юмора Лацаруса разобрали и подвергли критикѣ Липсъ и Іозефъ Мюллеръ, которые сами высказали о названномъ предметѣ много интересныхъ мыслей.

Мысли, высказанныя Липсомъ [92]), при разборѣ теоріи юмора

Лацаруса, сводятся къ слѣдующему. Сущность трагическаго заключается въ отрицаніи положительно-человѣческаго, отчего послѣднее становится намъ ближе и цѣннѣе. Въ томъ же заключается и сущность юмора, только въ немъ отрицаніе иного, а именно комическаго рода.

Наивно-комическое находится на дорогѣ, ведущей отъ комизма къ юмору. Но это не значитъ, что наивно-комическое есть юморъ. Напротивъ, и здѣсь комическое противоположно юмору. Наивно-комическое заключается въ точкѣ зрѣнія наивной личности (см. выше), находящей правильнымъ, хорошимъ и умнымъ, что съ нашей точки зрѣнія кажется какъ разъ противоположнымъ. Наоборотъ, юморъ происходитъ, когда это относительно правильное, доброе и умное снова воскресаетъ изъ уничтожающаго комическаго процесса и представляется во всей своей настоящей цѣнности.

Съ такимъ пониманіемъ юмора несогласенъ Лацарусъ, видящій въ юморѣ не особую художественную форму, а особый образъ мыслей, особое настроеніе души и, такъ сказать, особое міровоззрѣніе. Но дѣло не въ томъ, имѣется ли юморъ у даннаго лица, а въ томъ, какъ онъ обнаруживается, словомъ: въ чемъ заключается юмористическое отношеніе. Лацарусъ видитъ въ капралѣ Тримъ примѣръ юмора. Конечно, въ немъ обнаруживается особый образъ мысли. Но юморъ заключается не въ этомъ образѣ мысли и не въ томъ, что онъ обнаруживается, а именно въ томъ, какъ онъ проявляется. То же самое можно сказать и относительно рѣчей Фальстафа, которыя Лацарусъ тоже относитъ къ юмору. Но главнаго Лацарусъ не замѣчаетъ. „Какъ смѣшно, говоритъ Лацарусъ по поводу Трима, когда не могутъ наизусть сказать четвертой заповѣди, какъ самостоятельное предложеніе, и какъ возвышенно, когда ее исполняютъ такъ точно и такъ полно“ [93]) (см. стр. 30—31). На самомъ дѣлѣ ничего тутъ юмористическаго нѣтъ.

Пусть Тримъ прямо скажетъ доктору теологіи, что ему извѣстно требованіе заповѣди, а именно: изъ 14 грошей его жалованья посылать отцу 7, и юмористическое впечатлѣніе исчезнетъ. Такое объясненіе было бы простымъ основательнымъ объясненіемъ, а отвѣтъ Трима на вопросъ катихизиса одновременно и вѣрный, и невѣрный, возвышенный и ничтожный. Еще менѣе удачно объясненіе Лацарусомъ юмора въ рѣчахъ Фальстафа. По мнѣнію названнаго писателя, Фальстафъ высказываетъ самыя возвышенныя идеи, но въ своей жизни и въ своихъ взглядахъ является полнымъ ихъ опроверженіемъ. Фальстафъ говоритъ о чести, му-

жествѣ и т. д. Онъ изображаетъ короля, наказывающаго Генриха и т. д. Повсюду онъ является образованнымъ и знающимъ требованія идеи. Мы смѣемся надъ нимъ, хотя онъ унижаетъ высокое (напримѣръ, его опредѣленіе чести); мы смѣемся потому, что онъ самъ внушаетъ намъ истинную идею, которая намъ тѣмъ яснѣе показываетъ, какъ усиленно онъ борется противъ нея [94]).

Юморъ въ словахъ Фальстафа для Лацаруса заключается въ томъ, что униженіе чести внушаетъ намъ ея идею. Если бы только въ этомъ заключался юморъ, то всякій, кто не по незнанію, а изъ сознательной злобы унижаетъ и оскверняетъ благородное, становился бы юмористичнымъ, даже если бы онъ это дѣлалъ безъ всякаго „юмора“, потому что чѣмъ злѣе благородное унижается, тѣмъ яснѣе оно нами сознается. На самомъ дѣлѣ такая злоба произвела бы не впечатлѣніе юмора, а возмутила бы насъ до глубины души. Поэтому истинная причина юмора въ рѣчи Фальстафа противоположна той, на которую указываетъ Лацарусъ. Юморъ рѣчи Фальстафа заключается не въ томъ, что онъ сознательно отрицаетъ нравственное, но въ томъ, что онъ имѣетъ нѣкоторое личное, нравственное право такъ говорить.

То, что Лацарусъ не понялъ главнаго, видно изъ его попытки дать общее объясненіе юмора. По мнѣнію Лацаруса, душевное состояніе юмора зависитъ отъ „отношенія между чувствомъ и мыслью. Такъ какъ чувство реальнаго такъ же господствуетъ, какъ и мысль объ идеалѣ, то происходитъ одновременно ихъ слiяніе, отчего идеалъ получаетъ психологическую цѣнность и прелесть реальнаго, вслѣдствіе чего въ юморѣ не только дѣйствительность и чувственный міръ воспринимаются сильнѣе, глубже и живѣе, чѣмъ въ абстрактномъ идеализмѣ, но и сама идея“ [95]).

Такое объясненіе юмора возбуждаетъ разныя сомнѣнія. Липпсъ спрашиваетъ: въ силу какого психологическаго закона совершается это слiяніе, и по какому психологическому закону производитъ это слiяніе свое дѣйствіе, утверждаемое Лацарусомъ? Липпсъ предостерегаетъ отъ вреда, причиненнаго эстетикѣ отвлеченнымъ, ничего не говорящимъ понятіемъ идеи [95a]). Но если даже его и принять, то все-таки, по мнѣнію Липпса, мы должны сказать: какую бы силу идеальное и реальное одновременно надъ ними ни имѣло и какъ чувство реальнаго съ мыслью объ идеальномъ какимъ-то неизвѣстнымъ образомъ ни „сливалось“ бы,—все же юмористическое впечатлѣніе мы испытываемъ лишь тогда, когда

въ личности идеалъ воплощается и въ то же время не воплощается, слѣдовательно, когда идеалъ становится и въ тоже время не становится реальнымъ. Если же мы отбросимъ понятія „идеальнаго“ и „реальнаго“, то истинной сущностью юмора вездѣ и всегда будетъ относительно хорошее, прекрасное и разумное, находимое даже тамъ, гдѣ по нашимъ обычнымъ понятіямъ они быть не могутъ и преднамѣренно отрицаются.

Лацарусъ безъ всякаго основанія называетъ юморъ въ рѣчи Фальстафа объективнымъ, въ противоположность юмору Трима. По мнѣнію Липпса, и Фальстафъ, и Тримъ совершенно одинаково юмористичны [96]).

Липпсъ въ юморѣ усматриваетъ способность участливо относиться къ смѣшному въ комическомъ. Не чувства самодовлѣющаго превосходства испытываетъ юмористъ, созерцая комическое, а сердечно смѣется надъ нимъ, дѣлаясь, такъ сказать, его соучастникомъ — въ симпатіи къ нему. Если я намѣренъ зажечь фейерверкъ, замѣчаетъ Липпсъ, но порохъ отсырѣлъ, и въ результатѣ получилось полное фіаско, то отъ присущаго мнѣ юмора я могу не только не разсердиться отъ постигнувшей меня неудачи, но даже расхохотаться надъ происшествіемъ и надъ самимъ собой [97]). Такимъ былъ Сократъ, имѣвшій обыкновеніе ходить въ театръ, гдѣ исполнялись „Облака“ Аристофана. Въ этой комедіи Сократъ изображенъ въ смѣшномъ, карикатурномъ видѣ. Сократъ вставалъ во время представленія, чтобы зрители могли видѣть и оригиналъ, и воспроизведеніе въ геніальной комедіи, надъ которымъ смѣялся отъ души [98]).

Съ обычной точки зрѣнія кажется неразумнымъ и унизительнымъ для собственнаго достоинства такой поступокъ Сократа, преднамѣренно отдающагося на осмѣяніе толпою зрителей. Но что Сократу смѣхъ неразумной толпы? Высота его духа вполнѣ оправдываетъ такой поступокъ, въ которомъ именно и обнаруживается она вполнѣ. Съ этой точки зрѣнія Сократъ кажется наивно-комичнымъ. Если же предположить, что Сократъ хотѣлъ своимъ поступкомъ дать понять, какъ мало для него значитъ мнѣніе толпы, и если это онъ не только желалъ, но ему и удалось свое намѣреніе наглядно обнаружить, то его поступокъ будетъ остроуменъ, по крайней мѣрѣ для тѣхъ, которые его поняли и также почувствовали противорѣчіе между выраженіемъ его намѣренія и обычной логикой [99]).

Вполнѣ сознательной юмористической личностью является таковая, которая позволяетъ надъ собой смѣяться и сама смѣется

надъ собою. Но она сознаетъ въ глубинѣ своей души, что она выше этого смѣха. Поэтому она смѣется надъ этимъ смѣхомъ, и смѣется лучше, потому что смѣется послѣдней. Поступокъ Сократа на представленіяхъ „Облаковъ“ Аристофана является вполнѣ сознательнымъ юморомъ. Какъ глупо выставлять себя на посмѣшище толпы! Какъ низко, вмѣсто того, чтобы протестовать или защищаться, сносить этотъ смѣхъ! Не оправдываешь ли его такимъ образомъ? Но именно въ этомъ и заключалось намѣреніе Сократа. Онъ понимаетъ точку зрѣнія толпы, представителемъ которой сдѣлался Аристофанъ, и видитъ въ ней нѣчто относительно хорошее и разумное. Онъ такимъ образомъ признаетъ относительное право тѣхъ, которые осмѣиваютъ его борьбу съ сознаніемъ толпы. И тутъ Сократъ смѣется вмѣстѣ съ толпою. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ смѣется и надъ тѣми, которые смѣются надъ нимъ. Онъ это дѣлаетъ и можетъ это дѣлать, потому что онъ увѣренъ въ своемъ высшемъ правѣ и непремѣнной побѣдѣ своихъ мнѣній, убѣжденій и воззрѣній. Вотъ это сознаніе слышится въ его смѣхѣ и дѣлаетъ его глупый поступокъ логически правильнымъ и въ его уничиженіи нравственно возвышенномъ. Этотъ юморъ еще болѣе возвышается, когда Сократъ встаетъ и преднамѣренно выставляетъ себя на посмѣшище. Тутъ онъ дѣлаетъ настоящую глупость и притомъ вполнѣ сознательно. Онъ не только унижается въ глазахъ толпы, но онъ знаетъ, что унижается. И онъ не только это знаетъ, но онъ оправдываетъ тѣхъ, которые его осмѣиваютъ. Что иное можетъ дѣлать толпа, на основаніи обычнаго и въ своемъ родѣ полноправнаго взгляда, какъ не находить такого рода поступокъ глупымъ, и какимъ образомъ она допуститъ ограниченія своего права смѣяться надъ тѣмъ, что выходитъ изъ границъ ея кругозора. Но въ то же время смѣется и Сократъ надъ тѣми, чье относительное право смѣяться надъ нимъ онъ допускаетъ, ибо онъ знаетъ, что его высота не страдаетъ, несмотря на униженіе, и даже, благодаря униженію, поднимается и обнаруживается во всемъ величіи и блескѣ.

Такой вполнѣ сознательный юморъ заключается не въ какомъ-нибудь отдѣльномъ юмористическомъ поступкѣ, а есть особаго рода образъ мыслей. Юмористическій поступокъ и юмористическій образъ мыслей слѣдуетъ различать. Юмористическій образъ мыслей лежитъ въ основѣ юмористическаго поступка и въ немъ обнаруживается. Сократъ не только поступаетъ юмористически, но думаетъ юмористически, т.-е. обладаетъ юморомъ. Иначе онъ не могъ бы поступать такъ, какъ поступилъ.

Съ другой стороны мы должны обладать юморомъ, чтобы понимать юмористическое поведеніе Сократа [100]).

Для того, чтобы не раздражаться незначительными непріятностями, чтобы не обижаться на карикатуру или насмѣшку, нуженъ юморъ, т.-е. особая психическая сила, способная возвысить человѣка надъ мелочными превратностями жизни и пошлымъ честолюбіемъ, крайне ревниво оберегающимъ свое достоинство и видящимъ во всякой невинной шуткѣ едва ли не кровную обиду [101]). Словомъ, въ юмористѣ должна быть высокая душа, свободная отъ житейской пошлости. Поэтому юмористъ обладаетъ особой прозорливостью и замѣчаетъ все хорошее, честное, доброе въ явленіяхъ мелкихъ и ничтожныхъ. Если же это хорошее, истинное, благородное, а иногда и высокое сквозитъ въ смѣшной оболочкѣ, балаганной шуткѣ, то оно становится произведеніемъ юмористическимъ и пріобрѣтаетъ высокую эстетическую цѣнность [102]).

Если наивный комизмъ заключается въ томъ, что справедливое, доброе, разумное, съ точки зрѣнія наивной личности, намъ кажется совсѣмъ инымъ, т.-е. вовсе не справедливымъ, не добрымъ, не разумнымъ, то юморъ, наоборотъ, въ комическомъ показываетъ намъ нѣчто признаваемое нами за справедливое, доброе и умное [103]).

Липпсъ приходитъ къ заключенію, что юморъ можетъ быть безсознательный и вполнѣ сознательный [104]). Наивны ангелы въ Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля, опирающіеся локтями на балюстраду—вполнѣ по-дѣтски, что̀ совсѣмъ не соотвѣтствуетъ торжественности обстановки. Липпсъ усматриваетъ и въ нихъ юморъ [105]). Наивенъ Дядя Bräsig, совершенно не сознающій своихъ промаховъ противъ приличій [106]). Тѣмъ не менѣе вполнѣ правъ Лацарусъ, признающій этого героя Фрицъ Рейтера за одно изъ величайшихъ юмористическихъ твореній [107]). Есть доля наивности и въ сознательномъ юморѣ, напримѣръ, у Гамлета и у Дурака (въ „Лирѣ“). Такого рода юморъ не есть результатъ сознательной рефлексіи, а бываетъ обыкновенно плодомъ здоровой, доброй и разумной индивидуальности. Оттого это присущее ихъ природѣ свойство не можетъ не обнаруживаться даже подчасъ въ ихъ странностяхъ и чудачествахъ [108]).

Сознательный юморъ есть удѣлъ личности, ясно понимающей справедливость и возвышенность, а также ограниченность и ничтожность данной точки зрѣнія. Поэтому такая личность на ряду съ собственнымъ правомъ смѣяться надъ другими признаетъ и право другихъ находить ее комическою. Вполнѣ сознательная

юмористическая личность допускаетъ смѣхъ надъ собой и сама участвуетъ въ этомъ смѣхѣ. Но при этомъ она чувствуетъ въ нѣдрахъ своего „я“ нѣчто высокое, а потому недосягаемое для тѣхъ, которые надъ нею смѣются. Это сознаніе своей высоты даетъ возможность такой личности смѣяться надъ тѣми, которые смѣются надъ нею. Таковъ Сократъ на представленіи „Облаковъ“ Аристофана: надъ нимъ смѣются зрители, онъ съ ними смѣется надъ собой, а въ то же время и надъ ними [109]).

Юморъ помогаетъ понимать значеніе комическаго. Онъ вѣритъ, что, несмотря на ничтожность и пошлость комическихъ явленій, въ мірѣ все-таки есть разумное, доброе и возвышенное начало. Оттого юморъ въ большей или меньшей степени оптимистиченъ [110]). Вслѣдствіе комизма возвышенное теряетъ свою строгость. Оно становится близкимъ нашему сердцу и вмѣсто холоднаго почтенія возбуждаетъ въ насъ любовь. Задача юмора находить возвышенное въ вещахъ, лицахъ и явленіяхъ мелкихъ, ничтожныхъ и презрѣнныхъ [111]). Юморъ есть настроеніе, испытываемое благодаря особому созерцанію міра. Юмористически настроенная личность сознаетъ въ себѣ разумную и нравственную высоту и разсматриваетъ міръ сквозь призму своего духовнаго значенія, которое тѣмъ сильнѣе сознается, чѣмъ сильнѣе оно контрастируетъ съ пошлостію и ничтожествомъ созерцаемаго комизма. Юмористически настроенная личность спускается съ своей высоты для соприкосновенія съ пошлостію и ничтожествомъ комическихъ явленій дѣйствительности, но не для того, чтобы погрязнуть въ нихъ, а для лучшаго измѣренія и пониманія своей высоты. Такимъ образомъ юмористически настроенная личность находится на высотѣ не замкнутой, и безпрестанно покидаетъ ее, чтобы посмотрѣть на мірскую суету, окунуться въ нее и снова покинуть ее, чтобы возвратиться къ себѣ [112]).

Юморъ, какъ настроеніе, есть лиризмъ. Но лица, способныя на юмористическое настроеніе, могутъ быть воспроизведены въ эпической и драматической формѣ и такимъ образомъ представлять примѣры объективнаго юмора [113]).

Юморъ допускаетъ нѣсколько подраздѣленій. Комизмъ личности можетъ быть невинный. Мы съ нимъ тотчасъ же примиряемся. Или же комизмъ можетъ быть лично-оскорбительный. Онъ вызываетъ не добродушный смѣхъ, а болѣе или менѣе ядовитую насмѣшку. Наконецъ, смѣшное можетъ быть побѣждено, ничтожное истреблено. Въ первомъ случаѣ мы имѣемъ юморъ умиротворенный (юморъ въ собственномъ смыслѣ), во второмъ—сатирическій, въ третьемъ—ироническій [114]).

Существуетъ міровоззрѣніе и изображеніе этихъ трехъ родовъ юмора. Міровоззрѣніе умиротвореннаго юмора не смущается отрицательными сторонами дѣйствительности, благодаря твердой вѣрѣ въ возвышенный идеалъ, его самодовлѣющую силу и значеніе. Міровоззрѣніе юмора сатирическаго усматриваетъ въ жизни господство глупости, безнравственности, прикрывающееся маскою разума и добра. Толпа падаетъ ницъ передъ своими кумирами безобразія, лжи и зла. Личность съ міровоззрѣніемъ юмористически-сатирическимъ ясно сознаетъ высоту своего идеала и, сопоставляя съ нимъ отрицательныя стороны дѣйствительности, бичуетъ ихъ своимъ смѣхомъ, полнымъ ядовитой горечи, иногда доведенной до отчаянія. Противорѣчье между идеаломъ и дѣйствительностью, сознаніемъ котораго проникнуто міровоззрѣніе юмористически-сатирическое, исчезаетъ въ міровоззрѣніи юмористически-ироническомъ, убѣжденномъ въ томъ, что отрицательныя стороны жизни, болѣе или менѣе обнаруживая свое ничтожество, обречены на самоуничтоженіе и осуждены на пораженіе побѣдоносной силы идеала.

Подобно этимъ тремъ міровоззрѣніямъ, возможно и художественное воспроизведеніе также трехъ родовъ. Оно умиротворенно-юмористическое (или юмористическое въ собственномъ смыслѣ), если сосредоточивается на комическихъ слабостяхъ въ людяхъ, не теряя вѣры въ высокій нравственный идеалъ, благодаря которой только и возможно примиреніе съ жизнію и сердечное успокоеніе. Юмористически-сатирическое художественное изображеніе срываетъ маску съ дѣйствительности, выставляя послѣднюю на всемірное позорище и посмѣшище, чѣмъ еще ярче показываетъ высоту и могущество идеала. Юмористически-ироническое изображеніе усматриваетъ начало самоуничтоженія отрицательныхъ сторонъ жизни и твердо вѣритъ въ конечное торжество добра [115]). Примѣромъ юмора умиротвореннаго можетъ служить Onkel Bräsig Фрица Рейтера, сатирическаго—„Мизантропъ“ Мольера и ироническаго—„Птицы“ Аристофана [116]).

I. Мюллеръ, въ общихъ чертахъ согласный съ Липпсомъ [117]), расходится, однако, съ послѣднимъ, не признавая юмора въ классической литературѣ. „Не въ комедіяхъ Аристофана, а скорѣе въ манерахъ и изреченіяхъ (Manieren und Apophtegmaten) нѣкоторыхъ философовъ я усматриваю юморъ, напримѣръ, у Діогена, Аристиппа, даже у Сократа, хотя у послѣдняго преобладаетъ злая иронія. Иногда обнаруживается тамъ и сямъ блескъ благороднаго юмора у Овидія въ его изображеніи старческой четы Филемона и Бавкиды и ихъ маленькаго хозяйства“ [117a]).

Гораздо больше несогласія между Лацарусомъ и І. Мюллеромъ, подвергнувшимъ мнѣнія перваго о юморѣ строгой критикѣ. Указавъ на то, что Лацарусъ, вмѣстѣ съ Цейзингомъ, Каррьеромъ и Баклаусомъ смотритъ на юморъ не какъ на особый видъ комизма, а какъ на особый отдѣлъ, на ряду съ возвышеннымъ и комическимъ, а именно какъ на соединеніе двухъ послѣднихъ [118]), І. Мюллеръ переходитъ къ разбору главнаго опредѣленія юмора, сдѣланнаго Лацарусомъ.

Если, по мнѣнію Лацаруса, возвышенное въ юморѣ еще возвышеннѣе, а смѣшное еще смѣшнѣе, потому что первое измѣряется сравнительно большимъ, а второе меньшимъ масштабомъ, чѣмъ у классиковъ [119]), то на это І. Мюллеръ замѣчаетъ, что слѣдствіемъ было бы еще большее отчужденіе того и другого, подобно тому, какъ Президентъ и Секретарь Вурмъ еще презрѣннѣе отъ сопоставленія съ Фердинандомъ и Луизою въ драмѣ „Коварство и Любовь“ Шиллера [120]). Совсѣмъ непонятнымъ кажется І. Мюллеру [121]) утвержденіе Лацаруса, что одно и то же лицо можетъ быть и возвышеннымъ, и комическимъ, благороднымъ и презрѣннымъ, побѣдителемъ и побѣжденнымъ [122]). Примѣръ катехизаціи Трима, по мнѣнію І. Мюллера, прекрасный образецъ юмора, но не подтверждаетъ теоріи Лацаруса [123]). Лацарусъ полагаетъ, что одно сопоставленіе серьезности и шутки обусловливаетъ юмористическое настроеніе. Фальстафъ будто бы внушаетъ своими словами всѣ высокія идеи, хотя самъ онъ есть ихъ живое и олицетворенное противорѣчіе [124]).

На это мнѣніе о Фальстафѣ Лацаруса Липпсъ замѣчаетъ, что въ такомъ случаѣ каждый негодяй, попирающій ногами все благородное, юмористиченъ [125]). Со своей стороны І. Мюллеръ пишетъ, что Фальстафъ юмористиченъ въ своемъ геніальномъ безпутствѣ, которое, однако, вовсе нельзя назвать утонченною испорченностію. Оно извинительно потому, что если Адамъ согрѣшилъ въ состояніи невинности, то что же можно сдѣлать бѣдному человѣку въ состояніи грѣховномъ. Фальстафъ утонченный софистъ. Своими остротами онъ заставляетъ умолкнуть нравственное негодованіе. Да и недостатки его таковы, что прощаются всего скорѣе, заключаясь преимущественно въ неумѣренности, распутствѣ, трусости и хвастовствѣ [126]).

У Лацаруса контрасты утрированы. Съ одной стороны не простое, а именно вслѣдствіе контраста, усиленное влеченіе къ идеалу, съ другой усиленное отъ того же контраста впечатлѣніе, производимое малымъ и ничтожнымъ. Лацарусъ пытается объяснить, почему эти два чувства могутъ уживаться въ одномъ

настроеніи: юморъ соединяетъ увлеченіе идеаломъ съ горячею любовію къ реальному, дѣйствительному міру [127]). Въ сердцѣ и умѣ юмориста Богъ и міръ, свѣтъ и тьма, Ормуздъ и Ариманъ—сосѣди. То сердце миритъ разъединенное головою, то, наоборотъ, голова соединяетъ раздѣленное сердцемъ: любовь и ненависть, добро и зло (ср. стр. 377) [128]). Но такимъ образомъ могло бы получиться непримиримое раздвоеніе между головой и сердцемъ.

Такое колебаніе признаетъ въ юморѣ Цейзингъ. По мнѣнію послѣдняго, чувство юмориста постоянно колеблется подъ вліяніемъ жизненныхъ противорѣчій и испытываетъ то высшую радость, то высшую скорбь [129]). Но Лацарусъ пытается найти психологическое примиреніе этимъ противорѣчіямъ. Для этой цѣли онъ изслѣдуетъ вліяніе разсудка на чувство и приходитъ къ слѣдующему заключенію: хотя чувство всегда болѣе или менѣе сильно вліяетъ на мысль, но чѣмъ отвлеченнѣе мысль, чѣмъ далѣе она отъ конкретной дѣйствительности, тѣмъ слабѣе чувство, ее сопровождающее [130]). Отсюда слѣдуетъ, что чувство совершенно независимо отъ вліянія одной мысли на другія. Можетъ случиться, что чувство опровергнуто логикой, а все же оно продолжаетъ заявлять свои права и даже подчасъ способно амальгамироваться съ побѣдоносною мыслію. Такъ, напримѣръ, человѣкъ, воспитанный въ извѣстныхъ религіозныхъ убѣжденіяхъ, можетъ со временемъ потерять ихъ, а религіозное настроеніе все-таки остается, несмотря на измѣнившееся міросозерцаніе и на вытѣсненіе однихъ чувствъ другими. Таковъ Спиноза, въ сердечномъ настроеніи котораго царилъ жаркій солнечный день, тогда какъ въ умѣ названнаго мыслителя была, хотя и свѣтлая, но холодная ночь [131]). То же и у юмориста. Идея слишкомъ абстрактна. Оттого она не въ состояніи возбудить сильнаго чувства. Зато на него оказываетъ могущественное дѣйствіе реальный міръ. Вслѣдствіе одновременности отвлеченной идеи и впечатлѣнія дѣйствительности идеалъ пріобрѣтаетъ достоинство и привлекательность реальности. Такимъ образомъ въ юморѣ не только дѣйствительность и чувственный міръ, но и сама идея воспринимается глубже, сильнѣе и жизненнѣе, чѣмъ въ абстрактномъ идеализмѣ [132]).

Эти разсужденія Лацаруса І. Мюллеръ называетъ искуснымъ психологическимъ фокусомъ: любовь къ конкретному незамѣтно занимаетъ мѣсто восторженнаго поклоненія возвышенному, а разсудокъ этого не замѣчаетъ: подкидышъ же этотъ оказывается такимъ добрымъ, что даже усиливаетъ то самое идеальное паре-

ніе, которому онъ діаметрально противоположенъ. И какъ странно, что любовь и симпатіи къ малому, простому дотого контрастируетъ съ идеаломъ, что приходится прибѣгать къ подобоымъ ухищреніямъ для ихъ соединенія. Развѣ нѣтъ естественной связи между ними? Правда ли, что борьба между идеей и дѣйствительностью непримирима? Откуда найти идеѣ питаніе, какъ не въ дѣйствительности? Вполнѣ отвлеченное правило, совершенно чуждое дѣйствительной жизни, безсильно въ отношеніи послѣдней и безплодно въ смыслѣ исправленія ея пороковъ. Поэтому І. Мюллеръ считаетъ, что весь процессъ мысли Лацаруса крайне искусственъ и полонъ ухищреній; онъ не имѣетъ прочной основы и страдаетъ серьезными погрѣшностями [133]).

Борьба между идеей и дѣйствительностію психологически характеризуется Лацарусомъ, какъ борьба между представленіемъ и чувствомъ. Лацарусъ утверждаетъ, что представленіе и чувство другъ отъ друга независимы. І. Мюллеръ возражаетъ, что чувство (въ смыслѣ душевнаго движенія) возбуждается только представленіями и вполнѣ имъ параллельно. Измѣненія въ представленіяхъ влекутъ за собой соотвѣтствующія измѣненія и въ чувствахъ. Утѣшеніе въ несчастіи влечетъ за собой соотвѣтствующее измѣненіе въ душевномъ настроеніи. Если утѣшителю удастся убѣдить страдальца, что его несчастіе лишь мнимое, а не настоящее, то горе тотчасъ исчезаетъ. Чувства характеризуются лишь сопровождающими ихъ представленіями. Спиноза, отринувъ религію своихъ отцовъ, если все-таки сохранилъ религіозное чувство, то иное, въ сравненіи съ тѣмъ, которое испытываетъ тенстъ. Не правъ Лацарусъ, утверждающій, что „Спиноза, думая о Богѣ своей системы, чувствовалъ Бога своихъ отцовъ“ [134]).

Разъ у Спинозы измѣнилось религіозное убѣжденіе, инымъ стало и его религіозное чувство. Мысль, возникающая съ извѣстнымъ чувствомъ, есть его мысль, а не какого-либо иного. І. Мюллеръ совершенно не согласенъ съ Лацарусомъ, утверждающимъ, что чѣмъ темнѣе и неопредѣленнѣе представленія, тѣмъ сильнѣе производимыя ими чувства [135]). Наоборотъ, І. Мюллеръ думаетъ, что чѣмъ яснѣе и опредѣленнѣе представленія, тѣмъ сильнѣе производимыя ими чувства [136]). Неправъ, по мнѣнію І. Мюллера, Лацарусъ, приводя фактъ сильнаго вліянія, производимаго на чувство непонятнымъ словомъ въ одномъ стихотвореніи [137]). Если бы это было такъ, думаетъ І. Мюллеръ, то всякій непонятный вздоръ производилъ бы самое сильное впечатлѣніе [138]).

Однако, въ защиту Лацаруса можно привести знаменитый „жупелъ“ Островскаго, столь пугавшій замоскворѣцкую куп-

чиху [139]). Вообще, ясныя, опредѣленныя представленія—удѣлъ трезваго разсудка; неясныя же, возбуждая фантазію, создающую причудливые образы, оттого такъ сильно волнуютъ чувство. Поэтому, по мѣрѣ развитія наукъ и просвѣщенія разума, вѣроятно, настроеніе людей будетъ спокойнѣе. Оно и теперь гораздо менѣе взволновано въ сравненіи, напримѣръ, съ средними вѣками, съ ихъ вѣрою во все сверхъестественное, такъ пугавшее суевѣрныя сердца. Поэтому, едва ли можно согласиться съ І. Мюллеромъ, заключающимъ свой разборъ теоріи юмора Лацаруса слѣдующими рѣзкими словами: „При этихъ ошибкахъ нужно постоянно помнить о заслугахъ Лацаруса въ области философіи языка, чтобы не потерять уваженія передъ этимъ могучимъ умомъ“ [140]).

Изслѣдованіе юмора Лацаруса одно изъ самыхъ глубокихъ, хотя нѣкоторыя возраженія І. Мюллера весьма мѣтки. И къ І. Мюллеру отнюдь нельзя примѣнить французскую пословицу: „La critique est aisée, mais l'art est difficile“;—разобравъ теорію юмора Лацаруса и подвергнувъ ее (какъ и многія другія [141]) строгой критикѣ, І. Мюллеръ самъ предлагаетъ весьма интересную характеристику юмора.

І. Мюллеръ утверждаетъ, что прежде всего юморъ есть настроеніе, предполагающее жизнерадостность и нравственное благородство. Комизмъ есть средство, которымъ это настроеніе выражается. Оптимизмъ—преобладающая черта въ характерѣ юмориста. Юморъ не насмѣхается безсердечно, какъ сатира, не оскорбляетъ пошлымъ смѣхомъ низкопробнаго комизма, а напротивъ, безъ всякаго злорадства, добродушной шуткой веселитъ насъ, обращаясь къ лучшей сторонѣ нашей души. Въ своей „философіи прекраснаго“ І. Мюллеръ опредѣляетъ юморъ такъ: „Юморъ есть симпатичное трактованіе идеи благородной, радостно-настроенной души“ [142]). Юмористы не пустые зубоскалы, не грубые насмѣшники, а благородныя, возвышенныя натуры. Таковы величайшіе писатели-юмористы: Сервантесъ, Стернъ, Раблэ, Шекспиръ, Свифтъ, Жанъ Поль, Фрицъ Рейтеръ и др. Отъ ихъ юмора вѣетъ оптимизмомъ, жизнерадостностію на почвѣ гармоничнаго настроенія. Этотъ характеръ отражается въ ихъ произведеніяхъ. Наиболѣе шутовскія низкія, пошлыя лица изображаются юмористомъ такъ, что они становятся намъ глубоко-симпатичными [143]). Истинный юмористъ исполняетъ завѣтъ Ж. П. Рихтера, говорившаго, что лишь тотъ имѣетъ право смѣяться надъ людьми, кто отъ всего сердца ихъ любитъ. Юмористъ долженъ быть человѣкъ съ философскимъ міровоззрѣніемъ и съ глубокою религіозностью; на этой почвѣ онъ можетъ достигнуть того гармо-

ничнаго, примиреннаго настроенія, проникнутаго вѣрой въ божественный, нравственный міропорядокъ, дарующей непоколебимый оптимистическій взглядъ на жизнь, далекій отъ всякихъ сомнѣній, отравляющихъ жизнерадостное чувство. Словомъ, юморъ вѣритъ во всепобѣждающую силу добра [144]).

У юмора есть оттѣнокъ грусти. Онъ сентименталенъ. Но его скорбь далека отъ отчаянья, отъ котораго его спасаетъ оптимизмъ. Онъ очень интенсивенъ у юмориста, глаза котораго вооружены микроскопомъ, дающимъ возможность замѣчать прекрасное, благородное, даже возвышенное въ маломъ и ничтожномъ.

Но у большинства этой способности нѣтъ. На этотъ недостатокъ жаловался Гоголь, говоря: „Ибо не признаетъ современный судъ, что равно чудны стекла, озирающія солнце и передающія движенья незамѣченныхъ насѣкомыхъ, ибо не признаетъ современный судъ, что много нужно глубины душевной, дабы озирать картину, взятую изъ презрѣнной жизни и возвести ее въ перлъ созданія; ибо не признаетъ современный судъ, что высокій восторженный смѣхъ достоинъ стать рядомъ съ высокимъ лирическимъ движеніемъ, и что цѣлая пропасть между нимъ и кривляньемъ балаганнаго скомороха“ [145]).

Юморъ знаетъ, что въ каплѣ росы отражается весь міръ. Тамъ, гдѣ поверхностный взглядъ ничего не видитъ, юмористу открывается безконечный интересъ, на который онъ отзывается своимъ сердцемъ, переполненнымъ чувствомъ. Во всеобъемлющемъ взглядѣ юмора сквозитъ глубокая серьезность, хотя онъ и смѣется надъ пестрою несообразностію, разсыпанною на поверхности жизни. Тѣмъ не менѣе онъ не закрываетъ ушей отъ стоновъ страданій и вполнѣ сознаетъ весь ужасъ трагизма [146]). Но юморъ находитъ примиренье въ вѣрѣ въ справедливость, а надежда на милосердный промыселъ Божій не допускаетъ отчаянія въ душѣ юмориста [147]).

Религіозность юмора не позволяетъ ему презирать „ни одного изъ малыхъ сихъ“. Наоборотъ, такъ какъ передъ Богомъ все великое ничтожно, а ничтожное именно поэтому и можетъ стать наряду съ великимъ, то юморъ преимущественно сосредоточивается на ничтожномъ и маломъ, открывая въ немъ нѣчто такое, что въ состояніи произвести возвышенное впечатлѣніе. Оттого предпочтеніе юмора къ идиліи, съ ея невинностью, наивностью и вытекающимъ изъ нихъ счастьемъ въ узкихъ рамкахъ простого, невзыскательнаго существованія [148]). Сосредоточивая взглядъ на маломъ, на незначительномъ, на ничтожномъ, юморъ открываетъ тамъ неизмѣримую душевную глубину, съ ея необъятными со-

кровищами, а во внѣшней природѣ видитъ полный таинственности символъ духовнаго міра [149]).

Глубокая религіозность, соединенная съ восторженнымъ поклоненіемъ идеалу, нисколько не мѣшаетъ юмору замѣчать комическое. Юморъ любитъ шутку и смѣхъ, но не для того, чтобы уничижать благородное; напротивъ, оно, отъ сопоставленія съ комическими контрастами, обнаруживается еще рельефнѣе [150]). Юморъ безусловно отрицаетъ, что смѣшное есть смертельный врагъ возвышеннаго. Онъ умѣетъ ихъ мирить и соединять. Смѣясь добродушнымъ смѣхомъ надъ ничтожными недостатками возвышеннаго характера, юморъ дѣлаетъ этотъ характеръ еще болѣе привлекательнымъ. Герой сходитъ со своего пьедестала, дѣлается простымъ человѣкомъ со смѣшными слабостями, не утрачивая однако своихъ хорошихъ сторонъ, которыя отъ сопоставленія съ мелкими недостатками тѣмъ болѣе внушаютъ благоговѣйное поклоненіе. Оттого изображеніе такого героя дѣлается болѣе жизненнымъ и правдоподобнымъ [151]).

Добро и зло дотого органически срослись другъ съ другомъ, что обыкновенно недостатки являются слѣдствіемъ достоинствъ данной личности. Такъ, напримѣръ, мыслители, философы, поэты, художники, всецѣло погруженные въ свой внутренній міръ, часто весьма комичны своею разсѣянностію. Ученые, сосредоточенные на открытіи великихъ міровыхъ законовъ, иногда поражаютъ отсутствіемъ сообразительности въ обыкновенныхъ житейскихъ дѣлахъ. Разсказываютъ, что Ньютанъ, любившій кошекъ, надоѣдавшихъ ему однако тѣмъ, что приходилось имъ то отворять дверь его кабинета, то ее за ними затворять, велѣлъ сдѣлать въ ней два отверстія: одно большое для матери, а другое маленькое для котятъ. Великій ученый, познавшій небесную механику, не сообразилъ, что достаточно было одного большого отверстія, такъ какъ котята въ него пошли за матерью, а маленькое оказалось лишнимъ. Юморъ, смѣясь надъ малымъ и ничтожнымъ, выдвигаетъ столь часто кроющееся въ нихъ великое и возвышенное [152]).

Юморъ есть серьезность, спрятавшаяся за шутку. Наоборотъ, иронія есть шутка, спрятавшаяся за серьезность (Ср. стр. 344). Иронія — антиподъ юмора. Юморъ смѣется надъ второстепеннымъ, главное же онъ любитъ. Оттого смѣхъ юмора добродушный, не обидный. Иронія смѣется язвительно, скрывая свою ненависть подъ личиною лицемѣрнаго почтенія. Сатира наноситъ оскорбленіе прямо, иронія—исподтишка, изъ засады.—Трагедія хвалитъ прямо, юморъ маскируетъ свое почтеніе добродушнымъ смѣхомъ, иронія будто хвалитъ, на самомъ дѣлѣ пори-

цаетъ, а юморъ какъ бы насмѣхается, но на самомъ дѣлѣ преклоняется [153]).

Юморъ, благодаря контрастирующему соединенію возвышеннаго и комическаго, имѣетъ болѣе значительную цѣнность, чѣмъ трагедія, въ которой постоянный паѳосъ, безпрерывный тонъ высокаго настроенія можетъ утомить и даже надоѣсть [154]). Наоборотъ, возвышенное отъ сосѣдства съ комическимъ нетолько избавляется отъ упомянутой опасности, но начинаетъ еще болѣе импонировать, вслѣдствіе контраста, отъ котораго и комическое становится еще смѣшнѣе.

Кромѣ этого психологически-эстетическаго значенія, юмору присуща громадная нравственная сила. Тонъ суроваго проповѣдника часто можетъ отшатнуть слушателя. Наоборотъ, нравственныя истины въ шутливой формѣ находятъ доступъ во всѣ сердца [155]).

Если юмористическая форма содѣйствуетъ нравственной пропагандѣ, то сами юмористы едва ли годятся въ настоящіе герои добра, по причинѣ недостатка въ энергіи и дѣятельности. Юмористы болѣе склонны къ спокойно созерцательному существованію. Глубоко-погружаясь въ жизнь, постигая ея тайны и замѣчая ея контрасты, юмористы любятъ изображать ея разныя стороны, рисуя пеструю картину сопоставленіемъ возвышеннаго и смѣшного, героическаго и пошлаго, умнаго и глупаго [156]).

Таковы лучшія произведенія юмористовъ-художниковъ и писателей.

Юмористъ, созерцая окружающій его міръ вообще и человѣчество въ особенности, испытываетъ одновременно: впечатлѣнія возвышенныя и смѣшныя, трагическія и комическія, серьезныя и шутливыя, печальныя и радостныя и выражаетъ эти впечатлѣнія въ юмористическихъ художественныхъ произведеніяхъ, свидѣтельствуя о глубокой истинѣ, заключающейся въ томъ, что въ самой жизни, въ самой дѣйствительности непрерывно соединяются эти контрасты [157]). Тургеневъ, описывая пожаръ на морѣ, замѣчаетъ: „Совершенно вѣрно, что ничто не равняется трагизму кораблекрушенія или пожара на морѣ, кромѣ ихъ комизма. Напримѣръ: богатый помѣщикъ, охваченный ужасомъ, ползалъ по полу, неистово кладя земные поклоны; когда же вода, которую лили въ отверстія угольныхъ трюмовъ, на минуту укротила ярость пламени, онъ всталъ во весь ростъ и закричалъ громовымъ голосомъ: „Маловѣрные! неужели вы думали, что нашъ Богъ, русскій Богъ, насъ покинетъ?“. Но въ ту же минуту пламя метнуло сильнѣе и многовѣрующій опять упалъ на четвереньки и снова принялся бить земные поклоны. Какой-то генералъ съ

угрюмо-растеряннымъ взоромъ не переставалъ кричать: „Нужно послать курьера къ государю! Къ нему послали курьера, когда былъ бунтъ военныхъ поселеній, гдѣ я былъ, да, лично былъ, и это спасло хоть нѣкоторыхъ изъ нихъ“. Другой баринъ, съ дождевымъ зонтикомъ въ рукахъ, вдругъ съ ожесточеніемъ принялся прокалывать находившійся тутъ портретишко, писанный масляными красками и привязанный къ мольберту. Концомъ зонтика онъ проткнулъ пять дырокъ: на мѣстѣ глазъ, носа, рта и ушей. Разрушеніе это онъ сопровождалъ восклицаніемъ: „Къ чему все это теперь?“ И эта картина ему не принадлежала! Толстый господинъ, весь въ слезахъ, похожій на нѣмецкаго пивовара, не переставалъ вопить плаксивымъ голосомъ: „Капитанъ!—Капитанъ!..“ И когда капитанъ, вышедшій изъ терпѣнья, схватилъ его за шиворотъ и крикнулъ ему „Ну? я капитанъ, что же вамъ нужно?“ толстякъ посмотрѣлъ на него съ убитымъ видомъ и снова принялся стонать: „капитанъ!“ [158]).

О смѣси въ жизни трагизма и комизма, обусловливающей сущность юмора, пишетъ Гейне: „Но жизнь человѣческая, въ основаніи своемъ, такая фатально-серьезная вещь, что ее нельзя было бы перенести безъ этого соединенія патетическаго съ комическимъ. Наши поэты знаютъ это. Аристофанъ показываетъ намъ самыя страшныя картины человѣческаго безумія только въ веселомъ зеркалѣ остроумія; Гёте осмѣливается высказать великую скорбь мыслителя, сознающаго свое ничтожество, только въ причудливыхъ стихахъ театра маріонетокъ; Шекспиръ влагаетъ отчаяннѣйшія жалобы о бѣдствіяхъ вселенной въ уста шута и трясетъ, въ это время, погремушками его дурацкаго колпака. Всѣ они взяли примѣръ съ великаго родоначальника всѣхъ поэтовъ, который, въ своей тысячеактной всемірной трагедіи, доводитъ этотъ юморъ до высочайшей степени. Послѣ ухода героевъ, всегда являются на сцену паяцы и граціозы съ своими дурацкими колпаками и дубинками. Послѣ кровавыхъ сценъ революціи и дѣяній императора, снова приходятъ толстые Бурбоны съ своими старыми, отжившими шуточками и нѣжно легитимистскими остротами; подлѣ нихъ граціозно припрыгиваетъ старая ноблесса со своею проголодавшеюся улыбкою, а позади шествуютъ набожные капуцины. Даже въ самыя патетическія мѣста всемірной трагедіи вкрадываются комическія черты, и отчаянный республиканецъ, поражающій себя, какъ Брутъ, ножемъ въ сердце, прежде, можетъ быть, понюхаетъ, не пахнетъ ли этотъ ножъ рыбой“ [159].

Изъ искусствъ не всѣ одинаково допускаютъ юморъ. Всего

далѣе отъ него архитектура и скульптура,—всего ближе музыка, живопись и поэзія [160]).

Инструментальная музыка достигаетъ юмористическихъ эффектовъ непосредственнымъ сопоставленіемъ рѣзко-контрастирующихъ настроеній: возвышеннаго и комическаго, трагическаго и веселаго, серьезнаго и шутливаго. Однимъ изъ величайшихъ мастеровъ въ этомъ отношеніи является Бетховенъ. Его обычный пріемъ готовить слухъ на миноръ, чтобы ярче блеснула тема въ мажорѣ, не походитъ ли на лучъ свѣта на мрачномъ фонѣ окутаннаго тучами неба? Эта борьба между мажоромъ и миноромъ (встрѣчаемая столь часто и у Фр. Шуберта) не похожа ли на улыбку сквозь слезы, свойственную юмористическому настроенію? Особенно же ярко она обнаруживается тамъ, гдѣ Бетховенъ сопоставляетъ контрастирующія по-характеру темы. Такъ, напримѣръ, въ тріо ор. 97 (B-dur) скерцо начинается шутливою игрою голосовъ, которые, пародируя, отвѣчаютъ другъ другу. Вдругъ это веселье прекращается и смѣняется мрачными звуками, которые, начинаясь едва слышно, все растутъ, крѣпнутъ и достигаютъ громовой силы. Но вмѣсто грознаго крика раздается рѣзкій хохотъ, приводящій снова къ первоначальному веселью. Послѣ его окончанія слышится тема Andante съ его варьяціями, уносящая душу слушателя далеко отъ земной сутолоки, выражая настроенія, для которыхъ нѣтъ словъ на человѣческомъ языкѣ, какъ вдругъ это пареніе въ высшихъ сферахъ идеала круто обрывается, чтобы снова спуститься на землю; слезы умиленія высыхаютъ и снова раздается смѣхъ добраго веселья [161]).

Юморъ Бетховена особенно ярокъ въ его скерцо. „Въ своемъ свѣтломъ и очаровательномъ ритмическомъ преображеніи, пишетъ Amintore Galli, менуэтъ нашелъ свой величественный апоѳеозъ въ 9-ой симфоніи того великаго живописца живыхъ человѣческихъ картинъ, какимъ былъ Бетховенъ. Въ этомъ безподобномъ интермеццо юморъ Гейне освободился и трепещетъ подобно огненнымъ языкамъ на бурномъ небѣ и выражаетъ психическое состояніе, въ которомъ находился авторъ, когда создавалъ великое твореніе, внушенное любовью и горемъ, двумя неизсякаемыми источниками поэзіи и музыки“ [162]) Преисполнена юмора 9-ая симфонія Бетховена, достигающая въ финалѣ едва ли не шекспировской силы [162a]).

Еще болѣе доступенъ юморъ вокальной музыкѣ, благодаря связи со словами. Величайшимъ представителемъ юмора въ этой области является Моцартъ въ своемъ Донъ-Жуанѣ. Авторъ на

звалъ эту оперу комической [163]). На самомъ дѣлѣ въ ней соединены элементы серьезные и шутливые, комическіе и трагическіе [164]), ставящіе это произведеніе несравненно выше всѣхъ комическихъ оперъ [165]) и сообщающіе ему характеръ юмористическій [166]).

Одно изъ наиболѣе яркихъ проявленій юмора въ Донъ-Жуанѣ Моцарта встрѣчается въ сценѣ приглашенія статуи Командора. Полный комизма Лепорелло, вслѣдствіе свойственной ему трусости, находится между двухъ огней: съ одной стороны онъ боится ослушаться своего господина, который со шпагой въ рукахъ приказываетъ передать статуѣ приглашеніе; съ другой— Лепорелло страшится самой статуи: ему слышатся странные звуки, и наконецъ его ужасъ не имѣетъ границъ, ксгда статуя начинаетъ двигаться. Когда же самъ Донъ Жуанъ обращается къ статуѣ, которая отвѣчаетъ ему утвердительно, то Лепорелло пораженъ окончательно и помышляетъ только о бѣгствѣ [167]). Но вотъ настаетъ пиръ, и статуя является по приглашенію. Какъ ни страшна эта сцена, но Лепорелло и въ ней чрезвычайно смѣшонъ. Всѣ стрихи, испытанные до сихъ поръ—ничто въ сравненіи съ ужасомъ, объявшимъ его при приближеніи Командора. Лепорелло дрожитъ, голосъ ему измѣняетъ, языкъ ему не повинуется. Несчастный трусъ въ состояніи только передать своему господину, какъ страшный гость топаетъ: та, та, та, та. И вотъ является сама статуя во всемъ своемъ величавомъ покоѣ отрѣшеннаго отъ міра существа. Донь Жуанъ не теряетъ своего мужества и продолжаетъ противопоставлять свое закоренѣлое упорство небесному увѣщанію.

Моцартъ въ этой сценѣ сочеталъ воедино и возвышенный покой неземного существа въ лицѣ статуи, и трагическую закоснѣлость погрязшаго въ порокахъ Донъ Жуана, и комическій страхъ Лепорелло, вообще не отличавшагося храбростію и вдругъ попавшаго въ такое сверхъестественное положеніе—встрѣтиться съ выходцемъ съ того свѣта [168]).

Только геній Моцарта былъ въ состояніи соединить эту сцену, полную возвышеннаго трагизма съ комизмомъ совершенно растерявшагося труса, трясущагося, какъ въ лихорадкѣ, непопадающаго зубомъ на зубъ при пѣніи своихъ уморительныхъ тріолей [169]).

Донъ Жуанъ Моцарта есть единственное произведеніе во всей оперной литературѣ, такъ какъ въ немъ слились оба рода оперы: серьезный и комическій. Трагизмъ и комизмъ не только чередуются, но появляются мѣстами одновременно, благодаря много-

голосной музыкѣ. Въ ансамбляхъ этой оперы разныя лица выражаютъ противоположныя настроенія въ одинъ и тотъ же моментъ. Это соединеніе разныхъ, даже противоположныхъ настроеній воедино есть преимущество музыки надъ поэзіей, въ которой ихъ выраженіе можетъ лишь чередоваться. Этою особенностію музыки воспользовался Моцартъ со всею силою своего генія въ своей оперѣ Донъ Жуанъ, въ которой разнообразныя, по характеру, лица, съ противоположными страстями и настроеніями, соединены въ одинъ юмористическій аккордъ [170]).

„Каменный гость“ Даргомыжскаго, написанный на текстъ Пушкина, обработавшаго по-своему тотъ же сюжетъ Донъ Жуана, нельзя сравнивать съ оперой того же названія Моцарта, потому что „Даргомыжскій старался написать не лучше, а иначе“ [171]). Рѣшившись нисколько не измѣнять Пушкинскаго текста, Даргомыжскій не нашелъ въ немъ много благопріятныхъ поводовъ для обнаруженія своего юмористическаго таланта, за исключеніемъ развѣ сцены приглашенія статуи [172]). Тѣмъ ярче блеститъ этотъ талантъ въ нѣкоторыхъ романсахъ Даргомыжскаго, въ которыхъ слышится „юморъ, то веселый,—„Каюсь, дядя, чортъ попуталъ“, „Какъ пришелъ мужъ изъ подъ горокъ“, то насмѣшливо-злобный—„Лихорадушка“, то щемящій—„Охъ, тихъ, тихъ“ [173]).

Сходный, по таланту, съ Даргомыжскимъ Мусогорскій, отличительною чертою юмора котораго являются присущія ему „невидимыя міру слезы“ [174]), въ „Савишнѣ“ и „Озорникѣ“ доводитъ юморъ до трагизма. Въ „Савишнѣ“ юродивый объясняется въ любви, онъ полонъ глубокаго чувства и въ то же время сознаетъ свое убожество. „Озорникъ“ безсердечно глумится надъ беззащитною старухой, осыпаетъ ее насмѣшками и приговариваетъ: „востроносая, раскрасавушка, пучеглазая, ой не бей“. Оба романса удачны по замыслу и по выполненію; оба полны такой жизненной правды, что, несмотря на внѣшній комизмъ, вызываютъ тяжелыя думы, отъ которыхъ сжимается сердце“ [175]).

О „Савишнѣ“ В. В. Стасовъ пишетъ: „Какъ мнѣ разсказывалъ потомъ самъ Мусоргскій, онъ задумалъ эту вещь въ деревнѣ у брата (на мызѣ Минкино) еще лѣтомъ 1865 года. Онъ стоялъ разъ у окна и пораженъ былъ тою суетою, которая происходила у него передъ глазами. Несчастный юродивый объяснялся въ любви съ молодой бабенкой, ему нравившейся, умолялъ ее, а самъ себя стыдился, своего безобразія и несчастнаго положенія; онъ самъ понималъ, какъ ничто на свѣтѣ, особливо счастье любви, не существуетъ для него. Мусоргскій былъ глубоко пораженъ; типъ и сцена сильно запали ему въ душу; мгно-

венно явились своеобразныя формы и звуки для воплощенія потрясшихъ его образовъ; но онъ не докончилъ въ ту минуту этого романса, онъ написалъ напередъ свою „колыбельную пѣсню“ („Спи, усни крестьянскій сынъ“), полную тяжелой гнетущей грусти.

Въ „Савишнѣ“ Мусоргскій изобразилъ юродиваго, ухаживающаго за молодой бабенкой. Смѣшны неудачныя попытки въ любовныхъ дѣлахъ, смѣются женщины надъ людьми, обиженными судьбой, все же старающимися имъ нравиться; но не смѣются эти обдѣленные на жизненномъ пиру, которымъ не суждено вкусить сладчайшаго нектара въ земномъ существованіи. Всевозможныя неравенства сословныя, политическія, экономическія, быть можетъ, когда-нибудь сгладятся побѣдоноснымъ прогрессомъ культуры, а неравенство личнаго счастія взаимной любви не измѣнится никогда. Здѣсь трагизмъ индивидуализма, который въ поискахъ за дополненіемъ своей личности въ другой особѣ встрѣчается со всѣми капризами безотчетной симпатіи и антипатіи, чтобы разсказать „старую, но и вѣчно новую исторію“ о разбитыхъ сердцахъ въ груди несчастно-влюбленныхъ.

Въ „Озорникѣ“ изображено издѣвательство сильнаго надъ слабымъ. Мотивъ такой же глубокій,—какъ и въ „Савишнѣ“: въ томъ и другомъ произведеніи изображена доля слабыхъ, побѣжденныхъ, обдѣленныхъ въ жизненной борьбѣ, въ которой побѣдители ликующимъ хохотомъ ознаменовываютъ свое торжество. „Озорникъ“ (помѣченъ: 19 декабря 1867) „бѣгущій по улицѣ и безжалостно,ту по пристающій къ несчастной старухѣ, горбатой и исхудалой, преслѣдуя ее насмѣшливыми комплиментами“, представляетъ, по мнѣнію В. В. Стасова, глубоко русскій народный мотивъ, повторенный Мусоргскимъ впослѣдствіи въ послѣдней сценѣ оперы „Борисъ Годуновъ“, гдѣ народъ, собирающійся чинить расправу надъ бояриномъ, играетъ съ нимъ, какъ кошка съ пойманною мышью, и насмѣшливо съ поклонами величаетъ его [176]).

Мусоргскій, между прочимъ, положилъ на музыку „Пляску Смерти“ (текстъ графа А. А. Голенищева-Кутузова), сюжетъ особенно излюбленный живописью и чрезвычайно богатый юмористическими элементами. Впрочемъ, Мусоргскій въ своей „Плескѣ Смерти“ болѣе выдвинулъ элементъ трагическій, присущій этому сюжету [177]).

„Тяжелая, грозная трагедія въ однихъ, пишетъ В. В. Стасовъ о романсахъ Мусоргскаго, комизмъ и насмѣшливый юморъ въ другихъ, грація, кипучая веселость, разгулъ, широкій эпи-

ческій размахъ еще въ третьихъ—все это дѣлаетъ эти романсы равными многимъ изъ крупнѣйшихъ созданій Гоголя“ [178]).

Мусоргскій, своимъ музыкальнымъ юморомъ достигая мѣстами высоты нашего величайшаго писателя-юмориста, создавая звуки, въ которыхъ смѣхъ и слезы сливаются въ одинъ художественный аккордъ, представляетъ много сходныхъ чертъ съ художникомъ Перовымъ, являющимся однимъ изъ типичнѣйшихъ представителей юмора въ живописи [178]). Аналогія между Мусоргскимъ и Перовымъ, столь ярко обнаруживающаяся въ статьѣ В. В. Стасова, „Перовъ и Мусоргскій“ [179]), заключается въ томъ, что тотъ и другой много разъ обрабатывали одинаковые сюжеты, придавая имъ юмористическій характеръ.

Типъ юродиваго, столь художественно изображенный Мусоргскимъ, напримѣръ, въ „Савишнѣ“, столь комичный въ смыслѣ противорѣчія съ ролью ухаживателя за прекраснымъ поломъ и столь трагичный по идеѣ безысходнаго горя, испытываемаго этимъ обдѣленнымъ самою природою человѣкомъ, помочь которому не въ состояніи никакіе общественные перевороты, безсильные противъ естественнаго неравенства между индивидами,—этотъ типъ юродиваго глубоко поразилъ и Перова, создавшаго въ „Божьемъ Человѣкѣ“ одну изъ своихъ капитальнѣйшихъ картинъ. „Въ рубищѣ, босоногій, всклокоченный, покрытый тяжелыми веригами, юродивый стоитъ прислонившись задомъ къ стѣнѣ, въ позѣ и съ жестомъ полубезумнаго, и устремляетъ на васъ свой помѣшанный, сверкающій взоръ; его ротъ широко раскрытъ, онъ улыбается, схватясь рукой за голову и, кажется, запыхавшись отъ быстраго бѣга, произноситъ какія-то рѣчи“ [180]). Эти рѣчи мы слышимъ изъ устъ юродиваго въ операѣ „Борисъ Годуновъ“ Мусоргскаго: „Мѣсяцъ идетъ, котенокъ плачетъ, юродивый вставай, Богу помолися, Христу поклонися. Христосъ Богъ нашъ, будетъ ведро, будетъ мѣсяцъ“ [181])... Дѣти хохочутъ надъ юродивымъ, не подозрѣвая всего трагизма въ этомъ олицетвореніи человѣческаго убожества и приниженной личности.

Если юродивые Перова и Мусоргскаго наводятъ мысль о неравенствѣ въ самой природѣ, то въ „Сельской Проповѣди“ названнаго художника выражена идея неравенства въ человѣческомъ обществѣ. Священникъ говоритъ на текстъ: „Нѣсть бо власть, аще не отъ Бога“ [182]). Представители власти сидятъ на первомъ планѣ: помѣщикъ, предающійся мирному сну, и его супруга, пользующаяся этимъ удобнымъ случаемъ, чтобы побесѣдовать съ нравящимся ей молодымъ господиномъ. Большинство крестьянъ, которымъ внушается повиновеніе установлен-

нымъ самимъ Богомъ властямъ, едва ли понимаетъ проповѣдника. Только одинъ, почесывающій себѣ затылокъ, кажется, нѣсколько сомнѣвается въ томъ, что всегда ли представители этой власти бываютъ на высотѣ своего почетнаго призванія. Но покуда это лишь сомнѣніе, вполнѣ достаточенъ единственный тѣлохранитель—лакей, отгоняющій назойливо-любопытныхъ [183]).

Перовъ воспроизвелъ, между прочимъ, въ своей „Тройкѣ“ безпрестанно встрѣчающееся явленіе, ничтожное съ виду, но въ которомъ будто бы отъ Бога установленная „власть“ обнаруживается во всемъ ужасѣ ея жестокой неправды—въ примѣненіи и мученіи дѣтей. Хозяинъ заставилъ ребятишекъ таскать по гололедицѣ, на салазкахъ, громадный чанъ съ водой. Всѣ эти ребятишки—навѣрное деревенскіе родомъ, и только пригнанные въ Москву, на промыселъ. Но сколько они намучились на этомъ промыслѣ! Выраженіе безысходныхъ страданій, слѣды вѣчныхъ побоевъ нарисовались на ихъ усталыхъ, блѣдныхъ личикахъ; цѣлая жизнь разсказана въ ихъ лохмотьяхъ, позахъ, въ тяжкомъ поворотѣ ихъ головы, въ измученныхъ глазахъ, въ полураскрытыхъ отъ натуги милыхъ ротикахъ [184]).

Въ „Тройкѣ“ мы видимъ мучимыхъ. Въ другихъ картинахъ Перова изображены мучители, если не людей, то животныхъ, а именно: разныхъ охотниковъ, птицелововъ, рыболововъ, предающихся своей жестокой забавѣ со всею страстію, сдѣлавшеюся для нихъ едва ли не главнымъ интересомъ ихъ существованія.

Въ „Привалѣ Охотниковъ“ хвастунъ (въ родѣ гоголевскаго Ноздрева) разсказываетъ о своихъ чуть не сверхъестественныхъ подвигахъ, благо его собесѣдникъ видно всему вѣритъ, тогда какъ крестьянинъ-охотникъ, почесывая у себя за ухомъ, втихомолку смѣется надъ лгуномъ [185]).

„Рыболовъ“ [186]) и „Птицеловъ“ [187]) изображаютъ двухъ маніаковъ, всецѣло сосредоточенныхъ одинъ на уженіи рыбы, другой на ловлѣ птицъ. Смѣшно и грустно видѣть этихъ дѣтей въ старческомъ возрастѣ, все позабывшихъ, ради своей забавы, заполонившей всю ихъ жизнь, притомъ забавы жестокой, умерщвляющей однихъ и лишающей свободы другихъ. Въ этихъ картинахъ Перовъ возвышается до юмора Гоголя и Тургенева, съ „Разсказомъ о Соловьяхъ“ [188]) котораго аналогичны „Птицеловъ“ и „Рыболовъ“ Перова [189]).

„Въ картинахъ Перова, пишетъ Мутеръ,—смѣшанное настроеніе, которое въ каждое мгновеніе можетъ обнаружиться въ смѣхѣ и слезахъ. Перовъ относится къ своему народу, какъ мать къ своему горячо-любимому ребенку. Подобно матери, то

наказывающей своего ребенка, то подвергающей его строгому увѣщанію, побуждая его на все доброе, то прижимающей его къ своему сердцу, цѣлуя его, такъ и Перовъ, то обоготворяетъ свой народъ, то въ слѣдующій моментъ бичуетъ его со всею силою своей сатиры“ [190]).

Перовъ въ своемъ искусствѣ былъ продолжателемъ Ѳедотова [101]), „колонновожатый той фаланги русскихъ живописцевъ, которая трудится въ наши дни надъ разработкою реальныхъ, національныхъ, глубоко-осмысленныхъ его жестовъ“ [192]).

Начавъ, хотя и поздно, но крайне ревностно изучать живопись, Ѳедотовъ сталъ часто ходить въ Эрмитажъ, гдѣ его особенно привлекали голландцы и фламандцы: Остаде [193]), Тенирсъ и Брауверъ, съ которыми чувствовалъ близость по своему однородному съ ними юмористическому таланту [194]). Этотъ характеръ таланта Ѳедотова направлялся на изображенія повседневной жизни съ ея мелкими интересами, страстями, горестями и радостями отъ поводовъ съ виду совершенно незначительныхъ. Но такого рода изображенія возсоздавали предъ очами зрителя жизнь всего общества и придавали картинамъ Ѳедотова то значеніе, которое сообщилъ литературѣ Гоголь [195]). Этому характеру таланта Ѳедотова весьма содѣйствовали обстоятельства его дѣтства. Онъ родился (въ Москвѣ 22 іюня 1815 г.) отъ очень бѣдныхъ родителей [196]), поэтому онъ пользовался гораздо большей свободой, чѣмъ дѣти богатыхъ семей, подчиненныя надзору разныхъ гувернеровъ и гувернантокъ. Вотъ, что̀ разсказывалъ самъ Ѳедотовъ о своемъ дѣтствѣ: „Зима обыкновенно проходила довольно печально; но лѣто для насъ, дѣтей, было золотымъ временемъ года. Отдаленныя улицы Москвы и теперь еще сохраняютъ колоритъ довольно сельскій, а въ то время онѣ были почти тоже, что деревня. Любимымъ мѣстомъ нашихъ игръ былъ сѣнникъ, гдѣ можно было не только вдоволь рѣзвиться съ другими ребятишками, но откуда, сверху, открывался видъ на сосѣдніе дворы, а всѣ сцены, на нихъ происходившія, оказывались передъ глазами наблюдателя, какъ на блюдечкѣ. Сколько я могу дать себѣ отчетъ въ настоящее время, способностью находить наслажденіе въ созерцательныхъ занятіяхъ обязанъ я сѣннику, или, скорѣе, верхней его части. Жизнь небогатаго, даже попросту бѣднаго, дитяти обильна разнообразіемъ, которое почти недоступно ребенку изъ достаточнаго семейства,—ребенку, развивающемуся въ тѣсномъ кругу изъ своихъ родителей, гувернантки, да двухъ-трехъ друзей дома,—особъ по большей части благовоспитанныхъ, стало быть не имѣющій ничего осо-

бенно дѣйствующаго на дѣтскую фантазію. Возьмите теперь мое дѣтство: я всякій день видѣлъ десятки народа самаго разнохарактернаго, живописнаго и сверхъ всего этого сближеннаго со мною. Наша многочисленная родня, какъ вы можете догадаться, состояла изъ людей простыхъ, неуглаженныхъ свѣтскою жизнью, наша прислуга составляла часть семейства, болтала предо мной и являлась на распашку; сосѣди все были люди знакомые; съ ихъ дѣтьми я сходился не на дѣтскихъ вечерахъ, а въ сѣнникѣ или въ огородѣ; мы дружили, ссорились, дрались иногда, какъ намъ только того хотѣлось. Представители разныхъ сословій встрѣчались на каждомъ шагу—и у тетушекъ, и у кумы отца, и у приходскаго священника, и около сѣнника, и на сосѣднихъ дворахъ. Все, что вы видите на моихъ картинахъ (кромѣ офицеровъ, гвардейскихъ солдатъ и нарядныхъ дамъ), было видѣно и даже отчасти обсуждено во время моего дѣтства: это я заключаю какъ по воспоминаніямъ, такъ и потому, что набрасывая большую часть моихъ вещей, я почему-то представляю мѣсто дѣйствія непремѣнно въ Москвѣ. Бытъ московскаго купечества мнѣ несравненно знакомѣе, чѣмъ бытъ купцовъ въ Петербургѣ: рисуя фигуры добрыхъ старыхъ служителей, дядей, ключницъ и кухарокъ, я, самъ не знаю почему, переношусь мыслью въ Москву.

Сила дѣтскихъ впечатлѣній, запасъ наблюденій, сдѣланныхъ мнѣ при самомъ началѣ моей жизни, составляетъ, если будетъ позволено такъ выразиться, основной фондъ моего дарованія [197]).

Когда Ѳедотовъ рѣшился всецѣло посвятить себя живописи и для этого бросилъ военную службу, то отдался своей любви къ обществу или, какъ онъ выражался, „жаждѣ людей“: сближался съ ними, заводилъ новыхъ знакомыхъ, бродилъ по разнымъ городскимъ захолустьямъ, заглядывалъ въ окна бѣдныхъ квартиръ, въ двери трактировъ и харчевень и останавливался предъ всякою уличною сценой [198]). Эта наблюдательность дала возможность Ѳедотову собрать громадный матеріалъ для своихъ картинъ, въ особенности при его поразительной памяти. По собственнымъ его словамъ, память была у него такова, что „всякая страница, прочитанная имъ въ то время (когда онъ учился въ московскомъ кадетскомъ корпусѣ) по нѣскольку дней носилась передъ его глазами“; если же на экзаменѣ, или при повтореніи урока, случалось запамятовать ту или другую подробность, одну или двѣ учительскія фразы, ему стоило закрыть глаза на минуту,—и все забытое, будто откуда-то выпрыгнувъ, являлось передъ нимъ, какъ написанное на бумагѣ [199]).

Кромѣ живописи, Ѳедотовъ занимался музыкой; онъ участвовалъ, какъ теноръ солистъ, въ хорѣ корпусныхъ пѣвчихъ и, познакомившись чрезъ это съ нотами, почти безъ всякой посторонней помощи выучился играть на фортепіано [200]). Отдавшись живописи, онъ искалъ отдыха въ занятіяхъ музыкой: игралъ на гитарѣ, пѣлъ съ ея аккомпаниментомъ романсы и пѣсни собственнаго сочиненія и занимался поэзіей [201]). Большая часть его художественныхъ идей, выраженныхъ его карандашомъ или кистью, получила также поэтическую обработку [202]). Такъ, напримѣръ, „Сватовство маіора“, „Свѣжій кавалеръ“, „Разборчивая невѣста“ имѣли стихотворныя объясненія, изъ которыхъ, къ сожалѣнію, сохранилось только первое. Нижеслѣдующее прозаическое объясненіе двухъ послѣднихъ картинъ составлено также самимъ авторомъ.

„Свѣжій кавалеръ“ „Утро послѣ пированія по случаю полученнаго ордена. Новый кавалеръ не вытерпѣлъ, чѣмъ свѣтъ нацѣпилъ на халатъ свою обнову и горделиво напоминаетъ свою значительность кухаркѣ. Но она насмѣшливо показываетъ ему единственные, да и то стоптанные и продыравленные сапоги, которые несетъ чистить. На полу валяются объѣдки и осколки вчерашняго пира, а подъ столомъ, вѣроятно, оставшійся на полѣ битвы тоже кавалеръ, но изъ такихъ, которые пристаютъ къ проходящимъ съ требованіемъ паспортовъ. Талія кухарки не даетъ права хозяину имѣть гостей лучшаго тона“ [203]).

„Разборчивая невѣста“. „Пожилая дѣвица гадала. Къ ней являлся несовсѣмъ красивый господинъ съ букетомъ цвѣтовъ; вручивъ его гадавшей, онъ падаетъ передъ ней на колѣни. Видна взаимность. За дверью между тѣмъ мать подслушиваетъ, что̀ тутъ происходитъ, и даетъ объ этомъ знать мужу: тотъ крестится отъ радости“ [204]).

„Сватовство Майора“, капитальнѣйшее произведеніе Ѳедотова [205]), объяснено имъ въ стихахъ. Эта стихотворная пьеса Ѳедотова—наиболѣе удачное изъ всѣхъ литературныхъ произведеній автора. Она состоитъ изъ трехъ частей. Въ первой авторъ обращается къ читателю съ просьбой о снисходительномъ отношеніи къ его произведенію. Во второй передаются размышленія холостого майора о неудачахъ своей службы и намѣренія его поправить свои обстоятельства женитьбой на дочкѣ лѣсного подрядчика Кулькова. Въ третьей изображается домъ Кулькова, въ которомъ происходятъ большія хлопоты по случаю пріѣзда жениха, т.-е. то, что художникъ представилъ на картинѣ [206]). На ней изображенъ купеческій домъ, убранный по празднич-

ному; ожидается пріѣздъ жениха. Столъ уставленъ въ изобиліи яствами и винами. Хозяйка одѣта по французской модѣ, но голова ея повязана по-старинному сизовымъ платочкомъ. Дочка-невѣста декольтирована. Глухая, но любопытная хозяйкина сватья спрашиваетъ у сидѣльца, зачѣмъ онъ несетъ столько бутылокъ? Толстая сваха въ парчевомъ шугаѣ явилась съ докладомъ, что женихъ идетъ. Услышавъ это, отецъ невѣсты, привыкнувшій ходить въ армякѣ, поправляетъ на себѣ и застегиваетъ непривычный для него сюртукъ. Невѣста переконфузилась, испугалась и хочетъ убѣжать въ свою свѣтлицу, но мать ее удерживаетъ за платье. Въ дверяхъ показывается женихъ: бравый майоръ крутитъ свой усъ, радуясь перспективѣ женитьбы съ богатымъ приданымъ и сознавая честь, которую онъ оказываетъ, предлагая руку дочери купца, счастливаго отъ мысли имѣть такого зятя. Сибирскій котъ сидитъ на полу и умывается. На стѣнахъ висятъ картины. На нихъ изображены: Угрѣшская обитель, съ святителемъ въ облакахъ, надъ нею митрополитъ, Кутузовъ, казацкій хлопчикъ Елавайскій и мало похожій портретъ самого хозяина, съ книжкой въ рукахъ (значитъ грамотный) и въ золотой рамѣ [207]).

Это произведеніе Ѳедотова, по юмористическому изображенію купеческаго быта, можетъ быть поставлено на ряду съ лучшими комедіями Островскаго, къ которому упомянутый художникъ относился весьма сочувственно [208]). Въ области живописи Ѳедотовъ всего болѣе походитъ на Гогарта, которымъ очень увлекался [209]). „Сватовство майора“ даже сюжетомъ напоминаетъ „Le mariage à la mode“, самое знаменитое произведеніе Гогарта [210]), имѣвшаго своимъ юмористическимъ характеромъ рѣшающее вліяніе на англійскую школу живописи [211]), основателемъ которой онъ считается [212]).

„Le mariage à la mode“ состоитъ изъ шести картинъ.

Въ первой изображенъ графъ Скуондерфильдъ (squander—проматывать, расточать, fild—поле). Онъ разговариваетъ съ богатымъ купцомъ, на дочери котораго графъ хочетъ женить своего сына. Оба старика заняты составленіемъ брачнаго договора, читаемаго отцомъ богатой невѣсты. Около него стоитъ бухгалтеръ, а около окна господинъ съ планомъ въ рукахъ, смотрящій на принадлежащее графу зданіе, которое все строится, но за недостаткомъ денегъ не можетъ быть доведено до вожделѣннаго конца. На диванчикѣ сидятъ женихъ и невѣста. Они другъ на друга не смотрятъ: бракъ совершается не по сердечному влеченію, а по разсчету; одной сторонѣ нужны деньги, а другой

знатность. Женихъ смотрится въ зеркало. Невѣста разговариваетъ съ молодымъ прокураторомъ, который чинитъ перо. Онъ замѣтилъ, что ей бракъ не по сердцу и надѣется на ея благосклонность. Около жениха и невѣсты двѣ собаки, привязанныя одна къ другой. Одна—старая, усталая, лежитъ; другая—молодая, бодрая, хочетъ бѣгать (символъ дисгармоніи, грозящей брачущимся). Картины, висящія по стѣнамъ, отличаются ужасными сюжетами: Каинъ, убивающій Авеля, св. Лаврентій на желѣзной рѣшеткѣ, подъ этой картиной Виѳлеемское избіеніе младенцевъ, напротивъ Прометей съ орломъ, грызущимъ ему печень, Юдиѳь съ головою Олоферна, св. Себастіанъ со стрѣлами въ груди. На большомъ портретѣ изображенъ герой въ пылу сраженія. На потолкѣ—Фараонъ, гибнущій въ водахъ Чермнаго моря.

На второй картинѣ изображено одно изъ утръ вступившей въ бракъ молодой четы. Мужъ пріѣхалъ домой послѣ безпутно проведенной ночи и въ крайнемъ утомленіи, не снимая шляпы съ головы, сѣлъ на стулъ. Жена его была дома. У нея всю ночь играли въ карты и была музыка. Карты и скрипка валяются на полу съ книжкой объ игрѣ въ винтъ. Веселье кончилось недавно. Еще не всѣ свѣчи потушены. Лакей потягивается и зѣваетъ, не успѣвъ прибрать комнаты. Супруги повидимому тоже въ сладкой дремотѣ. Она сидитъ за утреннимъ чаемъ въ неглиже. Домоправитель явился съ бумагами къ графу, которому не до счетовъ. Этотъ домоправитель методистъ: изъ его кармана торчитъ книга „О перерожденіи“. Его жестъ выражаетъ изумленное негодованіе.

Въ третьей картинѣ изображенъ кабинетъ доктора, которому графъ показываетъ пилюли, прописанныя ему отъ его болѣзни. Причина ея тутъ же: молодая дѣвушка, стоящая въ слезахъ. Между графомъ и докторомъ стоитъ пожилая особа, познакомившая графа съ молодой дѣвушкой.

Четвертая картина переноситъ насъ въ будуаръ графини. Она стала матерью; на ея стулѣ дѣтская трещетка и коралловый зубъ. Графиня сидитъ передъ зеркаломъ, за ней стоитъ парикмахеръ, завивающій ей волосы. Она разговариваетъ съ прокураторомъ, предлагающимъ ей билетъ въ маскарадъ или афишу, о немъ увѣдомляющую. Прокураторъ указываетъ лѣвою рукою на находящуюся возлѣ картину, на которой изображенъ маскарадъ. У его ногъ книга Кребилльона „Софа“, въ которой разсказано все, что происходило на этой мебели. Въ противоположной сторонѣ будуара пѣвецъ и флейтистъ плѣняютъ своимъ искус-

ствомъ слухъ присутствующихъ. Какъ бы по мановенію этихъ волшебныхъ звуковъ, изъ корзины, стоящей на полу, выпрыгнули статуэтки, изображающія разныхъ животныхъ и античныя существа и пріобрѣтенныя на аукціонѣ графомъ, который сидитъ около артистовъ въ папильоткахъ и пьетъ шоколадъ. Гости восторгаются музыкой, за исключеніемъ одного, который спитъ и своимъ храпомъ ей аккомпанируетъ. Шоколадъ разноситъ негритенокъ, лукаво посматривающій на пѣвца-кастрата. Висящія на стѣнахъ картины изображаютъ эротическіе сюжеты: Іо съ Юпитеромъ, Орелъ Юпитера, уносящій Ганимеда, Леда съ лебедемъ и т. п.

Пятая картина посвящена ночи послѣ маскарада. Прокураторъ съ графиней пріѣхалъ въ изображенное на картинѣ помѣщеніе. Графъ былъ увѣдомленъ. Онъ входитъ въ комнату. Тогда прокураторъ схватываетъ шпагу. Соперники дерутся. Наконецъ, графъ пораженъ шпагою прокуратора, который, не успѣвъ одѣться, выскакиваетъ въ окно. Время зимнее: топится каминъ, и сильный сквозной вѣтеръ задуваетъ свѣчу. Сквознякъ причиненъ растворенной дверью, въ которую входятъ: хозяинъ помѣщенія, полисменъ и сторожъ. Послѣдняго не видно: показывается лишь рука, держащая фонарь. Пришедшіе увидали раненаго графа и упавшую передъ нимъ на колѣни его жену, не успѣвшую привести въ порядокъ свой костюмъ.

На шестой картинѣ графиня, послѣ смерти мужа, возвратилась къ своему отцу. Она покрыта позоромъ. Прокураторъ схваченъ, заключенъ въ тюрьму и повѣшенъ. Извѣстіе о его гибели лежитъ на полу вмѣстѣ съ пустымъ пузырькомъ, въ которомъ былъ ядъ. Графиня отравилась: она умираетъ, сидя въ креслахъ. Старушка няня подноситъ ей ея ребенка. Ея отецъ снимаетъ съ ея руки кольцо, чтобы оно не пропало. Онъ сталъ страшно скупъ. Собака, худая, какъ скелетъ, воспользовалась суматохой, взобралась на столъ и поѣдаетъ обѣдъ. Аптекарь держитъ за воротъ лакея, принесшаго роковое извѣстіе, а, можетъ быть, и пузырекъ съ ядомъ. Къ дверямъ торжественною поступью направляется болѣе ненужный докторъ [213]).

Въ своихъ произведеніяхъ Гогартъ преслѣдовалъ не столько художественныя, сколько нравственно-общественныя цѣли [214]). Онъ особенно высоко цѣнилъ комедію, такъ какъ утверждалъ, что все, воспринятое наглядно, гораздо убѣдительнѣе прочитаннаго. Онъ говорилъ о своихъ произведеніяхъ, что авторъ старался ихъ обрабатывать, какъ драматическій писатель: „Моя картина — это моя сцена. Мужчины и женщины — мои актеры,

которые своими поступками и жестами исполняютъ нѣмую игру“ [215]).

Въ Англіи встрѣчаются энтузіасты, дерзающіе сравнивать Гогарта съ самимъ Шекспиромъ. Однажды юмористу Чарльзу Ламбу былъ предложенъ вопросъ: „Какая ваша любимая книга?—Шекспиръ, отвѣчалъ онъ. А другая?—Гогартъ“ [216]).

Юморъ одна изъ наиболѣе характеристическихъ чертъ Шекспира. Едва ли не во всѣхъ произведеніяхъ названнаго писателя вплетена личность специфически-юмористическая. Да и большинство его драматическихъ характеровъ, за исключеніемъ только второстепенныхъ лицъ, не лишены юмористическихъ чертъ. Весь образъ изложенія мыслей Шекспира, а слѣдовательно, представленій и связи мыслей, точно также свойственные названному писателю скачки и переходы изъ одного контраста въ другой, а также нагроможденіе образовъ и сравненій представляютъ внутреннее родство съ юмористическимъ выраженіемъ [217]).

Лишь высшему искусству, величайшему драматическому генію, какимъ былъ Шекспиръ, доступно изображеніе чувствъ, аффектовъ и страстей не въ одной лишь простой, естественной формѣ, а въ переливчатомъ отраженіи юмора, который ихъ какъ бы удваиваетъ [218]).

Юморъ вполнѣ умѣстенъ въ трагедіи, потому что онъ возвышаетъ драматическіе эффекты благодаря своей способности соединяться съ самыми различными душевными движеніями и, согласно съ ихъ силою и глубиною, можетъ достигать горькой иронiи, которой, напримѣръ, проникнута растерзанная душа Гамлета и преисполнено скорбное сердце Дурака въ Лирѣ [219]).

Юморъ Гамлета и Дурака Лира достигаетъ высшаго психологическаго и поэтическаго значенія, какъ настроеніе души, покончившей всѣ счеты съ жизнью и возвысившейся надъ земною суетою [220]).

Дуракъ Лира, послѣ изгнанія Корделіи, удаляется въ безъисходномъ горѣ. Но когда Лиръ снова призываетъ къ себѣ своего Дурака, то послѣдній въ разныхъ шуткахъ и прибауткахъ хочетъ показать все безуміе въ рѣшеніи короля, желая его спасти отъ грядущихъ послѣдствій. Но король ослѣпленъ въ своемъ упрямствѣ и никого не хочетъ слушать. Но вотъ послѣдствія, предвидѣнныя Дуракомъ, наступаютъ. Удары судьбы становятся все сильнѣе, все ужаснѣе. Дуракъ остается вѣрнымъ своему господину до конца и хотя въ сердцѣ своемъ проливаетъ горючія слезы надъ его несчастьями, постарается разсмѣшить его своими глупыми выходками, въ которыхъ однако просвѣчиваетъ созна-

ніе, что величайшая земная мудрость есть глупость предъ очами Божіими. Дуракъ вполнѣ сознаетъ все глубокое и серьезное значеніе жизни и видитъ въ судьбѣ Божіе предопредѣленіе. Въ этомъ находитъ онъ утѣшеніе и силу подняться надъ житейскими невзгодами, надъ которыми потому и въ состояніи смѣяться. Оттого Дуракъ Лира истинный мудрецъ, но эту мудрость онъ почерпнулъ не изъ философіи, а изъ своего преисполненнаго добрыхъ чувствъ сердца, которое разрывается отъ сумасшествія Лира, и его Дуракъ умираетъ съ шуткой на устахъ [221]): „А я завалюсь спать въ полдень“ [222]).

Подобно Дураку Лира, внутренно плакавшему и наружно смѣявшемуся надъ безуміемъ своего господина, и мы невольно иногда улыбаемся, глядя на сумасшедшаго, вызывающаго однако въ насъ глубокое состраданіе. Это оттого, что сумасшествіе и ужасно, и смѣшно, слѣдовательно юмористично. И если при видѣ душевнобольного слезы навертываются отъ жалости къ существу, потерявшему лучшее, что̀ у него было, то все же иногда трудно удержаться отъ улыбки, когда сумасшедшій говоритъ и поступаетъ согласно со своею idée fixe, находящейся въ полномъ противорѣчіи съ дѣйствительностью [223]). Но этотъ комизмъ сумасшедшихъ щемитъ сердце. Онъ свидѣтельствуетъ, что свѣтильникъ въ нѣдрахъ человѣческаго духа потухъ. А человѣкъ, разумъ котораго омраченъ недугомъ, не человѣкъ. Это—смерть и смерть болѣе ужасная, чѣмъ физическая; она—смерть духовная, а потому всего страшнѣе для человѣка.

„О, силы неба! дайте мнѣ терпѣнье!
Я не хочу безумнымъ быть. Спасите
Меня вы отъ безумія“ [224]).—

восклицаетъ Лиръ, чувствуя, что подъ напоромъ оскорбленій и горя онъ сходитъ съ ума. Равный Шекспиру [224]), по своей художественности, образецъ юмора въ сумасшествіи далъ Гоголь въ „Запискахъ Сумасшедшаго“. Этотъ плюгавый чиновникъ, волосы котораго „похожи на сѣно“ [225]), очень смѣшонъ: „Софи никакъ не можетъ удержаться отъ смѣха, когда глядитъ на него“ [226]). Смѣшонъ онъ, мечтающій, несмотря на свой маленькій чинъ, свою бѣдность, свое ничтожество, о генеральской дочкѣ. И какія оскорбленія онъ выноситъ! Начальникъ отдѣленія говоритъ ему: „Ну, размысли хорошенько! вѣдь тебѣ уже за сорокъ лѣтъ — пора бы ума набраться! Что ты воображаешь себѣ? Ты думаешь, я не знаю всѣхъ твоихъ проказъ? Вѣдь ты волочишься за ди-

ректорской дочерью! Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты! Вѣдь ты нуль, болѣе ничего. Вѣдь у тебя нѣтъ ни гроша за душою. Взгляни хоть въ зеркало на свое лицо,—куда тебѣ думать о томъ!“ [228]) Но этотъ „нуль“ все-таки человѣкъ. И вотъ онъ начинаетъ задумываться: что изъ того, что его счастливый соперникъ камеръ-юнкеръ, а онъ титулярный совѣтникъ?! „Вѣдь это больше ничего, кромѣ достоинства: не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять въ руки. Вѣдь черезъ то, что камеръ-юнкеръ, не прибавится третій глазъ на лбу. Вѣдь у него носъ не изъ золота сдѣланъ, а такъ же, какъ и у меня, какъ и у всякаго; вѣдь онъ имъ нюхаетъ, не ѣстъ, чихаетъ, а не кашляетъ. Я нѣсколько разъ уже хотѣлъ добраться, отъ чего происходятъ всѣ эти разности. Отчего я титулярный совѣтникъ и съ какой стати я титулярный совѣтникъ?“ [229])

Этотъ вопросъ—страшный по своему значенію. Его задаетъ себѣ вмѣстѣ съ Поприщинымъ все человѣчество во время своего культурнаго развитія. Этотъ вопросъ есть вопросъ о неравенствѣ между людьми. На него человѣчество отвѣчало то апатіей стоика, то смиреніемъ христіанства, то французской революціей съ ея потоками крови во имя свободы, братства и равенства, то коммунизмомъ и соціализмомъ. Ничтожные, слабые, загнанные судьбою люди спасаются отъ своего затхлаго существованія, вырваться изъ котораго у нихъ нѣтъ силъ, ихъ больною фантазіей, скрывающей отъ нихъ печальную дѣйствительность и уносящею ихъ въ міръ золотыхъ грезъ. „Сегодняшній день—нашептываетъ она неудачнику—есть день величайшаго торжества. Въ Испаніи есть король. Онъ отыскался. Этотъ король я. Именно только сегодня объ этомъ узналъ я. Признаюсь, меня вдругъ какъ будто молніей освѣтило. Я не понимаю, какъ я могъ думать и воображать себѣ, что я титулярный совѣтникъ“ [230]).

Да, человѣкъ не можетъ жить въ печальной дѣйствительности. Ему необходимо уйти отъ нея въ лучшій міръ, который воображеніе рисуетъ то въ загробномъ существованіи, гдѣ „нѣсть болѣзней и воздыханій“, то въ лучшемъ будущемъ, купленномъ потомъ и кровью борцовъ за прогрессъ культуры, то въ произведеніяхъ искусства, созданныхъ творческимъ геніемъ, то въ сумасшедшемъ бреду больного,—вѣдь геній и помѣшательство едва ли не тождественны [231]).

Но дѣйствительность ледяными каплями падаетъ на разгоряченную голову счастливаго мечтателя и вырываетъ его изъ чуднаго міра его фантазіи. Зачѣмъ нарушать его сонъ? Что дастъ ему суровая правда?

Тьмы низкихъ истинъ мнѣ дороже
Насъ возвышающій обманъ [232]).

Истина сулитъ страданія, непосильнымъ бременемъ тяготѣющія надъ человѣческимъ родомъ. За первородный грѣхъ Богъ проклялъ землю. Терніе—награда за трудъ, а мигъ наслажденія искупается муками дѣторожденія [233]). Въ словахъ, обращенныхъ къ матери безумнымъ страдальцемъ, разумъ котораго потухъ въ безысходной скорби истерзаннаго сердца, слышится вопль всего человѣчества, которое, подобно ребенку, не все ли равно, чѣмъ бы ни тѣшилось,—хотя бы шишкою подъ самымъ носомъ Алжирскаго бея,—лишь бы не плакало... [234]).

Вотъ и сумасшедшій Диккъ, въ лучшемъ романѣ Диккенса [235]) „Давидъ Коперфильдъ", джентльменъ съ добродушной физіономіей и посѣдѣлыми волосами, любившій дѣлать странныя гримасы [256]). М-ръ Диккъ былъ общій любимецъ молодого поколѣнія, потому что принималъ живѣйшее участіе въ дѣтскихъ играхъ [257]). Онъ любитъ пускать бумажнаго змѣя, котораго дѣлаетъ весьма искусно и покрываетъ своими рукописями, написанными мелкимъ, но четкимъ почеркомъ. „О, сколько тутъ веревокъ и съ какимъ искусствомъ онѣ намотаны", воскликнулъ м-ръ Диккъ, показывая своего бумажнаго змѣя Давиду Коперфильду.—„Этотъ змѣй, подымаясь на заоблачную высоту, далеко унесетъ съ собою факты, изложенные въ манускриптѣ. Я обыкновенно пользуюсь этимъ средствомъ для распространенія важныхъ свѣдѣній. Не знаю, куда они попадутъ. Это зависитъ отъ многихъ обстоятельствъ: отъ направленія вѣтра и такъ далѣе. Впрочемъ, я принимаю въ этомъ отношеніи нѣкоторыя предосторожности" [258]). Семейныя невзгоды разстроили психическое здоровье несчастнаго [259]), пришедшаго къ заключенію, что весь міръ помѣшанъ и вселенная—сумасшедшій домъ [260]). М-ръ Диккъ увѣренъ, что мозгъ Карла I перекатился въ его голову [261]) и пишетъ свои мемуары. Его крайне озабочиваетъ, что Карлъ I умеръ уже столько времени тому назадъ. По мнѣнію м-ра Дикка, „это событіе не могло произойти такъ давно. Какимъ образомъ этому лицу приписываютъ мысли, которыя роятся въ моей головѣ"—недоумѣваетъ онъ [262]). Когда онъ узналъ, что его благодѣтельница разорена, то онъ не вполнѣ понималъ всего размѣра обрушившагося несчастья, но когда понялъ, то отчаяніе его было безгранично. Впрочемъ, онъ надѣялся на то, что его мемуары могутъ пригодиться, а также пряталъ скудные остатки своего хлѣба и сыра, думая, что ими онъ спасетъ ее отъ голодной смерти [263]).

М-ръ Диккъ пользуется дружбою ученаго доктора Строиля. „Докторъ читаетъ съ благосклонною улыбкой, объясняя сущность греческихъ корней и размахивая руками; м-ръ Диккъ, увлеченный филологическимъ интересомъ, слушаетъ и мигаетъ, притаивъ дыханіе, хотя по временамъ мысли его улетаютъ въ невѣдомые предѣлы на свинцовыхъ крыльяхъ греческихъ словъ“ [264]).

И вотъ этотъ полу-идіотъ пользуется своей привилегіей человѣка, которому все ни почемъ, чтобы сдѣлать истинно-доброе дѣло. „Сумасбродъ, сэръ, сказалъ м-ръ Диккъ, — простофиля, человѣкъ слабоумный, однимъ словомъ вашъ покорный слуга,— тутъ онъ снова ударилъ себя въ грудь:—сдѣлаетъ то, чего не въ состояніи были сдѣлать люди умные. Я сведу опять несчастныхъ супруговъ. Попытаюсь. На меня никто не разсердится. Мнѣ не станутъ противиться, не обратятъ вниманія, если и выйдетъ глупость. Я, вѣдь, только Диккъ, а кто обращаетъ вниманіе на Дикка? что значитъ Диккъ? ровно ничего! Тьфу“ [265]).

Когда Дикку удалось примирить супруговъ и такимъ образомъ вернуть имъ счастье, то получилъ должную награду отъ своей благодѣтельницы, которую любилъ больше всего на свѣтѣ: „Бабушка торжественно, безъ малѣйшей поспѣшности подошла къ м-ру Дикку, съ нѣжностію обняла его и влѣпила звучный поцѣлуй въ щеку почтеннаго джентльмена. Это было весьма счастливымъ обстоятельствомъ для него, потому что спасло его отъ опасности скомпрометировать себя самымъ эффектнымъ образомъ: я замѣтилъ, какъ онъ въ эту минуту хотѣлъ стать на одну ногу, чтобы достойнымъ образомъ выразить свой восторгъ“ [266]).

По поводу юмористическаго изображенія сумасшедшихъ въ произведеніяхъ Диккенса Тэнъ пишетъ: „Диккенсъ далъ три-четыре портрета безумныхъ, очень забавныхъ съ перваго взгляда, но въ концѣ концовъ своею правдою производящихъ ужасное впечатлѣніе. Надо обладать такимъ же необыкновеннымъ, такимъ же сильнымъ и полнымъ образовъ воображеніемъ, чтобы осмѣлиться писать о душевнобольныхъ.—Въ особенности же у него двое заставляютъ и смѣяться, и содрогаться: Августъ, печальный маньякъ, помѣшанный на томъ, что онъ долженъ жениться на миссъ Пекспифъ, и М. Дикъ, полу-идіотъ, полу-помѣшанный, живущій съ миссъ Тротвудъ.—Понять эту внезапную возбужденность, эту непредвидѣнную грусть, эти невѣроятные порывы искаженной чувствительности; воспроизвести эту задержку въ помыслахъ, эту остановку разсудочной способности, эту манеру повторять всегда одно и то же слово, то обрывающее начатую фразу, то уничтожающее зародившуюся мысль; представить безумную улыбку, ту-

ной взглядъ, глупую, тревожную физіономію этихъ свирѣпыхъ взрослыхъ дѣтей, болѣзненно носящихся со своими идеалами, и поминутно близкихъ къ истинѣ, но не могущихъ схватить ее— для этого необходима фантазія Гоффмана, которою въ той же степени обладаетъ и Диккенсъ. — Разговоръ этихъ разбитыхъ умовъ напоминаетъ скрипъ несмазанной двери: онъ бьетъ васъ по уху. Если хотите, вы найдете тамъ и взрывъ безумнаго хохота; но чаще всего вы встрѣтите стоны и плачъ; вы ужасаетесь при видѣ точности, ясности, силы, возбужденности того представленія, которое породило эти созданія, выношенныя и выдержанныя до послѣдней степени, и канвою которымъ служило дѣйствительное безуміе, существующее въ мірѣ“ [267]).

Юморомъ отличаются не одни сумасшедшіе у Диккенса, но и другіе герои его романовъ, люди въ здравомъ умѣ и твердой памяти, но болѣе или менѣе эксцентричные [268]), какъ истые сыны Альбіона, какъ, напримѣръ, вышеупомянутая бабушка, благодѣтельница м-ра Дикка, и Пиквикъ, доблестный герой „замогильныхъ записокъ Пиквикскаго клуба“.

Бабушка отличалась необыкновенно энергичнымъ нравомъ и съ яростью нападала на ословъ, топтавшихъ лугъ передъ ея окнами. „Не знаю, говоритъ Давидъ Коперфильдъ, до настоящей минуты, какое законное право миссъ Бетси могла имѣть на этотъ зеленый лугъ передъ ея домомъ; кажется, она увѣрила сама себя, что на это, собственно говоря, не требовалось никакого законнаго права. Какъ бы то ни было, единственной обидой, требовавшей немедленнаго мщенія, былъ для нея дерзновенный переходъ осла черезъ эту заповѣдную почву. Чѣмъ бы она ни занималась, какую бы интересную бесѣду ни вела въ ея гостиной, оселъ мигомъ давалъ крутой поворотъ идеямъ бабушки и она стремительно бросалась на своего врага. Лейки и кружки съ водою держались ежеминутно, на случай нападенія, въ потаенномъ мѣстѣ и остроконечныя палки стояли въ сѣняхъ за дверью. Непримиримая война совершалась каждодневно и ежечасно“ [269]). Доставалось и уличнымъ мальчишкамъ, съ которыми эта почтенная особа отважно вступала въ рукопашную. Она съ яростью набросилась на Хама Пеготти, „таскала его по комнатѣ взадъ и впередъ, трясла его, тормошила, теребила за волосы, за воротникъ, затыкала его уши, принимая ихъ за свои собственныя, и вообще обижала его безпощадно“ [270]), хотя онъ ничѣмъ не былъ виноватъ передъ нею, но ей нужно было излить свое волненіе, которое ею овладѣло въ то время, когда мать Давида Коперфильда мучилась, производя его на свѣтъ. Она была вполнѣ увѣрена,

что родится на свѣтъ дѣвочка [271]), потому что ей этого хотѣлось, и узнавъ о тщетности своихъ надеждъ — новорожденное дитя оказалось мальчикомъ,—она съ чувствомъ крайняго разочарованія и негодованія удалилась [272]). Но когда этотъ столь нежеланный ей мальчикъ, послѣ разныхъ мытарствъ, добрался до нея и попросилъ у нея пріюта и защиты отъ его мучителей, то нашелъ въ ней своего ангела хранителя [273]).

Такую же смѣсь чудачествъ съ необыкновенною душевною добротою и благородствомъ, достигающимъ подчасъ едва ли не возвышеннаго героизма, представляетъ и Пикквикъ. Трудно представить себѣ что-либо комичнѣе этого достойнаго джентльмена, вѣчно попадающаго въ просакъ и впутывающагося въ самыя необыкновенныя и неожиданныя приключенія. Но смѣша насъ комичностью своихъ похожденій, онъ насъ глубоко трогаетъ чистотою своихъ намѣреній, благородствомъ своихъ чувствъ и высотою своего характера. Обѣ отличительныя черты юмора: возвышенный образъ мыслей и комичность положенія придаютъ Пикквику чрезвычайно яркую типичность. Юморъ Пикквика въ смыслѣ соединенія высокаго и смѣшного всего рельефнѣе обнаруживается въ его отношеніяхъ къ прекрасному полу. Здѣсь онъ, цѣломудренный, какъ Ньютонъ, является въ полномъ смыслѣ рыцаремъ безъ страха и упрека и тѣмъ не менѣе донельзя смѣшнымъ вслѣдствіе разныхъ злосчастныхъ стеченій обстоятельствъ.

Попавъ случайно не въ свой нумеръ гостинницы, въ которой онъ остановился, и ничего не подозрѣвая, онъ раздѣлся и легъ спать. И вдругъ въ эту комнату входитъ лэди и начинаетъ готовиться къ своему ночному туалету. „Едва ли нужно говорить, что мистеръ Пикквикъ былъ однимъ изъ самыхъ скромныхъ и деликатнѣйшихъ смертныхъ. Одна мысль предстать передъ дамой въ колпакѣ повергала его въ жаръ и трепетъ. Но, какъ на бѣду, онъ завязалъ тесемки своего ночного украшенія узелкомъ и вслѣдствіе этого никакими силами не могъ отъ него отдѣлаться. Но такъ или иначе необходимо было проломить ледъ, а для этого оставалось одно только средство и онъ, скрѣпя сердце, спрятался за занавѣску и закашлялъ“ [274]). Дама страшно перепугалась, узнавъ, что въ ея комнату забрался незнакомый мужчина. Но это было совершенно напрасно: если былъ человѣкъ, свято исполнившій заповѣдь, запрещавшую даже смотрѣть на женщину съ грѣшными мыслями, то это былъ Пикквикъ. Когда дѣло выяснилось, то лэди потребовала, чтобы мистеръ Пикквикъ тотчасъ удалился. „Въ этотъ критическій моментъ, въ этомъ затруднительнѣйшемъ изъ положеній еще разъ сказалась одна изъ луч-

шихъ чертъ возвышеннѣйшей натуры мистера Пикквика. Хотя впопыхахъ онъ надѣлъ поверхъ колпака шляпу, хотя башмаки и гетры его были въ одной рукѣ, а сюртукъ, жилетъ и остальное одѣяніе подмышкой другой, — ничто не могло принудить его отступить отъ прирожденной ему вѣжливости.

— „Я безгранично огорченъ, сударыня!“ —говорилъ онъ, шаркая и низко раскланиваясь.

— „Если вы дѣйствительно огорчены, сэръ, такъ уходите же!“ — крикнула на него лэди. — „Сію секунду, сударыня! Сію секунду! — успокоивалъ ее мистеръ Пикквикъ, отпирая дверь и съ шумомъ роняя свои башмаки. — „Я льщу себя надеждой, сударыня, продолжалъ онъ, подбирая свою обувь и поворачиваясь, чтобы раскланяться передъ дамой еще разъ,—я льщу себя надеждой, что мой ничѣмъ не запятнанный характеръ и то глубочайшее почтеніе, которое я питаю ко всему вашему полу, послужитъ мнѣ въ данномъ случаѣ... о...“ Но прежде, чѣмъ онъ успѣлъ докончить свою рѣчь, дама вытолкнула его въ корридоръ и, захлопнувъ дверь, задвинула ее на задвижку“ [275]).

Въ этотъ разъ завела Пикквика въ комнату лэди злая случайность. Въ другой разъ самъ Пикквикъ проникъ въ женское жилище,—конечно, съ самыми чистыми и благородными намѣреніями.

Онъ узналъ, что какой-то ловеласъ хочетъ увезти тайкомъ воспитанницу изъ пансіона. Чтобы помѣшать этому гнусному намѣренію, Пикквикъ, какъ ему это ни трудно, рѣшается на смѣлый шагъ. „Но дѣлать нечего, придется на немъ остановиться, потому что другого нѣтъ, а вопросъ идетъ о счастіи цѣлой жизни молоденькой особы“ [276]). Пикквикъ не безъ труда проникаетъ въ садъ этого пансіона, а затѣмъ и въ самый пансіонъ, въ которомъ оттого происходитъ страшный переполохъ. Но оказывается, что Пикквикъ явился жертвой гнуснаго обмана. Во всемъ виновенъ безсовѣстный Джингль. И вотъ, въ порывѣ справедливаго негодованія, Пикквикъ произнесъ слѣдующую угрозу: „Но гдѣ и когда бы я ни встрѣтилъ твоего Джингля, вскричалъ мистеръ Пикквикъ, приподнимаясь съ постели и бѣшено ударяя кулакомъ по подушкѣ,—я не удовольствуюсь только тѣмъ, что обличу его, какъ онъ того вполнѣ заслуживаетъ, но я еще расправлюсь съ нимъ самолично. Да, я сдѣлаю это во что бы то ни стало, или пусть мое имя не будетъ Пикквикъ“ [277]).

Впослѣдствіи Пикквикъ встрѣтился съ Джинглемъ—въ тюрьмѣ. Джингль находился въ отдѣленіи для бѣдныхъ, гдѣ „не проходитъ недѣли, чтобы кто-нибудь изъ заключенныхъ не умиралъ

въ мучительнѣйшей агоніи голодной смерти, если только товарищи по заключенію почему-либо не придутъ ему на помощь“ [278]). Тамъ былъ и Іовъ Троттеръ. Оба они были такъ несчастны! „Подите сюда!—произнесъ мистеръ Пикквикъ, стараясь казаться строгимъ, хотя на его жилетъ сбѣжала уже не одна слеза. — Вотъ вамъ!“

Когда кто-нибудь говоритъ: „вотъ вамъ!“,—то каждый, къ кому онъ съ этимъ обращается, по привычкѣ къ значенію этого выраженія, ожидаетъ получить ударъ или пощечину. Того же ожидалъ и Іовъ, потому что недалеко еще было то время, когда мистеръ Пикквикъ былъ одураченъ и осмѣянъ несчастными негодяями, которые были теперь въ его рукахъ. Но... сказать ли правду?.. Изъ кошелька мистера Пикквика появилось нѣчто, что̀ черезъ секунду звякнуло въ рукѣ Іова, а когда философъ быстро отошелъ отъ нихъ, на глазахъ юнаго лицемѣра сверкнули искреннія слезы, а сердце дрогнуло отъ хорошаго и глубокаго чувства“ [279]).

Въ тюрьму мистеръ Пикквикъ попалъ потому, что въ его личную жизнь вмѣшалась женщина. Онъ спросилъ хозяйку своей квартиры, мистриссъ Брадель: „какъ вы думаете, значительно дороже стоитъ содержать двухъ человѣкъ вмѣсто одного“ [280]). Пикквикъ имѣлъ въ виду взять себѣ лакея, а мистриссъ Брадель изъ его словъ заключила, что онъ ей дѣлаетъ предложеніе, Она подала на него искъ и выиграла процессъ. Сознавая всю несправедливость этого гнуснаго дѣла, Пикквикъ ни за что не захотѣлъ уплатить деньги за протори и убытки противной сторонѣ, хотя бы изъ-за этого ему пришлось просидѣть всю жизнь до своей смерти въ тюрьмѣ [281]). Попавъ въ тюрьму и увидавъ весь ужасъ заключенныхъ, Пикквикъ сдѣлался ихъ благодѣтелемъ. Видъ этихъ несчастныхъ глубоко потрясъ доброе сердце Пикквика. Онъ рѣшилъ никуда не выходить изъ своей комнаты [282]). Только по ночамъ онъ немного прогуливался и навѣщалъ больныхъ [283]). Оттого всѣ заключенные такъ его полюбили. Когда Пикквикъ вышелъ изъ тюрьмы, то проводы были очень трогательны и онъ „не безъ труда пробрался сквозь густую толпу заключенныхъ, изъ которыхъ каждый хотѣлъ пожать ему руку. Когда онъ дошелъ до послѣднихъ ступеней и оглянулся, то въ глазахъ его свѣтился свѣтъ небесной радости, потому что изъ всего этого множества блѣдныхъ и истощенныхъ лицъ не было ни одного, которое не было бы безъ его доброты и благотворительности еще гораздо несчастнѣе“ [284]).

Французская пословица гласитъ, что для лакеевъ нѣтъ великихъ людей. Это оттого, что всѣ такъ называемые великіе люди

не лишены слабостей, которыя особенно ярко обнаруживаются въ обыденной жизни. Эти слабости и недостатки заслоняютъ отъ лакеевъ величіе тѣхъ героевъ, которымъ прислуживаютъ. О немногихъ людяхъ можно сказать, что „ils gagnent à être connus“. Къ таковымъ принадлежалъ и Пикквикъ, о которомъ его лакей отзывался такъ: „Въ жизнь свою я не слыхалъ, да не читалъ и въ книгахъ, чтобы бывали ангелы въ брюкахъ и гетрахъ. Этого даже и въ театрахъ не представляютъ. И все-таки скажу вамъ, Іовъ, что это настоящій ангелъ! И хотѣлъ бы я видѣть человѣка, который посмѣлъ бы сказать при мнѣ, что это не такъ“ [285]).

Но Самуэль Уэллеръ нашелъ бы подобнаго и даже еще лучшаго ангела, положимъ, не въ гетрахъ и брюкахъ, но въ латахъ и шлемѣ, „во всѣхъ рыцарскихъ доспѣхахъ на старомъ своемъ конѣ, въ лицѣ Донъ-Кихота, въ этомъ полномъ олицетвореніи юмора“. Самый низшій умъ, пишетъ Рёскинъ, отыщетъ для себя постоянное грубое развлеченіе въ несчастіяхъ рыцаря и безпрерывное удовольствіе въ симпатіи къ его оруженосцу. Человѣкъ средняго ума пойметъ сатирическое значеніе и силу книги, оцѣнитъ ея остроуміе, изящество и правдивость. Но только возвышенный умъ откроетъ въ ней полную нравственную красоту любви и правды, которая является постояннымъ спутникомъ всѣхъ самыхъ слабыхъ сторонъ и заблужденій героя. Поднявшись надъ грубыми приключеніями и плоскими шутками, такой умъ проникнетъ сквозь ржавыя латы, въ безумно-блуждающемъ взорѣ онъ уловитъ выраженіе силы, самопожертвованія и всечеловѣческой любви“ [286]).

Донъ-Кихотъ есть воплощенное противорѣчье между возвышенностью намѣреній, которымъ онъ посвятилъ себя всецѣло, и тѣми комически результатами, къ какимъ приводили всѣ его благія начинанія. Проникнутый любовью къ людямъ Донъ-Кихотъ становится странствующимъ рыцаремъ, чтобы искоренить на землѣ всякую неправду и уничтожить всякое зло. Стремясь къ этой великой цѣли, онъ совершенно забываетъ себя: самоотверженіе самая характеристическая черта его личности. Онъ храбро воюетъ со всякими притѣснителями, которые рисуются его больному воображенію обыкновенно не тамъ, гдѣ они на самомъ дѣлѣ. И средства, которыми онъ пользуется для искорененія зла, хотя всегда безусловно честны, но обыкновенно приводятъ къ результатамъ прямо противоположнымъ. Въ этомъ заключается причина того, что „его фигура едва ли не самая комическая фигура, когда-либо нарисованная поэтомъ“ [287]). Но „главное дѣло въ искренности и силѣ самого убѣжденія... а ре-

зультатъ въ рукѣ судебъ. Онѣ однѣ могутъ показать намъ, съ призраками ли мы боремся, съ дѣйствительными ли врагами, и какимъ оружіемъ покрыли мы наши головы. Наше дѣло вооружиться и бороться“ [288]). Типичнымъ представителемъ этой борьбы и является Донъ-Кихотъ, съ его благородными намѣреніями, честными усиліями и постоянными неудачами. „Послѣ рѣшительнаго пораженія Донъ-Кихота рыцаремъ свѣтлаго мѣсяца, переодѣтымъ баккалавромъ, послѣ его отреченія отъ рыцарства, незадолго до его смерти, — стадо свиней топчетъ его ногами. Намъ однажды довелось слышать укоры Сервантесу—зачѣмъ онъ это написалъ, какъ бы повторяя старыя, уже брошенныя шутки; но и тутъ Сервантесомъ руководилъ инстинктъ генія—и въ самомъ этомъ безобразномъ приключеніи лежитъ глубокій смыслъ. Попираніе ногами свиней встрѣчается всегда въ жизни Донъ-Кихотовъ—именно передъ ея концомъ; это послѣдняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманію. Это пощечина фарисея... Потомъ они могутъ умереть. Они прошли весь огонь горнила,—завоевали себѣ безсмертіе—и оно открывается передъ ними“ [289]).

„Смерть Донъ-Кихота навѣваетъ на душу несказанное умиленіе. Въ это мгновеніе все великое значеніе этого лица становится доступнымъ каждому. Когда бывшій его оруженосецъ, желая его утѣшить, говоритъ ему, что они скоро снова отправятся на рыцарскія похожденія:—„Нѣтъ, отвѣчаетъ умирающій,—все это навсегда прошло, и я прошу у всѣхъ прощенія; я уже не Донъ-Кихотъ, я снова Алонзо добрый, какъ меня нѣкогда называли,—Alonso el Bueno“.

Это слово удивительно; упоминаніе этого прозвища въ первый и послѣдній разъ—потрясаетъ читателя. Да, одно это слово имѣетъ еще значеніе передъ лицомъ смерти. Все пройдетъ, все исчезнетъ, высочайшій санъ, власть, всеобъемлющій геній, все разсыпется прахомъ...

Все великое земное
Разлетается какъ дымъ...

Но добрыя дѣла не разлетаются дымомъ; они долговѣчнѣе самой сіяющей красоты; „все минется, сказалъ апостолъ, одна любовь останется“ [290]).

Донъ-Кихотъ воодушевленъ самой высокой идеей, доступной человѣческому духу: идеей борьбы со зломъ, съ цѣлью уничтожить его и содѣйствовать добру, правдѣ и справедливости въ

жизни человѣчества. Но при столкновеніи съ дѣйствительностью получается масса комическихъ эпизодовъ, вслѣдствіе полнаго контраста между высокими намѣреніями Донъ-Кихота и плачевными результатами, вслѣдствіе того, что воображенію названнаго героя міръ представляется совершенно инымъ, чѣмъ онъ въ дѣйствительности [291]). Поэтому Донъ-Кихотъ представляетъ такой яркій юмористическій типъ. Намѣренія Донъ-Кихота импонируютъ намъ своей высотой. Да и не одни его намѣренія, но и его несокрушимая энергія при стремленіи ихъ осуществить. Но результаты этихъ намѣреній и усилій ихъ проведенія въ жизнь до того противорѣчатъ идеѣ Донъ-Кихота, что онъ самъ и его поступки окрашиваются въ яркій комическій колоритъ [292]). Къ Донъ-Кихоту какъ нельзя болѣе примѣнимы выше приведенныя слова Канта о томъ, что съ нравственной точки зрѣнія важны добрыя намѣренія и усилія ихъ осуществить, а не ихъ результаты, находящіеся не въ нашей власти [293]).

О Донъ-Кихотѣ Байронъ говоритъ (Донъ-Жуанъ. Перев. П. Козлова. Пѣснь XIII):

IX.

Печальнѣе романа нѣтъ на свѣтѣ,
Тѣмъ болѣе, что онъ толпу смѣшитъ;
Герой его имѣетъ лишь въ предметѣ
Борьбу со зломъ; пороки онъ клеймитъ
И хочетъ, чтобы сильный былъ въ отвѣтѣ,
Когда неправъ. Безуменъ лишь на видъ
Другъ чести, Донъ-Кихотъ! Грустнѣй морали
Той эпопеи сыщемъ мы едва-ли.

X.

Карать несправедливость; слабыхъ жёнъ
Поддерживать; спасать отъ угнетенья
Народы, признавая какъ законъ
Лишь правду—вотъ высокія стремленья!
Ужели доблесть—только свѣтлый сонъ,
На дѣлѣ-жъ—миѳъ иль свѣтлое видѣнье
Изъ царства грёзъ? Ужель Сократъ—и тотъ
Лишь мудрости злосчастный Донъ-Кихотъ!

XI.

Духъ рыцарства сатира Сервантеса
Въ Испаніи сгубила. Ѣдкій смѣхъ
Направилъ бѣдный край на путь прогресса,
Но въ нёмъ—увы!—героевъ вывелъ всѣхъ.

Какъ только романтизмъ лишился вѣса,
Исчезла доблесть. Дорого успѣхъ
Писателя его отчизнѣ стоилъ:
Насмѣшкою онъ жизнь ея разстроилъ.

Разладъ между намѣреніями и усиліями ихъ осуществить, съ одной стороны, и ихъ результатами, съ другой, поражалъ человѣческій умъ еще въ глубокой древности. На почвѣ этого разлада возникъ миѳъ объ Эдипѣ, намѣревавшемся избѣгнуть предсказанныхъ ему оракуломъ преступленій и сдѣлавшемъ для этого все отъ него зависѣвшее. Но иронія судьбы какъ-разъ воспользовалась его благородными усиліями въ смыслѣ діаметрально противоположномъ его благимъ намѣреніямъ. Такимъ образомъ Эдипъ является олицетвореніемъ разлада между добрыми намѣреніями и гибельными результатами, между благими усиліями, въ которыхъ человѣкъ воленъ, и дурными послѣдствіями, въ которыхъ онъ неволенъ. (См. т. I, изд. 2-е, стр. 98 — 99, 117 — 118). Этотъ разладъ встрѣчается безпрестанно: человѣкъ хочетъ добра, а выходитъ зло, а иногда наоборотъ: человѣкъ хочетъ сдѣлать зло, а выходитъ добро. Не даромъ русская пословица гласитъ: „Ты къ худшему, а Богъ къ лучшему“. Братья Іосифа замышляли злое, продавъ Іосифа въ Египетъ, а изъ этого вышло доброе: возвышеніе того, кого они хотѣли погубить, и спасенье народа отъ голода [294]). Неронъ желалъ истребить христіанство, а гоненія названнаго императора содѣйствовали утвержденію этой религіи [295]). Изъ эгоистическихъ цѣлей произошли магія и алхимія. Изъ алхиміи произошла химія. По этому поводу Хенеръ замѣчаетъ: „Изъ поисковъ сдѣлать нѣкоторымъ зло произошло добро для всѣхъ“ [296]). Наоборотъ, испанскій филантропъ XVI вѣка, Las Casas содѣйствовалъ торговлѣ негровъ, имѣя самыя благія намѣренія: спасти индѣйцевъ отъ окончательной гибели, тогда какъ негры выносили трудъ въ рудникахъ сравнительно легко [297]).

Въ особенности юмористическія лица достигаютъ обыкновенно цѣлей, противоположныхъ намѣреніямъ, изъ которыхъ лучшія часто приводятъ къ великимъ бѣдствіямъ [298]). Смотря по послѣдствіямъ, такое лицо можетъ быть смѣшно, какъ Донъ-Кихотъ, или трагично, какъ Эдипъ. Перваго можно назвать комическимъ Эдипомъ, второго трагическимъ Донъ-Кихотомъ. Эти имена представляютъ идеализмъ человѣчества при столкновеніи съ реализмомъ жизни.

Донъ-Кихотъ есть символъ величія человѣческаго идеала и его поруганія въ борьбѣ съ реальными условіями міра [299]).

Этотъ юморъ Донъ-Кихота есть юморъ всей человѣческой судьбы, обнаруживающей все величіе и всю слабость человѣка.

Противорѣчіе, это главнѣйшее условіе юмора, проникаетъ всю исторію цивилизаціи. Оно присуще идеѣ культурнаго прогресса. Цивилизація заключается въ стремленіи къ улучшенію жизни, т.-е. къ уничтоженію зла, торжеству добра, исчезновенію страданій и увеличенію наслажденій въ смыслѣ ихъ количества, интенсивности и благородства. Мы стремимся если не совсѣмъ побѣдить смерть, то, по крайней мѣрѣ, какъ можно болѣе удалить ее, уничтожить болѣзни [300]), дать матеріальное благосостояніе всѣмъ слоямъ общества и пріобщить ихъ къ радостямъ духовной дѣятельности въ области наукъ и искусства. Просвѣщенный разумъ, уничтоживъ разныя пугала, внушившія безотчетные ужасы людямъ, омраченнымъ разными суевѣріями, подчиняя природу, извлекаетъ изъ нея несмѣтныя богатства, добываемыя промышленностью, руководимою наукою. Все болѣе демократизирующаяся политика расширяетъ путь ко всевозможнымъ благамъ, дѣлающимся доступнымъ всѣмъ вообще и каждому порознь, соотвѣтственно индивидуальной энергіи и талантливости. И тѣмъ не менѣе человѣчество не становится счастливѣе, если судить по пессимизму литературы, увеличивающемуся проценту сумасшествій и самоубійствъ. Правда, мы еще очень далеки отъ конечной цѣли высшаго благополучія. Но развѣ можно серьезно вѣрить въ его достиженіе? Развѣ мы не убѣждены въ его недостижимости? По мѣрѣ увеличенія благосостоянія, увеличиваются и требованія, влекущія за собой неудовлетворенность и недовольство достигнутою степенью прогресса. Высшее благо недостижимо уже по одному тому, что если бы люди дѣйствительно въ концѣ концовъ къ нему приблизились, то это высшее благо тотчасъ превратилось бы, пожалуй, въ величайшее проклятье, такъ какъ породило бы смертельную скуку вслѣдствіе отсутствія надобности и возможности стремиться далѣе. Поэтому, можетъ быть, прогрессъ заключается въ томъ, что страданія и наслажденія все болѣе дѣлаются специфически-человѣческими. Оттого жизнь становится интенсивнѣе, интереснѣе, но будетъ ли она оттого „счастливѣе“?

Вѣра въ лучшее будущее, въ смыслѣ достиженія человѣчествомъ полнаго счастія, противорѣчила бы и справедливости. Эта вѣра предполагаетъ громадное число поколѣній, прокладывающихъ своими страданіями и усиліями путь къ благополучію далекаго потомства. Неужели столько людей было создано только для того, чтобы подготовить счастіе для людей будущихъ временъ?

КНИГА МІРОВОЙ ИСТОРІИ.

(Изъ M. Schultz).

Я надъ этой старой книгой
Проводилъ часы, вникая,
И вѣковъ былыхъ видѣнья
Предо мною шли уныло.
Что за цѣль временъ теченья?
И куда оно несется?
Для чего здѣсь горы труповъ?
И повсюду злая травля?
Родъ приходитъ, родъ уходитъ...
Не стоитъ пустою сцена...
„Все впередъ“, таковъ здѣсь лозунгъ,
И бѣгутъ послушно люди.
Вдругъ нагрянетъ злая буря
И съ лица земли сметаетъ,
Что̀ накоплено вѣками,
Что̀ трудомъ добыто тяжкимъ.
Но еще весь кругъ не пройденъ...
Не исписанъ листъ послѣдній...
Что-жъ за цѣль лежитъ предъ міромъ?
Льдомъ онъ что-ль закоченѣетъ?
Иль народъ, по насъ грядущій,
Будетъ жить здѣсь безъ печали?
Такъ ужель для этой цѣли
Нужны тьмы былыхъ страданій?
Въ отголоскахъ дней минувшихъ
Верхъ беретъ не радость,—горе...
Что̀ въ весельи господина,
Коль вокругъ рабовъ стенанье?
Но любовь, цвѣтокъ чудесный,
Въ міровой растетъ юдоли...
Мечъ, огонь пусть свирѣпѣютъ,—
Не грусти! Любовь пребудетъ! 300[a]).

Этотъ вопросъ, между прочимъ, занималъ и Канта. Онъ пишетъ: „Недоумѣніе вызываетъ во всякомъ случаѣ то обстоятельство, что старшія поколѣнія исполняютъ свое тягостное дѣло ради позднѣйшихъ, чтобы подготовить именно для нихъ ступень, начиная отъ которой позднѣйшія поколѣнія могли бы дальше возводить строеніе, составляющее цѣль культуры и что только самымъ позднимъ (поколѣніямъ) выпадетъ на долю счастіе обитать въ томъ строеніи, надъ которымъ трудилась длинная вереница ихъ предковъ (по правдѣ—помимо ихъ намѣренія), не будучи сами причастными тому счастію, которое они приготовляютъ. Однако, сколько это ни представляется загадочнымъ, таково однако истинное положеніе дѣла, если только допустить, что

одна порода животныхъ должна обладать разумомъ и въ качествѣ клана разумныхъ существъ, смертныхъ въ отдѣльности, но безсмертныхъ, какъ цѣлая порода должна такъ или иначе достигнуть полнаго развитія своихъ природныхъ задатковъ“ [301]). Жюль Леметръ замѣчаетъ, что всякое эволюціонное объясненіе вселенной и предположеніе ряда ступеней нравственнаго развитія, причемъ каждая предшествующая является лишь средствомъ для послѣдующей, предполагаетъ неустранимую долю несправедливости. Въ самомъ дѣлѣ, почему же родившіеся ранѣе должныстрадать и погибать для благосостоянія тѣхъ, которые родились позже? [302]). „Не для того же я страдалъ, чтобы собой, злодѣйствами и страданіями моими унавозить кому-то будущую гармонію“, восклицаетъ Иванъ въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“ Достоевскаго [303]).

Но безъ этой надежды на лучшее будущее и стремленія къ нему нѣтъ смысла жизни. Сама сущность человѣческой природы заключается въ потребности борьбы, стремленія къ лучшему будущему, стремленія, порождаемаго недовольствомъ тѣмъ, что достигнуто. Сравненіе настоящаго съ прошедшимъ убѣждаетъ въ прогрессѣ. Но прогрессъ есть лишь стремленіе къ цѣли. Неужели человѣчество предназначено лишь къ вѣчному стремленію безъ всякой возможности достигнуть вожделѣннаго конца? Неужели каждый шагъ по пути культурнаго прогресса лишь раздвигаетъ горизонтъ и все большею требовательностью и недовольствомъ достигнутымъ увеличиваетъ жажду лучшаго, и такъ безъ конца?“. И если это дѣйствительно такъ, то всякое стремленіе по пути прогресса есть донъ-кихотство, а все человѣчество, вѣчно влекомое недостижимою цѣлью будущаго блага, не находится ли въ положеніи осла [304]) съ привязанной на головѣ палкой, на концѣ которой пучекъ сѣна лишь манитъ глупое животное къ себѣ, которое, стремясь къ желанной цѣли, съ каждымъ шагомъ однако удаляетъ ее отъ себя? Сколько бы ни шагалъ оселъ впередъ, онъ этого сѣна не достигнетъ. Сколько бы человѣчество ни работало, ни боролось, ни стремилось къ осуществленію земного рая, онъ навсегда останется лишь заманчивой перспективой. Стремленіе къ недостижимой цѣли нашего счастія для всего человѣчества, безъ котораго однако жизнь теряетъ свой главный интересъ, этотъ вѣчный порывъ къ несбыточной мечтѣ, это донъ-кихотство двигателей культурнаго прогресса преисполнено глубочайшаго юмора, такъ какъ

„Все это было бы смѣшно,
Когда бы нѣ было такъ грустно“ [305]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ГЛАВѢ XIII-й.

1) Theodor Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 163—164.

1*a*) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 526. Наоборотъ, Фр. Янъ думаетъ, „что наивность никогда не можетъ разсматриваться, какъ переходъ къ юмору". (Fr. Jahn, Das Problem des Komischen in seiner Geschichtlichen Entwickelung. Potsdam. S. 102). Тамъ же опредѣленіе наивности. (Ibid. S. 102). Примѣромъ дѣтской наивности можетъ служить увѣренность дѣтей въ „Мужикахъ" Чехова, плеснувшихъ въ постный день молока въ пищу ненавидимой ими старухи, что она, оскоромившись, за этотъ грѣхъ потерпитъ наказаніе. (А. Чехова, Мужики. Спб. изд. А. С. Суворина. 1897, стр. 28—29).

Наивность дѣтей обнаруживается въ увѣренности, что отличить Адама и Еву невозможно, если „они не одѣты" (Léon Dumant, Des causes du rire. Paris. 1862, p. 98).

1*b*) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 586—587).

1*c*) Ibid. S. 587.

2) „Слово „юморъ" (humor, по-англійски humour) означало сначала полатыни и по-англійски влажность, жидкость. Оно сохраняетъ это значеніе до сихъ поръ. Затѣмъ этимъ словомъ стали называться жидкости, находящіяся въ человѣческомъ тѣлѣ. Древніе греческіе и римскіе врачи насчитывали четыре такихъ жидкостей: мокроту, кровь, желчь обыкновенную и желчь черную или перегорѣлую. Изъ различныхъ соединеній этихъ жидкостей, съ преобладаніемъ той или другой, производились извѣстные четыре темперамента (отъ слова „temperamentum" отъ „temperare", что значитъ: соединять что-либо надлежащимъ образомъ, соблюдая пропорцію)". (См. Dr. Herm. Ulrici, Abhandlung zur Kunstgeschichte als angewandter Aesthetik. Leipzig. 1876. S. 208).

„Юморъ въ литературномъ и эстетическомъ смыслѣ слова означаетъ счастливое или по крайней мѣрѣ своеобразное соединеніе противоположныхъ настроеній и воззрѣній, подобно тому, какъ древняя медицина объясняла темпераментъ, особливо счастливое настроеніе духа какъ слѣдствіе соединенія разныхъ соковъ (humores). Юмористъ видитъ жизнь и міръ заразъ въ комическомъ и серьезномъ, насмѣшливомъ и сострадательномъ, шутливомъ и печальномъ, смѣшномъ и плаксивомъ настроеніи, оптимистически и пессимистически, съ критическимъ взоромъ и краткими рѣчами" (Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J. Kunstlehre in fünf Teilen. Zweiter Teil: Poetik und Mimik. Freiburg im Breisgau. 1900. S. 407).

3) Латинское слово humor — влажность, сырость, вѣроятно, происходитъ отъ санскритскаго uma—сыро. (См. W. Em. Backhaus. Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 18).

4) Ibid. S. 18.

5) Ibid. S. 17—20, 38.

6) Ibid. S. 20—25.

7) Ibid. S. 25.

8) Ibid. S. 25.

9) Lessing. Hamburgische Dramaturgie. Stück 93. (Lessings Werke in sechs Bänden. Leipzig. Reclam jun. Bd. IV, S. 289—290).

10) W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 26.

11) Ibid. S. 27.

12) Ibid. S. 28.

„Аристодемъ не помнилъ остальныхъ рѣчей, потому чсо спалъ при началѣ бесѣды, но онъ только слышалъ, какъ Сократъ заставилъ ихъ признать, что одинъ и тотъ же человѣкъ долженъ умѣть писать и комедію, и трагедію, и что настоящій поэтъ долженъ быть въ то же время и комикомъ". Аркадій Прессъ, Пиръ Платона. (О любви). Съ греческаго. Спб., стр. 42.

„Аристотель требуетъ отъ искуснаго драматурга господства надъ обѣими областями, героической и комической и ожидаетъ отъ лучшаго писателя комедій и лучшую трагедію. Съ этимъ соглашается и великій юмористъ Рабле: „Qui sic jocatur tractantem ut seria vincat, seria quum faciet, die, rogo, quantus erit?" (См. Josef Müller Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 36).

13. W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 34.

У Шекспира въ „Юліи Цезарѣ" (въ концѣ перваго акта) Кассій говоритъ: „If J were Brutus now and he were Cassius, he Should not humour me". (A new variorum edition of Shakespeare The Tragedie of Julius Caesar. Edited by Horace Howard Furness. Philadelphia. 1913, p. 55). Здѣсь слово юморъ употреблено не въ прежней формѣ существительнаго или прилагательнаго, а въ формѣ глагола, имѣющаго значеніе чѣмъ-либо управлять, кого-либо учить, надъ кѣмъ-либо властвовать. (W. Em. Backhaus. Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 34). По-русски это мѣсто переведено такъ: „Но будь я теперь Брутъ, а Брутъ Кассіемъ, Цезарь и тогда не заставилъ бы меня плясать по своей дудкѣ" (Шекспиръ, Юлій Цезарь, Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Перевелъ П. А. Каншинъ. Безплатное приложеніе къ журналу „Живописное Обозрѣніе". Спб. 1893. Томъ IX, стр. 108).

14) Lessing, Hamburgische Dramaturgie. 93 Stück.

15) Лессингъ, Гамбургская драматургія. Пер. съ нѣм. Рассадинъ. Изд. Солдатенкова. Москва. 1883, Статья XCIII, стр. 455—456.

16) Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 30.

17) Ibid. S. 31.

18) Ibid. S. 32—33.

19) Ibid. S. 35—37. „Юморъ значитъ жидкость. Во времена гуморальной патологіи, когда отличія между людьми и причины заболѣваній объяснялись отношеніями жидкостей въ тѣлѣ: крови, желчи, воды, лимфы, и ихъ преобладаніями характеризовались темпераменты, слово юморъ употреблялось для обозначенія особенностей людей, смотря по ихъ причудамъ и странностямъ". M. Carriere, Aesthetik. 3. Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 224—225. О словѣ „юморъ" и его эволюціи см. Ad. Zeising. Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 442. Бёрне о юморѣ ibid. S. 442.

20) M. Carriere, Aesthetik. A 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 225.

21) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 3.

22) Jean Paul's, Sämmtliche Werke. XLI. Neunte Lieferung. Berlin. 1827. Bd. I. S. 166. „Humour oder das romantisch-komische".

23) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 4.

24) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Wien. 1815. Bd. 1. S. 142.

25) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 4.

26) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Wien. 1815. Bd. I. S. 147.

27) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 6.

28) Ibid. S. 4. Ср. Thomas Carlyle, Jean Paul Friedrich Richter (Critical and miscellaneous Essays: collected and republished by Thomas Carlyle. London. 1870. Vol. I, p. 11—14, 16).

29) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Wien. 1815. Bd. I. S. 148.

Карръеръ пишетъ: „Остроумно называетъ Жанъ Поль юморъ фокусникомъ, танцующимъ на головѣ и пьющимъ нектаръ снизу вверхъ, и сравниваетъ это понятіе съ птицей мерапсъ, хотя обращающей къ небу хвостъ и потому представляющей очень комическій видъ, но тѣмъ не менѣе летящей къ небу, не теряя изъ виду земли (M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 240).

30) Jean Paul, Leben des Quintus Fidlein. Bayreuth. 1796. S. VII—VIII. Ср. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 53—54. Ср. Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 29.

31) Гегель о юморѣ. См. G. W. Fr. Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Berlin. 1843. Th. II. S. 226—228.

32) I. H. v. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 65.

33) W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 55—57.

34) Kant, Kritik der Urtheilskraft. S. 225 der ersten Auflage. Ср. M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 233—234. W. Em. Backhaus. Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 42—43. Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 25.

35) Schiller. Ueber naive und sentimentalische Dichtung (Schillers sämmtliche Werke in 12 Bânden. Leipzig. Ph. Reclam jun. Bd. XII. S. 92—93). Ср. M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 234. W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 43—47.

36) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 234.

37) „Въ глубокомъ умѣ М. Карръера историческое развитіе понятія о юморѣ достигло если не совершенства, то своей вершины“. (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 68).

38) Карръеръ пишетъ: „Юморъ есть діалектика фантазіи. Діалектикой сначала назывался діалогъ, въ которомъ люди изливали свои мысли, уничтожали односторонности точекъ зрѣнія и мнѣній для достиженія сообща истины, свидѣтельствующей, что сами вещи переходятъ одна въ другую, все обособленно разнообразное имѣетъ общую основу и внутреннее единство; а все, стремящееся удержаться, превращается какъ разъ въ противоположное. Кто, напримѣръ, желаетъ безконечное совершенно возвысить надъ конечностью и вполнѣ отдѣлить отъ нея, тотъ такимъ образомъ конечное устраняетъ изъ безконечнаго, послѣднее ограничиваетъ первымъ, такъ что безконечное кончается тамъ, гдѣ начинается конечное, елѣдовательно само становится конечнымъ; наоборотъ, кто конечное воспринимаетъ безъ отношенія къ безконечному, тотъ конечное дѣлаетъ самодовлѣющимъ, въ самомъ себѣ совершеннымъ, и въ самомъ же себѣ имѣющимъ свою причину, словомъ — абсолютнымъ или безконечнымъ. Діалектика показываетъ взаимодѣйствіе обоихъ: конечное нужно для самоопредѣленія и самоосуществленія вѣчнаго существа, пріобрѣтающаго въ единеніи со всѣми своими откровеніями и дѣлами истинную безконечность и все въ себѣ заключаетъ, обнаруживая такимъ образомъ

и въ конечномъ присущую послѣднему божественность. Гдѣ это не столько понято размышленіемъ ума, а воспринято чувствомъ и изображено фантазіей, тамъ положена основа юмора. Онъ постигаетъ конечное и безконечное и знаетъ, что могучее соприкасается съ ничтожнымъ, а слабое съ всеобъемлющимъ“ (M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 226).

39) Ibid. Bd. 1. S. 224.

40) Ibid. I. S. 227.

41) Ibid. I. S. 229—231, 237.

42) Ibid. I. S. 229, 230, 232.

43) Ibid. I. S. 231.

44) Ibid. I. S. 247.

45) Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 65.

46) Ibid. II. S. 65—66. Кирхманъ отрицаетъ юморъ, какъ родъ комизма, и не видитъ въ немъ элемента красоты. (См. Fil. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1880, p. 57). Упомянутый авторъ опровергаетъ мнѣнія Кирхмана и Цейзинга и защищаетъ комизмъ въ юморѣ. (Ibid., p. 58—59).

47) Куно Фишеръ, Исторія новой философіи. Пер. Н. Страхова. Спб. 1864. Томъ III, стр. 90.

48) Cp. Pascal, Pensées (Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette et C-ie. 1882. Tome I, p. 251).

49) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 15.

50) Артуръ Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и представленіе. Дальнѣйшія доказательства основныхъ положеній пессимистической доктрины Пер. Н. М. Соколова. Спб. 1893, стр. 117—118.

51) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 10.

52) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I. S. 255.

53) Ibid. I. S. 254.

54) Ibid. I. S. 301.

54*a*) Тэнъ. Новѣйшая англійская литература въ современныхъ ея представителяхъ. Пер. Д. С. Ивашинцова. Спб. 1876 г., стр. 168.

54*b*) Тамъ же, стр. 169.

55) Ibid. I. S. 274.

56) Ibid. I. S. 276.

57) Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts. Vorrede. Hegel, Encyclopedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 3 Ausg. Heidelberg. 1830. S. 8.

58) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 276. Говорятъ, что Гегель послѣ представленія Гамлета, на которомъ названный философъ присутствовалъ, воскликнулъ: „Какъ, должно быть, была истерзана душа автора, создавшаго такое произведеніе“. (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 56).

59) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. S. 261—262.

60) Ibid. I. S. 302.

61) Ibid. I. S. 275.

62) Контрастъ юмора траги-комическій. Зольгеръ первый нашелъ, что юморъ заключается въ соединеніи комическаго и трагическаго. (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 73).

На практикѣ это соединеніе существовало гораздо ранѣе. Еще Лапе де

Вега разсуждалъ объ этомъ предметѣ въ своемъ „Искусствѣ писать комедіи“. (Ibid. S. 101—102).

63) Lazarus, Das Leben des Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. I. S. 302—305.

64) Гете, Вертеръ (Н. В. Гербель. Собраніе сочиненій Гете въ переводѣ русскихъ писателей. 2 изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1892 г. Томъ II, стр. 208.

65) Мечниковъ, Этюды о человѣкѣ. Москва. 1904 г., стр. 81.

65*a*) Ballet et Bllocq, Paralysie générale progressive. Traité de médecine publié sous la direction de Charcot, Bouchard et Brissaud, t. VI, 1894, стр. 1632. Эта цитата заимствована изъ книги И. И. Мечникова, Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904 г., стр. 81.

65*b*) Гоголь, Записки сумасшедшаго. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902 г., столбецъ 531.

66) Смотря на картину Делароша „Кромвель у гроба Карла I“ и сопоставляя ее съ картиной Леопольда Робера „Жнецы“, Гейне пишетъ: „Если въ одной картинѣ (Делароша) мы видимъ исторію, такъ глупо валяющуюся въ крови и грязи, часто цѣлыми столѣтіями тупо останавливающуюся, а затѣмъ безпомощно, поспѣшно, бѣшено подпрыгивающую вкривь и вкось, — исторію, называемую нами „всемірною“, то на другой картинѣ (Л. Робера) мы читаемъ другую исторію, для которой достаточно мѣста въ телѣгѣ, запряженной буйволами. Эта исторія безъ начала и безъ конца, она повторяется вѣчно и такъ проста, какъ море, какъ небо, какъ времена года. Это — священная исторія, описываемая поэтами. Ея лѣтопись въ каждомъ человѣческомъ сердцѣ. Эта исторія — исторія человѣчества“. (Heine, Französische Zustände. Französische Maler. Heinrich Heine's sämmtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Lachmann. Leipzig. Philipp Reclam jun. Bd. IV, S. 434—435). О картинѣ Делароша „Кромвель у гроба Карла I“ см. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 482—483. О жнецахъ Леопольда Робера. Ibid. II. S. 524—526.

67) Гоголь, Мертвыя Души. Полное собраніе сочиненій Н. В. Гоголя. 5 изд. его наслѣдниковъ. Москва. 1884 г. Т. III, стр. 138. Одинъ голландскій поэтъ такъ опредѣлилъ юморъ: „Un rire et une larme“ („смѣхъ и слезы“). (См. Herckenrath, Problemes d'esthétique et de morale“. Paris. 1898, p. 76). Madame Staël говорила, что юморъ есть „грусть въ веселіи“. (Fil. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 63). Выраженіе юмора не веселый смѣхъ, а грустная улыбка. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 63. „Настроеніе юмора грустно-радостное, и Madame Staël его характеризовала, какъ „la tristesse dans la gaité“, а Генр. Лаубе называлъ его цѣлующимися горемъ и радостью. Лучше можетъ служить символомъ юмору смѣющаяся слеза гомеровской Андромахи или smiling in grief Шекспира“. (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 443.

„Не только великіе комическіе и сатирическіе поэты и писатели были по большей части люди серьезные, грустные и сумрачные (Аристофанъ, Сервантесъ, Рабле, Свифтъ, Мольеръ), но такого же характера обыкновенно бываютъ и лучшіе комическіе актеры“. (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 189).

„Всѣ великіе юмористы серьезны и лучшіе изъ нихъ принадлежатъ меланхолическому народу — англичанамъ. (Fil. Masci, Psicologia del. comico. Napoli. 1889, p. 63). „Въ Англіи юморъ у себя дома, гдѣ процвѣтаетъ во всѣхъ формахъ и краскахъ“. (Ulrici, Abhandlungen zur Kunstgeschichte als

angewandter Aesthetik. Leipzig. 1876. S. 209). Стернъ объясняетъ юморъ, столь свойственный англійскому характеру, климатомъ. Названный писатель замѣчаетъ, что „эта странная неправильность въ нашихъ характерахъ до нѣкоторой степени вознаграждаетъ насъ тѣмъ, что даетъ намъ источникъ веселиться, когда погода не позволяетъ намъ выйти изъ дому". — (Лоренцъ Штернъ, Тристрамъ Шенди. Переводъ съ англійскаго И. М—ва. Изд. редакціи журнала „Пантеонъ Литературы". Спб. 1892 г. Глава XXI, стр. 68—69).

68) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I. S. 310.

69) Ibid. I. S. 315. Психологическое объясненіе соединенія слезъ и смѣха. Ibid. I. S. 310—320).

70) Л. Стернъ, Тристрамъ Шенди. Переводъ съ англійскаго И. М—ва. Изд. редакціи журнала „Пантеонъ Литературы". Спб. 1892 г., стр. 355—356.

71) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 308.

72) Ibid. I. S. 310.

73) Ibid. I. S. 262—263.

74) Lecky, History of european Morals. London. 1869. I, p. 263—264, 269—270.

75) У Марка Аврелія есть образчикъ стоической молитвы: „Другіе молятся о сохраненіи жизни своихъ дѣтей, ты молись: Господи, сдѣлай такъ, чтобы мнѣ было все равно—умретъ ли мой ребенокъ или нѣтъ". (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre IX § XL, p. 347). Ср. Эпиктета: „Ласкай своего ребенка, но помни, что онъ смертенъ".

76) Д. С. Мережковскій, Вѣчные спутники. Изданіе второе. Спб. 1899, стр. 80.

77) Тамъ же, стр. 80.

78) Тамъ же, стр. 81.

79) Жанъ Поль Рихтеръ называлъ человѣка громадною чертою (Gedankenstriech) въ царствѣ природы. Лацарусъ, приводя эти слова, говоритъ по поводу ихъ: „Человѣкъ, это подобіе божества и обезьяны, этотъ сынъ небеснаго свѣта и земной пыли, человѣкъ, обнимающій въ своихъ общихъ понятіяхъ единичное и всеобщее, жизнь и исторію всѣхъ народовъ и всѣхъ временъ,—человѣкъ есть черта, тире". „По своему происхожденію эта черта есть знакъ духа, побуждаемаго къ мышленію, но въ своей дѣятельности не приходящаго къ покою, а слѣдовательно и къ выраженію; она есть кругъ мысли, но безъ рожденія, это мышленіе и не мышленіе; она можетъ обозначать безконечное и также ничего не значить; она, подобно человѣку, должна восполнить пробѣлъ между природою и божествомъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ сама является пробѣломъ; черта есть давленіе, отъ котораго тотчасъ бьютъ всѣ фонтаны духовной дѣятельности: мышленіе, чувство, и сужденіе; поэтому она символъ настоящаго юмора". (Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 284).

80) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. 1. S. 231

81) Ibid. I. S. 237.

82) Ibid. I. S. 238.

83) Ibid. I. S. 240.

84) Ibid. I. S. 241.

85) Ibid. I. S. 242—243.

86) Ibid. I. S. 244.

87) Ibid. I. S. 243.

88) Ibid. I. S. 244—245.
89) Ibid. I. S. 245.
90) Ibid. I. S. 246—247.

Нравственное значеніе юмора заключается въ его любви къ малому и незначительному. (Ibid. I. S. 262—264). Объ этикѣ юмора см. J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lünenburg. 1877. S. 133—134.

91) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Leipzig. 1883. Bd. I. S. 250.
92) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 234—237.
93) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 308.
94) Ibid. I. S. 256.
95) Ibid. I. S. 293.
95*a*) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898 S. 236.
96) Ibid. S. 234—237.
97) Ibid. S. 22. Объ объясненіи юмора Липпсомъ см. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 218—220.
98) По поводу Сократа, смѣющагося надъ собой, или, вѣрнѣе надъ своимъ изображеніемъ въ „Облакахъ“ Аристофана, см. Lazarus. Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 276 и M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 218. F. Masci, Psicologia del Comico. Napoli. 1889, p. 65. Сократъ въ комедіи Аристофана „Облака“ комиченъ. Сократъ, стоящій на представленіи „Облаковъ“ въ театрѣ среди публики, — юмористическое лицо.
99) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 111.
100) Ibid. S. 238—240. Изображеніе юмористическаго лица (Мизантропъ Мольера. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 210—217.
101) Ibid. S. 138.
102) Ibid. S. 170—171.
103) Ibid. S. 234.
104) Ibid. S. 237.

Липпсъ не согласенъ съ Hecker'омъ, признающимъ лишь сознательный юморъ (Ibid. S. 237).

105) Ibid. S. 237.
106) Ibid. S. 237—238.
107) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 308—309.
108) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 238.
109) Ibid. S. 238—239.
110) Ibid. S. 240.
111) Ibid. S. 241.
112) Ibid. S. 243.
113) Ibid. S. 244—245.
114) Ibid. S. 245—247.
115) Ibid. S. 247—249.
116) Ibid. S. 252—264.

О разницѣ между юморомъ и сатирой см. „О юморѣ въ сравненіи съ сатирой“ Н. Попова. (Филологическія Записки. Журналъ изслѣдованій, наблюденій и критики по русскому языку и словесности, издаваемый А. Хованскимъ. Воронежъ. 1864 г. Годъ третій. Выпускъ IV, стр. 169—200). Franz Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 12. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I. S. 320.

117) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 22. „Липпсъ, пишетъ І. Мюллеръ, въ своей статьѣ „Психологія юмора“ (Philosoph. Mo-

natshefte. 1880—90) далъ квинтъ-эссенцію того, что съ современной точки зрѣнія можно сказать объ этой темѣ. По мнѣнію Липпса, „настоящая суть юмора заключается въ способности „всегда находить относительно хорошее, прекрасное и разумное даже тамъ, гдѣ они согласно нашимъ обычнымъ понятіямъ преднамѣренно отрицаются“. Этими словами безъ всякихъ околичностей сильно подчеркнутъ оптимистическій характеръ юмора. Настоящій юморъ правдивъ и не представляетъ лишь штукатурку на надгробномъ памятникѣ, а „обычныя понятія“ слишкомъ поверхностны, чтобы освѣтить предметъ надлежащимъ образомъ. Къ сожалѣнію, правильная основная мысль развита не такъ основательно и подробно, какъ остальные комическіе феномены“. Ibid. S. 22).

117) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 30—31.

118) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 254. Ср. Josef Müller. Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 15—16.

119) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 255.

120) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 16.

121) Ibid. S. 16.

122) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 255.

123) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 15.

124) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 256. Такъ же смотритъ на Фальстафа и Цейзингъ. (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen § 107 Anm.). Строгая критика мнѣнія Цейзинга о Фальстафѣ у J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 16—17.

125) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 236.

126) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 17.

127) Ibid. S. 17.

128) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 261.

129) Zeising, Aesthetische Forschungen. § 482. Ср. J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 18.

130) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 288.

131) Ibid. I. S. 291.

132) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 18—19.

133) Ibid. S. 19—20.

134) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 291.

135) Ibid. I. S. 287.

136) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 21.

137) Лацарусъ упоминаетъ объ Антонѣ Рейзерѣ (Anton Reiser, ein psychologischer Roman von P. A. Moritz), находившемъ крайне трогательнымъ и возвышеннымъ декламируемое префектомъ стихотвореніе:

Hylo schöne Lanne
Deiner Strahlen Wonne
In den tiefen Flor u. s. w.

Слово „Hylo“ казалось А. Рейзеру таинственнымъ и сильно дѣйствовало на его фантазію. Онъ считалъ это слово за восточное, а оказалось на самомъ дѣлѣ, что это слово было просто „Hüll“, которое префектъ лишь выговаривалъ по-тюрингски. (M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1896. S. 288.

138) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 21.

139) Настасья Петровна говоритъ: „Вотъ тоже, какъ услышу я слово „жупелъ“, такъ руки-ноги и затрясутся“. Островскій, Тяжелые дни. Дѣйствіе второе, явленіе второе. (Полное собраніе сочиненій А. Н. Островскаго. Томъ третій. Спб. 1904, стр. 421).

140) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 21.

141) І. Мюллеръ разбираетъ мнѣнія о юморѣ, кромѣ Лацаруса, Ж. П. Рихтера, Т. Фишера, Лотце, Руге, Трандорфа, Цейзинга, Эйзендорфа, Шопенгауэра, Зольгера, Бакгауса, Кирхмана, Куно Фишера и Липпса. (Ibid. S. 3—22).

142) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 160.

143) Ibid. S. 24—25.

144) Ibid. S. 26.

145) Гоголь, Мертвыя Души. См. Полное собраніе сочиненій Н. В. Гоголя. 5 изд. его наслѣдниковъ. Москва. 1884. Т. III, стр. 137. „Юморъ видитъ въ пыли бабочки чудное павлинье опереніе, въ каплѣ бургундскаго вина Красное море, въ плѣсени цвѣтущій лугъ, въ пескѣ груду драгоцѣнныхъ камней“. J. P. Richter, Titan, Vorrede. Ср. J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 26—27. „Конечно, на поэтическомъ крылѣ бабочки пестрая рыхлая пыль часто, если ближе посмотрѣть, все-таки настоящее опереньe“. J. P. Richer. Titan. Berlin. 1803. Bd. IV, Vorrede.

146) „Самое страшное въ ужасномъ юморѣ (къ которому, впрочемъ, принадлежитъ и рѣчь Порціи въ „Шейлокѣ“) изобразилъ Жанъ Поль въ „Кометѣ“ устами сумасшедшаго, воображающаго себя Каиномъ“. (См. его сатирическую рѣчь на человѣчество въ концѣ неоконченнаго романа. Ср. Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 28).

147) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 28.

Пониманію юмора мѣшаетъ, по мнѣнію І. Мюллера, удаленіе отъ христіанства. Упрекая Геттнера въ непониманіи Ж. П. Рихтера, І. Мюллеръ замѣчаетъ: „Это непониманіе коренится въ незнаніи сущности религіи вообще и христіанства въ частности, опасно распространяющемся, къ сожалѣнію, среди нашихъ лучшихъ писателей, столь затрудняющемъ имъ пониманіе и великихъ поэтовъ, которые всегда были людьми религіозными. Также и Vischer обвиняетъ христіанство въ двоякомъ характерѣ Жана Поля, „раздѣлившемъ міръ на двѣ половины“. Такія воззрѣнія въ наши времена на христіанство не удивительны, когда его знаніе давно перестало считаться необходимостью для образованнаго человѣка“. (J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1895. S. 291).

По поводу религіозности юмористовъ І. Мюллеръ пишетъ: „Отнюдь не случайность, что между юмористами находится такое значительное число людей, принадлежащихъ духовенству: Рабле, Свифтъ, Стернъ, Abraham a S. Klara, Hebel, Jeremias Gotthelf и т. д.; къ которымъ можно причислить и Жана Поля, какъ сына пастора и кандидата теологіи. По крайней мѣрѣ онъ самъ на это обращаетъ вниманіе въ своей Vorschule d. Aesth. § 39. Если же сравнить Вольтера, Бёрне, Гейне и пр., то противоположность выяснится“. (Ibid. S. 25). Между русскими юмористами глубокою религіозностью отличался Достоевскій, а въ особенности Гоголь.

148) Ibid. S. 28.

149) Ibid. S. 30.

150) Ibid. S. 31.

151) Ibid. S. 32.

152) Ibid. S. 33.
153) Ibid. S. 34.
154) Ibid. S. 34—36.
155) Ibid. S. 34—35.
156) Ibid. S. 36—37.

157) Цейзингъ, говоря о томъ, что юморъ встрѣчается не только въ искусствѣ, продолжаетъ: „Непосредственная жизнь представляетъ не мало явленій, заключающихъ въ себѣ юмористическія качества и элементы и производящихъ тѣ же впечатлѣнія на созерцающаго субъекта, изъ которыхъ возникла юмористическая духовная дѣятельность, предполагая здѣсь юмористомъ случай или инстиктивно-творческую природу". (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 445). Тэнъ, описывая французскую революцію, замѣчаетъ, что „анархія, въ сущности, смѣшна и трагична и въ этомъ всеобщемъ разстройствѣ столица, какъ и все государство, походитъ на безпорядочное собраніе, если не на Вавилонское столпотвореніе". (H. Taine, Les origines de la France contemporaine. La Rèvolution. 10 èd. Paris. 1881. Tome I, p. 103). І. Конъ обращаетъ вниманіе на разницу между юмористическимъ изображеніемъ лица и изображеніемъ юмористическаго лица. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 216—217).

158) Ив. С. Тургеневъ, Пожаръ на морѣ. Изд. Глазунова. Спб. 1888, стр. 5—6.

159) Гейне, Путевыя картины. (Сочиненія Генриха Гейне въ переводѣ русскихъ писателей подъ редакціей Петра Вейнберга. Изд. 2. Спб. 1874. Т. I, стр. 215—216).

160) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855 S. 554—556.

161) A. W. Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig. 1860. S. 20.

162) Amintore Gulli, Estetica della musica. Torino. 1900, p. 187—188.

162*a*) G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. 2 ed. London. 1896, p. 297. Ср. ibid. 280, 285, 305—308. Ambros, Bunte Blätter. 1874. S. 192 ff. Коргановъ, Бетховенъ. Спб. 1909, стр. 357, 840. Л. Саккетти, Исторія музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Т. III, стр. 97. О юморѣ въ музыкѣ см. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 155—160 и Paul Moos, Moderne Musikästhetik. Leipzig. 1902. S. 412—413.

163) „Самъ Моцартъ назвалъ „Донъ Жуана" opera buffa въ своемъ тематическомъ каталогѣ". (Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 327). Это было обычное обозначеніе комической оперы въ противоположность серьезной (opera seria) (См. ibid. IV. S. 327).

164) Соединеніе трагическихъ и комическихъ элементовъ въ драмѣ совершилось ранѣе, чѣмъ въ операхъ. Объ этомъ соединеніи еще писалъ Лопе де Вега въ своей эпической поэмѣ „Объ искусствѣ сочинять новыя комедіи". „Вы можете, говоритъ онъ, выводить на сцену и королей въ вашихъ комедіяхъ. Я, правда, слышалъ, что нашъ мудрый король (Филиппъ II) не одобрилъ этого, потому ли, что, по его мнѣнію, это противъ правилъ, или потому, что считалъ недостойнымъ королей мѣшаться въ толпу простого народа. Охотно допускаю и то, что это значитъ опять возвратиться къ древнѣйшей комедіи, которая выводила на сцену даже боговъ. Это, между прочимъ, можно видѣть въ „Амфитріонѣ" Плавта, и я очень хорошо знаю, что Плутархъ, говоря о Менандрѣ, не особенно хвалилъ древнѣйшую комедію.

Поэтому мнѣ, конечно, трудно оправдывать нашу моду. Но такъ какъ мы въ Испаніи сильно отступаемъ отъ законовъ искусства, то ученые должны и въ этомъ случаѣ хранить молчанье. Правда, комическій элементъ, соединенный съ трагическимъ, Сенека съ Теренціемъ, произведутъ такое же чудовище, какимъ былъ минотавръ Пасифонъ. Но это смѣшеніе нравится; не хотятъ смотрѣть никакихъ другихъ пьесъ кромѣ тѣхъ, которыя наполовину серьезны, наполовину забавны; сама природа учитъ насъ этому разнообразію, отъ котораго зависитъ извѣстная доля ея красоты". (Эта цитата заимствована изъ Гамбургской Драматургіи Лессинга. Пер. И. П. Рассадина. Изд. Солдатенкова. Москва. 1883. Статья LXIX, стр. 339—340). Послѣ этой цитаты Лессингъ продолжаетъ: „Именно ради этихъ послѣднихъ словъ я и привожу это мѣсто. Правда ли, что сама природа служитъ для насъ образцомъ въ сочетаніи обыденнаго съ возвышеннымъ, шуточнаго съ серьезнымъ, веселаго съ печальнымъ? Повидимому, такъ. Но если это правда, то Лопе де Вега сдѣлалъ больше того, чѣмъ хотѣлъ: онъ не только не прикрасилъ недостатка испанской драмы, но и доказалъ, что этотъ недостатокъ, по крайней мѣрѣ, вовсе не недостатокъ; не можетъ быть недостаткомъ то, что составляетъ подражаніе природы". (Тамъ же, стр. 340). Затѣмъ Лессингъ приводитъ слѣдующую цитату изъ романа Агитанъ Виланда о соединеніи комическаго и трагическаго у Шекспира: „Порицаютъ у Шекспира, у того единственнаго изъ всѣхъ поэтовъ со временъ Гомера, который отлично зналъ людей отъ короля до нищаго, отъ Юлія Цезаря до Джэка Фальстафа и провидѣлъ насквозь при помощи непонятнаго намъ ясновидѣнія,—порицаютъ то, что въ его пьесахъ нѣтъ никакого плана, или есть весьма неудовлетворительный, неправильный и плохо придуманный. Комическое и трагическое у него странно перемѣшаны и часто одно и то же лицо, которое вызвало на глаза слезы трогательнымъ языкомъ самой природы, черезъ нѣсколько мгновеній какою-нибудь странною выходкою или смѣшною фразою если не заставитъ васъ смѣяться,—то такъ охлаждаетъ, что послѣ этого трудно привести насъ опять въ желаемое для него настроеніе. — Въ этомъ его упрекаютъ, не сообразивъ того, что именно въ такомъ смыслѣ его пьесы и представляютъ вѣрную картину человѣческой жизни". (Тамъ же, стр. 340).

165) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 327—328.

166) О соединеніи трагическаго и комическаго элемента въ Донъ Жуанѣ Моцарта см. ibid. IV. S. 349.

О юморѣ этой оперы см. ibid. IV. S. 368.

167) Ibid. IV. S. 373—375.

168) Ibid. IV. S. 376—380.

169) Ibid. IV. S. 379—380.

170) Em. Naumann, Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart. 2 Aufl. Berlin. 1875. S. 185—187.

171) César Cui, La musique en Russie. Paris. 1880, p. 109.

172) Ibid., p. 99—101, 106—107.

О громадномъ талантѣ Даргомыжскаго изображать комическія и юмористическія сцены см. ibid., p. 45.

173) Ц. А. Кюи, Русскій романсъ. Спб. 1896, стр. 29.

174) И. Корзухинъ, Ал. Сер. Даргомыжскій. См. журналъ „Артистъ" 1894. № 38, стр. 38. Ср. В. В. Стасовъ, М. П. Мусоргскій. См. Вѣстн. Евр. 1881. Май, стр. 297, 314.

175) Ц. А. Кюи, Русскій романсъ. Спб. 1896. стр. 91.

176) В. В. Стасовъ, Модестъ Петровичъ Мусоргскій. Вѣстникъ Европы. 1881. Іюнь, стр. 506—507, 509—510.

177) В. В. Стасовъ, Модестъ Петровичъ Мусоргскій. См. Вѣстникъ Европы. 1881. Іюнь, стр. 541—542.

Кромѣ Мусоргскаго, этотъ сюжетъ обработанъ въ музыкѣ Георгомъ Кастнеромъ (La danse Macabre. Grande Rondo vokale et instrumentale, paroles d'Edouard Thierry, musique Georges Kastner, въ концѣ его диссертаціи: Les danses des Morts. Paris. 1852), Saint-Saens'омъ и Листомъ. Послѣдній написалъ „Danse Macabre“ на тему „Dies irae“ подъ вліяніемъ фрески „Торжество Смерти“ въ Кампо Санто Пизы. (L. Ramann, Franz Liszt. Leipzig. 1894. Bd. II. Abth. II. S. 341—345).

Изъ „Плясокъ Смерти“ въ живописи самая знаменитая Ганса Гольбейна, проникнутая однако болѣе ироніей, чѣмъ юморомъ. Уже въ средніе вѣка „Пляски Смерти“ болѣе склоняются къ иронiи, чѣмъ къ чистому юмору. У Гольбейна ирония пріобрѣтаетъ исключительное господство,—ирония, которая, какъ и у Шекспира, служитъ усиленію трагическаго эффекта. И Гольбейнъ вообще напоминаетъ намъ Шекспира въ своей „Пляскѣ Смерти“. (Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2 Aufl. Leipzig. 1874. S. 281).

Этимологія неизвѣстнаго слова „macabre“, встрѣчаемаго въ средніе вѣка въ различной формѣ, напримѣръ: marcad, marcabe, machabée и пр. Нѣкоторые считаютъ это слово за арабское maqbaruh—кладбище, другіе за имя живописца или скульптора, сдѣлавшаго первое изображеніе Пляски Смерти. Нѣкоторые объясняютъ это слово воспоминаніемъ перенесенія останковъ Макавеевъ изъ Италіи въ Кельнъ въ 1164 г., по случаю чего это ужасное представленіе (moralité) впервые было дано. Нѣкоторые археологи производятъ отъ macheria терминъ нижней латыни (basse latinité), равнозначущій съ paries — стѣной, потому что обыкновенно на стѣнахъ изображались Пляски Смерти. Наконецъ есть еще мнѣніе о macabre, объясняющее это слово какъ измѣненіе имени св. Макарія (Macaire), отшельника, часто встрѣчаемаго въ изображеніяхъ, аналогичныхъ Пляскамъ Смерти, внушившаго „Исторію о трехъ мертвыхъ и трехъ живыхъ“, легенду, очень популярную въ средніе вѣка. Все это очень похоже на фантазію. Болѣе вѣроятія въ томъ, что эти Пляски не только изображались живописцами и скульпторами, но и воспроизводились, какъ мистеріи и моралитеты (moralités). (См. La grande Encyclopédie. T. XIII, p. 884).

Пляска смерти (лат. Chorea machabaeorum, франц. Danse des morts, danse macabre, нѣм. Totentanz)—родъ аллегорической драмы или процессіи, въ которой главнымъ корнееемъ являлась смерть и которая нѣкогда представлялась въ лицахъ и часто изображалась въ картинахъ, гравюрахъ и скульптурныхъ произведеніяхъ на западѣ Европы“. (См. Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона. Спб. 1898. Т. XXIII, стр. 942).

Въ поэтическихъ произведеніяхъ на сюжетъ „Пляски Смерти“ „въ началѣ смерть олицетворялась то въ видѣ земледѣльца, поливающаго поле человѣческой жизни кровью, то въ видѣ могущественнаго царя, ведущаго войну съ людскимъ родомъ и т. п. Позже въ содержаніи подобныхъ сочиненій начинаетъ преобладать горькій юморъ: смерть изображается, напримѣръ, ловкимъ шулеромъ, навѣрняка обыгрывающимъ всякаго партнера, или водителемъ хоровода, въ которомъ невольно участвуютъ люди всѣхъ возрастовъ, званій и состояній, или злорадным музыкантомъ, заставляющимъ всѣхъ и каждаго плясать по своей дудкѣ“. (Тамъ же, стр. 942).

О пляскѣ см. Peynot, Recherches sur la danse des morts. Paris. 1826. Fr. Dance, The Danse of Death. London. 1833. E. H. Langlois, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des Morts. Rouen. 1851. Massmann, Literatur der Totentänze. Leipzig. 1840. W. Wackernagel, Der Totentanz (въ его „Kleine Schriften". Bd. I. Leipzig. 1874). Wessely, Die Gestalten des Todes etc. in der darstellenden Kunst. Leipzig. 1876. Seelmann, die Totentänze des Mittelalters. Norden. 1893. A. Götte, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Strassburg. 1897. Ernest Vinet, Bibliogr. des Beaux Arts. Paris. 1874, pp. 116 et suiv.

Gaston Paris думаетъ, что слово „Macabre", вѣроятно, происходитъ отъ живописца Macabré, который, можетъ быть, первый изобразилъ „Пляску Смерти". (Gaston Paris. La Danse Macabré de Jean Le Fèvre. Romania. Recueil trimestre consacré à l'étude des langues et des litteratures romanes publiée par Paul Meyer et Gaston Paris. Paris. 1895, 24 année, p. 131—132).

178) В. В. Стасовъ, Модестъ Петровичъ Мусоргскій. См. Вѣстникъ Европы. 1881. Іюнь, стр. 508.

179) Если юморъ есть соединеніе трагическаго и комическаго, грустнаго и радостнаго, мрачнаго и свѣтлаго, то въ живописи его символомъ можетъ служить свѣтотѣнь (J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 119, 123.

О юморѣ въ живописи см. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 144 ff. Lichtenberger, Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16 J. Strassburg. 1879. О юморѣ Рембрандта см. Eugen Reutsch, Der Humor bei Rembrandt. Strassburg. 1909. Les maîtres humoristes.

179*а*) Статья В. В. Стасова „Перовъ и Мусоргскій" помѣщена въ Собраніи сочиненій В. В. Стасова. Спб. 1894. Томъ II, столбцы 247—270.

180) Тамъ же, столбецъ 257.

181) Тамъ же, столбецъ 257—258.

182) Къ римлянамъ посланіе святого апостола Павла. XIII, 1.

183) Собраніе сочиненій В. В. Стасова. Спб. 1894, столбецъ 254. Ср. Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I, выпускъ I, стр. 148—149).

184) Собраніе сочиненій В. В. Стасова. Спб. 1894. Т. II, столбецъ 256.

185) Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ. См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I. Вып. I, стр. 171.

186) Тамъ же, стр. 172.

187) Тамъ же, стр. 164.

188) „Былу меня товарищъ, охотникъ смертный до соловьевъ: часто мы съ нимъ ѣздили. Подслѣповатъ онъ былъ—много это ему мѣшало. Разъ подъ Лебедянью выслушалъ онъ удивительнаго соловья. Приходитъ ко мнѣ, разсказываетъ—такъ отъ жадности весь трясется. Сталъ его ловить—а сидѣлъ онъ на высокой осинкѣ. Вотъ, однако, спустился, погналъ его товарищъ въ сѣть; ткнулся соловей въ сѣть—и повисъ. Сталъ его товарищъ брать — знать, руки у него дрожали—соловей вдругъ какъ шмыгнетъ у него между ногъ, запѣлъ и улетѣлъ. Товарищъ такъ и завопилъ. Онъ потомъ божился, увѣрялъ меня, что онъ явственно чувствовалъ, какъ кто-то соловья у него изъ рукъ силой выдернулъ. Что же! всяко бываетъ. Принялся онъ опять манить его—нѣтъ! Не тутъ-то было: оробѣлъ, знать, смолкъ. Цѣлыхъ десять дней товарищъ потомъ за нимъ все ходилъ. Что же вы думаете?

Соловей хоть бы чукнулъ—такъ и пропалъ. А товарищъ чуть не рехнулся; насилу его домой притащилъ. Возьметъ, шапку о-земь грянетъ, да какъ начнетъ себя кулакомъ по лбу бить... А то вдругъ остановится и закричитъ: „раскапывайте землю—въ землю уйти хочу, туда мнѣ дорога, слѣпому, неумѣлому, безрукому“... Вотъ какъ оно бываетъ чувствительно“. Тургеневъ, „О соловьяхъ“. См. Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897. Т. X, стр. 187.

Любитель соловьевъ такъ говоритъ о своемъ эстетическомъ впечатлѣніи отъ пѣнія названныхъ птицъ: „Такъ звенитъ пріятно, какъ стеклышки, душу всю поворачиваетъ. Какъ долго не слышу—всякій разъ тронетъ, по животику такъ и пробѣжитъ, волосики на головѣ трогаются. Сейчасъ слезы—и вотъ онѣ. Выдешь, поплачешь, постоишь“. (Тамъ же, стр. 185).

189) Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ. См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I. Выпускъ I, стр. 171—172.

Любимый писатель Перова былъ Гоголь (см. тамъ же, стр. 178), съ которымъ такъ часто сравнивали названнаго художника. (Тамъ же, стр. 145—146).

190) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. Bd. III. S. 347.

191) Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ. См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I. Выпускъ I, стр. 141—142, 147.

192) А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 1.

193) Въ произведеніяхъ Остаде видна радость народа, завоевавшаго себѣ свободу. (R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. Bd. II. S. 187).

194) А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 5. Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture hollandaise. 1903.

Шопенгауэръ пишетъ, что „великая несправедливость относительно превосходныхъ нидерландскихъ живописцевъ—пѣнить только ихъ техническое дарованіе, смотря въ остальномъ на нихъ съ пренебреженіемъ, потому что они большею частью изображаютъ предметы изъ будничной жизни, тогда какъ только событія всемірной или библейской исторіи считаются значительными. Предварительно слѣдовало бы подумать, что внутренняя значительность дѣйствія отъ внѣшней вполнѣ различна и обѣ часто идутъ вполнѣ отдѣльно другъ отъ друга. Внѣшняя значительность есть важность дѣйствія по отношенію къ его послѣдствіямъ для дѣйствительнаго міра и въ немъ самомъ; слѣдовательно по закону основанія. Внутренняя значительность есть глубина проникновеній въ идеи человѣчества и раскрывается, когда выводятся на свѣтъ рѣже выдающіяся стороны иной идеи, тѣмъ, что посредствомъ цѣлесообразныхъ сопоставленій обстоятельствъ искусство заставляетъ ясно и опредѣленно высказывающихся индивидуумовъ развивать ихъ особенности. Только внутренняя значительность—достояніе искусства: внѣшняя—достояніе исторіи. Обѣ вмѣстѣ другъ отъ друга независимы, могутъ проявляться вмѣстѣ, но и каждая являться отдѣльно. Дѣйствіе, въ высшей степени значительное для исторіи, можетъ по внутренней значительности быть весьма будничнымъ и низкимъ и наоборотъ, сцена изъ будничной жизни можетъ имѣть великую внутреннюю значительность, если въ ней человѣческіе индивидуумы и человѣческое дѣйствіе и желаніе являются, до сокровеннѣйшихъ изгибовъ, въ свѣтломъ и ясномъ освѣщеніи. Равно и при весьма различной внѣшней значительности внутренняя можетъ быть совершенно одинакова:

такъ, напр., для нея можетъ быть безразлично, спорятъ ли министры надъ ландкартой изъ-за странъ и народовъ или мужики въ кабакѣ надъ картами и игральными костями стараются другъ передъ другомъ отстоять свои права; какъ безразлично, играютъ ли въ шахматы золотыми или деревянными фигурами. Кромѣ того, сцены и событія, составляющія жизнь столькихъ милліоновъ людей, ихъ дѣйствія и обиходъ, ихъ горе и радости уже по этому одному достаточно содержательны, чтобы стать предметомъ искусства, и должны по богатому своему многообразію доставить достаточно матеріала для развитія многосторонней идеи человѣчества. Даже мимолетное мгновеніе, схваченное искусствомъ въ такой картинѣ (нынѣ называемой жанромъ), возбуждаетъ легкое, своеобразно-трогательное чувство; ибо схватить въ постоянной картинѣ мимолетный, непрерывно мѣняющійся міръ, въ частныхъ событіяхъ, заступающихъ тѣмъ не менѣе мѣсто цѣлаго, есть подвигъ живописи, коимъ она какъ-бы останавливаетъ самый полетъ времени, возводя отдѣльное къ идеѣ его рода". (Артуръ Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и представленіе. Пер. А. Фета. Изд. 4 Маркса, стр. 237—238).

Гегель пишетъ по поводу нидерландской живописи: „Этотъ умный народъ, надѣленный художественной способностью, и въ живописи выражаетъ радость своей силой, честностью и довольствомъ. Онъ хочетъ и въ своихъ картинахъ полюбоваться при всевозможныхъ ситуаціяхъ еще разъ на чистоту своихъ домовъ, городовъ, домашней утвари, на свой домашній покой, свои богатства, благопристойность наряда своихъ женъ и дѣтей, блескъ своихъ политическихъ празднествъ, смѣлость своихъ моряковъ, славу своей торговли и своихъ кораблей, плавающихъ по морямъ всего свѣта. Ту же наклонность къ честному и радостному существованію голландскіе художники обнаруживаютъ при изображеніи и предметовъ природы, соединяя высшую свободу художественной композиціи, тонкое пониманіе побочнаго и второстепеннаго и высшее совершенство исполненія съ вѣрнымъ и самостоятельнымъ пониманіемъ, съ любовью къ кажущемуся незначительнымъ и мимолетнымъ, съ открытымъ, свѣжевоспринимающимъ взоромъ и сосредоточеннымъ углубленіемъ всею душою въ жизнь замкнутую и ограниченную. Съ одной стороны нидерландская живопись выработала очаровательные эффекты красокъ, свѣта, освѣщенія и колорита, съ другой — живую характеристику и высшую художественную правду въ сценахъ изъ военной и солдатской жизни, въ приключеніяхъ въ шинкахъ, на свадьбахъ и прочихъ мужицкихъ попойкахъ, въ изображеніяхъ домашнихъ отношеній, въ портретахъ и предметахъ природы, ландшафтахъ, животныхъ, цвѣтахъ и т. п. Если нидерландская живопись изображаетъ не только незначительныя и случайныя явленія, но и крестьянскую жизнь и грубую, пошлую дѣйствительность, то эти сцены проникнуты такою простодушною откровенностью, веселостью, что не пошлость и не злоба, а именно эта откровенность, это простодушіе, это веселье и составляютъ главный сюжетъ произведеній нидерландскихъ художниковъ. Поэтому въ нихъ мы видимъ не пошлыя влеченія, чувства и страсти, а жизнь низшаго сословія—крестьянъ, близкую къ природѣ, радостную и плутовато-комическую. Въ этой беззаботной наивности и заключается идеальный моментъ. Здѣсь изображенъ праздникъ жизни, все уравнивающій и удаляющій все дурное. Люди, которымъ такъ хорошо на сердцѣ, не могутъ быть дурны и подлы. Не все равно, если зло является какъ преходящій моментъ, или какъ главная характеристическая черта. У нидерландскихъ художниковъ комизмъ ситуаціи уничтожаетъ дурное и намъ тотчасъ становится

ясно, что изображенные характеры могутъ сказаться совсѣмъ иначе, чѣмъ въ данный, представленный моментъ". (Hegel, Vorlesungen ueber Aesthetik. Herausgegeben von D. H. G. Hotho. 2 Aufl. Dritter Theil. S. 122—123.

195. „Замѣчательное обстоятельство: Ѳедотовъ, какъ увѣряютъ близко знавшіе его, не особенно любилъ сочиненія Гоголя, а между тѣмъ его собственныя произведенія носятъ въ себѣ черты удивительнаго сходства съ этими сочиненіями. Оба художника, писатель и живописецъ, обладали даромъ тонкой наблюдательности, раздражались при видѣ слабостей и недостатковъ окружающей ихъ среды и осмѣивали ихъ въ сатирѣ, полной остроумнаго юмора; оба подъ конецъ жизни старались расширить кругъ своихъ задачъ обращеніемъ къ свѣтлой сторонѣ жизни и созданіемъ отраднаго женскаго образа. Разница между тѣмъ и другимъ состояла лишь въ томъ, что писатель, гораздо лучше подготовленный къ своему призванію и трудившійся долѣе, чѣмъ живописецъ, выразился полнѣе и внятнѣе своего собрата. Вообще же работамъ Ѳедотова, послужившимъ къ водворенію у насъ сатирическаго жанра, надо приписать такое значеніе для русской живописи, какое имѣли труды Гоголя для нашей литературы. Если чѣмъ-либо, послѣ этого, можно объяснить нелюбовь Павла Андреевича къ гоголевскимъ произведеніямъ, то лишь тѣмъ, что онъ находилъ въ этихъ произведеніяхъ излишній оттѣнокъ карикатуры, который сильно просвѣчивалъ въ его собственныхъ произведеніяхъ, но отъ котораго онъ искалъ освобожденія, особенно въ послѣдній періодъ своей дѣятельности". (А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 21).

196) Тамъ же, стр. 2.

197) А. Дружинина, Воспоминаніе о русскомъ художникѣ Павлѣ Андреевичѣ Ѳедотовѣ. Спб. 1853, стр. 4. Ср. А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 2—3.

198) А. И. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 4.

199) Тамъ же, стр. 3.

200) Тамъ же, стр. 3.

201) Тамъ же, стр. 3, 8, 9.

202) Тамъ же, стр. 9.

203) Москвитянинъ. 1850 г. Апрѣль № 8. Ср. съ А. И. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 12.

204) Москвитянинъ. 1850 г. Апрѣль № 8. Ср. А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 12.

205) А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 10.

206) Это стихотвореніе, какъ нецензурное по тогдашнимъ временамъ, напечатано не было. Двѣ первыя части были изданы (крайне небрежно, по первой попавшейся въ руки редакціи) за границей: „Поправка обстоятельствъ или Женитьба Майора. Изданіе Юрія Приваловскаго. Лейпцигъ. 1857. Въ полномъ же исправномъ видѣ, съ указаніемъ на важнѣйшіе варіанты текста, появилась эта поэма въ журналѣ Семевскаго „Русская Старина" (1872 май и августъ) Ср. А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 10; гдѣ напечатана третья часть этой поэмы, нѣсколько разнящаяся отъ текста, напечатаннаго въ „Русской Старинѣ".

207) Москвитянинъ. 1850. Апрѣль № 8, стр. 75. А. И. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб. 1878, стр. 11—12.

208) Тамъ же, стр. 24.

209) Тамъ же, стр. 8, 13, 21, 23. Впослѣдствіи симпатіи Ѳедотова сосре-

доточились на Вильки, котораго, какъ и Гогарта, Ѳедотовъ зналъ лишь изъ гравюръ. Тамъ же, стр. 13.

210) Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 20.

211) Ibid., p. 12.

212) Dohme, Kunst und Künstler. Leipzig. 1880. 3 Abth. S. 3. Произведенія Гогарта, по своему юмористическому характеру соотвѣтствуютъ литературнымъ произведеніемъ Смоллета и др. (Ibid. S. 4).

213) William Hogarths Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzung und Fortzetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarths von Dr. Franz Rottenkamp. 3 Aufl. Stuttgart. 1873. S. 1—77.

214) Dohme. Kunst und Künstler. Leipzig. 1880. 3 Abth. S. 15.

215) Ibid., S. 15. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. I. S. 20.

216) Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 24.

217) Ulrici, Abhandlung zur Kunstgeschichte als angewandter Aesthetik. Leipzig. 1876. S. 206—207.

218) Ibid. S. 217—218.

219) Ibid. S. 214.

220) Ibid. S. 215.

221) M. Carriere. Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 246—247.

222) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1865. Т. I, стр. 270).

223) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I S. 304.

224) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1865. Т. I, стр. 254).

225) Гоголь, Записки Сумасшедшаго. (Полное собраніе сочиненій Н. В. Гоголя. 5 изд. его наслѣдниковъ. Москва. 1884. Т. IV, стр. 259).

226) Тамъ же. Т. IV, стр. 259.

227) О юморѣ Гоголя Бѣлинскій пишетъ, что „это юморъ чисто русскій, юморъ спокойный, простодушный, въ которомъ авторъ какъ бы прикидывается простачкомъ“. (Сочиненія В. Г. Бѣлинскаго въ IV томахъ. Дешевое изд. Павленкова. Спб. 1896. Томъ I, столбецъ 133). Юморъ Гоголя „спокойный въ самомъ своемъ негодованіи, добродушный въ самомъ своемъ лукавствѣ“. (Тамъ же, столбецъ 135). По поводу „Записокъ Сумасшедшаго“ Бѣлинскій пишетъ: „Возьмите „Записки Сумасшедшаго“, этотъ уродливый гротескъ, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмѣшку надъ жизнью и человѣкомъ, жалкой жизнью, жалкимъ человѣкомъ, эту карикатуру, въ которой такая бездна поэзіи, такая бездна философіи, эту психическую исторію болѣзни, изложенную въ поэтической формѣ, удивительную по своей истинѣ и глубокости, достойную кисти Шекспира; вы еще смѣетесь надъ простакомъ, но уже вашъ смѣхъ растворенъ горечью: это смѣхъ надъ сумасшедшимъ, котораго бредъ и смѣшонъ, и возбуждаетъ состраданіе“. (Тамъ же. Т. I, столбецъ 133).

228) Тамъ же. Т. IV, стр. 252.

229) Тамъ же. Т. IV, стр. 260.

230) Тамъ же. Т. IV, стр. 262.

231) Ломброзо, Геній и безуміе.

„Разница между сумасшедшимъ и геніемъ не очень большая. Наполеонъ, знавшій объ этомъ кое-что, утверждалъ это Эскиролю. Та же самая способность ведетъ насъ къ славѣ или бросаетъ насъ въ тюремную яму (cabanon), (H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5 èd. Paris. 1882. T. V, p. 15. О близости генія и сумасшествія см. Артуръ Шопенгауэръ, Міръ, какъ воля и представленіе, пер. Фета. Изд. 4, Маркса. Спб., стр. 196.

232) Пушкинъ, Герой. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. А. С. Суворина 3-ье. Спб. 1887. IV, стр. 8).

233) „Женѣ сказалъ: умножая умножу скорбь твою въ беременности твоей; въ болѣзни будешь рождать дѣтей; и къ мужу твоему влеченіе твое и онъ будетъ господствовать надъ тобою. Адаму же сказалъ: за то, что ты послушалъ голоса жены твоей и ѣлъ отъ дерева, о которомъ я заповѣдалъ тебѣ, сказавъ: не ѣшь отъ него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться отъ нея во всѣ дни жизни твоей. Терніе и волчцы произраститъ она тебѣ и будешь питаться полевою травою. Въ потѣ лица твоего будешь ѣсть хлѣбъ, доколѣ не возвратишься въ землю, изъ которой ты взятъ; ибо прахъ ты и въ прахъ возвратишься". (Первая книга Моисеева. Бытіе. III, 16—19).

234) Гоголь, „Записки Сумасшедшаго". (Сочиненія Н. В. Гоголя, Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 531).

235) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5 èd. Paris. 1882. Tome V, p. 4, 16.

236) Сочиненія Чарл. Диккенса, Давидъ Копперфильдъ. Иллюстрированный романъ въ переводѣ И. Введенскаго Изд. 4-ое. Спб. Москва. 1893. Столбецъ 187, 198.

237) Тамъ же, столбецъ 247.

238) Тамъ же, столбецъ 198.

239) Тамъ же, столбцы 199—200.

240) Тамъ же, столбецъ 197.

241) Тамъ же, столбецъ 246.

242) Тамъ же, столбецъ 198.

243) Тамъ же, столбцы 301—302.

244) Тамъ же, столбецъ 249.

245) Тамъ же, столбецъ 658.

246) Тамъ же, столбецъ 667.

247) Тэнъ, Новѣйшая англійская литература въ современныхъ ея представителяхъ. Служитъ продолженіемъ сочиненія того же автора: Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Переводъ Д. С. Ивашинцова. Спб. 1876, стр. 13—14.

248) О разныхъ чудакахъ см. Philarete Chasles, Les excentriques.

249) Диккенсъ, Давидъ Копперфильдъ. Сочиненія Чарл. Диккенса. Иллюстрированный романъ въ переводѣ И. Введенскаго. Изд. 4. Спб. Москва. 1893. Столбецъ 192.

250) Тамъ же, столбецъ 12.

251) Тамъ же, столбецъ 8.

252) Тамъ же, столбецъ 13.

253) Тамъ же, столбцы 202—210.

254) Чарльзъ Диккенсъ. Замогильныя записки Пикквикскаго клуба. Дешевая библіотека № 315. Изд. Суворина. Спб. Т. I, стр. 466.

255) Тамъ же. Т. I, стр. 468—469. Подобный случай приключился съ Шопеномъ, попавшимъ по разсѣянности въ чужую спальню. (Fr. Niecks, Fr. Chopin als Mensch und Musiker. Vom Verfasser vermacht und aus dem Englischen übersetzt von Dr. W. Langhans. Leipzig. 1890. I, S. 112).

256) Г. Диккенсъ, Замогильныя записки Пиквикскаго клуба. Дешевая библіотека № 315. Изд. Суворина. Спб. Т. 1, стр. 332.

257) Тамъ же. Т. I, стр. 346.

258) Тамъ же. Т. II, стр. 328.

259) Тамъ же. Т. II, стр. 332—333.

260) Тамъ же. Т. I, стр. 234.

261) Тамъ же. Т. I, стр. 171.

262) Тамъ же. Т. II, стр. 398.

263) Тамъ же. Т. II, стр. 393.

264) Тамъ же. Т. II, стр. 429—430.

265) Тамъ же. Т. II, стр. 393—394.

266) Джонъ Рёскинъ, Современные художники. I. Общіе принципы и правда въ искусствѣ. Пер. П. С. Когана. Москва. 1901, стр. 45.

267) Тургеневъ, Гамлетъ и Донъ-Кихотъ. (Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 2 изд. Томъ X. Спб. 1884, стр. 405).

268) Тамъ же, стр. 407.

269) Тамъ же, стр. 419.

270) Тамъ же, стр. 422. О Донъ-Кихотѣ см. этюдъ Карелина: „Донъ-Кихотизмъ и Демонизмъ“, приложенный къ 4-ому иллюстрированному изданію Донъ Кихота. Пер. Карелина, испр. и доп. Зотовымъ. Изд. Спб. 1892. Томъ II-ой.

271) „Истинный юморъ обнаруживается въ любви къ осмѣянному міру. Свою глубину и грацію юморъ пріобрѣтаетъ подчиненіемъ остроумія господству разума. Въ смѣхѣ надъ превратностью юморъ сохраняетъ почитаніе зародышу идеальнаго и возвышеннаго. Оттого въ самыхъ взбалмошныхъ чудачествахъ радуетъ насъ благородство человѣческой природы и мы радостно полагаемся на ея несокрушимость. Кто при этомъ не вспомнитъ чуднаго Сервантеса и его остроумнаго Ла-Манчскаго рыцаря. Его глупыя предпріятія вытекаютъ изъ благороднаго стремленія защитить невинность, содѣйствовать господству справедливости, а преизбытокъ фантазіи мѣшаетъ ему поступать сообразно съ реальнымъ положеніемъ вещей, и проливаетъ чары романтической поэзіи на самую обыкновенную дѣйствительность. Міръ въ его головѣ иной, чѣмъ внѣ его. Оттого онъ попадаетъ въ самые забавные конфликты и дѣлается смѣшнымъ, несмотря на свое дѣйствительное мужество и высокія стремленія. Но въ своемъ воображеніи онъ возносится надъ обыденнымъ, тумаки и толчки котораго ему приходится сносить“. (M. Carrière, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 236—237). О значеніи Донъ Кихота см. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 720—721.

272) H. Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris, 1900, p. 149.

273) См. Томъ I, изд. 2-ое, стр. 118.

Въ духѣ Кантовской морали Жуффруа пишетъ: „Важно лишь усиліе. Только оно одно и зависитъ отъ человѣка, только оно одно его возвышаетъ и дѣлаетъ его довольнымъ собой“. (Th. Jouffroy, Nouveaux mélanges philosophiques. 2 éd. Paris. 1861, p. 255).

274) Бытіе, XXXVII, 18—28. M. Carrière, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 418—419.

275) Rénan, Histoire des origines du christianisme. T. IV, p. 177—178, 189.

276) P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 418. Мефистофель хочетъ злого, а дѣлаетъ доброе. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 86).

277) Lecky. History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. Vol. II, p. 362.

278) J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 130—131, 133—134.

279) Самъ Сервантесъ, когда писалъ своего Донъ Кихота, въ противоположность своему герою достигъ не только той цѣли, которую имѣлъ въ виду, но и гораздо болѣе высокой. „Какая основная мысль, спрашиваетъ Гейне, руководила великимъ Сервантесомъ, писавшимъ свою великую книгу? Имѣлъ ли онъ въ виду уничтожить рыцарскіе романы, чтеніе которыхъ до того свирѣпствовало въ Испаніи въ его время, что безсильны были противъ нихъ духовныя и свѣтскія запрещенія? Или онъ хотѣлъ осмѣять человѣческое одушевленіе вообще и героизмъ меченосцевъ въ частности? Очевидно, онъ имѣлъ намѣреніе написать сатиру противъ этихъ романовъ. Освѣщая ихъ нелѣпости, онъ предалъ ихъ на всеобщее осмѣяніе и такимъ образомъ уничтожилъ ихъ. Это удалось ему вполнѣ: то, что не смогли сдѣлать увѣщанія съ церковныхъ каѳедръ, ни угрозы канцелярій, то совершилъ бѣдный писатель своимъ перомъ. Онъ такъ основательно уничтожилъ ихъ, что тотчасъ послѣ появленія его Донъ Кихота вкусъ къ тѣмъ книгамъ исчезъ и больше не было напечатано ни одной. Но перо генія всегда больше, чѣмъ онъ самъ, и достигаетъ гораздо далѣе его собственныхъ намѣреній; самъ того не сознавая ясно, Сервантесъ написалъ величайшую сатиру на человѣческое увлеченіе". (H. Heine, Einleitung zur Prachtausgabe des Don Quixote. 1837. См. Heinrich Heine's sämmtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Lachmann. Leipzig. Th. Reclam jun. IV. S. 633.

280) Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904. Глава IX, X, XI, XII.

280*a*) Это стихотвореніе помѣщено въ Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik. 1907. Oktob. S. 9. Оно переведено П. П. Мироносицкимъ.

281) Kant's Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. Dritter Satz. Im. Kant's Sämmtliche Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Siebenter Theil. Erste Abtheilung. Leipzig. 1838. S. 321. 7. Ср. Herm. Hettner, Literaturgesichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 1 Abth. S. 69. Тамъ же интересныя возраженія Гердера. (Ibid. S. 69—70). Кантъ о прогрессѣ въ исторіи и конечной его судьбѣ, см. кромѣ названнаго сочиненія также: Kant, Kritik des Urtheilkraft. § 83, 84, 85. (2 изданіе Hartenstein'a, томъ 5-ый). Kant, Streit des Facultäten. (2 изд. Hartenstein'a, томъ 7-ой). Kant, Muthmasslicher Anfang der Menschengeschichte. (Hartenstein'a 2-ое изд., томъ 4-ый). Kant, Religien innerhalb der Grenzen der Vernunft. Идеи Канта о прогрессѣ см. Fritz Medicus, Kants Philosophie der Geschichte. Berlin. 1902. (въ Kantstudien, но есть и отдѣльное изданіе). О прогрессѣ въ исторіи см. Ранке: Щепкинъ, Автобіографія Ранке. Русская Мысль. 1893. Августъ, стр. 158—159. Тамъ ссылка на трудъ Ранке: Weltgeschichte. 9 Th. Ueber die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II von Bayern gehalten. Leipzig. 1888. Тотъ же вопросъ затрагиваетъ Достоевскій въ

„Преступленіи и наказаніи". Изд. 14. Спб. 1905. стр. 246. Герценъ пишетъ: „Неужели и вы обрекаете современныхъ людей на жалкую участь каріатидъ, поддерживающихъ террасу, на которой когда-нибудь другіе будутъ танцовать". (Сочиненія А. И. Герцена и переписка съ Н. А. Захарьиной. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1905, Томъ V, стр. 186). Ср. журналъ „Вопросы Жизни". 1905. № 6. Іюль, стр. 304—305. № 3. Мартъ, стр. 266—267). Интересныя мысли высказываетъ о будущности человѣчества Тормазовъ въ своей книгѣ „Счастье и прогрессъ".

282) Вѣстникъ иностранной литературы. 1894. Ноябрь, стр. 111.

283) Достоевскій, Братья Карамазовы. Спб. 1882. Т. I, стр. 274.

284) Слова Шопенгауэра о людяхъ, живущихъ надеждами на будущее и недовольныхъ настоящимъ, вполнѣ приложимы къ человѣчеству вообще, вѣчно движущемуся по пути культуры: „Тѣ, которые упускаютъ настоящее, не пользуясь имъ и не наслаждаясь, а стремленіями и надеждами живутъ только въ будущемъ, смотрятъ постоянно впередъ, съ нетерпѣніемъ спѣша на встрѣчу грядущимъ обстоятельствамъ, которыя будто только и могутъ принести настоящее счастье,—такіе люди, несмотря на свои важно мудрыя мины, похожи на тѣхъословъ въ Италіи, ходъ которыхъ ускоряютъ тѣмъ, что на привязанной къ ихъ головѣ палкѣ вѣшаютъ у нихъ передъ носомъ связку сѣна, и они все надѣются до нея добраться. Такіе люди обманываютъ себя на цѣлое существованіе, живя ad interim, вплоть до самой смерти". (Ар. Шопенгауэръ, Афоризмы и Максимы. Переводъ Черниговца. Изд. 5. Спб. 1900. Т. I, стр. 173).

285) Лермонтовъ, Александрѣ Осиповнѣ Смирновой (1840): „Безъ васъ хочу сказать вамъ много"... (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Подъ ред. А. Скабичевскаго. Спб. 1895, столбецъ 415).

Глава XIV.

Безобразное.

Подобно тому, какъ въ біологію входитъ понятіе о болѣзни, въ этику—понятіе о злѣ, въ науку о правѣ—его нарушеніе, въ науку о религіи понятіе о грѣхѣ, и къ области эстетики относится не одно прекрасное, но и безобразное [1]). Главный характеристическій признакъ эстетическаго впечатлѣнія заключается въ способности доставлять намъ наслажденіе независимо отъ какихъ бы то ни было эгоистическихъ, корыстныхъ и утилитарныхъ соображеній. Предметы и явленія, способные доставлять намъ удовольствіе независимо отъ утилитарныхъ соображеній, а просто потому, что на нихъ пріятно смотрѣть или пріятно ихъ слушать, называются прекрасными. Наоборотъ, предметы и явленія, причиняющіе намъ болѣе или менѣе сильное страданіе не потому, что они намъ вредны, а лишь вслѣдствіе непріятнаго впечатлѣнія, производимаго ими на наше зрѣніе и слухъ, называются безобразными [2]). Итакъ, прекрасно—все намъ нравящееся, но не потому, что оно полезно; а безобразно — все намъ не нравящееся, но не потому, что оно намъ вредно (ср. I томъ, 2-е изд., стр. 63).

Въ человѣкѣ, какъ и во всякомъ иномъ живомъ существѣ, всего сильнѣе дѣйствуетъ чувство самосохраненія [3]). Мы любимъ все то, что содѣйствуетъ продленію и улучшенію нашего существованія, и ненавидимъ все противоположное. Но отчего же намъ нравится многое безполезное и не нравится многое безвредное? Еслибы человѣку было присуще только одно чувство самосохраненія, то все безполезное и безвредное ему было безразлично. Слѣдовательно, въ человѣкѣ, кромѣ чувства само-

сохраненія, есть еще нѣчто другое, заставляющее любоваться безполезнымъ, но прекраснымъ, и чувствовать отвращеніе къ безвредному, но безобразному. Это такъ называемое эстетическое чувство является причиной того, что мы наслаждаемся при созерцаніи прекраснаго и страдаемъ при созерцаніи безобразнаго. Слѣдовательно, пріятное впечатлѣніе отъ прекраснаго и непріятное впечатлѣніе отъ безобразнаго зависитъ оттого, что мы надѣлены эстетическимъ чувствомъ. Поэтому безобразное, какъ и прекрасное, относится къ области эстетики [4]).

Прежде думали иначе. „Пробѣгая заглавія эстетическихъ произведеній, мы очень часто находимъ, что тожество „эстетическаго“ и „прекраснаго“ принимается какъ нѣчто само собою разумѣющееся; „эстетика или ученіе о прекрасномъ“, „эстетика или философія прекраснаго“—вотъ названія, встрѣчаемыя на каждомъ шагу. И въ самомъ дѣлѣ, большинство эстетиковъ предполагаетъ тожественность этихъ понятій заранѣе: что производитъ эстетическое дѣйствіе, то вмѣстѣ съ тѣмъ и прекрасно. Въ противоположность этому мы утверждаемъ, что такое пониманіе эстетическаго слишкомъ узко. Хотя все прекрасное относится къ области эстетическаго, но не все эстетическое прекрасно. Въ самомъ дѣлѣ, по изложенному здѣсь воззрѣнію, вполнѣ безразлично, пріятны ли предметы или непріятны, красивы ли они или безобразны: если только мы въ состояніи выдѣлить изъ нихъ видимость съ помощью силы воображенія, мы получаемъ отъ нихъ эстетическое впечатлѣніе. Злосчастное понятіе прекраснаго растягивали во всѣ стороны, какъ еслибы оно было изъ резины, и единственно по той причинѣ, что считали необходимымъ обнять имъ все, что производитъ эстетическое дѣйствіе. Прекрасное должно было превратиться въ нѣчто прямо противоположное, разбиваться на части и вновь собраться, пока наконецъ оно не было растянуто до степени схемы, лишенной опредѣленнаго характера,—схемы, которая ужъ почти ни на что не была годна. Но стоитъ только пройтись по любой картинной галлереѣ, чтобы увидѣть, какъ мало совпадаютъ понятія „красивый“ и „эстетическій“ [4]).

Не только живописцы, но и другіе художники, въ особенности поэты, часто пользуются безобразнымъ въ своихъ произведеніяхъ. Оно производитъ странное впечатлѣніе на созерцателя, возбуждая антипатію и въ то же время приковывая къ себѣ. „Урія Гипъ, пишетъ Диккенсъ, лежалъ на спинѣ, растянувъ ноги во всю длину. Страшно хрипѣло его горло, носъ сопѣлъ немилосердно, и ротъ его, какъ пасть дикаго звѣря,

былъ раскрытъ. Онъ былъ чудовищно безобразенъ въ дѣйствительности, гораздо безобразнѣе, нежели какъ я представлялъ его въ своемъ тревожномъ полуснѣ. Привлекаемый къ нему какой-то неотразимой силой, я выходилъ изъ спальни черезъ каждые полчаса и наблюдалъ его съ новымъ отвращеніемъ и страхомъ“ [5]).

Въ приведенной цитатѣ обращено вниманіе на любопытный феноменъ, заключающійся въ томъ, что безобразное и отвращаетъ отъ себя и приковываетъ къ себѣ, возбуждаетъ антипатію, но въ то же время интересуетъ насъ. Интересъ безобразнаго заключается въ его разнообразіи и характеристичности [6]). Идеальная красота однообразна, какъ и добро [7]) и истина [8]). Подобно тому, какъ есть только одно вѣрное рѣшеніе математической задачи, одно счастье, заключающееся въ нормальныхъ функціяхъ нашей физической и духовной природы [9]), существуетъ одна идеальная красота, будетъ ли она пониматься въ смыслѣ Платона, разумѣвшаго въ ней божественный первообразъ, модель, въ отношеніи которой каждая существующая въ дѣйствительности вещь есть болѣе или менѣе неудачная копія [10]), или въ смыслѣ Аристотеля, считавшаго за идеалъ красоты максимумъ развитія, доступнаго природѣ данной вещи, предполагаемой въ наилучшихъ условіяхъ ея существованія [11]). Будутъ ли идеально-прекрасные люди тѣ, которые тождественны съ моделью, представлявшеюся Творцу въ моментъ ихъ созданія, или же тѣ, которые явились результатомъ всѣхъ необходимыхъ условій для ихъ жизни и всесторонняго развитія, при отсутствіи всего имъ вреднаго, все-таки эти идеальные люди окажутся сходными между собой, потому что есть только одна совершенная норма и только одинъ максимумъ развитія жизненныхъ силъ организма [12]). Но есть безчисленное количество отступленій отъ модели, существуетъ безконечная лѣстница, ведущая къ максимальному развитію жизненныхъ силъ организма, принадлежащаго данной породѣ, лѣстница, на ступеняхъ которой останавливаются болѣе или менѣе несовершенныя, оттого болѣе или менѣе обезображенныя существа. „У прекраснаго, пишетъ Викторъ Гюго въ предисловіи къ „Кромвелю“, представляющемъ интересный этюдъ о безобразномъ,—только одинъ типъ, у безобразнаго—тысяча. Это потому, что прекрасное, говоря по-человѣчески, есть не что иное, какъ форма, разсматриваемая въ своихъ простѣйшихъ отношеніяхъ, въ своей наиболѣе абсолютной симметріи, въ своей гармоніи какъ болѣе тѣсной съ нашей организаціей. Оттого красота намъ представляетъ всегда законченное цѣлое, но ограниченное, какъ мы сами. Наоборотъ, то,

что мы называемъ безобразнымъ, есть деталь громаднаго ускользающаго отъ насъ цѣлаго, гармонирующаго не съ человѣкомъ, но со всѣмъ мірозданіемъ. Вотъ почему безобразное представляется безпрестанно въ новыхъ видахъ, но неполныхъ“ [13]).

Изъ сказаннаго выше можно заключить, что всякое существо, достигнувшее совершенства въ своемъ родѣ, есть высшая красота, а существа, болѣе или менѣе далекія отъ этого совершенства, къ какому бы роду они ни принадлежали, будутъ болѣе или менѣе безобразны, смотря по степени удаленія отъ доступнаго имъ совершенства. Но такой выводъ не вѣренъ. Красота не есть совершенство [14]), а безобразное не заключается лишь въ большемъ или меньшемъ удаленіи отъ совершенства. Безобразнымъ можетъ быть существо, находящееся въ наиболѣе соотвѣтствующихъ для себя условіяхъ, поэтому болѣе или менѣе совершенное въ своемъ родѣ и тѣмъ не менѣе безобразное, напримѣръ, свинья, лягушка, крокодилъ, клопъ и т. п. Для человѣка красота можетъ быть только человѣческою, а все остальное прекрасно постольку, поскольку представляетъ аналогію съ человѣческою красотою. Для даннаго человѣка другой человѣкъ есть тѣло, подобное другимъ тѣламъ, которыя онъ воспринимаетъ своими внѣшними чувствами. Воспринимая впечатлѣніе отъ своего ближняго, человѣкъ замѣчаетъ проявленія жизни этого ближняго, какую чувствуетъ въ себѣ самомъ. Этой жизни онъ симпатизируетъ, а если она ему представляется результатомъ наиболѣе подходящихъ для ея развитія условій, то онъ привѣтствуетъ ее, какъ высшую красоту. Много предметовъ одушевленныхъ и неодушевленныхъ представляютъ бо́льшую или меньшую аналогію съ человѣческою жизнію. Такіе кажутся намъ болѣе или менѣе прекрасными. Наоборотъ, предметы, обнаруживающіе уничтоженіе жизни, какъ, напримѣръ, разлагающіеся трупы, или жизнь, непохожую на человѣческую или ей противоположную, кажутся намъ безобразными. Слѣдовательно, безобразное заключается въ проявленіи жизни чуждой или противоположной человѣческой или въ ея недостаточности, искалѣченности и, наконецъ, полномъ уничтоженіи. Степень безобразнаго зависитъ отъ бо́льшаго или меньшаго препятствія нашей склонности очеловѣчивать, т.-е. надѣлять жизнію, аналогичной человѣческой, объекты нашего эстетическаго созерцанія. Это препятствіе дѣлаетъ болѣе или менѣе непріятнымъ созерцаніе безобразнаго, возбуждающаго къ себѣ нашу антипатію.

При сопоставленіи прекраснаго съ безобразнымъ получается контрастъ, отъ котораго первое очень выигрываетъ. Отсюда

происходитъ мнѣніе, что безобразное допустимо или въ качествѣ контраста прекрасному [15]), для усиленія симпатіи къ послѣднему, или въ качествѣ мрачнаго фона [16]), на которомъ тѣмъ ярче блеститъ красота, или, наконецъ, въ качествѣ отрицательнаго идеала, который, возбуждая отвращеніе въ созерцателѣ, тѣмъ самымъ усиливаетъ въ немъ влеченіе къ положительному. Но едва ли безобразное имѣетъ только одно лишь такое служебное и подчиненное красотѣ значеніе. Склонность художниковъ воспроизводить одно безобразное совершенно самостоятельно свидѣтельствуетъ о его самодовлѣющемъ значеніи. Искусство такъ же универсально, какъ сама жизнь. Въ ней красота является, какъ счастливое исключеніе, среди массы безобразнаго, представляющаго тѣмъ болѣе эстетическаго интереса, чѣмъ смѣлѣе оно удаляется отъ своего идеальнаго прототипа и энергичнѣе заявляетъ о своей индивидуальной самобытности.

Оттого искусство такъ склонно воспроизводить безобразное. Художественное произведеніе, воспроизводящее нѣчто безобразное, можетъ быть весьма высокаго достоинства и доставлять созерцателю большое эстетическое наслажденіе. Такое художественное произведеніе обыкновенно называютъ прекраснымъ. Но это не значитъ, что безобразный сюжетъ, будучи мастерски воспроизведенъ въ художественномъ твореніи, превратился въ красоту. Созерцатель вполнѣ сознаетъ, что безобразное, воспроизведенное въ данномъ художественномъ шедеврѣ, остается безобразнымъ [17]), не мѣшающимъ однако любоваться изяществомъ самого воспроизведенія. Поэтому, если называютъ художественные шедевры съ безобразными сюжетами прекрасными [17a]), то лишь въ условномъ смыслѣ, подобно тому, какъ говорятъ о прекрасномъ хлѣбѣ, конечно, не приписывая ему красоты, а лишь указывая на его хорошія качества, въ смыслѣ вкуса и питательности.

Создать произведеніе высокаго художественнаго достоинства, но съ безобразнымъ сюжетомъ, не легко. Гоголь, столь хорошо знавшій это, пишетъ, „что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую изъ презрѣнной жизни, и возвести въ перлъ созданья“ [18]). Если искусство никогда не брезгало безобразнымъ, то эстетика часто его игнорировала. Впрочемъ отдѣльныя замѣчанія по поводу безобразнаго встрѣчаются у древнихъ писателей. На него обращалъ вниманіе и Аристотель. Упомянувъ о томъ, что искусство можетъ изображать существующую дѣйствительность или нѣчто лучшее, а также и худшее и такимъ образомъ, констатировавъ фактъ безобразія въ искусствѣ [18a]), упомянутый философъ пытается объяснить причину, по которой

некрасивое въ дѣйствительности можетъ въ художественномъ изображеніи доставить созерцателю удовольствіе. „Какъ кажется, пишетъ Аристотель, вообще двѣ причины, и притомъ заключающіяся въ природѣ (человѣка), произвели поэзію. Во-первыхъ, подражаніе прирождено людямъ съ дѣтства и они тѣмъ отличаются отъ прочихъ животныхъ, что наиболѣе способны къ подражанію, благодаря которому пріобрѣтаютъ и первыя знанія; а во-вторыхъ, продукты подражанія всѣмъ доставляютъ удовольствіе. Доказательствомъ этого служитъ то, что происходитъ въ обыденной жизни: на что мы въ дѣйствительности смотримъ съ отвращеніемъ, точнѣйшія изображенія того мы разсматриваемъ съ удовольствіемъ, какъ, напр., изображенія отвратительныхъ животныхъ и труповъ. Причина же этого заключается въ томъ, что пріобрѣтать знанія весьма пріятно не только философамъ, но равно и прочимъ людямъ, съ тою разницей, что послѣдніе пріобрѣтаютъ ихъ ненадолго. На изображенія смотрятъ (они) съ удовольствіемъ, потому что, взирая на него, приходится узнавать и разсуждать, что каждый (предметъ обозначаетъ), напр., что это—тотъ-то; если же смотрящій не видѣлъ раньше (предмета изображенія), то послѣдній доставитъ (ему) наслажденіе не какъ воспроизведеніе предмета, но благодаря отдѣлкѣ, или колориту, или другой какой-нибудь причинѣ“ [19]). Изъ этихъ словъ Аристотеля видно, что онъ приписываетъ людямъ, смотрящимъ на художественное воспроизведеніе безобразнаго, способность наслаждаться имъ интеллектуально.

Но можетъ ли художественное произведеніе съ безобразнымъ содержаніемъ доставить эстетическое наслажденіе? На этотъ вопросъ французскіе эстетики дали не только утвердительный отвѣтъ, но даже приписывали искусству силу воспроизведеніямъ безобразнаго сообщать красоту. Буало писалъ въ своей поэтикѣ:

Il n'est pas de serpent, ni de Monstre odieux
Qui par l'Art imité ne puisse plaire aux yeux
D'un pinceau délicat, l'artifice agréable,
Du plus affreux objet fait un objet aimable [20]).
(Такого страшнаго на свѣтѣ нѣтъ предмета,
Который бы не сталъ намъ милъ въ стихахъ поэта:
Искусство дивное волшебною рукой
Ужаснѣйшую вещь исполнитъ красотой“) [21]).

Аристотель, утверждая возможность испытывать наслажденіе отъ созерцанія художественныхъ произведеній съ безобразнымъ содержаніемъ, объясняетъ этотъ фактъ влеченіемъ человѣка къ знанію. Слѣдовательно, съ точки зрѣнія Аристотеля, созерцаніе безобразнаго въ искусствѣ сопровождается не эстетическимъ на-

слажденіемъ, а интеллектуальнымъ интересомъ. Наоборотъ, Буало думаетъ, что художественное произведеніе съ безобразнымъ содержаніемъ способно доставить эстетическое наслажденіе, потому что будто бы безобразное, воспроизведенное искусствомъ, превращается въ красоту. На самомъ дѣлѣ такого превращенія не бываетъ. Такъ, напримѣръ, мы, любуясь карикатурой, вполнѣ сознаемъ, что карикатуристъ не только не превратилъ въ красоту безобразный сюжетъ, но утрировалъ характеристическія черты послѣдняго, отчего безобразное стало еще безобразнѣе. И именно эта утрировка намъ нравится, такъ какъ въ ней мы видимъ подчеркнутыя черты характеристическихъ свойствъ сюжета [21a]).

Если Буало видѣлъ въ воспроизведеніи безобразнаго торжество искусства, способнаго превращать безобразное въ прекрасное и такимъ образомъ доставлять воспроизведеніемъ безобразнаго эстетическое наслажденіе, то Баттё [22]) (см. стр.) думалъ, что безобразные сюжеты выгоднѣе для искусства, ибо не возбуждаютъ корыстнаго къ себѣ отношенія, которое при воспроизведеніи красоты можетъ болѣе или менѣе мѣшать безкорыстно любоваться объектомъ, что составляетъ непремѣнное условіе эстетическаго созерцанія.

Эти мысли Баттё обнаруживаютъ въ немъ сомнѣніе въ способности человѣка возвышаться надъ корыстнымъ отношеніемъ къ окружающему и любоваться имъ эстетически. Онъ не совсѣмъ не правъ. Аналогичныя мысли высказываетъ Шопенгауэръ, вооружающійся противъ изображенія прелестнаго въ искусствѣ (см. стр. 18—20 въ главѣ о прелестномъ). Названный нѣмецкій философъ противъ изображенія съѣстного (напр. въ nature morte голландскихъ живописцевъ), способнаго возбудить голодъ въ зрителѣ, и соблазнительной наготы, могущей возжечь въ немъ чувственность [23]). Но едва ли искусству слѣдуетъ обращать вниманіе на эту немощь человѣческой природы, которая, можетъ быть, и не такъ часто встрѣчается, какъ думаютъ строгіе моралисты. Нужно быть очень голоднымъ или обжорой, чтобы чувствовать мученія Тантала при видѣ картинъ, изображающихъ вкусныя яства, горевать о томъ, что „глазъ видитъ, а зубъ нейметъ“ и не имѣть силы любоваться художественнымъ произведеніемъ эстетически; нужно быть очень сладострастнымъ человѣкомъ, чтобы при видѣ изображенной женской наготы мучиться отъ невозможности обнять красавицу и отъ этого лишиться способности ею восхищаться. Но въ этихъ мученіяхъ искусство не причемъ. То же самое можно испытывать въ отношеніи дѣйствительности. Шиллеръ въ своихъ письмахъ „Объ эстетическомъ

воспитаніи человѣка“ (см. письмо 26) говоритъ: „живая красавица будетъ намъ нравиться такъ же и даже еще немного больше, чѣмъ столь же красивая женщина, изображенная на полотнѣ: но поскольку она намъ нравится болѣе, чѣмъ послѣдняя, она намъ нравится не какъ самостоятельная видимость, она удовлетворяетъ ужъ не чистому эстетическому чувству“ [24]). Шиллеръ намекаетъ здѣсь на чувственную сторону, на которую можетъ дѣйствовать и картина. Но картина удовлетворить эту сторону не можетъ, поэтому Баттё и совѣтуетъ не изображать красавицъ; но, вѣдь, и красавица можетъ любить другого, поэтому окажется такою же недоступной, какъ и картина. Точно также и художественныя воспроизведенія съѣдобнаго ничѣмъ не отличаются въ смыслѣ своей недоступности отъ товара, положеннаго на окнахъ гастрономическихъ магазиновъ и пожираемаго глазами голоднаго люда, не имѣющаго достаточно денегъ, чтобы купить себѣ эти лакомства. Слѣдовательно, для эстетическаго наслажденія нужно быть удовлетвореннымъ въ своихъ физіологическихъ потребностяхъ и имѣть способность возвыситься до безкорыстнаго отношенія къ объекту, обусловливающаго возможность любоваться не только мастерскимъ воспроизведеніемъ безобразнаго, но и красивыми и прелестными предметами, нисколько не сожалѣя о невозможности ими обладать для удовлетворенія своей чувственности.

Приведенные взгляды Буало и Баттё весьма характерны для французской эстетики и французскаго искусства. Французы любятъ щеголять виртуозностью. Приковывая созерцателя къ художественному произведенію съ безобразнымъ сюжетомъ, они празднуютъ торжество искусства, способнаго своими чарами парализовать антипатію, возбуждаемую его содержаніемъ. Вообще, теорія подражанія, столь увлекшая французскихъ эстетиковъ, привела на практикѣ къ печальнымъ результатамъ. „Подражаніе природѣ, пишетъ Циммерманъ, вотъ правило, которымъ и прежде и теперь преимущественно руководствовалось французское искусство. Если французскіе теоретики приказывали прикрашивать природу, то французское искусство впадало въ неестественность; если же оно стремилось противодѣйствовать послѣдней, то грѣшило противоестественностью. Какъ классическое, такъ и романтическое искусство французовъ исходило изъ правила подражанія. Но первое въ своемъ стремленіи къ высокой природѣ становилось ходульнымъ, второе, добиваясь подражанія истинной природѣ, превращалось въ простую копировку. И французская литература, и французскія образовательныя искусства изобилуютъ неопровержимыми доказательствами высказанныхъ мыслей“ [25]).

Французская эстетика и французское искусство встрѣтило энергичный протестъ со стороны Лессинга. Онъ ссылается на грековъ, чтобы доказать необходимость ограничиваться въ искусствѣ изображеніемъ только прекрасныхъ предметовъ. Лессингъ напоминаетъ, что у грековъ было лишь два живописца, дерзавшіе воспроизводить безобразные сюжеты въ своихъ картинахъ: Павзона и Пирейка. „Павзонъ, котораго низкій вкусъ съ особенною любовью выражалъ уродливое и гнусное въ человѣческой природѣ, жилъ въ самой страшной бѣдности, а Пирейкъ, изображавшій цирюльни, грязныя мастерскія, ословъ и огородныя овощи со всѣмъ тщаніемъ нидерландскаго живописца, какъ будто бы подобныя вещи такъ привлекательны и такъ рѣдки, въ дѣйствительности получилъ прозваніе рипографа—живописца грязи; хотя одинъ сладострастный богачъ и пріобрѣталъ его работы на вѣсъ золота, какъ будто желая вознаградить ихъ ничтожество этою искусственною цѣною“ [26]). Въ своемъ рвеніи за изображенія лишь одной красоты въ искусствѣ Лессингъ доходитъ до того, что оправдываетъ греческій законъ, повелѣвавшій греческимъ художникамъ подражать только прекрасному и запрещавшій подъ страхомъ наказанія подражать отвратительному [27]).

Лессингъ признаетъ, что и въ его время искусство не ограничивается одною красотой и часто забываетъ о ней, стремясь къ истинѣ и экспрессіи [28]). Онъ этого не одобряетъ и думаетъ, что ради идеальной красоты необходимо даже жертвовать истиной, оправдывая художниковъ, изобразившихъ Лаокоона нагимъ, хотя онъ, какъ жрецъ, долженъ былъ имѣть на себѣ подобающее его сану облаченье [29]). Точно также, по мнѣнію Лессинга, художники не должны изображать слишкомъ сильные аффекты, болѣе или менѣе значительно нарушающіе гармонію чертъ лица [30]). „Живопись, пишетъ Лессингъ, какъ искусство подражательное, конечно, можетъ изображать безобразное; съ другой стороны живопись, какъ изящное искусство, не должно изображать его. Въ первомъ отношеніи области ея принадлежатъ всѣ видимые предметы; во второмъ она должна ограничиться лишь такими видимыми предметами, которые возбуждаютъ пріятныя ощущенія“ [31]). По мнѣнію Лессинга, „безобразіе не можетъ быть само по себѣ предметомъ живописи, какъ изящнаго искусства, ибо чувство, возбуждаемое имъ, есть, во-первыхъ, чувство непріятное и, во-вторыхъ, не принадлежитъ къ тому роду непріятныхъ чувствъ, которыя разрѣшаются, при художественномъ подражаніи, въ ощущенія пріятныя“ [32]).

Отъ этихъ строгихъ правилъ гораздо свободнѣе поэтъ. Слова

дают̀ весьма слабое понятіе о внѣшнемъ видѣ предмета. „Именно потому, пишетъ Лессингъ, что безобразное ослабляется въ описаніи поэта и производитъ на насъ уже не столь противное впечатлѣніе тѣлесныхъ недостатковъ, можетъ оно употребляться въ поэзіи“ [33]). Далѣе Лессингъ продолжаетъ; „Въ поэзіи, какъ я уже замѣтилъ, безобразіе формъ теряетъ почти совершенно свое непріятное дѣйствіе по тому уже самому, что части его передаются поэзіею не въ ихъ совокупности, а въ преемственности времени: безобразіе, однимъ словомъ, въ поэзіи перестаетъ съ извѣстной стороны быть безобразіемъ и вслѣдствіе того становится способнымъ сливаться еще тѣснѣе съ явленіями другого рода и производить вмѣстѣ съ ними совершенно иное дѣйствіе. Напротивъ, въ живописи безобразіе сохраняетъ совокупность всѣхъ своихъ силъ и дѣйствуетъ на насъ почти точно такъ же, какъ и въ природѣ [34]). „Вотъ причина, по которой писатель можетъ смѣлѣе трактовать въ своихъ твореніяхъ безобразныя лица. Ихъ смутныя изображенія въ поэзіи менѣе шокируютъ, чѣмъ ихъ живописные и скульптурные портреты. Какъ бы безобразный сюжетъ ни былъ обработанъ художникомъ, какъ бы ни увлекалъ онъ насъ своею виртуозностью, „но даже и это удовольствіе возмущается въ насъ безпрестанно мыслію, какъ дурно направлено здѣсь искусство, и эта мысль рѣдко не доведетъ насъ до того, что художникъ упадетъ въ нашемъ мнѣніи“ [35]). Напротивъ, поэтъ, не имѣя возможности представить цѣльнаго образа, описывая его по частямъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, такимъ образомъ значительно стушевываетъ яркость безобразія и ослабляетъ его непріятный эффектъ. Въ особенности же важно поэту прибѣгать къ безобразію для усиленія страшнаго и смѣшного. Для доказательства Лессингъ останавливается на безобразіи Терсита, оттого еще болѣе комичнаго [36]). Онъ описанъ у Гомера такъ:

Только Θерситъ межъ безмолвными каркалъ одинъ празднословный,
Въ мысляхъ имѣя всегда непристойныя рѣчи.
Вѣчно искалъ онъ царей оскорблять, презирая пристойность,
Все позволяя себѣ, что казалось смѣшно для народа.
Мужъ безобразнѣйшій, онъ межъ Данаевъ пришелъ къ Иліону;
Былъ косоглазъ, хромоногъ; совершенно горбатыя сзади
Плечи на персяхъ сходились; глава у него подымалась
Въ верхъ остріемъ, и была лишь рѣдкимъ усѣяна пухомъ [37]).

По мнѣнію Лессинга, усиливать смѣхъ можетъ и отвратительное, въ особенности составленное съ достоинствомъ и важностію [38]). Изъ многочисленныхъ примѣровъ, встрѣчаемыхъ у

Аристофана, Лессингъ выбираетъ Сократа въ „Облакахъ“, астрономическія занятія котораго были прерваны ящерицей:

Ученикъ. А недавно блестящую мысль похитила у насъ ящерица.
Стрепсіадъ. Какимъ образомъ? Разскажи же мнѣ!
Ученикъ. Ночью онъ дѣлалъ наблюденія надъ теченіемъ луны и ея обращеніями и съ разинутымъ ртомъ смотрѣлъ на ночное небо, какъ вдругъ ящерица обмарала его съ крыши.
Стрепсіадъ. Ай да ящерица! загадила Сократа! [39]).

Въ „Знатокѣ“, остроумномъ еженедѣльномъ англійскомъ изданіи, приписываемомъ лорду Честерфильду, помѣщенъ готтентотскій разсказъ Тквассоу и Кнонмквайія. У красавицы все тѣло покрыто козьимъ жиромъ и сажей, съ ея кудрей каплетъ сало, руки и ноги ея обвиты кишками [40]). „Таковъ, пишетъ Лессингъ, предметъ пламенной, восторженной любви. Можно ли удержаться отъ смѣха, слушая при этомъ серьезныя, страстныя любовныя объясненія?“ [41]). Соединеніе отвратительнаго и страшнаго есть ужасное [42]). Таковъ Мракъ Гезіода „ненавистный, тяжкій, блѣдный, сухой, изможденный гладомъ, имѣвшій надутыя колѣна. На рукахъ его росли длинные ногти; изъ ноздрей его текла отвратительная влага“ [43]). Лессингъ, не согласный съ Лонгиномъ, порицающимъ эту послѣднюю фразу въ приведенной цитатѣ, пишетъ: „Мнѣ однако кажется это неловкимъ не потому, что это отвратительная черта, но потому, что это просто отвратительная черта, не прибавляющая ничего къ страшному. Ибо длинные, выдающіеся далеко ногти (μακροὶ δ᾽ὄνυχες χείρεσσιν ὄπησαν) онъ не порицаетъ; а между тѣмъ длинные ногти есть черта не менѣе отвратительная, какъ и нечистый носъ. Но длинные ногти въ то же время и ужасны, ибо они-то раздираютъ лицо, изъ котораго кровь струится на землю.

. . . . . ἐκ δὲ παρείων
Αἷμ᾽ἀπελείβετ᾽ἐρύξε

Напротивъ, нечистый носъ есть не болѣе, какъ нечистый носъ: и я могъ бы только посовѣтовать скорби утереть его“ [44]). Описаніе дикой пещеры, гдѣ обитаетъ покинутый больной Филоктетъ, въ трагедіи Софокла заключается упоминаніемъ отвратительныхъ слѣдовъ его раны:

Неоптолемъ.
Пуста пещера; въ ней не видно никого.

Одиссей.
А нѣтъ ли въ ней какой тамъ утвари домашней?

Неоптолемъ.
Лежитъ тамъ на землѣ помятыхъ листьевъ груда,
Какъ видно, для того, чтобъ ложе замѣнять.

Одиссей.
А больше ничего? Совсѣмъ жилище пусто?

Неоптолемъ.
Изъ дерева сосудъ; но сдѣланъ неискусной,
Какъ видно, онъ рукой; огниво тутъ же рядомъ.

Одиссей.
О! это ты его сокровище мнѣ назвалъ!

Неоптолемъ.
О, горе, горе мнѣ! Вонъ сушится на солнцѣ
Отрепье, въ гноѣ все отъ раны той тяжелой [45]).

Ахиллесъ, поразивъ Гектора, подвергнулъ поруганію тѣло своего врага.

Самъ на обѣихъ ногахъ прокололъ ему жилы сухія,
Сзади отъ пятъ и до глезнъ, и продѣвши ремни, къ колесницѣ
Тѣло его привязалъ, а главу волочиться оставилъ;
Сталъ въ колесницу, и пышный доспѣхъ возвращенный поднявши,
Коней бичемъ поразилъ; полетѣли послушные кони.
Прахъ отъ влекомаго вьется столпомъ; по землѣ растрепавшись.
Черныя кудри крутятся; глава Пріамида по праху
Бьется, прекрасная прежде; а нынѣ врагамъ Олимпіецъ
Далъ опозорить ее на родной землѣ Иліонской!
Вся голова почернѣла подъ перстью [46]).

Отвратительное въ этихъ двухъ послѣднихъ примѣрахъ представляется и ужаснымъ и трогательнымъ [47]).

Въ „Превращеніяхъ“ Овидія описывается казнь Марсіаса такъ:

У кричащаго кожа была вся содрана съ членовъ:
Былъ онъ весь раной одной; и кровь отовсюду струилась,
Нервы открыты кругомъ, и трепетно жилы безъ всякой
Кожи бьются, ты могъ бы внутри движеніе видѣть
И перечислить въ груди всѣ ясно замѣтныя фибры [48]).

По поводу этого описанія Лессингъ спрашиваетъ: „Но кто же не чувствуетъ въ то же время, что отвратительное здѣсь на своемъ мѣстѣ? Оно дѣлаетъ страшное ужаснымъ; а ужасное въ самой дѣйствительности не лишено для насъ нѣкоторой привлекательности, если притомъ возбуждено наше состраданіе; еще менѣе непріятнымъ дѣлается оно въ подражаніи“ [49]).

Наконецъ Лессингъ останавливается на отвратительныхъ описаніяхъ голода, заставляющаго пожирать самые омерзительные предметы, чтобы какъ-нибудь уменьшить страданія желудка, требующаго пищи. Поэтъ можетъ изобразить степень мученій отъ голода омерзительностію того, что̀ рѣшаются люди проглотить, съ цѣлью какъ-нибудь его утолить [50]). Кромѣ того, Лессингъ упоминаетъ описаніе голода у Овидія, который, олицетворяя его, пишетъ, что

Ногтями онъ рвалъ и зубами рѣдкими травы.
Волосы встали копромъ, глаза ввалились, ликъ блѣденъ,
Губы засохли въ грязи, и ржавчиной зубы покрыты,
Кожа тверда и насквозь увидѣть внутренность можно;
Подъ искривленными бедрами кости сухія торчали;
Тамъ, гдѣ брюху бы быть, осталось лишь мѣсто для брюха,
Грудь, какъ будто вися, держалась лишь связью спинною.
Вздулись отъ худобы суставы, вспухли колѣней
Чашки, и щиколотки, не въ мѣру припухнувъ, торчали [51]).

Данте, повѣствуя объ Уголино Герардиска, тиранѣ Пизы, который измѣною архіепископа Руджіери былъ заключенъ въ башню съ двумя сыновьями и двумя внуками и уморенъ голодомъ, пишетъ, что въ аду онъ увидалъ

Двухъ призраковъ, обледенѣвшихъ вкругъ,
Сидѣвшихъ такъ, что первый головою
Для головы другого могъ служить
Подобьемъ шапки. Тотъ, что подъ собою
Къ землѣ успѣлъ собрата наклонить,
Въ его затылокъ бѣшено вцѣпился
Зубами, словно голодъ утолить
Мозгами непріятеля рѣшился [51a]).

Такъ Уголино грызъ голову Руджіери и на вопросъ Данте о причинѣ такого мщенія отвѣчалъ: что когда онъ услыхалъ, что входъ въ темницу, гдѣ онъ былъ заключенъ съ дѣтьми, забивался

Тогда склонясь въ отчаяньѣ къ стѣпѣ
Я началъ грызть зубами обѣ руки.
Безсильнаго отчаянія муки
За голодъ дѣти приняли... „Отецъ“,
Они заговорили: „нашъ конецъ
Мы встрѣтимъ безбоязненно и смѣло,
Когда возьмешь ты въ пищу наше тѣло.
Ты далъ намъ плоть, возьми-жъ ее назадъ“,
И я притихъ, чтобъ вновь ихъ не мучить,

Не видѣть ихъ печальный, кроткій взглядъ.
Смириться я хотѣлъ себя заставить...
Такъ, страшное молчаніе храня,
Мы прожили въ отчаяньи три дня...
О, для чего же ты не разступилась
Тогда, земля!.. Четвертый день насталъ,
Четвертый день семья томилась,
Тогда Годдо безумно застоналъ,
Къ моимъ ногамъ склоняясь ниже, ниже:
„О, помоги, отецъ, мнѣ, помоги же".
Такъ умеръ онъ. И я недолго ждалъ:
Въ моихъ глазахъ и остальные трое
Навѣки смолкли... Что я испыталъ
По смерти ихъ!.. Ногами землю роя,
Отъ трупа къ трупу ползалъ я и звалъ
Къ себѣ дѣтей... Три дня я ихъ искалъ,
Лишенный силъ, сознанія и зрѣнья...
Но голодъ пересилилъ, наконецъ,
Мою тоску и самое мученье" [51 b]).

Относительно воспроизведенія отвратительнаго въ живописи Лессингъ замѣчаетъ, что хотя отвратительное возбуждается въ насъ преимущественно низшими чувствами, но все-таки и въ области зрѣнія есть много гадкаго [52]). „Наростъ на лицѣ, заячья губа, приплюснутый носъ съ выпятившимися ноздрями, совершенное отсутствіе бровей суть именно явленія отвратительныя, которыя однако не противны ни вкусу, ни обонянію, ни осязанію. По крайней мѣрѣ несомнѣнно, что при видѣ ихъ мы испытываемъ ощущеніе гораздо ближайшее къ отвращенію, нежели при другихъ тѣлесныхъ безобразіяхъ, напр., кривой ногѣ, горбѣ. Чѣмъ впечатлительнѣе при этомъ темпераментъ, тѣмъ сильнѣе чувствуются въ тѣлѣ движенія, предшествующія обыкновенно рвотѣ. Эти движенія исчезаютъ, правда, довольно скоро и почти никогда не сопровождаются рвотой; но причину этого послѣдняго обстоятельства нужно искать въ томъ, что чувство зрѣнія одновременно съ этими отвратительными предметами принимаетъ множество другихъ впечатлѣній отъ дѣйствительности, которыя ослабляютъ дѣйствіе этихъ предметовъ и не допускаютъ ихъ обнаружить прямое и явное вліяніе на тѣло" [53]).

Современная эстетика подтверждаетъ эти мысли Лессинга. Зрѣніе и слухъ отличаются отъ остальныхъ чувствъ, называемыхъ низшими, тѣмъ, что воспринимаемыя послѣдними впечатлѣнія преимущественно связаны съ физіологическими отправленіями нашего организма, а для первыхъ двухъ впечатлѣнія играютъ роль показателя какого-нибудь психическаго аффекта: крикъ,

жестъ и т. п. не столько красивы или безобразны сами по себѣ сколько въ силу ихъ экспрессивнаго значенія [54]).

Относительно живописи, обращающейся къ зрѣнію, Лессингъ замѣчаетъ: „Если бы даже и было совершенно доказано, что для зрѣнія нѣтъ гадкихъ предметовъ, т.-е. такихъ, отъ которыхъ бы живопись, какъ изящное искусство, должна была совершенно отказаться, то все-таки она должна избѣгать вообще предметовъ отвратительныхъ, ибо, по связи идей, отвращеніе, возбуждаемое въ другихъ органахъ чувствъ, можетъ переноситься и на чувство зрѣнія“ [55]). Въ доказательство Лессингъ приводитъ въ примѣръ произведенія живописи, изображающія погребеніе и присутствующихъ лицъ, зажимающихъ себѣ носъ, какъ это мы видимъ у Порденоне [56]). По мнѣнію Лессинга, это непозволительно, „ибо не только дѣйствительная вонь, но даже и самая мысль о ней возбуждаетъ отвращеніе. Мы убѣгаемъ зловонныхъ мѣстъ, хотя бы и имѣли насморкъ“ [57]).

Съ этими замѣчаніями Лессинга едва ли можно согласиться. При насморкѣ мы избѣгаемъ зловонныхъ мѣстъ, потому что, хотя не чувствуемъ дурного запаха, но, продолжая вдыхать воздухъ, знаемъ какъ онъ вреденъ, если пропитанъ міазмами. Глядя же на произведеніе живописи, изображающее нѣчто, издающее дурной запахъ, и непріятное ощущеніе, производимое имъ на присутствующихъ людей, мы сознаемъ, что мы сами дышемъ не испорченнымъ воздухомъ. Оттого авторъ „Торжества Смерти“. (въ Пизанскомъ campo santo) не побоялся зажать носъ одному изъ всадниковъ, подъѣхавшихъ къ гробамъ, и этимъ реализмомъ едва ли понизилъ художественное достоинство этой фрески [58]).

Современное искусство несравненно болѣе, чѣмъ во времена Лессинга и несмотря на его авторитетъ, расширило свои границы въ области безобразнаго и гораздо смѣлѣе, чѣмъ прежде, имъ пользуется ради правды, экспрессіи, карикатурнаго осмѣянія общественныхъ недостатковъ и сатирическаго бичеванія людскихъ пороковъ [59]).

Изъ философовъ Вейссе первый вводитъ въ эстетику понятіе о безобразномъ [60]) и пытается его опредѣлить [61]). Пускаясь въ діалектическія тонкости, Вейссе говоритъ о безобразномъ, какъ объ одномъ изъ существенныхъ звеньевъ въ развитіи идеи красоты. Оттого, по мнѣнію Вейссе, сама красота „въ извѣстномъ смыслѣ“ есть безобразіе [62]). Эта странность происходитъ оттого, что Вейссе не упоминаетъ главнаго признака красоты, заключающагося въ ея способности нравиться. Наоборотъ, онъ говоритъ о красотѣ, что она „aufgehobene Wahrheit“, внѣшняя

сторона вещей, отношеніе между качествами данной вещи, неисчисленный канонъ этихъ отношеній, микрокосмическое самодовольство индивидуальности, мистическое единство разнообразнаго. Но самъ Вейссе сознаетъ, что всѣ эти опредѣленія одинаково подходятъ какъ къ прекрасному, такъ и къ безобразному [63]). Тогда діалектика начинаетъ свое дѣло, и сознаніе нашихъ ошибокъ, возбуждающее стремленіе ихъ исправить она приписываетъ самой изслѣдуемой вещи [64]). Вейссе полагаетъ, что самой красотѣ присуще стремленіе перейти въ безобразіе и затѣмъ изъ этой переходной ступени возвратиться къ себѣ самой, чтобы стать вполнѣ тѣмъ, что она есть [65]). Въ сущности оказывается, что Вейссе сначала опредѣлилъ не „красоту“, а „эстетическое“ вообще, называемое прекраснымъ, если оно намъ нравится,—и безобразіемъ, если не нравится [66]). Только склонность Вейссе къ діалектикѣ заставляетъ его приписывать предмету изслѣдованія тѣ измѣненія, которыя совершаются въ нашемъ умѣ, когда мы отъ ошибочнаго опредѣленія стремимся къ поправкѣ, отъ слишкомъ общаго къ болѣе тѣсному, а потому и болѣе вѣрному.

Такъ какъ все эстетическое относится къ области фантазіи, то для Вейссе красота сначала не что иное, какъ творческая сила, способная создавать и прекрасное и безобразное [67]). Послѣднее является тогда, когда фантазія безъ удержу отдается своей подвижности, безъ разумнаго контроля воспроизводитъ то, что хотя и находится въ ея власти, но не должно быть допущено до реальнаго осуществленія. По Вейссе, безобразіе есть переходный моментъ, черезъ который фантазія достигаетъ созданія прекраснаго. Доказательство справедливости своего мнѣнія Вейссе видитъ въ вѣрѣ въ привидѣнія, въ склонности художниковъ воспроизводить безобразное, а темной массы любоваться имъ и принимать его за истинную красоту [68]). Въ протестѣ противъ заблужденій вкуса, способнаго принимать безобразное за прекрасное, и въ содѣйствіи лучшему пониманію красоты заключается неоспоримая заслуга Вейссе [69]).

Въ противоположность Вейссе, видящему въ безобразномъ діалектическую ступень развивающейся идеи прекраснаго, Фишеръ (Vischer) усматриваетъ въ безобразномъ нѣчто переходное, второстепенное, подчиненное цѣлому, однако нахально выставляющееся на показъ и захватывающее себѣ преобладающее значеніе. По мнѣнію Фишера, всякое явленіе безобразно, если оно противится своей идеѣ и возстаетъ противъ закона, управляющаго всѣмъ родомъ, которому оно принадлежитъ. Безобразное

заключается въ искаженіи даннаго типа, изуродованнаго произвольнымъ отступленіемъ отъ идеи даннаго явленія. Такъ, напримѣръ, крокодилъ безобразенъ потому, что тѣло его служитъ какъ бы только опорой для пожирающей пищу пасти. Но крокодилъ не возстаетъ противъ своей идеи. Онъ дуренъ потому, что его родъ безобразенъ, такъ какъ относящіяся къ нему животныя устроены такъ, что кажется, будто они не для того ѣдятъ, чтобы жить, а живутъ только для того, чтобы ѣсть [70]).

Едва ли безобразное заключается и въ „случайномъ индивидуальной единичности“ [71]), какъ думаетъ тотъ же Фишеръ. Случай дѣлается безобразнымъ лишь тогда, когда въ немъ обнаруживается злой умыселъ испортить то, что̀ быть должно. Если же случайно и непреднамѣренно гибнетъ красота, то созерцатель испытываетъ впечатлѣніе трагическое или комическое, а не ненависть, внушаемую безобразіемъ: нѣмецкое слово „das Hässliche“ — безобразное происходитъ отъ „Hass“ — ненависть. Вообще Фишеръ не признаетъ, что безобразіе предполагаетъ злой умыселъ — нарушить порядокъ и исказить проявленіе добраго принципа въ жизни. Но, по мнѣнію Лотце, безъ этической опоры понятіе о прекрасномъ и безобразномъ выяснить едва ли возможно [72]).

Одинъ изъ послѣдователей Вейссе, Арнольдъ Руге, даетъ слѣдующее опредѣленіе безобразнаго: „Если конечный духъ упорствуетъ въ своей конечности и противится своей правдѣ, т.-е. абсолютному духу, то этотъ самодовлѣющій духъ, какъ познаніе, будетъ неправдой,—какъ воля въ своемъ изолированномъ отчужденіи и эгоизмѣ будетъ зломъ, а если то и другое обнаруживаются во внѣшней формѣ, то становится безобразнымъ“ [73]). Неясныя и односторонніе мысли названнаго автора о безобразномъ преимущественно опираются на примѣры изъ поэзіи Гофмана и Гейне [74]). Послѣдователемъ Вейссе и Руге является Куно Фишеръ [75]). Онъ опредѣляетъ безобразное, какъ обратную сторону возвышеннаго, рѣшительное противорѣчье чувственнаго существованія своему идеалу. Куно Фишеръ допускаетъ безобразное только въ духовной, нравственной области. Настоящее безобразіе, по мнѣнію названнаго писателя, существуетъ только въ человѣчествѣ. „Легкомысленные римляне и оцѣпенѣлые евреи являются послѣднимъ выраженіемъ умирающаго до христіанскаго міра, а сладострастные монахи и изнѣженные калифы представляютъ торжество безобразія надъ идеаломъ вѣрующихъ католиковъ и мужественныхъ магометанъ. Такимъ образомъ, на мгновеніе безобразное становится судьбою возвышеннаго въ понятіи о красотѣ, какъ и въ исторіи человѣчества“ [76]).

Ботцъ опредѣляетъ безобразное [77]), какъ „превратный духъ“, какъ „опрокинутую красоту“ [78]). Названный писатель различаетъ въ безобразномъ демоническое, привидѣніе и карикатуру. Демоническое представляетъ хотя искаженную красоту, но все же обнаруживающую идеальный моментъ, а потому оно соприкасается съ возвышеннымъ. Привидѣніе принадлежитъ тоже области безобразнаго, устраняющаго вслѣдствіе своей неправды позитивный моментъ и выставляющаго на показъ свою лицемѣрную личину. Наконецъ, въ карикатурѣ обнаруживается неправда въ такой грубой, неуклюжей формѣ, что оказывается безсильной и безвредной и представляя контрастъ съ истинной дѣйствительной жизнію, этимъ возбуждаетъ смѣхъ [79]).

Подобныя опредѣленія безобразнаго лишній разъ доказываютъ несостоятельность эстетики нѣмецкихъ философовъ [80]), хотя и не лишены подчасъ остроумія.

Изъ философовъ самый капитальный трудъ по эстетикѣ безобразнаго написалъ Розенкранцъ, а именно Aesthetik der Hässlichen. Названная книга взята въ основу этой главы, гдѣ согласно сдѣланному выше опредѣленію безобразнаго (см. стр. 2), будетъ разсмотрѣно то, что̀ намъ ненравится, несмотря на свою безвредность въ области: 1) новизны, 2) старины, 3) однообразія, 4) разнообразія, 5) формы, 6) экспрессіи и 7) жизни, которая на насъ производитъ непріятное впечатлѣніе вслѣдствіе условій, мѣшающихъ ея развитію, причемъ все принципіально ей враждебное пріобрѣтаетъ особенно яркій характеръ безобразнаго. Въ заключеніе будутъ разсмотрѣны безобразныя явленія въ природѣ, въ человѣкѣ, въ особенности въ его духовномъ мірѣ, и наиболѣе яркіе примѣры безобразнаго въ искусствѣ. Относительно послѣдняго необходимо замѣтить, что художественныя произведенія, имѣющія безобразное содержаніе, могутъ сами по себѣ быть высокаго достоинства. Но художественныя произведенія съ любымъ содержаніемъ могутъ болѣе или менѣе обезображиваться присущими имъ недостатками. По мнѣнію Лало, искусство въ продолженіе своей эволюціи не прогрессируетъ. Оно одинаково высоко и въ древнія времена, и въ средніе вѣка и въ новѣйшую эпоху [80a]). Но художественныя произведенія даже величайшихъ геніевъ не всегда свободны отъ недостатковъ, болѣе или менѣе понижающихъ цѣнность даже наиболѣе удачныхъ шедевровъ.

1. Безобразное новизны и старины.

Въ III-ей главѣ было разсмотрѣно эстетическое значеніе новизны и было упомянуто о безобразномъ въ оригинальничаніи, т.-е. въ преднамѣренныхъ попыткахъ создать нѣчто новое, необычайное. Здѣсь будетъ разсмотрѣна та область новизны, въ которой наиболѣе замѣтно сознательное стремленіе къ ней, ради нея самой, а именно моды.

Измѣненія, дѣлаемыя человѣкомъ въ своей наружности, едва ли коренятся въ эстетическомъ чувствѣ. Татуировка служитъ знакомъ отличія, слѣдовательно, играетъ роль, аналогичную нашимъ орденамъ [81]). Рубцы на тѣлѣ служатъ изображеніемъ ранъ, перья на головѣ—трофей охоты [82]). Одежда вначалѣ не имѣла эстетическаго значенія, а служила признакомъ, по которому узнавалось лицо ее носившее [83]). Она имѣла, конечно и чисто утилитарную роль: защищать отъ холода и жара и вліянія дурной погоды, а также предохранить женщину отъ оплодотворенія, грозящаго ей, по мнѣнію нѣкоторыхъ дикарей, отвсюду изъ атмосферы [84]). Хотя дикари часто утверждаютъ, что они наряжаются, чтобы нравиться женщинамъ [85]), но тѣмъ не менѣе трудно опредѣлить, насколько стремленіе нравиться съ цѣлью возбужденія сексуальной любви могло имѣть вліяніе на разукрашиваніе собственной наружности [86]). Едва ли одежда изобрѣтена изъ чувства стыдливости. Наоборотъ, по мнѣнію Вестермарка, одежда имѣла цѣлью не скрывать наготу, а обращать на нее вниманіе [87]). Эти слова Вестермарка можно примѣнить и къ современному дамскому туалету. Онъ до такой степени стягиваетъ формы женскаго тѣла, что онѣ чрезвычайно выпукло обнаруживаются. Такимъ образомъ женская одежда утрируетъ то, что, по закону приличія, должно быть скрыто отъ нецѣломудренныхъ взоровъ толпы, и поэтому заслуживаетъ упрекъ въ цинизмѣ [88]). Современныя дамскія моды подчеркиваютъ то, что одежда должна защищать отъ нескромнаго взгляда [89]). „Очень часто, чтобы слѣдовать модѣ, одежда не только не воспроизводитъ прекрасныхъ волнистыхъ линій и изгибовъ граціознаго женскаго тѣла, но совершенно измѣняетъ и искажаетъ его формы. Если бы женщина со вкусомъ, раздѣвшись вечеромъ, нашла себя въ дѣйствительности такою, какою она являлась цѣлый день, то я думаю, что ее утромъ нашли бы утонувшей въ своихъ слезахъ“ [90]).

Не менѣе безобразны и мужскія моды. Во времена французской революціи и Наполеона I „золотая молодежь“ зачесывала волоса косами вверхъ носила высокіе галстуки, въ которые величаво погружался подбородокъ, сюртуки съ хвастливо-открытыми отворотами. Такой туалетъ, увѣковѣченный остроумнымъ рисункомъ Карла Верне, своей неестественностью и своимъ шутовствомъ представляетъ достойную прелюдію современнымъ моднымъ глупостямъ [91]). Изъ нихъ особенно выдѣляются шляпа и фракъ. Шляпы обыкновенно дѣлаются всѣ на одинъ фасонъ, согласно послѣдней модѣ. Но не всѣмъ онѣ къ лицу. Шляпы суживающіяся кверху не идутъ людямъ круглолицымъ, кажущимся оттого еще болѣе толстыми, напоминая, подобно Ивану Никифоровичу Довгочхуну, „рѣдьку концомъ вверхъ“. Наоборотъ, на „рѣдьку концомъ внизъ“ [91a]), какъ у Ивана Ивановича Перерепенко, походятъ люди длиннолицыя, носящія шляпы, расширяющіяся кверху, когда ихъ узаконяютъ моды. Разныя лица и головы требуютъ разнообразныхъ шляпъ, а моды игнорируютъ индивидуальныя особенности и всѣмъ предписываютъ одинъ и тотъ же фасонъ, несмотря на его несообразность и несоотвѣтствіе къ данной личности [92]).

Но есть продуктъ моды одинаково-безобразный для всѣхъ индивидуальностей, именно: фракъ. Это праздничное одѣяніе съ явнымъ стремленіемъ обнаружить талію и прикрыть для приличія сѣдалища, оканчивается сзади придаткомъ, оправдываемымъ между прочимъ необходимостью туда прятать носовой платокъ. Въ результатѣ получается

Хвостъ сзади, спереди какой-то чудный выемъ
Разсудку вопреки, наперекоръ стихіямъ;
Движенья связаны и не краса лицу [93]).

Фалды фрака съ боковыми придатками, облекающими торсъ, дѣлаютъ статскаго въ названномъ костюмѣ невзрачной фигурой въ сравненіи съ военнымъ, который, по мнѣнію городничаго въ „Ревизорѣ“ Гоголя, все-таки кажетъ изъ себя, а какъ надѣнетъ фрачишку—ну, точно муха съ подрѣзанными крыльями“ [94]).

Фракъ, какъ и все прочее одѣяніе современнаго европейца, представляетъ значительное затрудненіе для художника, изображающаго сюжеты изъ теперешней жизни. Наше платье, подобно футляру или мѣшку, облекаетъ тѣло такъ, что его движенія не замѣтны и не сопровождаются тѣми изящными складками, представляющими одно изъ важныхъ художественныхъ преимуществъ античной одежды. Она не вредила здоровью, не обезображи-

вала тѣла, не искажала его формъ, а, наоборотъ, какъ можно болѣе приспособлялась къ нимъ. Такъ, напримѣръ, въ статуѣ Августа, находящейся въ Римѣ, въ Ьгассіа пиоѵо Ватикана, панцырь нисколько не скрываетъ формы туловища; наоборотъ, оно какъ бы сквозитъ черезъ одѣяніе, которое изваяно „совершенно анатомически“ [95]).

Точно также одежда богини Побѣды такъ искусно облекаетъ юное тѣло красавицы, что вполнѣ оправдываетъ выраженіе Гёте, называвшее такую одежду „эхомъ тѣла“ [96]).

Къ современной одеждѣ оно не примѣнимо, и если она, подъ вліяніемъ моды, постоянно требующей новизны [97]), все измѣняется, то отъ этого вовсе не улучшается съ эстетической точки зрѣнія, а, наоборотъ, часто представляетъ много безобразнаго. По мнѣнію Эбелинга, на современной модѣ лежитъ отпечатокъ не красоты, не простоты, не важности, не комизма, а безобразія и тупости“ [98]).

Для свѣтскаго человѣка послѣдняя, самая новѣйшая мода обыкновенно не кажется безобразной, напротивъ, обыкновенно нравится, поэтому представляется изящной, элегантной и красивой. Но когда туалетъ выходитъ изъ моды, то тотчасъ перестаетъ нравиться, кажется безобразнымъ [99]), и свѣтскій молодой человѣкъ, особливо же свѣтская молодая женщина сочтетъ для себя величайшимъ позоромъ явиться въ общество одѣтыми въ костюмъ, вышедшій изъ моды. И чѣмъ мода удаленнѣе отъ современной, тѣмъ она кажется безобразнѣе. Поэтому моды едва ли не представляютъ самаго яркаго образца безобразнаго какъ новизны, такъ и старины [99a]).

2. Безобразное однообразія и разнообразія.

Въ V-ой главѣ (см. томъ I, 2 изд. стр. 225 — 226) говорится о необходимости единства въ разнообразіи для эстетическаго наслажденія. Несоблюденіе этого условія болѣе или менѣе мѣшаетъ эстетическому наслажденію и понижаетъ эстетическое достоинство созерцаемаго объекта. Къ примѣрамъ отсутствія единства въ разнообразіи и отсутствія разнообразія въ единствѣ, приведеннымъ въ упомянутой главѣ, можно прибавить еще слѣдующіе.

Первобытная музыка отличается бѣдностью. Мелодіи обыкновенно очень коротки и состоятъ изъ небольшого числа нотъ. Пѣсни, состоящія изъ такихъ короткихъ и бѣдныхъ звуками ме-

лодій, обыкновенно повторяются безчисленное количество разъ, отчего первобытная музыка отличается монотонностью [100]). Зиммель объясняетъ монотонность музыки дикарей тѣмъ, что ея происхожденіе видитъ въ простомъ шумѣ [101]). Но монотонность, способная производить столь удручающее дѣйствіе на эстетическое чувство, изнуряя воспринимающіе впечатлѣніе органы, иногда не лишаетъ музыку ея обаянія. Сладострастный танецъ баядерокъ сопровождается музыкой крайне монотонной, исполняемой на струнномъ инструментѣ и барабанѣ. Эротическія пѣсни китайцевъ повторяются до 300 и 400 разъ. По мнѣнію Зиммеля, монотонность даже содѣйствуетъ мистическимъ экстазамъ. Оттого она присуща музыкѣ, сопровождающей религіозныя церемоніи африканскихъ и азіатскихъ народовъ, и замѣчается въ литаніяхъ у евреевъ и христіанъ [102]). Монотонность [102a]) обыкновенно надоѣдаетъ и утомляетъ. Слишкомъ большое разнообразіе производитъ впечатлѣніе путаницы и безпорядка. Эту путаницу и этотъ безпорядокъ мы находимъ въ англійской драмѣ, столь отличной отъ ложно-классической французской, вполнѣ подчиненной единству времени, мѣста и дѣйствія. Интересную параллель проводитъ между французскимъ и англійскимъ театромъ Тэнъ. „Расинъ поставляетъ на театръ односложное дѣйствіе, соразмѣряя только части и давая ему то или другое направленіе; затѣмъ уже у него вы не увидите никакого вводнаго дѣйствія, ничего неожиданнаго, ни малѣйшихъ прибавленій или путаницы, ни одной второстепенной интриги. Неглавныя роли стушевываются на задній планъ, главныхъ персонажей всего четыре или пять, т.-е. по возможности, самое ограниченное число; остальные, выводимые въ качествѣ наперсниковъ, впадаютъ въ тонъ своихъ господъ и ограничиваются одной репликой. Всѣ сцены связываются и сливаются незамѣтно одна съ другою и каждая сцена, какъ и вся пьеса, имѣетъ свой порядокъ и прогрессивный ходъ. Трагедія ясно и симметрично выдѣляется посреди человѣческой жизни, какъ законченный, но уединенный храмъ, правильный контуръ котораго рисуется на блестящей синевѣ неба. Здѣсь же (въ англійскомъ театрѣ), нѣтъ ничего подобнаго. Все, что мы зовемъ размѣромъ и удобствомъ, тутъ отсутствуетъ; этимъ они не стѣсняются и не чувствуютъ въ нихъ никакой нужды. Связи не существуетъ: дѣйствіе перескакиваетъ разомъ на двадцать лѣтъ, или за пятьсотъ миль. Въ одномъ актѣ встрѣчается до двадцати сценъ; переходъ отъ одной къ другой, отъ трагедіи къ буфонству происходитъ безъ всякой подготовки; чаще же всего кажется, будто дѣйствіе вовсе не двигается; дѣйствующія

лица нескончаемо долго бесѣдуютъ, мечтаютъ, стараются обозначать свой характеръ. Публика взволнована, ждетъ нетерпѣливо развязки, а тутъ вдругъ являются на сцену лакеи и начинаютъ между собой ссориться, или влюбленные приходятъ упражняться въ сонетахъ. Даже монологи и діалоги, которые въ особенности должны представлять плавное и послѣдовательное теченіе увлекательныхъ мыслей, даже и тѣ остаются на мѣстѣ безъ движенія, или теряются въ безпрестанныхъ уклоненіяхъ и самыхъ неожиданныхъ, рѣзкихъ скачкахъ. Съ перваго взгляда думаешь, что дѣйствіе вовсе не двигается; не чувствуешь при всякой фразѣ, что шагъ впередъ сдѣланъ. Нѣтъ ни твердыхъ положеній, ни убѣдительныхъ рѣчей, которыя бы съ каждой минутой прибавляли къ предыдущимъ возраженіямъ еще возраженія: можно подумать со стороны, что они только умѣютъ ругаться, повторяться, топтаться на мѣстѣ. Въ общемъ, какъ и въ частностяхъ, безпорядокъ величайшій. Вы видите все царствованіе, всю войну, весь романъ, втиснутые ими въ драму; они подраздѣляютъ англійскую хронику или итальянскую новеллу на сцены: — этимъ и ограничивается ихъ искусство. Очень имъ нуженъ характеръ событія: каковъ онъ есть, такимъ его и принимаютъ. О прогрессивномъ и единичномъ дѣйствіи они и понятія не имѣютъ. Два или три дѣйствія, склеенныхъ кое-какъ или перепутанныхъ одно съ другимъ, двѣ или три недоконченныя, съ грѣхомъ пополамъ связанныя или повторяющіяся развязки; одинъ и тотъ же для всѣхъ исходъ—смерть, расточаемая щедрою рукою вкривь и вкось, иной разъ совершенно нежданно-негаданно, — вотъ и вся ихъ логика. Имъ недостаетъ нашей логики,—латинской. Умъ ихъ не идетъ по ровной и прямой дорогѣ риторики и краснорѣчія. Онъ приходитъ къ той же цѣли иными путями. Онъ можетъ гораздо болѣе понимать, но не такъ правиленъ, какъ нашъ. Для него нуженъ шире задуманный, но не послѣдовательный планъ. Онъ идетъ къ цѣли не такъ, какъ мы, ровными и безостановочными шагами, но рѣзкими скачками или длинными остановками. Онъ не довольствуется простою идеею, выводимою изъ сложнаго факта, но ему подавай весь сложный фактъ, цѣликомъ, съ его безчисленными частностями и нескончаемыми развѣтвленіями“ [103]).

Въ англійской драмѣ мы видимъ примѣръ художественнаго произведенія, достоинство котораго нѣсколько страдаетъ отъ слишкомъ большого разнообразія, недостатка единства, словомъ отъ безпорядка. Иное дѣло, когда онъ самъ является предметомъ художественнаго воспроизведенія. Jan Steen, смотрѣвшій

на жизнь, какъ на комедію, и предпочитавшій надъ нею смѣяться, чѣмъ плакать надъ тѣмъ, что трудно, если не невозможно исправить, изобразилъ на одной своей картинѣ пирушку. Молодой человѣкъ выпилъ лишнее. Дородная дама, его угощавшая, забыла завернуть кранъ боченка, изъ котораго она наливала вино, и оно потекло по полу, на которомъ валяются трубки, карты, шляпа и цвѣты. Старичокъ бесѣдуетъ со старушкой. Музыкантъ продолжаетъ играть, хотя его никто не слушаетъ. Хозяйка дома спитъ, поэтому некому смотрѣть за порядкомъ. Этимъ обстоятельствомъ воспользовались дѣти. Меньшой бросаетъ свой приборъ и радуется произведенному разрушенію. Мальчикъ закуриваетъ трубку. Дѣвочка забралась въ шкапъ и лакомится похищенными оттуда сластями. Собачонка лижетъ тарелки, а свинья, забравшись въ эту комнату, чувствуетъ себя здѣсь вполнѣ въ своей сферѣ [104]).

Безобразное правильности и неправильности и формы вообще.

Выше (см. I томъ, 2 изд. стр. 256—262) было обращено вниманіе на правильность формы, которая нравится главнымъ образомъ вслѣдствіе сбереженія силъ. Но это удовольствіе ничего не имѣетъ общаго съ наслажденіемъ, доставляемымъ созерцаніемъ красоты, заключающейся въ проявленіи наиболѣе интенсивной, разносторонней человѣческой или человѣкоподобной жизни. Такъ какъ послѣдняя не совмѣстна съ математической правильностью, то ея преобладаніе является болѣе или менѣе обезображивающимъ элементомъ [104a]). Онъ значительно понижаетъ художественное достоинство нѣкоторыхъ пейзажистовъ идеалистическаго направленія, напримѣръ: Henri Valenciennes 1750—1829 [105]) Jean Victor Bertin (1775—1842) [106]) Xavier Bidault (1758—1846) [107]). Auguste Lapito (1803—1874) [108]), Gabriel Prieur (1806—1879) [109]) и др. Henri Valenciennes былъ поклонникъ Poussin, изучалъ Винкельмана и подчинился вліянію Meurea, у котораго заимствовалъ академическую, холодную корректность. Подпавъ впослѣдствіи авторитету Давида, Valenciennes сталъ обнаруживать въ своихъ произведеніяхъ академическую оцѣпенѣлость и безжизненную смѣсь рецептовъ. Свои правила онъ сообщилъ юнымъ пейзажистамъ въ своемъ сочиненіи: „Elements de perspective pratique suivis de réflexions sur le paysage“. Сущность его ученія заключалась въ проповѣди какъ можно ближе примк-

нуть къ античному искусству. Давидъ имѣлъ то преимущество, что, стремясь къ подражанію античному искусству, онъ бралъ для себя образцы въ античной пластикѣ. Valenciennes же рекомендовалъ изученіе Гомера, Виргилія, Ѳеокрита и Лонга, чтобы найти истинный стиль идеальнаго ландшафта. Самъ онъ обращался къ этимъ поэтамъ, чтобы запастись вдохновеніемъ для созданія произведеній по строго-установленной безжизненной схемѣ. Въ результатѣ получались пышныя театральныя кулисы, служащія декораціей для Эдипа, Филоктета, Цицерона и Велизарія. Произведенія названнаго художника хотя имѣли нѣкоторый успѣхъ, но не находили покупателей [110]).

Ученики и послѣдователи Valenciennes, Jean Victor Bertin и Xavier Bidauld, слѣдовали правиламъ своего учителя и его примѣру. Изучая древнихъ писателей, античное искуство и Poussin, они видѣли красоту преимущественно въ богатомъ узорѣ изящныхъ линій. Театральная ходульность фигуръ Давида замѣнена у названныхъ пейзажистовъ изысканной сложностью контуровъ земли. Они были прикованы крѣпкою цѣпью къ давно умершему преданію и видѣли не живую природу, а лишь условный образъ, который они сами въ нее влагали. Оттого, несмотря на разныя варіаціи, произведенія названныхъ художниковъ очень похожи между собою. Возвышеніе изящной формы то помѣщено справа, то слѣва, или группы деревьевъ съ математически-правильною листвою растутъ тамъ же, посреди рѣки, на берегахъ которой великолѣпныя строенія: храмы, дворцы, итальянскіе дома, или растительность на второмъ планѣ, а архитектурные шедевры на первомъ, а вдали непремѣнно классическая горная цѣпь. Камни, горы, листва, потоки, замки, руины, вотъ элементы, которые названные пейзажисты комбинируютъ различнымъ образомъ, не подозрѣвая, что природа—живой организмъ, части котораго между собою и имъ находятся въ неразрывномъ взаимодѣйствіи, недопускающемъ произвольнаго, механическаго перемѣщенія [111]). Строго придерживаются ритма линій и стиля въ рисункѣ отличающіеся жесткостью и рѣзкостью своей живописи Auguste Lapito и Gabriel Prieur, изъ которыхъ послѣдній еще болѣе корректенъ въ своей классичности, но при этомъ еще болѣе лишенный всякой живописной прелести [112]). Вообще произведенія классическаго характера представляютъ слабѣйшую сторону французской живописи второй половины 18-го и первой половины 19-го вѣка. Они одѣваютъ природу въ идеальное платье, пластически изваявая его изъ камня, образующаго холодный мертвый покровъ [113]), скрывающій всякое проявленіе жизни, сооб-

щающей природѣ ея неисчерпаемыя красоты. Красоты природы исчезаютъ, когда ее самоё подчиняютъ размѣренной правильности въ садахъ съ прямыми аллеями, обрамленными деревьями, отстоящими другъ отъ друга на равныя разстоянія и обстриженными въ формѣ шара, пирамиды и т. п. Въ такихъ садахъ чувствуется гнетъ искусственной размѣренности, изъ которой тянетъ въ настоящую природу съ ея безпорядочностью, обнаруживающую свободу жизни, не терпящей никакой рамки и расторгающей всякія узы и оковы [113a]). Безусловный культъ правильности вредитъ и поэзіи. Тэнъ пишетъ, что „коментаторы ставятъ въ недостатокъ Аддисону балансированіе періодами (Spectator, № 411) и этимъ объясняютъ, почему онъ нѣсколько скучноватъ. Округленность фразы составляетъ не слишкомъ крупное достоинство и вредитъ другимъ. Соразмѣрять длинноту и краткость фразъ, вездѣ преслѣдовать благозвучіе, думать о заключительныхъ созвучіяхъ,—значитъ положительно вредить себѣ этою классическою изысканностью. У всякой идеи есть свой способъ выраженія, и задача наша должна состоять именно въ изложеніи ея на бумагѣ такъ же просто и свободно, какъ она складывается у насъ въ умѣ. Мы должны дѣлать вѣрный снимокъ съ нашей мысли и отмѣчать ее со всѣмъ богатствомъ ощущеній и образовъ, которые вызываются ею, не заботясь ни о чемъ другомъ, кромѣ точности и ясности. Искренняя фраза стоитъ цѣлой сотни многословныхъ періодовъ; первою, какъ документомъ, навсегда опредѣляется извѣстное движеніе сердца или ума, послѣдніе же не больше какъ игрушки для забавы пустоголовыхъ версификаторовъ. Я охотно предпочту три строчки Сенъ-Симона двадцати страницамъ Флешье. Правильность ритма искажаетъ порывъ натуральнаго творчества, оттѣнки внутренняго видѣнія исчезаютъ; передъ нами нѣтъ уже больше души мыслящей и чувствующей, а есть только скандирующіе пальцы. Однообразно-округленный періодъ похожъ на ножницы ла-Кентини, обстригающія всѣ деревья на подобіе шара подъ предлогомъ украшенія. Вотъ почему въ слогѣ Аддисона замѣтна какая-то холодность и монотонность. Онъ какъ будто вслушивается въ собственныя слова. Онъ слишкомъ умѣренъ, слишкомъ правиленъ“ [114]). Таковъ и Попъ. Онъ весь былъ проникнутъ культомъ высокаго слога, который „убиваетъ древнюю драму, унижаетъ новую, обезсиливаетъ и извращаетъ поэзію, порождаетъ правильную, пріятную и нравственную, но безцвѣтную и ограниченную повѣсть“ [115]). „Въ одномъ изъ своихъ произведеній Попъ даетъ рецептъ, какъ писать эпическую поэму: взять бурю, сонъ, пять или шесть сра-

женій, три жертвы, погребальное торжество, дюжину боговъ въ двухъ отдѣленіяхъ, и взболтать все вмѣстѣ, пока не покажется пѣна высокаго слога". „Такая поэзія напоминаетъ стряпню; для произведенія ее ненужно ни сердца, ни таланта, а нужна легкая рука, внимательный глазъ и опытный вкусъ" [116]).

Стремленіе къ правильности въ поэзіи иногда уничтожало ее совсѣмъ. Таковы тѣ стихотворенія, главный интересъ которыхъ заключается въ томъ, что они написаны въ формѣ бокала, пальмы и т. п. [116a]). Тэнъ говоритъ о саксахъ: „Неспособные воплотиться въ древнюю форму, и въ то же время, волей-неволей, принужденные проникать въ древній міръ, они страшно его уродовали. За невозможностью передѣлывать идеи, они передѣлывали размѣръ. Они старались блеснуть передъ своими собратьями по стихосложенію утонченностью отдѣлки и преодолѣніемъ затрудненій. Хорошіе ученики въ нашихъ коллегіяхъ съ бо̀льшимъ рвеніемъ подражаютъ мастерскимъ пріемамъ и симметріи Клавдіана, чѣмъ свободѣ и разнообразію Виргилія. Ученые тогдашняго времени добровольно налагали себѣ на ноги цѣпи и потомъ старались выказать свою силу, бѣгая съ этими путами. Они усиливались сочетать правила новѣйшей риѳмы съ размѣромъ античнаго стихосложенія. Кромѣ того они вмѣнили себѣ въ обязанность начинать стихъ съ той же буквы, какъ и предыдущій. Были и такіе, какъ напримѣръ Адьгемъ, которые писали четырехчленные акростихи, гдѣ первый стихъ повторялся при концѣ и въ то же время находился справа и слѣва въ куплетѣ. Составленный такимъ образомъ изъ первыхъ и послѣднихъ буквъ всѣхъ стиховъ, онъ охватывалъ всю пьесу и стихотвореніе уподоблялось тогда куску замысловатыхъ обоевъ, гдѣ одинъ и тотъ же узоръ повторяется до безконечности. Неправда ли, курьезные литературные фокусы, превращающіе поэтовъ въ мастеровыхъ. Они служатъ наглядным доказательствомъ разлада между тогдашнею культурою и природою и примѣромъ одновременнаго обезображиванія и латинской формы и саксонскаго ума" [116b]).

Всего болѣе обнаруживается тенденція къ правильности, симметріи и однообразной условности въ египетскомъ искусствѣ. Хотя для обезпеченія посмертнаго существованія двойника (см. т. I, 2-е изд. стр. 89—90) египетскій скульпторъ стремился къ наибольшему сходству портретной статуи съ оригиналомъ, но рядомъ съ этимъ реалистическимъ направленіемъ существовало противоположное, а именно, склонность къ стилистическому упрощенію и обобщенію формы. Однообразіе позъ, ихъ оцѣпенѣлость,

слишкомъ строгая симметрія членовъ, все это встрѣчается и у другихъ народовъ, въ особенности въ архаическій періодъ. Особенность же египетскаго стиля заключается въ стремленіи къ резюмированію тамъ, гдѣ другіе развиваютъ и вдаются въ частности и подробности, къ массивности и громаднымъ линіямъ, безукоризненной правильности и пропорціональности. Такая скульптура можетъ показаться лишенной жизни. Но тѣмъ болѣе она гармонировала съ архитектурными произведеніями, съ которыми она представляла одно художественное цѣлое. Египетской архитектурѣ, выражающей идею абсолютной устойчивости и безпредѣльной неразрушимости всего болѣе соотвѣтствуютъ величавыя позы, окаменѣвшія движенія, неподвижная жизнь египетской скульптуры, выражающей глубокій, ненарушимый, вѣчный покой [117]).

Если стремленіе къ абсолютной правильности уничтожаетъ проявленіе жизни, слѣдовательно и красоту, то неправильность не только не всегда обезпечиваетъ прекрасное, но можетъ быть болѣе или менѣе безобразной.

Безформенность, о которой поэтъ говоритъ:

То была тьма безъ темноты;
То была бездна пустоты
Безъ протяженья и границъ;
То были образы безъ лицъ;
То страшный міръ какой-то былъ,
Безъ неба, свѣта и свѣтилъ,
Безъ времени, безъ дней и лѣтъ,
Безъ промысла, безъ благъ и бѣдъ,
Ни жизнь, ни смерть — какъ сонъ гробовъ,
Какъ океанъ безъ береговъ,
Задавленный тяжелой мглой,
Недвижный, мрачный и нѣмой [118]).

можетъ показаться безобразной. Но безформенность не всегда такова, напримѣръ, все абстрактное безформенно, но не безобразно, а лишь не-эстетично, потому что все, относящееся къ эстетической области конкретно, т.-е. воспринимается внѣшними чувствами, преимущественно зрѣніемъ и слухомъ (см. т. I, 2-ое изд. стр. 275) или фантазіей, воспроизводящей чувственные образы. Но даже и то безформенное, что̀ принадлежитъ конкретному міру, не всегда безобразно. По мнѣнію Розенкранца, не только не безобразно безграничное пространство, которое представляетъ отвлеченное понятіе, но и ночная тьма, когда не зги не видно, звукъ, гудящій безпрерывно и т. п. [119]). Безформенность безобразна, когда содержаніе должно было бы облечься въ форму, но ея нѣтъ. Хотя въ строгомъ смыслѣ слова содержаніе немы-

слимо безъ формы, а форма безъ содержанія, но въ смыслѣ относительномъ можетъ быть безформенность [120]) и безсодержательность. Такъ, напримѣръ, художникъ, намѣревавшійся написать ландшафтъ, но за неимѣніемъ времени набросавшій лишь нѣсколько точекъ, вмѣсто будущаго колорита, и начертившій нѣсколько линій, чтобы напомнить себѣ общія очертанія пейзажа, изобразилъ нѣчто безформенное [121]). Хотя, строго говоря, этотъ набросокъ не представляетъ безформенности, а форму, но не вполнѣ соотвѣтствующую содержанію, такъ какъ по ней нельзя составить зрителю понятіе о томъ пейзажѣ, который хотѣлъ воспроизвести художникъ.

Къ безобразному безформенности можно отнести все и неопредѣленное, воденистое и туманное [122]). Обыкновенно все, что лишено опредѣленной разграниченности, производитъ впечатлѣніе скучной монотонности и мутной неясности. Чтобы избѣгнуть этого недостатка, архитектура стремится къ наглядному раздѣленію своихъ конструктивныхъ частей и пользуется разными орнаментами: зигзагами, меандрами, розетками, астрогалами, зубцами, чтобы устранить монотонность сплошныхъ поверхностей [123]). Въ скульптурѣ безформенная расплывчатость избѣгается обозначеніемъ скелета и мускулатуры. Въ живописи эта цѣль достигается рисункомъ; въ музыкѣ раздѣленіемъ пьесъ на части и указаніемъ окончанія фразъ кадансами; въ поэзіи планомъ сочиненія [124]), подраздѣляющагося на главы, пѣсни, строфы и т. д.

Неправильность, несимметричность, непропорціональность особенно безобразны въ человѣческихъ лицахъ Онѣ часто встрѣчаются у преступниковъ, порочный духъ которыхъ отражается въ ихъ безобразной внѣшности [125]).

Особеннымъ безобразіемъ отличается дизгармонія. Ее не слѣдуетъ смѣшивать съ диссонансомъ, заключающимся въ созвучіи, возбуждающемъ въ слушателѣ желаніе перехода въ соотвѣтствующій кансонансъ. Въ балладѣ Фр. Шуберта слышится рѣзкій диссонансъ на слова: „Родимый, лѣсной царь со мной говоритъ“, но этотъ диссонансъ соотвѣтствуетъ словамъ, удачно ихъ иллюстрируетъ, художественно передавая крикъ ребенка. Наоборотъ, если бы эти слова были положены на благозвучную музыку, то она представляла бы дизгармонію со смысломъ словъ.

Гармоніей называется сложное цѣлое, части котораго, благодаря своему взаимному соотвѣтствію, объединяются въ органическое единство. А дизгармонія является тамъ, гдѣ, при отсутствіи взаимнаго соотвѣтствія частей цѣлаго, онѣ объединенія не допускаютъ.

Дизгармонія обнаруживается въ „Давидѣ“ Микель Анжело, въ которомъ художникъ совершилъ ошибку, забывъ, что лишь взрослые люди могутъ изображаться въ увеличенномъ видѣ; а вступающій въ единобарство съ Голіафомъ Давидъ былъ юноша, слѣдовательно не вполнѣ сформировавшійся мужчина: „Ибо онъ былъ молодъ, бѣлокуръ и красивъ лицомъ“ (Первая книга царств. XVII, 42). Поэтому, коллосальная фигура Давида, высѣченная изъ монолита, дизгармонируетъ съ неразвившимися формами юношескаго тѣла [125]).

Въ погонѣ за интересными, эффектными контрастами, иногда въ результатѣ получается тоже болѣе или менѣе безобразная дизгармонія [126]). Она напримѣръ, обнаруживается въ либретто [127]) оперы Мейербера „Робертъ Дьяволъ“. Нормандскій герцогъ, Робертъ, сынъ дьявола. Этотъ дьяволъ любитъ своего сына и подъ именемъ Бертрама дружится съ нимъ. „О, мой сынъ Робертъ, я ослушался небо ради тебя, и пойду противъ ада! Въ моемъ прошломъ величіи я жилъ однимъ тобой, мой возлюбленный сынъ!“ [128]). Изъ любви къ сыну отецъ его направлялъ на зло, чтобы не разлучаться съ нимъ въ аду. „О, мой дорогой сынъ, поетъ дьяволъ, чтобъ обладать тобою, я возбуждалъ въ тебѣ зло, чтобъ соединить насъ навѣки. Богъ пріобрѣтаетъ надъ тобою власть, я лишусь тебя навѣки“ [129]). Этотъ дьяволъ-отецъ, поэтому, любитъ своего сына. Но любовь дизгармонируетъ съ сущностью дьявола. Оттого въ результатѣ получается несообразность: изъ любви къ своему сыну, дьяволъ его старается погубить, потому что иначе спасенный сынъ не будетъ въ аду, слѣдовательно разлучится со своимъ отцомъ [130]).

Эта дизгармонія между дьяволомъ и приписанными ему чувствами представляется противорѣчіемъ его характеру. Дьяволъ такія чувства испытывать не можетъ. Слѣдовательно, дьяволъ изображенъ невѣрно. „Вѣрность заключается въ томъ, что эстетическій предметъ изображенъ въ его нормальной особенности: ничего присущаго его понятію не должно быть упущено, ничего чуждаго его сущности не должно быть ему приписано, его нормальность ни въ чемъ не должна быть измѣнена“ [131]).

Наоборотъ, некорректность искажаетъ нормальныя особенности воспроизводимаго предмета, навязываетъ черты, чуждыя его природѣ и упускаетъ то, что составляетъ его характеристическія особенности. Такая некорректность понижаетъ достоинство художественнаго произведенія, болѣе или менѣе обезображивая его. Но отсутствіе этихъ погрѣшностей еще не обусловливаетъ высокаго достоинства шедевра. Наоборотъ, вполнѣ корректныя про-

изведенія кажутся намъ сухими, холодными, бездушными, лишенными слѣда творческой геніальности, и результатомъ педантической заученности и мертвой рутины, поэтому, могутъ казаться несравненно болѣе безобразными, чѣмъ творенія генія, иногда въ пылу своего вдохновенія болѣе или менѣе уклоняющагося отъ академической правильности [133]). Такъ, напримѣръ, Платенъ гораздо корректнѣе Гейне, но далеко ниже послѣдняго въ поэтическомъ отношеніи [134]).

Но если корректность не составляетъ высшаго достоинства художественнаго произведенія и далеко не можетъ сравниться съ вдохновенною геніальностью, тѣмъ не менѣе невѣрности ради послѣдней могутъ быть прощены, но отнюдь не поставлены ей въ заслугу. Наоборотъ, всякія невѣрности, наблюдаемыя даже у величайшихъ художниковъ, болѣе или менѣе понижаютъ ихъ творенія.

Невѣрности могутъ быть: физическія, психологическія и историческія.

Физическая невѣрность [135]) заключается въ невѣрной передачи моделей природы. Вѣрно ее видѣть и передавать — дѣло нелегкое и многимъ не по силамъ [136]). Художники, жившіе въ ранніе періоды исторіи искусства часто на это совершенно не способны. Выше было уже упомянуто объ обыкновеніи въ древнемъ искусствѣ изображать нѣкоторыя части одной и той же фигуры въ профиль, а другія de face.

Такъ, напримѣръ, въ лицахъ, изображенныхъ въ профиль, древній египетскій художникъ помѣщаетъ глазъ de face. Такая странность объясняется тѣмъ, что древній художникъ, подобно ребенку, рисующему въ своихъ первыхъ дебютахъ точно также, выбираетъ самое легкое и для него наиболѣе удобопонятное [137]). Такая же дизгармонія между изображеніемъ туловища и конечностей: на ногахъ, показанныхъ въ профиль, покоится туловище съ грудью de face. Оттого руки плохо прикрѣплены и какъ бы сложены въ плечѣ. Упомянутая странность объясняется тѣмъ, что художникъ придалъ каждой части тѣла, не заботясь о другихъ, такое положеніе, которое ему казалось наиболѣе легкимъ, выгоднымъ и естественнымъ [139]). Иногда художникъ изображаетъ фигуру одѣтую, но показываетъ всѣ части ея тѣла, какъ будто одежда вполнѣ прозрачная [139]). Если на могильныхъ памятникахъ представлены мужъ и жена, обнимающая его рукой, то послѣдней придана чрезмѣрная длина. Это потому, что художникъ хотѣлъ изобразить себѣ фигуры отдѣльно, не заслоняя одной другою. Поэтому пришлось ихъ помѣстить въ нѣкоторомъ

отдаленіи другъ отъ друга, что привело къ неестественному удлиненію обнимающей руки [140]). Выше было упомянуто объ идущихъ фигурахъ на древнихъ памятникахъ искусства, у которыхъ обѣ ноги стоятъ на почвѣ вплотную, тогда какъ на самомъ дѣлѣ задняя нога отдѣляется отъ почвы, начиная съ пятки. Въ метопѣ Селинунтскаго храма рельефъ съ изображеніемъ Персея, убивающаго Медузу. У нея лѣвая нога укорочена, а заднія ноги Пегаса удлинены. Головы у людей слишкомъ велики [141]). У титана средняго Селинунтскаго храма слишкомъ удлинена лѣвая рука [142]). У „Носителя Диска“ (Diskosträger), найденнаго въ Ѳемистокловой стѣнѣ, слишкомъ высоко поставлены уши [143]).

Въ греческомъ искусствѣ очень наивно исполняется законъ, требовавшій одинаковой высоты головъ всѣхъ изображенныхъ фигуръ, стоятъ-ли, идутъ-ли, ѣдутъ-ли онѣ верхомъ (Isokephalie). Оттого нѣкоторымъ изъ этихъ фигуръ приданъ громадный, а другимъ чрезвычайно малый ростъ [144a]). Образецъ этихъ погрѣшностей можно видѣть въ рельефахъ Ассоскаго храма [144b]). У крылатыхъ Ассирійскихъ быковъ пять ногъ. Благодаря этой странности, съ какой бы стороны ни смотрѣть на этихъ быковъ, у нихъ видно четыре ноги [144c]). Если изображается стрѣлокъ изъ лука, то у него тетива не передъ лицомъ, а сзади [144d]). У Аполлона Бельведерскаго животъ не вполнѣ анатомически правиленъ, а бедра слишкомъ тонки, что придаетъ всей фигурѣ необыкновенную легкость, какъ-бы отрывая эту статую отъ земной матеріальности [145]). Въ греческой пластикѣ замѣчается утрировка глазной впадины, мотивировавшаяся желаніемъ придать больше выраженія глазамъ. Въ данномъ случаѣ оптическій обманъ исправлялъ остеологическую ошибку [146]).

Въ византійской живописи замѣтно стремленіе къ чрезмѣрному удлиненію фигуръ, рукъ и ногъ [147]). Въ ней, по мѣрѣ приближенія къ XIII вѣку, недостатки выступаютъ все ярче и ярче. Въ изображеніи человѣческихъ фигуръ исполненіе становится неловкимъ и неточнымъ. „Самыя пропорціи тѣла уже не соблюдаются, и оно, вслѣдствіе погони за изысканною изящностью, удлиняется и утончается“ [147a]).

Такъ какъ средневѣковые писатели и художники руководствовались не однимъ священнымъ писаніемъ, но и преданіемъ, и апокрифическими книгами, то въ художественныя произведенія того времени вкралось много ошибочнаго [148]).

Такъ, напримѣръ, въ одной мистеріи разсказывалось о рожденіи Пресвятой Дѣвы Маріи, что родители, вслѣдствіе не-

плодія ея матери Анны, на время разлучились. Наконецъ ангелъ явился къ ея отцу, Іоакиму, и сказалъ ему, что молитва его услышана и у его жены родится дочь. Свое пророчество ангелъ подтвердилъ тѣмъ, что Іоакимъ найдетъ свою жену, Анну, въ храмѣ у золотыхъ вратъ и отъ его поцѣлуя произойдетъ зачатіе. Эта сцена послужила сюжетомъ одной картины, въ которой изображенъ былъ Іоакимъ, цѣлующій у вратъ храма Анну. Содержаніе картины объяснялось слѣдующею подписью: „Ainsi fut conçu la Vierge Marie“ [149]).

Древнѣйшія мозаики норманской эпохи находятся въ соборѣ въ Кефалу, начало сооруженія котораго относится къ 1131 году. Шея колоссальной фигуры благословляющаго Христа ясно обнаруживаетъ анатомическія ошибки [150]). На ошибки въ средневѣковой скульптурѣ и живописи указываетъ Леоне Батиста Альберти. И та, и другая погрѣшаютъ противъ перспективы и пропорціональности [151]). Скелеты Синьорелли въ соборѣ Орвіето въ своихъ движеніяхъ преступаютъ всякую мѣру возможности и правильности [152]). Въ одной фрескѣ верхней церкви въ Ассизи Джіотто помѣстилъ храмъ съ фронтономъ, поддерживаемымъ пятью каннелюрованными колоннами, столь тонкими, что онѣ похожи на каррикатуры [152a]).

У Джіотто техническіе недостатки обнаруживаются преимущественно въ физіономіяхъ, пропорціяхъ и анатоміи. Головы въ произведеніяхъ названнаго художника, столь безличныя, столь одервенѣлыя, со своими четырехугольными челюстями, со своими миндалевидными глазами, со своими прямолинейными носами и губами, кажутся вырѣзанными изъ досокъ. Дѣти Джіотто похожи на мужчинъ и женщинъ въ миніатюрѣ и поражаютъ своею неуклюжестью, старческимъ видомъ, отсутствіемъ характеризующей дѣтскій возрастъ экспрессіи, жестовъ и даже костюма [152b]).

У итальянскихъ скульпторовъ XV вѣка замѣтно затрудненіе въ раккурсахъ, позахъ и движеніяхъ. У ангеловъ часто одна нога кажется короче другой, напримѣръ у ангеловъ Верроккіо въ Луврскомъ музеѣ (коллекція Thiers'a), на памятникѣ Fortegueгra (въ соборѣ Пистойи), у многихъ ангеловъ делла Роббіа, Антоніо Россселино или Мино на каѳедрѣ собора въ Прато, Бенедетто да Майано на гробницѣ Филиппи Стриццы, въ Санта Маріа Новелла и мн. др. [153]).

Донателло гораздо менѣе корректенъ, чѣмъ Гиберти и Лукка делла Роббіа. Привыкнувъ владѣть рѣзцомъ съ такою же легкостью, какъ живописецъ кистью, и создавать свои произведенія сразу, Донателло вскорѣ къ нимъ охладѣвалъ, убѣжденный, что

работа уменьшаетъ пылъ вдохновенія [154]). Но „если-бы у Донателло не было этихъ несовершенствъ, то онъ былъ бы не простымъ смертнымъ, а богомъ“ [155]).

„Пророки“ и „Сивиллы“ фресокъ Микель Анжело въ Сикстинской капеллѣ обнаруживаютъ погрѣшности въ пропорціональности. Нѣкоторыя фигуры гигантской величины. Другія очень малы. Отъ этого страдаетъ ансамбль, лишенный ровности [156]). По мнѣнію анатома Mathias Duval, Микель Анжело непогрѣшимъ, какъ анатомъ, но отнюдь не какъ физіологъ. У животныхъ если одинъ мускулъ напрягается, то другой ослабляется. Въ произведеніяхъ Микель Анжело всѣ мускулы одинаково напряжены [157]). Творенія ломбардцевъ не корректны, но полны жизни и интереса. Эти художники ни въ чемъ не сомнѣваются и доставляютъ себѣ удовольствіе ниспровергать всѣ правила. Любопытство, притупленное монотонностью классицизма, оживляется этими твореніями, оригинальными, странными, но полными жизни и запечатлѣнными искренностью [158]). Манера письма Ботичелли некорректная, но изящная, обольстительная и рѣшительная [159]). Содома допускалъ неправильности въ своихъ произведеніяхъ, полныхъ вдохновенія [160]). По поводу „Разрушенія Монте-Кассино“ Содомы Мюнтцъ пишетъ: „Содома, вѣроятно, не зналъ Монте-Кассино, даже по разсказамъ. Иначе онъ не окружилъ-бы зданія рѣкой. Мы не вмѣнимъ ему въ преступленіе не знаніе топографіи, если онъ умѣетъ создавать ландшафтъ такой красоты“ [161]). Маленькій Эротъ на первомъ планѣ „Тріумфа Галатеи“ Рафаэля въ отношеніи перспективы, чудовище, но заключаетъ композицію изящными линіями [162]).

По поводу бѣсноватаго въ „Преображеніи“ Рафаэля Шарко и Рише пишутъ: „Интересно обратить вниманіе на то, что въ текстѣ, давшемъ художнику сюжетъ композиціи, молодой больной названъ „лунатикомъ“. Разсказъ отца подчеркиваетъ нѣсколько деталей, характеристичныхъ въ припадкахъ эпилепсіи. „Господи! помилуй сына моего; онъ въ новолунія бѣснуется и тяжко страдаетъ; ибо часто бросается въ огонь, и часто въ воду“ [163]). Можетъ быть, Рафаэль, не стараясь изобразить бѣсноватаго, желалъ написать настоящаго больного, страдающаго нервными припадками, лунатика. Что бы ни было, мы не находимъ въ этой фигурѣ ничего характернаго ни для эпилепсіи, ни для истеріи. Мы даже прибавимъ, что она не соотвѣтствуетъ, по нашему мнѣнію, ни какой другой извѣстной конвульсивной болѣзни. Уже великій физіологъ, сэръ Чарльзъ Белль, высказалъ, по нашему мнѣнію, нѣсколько весьма разумныхъ сужденій. Онъ про-

водитъ параллель между двумя бѣсноватыми въ живописи: Рафаэля и Доминикино, и не колеблется предпочесть послѣдняго. „Эта фигура, говоритъ Белль, о бѣсноватомъ Рафаэля, не натуральна. Докторъ, видя молодого человѣка, заключилъ бы, что онъ притворяется, а не испытываетъ настоящаго страданія. Никогда мальчикъ не имѣлъ подобныхъ конвульсій". Мы можемъ лишь подписаться подъ этимъ сужденіемъ... Въ верхней части тѣла, которая, кажется, одна испытываетъ кризисъ, признаки конвульсій фантастичны и противорѣчивы. Несмотря на сведеніе (distorsion) глазныхъ яблокъ, это не физіономія субъекта въ состояніи кризиса. Изъ очень разинутаго рта, должно быть, слышатся громкіе крики, противорѣчащіе общему состоянію спазмы, свидѣтельствуемой оцѣпенѣлостью (raideur) верхнихъ членовъ. И въ этой конвульсіи ничего нѣтъ натуральнаго. Правая рука поднята вертикально. Кисти придана академическая поза, но не характерная. Лѣвая рука опущена. Ея мускулы рѣзко очерчены. Кисть растянута, пальцы растопырены и насильственно вытянуты. Между положеніями, причиненными члену конвульсіей, могущимн варьировать тысячу разъ, какъ это видно изъ другихъ трудовъ (Leçons sur les maladies du système nerveux, par J.-M. Charcot. Tome II, p. 343. Paris. 1880. Etudes cliniques sur la grande hystèro-épilepsie, par Paul Richer. Seconde édition. Paris. 1885), — положеніе, изображенное Рафаэлемъ, можетъ быть, единственное, которое никогда не наблюдалось. Извѣстно, что всего чаще рука принимаетъ положеніе, когда предплечье вытянуто, заключающееся въ насильственномъ сгибаніи кисти и пальцевъ съ преувеличенной пранаціей (pranation). Наконецъ молодой больной держится отвѣсно и стоитъ на ногахъ твердо. Онъ идетъ очень правильно и такъ хорошо, что, принимая во вниманіе безпорядокъ верхней части тѣла, нижнія части будто не принадлежатъ тому же лицу. Кажется, что въ этой единственной фигурѣ Рафаэль нагромоздилъ неправдоподобности и противорѣчія" [164]). Шарко и Рише соглашаются съ критиками, „упрекающими Рафаэля за то, что онъ въ особенности въ послѣднихъ своихъ произведеніяхъ пожертвовалъ рачительнымъ изученіемъ модели ради слишкомъ исключительной погони за условнымъ идеаломъ [165]).

Флорентинская школа скульпторовъ XV в. до такой степени стремилась къ анатомической вѣрности, что наконецъ ея произведенія получили видъ болѣзненный и трупный [166]). Архитекторы конца эпохи Возрожденія могли не завидовать древнимъ, ни въ отношеніи знанія, ни богатства комбинацій, ни корректъ-

ности деталей. Но богатство замѣнило свѣжесть, живость и поэтичность творчества предшествующихъ годовъ, столь прекраснаго, хотя иногда столь неправильнаго. Эта корректность и свидѣтельствовала, что наступила эпоха формулъ. Когда художникъ искалъ, онъ могъ ошибаться. Но произведенія художника, идущаго ощупью, побѣждающаго, творящаго, несравненно предпочтительнѣе холодной самоувѣренности подражателя [167]). Вальгалля Кленгеля построена въ безупречномъ греческомъ стилѣ, но не въ греческомъ духѣ. Она служитъ лишнимъ доказательствомъ старой истины: не корректныя зданія наиболѣе привлекательны и живы, а тѣ, которыя принадлежатъ переходному стилю [168]).

Во главѣ статутовъ Сіенскихъ художниковъ было сказано: мы показываемъ людямъ грубымъ и безграмотнымъ чудеса, содѣянныя силою святой вѣры" [169]). И эта цѣль достигается ими съ необычайною искренностью, несмотря на равнодушіе къ корректности деталей и всякаго рода несовершенствъ [170]).

Въ „Смерти св. Франциска" Джіотто создалъ такое геніальное произведеніе, что два вѣка спустя (въ 1485 г.) Доменико Гирландайо могъ только ему подражать. Несмотря на совершенства, достигнутыя тремя поколѣніями, Гирландайо не былъ въ состояніи превзойти, въ смыслѣ моральнаго эффекта, некорректрый шедевръ стараго мастера. Окруживъ умирающаго святыми, монахами, священниками, Джіотто ввелъ въ искусство человѣчество со всѣмъ его благородствомъ, со всѣми его страданіями, со всѣми его красотами и со всѣмъ его безобразіемъ и такимъ образомъ открылъ неизсякаемый источникъ обновленія для всѣхъ своихъ послѣдователей [171]).

Въ египетскомъ искусствѣ люди въ глазахъ художника имѣютъ наибольшее преимущество. Оттого онъ ихъ изображаетъ болѣе высокими, чѣмъ зданія [172]). У ассирійцевъ, какъ и у египтянъ не было культа строгой симметріи [173]). Въ крылатомъ сфинксѣ, спина котораго поддерживается колонной, ансамбль не вполнѣ удовлетворителенъ. Ассирійцы въ обработкѣ камня не достигли тѣхъ пропорцій и профилей, которыя кажутся глазу наиболѣе удовлетворительными [174]). Античныя скульпторы изучали человѣческое тѣло въ палитрѣ, — тѣло полное жизни и здоровья. Скульпторы эпохи Возрожденія изучали человѣческое тѣло въ анатомическомъ театрѣ. Оттого въ сравненіи съ античными пластическими шедеврами, въ статуяхъ XV-го и XVI-го вѣковъ замѣтно нѣчто искусственное и насильственное [175]). Вотъ почему кватрочентисты избѣгаютъ изображать нагія фигуры за исключеніемъ

Адама и Евы, дѣтей, геніевъ, Христа на крестѣ и св. Себастіана. Нагота удается лишь Гиберти, Донателло, Джакомо делла Кверчіа и Мантеньѣ. Обыкновенно же у художниковъ этой эпохи формы худощавы, слишкомъ узки, торсъ слабый, неспособный къ усилію, ноги чудовищныя, подобныя обезьяньимъ (напримѣръ у Адама Мазаччіо), руки костлявы. Даже Венера Боттичелли, выходя изъ моря, не въ состояніи стоять прямо [176]).

Въ „Страшномъ судѣ“ Пизанской каѳедры у фигуръ слишкомъ длинныя руки и слишкомъ короткій корпусъ [177]). У Мадонны Джованни Беллини въ Венеціанской академіи художествъ (№ 424) три средніе пальца одинаковой длины [178]). Въ „Тайной вечерѣ“ фра Анжелико находящейся въ одной изъ капеллъ церкви св. Марка во Флоренціи замѣтна неправильность перспективы фигуръ. „Спаситель помѣщенъ такъ далеко отъ стола, обращеннаго открытымъ угломъ къ зрителю, что ему невозможно раздавать части апостоламъ, сидящимъ за столомъ по другую сторону“ [179]).

Рисунокъ Росетти далеко не безупреченъ. Почти у всѣхъ женщинъ этого художника руки слишкомъ велики. И этотъ недостатокъ тѣмъ болѣе бросается въ глаза, что художникъ любитъ изображать женщинъ, играющими на струнныхъ инструментахъ. Но чудный колоритъ отвлекаетъ вниманіе отъ неправильностей рисунка [180]).

Крайній ригоризмъ въ отношеніи вѣрнаго воспроизведенія природы обнаруживаетъ Рескинъ. Онъ пишетъ: „Каждая полевая трава и цвѣтокъ заключаютъ въ себѣ родовую, отличающую ихъ отъ другихъ, совершенную красоту, имѣютъ свое обиталище, свое спеціальное выраженіе, свои функціи. Высшее искуство—то, которое улавливаетъ этотъ родовой характеръ, развиваетъ и освѣщаетъ его; оно назначаетъ ему его мѣсто въ пейзажѣ; оно, наконецъ, при его помощи возвышаетъ и усиливаетъ великое впечатлѣніе, которое картина, по замыслу, должна произвести. И такое родовое воспроизведеніе необходимо не только по отношенію къ травамъ и цвѣтамъ. Каждый видъ скалы, каждый родъ земли, каждую форму облака слѣдуетъ изучить столь же прилежно и передавать съ такой же точностью. И мы, такимъ образомъ, неизбѣжно придемъ къ заключенію, которое прямо противоположно постоянно повторяемому догмату критиковъ, болтающихъ на подобіе попугаевъ, именно ихъ утвержденію, будто черты природы слѣдуетъ „обобщать“. Несомнѣнный и грубо обсурдный характеръ этого догмата былъ бы обнаруженъ уже давно, если бы его лживость не представлялась удобнымъ

прикрытіемъ для лѣности, удобной маской для бездарности. Обобщать! Какъ будто возможно обобщить вещи, по существу различныя. Я приведу характерный образчикъ этого критическаго жаргона, принадлежащій перу одного изъ критиковъ моей книги и помѣщенный въ номерѣ Athenaeum'а отъ 10 февраля настоящаго года (т.-е. 1898). „Онъ (т.-е. авторъ) желалъ бы, чтобы пейзажисты-геологи, дендрологи, метеорологи и конечно энтомологи, ихтіологи, наконецъ, всѣ всѣхъ видовъ художники-физіологи, — чтобы все это соединилось въ одномъ лицѣ. Горе истинно поэтическому искусству среди всѣхъ этихъ ученыхъ ѳиванцевъ! Нѣтъ, пейзажистъ не долженъ доводить себя до сниманія портретовъ съ бездушныхъ существъ, подобно, деннеровскимъ портретнымъ снимкамъ съ земной поверхности... Древніе пейзажисты усвоили болѣе свободную, болѣе глубокую и высшую точку зрѣнія на свое искусство: они пренебрегали отдѣльными, частными черточками и передавали только общія, главныя черты. Такимъ образомъ, имъ удалось передать цѣлое, достигнуть силы впечатлѣнія, гармоническаго единства и простого эффекта, элементовъ величія и красоты".

На всякую подобную критику (я отмѣтилъ ее только потому, что она выражаетъ мысли, которыя могутъ заразить нѣкоторыхъ людей чувствующихъ и мыслящихъ) отвѣтъ очень простъ и ясенъ. Совершенно справедливо, что нельзя обобщить гранитъ и сланецъ, какъ нельзя обобщить человѣка и корову. Животное должно быть или тѣмъ, или другимъ; оно не можетъ быть животнымъ вообще, иначе оно вовсе перестаетъ быть животнымъ. Такъ же и скала должна быть той или иной; она не можетъ быть скалой вообще, или она — не скала. Предположимъ, что на переднемъ планѣ картины нарисовано животное, относительно котораго нельзя рѣшить, пони ли оно или поросенокъ. Тогда критикъ Athenaeum'а можетъ быть объявилъ бы, что это твореніе является „обобщеніемъ" пони и поросенка, а слѣдовательно, высокимъ образцомъ „гармоническаго единства и простого эффекта". Но я бы сказалъ, что это просто плохой рисунокъ. И когда я не могу узнать, представляютъ ли предметы на переднемъ планѣ картинъ Сальватора гранитъ, или сланецъ, или туфъ, — я утверждаю, что въ нихъ нѣтъ гармоническаго единства, ни простого эффекта, а есть простая уродливость. Здѣсь нѣтъ никакого величія, нѣтъ никакой красоты; ничего кромѣ разстройства, безпорядка, разрушенія нельзя достигнуть, совершая насиліе надъ естественными отличительными признаками. Смѣшивая элементы животнаго царства, можно только испортить

ихъ; смѣшивая же элементы неорганическаго міра, можно лишь погубить ихъ, погубить ихъ совершенно. Мы можемъ, если хотимъ, создавать центавровъ; но они все-таки должны быть наполовину людьми, на половину лошадьми. Такимъ же образомъ, если пейзажистъ пожелаетъ, онъ можетъ изобразить намъ скалу наполовину гранитную, наполовину сланцевую, но не такую, которая является одновременно и гранитной и сланцевой или которую можно принять или за ту или за другую. Каждая попытка воспроизвести какую бы то ни было скалу сведется къ тому, что не получится никакой скалы“ [181]).

„Много зла принесли искусству мнѣнія относительно пейзажа, которыя высказывались представителями исторической живописи. Они привыкли въ своей сферѣ трактовать задній фонъ смѣло и небрежно и чувствовали, хотя, какъ я покажу, только вслѣдствіе недостатка собственныхъ способностей, что тщательность въ отдѣлкѣ деталей портитъ ихъ картину тѣмъ, что вторгается въ ея главный сюжетъ; поэтому они, естественно, упускали изъ виду особенности и существенныя красоты предмета, которыя для ихъ цѣлей были вредны, если не играли служебной роли. Вотъ почему Рейнольдсъ [181a]) и другіе такъ часто совѣтуютъ пренебрегать специфическими формами въ пейзажѣ и трактовать ихъ въ видѣ большихъ массъ, стремясь только къ общей правдѣ: гибкость листьевъ, а не строеніе ихъ, незыблемую твердость скалы, но не ея минеральныя особенности. Въ сочиненіи, гдѣ особенно разработанъ этотъ вопросъ (въ 11-й лекціи Рейнольдса), намъ говорятъ: „пейзажистъ пишетъ не для знатока или натуралиста, а для обыкновеннаго наблюдателя жизни и природы“; это правда. Это справедливо только въ томъ смыслѣ, въ какомъ вѣрна мысль, что скульпторъ создаетъ свое твореніе не для анатома, а для обыкновеннаго наблюдателя жизни и природы. И однако скульптору на основаніи такого соображенія не простятъ недостатка знанія или выраженія анатомическихъ деталей. Чѣмъ тоньше выражены онѣ, тѣмъ совершеннѣе его произведеніе. То, что для анатома является цѣлью, служитъ для скульптора средствомъ. Первый добивается деталей ради нихъ самихъ, второй — для того, чтобы при помощи ихъ вдохнуть жизнь въ свое твореніе и наложить на него печать красоты. То же самое въ пейзажѣ: ботаническія или геологическія детали должны представляться не матеріаломъ для любопытства, не предметомъ изслѣдованія, но первоначальными элементами всякаго выраженія и красоты“ [182]).

„Въ своемъ замѣчаніи относительно передняго плана кар-

тины „св. Петръ мученикъ“ Рейнольдсъ хвалитъ ее за то, что деревья на немъ обрисованы „равно настолько, сколько это нужно для того, чтобы отличить ихъ другъ отъ друга, не болѣе“. Если бы этотъ передній планъ картины былъ занятъ группой животныхъ, мы прямо были бы поражены подобнымъ разсужденіемъ; кто бы рѣшился сказать, что левъ, змѣя, голубь и другое твореніе должны отличаться одно отъ другого ровно настолько, чтобы мы могли различить каждое, не болѣе. Развѣ свойства растительнаго царства менѣе прекрасны, менѣе важны или менѣе божественны въ своемъ началѣ, чѣмъ свойства царства животнаго? Если мы считаемъ нужнымъ благоговѣйно наблюдать отличительныя формы животной жизни, то цѣлесообразно ли, чтобы формы растительной жизни были просто сметены съ лица земли? Послѣднія менѣе навязчивы, менѣе бросаются въ глаза. Поэтому тѣмъ менѣе можно оправдать пренебреженіе къ нимъ: они не опасны въ томъ отношеніи, что могутъ поглотить наше вниманіе или овладѣть нашимъ воображеніемъ“ [183]).

„Но Рейнольдсъ столь же неточенъ въ фактической сторонѣ дѣла, сколько ошибается въ принципѣ. Онъ самъ представляетъ характернѣйшій примѣръ той ошибки, въ которой онъ обвиняетъ Вазари, — именно онъ видитъ то, чего ждетъ; или, въ данномъ случаѣ, онъ скорѣе не видитъ того, чего не ждетъ. Великіе художники Италіи, почти всѣ безъ исключенія, и чуть ли не болѣе всѣхъ Тиціанъ (потому что онъ лучше всѣхъ зналъ пейзажъ), обыкновенно передавали каждую подробность на переднемъ планѣ своихъ картинъ, тщательно соблюдая вѣрность въ ботаническомъ отношеніи. Доказательство—картина „Вакхъ и Аріадна“, передній планъ которой занятъ обыкновеннымъ ирисомъ, аквилегіей и дикими розами. Каждая тычинка этихъ послѣднихъ передана; цвѣты и листья аквилегіи (цвѣтка очень труднаго для воспроизведенія) изучены съ самою тщательною точностью. Передній планъ въ двухъ картинахъ Рафаэля: „Чудесный ловъ рыбы“ и „Повелѣніе Петру“ покрытъ обыкновенной морской капустой (Crambe martima). Ея выемчатые листья и кисти цвѣтовъ истощили бы терпѣніе всякаго другого художника. Но великому уму Рафаэля они показались достойными продолжительной и внимательной работы.

Оказывается такимъ образомъ, что на основаніи не только естественныхъ соображеній, но и творчества самыхъ высшихъ авторитетовъ необходимо совершенное знаніе мельчайшихъ деталей, а полное выраженіе ихъ имѣетъ мѣсто даже въ величайшихъ произведеніяхъ исторической живописи. И это не только

не унижаетъ и не ослабляетъ интереса къ фигурамъ, но, напротивъ, при правильномъ обращеніи съ такимъ знаніемъ должно усилить этотъ интересъ и дать надлежащее освѣщеніе картинѣ. Если предыдущаго доказательства недостаточно, я попросилъ бы читателя сравнить задній планъ картины Рейнольдса „Святое Семейство“, находящейся въ національной галлереѣ, съ картиной Николая Пуссена, „Кормленіе Юпитера“ въ Дѣльвической галлереѣ. Первая, благодаря крайнему пренебреженію ботаническими подробностями, совершенно лишена идеальнаго характера и напоминаетъ англійскій фешенебельный цвѣтникъ. Картина Пуссена, въ которой каждый виноградный листъ сдѣланъ съ замѣчательнымъ искусствомъ и неутомимымъ прилежаніемъ, представляетъ группу деревьевъ, необыкновенно изящную и красивую по своей замѣчательной простотѣ и правдивости эта группа принадлежитъ всѣмъ возрастамъ природы и приспособлена къ исторіи всѣхъ временъ. Если такая полная передача родовыхъ чертъ необходима для историческаго живописца въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ мелкія детали играютъ служебную роль въ сюжетѣ, то насколько болѣе нужна она въ пейзажѣ, гдѣ эти детали сами составляютъ сюжетъ и гдѣ вниманіе нераздѣльно устремлено на нихъ!“ [184]).

Рёскинъ не только считаетъ необходимымъ для художника знаніе научныхъ истинъ, но требуетъ, чтобы онъ смотрѣлъ на міръ съ философской точки зрѣнія, возвысился бы до значенія истолкователя внутренней сущности вещей и игралъ бы роль вдохновеннаго пѣвца, славословящаго природу, постигая ее во всей ея божественной красѣ [185]).

Рёскинъ пишетъ: „Мнѣ кажется, что грубый символъ чаще и дѣйствительнѣй, чѣмъ утонченный, трогалъ сердца; и когда картины возвысились до степени художественныхъ произведеній, на нихъ стали смотрѣть съ меньшимъ благоговѣніемъ и съ большимъ любопытствомъ.

Но какъ бы то ни было, какое бы вліяніе ни признавали мы за великими произведеніями святого искусства, въ одномъ не можетъ быть никакого сомнѣнія, именно, въ полной безполезности всего того, что было до настоящаго времени создано пейзажистами. Ихъ творенія не отвѣчали никакимъ нравственнымъ цѣлямъ, не несли никакого прочнаго добра. Они могутъ развлечь умъ, дать пищу человѣческой изобрѣтательности, но они никогда ничего не говорили сердцу. Изъ пейзажной живописи мы не извлекли ни одного глубокаго и священнаго урока. Она никогда не сохраняла для насъ преходящаго, не проникала въ

сокровенное, не истолковывала темнаго; она не заставляла насъ чувствовать дивной красоты, величія и славы вселенной; она не возбуждала въ насъ религіознаго восторга, не наполняла насъ благоговѣйнымъ чувствомъ; ея способность волновать и возвышать душу роковымъ образомъ употреблялась во зло и въ этомъ злоупотребленіи погибла. То, что должно было стать свидѣтельствомъ всемогущества Бога, обратилось въ выставку человѣческой ловкости. То, что должно было направлять наши мысли къ престолу Всевышняго, загромоздило ихъ измышленіями его твореній. Если мы на минуту остановившись предъ какимъ-нибудь изъ наиболѣе прославленныхъ произведеній пейзажной живописи, прислушаемся къ разсужденіямъ прохожихъ, мы услышимъ массу разговоровъ относительно таланта автора, но мало относительно совершенства природы. Сотни будутъ болтать о своихъ восторгахъ, и одинъ будетъ наслаждаться молча. Масса будетъ хвалить произведеніе и отходить съ похвалами Клоду на устахъ, но одинъ, быть можетъ, будетъ думать *не* о композиціи, и отойдетъ съ хвалой Творцу въ сердцѣ.

Таковы признаки низко опустившейся ошибочной и ложной школы живописи. Талантъ художника и совершенство его искусства не доказаны, если о. нихъ не забыто. Художникъ не создалъ ничего, если онъ не скрылъ самого себя. Искусство, которое доступно зрѣнію, несовершенно. Чувства слабо затронуты, если они позволяютъ разсуждать о средствахъ ихъ возбужденія. Когда мы читаемъ великую поэму, когда слушаемъ благородную рѣчь, — предметъ, затронутый авторомъ, а не его умѣнье, его страсть, способность, долженъ приковать къ себѣ наши мысли. Мы видимъ, какъ онъ видитъ, но мы не видимъ его. Мы становимся его частью, чувствуемъ вмѣстѣ съ нимъ, судимъ, смотримъ вмѣстѣ съ нимъ. Но мы думаемъ о немъ столь же мало, какъ о себѣ самихъ. Думаемъ ли мы объ Эсхилѣ въ то время какъ слѣдимъ за молчаніемъ Кассандры, или о Шекспирѣ, когда внимаемъ стенаніемъ Лира? Нѣтъ. Сила художниковъ сказалась въ ихъ самоуничтоженія. Она измѣряется тѣмъ, насколько художникъ самъ умѣетъ не обнаружиться въ своемъ произведеніи. Арфа министреля звучитъ плохо, если онъ поетъ только о собственной славѣ. Всякаго великаго писателя можно сразу узнать изъ того, что онъ направляетъ нашъ умъ далеко отъ себя самого — къ той красотѣ, которая не есть его созданіе, къ тому знанію, которое выше его разумѣнія“ [186]).

Въ эстетикѣ Рескина наиболѣе привлекательно его стремленіе искать въ произведеніяхъ природы внутреннюю жизнь и во

всей внѣшности вещей, въ ихъ формѣ проявленіе жизненной энергіи и силы [187]).

Что же касается требованій Рескина научныхъ и философскихъ знаній отъ художниковъ, то, во-первыхъ, едва ли они доступны въ такомъ объемѣ для человѣка, не посвятившаго себя всецѣло ихъ пріобрѣтенію, а во-вторыхъ, эти знанія переносятъ въ область, чуждую искусству. Оттого Рескинъ преимущественно вліялъ не на художниковъ, а на публику, открывая ей глаза на красоты природы [188]). Впрочемъ, для пейзажиста эстетика Рескина, если грѣшитъ, то только излишнею требовательностью, и во всякомъ случаѣ его ученіе лучше многихъ иныхъ теорій, потому что вмѣсто предвзятыхъ правилъ лишь учитъ: работай, изучай, смотри [189]).

Менѣе художникъ въ состояніи достигать истины, въ смыслѣ, требуемомъ Рескинымъ, въ другихъ областяхъ живописи.

Одинъ изъ крупнѣйшихъ представителей дорафаэлизма Hunt выставилъ въ 1860 г. картину подъ названіемъ „Христосъ въ храмѣ между книжниками и учителями".

„Долго вдумывался онъ (Hunt), пишетъ Григоровичъ, и много работалъ прежде, чѣмъ приступить къ новому произведенію; долго рылся онъ въ священныхъ и ученыхъ книгахъ, стараясь обнять сюжетъ со всѣхъ сторонъ и во всѣхъ подробностяхъ; въ то же время онъ дѣлалъ этюды и эскизы, но то и другое истреблялось художникомъ; онъ ничѣмъ не былъ доволенъ. Наконецъ, собравъ скудную сумму трудовыхъ денегъ, отправился онъ на Востокъ. Болѣе двухъ лѣтъ скитался онъ по Египту и Палестинѣ, возвращаясь на зиму въ Іерусалимъ. Дня не проходило праздно. Изученіемъ мѣстныхъ типовъ и природы, въ примѣненіи къ задуманной картинѣ, не ограничивались его занятія; обладая большими археологическими познаніями, онъ старался еще, въ виду своей цѣли, воспользоваться существующими данными, чтобы возсоздать по нимъ минувшій Іерусалимъ со всѣмъ, что прежде окружало его. Послѣдствіемъ была картина, которую, по всей справедливости, можно назвать самымъ замѣчательнымъ живописнымъ произведеніемъ нашего вѣка. Сюжетъ, выбранный Гонтомъ, исполнялся нѣсколько тысячъ разъ художниками всѣхъ возможныхъ направленій, временъ и странъ. Гонтъ взглянулъ на него совершенно съ иной, новой точки. Въ техническомъ отношеніи онъ внесъ точно также совершенно новый взглядъ, новые пріемы. Условные, освященные временемъ идеалы, которые, черезъ частое повтореніе приняли характеръ чего-то рутиннаго, затверженнаго, избитаго, не существуютъ для Гонта; идеалы его,

какъ у Рафаэля, заключаются въ немъ самомъ. Не ставя себѣ въ условіе даже идеальную общепринятую античную красоту формъ, онъ представляетъ всю сцену такъ, какъ она *должна была происходить въ дѣйствительности*, и этимъ самымъ достигаетъ того впечатлѣнія, котораго никогда не давали идеализированныя картины того же содержанія“ [190]).

Эта картина, столь высокая по своему художественному достоинству, всего лучше доказываетъ: во-первыхъ, невозможность въ области искусства достигнуть полной правды, во-вторыхъ, ненужность научной, вполнѣ точной истины въ художественномъ произведеніи. Одна еврейка, разсматривая эту картину, замѣтила: „Все это очень хорошо, но видно, что художникъ не зналъ отличительной черты колѣна Іуды; онъ придалъ учителямъ плоскія ноги, какъ у колѣна Рувимова, тогда какъ у колѣна Іуды, которому принадлежатъ книжники, ноги съ крутымъ подъемомъ“ [191]). Итакъ, этотъ случай доказываетъ, съ одной стороны, что самое ревностное стремленіе къ истинѣ, какъ мы встрѣчаемъ у Гонта, не предохраняетъ отъ ошибокъ; съ другой, такъ какъ, несмотря на эту неточность, картина не теряетъ своего художественнаго значенія, то, слѣдовательно, не въ этой научной истинѣ заключается художественная правда.

Столь энергично стремившійся къ правдѣ Курбэ погрѣшаетъ своимъ условнымъ коричневымъ колоритомъ [191a]). Противъ условнаго колорита возстали прерафаэлиты [191b]) къ вѣрности освѣщенія стремились импрессіонисты (Манэ) [191c]). Большой шагъ впередъ къ правдѣ относительно свѣта и тѣни сдѣлалъ уже Руссо. „Со временъ возрожденія художники систематически сгущали тѣни въ погонѣ за эффектностью освѣщенія. Русо вернулся къ правдѣ и простотѣ; манеру его можно свести къ формулѣ: чѣмъ больше свѣта, слабѣе и прозрачнѣе тѣни, а не темнѣе онѣ, какъ полагали еще Деканъ и Гюэ. Или, расширяя формулу,—сгущенность тѣней обратно-пропорціональна въ природѣ интенсивности свѣта [191d]).

Импрессіонисты стали впервые „воспроизводить оттѣнки выраженія и движенія, имѣвшаго у прежнихъ художниковъ совершенно застывшій видъ. Изображая проѣзжающую коляску, они передавали сверканіе спицъ, а не видъ колесъ въ покоѣ—и точно также, изображая человѣческія фигуры, они представляли расплывающіеся контуры для передачи движенія и большей жизненности“ [191e]).

Невѣрность психологическая заключается въ погрѣшностяхъ воспроизведеній внѣшнихъ проявленій души: жестахъ, минахъ,

словахъ, обнаруживающихъ склонности, желанія, страсти и весь духовный обликъ данной индивидуальности. Всего чаще эти ошибки встрѣчаются въ поэзіи и живописи, рѣже въ скульптурѣ, потому что она менѣе склонна къ характеристической индивидуальности, а болѣе къ идеальной общности и типичности. Тѣмъ не менѣе. Розенкранцъ нашелъ психологическую погрѣшность въ „Легкой Поэзіи“ („Poèsie légère) Прадье (1792—1852). Эта статуя изображаетъ тонцующую женщину. Она держитъ въ лѣвой рукѣ маленькую арфу, а правую протягиваетъ надъ своею головою. Статуя стоитъ на цыпочкахъ лѣвой ноги, а правая, въ порывѣ движенія, слегка касается пола. Голова приподнята кверху съ выраженіемъ воодушевленія, но полнота лица свидѣтельствуетъ скорѣе о сладострастіи удовлетворенности, въ особенности маленькіе глазки, полузакрытые, какъ бы отъ упоенія нѣгой наслажденія. Такимъ образомъ Прадье выразилъ въ статуѣ черту сладострастія, свойственную „легкой поэзіи“. Но, по мнѣнію Розенкранца, художникъ долженъ былъ бы менѣе округлить подбородокъ и придать иное выраженіе глазамъ, чтобы намекнуть на болѣе духовныя стороны этого рода поэзіи [192]).

Къ исторической невѣрности въ искусствѣ принадлежитъ очень распространенный анахронизмъ. При взглядѣ на картину съ историческимъ сюжетомъ является вопросъ: такъ ли было на самомъ дѣлѣ то, что̀ изображено авторомъ? Если художникъ помѣстилъ изображаемую сцену не въ томъ мѣстѣ, гдѣ она на самомъ дѣлѣ происходила, если онъ представилъ свидѣтелями этой сцены лица, жившія ранѣе или позднѣе воспроизведеннаго событія, наконецъ если онъ одѣлъ ихъ въ костюмы иного времени, то въ результатѣ получается большее или меньшее уклоненіе отъ исторической правды, требующей, чтобы историческое событіе было бы изображено въ томъ мѣстѣ, гдѣ оно произошло, и со всѣми лицами и аксессуарами той эпохи. Если же аксессуары и лица исторической картины принадлежатъ или болѣе ранней, или болѣе поздней эпохѣ въ сравненіи съ изображаемымъ событіемъ, то такое отступленіе отъ исторической правды представляетъ анахронизмъ.

Сильно обнаруживается анахронизмъ у Уде, родившагося 22 мая 1846 г. въ саксонскомъ городѣ Волькенбургѣ [192a]). „Наибольшій успѣхъ онъ (Уде) имѣлъ своими библейскими картинами; онѣ вызывали и очень рѣзкія нападки, что̀ конечно способствовало популярности Уде. Первое произведеніе въ этомъ родѣ—находящаяся въ лейпцигскомъ музеѣ картина „Не мѣшай дѣтямъ приходить ко мнѣ“. На ней представлена школа съ гол-

ландскимъ кирпичнымъ поломъ, устланнымъ соломенными рогожами, съ плетеными стульями и горшками цвѣтовъ — всѣ эти предметы стали впослѣдствіи излюбленными аксессуарами мюнхенскихъ живописцевъ; также и широкія окна въ глубинѣ комнаты вошли послѣ Уде въ инвентарь мюнхенской школы. Среди комнаты стоятъ миловидныя дѣти, граціозно неуклюжія въ своихъ большихъ деревянныхъ башмакахъ,—одни глядятъ съ внимательнымъ любопытствомъ, другіе видимо оробѣли. Хорошенькая дѣвочка, стоящая впереди, съ очаровательною довѣрчивостью подаетъ руку блѣдному, чужому человѣку: онъ вошелъ въ комнату во время урока закона Божія и сидитъ на плетеномъ стулѣ. Этотъ чужой—Христосъ [193]).

Картина Уде, появившаяся на выставкѣ въ 1884 г., вызвала ожесточенные нападки именно за фигуру Христа. Но это не смутило художника — онъ спокойно продолжалъ идти по намѣченному пути. Второй строфой его библейскаго эпоса была картина „Приди, Господь, будь нашимъ гостемъ“. Въ квартирѣ бѣднаго ремесленника семья собралась къ обѣду, и въ тотъ моментъ, когда собираются прочесть молитву, входитъ худощавый человѣкъ въ длинной широкой одеждѣ, надъ головой его сіянье— это Христосъ. Рабочій снимаетъ шапку и благоговѣйно кланяется Сыну Божію. Другіе поднимаютъ къ нему взоры съ тихой непритворной любовью. Сзади вливается дневной свѣтъ черезъ узкое окно и скользитъ надъ группой собравшихся людей [193а]). Впечатлѣніе большой строгости и сосредоточенности производила „Тайная вечеря“, выставленная въ 1886 г. въ парижскомъ салонѣ. Лицо Христа преисполнено тихой грусти; глубокое чувство одухотворяетъ загрубѣлыя морщинистыя лица апостоловъ,—рабочихъ и рыбаковъ, какими ихъ описываетъ Евангеліе. Вечерніе сумерки, усталый свѣтъ заходящаго солнца обвѣваетъ какъ бы сѣрой дымкой грустную сцену прощанья. „Нагорная проповѣдь“ — первая библейская картина Уде, изображающая сцену на открытомъ воздухѣ. Солнце уже почти зашло, послѣдніе лучи озаряютъ поле пламеннымъ свѣтомъ. На фонѣ, погруженномъ въ полумракъ, лежитъ тихая деревушка съ привѣтливо-мелькающими красными крышами. Уставшій и запыленный отъ странствія Христосъ опустился на скамейку среди поля и проповѣдуетъ собравшимся вокругъ него „нищимъ духомъ“. Женщины и дѣти стоятъ на колѣняхъ у ногъ Его. Съ горы спускается къ Нему толпа людей, восторженныя женщины, а за ними болѣе спокойные мужчины; опираясь на косы, они внимаютъ словамъ проповѣдника. „Святая ночь“ — триптикъ. Посрединѣ изображена

убогая мастерская плотника; Марія смотритъ съ тихимъ благоговѣніемъ на Младенца, лежащаго у нея на колѣнахъ. Слѣва приближаются пастухи, идущіе по крутой горной тропинкѣ. Лица ихъ выражаютъ благоговѣйную робость; лучъ фонаря озаряетъ мѣстами выступающія изъ мрака коренастыя фигуры. Справа— ангелы, спустившіеся съ неба—не голые амуры въ итальянскомъ вкусѣ, а умершія невинныя дѣти въ бѣлыхъ платьяхъ съ цвѣтами въ волосахъ“ [194]). „Скажите сами, господинъ аббатъ: можете вы себѣ представить сцену изъ священной исторіи въ современныхъ костюмахъ, Іосифа въ широкомъ сюртукѣ, Спасителя во фракѣ, Богоматерь въ модномъ платьѣ и въ турецкой шали? Не показалась ли бы это вамъ недостойной, отвратительной профанаціей самого святого? а между тѣмъ, древніе живописцы, въ особенности нѣмецкіе, представляли всѣ библейскія и евангельскія сцены въ костюмахъ своего вѣка; и было бы ошибкой утверждать. что одежда того времени болѣе пригодна для искусства, чѣмъ современная. Вѣдь нѣкоторыя прежнія моды доходили до крайности, я бы сказалъ до чудовищности. Вспомните обувь съ загнутыми аршинными носками, широкіе шаровары, разрѣзанные камзолы и рукава“.—„Я могу“, отвѣчалъ аббатъ, „объяснить вамъ въ нѣсколькихъ словахъ разницу между благочестивымъ старымъ временемъ и теперешней испорченностью. Тогда, видите ли, священная исторія входила въ жизнь людей, тѣсно сплеталась съ нею: каждому казалось, что чудесное произошло у него на глазахъ, и что всемогущество Господне можетъ каждый день повторить чудо. Поэтому священное событіе, надъ которымъ задумывался благочестивый художникъ, сливалось для него съ окружавшей его дѣйствительностью; ему казалось, что оно происходило среди людей его времени, и онъ изображалъ его такимъ, какимъ оно представлялось его воображенію. Но именно потому, милый Іоаннъ, что наше время слишкомъ трезво, что оно стоитъ въ рѣдкомъ противорѣчіи съ духомъ тѣхъ благочестивыхъ преданій, именно потому, что никто не можетъ представить себѣ этихъ чудесъ дѣйствительно происходящими передъ нашими глазами, изображеніе ихъ въ современныхъ костюмахъ должно намъ казаться безвкусіемъ, уродствомъ и святотатствомъ. Если бы по волѣ Всевышняго передъ нами въ самомъ дѣлѣ свершилось чудо, мы бы ничего не имѣли противъ того, чтобы и на картинахъ оно было представлено въ одеждахъ нашего времени. Но пока этого не произошло, молодые живописцы должны непремѣнно изображать старинныя происшествія въ соотвѣтствующихъ времени костюмахъ. Si duo idem faciunt,

non est idem. И поэтому то, что внушаетъ трепетъ въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ, можетъ показаться мнѣ профанаціей на картинѣ современнаго художника“ [195]).

Эта бесѣда изъ „Lebens Ansichten der Kerkers Murr“ Т. А. Гофмана (1820 г.) выясняетъ до нѣкоторай степени тотъ фактъ, что картины Уде, при всемъ богатствѣ настроеній все же кажутся большинству публики скорѣе странными, чѣмъ убѣдительными. То, что у старыхъ мастеровъ совершенно безсознательно, то, что въ ихъ творчествѣ наивно и естественно, становится у Уде логическимъ выводомъ, результатомъ сложнаго процесса мысли. Когда онъ вкладывалъ въ свои картины чисто символическіе замыслы, изображая Вѣчно Длящееся въ христіанскомъ ученіи—съ его толкованіемъ можно соглашаться. Не одинъ только разъ утѣшалъ Христосъ страждущихъ, не одинъ только разъ приходилъ Онъ къ столу бѣдняковъ, не одинъ только разъ преломлялъ Онъ хлѣбъ. Но когда Уде сталъ изображать историческія событія, которыя можно представить себѣ происшедшими только разъ, когда онъ началъ не только вводить въ библейскія сцены современныхъ крестьянъ, но и одѣвать библейскихъ лицъ въ современные костюмы, это нарушеніе исторической правды сильно портило впечатлѣніе отъ его картинъ. Послѣ долгаго господства поучительнаго раціоналистическаго искусства лишь очень немногіе были въ состояніи воспринимать картины иначе, чѣмъ черезъ посредство разума. Но положеніе Уде въ исторіи живописи отъ этого не мѣняется. По глубинѣ построеній и по мастерству выполненія картины его принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ нѣмецкой живописи за послѣднія десятилѣтія. Неустанно стремясь къ самобытному разрѣшенію вѣковыхъ вопросовъ, онъ только потому и предпочиталъ современные костюмы, что хотѣлъ избѣгнуть условностей историческаго жанра, и не захотѣлъ внѣшней архаичностью отвлекать вниманія отъ психологическихъ мотивовъ. Своимъ пониманіемъ задачъ религіозной живописи онъ сходится со всѣми старыми мастерами германской расы, и даже съ итальянцами не Рафаэлевской эпохи. Столь же непринужденно, какъ и у нихъ, поэтическая любовь къ вѣчному содержанію старыхъ преданій сочетается у него съ чисто-художественнымъ желаніемъ возсоздать окружающую дѣйствительность. Если судить о будущемъ по прошедшему, можно предположить, что будущія поколѣнія отнесутся къ картинамъ Уде такъ же непредупрежденно, какъ мы относимся къ картинамъ старыхъ мастеровъ. Уде имѣетъ внѣ Германіи множество послѣдователей, но ни одинъ изъ нихъ не можетъ сравниться съ серьезностью

и интимностью его творчества. Скандинавцы Скредсвигъ и Эдельфельдъ, а затѣмъ Лермитъ, Бланшъ и многіе другіе пишутъ картины на евангельскіе сюжеты въ современныхъ костюмахъ. Даже Жанъ Беро, парижскій boulevardier, согрѣшилъ двумя картинами въ духѣ Уде: „Распятіемъ“, гдѣ дѣйствіе перенесено на Монмартръ, и „Св. Магдалиной“, стоящей на колѣнахъ передъ Христомъ въ отдѣльномъ кабинетѣ Cafe Anglais, въ присутствіи нѣсколькихъ парижскихъ писателей. Въ Германіи только Фирле и Германъ Нейгаусъ сдѣлали нѣсколько болѣе или менѣе удачныхъ опытовъ въ этомъ родѣ [196]).

По мнѣнію Robert de la Sizeranne, анахронизмъ нѣкоторыхъ современныхъ художниковъ, трактующихъ сцены изъ Новаго завѣта въ современной обстановкѣ, какъ, напримѣръ, въ произведеніяхъ Уде, Lhermitte, Skredsvig, Blanche, Béraud, способенъ сильно шокировать [197]). Эти художники изображаютъ сцены изъ Новаго Завѣта въ обстановкѣ современнаго европейскаго общества и среди европейскаго пейзажа [198]). Христосъ на картинахъ этихъ художниковъ поднимается по лѣстницамъ высокихъ домовъ въ современныхъ европейскихъ городахъ и посѣщаетъ квартиры бѣдняковъ [199]). При взглядѣ на „Тайную Вечерю“ Уде, Фридрихъ III воскликнулъ, что это скорѣе пирушка анархистовъ [200]). Skredsvig привозитъ больныхъ къ „Сыну человѣческому“ на тачкѣ [201]). Своей Маріи Магдалинѣ Béraud придалъ типъ современной красавицы полусвѣта [202]).

Этотъ анахронизмъ, столь шокирующій у современныхъ художниковъ, часто встрѣчается и у прежнихъ мастеровъ. Въ тачкахъ привозятъ больныхъ къ Христу и на офортахъ Рембрандта [203]). Жители Майнца XVI вѣка могли признать въ св. Маріи Магдалинѣ, украшенной вѣнчикомъ на алтарѣ одной церкви въ Галлѣ возлюбленную архіепископа, князя Альберта Бранденбургскаго, дочь булочника Рендигера [204]).

Въ Луврѣ (salon carré), гдѣ собраны шедевры всѣхъ школъ, св. Марія Магдалина Мемлинга одѣта по фламандской модѣ XV вѣка. У Мемлинга вмѣсто римскихъ пейзажей—виды Базеля и Кельна [205]), la Vierge au Donateur Van Eyck'a живетъ въ средневѣковомъ городѣ; у Pélerins d'Emmaus Рембрандта голландскія лица [206]). Въ картинѣ Паоло Веронезе „Бракъ въ Канѣ Галилейской“ присутствуютъ: императоръ Charles-Quint (Карлъ V), украшенный златымъ руномъ, французская королева Элеонора Австрійская, французскій король Франциск I, султанъ Солиманъ, маркиза de Pescerine, don Alphonso d'Avalos, англійская королева Марія, Аретинъ, одѣтый мажордомомъ, недовольный тѣмъ,

что сначала дали худшее вино, а потомъ лучшее. Тиціанъ, играющій на контрабасѣ и одѣтый въ костюмъ малиноваго цвѣта, le Bassan, играющій на флейтѣ, самъ Паоло Веронезе, одѣтый въ бѣлое платье и играющій на віолѣ, а его братъ, архитекторъ, стоя, въ туникѣ изъ бѣлой парчи, вышитой желтыми и зелеными узорами съ красноватымъ отливомъ, съ чашей изъ венеціанскаго стекла, полной вина и радующійся чуду Христа, столь усилившему свадебное веселье [207]).

Библейскія женщины Паоло Веронезе одѣты и причесаны какъ жены итальянскихъ градоначальниковъ (podestaresses), и онѣ красятъ себѣ волосы въ золотистый цвѣтъ (filo d'auro), по рецептамъ, изложеннымъ въ Ricettario della contessa Nani [208]). Анахронизмы въ „Тайной Вечери" названнаго художника дали поводъ инквизиціи призвать автора къ допросу (18 іюля 1573) [209]). Арманъ Башé напечаталъ французскій переводъ сдѣланнаго П. Веронезе допроса въ „Gasette des beaux art 1867 (т. XXIII, стр. 378—382). Этотъ допросъ перепечаталъ Іріарте въ своемъ сочиненіи: La vie d'un particien de Venise au XVI-me siècle. Paris. 1874 и подробно привелъ его Яничекъ въ своей біографіи Паоло Веронезе (Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuezeit, Leipzig 1879, томъ II-й) и тотъ же Іріарте въ біографіи Паоло Веренезе (Ch. Yriarté, Paul Veronese. Les artistes célèbres). Одинъ изъ потомковъ знаменитаго Веронезе, Пьетро Каліари, издалъ, въ 1888 году, въ Римѣ, полнѣйшую біографію своего предка подъ заглавіемъ: „Paolo Veronese sua vita e sua oregè". Тамъ вѣрная копія съ протокола допроса Инквизиціи, сообщенная Пьетро Каліари директоромъ венеціанскаго государственнаго архива [210]).

Между прочимъ его спросили о „Тайной Вечери", которую онъ написалъ въ Санъ-Джованни-е-Паоло. „Что значитъ эти военные, одѣтые по-нѣмецки, и у которыхъ, у каждаго по алебардѣ въ рукѣ?". На этотъ вопросъ Паоло Веронезе отвѣчалъ: „Мы живописцы, даемъ себѣ свободу точно такую же, какую берутъ поэты и сумасшедшіе, и я сдѣлалъ этихъ двухъ алебардщиковъ: одинъ пьетъ, а другой ѣстъ подлѣ лѣстницы, и они поставлены тутъ у меня на то, чтобы могли справить какую-нибудь службу, потому что мнѣ казалось прилично, чтобы хозяинъ дома, который былъ знатенъ и богатъ, какъ мнѣ сказывали, имѣлъ слугъ". И ему сказано: „А вотъ этотъ, наряженный шутомъ, съ попугаемъ въ рукѣ; зачѣмъ вы его написали на этой картинѣ?" Отв. „Для украшенія, какъ это обыкновенно дѣлается". И ему сказано: „За столомъ у Господа

Іисуса Христа, кто тамъ сидитъ? — Отв. „Двѣнадцать апостоловъ“.—И ему сказано: „Что дѣлаетъ св. Петръ, который сидитъ первымъ?“—Отв. „Онъ разрѣзываетъ барашка, чтобы передать его на другой конецъ стола“. И ему сказано: „Что дѣлаетъ другой, который сидитъ рядомъ?“ — Отв. „Онъ держитъ тарелку, чтобы получить то, что ему дастъ св. Петръ“.—И ему сказано: „Скажите, что дѣлаетъ тотъ, который сидитъ съ этимъ рядомъ?“ — „Это человѣкъ, у котораго въ рукѣ зубочистка. и онъ ею чиститъ у себя въ зубахъ“. И ему сказано: „А какъ вы думаете, кто на самомъ дѣлѣ былъ на этой Вечери?“—Отв. „Я думаю, что тутъ былъ Христосъ со своими апостолами; но когда въ картинѣ остается пустое мѣсто, то я украшаю его фигурами, смотря по воображенію“.—И ему сказано было: „Было вамъ поручено кѣмъ-нибудь, чтобы вы въ этой картинѣ написали нѣмцевъ, и шутовъ, и подобныя вещи?“ — Отв.: „Нѣтъ, синьоры. Но мнѣ было поручено украсить картину такъ, какъ мнѣ самому понравится, а картина большая и, какъ мнѣ казалось, въ ней можно было помѣстить много фигуръ“ [211]).

Этотъ допросъ инквизиціи Иріарте объясняетъ такъ: „Вѣроятно, тутъ былъ налицо доносъ какого-нибудь сварливаго человѣка, можетъ быть, соперника, а, пожалуй, и кого-либо изъ монаховъ монастыря св. Георгія-фанатика, которому блестящія и живописныя композиціи Веронезе на евангельскіе сюжеты казались оскорбленіемъ религіи“ [212]).

Точно также и Савонарола въ проповѣди субботы послѣ 2-го воскресенья Великаго поста вооружался противъ художниковъ, наряжавшихъ Богородицу въ парчу, въ флорентинскій шелкъ, унизывавшими ее драгоцѣнными камнями, хотя и знавшихъ, что она не могла одѣваться такъ роскошно, они сознательно дѣлали изъ нея куртизанку (una meretrice) [213]).

У Брёгеля (Brueghel) Старшаго, въ гравюрѣ, названной „Euntes in Emmaus“ („Идущіе въ Эммаусъ“), Христосъ изображенъ идущимъ между двумя странниками съ тростью въ рукѣ, въ короткихъ штанахъ (culottes), въ чулкахъ, раздѣленныхъ пополамъ, въ маленькой епанечкѣ и съ ореоломъ вокругъ его войлочной шляпы,—той самой, къ которой бродяги Тенирса прицѣпляютъ свои трубки [214]).

У Тенирса (Teniers) св. Петръ охраняется играющими въ карты фламандскими милиціонерами, съ войлочными шляпами, украшенными перьями [215]).

У Schänffelien [216]), изобразившаго исторію Юдиѳи на стѣнѣ ратуши въ Нёрдлингѣ (1515) амаликитяне стрѣляютъ изъ пу-

шекъ въ Ветилую (Книга Іудиѳь, VII) въ то время какъ тѣлохранители (cent-suisses) Олоферна приводятъ ему Юдиѳь [217]).

Гирляндайо изобразилъ на фрескѣ хора въ церкви Santa Maria Novella во Флоренціи посѣщеніе Богородицею св. Елисаветы на высотахъ San Miniato, съ которыхъ видна Флоренція. У служанокъ св. Елисаветы юбки изъ краснаго атласа, вышитыя золотомъ и украшенныя серебряными пуговицами, вытканныя платья и повязки изъ золотой парчи на волосахъ, расплетенныхъ и развѣвающихся по модѣ молодыхъ тосканокъ XV в. [218]).

У Рубенса неутѣшная мать въ „Избіеніи Младенцевъ", находящаяся въ центрѣ, съ руками поднятыми къ небу,—должно быть жена какого-нибудь бургомистра, потому что, несмотря на безпорядокъ ея туалета, легко замѣтить ея декольте, ея нарядное платье, открытое спереди, обнаруживающее юбки, а на груди родъ зубчатыхъ брыжей, согласно далекимъ модамъ XVII вѣка [219]).

Le Brun изобразилъ Людовика XIV въ парикѣ, присутствующимъ при воскресеніи Іисуса Христа и держащимъ конецъ плащаницы [220]).

Van der Weyden изобразилъ Богородицу (въ National Gallery, зала XI) у гроба Господня съ прическою своей жены [221]).

Gossaërt украсилъ св. Марію Магдалину, пришедшую на погребеніе Христа, громаднымъ головнымъ уборомъ, который носили средневѣковыя дамы [222]). Успеніе Ботичелли помѣщаетъ передъ монастыремъ св. Варѳоломея, около Флоренціи. Во дворцѣ Риккарди. Въ поклоненіи Волхвовъ Беноццо Гоццоли къ Виѳлеему подъѣзжаютъ верхомъ Козьма Медичи, Лаврентій Великолѣпный, Петръ Медичи, съ кардиналомъ Сальвіати, императоръ Палеологъ и самъ авторъ [223]).

Тотъ же Беноццо Гоццоли изобразилъ на фрескѣ въ Пизанскомъ Кампо Санто Медичи, присутствующихъ при Столпотвореніи Вавилонскомъ [224]).

Обыкновенно анахронизмъ старыхъ мастеровъ объясняется ихъ наивностью, искренностью и вѣрой [225]). Анахронизмъ XV вѣка считался слѣдствіемъ дѣтскаго невѣдѣнія и религіозной невинности [226]). Но иногда анахронизмъ прежнихъ мастеровъ былъ сознательный и преднамѣренный. Рембрандтъ глубоко изучилъ еврейскіе типы, что̀ видно изъ его офортовъ, названныхъ „Синагогою", но тѣмъ не менѣе придавалъ Христу и апостоламъ голландскія физіономіи [227]).

Рубенсъ основательно изучилъ типы эѳіоповъ (см., напримѣръ, голову негра въ ancienne collection Narischkine) [228]), но часто помѣщаетъ европейцевъ въ свои картины, изображающія

сюжеты изъ восточной жизни. Его письма къ г. Peiresc обнаруживаютъ глубокія познанія въ археологіи. Но это не мѣшаетъ Рубенсу изображать въ „Избіеніи Младенцевъ“ солдатъ, одѣтыхъ въ латы, подобно кондотьерамъ, а израильскимъ матерямъ придавать внѣшность обитательницъ Антверпена [229]). Gossaërt нрекрасно зналъ еврейскія лица, столь удачно воспроизведенныя въ „Погребеніи“ Дюрера, но самъ Gossaërt на стѣнахъ ратуши въ Nördlingen'ѣ придаетъ евреямъ внѣшность чисто нѣмецкую [230]).

Schühlein, жившій во второй половинѣ XV в. [231]), придалъ тевтонскія черты лицамъ „Іоахима и Анны у златой двери“, хотя, вѣроятно, часто видалъ евреевъ въ Ульмѣ, гдѣ ихъ было такъ много, послѣ ихъ изгнанія изъ Испаніи и Франціи [232]). Poussin, конечно, зналъ, что въ свитѣ Eliezer'a были верблюды, но ихъ не изобразилъ, за что заслужилъ похвалу Le Brun'a, потому что эти странные предметы могли бы отвлечь вниманіе зрителя [233]).

Мантенья изобразилъ на стѣнахъ церкви Братьевъ Эремитани въ Падуѣ исторію св. Христофора, въ которой римскіе солдаты одѣты подобно стражѣ XV вѣка и нѣсколько зрительницъ съ головнымъ уборомъ, встрѣчаемымъ на миніатюрахъ съ 1450 г. до 1460 года. Этотъ анахронизмъ нельзя объяснять незнаніемъ художника римскаго костюма, потому что ранѣе Исторіи св. Христофора, Мантенья изобразилъ Исторію св. Якова Старшаго передъ Иродомъ Агриппой, въ которой авторъ обнаружилъ въ изображеніи памятниковъ и костюмовъ весьма значительныя для того времени познанія въ латинской археологіи, въ изученіи которой названному художнику могъ помочь его другъ археологъ Felice Feliciano. Слѣдовательно, анахронизмъ въ Исторіи св. Христофора, былъ сознательный и преднамѣренный, явившійся, быть можетъ, изъ желанія бросить холодную науку и обратиться къ непосредственной жизни [234]).

Если Паоло Веронезе, жившій позже Рафаэля и Леонардо да Винчи и прочихъ художниковъ, установившихъ канонъ религіознаго костюма, въ своихъ картинахъ на сюжеты изъ Новаго Завѣта одѣваетъ свои фигуры по венеціанской модѣ своего времени, то въ этомъ анахронизмѣ нельзя видѣть наивное невѣдѣніе [235]).

Анахронизмъ какъ въ прежнія времена, такъ и теперь можетъ явиться слѣдствіемъ сознанія, что никакія археологическія знанія не могутъ помочь воспроизвести историческое событіе совершенно такъ, какъ оно происходило на самомъ дѣлѣ. Малѣйшее же сомнѣніе нарушаетъ наслажденіе зрителя, думающаго, что художникъ воскресилъ въ своемъ произведеніи давно исчезнувшихъ людей со всей обстановкой ихъ жизни. Въ аллеѣ Ели-

сейскихъ Полей публика останавливалась любоваться колоссальной бронзовою статуей Жанны д'Аркъ, съ копьемъ въ рукѣ сидящей на скачущей лошади. Проходившій мимо генералъ отъ кавалеріи сталъ смѣяться надъ этой статуей, находя въ ней массу ошибокъ. Художникъ защищался въ газетахъ отъ этихъ упрековъ, но сомнѣніе закралось въ публику, которая стала подозрѣвать художника въ анахронизмѣ и перестала восхищаться его статуей. Въ пьесѣ Сарду „Теодора" видъ вилки уничтожилъ всю иллюзію: публика была убѣждена, что во времена „Теодора" не знали употребленія этого орудія. На другой день Сарду сообщилъ въ газетахъ, что вилки были въ употребленіи въ Византіи со временъ Константина. Но эти факты свидѣтельствуютъ о томъ, что малѣйшее сомнѣніе, основательное или нѣтъ, можетъ уничтожить довѣріе зрителя къ художнику, изъ всѣхъ силъ стремящагося къ точному воспроизведенію историческаго событія. А выше приведенный случай съ картиною Гёнта (Hunt) указываетъ на то, что самое добросовѣстное изученіе эпохи, самое ревностное стремленіе къ точному воспроизведенію всѣхъ деталей не въ состояніи застраховать художника отъ какой-нибудь болѣе или менѣе важной погрѣшности [236]).

Въ виду невозможности при изображеніи историческихъ событій воспроизвести ихъ вполнѣ вѣрно, художники перестали совсѣмъ заботиться объ исторической правдѣ и даже начали бояться „мѣстнаго колорита" какъ огня, и вмѣсто того, чтобы изображать жителей Востока и римлянъ, стали стремиться воспроизводить людей [237]).

„Ну такъ что же, писалъ Делакруа (Eugène Delacroia, Journal, 24 decembre. 1853), если Ахиллъ будетъ французомъ! А видѣлъ ли кто-нибудь греческаго Ахилла? Кто осмѣлился бы заставить его заговорить иначе, какъ не по-гречески, какъ это сдѣлалъ Гомеръ? „Какой языкъ вы изберете, спрашиваетъ Pancrace Sganarelle'я? Ей-Богу тотъ, который у меня во рту". Можно говорить только языкомъ и умомъ своего времени. Нужно быть понятымъ тѣми, которымъ вы говорите, въ особенности же вами самими. Сдѣлать Ахилла грекомъ! Но, Боже мой, Гомеръ сдѣлалъ ли его такимъ? Онъ сдѣлалъ его для людей своего времени... Вѣра нашихъ поэтовъ и художниковъ въ то, что они одержали великую побѣду изобрѣтеніемъ мѣстнаго колорита— была лишь слабостью нашего времени" [238]) (ibid., p. 348).

Боязнь „мѣстнаго колорита" заставила Ренана написать по поводу „Prêtre de Némi": „Чтобы избѣгнуть подозрѣнія въ мѣстномъ колоритѣ, слѣдуетъ лица одѣть такъ, какъ одѣты фигуры

у Мазаччіо въ церкви del Carmine во Флоренціи или какъ римляне у Мантеньи въ церкви братьевъ Эремитани въ Падуѣ [239]). Невозможность достигнуть полной археологической точности заставляетъ художниковъ стремиться не столько къ изображенію мѣста и эпохи, сколько къ выраженію души человѣческой [240]).

Этическая сторона евангелія имѣетъ значеніе для всѣхъ временъ и для всѣхъ народовъ. Чѣмъ болѣе событіе къ намъ приближено, тѣмъ оно сильнѣе на насъ дѣйствуетъ. Христіанскія же истины имѣютъ одинаковое значеніе для современнаго человѣка, какъ и для предъидущихъ поколѣній [241]). Самъ же Христосъ сказалъ: „И се Я съ вами во всѣ дни до скончанія вѣка“ [242]).

Если такимъ образомъ можно защищать анахронизмъ современныхъ художниковъ, рѣшающихся изображать сцены изъ Новаго Завѣта въ современной обстановкѣ и облачать ихъ лица въ теперешнія моды, то является вопросъ: отчего этотъ анахронизмъ гораздо менѣе шокируетъ эстетическое чувство у прежнихъ мастеровъ, чѣмъ у современныхъ? На этотъ вопросъ Robert de la Sizeranne отвѣчаетъ, говоря, что современный костюмъ слишкомъ неэстетиченъ въ сравненіи съ одеждой прежняго времени. Нашъ костюмъ—это футляръ, скрывающій совершенно тѣло, а одежда прежняго времени давала возможность его предугадывать [243]).

По мнѣнію Robert de la Sizeranne, современный костюмъ потому такъ несимпатиченъ для художника, что хотя онъ не безобразенъ, но не эстетиченъ [244]).

Сравнивая старую войлочную шляпу съ современнымъ цилиндромъ, названный авторъ пишетъ, что изъ первой Тенирсъ или Мурильо сдѣлаютъ шедевръ, а вторая приведетъ въ отчаяніе любого художника [245]).

Если отступленіе отъ правды болѣе или менѣе обезображиваетъ художественное произведеніе, то почему же искусство допускаетъ разныя фантастическія существа [246]).

Но вѣдь сама природа своей причудливостью превосходитъ самыя смѣлыя созданія фантазіи; напримѣръ: животныя, по виду сходныя съ растеніями, какъ Phytozoen, допотопныя животныя, да и нынѣ живущія существа: летучія рыбы, крылатыя ящерицы, летучія мыши, ящерицы съ длиннымъ клювомъ, грызуны съ хвостомъ, покрытымъ рыбьей чешуей, млекопитающія, живущія, подобно рыбамъ, въ водѣ [247]). Въ особенности поразительны вымершія животныя [248]).

Поэтому и искусство создаетъ фантастическія существа: ангеловъ (людей съ крыльями), сфинксовъ, крылатыхъ быковъ, кентавровъ [249]).

Особенно много страннаго у Гранвиля въ его Fleur animés и Un autre monde и въ Искушеніи св. Антонія Höllenbreughel, Teniers и Callot [250]).

Сказки и басни даютъ полный просторъ дѣтской фантастикѣ [251]).

Лукіанъ въ „Истинныхъ Исторіяхъ“ прямо предувѣдомляетъ читателя, что авторъ выдумываетъ [252]).

Въ низшихъ религіяхъ божество является олицетвореніемъ всесокрушающаго могущества. Оттого идоламъ придается безобразный видъ [253]).

Безобразіемъ отличаются нѣкоторые боги восточныхъ религій [254]).

„Изображенія брахманскихъ боговъ съ четырьмя, съ шестью и даже съ восемью руками, какъ, напр. въ одномъ рельефѣ изъ Эллоры (см. табл. „Индійское искусство“ II, фиг. б.) вслѣдствіе своей чудовищности, уже въ рельефѣ производятъ тяжелое впечатлѣніе, а въ круглой пластикѣ и совсѣмъ невыносимы [255]).

О подобныхъ изображеніяхъ Гете говорилъ: „Для людей всего ужаснѣе видѣть передъ собою воплощенную чистую нелѣпость“. [255a]) Въ индусской миѳологіи особенно отвратительны Шива и его жена. (См. I т. 2-е изд. стр. 78). Принципъ зла у индусовъ олицетворенъ въ божествѣ [255b]).

Въ Ассирійскомъ искусствѣ интересное соединеніе разныхъ элементовъ представляютъ крылатые быки. О нихъ М. Каррьеръ пишетъ: „Важнѣйшими произведеніями ассирійскаго рѣзца были колоссы, отъ 10 до 20 футовъ вышиною, которые ставились стражами у воротъ такимъ образомъ, что входящій видѣлъ прямо передъ собой ихъ голову, грудь и переднія ноги, тогда какъ сбоку они представлялись выступающими изъ стѣны и тутъ ужъ четвероногими; этотъ двойственный видъ фигуры требовалъ для полноты желаемаго эффекта пятой ноги, которая однако помѣщалась такъ, что ни съ какой стороны не выходила лишнею. Здѣсь мы опять встрѣчаемъ смѣсь формъ животнаго и человѣка; человѣческая шея съ бородатою головой сидитъ на туловищѣ быка или льва, котораго хребетъ осѣненъ орлиными крыльями. Здѣсь къ силѣ, къ мужеству, къ размашистому полету присоединенъ сообразительный умъ; важнѣйшія формы живой природы сомкнулись здѣсь въ одно онагляживающее ихъ цѣлое, примемъ ли мы его за символъ божества, его мудрости, мощи и вездѣприсутствія, или—на что повидимому намекаетъ мѣсто колоссовъ—за выраженіе тѣхъ совокупныхъ силъ природы, какія предполагаются въ хранителѣ и оберегателѣ святыни и верховной власти.

Въ херувимѣ надъ кивотомъ завѣта у евреевъ видимъ мы подобное тому изображеніе; такъ же точно и передъ храминами Персеполя; таковы далѣе составные элементы видѣнія пророка Эзекіиля, да наконецъ и символы христіанскихъ апостоловъ тоже вѣдь человѣкообразный ангелъ, быкъ, левъ и орелъ. Формы соединены удачно, контуры такъ же сильны, какъ и рѣзко выступающая, но при этомъ вытянутая мускулатура; перья крыльевъ тонко выработаны, съ той однако условной правильностью, которая не измѣняетъ себѣ даже и въ накрахмаленныхъ колечкахъ локоновъ на головѣ и бородѣ. Въ единеніи разнообразныхъ элементовъ, какое представляютъ намъ эти величавые облики, видимъ мы символы существенной природы Ассирійцевъ, подобно тому какъ сфинксы знаменуютъ сущность всего египетскаго характера“ [256]).

Принципъ зла олицетворялся у парсовъ въ Эшемѣ, а у египтянъ въ Зетѣ (Тифонъ у грековъ) [256a]). Идея демонизма грекамъ была довольно чужда. Тѣмъ не менѣе представителями и представительницами демонизма грековъ могутъ считаться: Гекатонхейры (сторукія), циклопы, грайи, форкиды, гарпіи, сирены, ламіи, эмпузы, высасывавшія кровь у красивыхъ юношей [256b]).

Въ греческой миѳологіи, столь богатой идеальной красотой, однако встрѣчаются безобразныя [257]) или обезображенныя божества, напримѣръ, Гефестъ [257a]), Геката (съ тремя тѣлами и тремя головами или тремя головами и однимъ тѣломъ [258]), сторукіе великаны (Hekatoncheiren) [259]), циклопы [260]), сирены въ видѣ птицъ съ женскою головою и грудью [261]), сциллы (лающей) и харибды (поглощающей) [262]) Сатиры [263]), силены [264]), Панъ [265]), Пиѳонъ или Тиѳонъ [266]), Химера [267]), гарпіи [268]), Греи, имѣвшія по одному глазу и одному зубу [269]), покрытыя морщинами старухи [270]), горгоны — три сестры; Стено, Евріала и Медуза, страшныя существа подземнаго міра, изъ которыхъ медуза самая ужасная, превращавшая въ камень все, на что падали ея взоры [271]), фуріи (Эриніи), страшныя богини, наказующія преступниковъ [272]), кентавры—соединенія коня и человѣка [273]), въ Иліадѣ—косматыя чудовища [274]), сфинксъ — египетскій мужескаго рода (левъ съ человѣческой головой), греческій женскаго рода (львиное тѣло съ головою и грудью женщины) [275]), Янусъ съ двумя смотрящими въ противоположныя стороны лицами (отсюда прозвище Geminus, Bifrons, Biceps, т.-е. „двойственный“, „двуликій“ [276]). На монетахъ Адріана Янусъ изображенъ четвероликимъ [277]). Римскій двуликій Янусъ смотрѣлъ своей задней головой на прошедшее, своей передней на будущее. Въ средніе вѣка Янусъ

изображается трехликимъ, соотвѣтственно дѣленію времени на прошедшее, настоящее и будущее [278]). Начиная съ XIII в. св. Троица изображается съ тремя тѣлами, слившимися въ одно и тремя головами [279]). Но затѣмъ три головы сливаются въ одну съ тремя лицами [280]).

Изображеніе Троицы съ тремя лицами и четырьмя глазами въ Восточной церкви не было принято. Единственный примѣръ указалъ Дидронъ въ фрескахъ кладбищенской церкви св. Георгія на Аѳонской горѣ: три лица Божества имѣютъ здѣсь четыре глаза, три носа, трое устъ и одинъ крестообразный нимбъ, въ которомъ вписаны извѣстныя буквы OWV. Примѣръ этотъ относится уже къ 1736 [281]).

Соотвѣтственно Божественной Троицѣ изображалась и дьявольская троица [282]). Дьяволу придавался чудовищный видъ [283]). Изображеніе дьявола можетъ быть въ формѣ: выше человѣческой, ниже человѣческой и человѣческой. Дьяволъ является въ формѣ выше человѣческой, если онъ изображенъ въ видѣ ангела. Такъ онъ сначала и изображался. Въ еврейской религіи сатана — ангелъ, испытующій Іова [284]). Въ христіанствѣ дьяволъ изображался въ видѣ ангела и отличался отъ свѣтлыхъ духовъ сѣрымъ, темнымъ цвѣтомъ [285]). Въ одной старой библіи, украшенной миніатюрами IX или X в., ангелъ и сатана отличаются лишь тѣмъ, что у перваго на ногахъ ногти, а у второго когти [286]). Въ изображеніяхъ дьявола въ формѣ ниже человѣческой имѣла вліяніе древняя маска сатировъ [287]). Еще Николо Пизано изобразилъ (1260 г.) въ своемъ „Страшномъ Судѣ“ на каѳедрѣ баптистерія въ Пизѣ Веельзевула въ видѣ сатира [288]). Символами сатаны служатъ также левъ и крокодилъ. Художники въ изображеніи дьявола прибавляютъ разныя неодушевленныя вещи: бочки, кружки, горшки. Присоединяются къ этимъ предметамъ человѣчьи головы и другія человѣческія формы [289]). Чудовищный видъ придавали дьяволу: Бошъ, Брейгель, Тенирсъ, Калло [290]). Огромный міръ фантастическихъ образовъ, олицетворяющихъ демоническій міръ въ изображеніи искушенія св. Антонія. Въ скульптурѣ этотъ сюжетъ воспроизведенъ: Донателло [290a]), Паллайоло [290b]), Шеномъ [290c]), въ живописи: Микель Анджело [290d]), Патенье, Бошомъ, Франкомъ, Тенирсомъ, Рикертомъ, Брейгелемъ [290e]), Калло [291]). Дьяволъ въ видѣ собаки (пудель) у Гете въ „Фаустѣ“ и въ картинѣ Виктора Мюллера (1829—71) [292]), изобразившаго прогулку Фауста съ Вагнеромъ, во время которой къ нимъ пристаетъ таинственный пудель. О немъ Фаустъ говоритъ:

Ты видишь ли спиральными кругами
Несется онъ все ближе, ближе къ намъ.
Мнѣ кажется, онъ искры разсыпаетъ
Въ густомъ туманѣ за собой [293]).

Человѣческая форма придается дьяволу, изображаемому либо въ видѣ егеря [294]), либо въ видѣ монаха.

Въ видѣ егеря дьяволъ встрѣчается въ картинахъ сѣверонѣмецкой школы, а также у Retsch'a, Ари Шеффера, и въ иллюстраціяхъ къ Фаусту Гете Seyberth [295]). Въ видѣ францисканскаго монаха съ лицомъ, полнымъ чувственности и коварства изобразилъ мефистофеля передъ Фаустомъ голландскій живописецъ Christoph van Sichem [296]). Въ видѣ же монаха представленъ дьяволъ въ „Искушеніи Христа" нидерландскаго художника Іоахима Патенье (1485 — 1524) [297]). У дьявола замѣтны лишь небольшіе когти на рукахъ. Въ остальномъ онъ вполнѣ походитъ на человѣка. Демонизмъ въ данномъ случаѣ обнаруживается въ экспрессіи, что̀ представляетъ несравненно труднѣйшую задачу [298]).

Безобразное экспрессіи.

Выше (см. I т. этого труда) было указано на причины, по которымъ не слѣдуетъ доводить экспрессію до высшей степени. Высшій градусъ экспрессіи можетъ превратить любой эффектъ въ безобразную гримасу. Однако безобразіе экспрессіи зависитъ не отъ одной лишь степени ея интенсивности, но также и отъ того, какой аффектъ. какая страсть, какія чувства выражены во внѣшности созерцаемаго объекта. Выраженіе всѣхъ вредныхъ для жизни, непріятныхъ аффектовъ обезображиваетъ, но тѣмъ не менѣе интересуетъ. Еще Гогартъ замѣтилъ, что человѣческому лицу свойственна несравненно болѣе разнообразная экспрессія зла, чѣмъ добра [299]).

Такъ, напримѣръ, изъ иллюстраціи интересной статьи „Физіономика (въ Вѣстникѣ и Библіотекѣ Самообразованія 1904 г. № 48) видно, насколько обезображивается лицо отъ плача (рис. 20), негодующаго презрѣнія (рис. 22), сильнаго испуга (рис. 24), гнѣва (рис. 25), ненависти и ревности (рис. 26), отчаянія (рис. 27) и ужаса (рис. 23) [300]). Въ скульптурѣ безобразной экспрессіей отличается „ярость" (С. Н. Судьбинина [301]). Ужасъ, доведенный до послѣдней степени изступленія, запечатлѣнъ на лицѣ Іоанна Грознаго въ картинѣ И. С. Рѣпина („Иванъ Грозн-

ный и его сынъ"), нанесшаго смертельный ударъ своему сыну. Едва ли во всемъ искусствѣ можно найти болѣе безобразное лицо, чѣмъ у этого сыноубійцы. Да, великій художникъ отнюдь и не имѣлъ намѣренія сдѣлать изъ своего Іоанна Грознаго красавца... Страшная трагедія прикована къ холсту этой картины. Тѣмъ не менѣе она производитъ глубоко примиряющее впечатлѣніе. Въ палачѣ проснулся отецъ. Смертельный ударъ, нанесенный рукой изверга, раскрылъ глаза обоимъ. Отецъ узналъ насколько дорогъ ему убитый имъ сынъ, а сынъ прочелъ въ ужасѣ своего отца неизреченную къ себѣ любовь, гнѣздившуюся гдѣ-то въ глубокихъ сердечныхъ тайникахъ Іоанна Грознаго [302]).

Низкій, узкій лобъ, развитыя челюсти и выдающіяся скулы замѣчаются у преступниковъ. Но у самыхъ ужасныхъ изъ нихъ не бываетъ отличительныхъ внѣшнихъ признаковъ ихъ типа. Геніальные преступники не всегда безобразной наружности [303]). Иногда замѣчается у преступниковъ и преступницъ (а также дегенератовъ) ассиметрія въ лицѣ [304]). Но всего болѣе портитъ ихъ выраженіе жестокости, обычной спутницы преступнаго дѣянія.

Безобразное въ жизни и смерти.

Если прекрасное заключается въ проявленіи симпатичной намъ жизни (см. I т. книги), то наиболѣе безобразнымъ должна быть для насъ смерть. Дѣйствительно, трупъ со всѣми признаками разложенія кажется намъ въ высшей степени безобразнымъ. Наиболѣе ужаснымъ воспроизведеніемъ трупа въ искусствѣ можетъ считаться „Умершій Христосъ" Мантеньи, Ганса Гальбейна и въ одномъ рисункѣ изображающемъ разлагающійся трупъ Jacopo Bellini въ живописи и „La Charagne" Боделэра въ поэзіи [305]). Не одна смерть, но и все вредящее жизни кажется намъ безобразнымъ, напримѣръ жестокость. Жестокость заключается въ желаніи причинять страданіе, дѣлать зло. А „зло есть смерть, чувствуемая жизнью" [305a]). Едва ли правъ Шиллеръ, какъ объ этомъ было упомянуто выше, думавшій, что никто не дѣлаетъ зла ради зла [306]). Жестокость, воспроизводимая въ искусствѣ, обезображиваетъ художественныя произведенія, въ особенности тамъ, гдѣ она не мотивирована. Такова группа „Фарнезскаго быка": Сюжетъ этого произведенія заимствованъ изъ миѳа, въ которомъ разсказывается объ Антіопѣ. У нея родилось двое близнецовъ: Амфіонъ и Зеѳъ, отъ тайно

посѣщавшаго ее Зевса. Она отдала своихъ сыновей на попеченіе пастухамъ, а сама нашла себѣ убѣжище въ Сикіонѣ у Эпопея. Но отецъ Антіопы Никтей, правитель Ѳивъ, преслѣдовалъ ее, не зная, что отецъ ея дѣтей былъ самъ Зевсъ. Умирая, онъ передалъ управленіе Ѳивами своему брату Ликосу и завѣщалъ ему отомстить Антіопѣ. Ликосъ завоевалъ Сикіонъ, гдѣ находилась Антіопа, и взялъ ее съ собой въ Ѳивы. Здѣсь Антіопу ожидали ужасныя мученія. Ликосъ не только не терзалъ ее, но даже слишкомъ благосклонно относился къ ней и такимъ образомъ возбудилъ ревность своей жены Диркеи [307]). Она держала Антіопу въ рабствѣ, всячески гнала ее. Долгіе годы Антіопа переносила свои мученія, но когда она замѣтила, что Диркея покушается на ея жизнь, то рѣшилась бѣжать. Она ушла туда, гдѣ оставила своихъ дѣтей. Они выросли и стали прекрасными, сильными юношами. Не зная, кто Антіопа, они все-таки приняли ее гостепріимно. Туда же прибыла и Диркея на праздникъ Вакха. Найдя тамъ свою убѣжавшую рабыню Антіопу, Диркея вознамѣрилась погубить ее, велѣвъ сыновьямъ Антіопы, не знавшимъ, что она ихъ мать, привязать ее къ рогамъ дикаго быка. Юноши повиновались повелѣнію царицы. Но въ то время, когда они намѣревались привести въ исполненіе эту ужасную казнь, старый пастухъ, воспитавшій ихъ, сказалъ имъ, что Антіопа ихъ мать. Тогда юноши, воспылавъ гнѣвомъ на Диркею, едва не сдѣлавшую ихъ матереубійцами, бросились на нее и совершили надъ ней самой казнь, которую она замышляла Антіопѣ [308]). Скульпторы Аполлоній и Таврискъ изъ Траллеса, по свидѣтельству Плинія, изобразили въ группѣ, называемой „Фарнезскимъ быкомъ“, тотъ моментъ, когда юноши привязываютъ Диркею къ рогамъ дикаго быка [309]). Эта группа получила названіе „фарнезскаго быка“ потому, что найденная въ XVI в. въ термахъ Каракаллы, она была помѣщена въ Фарнезскомъ дворцѣ въ Римѣ. Въ 1786 г. она переведена въ Неаполитанскій Музей [310]).

Смѣлая композиція, атлетическая красота юношей, прелесть женскихъ фигуръ, въ особенности Диркеи, величественныя формы которой виднѣются изъ-подъ скатившейся одежды, воспроизведенной столь благородно и изящно, жизненная сила въ положеніяхъ, хорошо разсчитанныя отношенія всѣхъ частей цѣлаго,— все это содѣйствуетъ удачному воспроизведенію донельзя напряженнаго момента передъ скачкомъ быка. Эта группа не изображаетъ высшаго страданія, какъ въ Лаокоонѣ, но катастрофу со всѣми изысканными техническими средствами,—ката-

строфу, возникающую въ душѣ зрителя, предугадывающаго результатъ непосредственно слѣдующаго момента. Крейцеръ называлъ эту группу „бравурной аріей, изваянной въ мраморѣ". Эта группа изображаетъ страшный эпилогъ миѳа. Но она не въ силахъ дать намъ понять идею этого миѳа, не объясняя ни вины Диркеи, ни права юношей такъ поступить съ ней. То, что они, исполняя казнь, наказываютъ мучительницу матери, видно не изъ скульптурнаго произведенія, а изъ миѳа. Оно же намъ показываетъ двухъ молодыхъ людей въ присутствіи одной женщины подвергающихъ страшной казни другую, совершенно беззащитную. Къ ней и пробуждается вся симпатія зрителя, незнакомаго съ миѳомъ. Поступокъ же молодыхъ людей кажется грубою жестокостью. Такимъ образомъ эта группа производитъ не то впечатлѣніе, которое желали художники. Если они взялись воспроизвести такой ужасный фактъ, то они должны были бы позаботиться о выраженіи нравственной идеи возмездія, присущей этому миѳу. Если же нельзя было обнаружить связь воспроизведеннаго поступка съ предыдущимъ положеніемъ дѣла, мотивирующимъ эту жестокость, то, значитъ, подобный сюжетъ не годится для скульптуры. Замѣчательно, что, несмотря на отдѣльныя красоты человѣческихъ фигуръ, группа заимствовала свое названіе отъ быка. Благодаря совершенству экспрессіи и движенья, онъ сдѣлался какъ физическимъ, такъ и духовнымъ центромъ и вѣнчаетъ своей головой всю эту пирамидальную группу, величайшую во всей древней пластикѣ, покоющуюся на пьедесталѣ, реалистически украшенномъ со всѣхъ четырехъ сторонъ [311]).

Болѣзни, убивающія жизнь или отравляющія ее, какъ и нечистоплотность, порождающая ихъ и порождаемая ими, бываютъ въ высшей степени отвратительны. Всякая нечистоплотность, даже и не причиняющая непосредственно болѣзни, противна. Пушкинъ, описывая псковскихъ барышень, замѣчаетъ:

Но, уважая русскій духъ,
Простимъ бы имъ ихъ сплетни, чванство,
Фамильныхъ шутокъ остроту,
Пороки, зубъ нечистоту,
И неопрятность и жеманство;
Но какъ простить имъ модный бредъ
И неуклюжій этикетъ [312].

Нѣкоторыя болѣзни противны донельзя. О болѣзни Іова въ Библіи сказано: „И отошелъ Сатана отъ лица Господня, и поразилъ Іова проказою лютою отъ подошвы ноги его по самое темя его. И взялъ онъ себѣ черепицу, чтобы скоблить себя

ею и сѣлъ въ пепелъ (внѣ селенія)“ [313]). „Тѣло мое, говорилъ Іовъ, одѣто червями и пыльными струпьями; кожа моя лопается и гноится“ [314]). Отвратительною болѣзнью страдалъ Галерій [315]) и папа Левъ X [316]). Флоберъ описываетъ въ „Саланбо“ отвратительную болѣзнь Ганнона [317]). Въ „Лѣсной Топи“ Сергѣева-Ценскаго описанъ отвратительный больной, которому отдается героиня повѣсти, чтобы искупить свой грѣхъ [318]). Здѣсь свободный подвигъ. Наоборотъ, несчастную Изольду король (за измѣну) приговариваетъ къ тому, чтобы она сдѣлалась наложницей отверженныхъ всѣмъ міромъ, нищихъ, прокаженныхъ. Въ ихъ объятіяхъ она найдетъ свою смерть. Ничего болѣе отвратительнаго не знаетъ средневѣковая поэзія. Даже грубый Берель и тотъ съ негодованіемъ открещивается отъ всѣхъ этихъ ужасовъ [319]). О великомъ подвигѣ христіанской любви разсказываетъ католическая легенда о св. Юліанѣ Милостивомъ, не брезгавшемъ отвратительною болѣзнью [320]). Точно такъже поступалъ и докторъ Гаазъ. Директоръ госпитальной клиники московскаго университета, профессоръ Новацкій писалъ А. Ѳ. Кони 19 іюля 1891 г. о Ѳ. П. Гаазѣ, которому однажды представилъ интересную больную крестьянскую дѣвочку. Одиннадцатилѣтняя мученица эта поражена была на лицѣ рѣдкимъ и жестокимъ болѣзненнымъ процессомъ, извѣстнымъ подъ именемъ *водяного рака* (Noma), который въ теченіе 4—5 дней уничтожилъ цѣлую половину ея лица, вмѣстѣ съ скелетомъ носа и однимъ глазомъ. Кромѣ быстроты теченія и жестокости испытываемыхъ дѣвочкою болей, случай этотъ отличался еще тѣмъ, что разрушенныя омертвѣніемъ ткани, разлагаясь, распространяли такое зловоніе, подобнаго которому я не обонялъ затѣмъ въ теченіе моей почти 40-лѣтней врачебной дѣятельности. Ни врачи, ни фельдшера, ни прислуга, ни даже находившаяся при больной дѣвочкѣ *и нѣжно любившая ее мать* не могли долго оставаться не только у постели, но даже въ комнатѣ, гдѣ лежала несчастная страдалица. Одинъ Ѳедоръ Петровичъ, приведенный мною къ больной дѣвочкѣ, пробылъ при ней болѣе трехъ часовъ сряду и притомъ сидя на ея кровати, обнимая ее, цѣлуя и благословляя. Такія посѣщенія повторялись и въ слѣдующіе два дня, а въ третій—дѣвочка скончалась“ [321]).

Одна изъ самыхъ отвратительныхъ болѣзней—чума описана у Ѳукидида [322]), Лукреція [323]), Боккаччіо [324]), Манцони [325]), Линга („Schwarzer Tod“) [325a], Пушкина („Пиръ во время чумы“) [325b] и изображалась въ живописи: Гольбейномъ старшимъ въ картинѣ „Св. Елизавета“ [326]), Гро. Рафаэлемъ [326a], Бёклиномъ [327]), и пр.

Чума изображалась также въ пластикѣ [327a] и въ музыкѣ, Р. Шуманъ въ своемъ произведеніи „Рай и Пери“ изображаетъ чуму. Для нея композиторъ создалъ „звуковыя краски, единственныя въ своемъ родѣ, которыхъ въ музыкѣ не было до тѣхъ поръ“ [327b]. М. Ф. Гнѣсинъ написалъ Гимнъ Чумѣ (ор. 3 № 2).

Высшая степень отвращенья возбуждаетъ тошноту и рвоту. Послѣдняя описана Гейне [328]) и изображена въ Апоѳеозѣ Гомера на одной вазѣ, Гольбейномъ въ „Пляскѣ Смерти“, Гогартомъ въ „Обществѣ за пуншемъ“ [329]) и пр.

Рвота спутница пьянства. Оно, помимо рвоты, возбуждаетъ отвращеніе во многихъ другихъ отношеніяхъ. Изображеніе пьяныхъ встрѣчается еще въ египетскомъ и греческомъ искусствѣ [330]) Барберинскій Фаунъ „остроумнѣйшее изображеніе пьянства“ [331]. Пьянаго Вакха изобразилъ Микель Анжело [332]), пьянаго Ноя Беноццо Гаццоли [333]), Вакха и пьяницъ изобразилъ Веласкецъ [334]), а пьяныхъ женщинъ Петръ Брейгель (Старина 1520—1569) [335]). Пьяный есть у Лафатера (томъ I, стр. 155, 4 изд.) [336]), у Гогарта [337]). Пьяные крестьяне въ картинѣ Курбэ „Крестьяне изъ Flagey“ [338]) и пр.

Пьянство изображалось и въ музыкѣ; пьяный Осмино въ „Похищеніи изъ Сераля“ Моцарта [339]), Каленикъ въ Майской Ночи Н. А. Римскаго Корсакова [340]), романсы Даргомыжскаго: Мельникъ, Титулярный Совѣтникъ и пр.

Пьянство есть деградація съ высоты человѣческаго достоинства и преднамѣренное приближеніе къ животности. Пьяный свидѣтельствуетъ о томъ, что ему не подъ силу быть человѣкомъ, и онъ предпочитаетъ физическую и моральную грязь. Пьянство временно лишаетъ человѣка разума [341]). Оно есть временное умопомѣшательство, но можетъ довести до сумасшествія (бѣлой горячки, Delirium tremens).

Сумасшествіе и идіотизмъ вслѣдствіе физической причины жалки и безобразны и едва ли могутъ быть предметомъ художественнаго воспроизведенія. Но сумасшествіе, вслѣдствіе нравственныхъ причинъ, есть одно изъ интереснѣйшихъ явленій, приковывающихъ вниманіе художника, хотя одни лишь геніи въ состояніи воспроизводить сумасшествія въ искусствѣ [342]). Художникъ долженъ показать, что разрушило психическую гармонію человѣка, какіе удары разбили его духовную жизнь и заставили его смотрѣть на міръ съ превратной точки зрѣнія. Разрушенный духъ есть самое страшное зрѣлище. Сумасшедшій поистинѣ трагиченъ и какъ таковой возбуждаетъ „страхъ и состраданье“. Онъ донельзя жалокъ, хотя можетъ себя чувствовать вполнѣ

счастливымъ [343]). Сумасшествіе своимъ ужасомъ представляетъ высшій эстетическій интересъ. Изъ искусствъ наиболѣе способна изображать сумасшествіе поэзія, но также и музыка, и живопись [344]). Геніальнѣйшіе примѣры сумасшествія въ поэзіи представляютъ: Король Лиръ, Офелія (въ Гамлетѣ) Шекспира, Гретхенъ въ темницѣ (въ Фаустѣ Гете) и записки сумасшедшаго Гоголя, въ живописи „Смѣющійся идіотъ“ Веласкеца [345]), домъ сумасшедшихъ Галіа [346]), Гогарта [347]), Каульбаха [348]) и пр. Сумасшествіе въ музыкѣ было впервые изображено Далейракомъ въ его оперѣ „Nina ou la folle par amour“ [349]) и Моцартомъ [349a]) въ „La Finta Giardiniera“.

Сумасшедшіе страдаютъ галлюцинаціями. Къ міру галлюцинацій принадлежатъ привидѣнія [350]). Противорѣчіе смерти и жизни есть причина ужаса, испытываемаго отъ привидѣній. Жизнь въ мертвомъ не есть настоящая жизнь. Эта жизнь сверхъестественная. Оттого она такъ и пугаетъ человѣка. Макбетъ говоритъ тѣни Банко:

На все, что́ можетъ человѣкъ, готовъ я.
Явись мнѣ грознымъ, разъяреннымъ львомъ,
Германскимъ тигромъ, сѣвернымъ медвѣдемъ,
Явись чѣмъ хочешь ты—и я не дрогну.
Воскресни вновь и вызови въ пустыню
На смертный бой меня—не откажусь,
И если въ страхѣ отступлю на шагъ,
Зови меня игрушкою дѣвчонки!
Прочь, тѣнь ужасная! Прочь, ложный призракъ [351]).

Привидѣнія могутъ быть комичны, напримѣръ, въ „Рождественныхъ разсказахъ“ Диккенса, Сорочинской ярмаркѣ Гоголя, въ разсказѣ „Бѣжинъ лугъ“ Тургенева и пр.

Средину между живыми существами и привидѣніями занимаютъ вампиры. Вампиръ въ народныхъ легендахъ есть мертвецъ, выходящій изъ могилы въ полночь, чтобы сосать кровь своихъ родныхъ или друзей, кусаетъ ихъ въ спину и шею, причиняя имъ болѣзни и даже смерть. Избавиться отъ вампира одно средство: выкопать его трупъ, забить въ него острый, сырой колъ, отрубить голову и, вырвавъ сердце, сжечь его“ [352]). Въ искусствѣ вампиры послужили сюжетомъ Гете („Braut von Korinth“), Байрону („Вампиръ“), Гоффману (Женщина Вампиръ“), Маршнеру (опера „Вампиръ“) [353]).

У призраковъ свои обычаи [354]). Они „боятся свѣта солнечныхъ лучей и весьма неохотно посѣщаютъ многолюдныя собранія“ [355]). Таковы: тѣнь отца Гамлета (Шекспира), Юлій Цезарь,

являющійся въ палатку къ Бруту (въ „Юліи Цезарѣ“ Шекспира). Этимъ привидѣніе отличается отъ духа, не боящагося дневного свѣта и многолюднаго собранія, какъ напримѣръ, духъ Банко въ „Макбетѣ“ Шекспира, духъ Дарія въ „Персахъ“ Эсхила [356]).

Привидѣнія могутъ быть не только въ поэзіи, но и въ живописи [357]) и въ музыкѣ, напримѣръ въ „Пиковой Дамѣ“ Чайковскаго.

Къ привидѣніямъ близки сновидѣнія. Присниться могутъ разныя чудовища [358]), какъ напримѣръ, Татьянѣ въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ Пушкина:

... за столомъ
Сидятъ чудовища кругомъ;
Одинъ въ рогахъ съ собачьей мордой,
Другой съ пѣтушьей головой.
Здѣсь вѣдьма съ козьей бородой,
Тутъ остовъ чопорный и гордый,
Тамъ карла съ хвостикомъ, и вотъ
Полу-журавль и полу-котъ.
Еще страшнѣй, еще чуднѣй:
Вотъ ракъ верхомъ на паукѣ,
Вотъ черепъ на гусиной шеѣ
Вертится въ красномъ колпакѣ,
Вотъ мельница въ присядку пляшетъ
И крыльями трещитъ и машетъ;
Лай, хохотъ, пѣнье, свистъ и хлопъ,
Людская молвь и конскій топъ!“ [359]).

Въ сновидѣніяхъ обнаруживается творческая фантазія. Берліозъ слышалъ во снѣ цѣлую симфонію [360]). Искусство своего рода грёзы на яву. Причудливая фантазія художника иногда создаетъ безобразныя произведенія, привлекающія однако своимъ громаднымъ интересомъ. Таковыя встрѣчаются во всѣхъ искусствахъ.

Въ архитектурѣ поражаютъ своей странностью, причудливостью, а иногда и безобразіемъ дворецъ принца Палламніа въ Палермо [361]).

Оригинальное явленіе съ эстетической точки зрѣнія представляетъ руина. Какъ разрушенное зданіе, она должна была бы быть безобразной. На самомъ дѣлѣ она часто прекрасна.

Причины этой странности слѣдующія: 1) Если разрушено некрасивое зданіе, то его руина есть какъ бы эстетическое удовлетвореніе. 2) Если красивое зданіе разрушено, то все таки остаются намеки на изящный планъ, орнаментъ, граціозныя колонны и пр. 3) Часто руина, оставляя вмѣсто оконъ и дверей одни отверстія, дѣлается доступной животнымъ, звѣрямъ, пти-

цамъ, которыя въ ней селятся, вьютъ гнѣзда и пр. Стѣны руины обрастаютъ мохомъ, сквозь щели пробиваются трава и кустарники. Оттого руина дѣлается какъ бы частью природы и сливается въ ландшафтѣ въ общій гармоническій аккордъ [362]). Наконецъ руина производитъ эстетическое впечатлѣніе, благодаря ассоціаціи идей, вызывая воспоминанія о былыхъ временахъ [362a].

Въ пластикѣ безобразное встрѣчается въ скульптурныхъ украшеніяхъ дворца Палламніа (см. выше). Безобразна деревянная статуя Донателло св. Магдалины въ баптистеріи Флоренціи, страшная по своему реализму [363a]). Безобразныя скульптурныя произведенія встрѣчаются во французскихъ церквахъ: въ Notre-Dame въ Амьенѣ, Руанѣ, St-Guenault въ Эссонѣ, въ соборѣ Шартръ и пр. [363b]).

Отвратительному издѣвательству подвергаетъ грѣшника чортъ въ одномъ скульптурномъ произведеніи въ Страсбургскомъ соборѣ [364]). Безобразны чудовищные демоны на одномъ изъ барельефовъ Ассурбанипала въ Куюнджикѣ, статуэтка въ Лувръскомъ музеѣ, изображающая демона юго-западнаго вѣтра [364]) и пр.

Гораздо болѣе, чѣмъ скульптурѣ, безобразное доступно живописи [365]). Безобразію свойственна особая „живописность“ [366]). Оно встрѣчается въ произведеніяхъ величайшихъ живописцевъ, напримѣръ: у Леонардо да Винчи [367]), въ „Страшномъ Судѣ“ Микель Анжело [368]), у испанцевъ [369]), особенно въ кошмарныхъ грёзахъ Гойа [370]). Особенно склоненъ къ безобразному Рембрандтъ [371]). Онъ съ особымъ предпочтеніемъ изображаетъ безобразныхъ женщинъ [372]). Безобразенъ его Христосъ [373]). Есть примѣры безобразнаго у Гольбейна, Madox Brown'a [374]), у Degas [375]). Множество безобразнаго у голландцевъ, напримѣръ, у Давида Тенирса [376]). Въ портретѣ Hille Bobbe, по словамъ Любке, Францъ Гальсъ (Hals) даетъ геніальный апоѳеозъ безобразія [377]). Ужасное безобразіе, сцены, отъ которыхъ волосы становятся дыбомъ, встрѣчаются у Альфреда Кубини (въ особенности трупъ замученнаго пыткой) [378]).

Примѣрами безобразія въ музыкѣ можетъ служить преднамѣренная какофонія, о которой сообщаетъ теоретикъ Гафори (1451—1522) [379]), возмущавшійся этимъ безобразіемъ, практиковавшимся въ его время. Впрочемъ, Амбросъ думаетъ, что это предосудительное обыкновеніе существовало и ранѣе [380]). Оно заключалось въ томъ, что пѣвчіе пѣли рядъ не разрѣшающихся диссонансовъ, которыми думали соотвѣтственнымъ образомъ иллюстрировать текстъ заупокойной обѣдни [381]). Подобное же безобразіе заключается въ вышеупомянутой (прим. 349) попыткѣ изобра-

зить сумасшествіе Саула странными гармоническими сочетаніями. При словахъ же библіи: „Da ist nicht einer der Gutes thut“ [382]) всѣ четыре голоса, вступая, образуютъ фальшивыя комбинаціи и послѣдовательности [383]).

Всего болѣе способна па воспроизведеніе безобразнаго поэзія [384]). Наиболѣе яркіе примѣры безобразнаго представляютъ: Адъ въ Божественной комедіи Данте, Грѣхъ и Смерть въ Потерянномъ Раю Мильтона [385]), Калибанъ въ „Бурѣ“ Шекспира, Квазимодо въ „Notre Dame de Paris“ В. Гюго, Урія Гиппъ (см. выше) въ романѣ Диккенса „Давидъ Копперфильдъ“ и пр.

Границы искусствъ.

Всѣ искусства, по своему художественному достоинству, равны. Но по своему матеріалу они могутъ быть распредѣлены на низшія и высшія. Архитектура орудуетъ своимъ грубымъ матеріаломъ, поэзія наиболѣе одухотвореннымъ: ея матеріалъ образы, для которыхъ слова, произносимыя или написанныя, служатъ лишь условными знаками. Искусства, по своему матеріалу, начиная отъ самаго грубаго до наиболѣе утонченнаго, могутъ быть распредѣлены въ слѣдующемъ порядкѣ: архитектура, скульптура, живопись, музыка и поэзія [386]).

Хотя матеріалъ каждаго изъ искусствъ опредѣляетъ ихъ границы, но существуютъ роды, составляющіе переходъ отъ одного искусства къ другому. Въ архитектурѣ колонна представляетъ намекъ на статую. Рельефъ есть переходъ отъ скульптуры къ живописи. Оттѣнкамъ свѣта и переливамъ цвѣтовыхъ тоновъ въ живописи соотвѣтствуютъ тэмбровые эффекты въ музыкѣ. Музыка въ своемъ програмномъ родѣ стремится изображать съ одной стороны свѣтовые и цвѣтовые эффекты и предметы, доступные живописи, съ другой мысли, доступныя лишь поэзіи. Поэзія, пытаясь рисовать образы, вторгается въ область живописи;—выражая настроенія, силится проникнуть въ область музыки.

Несмотря на выше упомянутыя звенья между искусствами, все-таки существуютъ границы ихъ областей, переступать которыя нельзя, не нарушая эстетическаго достоинства художественныхъ произведеній. Попытки выдти изъ границъ своей области обыкновенно замѣчаются въ искусствѣ тогда, когда оно достигло кульминаціонной точки своего развитія, и нѣтъ талантливыхъ художниковъ, способныхъ поддержать искусство на достигнутой высотѣ и предохранить его отъ паденія.

Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ провелъ границы между поэзіей и живописью, Амбросъ въ своей книгѣ „Die Grenzen der Musik und Poesie (2 Aufl. Leipzig. 1872)—между музыкой и поэзіей, Лудвигъ Фолькманъ—между образовательными искусствами вообще (Ludwig Volkmann Grenzen der Kunst. Dresden. 1903). Встрѣчаются художественныя произведенія, пытающіяся изобразить то, что возможно другому. Отсюда являются въ результатѣ иногда интересныя, по своей смѣлости и новизнѣ, художественныя произведенія, которыя однако обнаруживаютъ несостоятельность въ достиженіи намѣченной цѣли, доступной лишь другому искусству [387]).

Искусство, переступая намѣченныя ему границы, можетъ стремиться къ цѣлямъ, его недостойнымъ, или ему недоступнымъ. Въ первомъ случаѣ, по выраженію Розенкранца, получается въ результатѣ деградація, во второмъ узурпація [388]). Узурпація со стороны архитектуры замѣчается въ колоннахъ, имѣющихъ вмѣсто капители часть животнаго организма, воспроизводимаго скульптурой. Такъ, напримѣръ, египетская колонна украшалась или головою Изиды [389]) или Гаторъ [390]).

Деградаціей скульптуры можно считать каріатиды (см. 1 гл. II т. стр. 17 прим. 21, 22), т.-е. изваянныя женскія фигуры, поставленныя вмѣсто колоннъ, чаще вмѣсто полуколоннъ, иногда прислоненныя къ колоннамъ [391]), и атлантовъ (см. стр. 22 I гл. II т. примѣчаніе 27-е теламоновъ, гигантовъ, персовъ), мужскихъ фигуръ, которыя, подобно каріатидамъ, помѣщались для поддержки выступающихъ частей зданій [392]). Для человѣка и даже для его изображенія унизительна роль поддержки крыши [393]), это портитъ впечатлѣніе отъ каріатидъ, изъ которыхъ нѣкоторыя отличаются высокой красотой, напримѣръ, каріатиды аѳинскаго Пандрозіума, Луврскія и Тулонской ратуши [394]).

Узурпаціей въ скульптурѣ можно считать раскрашиваніе статуй. Умѣренная полихромія, употреблявшаяся у грековъ, не вредила художественности. Въ противномъ случаѣ получается нѣчто до того безобразное, что въ состояніи произвести отталкивающее и даже ужасающее впечатлѣніе. Такъ, напримѣръ, въ Зальцбургѣ мѣста остановки процессій (Stationen) [395]) украшены статуями евреевъ, солдатъ, Христа, подвергаемаго истязаніямъ. Всѣ эти фигуры, находящіяся за желѣзными рѣшетками въ пещерахъ, наводятъ ужасъ [396]). Узурпаціей скульптуры могутъ быть названы нѣкоторые итальянскіе рельефы XV в., которые, вслѣдствіе увлеченія перспективой, являются чуть ли не настоящими картинами [396a]).

Деградація живописи заключается въ томъ, что она не довольствуется оптическимъ обманомъ, благодаря которому она изображаетъ выпуклости и производитъ всевозможные эффекты перспективы, но прибѣгаетъ къ рельефу, заставляя части тѣла дѣйствительно выставляться изъ плоской поверхности [397]).

Въ „Opera del Duomo“ въ Сіенѣ Богородица Византійской школы представляетъ соединеніе живописи и скульптуры; образъ написанъ красками, а тѣло выпуклое—рельефомъ [398]). Пластическія жилы въ распятіи [399]) и другіе примѣры соединенія пластики съ живописью приводятъ Crowe и Cavalcaselli въ своей исторіи итальянской живописи [400]), у Кривелли и прочихъ тречентистовъ встрѣчается въ живописи рельефный орнаментъ, въ качествѣ реминисценціи среднихъ вѣковъ [401]).

Узурпація живописи заключается въ ея стремленіи изображать не конкретное, а отвлеченное, для чего она прибѣгаетъ къ аллегоріи [401a]), или же въ ея попыткахъ воспроизвести то, что доступно слову поэзіи [402]), а иногда лишь обстоятельному прозаическому разсказу. Такъ, напримѣръ, De Lemud написалъ картину, въ которой изобразилъ живописца, сидящаго на скамьѣ, смотрящаго угрюмо на стоящій передъ нимъ кувшинъ съ кистями и прочею утварью. Около живописца женщина пожилыхъ лѣтъ. Она дѣлаетъ ободряющіе жесты и держитъ въ рукѣ сосудъ. И живописецъ, и пожилая женщина одѣты въ средне-вѣковые костюмы. Безъ объясненія нельзя разгадать содержаніе этой картины, изображающей Іоанна ванъ Эйка и его сестру Маргариту, занятыхъ изобрѣтеніемъ живописи масляными красками, описанной Іоанной Шопенгауэръ [403]).

Все направленіе англійскихъ прерафалитовъ литературное и нуждается въ словесныхъ объясненіяхъ [403a]).

Относительно границъ музыки въ письмѣ къ Д'Аламберу Фридрихъ II высказываетъ слѣдующія интересныя мысли: „Будемъ ограничиваться въ музыкѣ лишь выраженіемъ душевныхъ аффектовъ и остерегаться изображать кваканье лягушекъ, карканье грачей и сотни другихъ предметовъ, имитація которыхъ не дается ни музыкѣ, ни поэзіи. Всѣ вещи въ этомъ родѣ, какъ и искусства, служащія для нашихъ наслажденій, имѣютъ свои опредѣленныя границы. Если мы выйдемъ изъ ихъ сферы, то вмѣсто улучшенія получится порча“ [404]).

Деградація музыки замѣчается въ томъ, что она, подобно живописи, подражаетъ природѣ, въ особенности непріятнымъ ея звукамъ, напримѣръ, мяуканію кошекъ, лаю собакъ, кудахтанью куръ, крику пѣтуховъ и т. п., какъ это сдѣлалъ Карлъ Фари-

неа въ своемъ „Capriccio stravagante“ (1627) [405]). Удачнѣе музыка переводитъ свѣтовые эффекты на звуковой языкъ, напримѣръ, видѣніе апостола Павла [406]), изображенное Генрихомъ Шютцомъ (1585) [407]). Узурпаціей музыки являются ея попытки изображать доступное лишь поэзіи. Такъ, напримѣръ, Пуньяни (Gaetano Pugnani 1727 — 1808), скрипачъ, ученикъ Корелли, написалъ симфонію: „Вертеръ, романъ, положенный на музыку“. Слушателямъ этой симфоніи давалась программа. При ея исполненіи 22-го марта 1796 г. дирижировавшій авторъ, при звукахъ, долженствовавшихъ изобразить самоубійство Вертеръ, выстрѣлилъ изъ пистолета, чтобы не было сомнѣнія въ воспроизведеніи этого сюжета одними оркестровыми средствами [408]).

По поводу програмной музыки Щедринъ пишетъ: „Прежде музыка выражала только неясныя ощущенія печали и радости, да и тутъ все зависѣло не столько отъ содержанія звуковыхъ сочетаній, сколько отъ замедленія или ускоренія темпа. Теперь же найдены такія звуковыя сочетанія, въ которыхъ можно уловить даже полемику между Сѣченовымъ и Кавелинымъ. И ты ни разу не ошибешься опредѣлить: когда полемизируетъ Сѣченовъ и когда— Кавелинъ“. Въ одномъ инстументальномъ сочиненіи слышалось „посѣщеніе города Чебоксары холерою“ [409a]), а въ другомъ былъ изображенъ „извозчикъ, въ темную ночь отыскивающій потерянный кнутъ“ [409b]).

Деградація поэзіи заключается въ стремленіи соперничать съ живописью. Еще Лесингъ установилъ капитальную разницу между этими искусствами, говоря, что „тѣла съ ихъ видимыми свойствами составляютъ собственно предметъ живописи“, а „дѣйствія составляютъ настоящій предметъ поэзіи“ [410]). „То, что глазъ видитъ сразу, поэтъ долженъ медленно показывать намъ по частямъ, и часто случается, что при послѣдней чертѣ мы уже совершенно забыли о первой. А между тѣмъ мы должны составлять себѣ идею цѣлаго лишь изъ всѣхъ этихъ частей. Для глаза разсматриваемыя части остаются постоянно на виду, онъ можетъ не разъ обозрѣть ихъ снова; для слуха, напротивъ, слышанныя уже части исчезаютъ, если только не сохраняются памятью. Но положимъ даже, что память удержала ихъ вполнѣ, какой трудъ, какое напряженіе нужны для того, чтобы всѣ впечатлѣнія, прошедшія чрезъ слухъ, вызвать снова воображеніемъ въ прежнемъ порядкѣ и живости, перечувствовать ихъ всѣ, хотя бы съ умѣренною быстротою, чтобы наконецъ достигнуть приблизительнаго понятія о цѣломъ! [410a])

Для подтвержденія своихъ словъ Лессингъ приводитъ слѣ-

дующій отрывокъ изъ „Альповъ“ Галлера [410b]): Тамъ благородная энціана высоко поднимаетъ свою головку надъ пресмыкающеюся толпою низшихъ растеній: цѣлый рой цвѣтовъ сталъ подъ ея знамя, и самъ голубой братъ ея склонился и какъ бы отдаетъ ей честь. Золотые цвѣты расположились лучами вокругъ стебля и вѣнчаютъ его сѣрую одежду; блестящая бѣлизна листьевъ, изборожденныхъ темною зеленью, сверкаетъ разноцвѣтными огнями брилліанта. Справедливѣйшій законъ, что сила сочетается съ красотою и въ прекрасномъ тѣлѣ обитаетъ прекраснѣйшая душа“.

„Здѣсь, подобно сѣрому туману, стелется по землѣ низкорастущій злакъ, на который природа наложила листы въ формѣ креста; прелестный цвѣтокъ выставилъ два золотистыхъ клюва, которые поддерживаются какъ бы изъ аметиста сдѣланною птичкой; тамъ блестящій листъ, какъ бы протягивающій свои пальцы, смотритъ на свое зеленое изображеніе въ свѣтломъ ручьѣ. Снѣговая бѣлизна листьевъ, окрашенныхъ нѣжнымъ пурпуромъ, окружаетъ разноцвѣтную звѣзду бѣлыми лучами. Изумрудъ и розы цвѣтутъ даже и на измятой травѣ и самыя скалы покрыты пурпурною одеждой“.

По поводу этого отрывка Лессингъ замѣчаетъ: „Здѣсь видимъ мы травы и цвѣты, которые ученый поэтъ изобразилъ съ большимъ стараніемъ и очевидно съ натуры, но изобразилъ безъ всякаго очарованія“ [410c]). О стремленіи писателей XIX в. соперничать съ живописью говоритъ Брандесъ [410d]).

Деградаціей же является въ поэзіи увлеченіе звуковымъ элементомъ языка. Преобладаніе музыкальнаго элемента замѣтно въ особенности въ романтической школѣ [410e]). Романтическіе писатели наивно вѣрили въ возможность дѣйствовать на настроеніе посредствомъ той или другой гласной буквы. Частое употребленіе буквы „а“ должно было, по ихъ мнѣнію, производить юмористическое впечатлѣніе. Въ „У—романсѣ“ Тика буква „у“ навѣвала меланхолію [416]). Это произведеніе называется „Die Zeichen im Walde“. Руге эти „Знаки въ Лѣсу“ наименовалъ „Die G—Romanze“. Фоссъ осмѣивая это направленіе, написалъ слѣдующее стихотвореніе.

Mit
Prall—
Hall
Sprüht
Süd
Trall
Lall
Lied.

Kling
Klang
Singt
Sing—
Sang
Klingt
Aus Moor—
Gewimmel
Und Schimmel.
Hervor
Dringt, Chor
Dein Bimmel—
Getümmel
In's Ohr
O höre
Mein kleines
Sonett.
Auf Ehre!
Klingt deines
Sonett [411]*a*.

Въ драмѣ Фридриха Шлегеля „Alarkos“ цѣлыя страницы написаны такъ, что въ концѣ строфъ слышится буква „у“. Когда эта драма была дана въ Веймарѣ, то зрители, оглушенные этимъ „у“, стали такъ хохотать, что Гете долженъ былъ дать приказаніе полиціи выводить тѣхъ, кто не былъ въ состояніи удержаться отъ смѣха [412]). Тикъ въ своей комедіи „Die verkehrte Welt“ употребляетъ языкъ съ исключительно музыкальной точки зрѣнія. Комедіи предпослана увертюра (симфонія), заключающаяся въ описаніи музыки словами, представляющими образчикъ высшей неопредѣленности [413]).

Поэзія иногда заходитъ въ область философіи, напр., во 2-й части Фауста Гете, въ „Tentation de St Antoine“ Флобера [414]), отчего впадаетъ въ чуждую ей отвлеченность.

Сильно понижается достоинство поэтическаго произведенія отъ навязанной ему нравственной тенденціи [415]).

Безобразное въ природѣ.

Для человѣка величайшая красота — красота человѣческая. Даже все остальное человѣку кажется прекраснымъ постольку, поскольку онъ можетъ очеловѣчивать предметъ своего созерцанія (см. I томъ, 2-е изд. стр. 278—279, 318—320.) Но въ человѣкѣ же человѣкъ видитъ и величайшее безобразіе, а именно тогда, когда усматриваетъ въ себѣ подобномъ сходство съ низ-

шими породами. „Безобразіе, по мнѣнію Ч. Дарвина, заключается въ приближеніи къ строенію низшихъ животныхъ“ [416]). Таковы бушмены [417]). Женщины на Анкейскихъ островахъ [418]). Калмыки [418a]), кретины [419]) и идіоты съ погасшимъ свѣтомъ разума и погрузившіеся всецѣло въ животную апатію [420]).

Идіотизмъ есть болѣзнь душевная. Но безобразны и болѣзни физическія, въ особенности разрушающія кости, измѣняющія цвѣтъ кожи, покрывающія тѣло ранами, нарывами и т. п., словомъ, такія, отъ которыхъ человѣкъ заживо разлагается (см. стр. 113—115 этой гл.) [421]).

Въ высшей степени безобразны и отвратительны разлагающіеся трупы, клоаки, кишащія червями и т. п., а также животныя, похожія на трупы и размножающіяся отъ нечистоплотности и т. п. (см. I томъ этой книги 2-ое изд., стр. 317—318).

Природа преисполнена жизнью зародышей, сѣмянъ гораздо больше, чѣмъ то число, которое можетъ развиться. Остальное обречено на гибель. Такимъ образомъ природа находится въ состояніи усиленнаго напряженія къ развитію живыхъ существъ, губящихъ и тѣснящихъ другъ друга. Поэтому всѣ носятъ слѣды борьбы за существованіе, болѣе или менѣе уродующей формы и понижающей красоту живыхъ существъ (см. I т. 2-го изд. стр. 322—323) [422]).

Геометрическія и стереометрическія формы: треугольникъ, четыреугольникъ, кругъ, призма, кубъ, шаръ и т. п. красивы вслѣдствіе своей симметріи и простоты. Природа показываетъ эти формы въ кристаллахъ, растеніяхъ и животныхъ, болѣе или менѣе нарушая математическую правильность и превращая прямыя линіи въ кривыя [423]).

Здѣсь обнаруживается замѣчательный законъ: чѣмъ меньше жизни, тѣмъ ближе форма къ математической правильности; наоборотъ, чѣмъ болѣе жизни, тѣмъ болѣе свободныхъ уклоненій отъ абсолютной правильности формы, служащей лишь основой, дающей мѣсто самымъ разнообразнымъ уклоненіямъ. Такъ, напримѣръ, въ кристаллахъ замѣчается наибольшее приближеніе къ математической, абсолютной правильности. Въ растеніяхъ меньше строгой правильности, чѣмъ въ кристаллахъ. Въ царствѣ животныхъ, по мѣрѣ удаленія отъ менѣе совершенныхъ и приближенія къ болѣе совершеннымъ, замѣчается все большее уклоненіе отъ абсолютной правильности формъ. Въ человѣческомъ тѣлѣ соединены разнообразныя формы, правильность которыхъ скрыта подъ нѣжно-волнистой оболочкой, обнаруживающей разумное приспособленіе къ отправленію жизненныхъ процессовъ [424]).

Земля—неправильный шаръ. Она сжата у полюсовъ и вздута у экватора. Вслѣдствіе горъ и углубленій на ея поверхности, ея профиль представляетъ неправильный рисунокъ. Движеніе земли и планетъ не даетъ эстетическаго зрѣлища. Линіи, описываемыя этими движеніями, становятся конкретнымъ объектомъ созерцанія, лишь когда онѣ нарисованы [425]).

Механическія движенія: толчки, удары, паденія, размахи могутъ быть красивы и некрасивы, смотря потому, что̀ подвергается этимъ движеніямъ [426]).

Динамическіе процессы въ природѣ: сцѣпленіе, магнетизмъ, электричество, гальванизмъ, химическіе процессы безразличны съ эстетической точки зрѣнія, но ихъ результаты могутъ быть прекрасны, какъ, напримѣръ, электрическія искры, зигзаги магнія, величественные раскаты грома, химическія цвѣтовыя измѣненія и пр. [427]).

Эстетическій интересъ представляютъ газы. Ихъ основная форма—сферическая. Но они сдавливаются, сталкиваясь съ болѣе твердыми тѣлами. Поразительное богатство причудливыхъ формъ представляютъ облака (см. выше гл. о коническомъ, стр. 50).

Новалисъ (псевдонимъ Фридриха фонъ Гарденберга 1772—1801) [428]) пишетъ въ своемъ романѣ „Гейнрихъ фонъ Офтердингенъ“: Облака несутся и какъ бы хотятъ своею прохладною тѣнью захватить насъ съ собой. Когда ихъ формы бываютъ красивы и разнобразны, какъ выраженія желанія нашего сердца, то ихъ ясность, ихъ чудный блескъ, господствующій тогда и на землѣ, служитъ какъ бы предзнаменованіемъ неизвѣданнаго, невыразимаго великолѣпія. Но бываютъ темныя, серьезныя, страшныя облака, какъ бы грозящія всѣми ужасами древней ночи. Тогда кажется, что небо никогда не прояснится, его ясная синева исчезла навсегда, и блеклый, мѣдно-красный цвѣтъ на темно-сѣромъ фонѣ будитъ страхъ и ужасъ въ груди всякаго“ [429]).

Облака иногда походятъ на горы и наоборотъ горы на облака. Горы могутъ быть безобразны, а иногда комичны, напоминая своими формами людей и животныхъ [430]). Огнедышащія горы, во время изверженія вулкановъ, наводятъ ужасъ, грозя страшною опасностью людямъ. Отвратителенъ грязный вулканъ въ Кордильерахъ, описанный А. Гумбольдтомъ [430a]).

Растенія могутъ быть безобразны вслѣдствіе болѣзни [431]).

Безобразіе въ царствѣ животныхъ возможно потому, что въ природѣ замѣтно стремленіе къ сохраненію индивидуума и его рода. [432]).

Многія животныя кажутся намъ некрасивыми оттого, что

вырваны изъ своихъ природныхъ условій. Но даже безобразныя животныя не совсѣмъ лишаются нѣкоторой доли красоты находясь на своемъ мѣстѣ, напримѣръ: ящерицы въ травѣ или расщелинахъ скалъ, обезьяны на вѣтвяхъ деревъ тропическаго лѣса и т. п. [433]). Наоборотъ, такая прекрасная птица, какъ лебедь, теряетъ часть своей красоты, когда тащится по землѣ [434]).

Кристаллы могутъ быть обезображены давленіемъ, нарушающимъ правильность ихъ формы. Растенія теряютъ свою красоту, вслѣдствіе неблагопріятныхъ условій ихъ развитія. Животныя могутъ быть безобразны сами по себѣ и вслѣдствіе ихъ приспособленія къ мѣстожительству. Безобразны были животныя прежнихъ формацій земли. Они поражаютъ чудовищною колоссальностью. (См. выше). Только эти рыбы-ящерицы и птицы-ящерицы, эти громадныя пресмыкающіяся и могли существовать на землѣ, состоявшей тогда изъ необозримыхъ болотъ, въ атмосферѣ накаленной и наполненной удушливыми парами [435]).

Вообще некрасивы переходныя формы. Въ нихъ обнаруживается какое-то противорѣчіе. Напримѣръ, амфибіи безобразны потому, что они въ одно и то же время животныя земныя и водныя. Обнаруживающаяся двойственность и есть причина безобразія промежуточныхъ типовъ въ животномъ царствѣ (летучая мышь и друг.) [436]). Отвратительны зародыши [436a]). Некрасивы сепіи, гусеницы, черви, скаты, спруты [437]), ящерицы, крокодилы, лягушки, жабы, нѣкоторыя рыбы, напримѣръ: безобразна рыба-дьяволъ [438]), рыба-клоунъ тропическихъ морей, имѣющая „пренеуклюжій и пребезобразный видъ“ [439]), грызуны (мыши, крысы), гіены [439a]), толстокожія и обезьяны. Нѣкоторыя животныя, несмотря на свое безобразіе, интересны, какъ, напримѣръ, электрическіе скаты. Другія некрасивыя животныя импонируютъ своею величиною, какъ напримѣръ, бегемотъ, носорогъ, верблюдъ, слонъ, жирафъ [440]).

Прекраснымъ животнымъ легко грозитъ опасность сдѣлаться безобразными, вслѣдствіе уродства, отнятія того или другого члена или болѣзни. Можно сорвать розанъ на розовомъ кустѣ, не вредя его красотѣ. У животныхъ же можно отрѣзать развѣ только волосы, ногти, когти, рога, безъ особеннаго ущерба его внѣшности. Точно также увеличеніе нормальнаго числа членовъ или измѣненіе ихъ нормальной величины причиняетъ большее или меньшее безобразіе, уродующее животное. Наконецъ, болѣзни, мѣшающія жизни организма, портятъ красоту. А чѣмъ красивѣе животное, тѣмъ безобразнѣе оно въ болѣзни, напримѣръ, лошадь [441]).

Ландшафтъ можетъ быть монотоннымъ, если въ немъ господствуетъ исключительно что-либо одно: горы, рѣки, лѣса, пустыни. Большую роль играетъ освѣщеніе, измѣненіе котораго въ состояніи испортить всю красоту мѣстности. Скучный видъ имѣетъ море въ безвѣтренную погоду со свинцовымъ нависшимъ небомъ. Грустное настроеніе навѣваетъ плоская возвышенность Гоби въ Средней Азіи, въ особенности въ лунную ночь. Страшное впечатлѣніе производитъ Сахара, палимая зноемъ тропическаго солнца [442]).

Но въ общемъ въ природѣ красота преобладаетъ [443]) и до такой степени, что Гончаровъ спрашиваетъ: „Развѣ есть что-нибудь непрекрасное въ природѣ?“ [443a]). Только не всегда люди въ состояніи были ее понимать [444]). Изобиліе красотъ въ природѣ способно даже возбудить вопросъ: зачѣмъ еще нужно искусство. Выясненію этого вопроса посвящена слѣдующая глава.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ГЛАВѢ XIV-й.

1) Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. IV. Ср. Ch. H. Weisse, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönheit. Leipzig. 1830. S. 173.

„Предѣлы эстетики достаточно велики для того, чтобы на ряду съ прекраснымъ отвести самостоятельную область безобразному“. (К. Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣмецкаго А. Гуревича. Подъ ред. Л. А. Сева, стр. 219). О безобразномъ см. также: Franz Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. Предисловіе къ „Кромвелю“ В. Гюго. (Victor Hugo, Cromvell. Paris. Charpentier. 1844). K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 283—309. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. Vierter Kapitel K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 22, 68, 123, 138, 651, 749, 945, 982, 984. L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I. S. 106. M. Carriere, Aesthetik. Leipzig. 1885. 3 Aufl. I. S. 147—168. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. §§ 161—165, 220, 243, 340, 380. Weisses System der Aesthetik nach dem Collegienhefte letzter Hand. Herausgegeben von R. Seydel. Leipzig. 1872. §§ 24, 25. Byk, Die Phisiologie des Schönen. Leipzig. 1878. S. 236—267, 271—280. L. Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862, p. 75. A. Ruge's, Sämmtliche Werke. Mannhein. 1848. 2 Aufl. Bd. X. S. 222—228. Schiller, Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. (Schillers Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. Vorlag des J. G. Gotta'schen Buchhandlung. 1838. Bd. XII. S. 317—325). Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik. Leipzig. 1904. S. 289—296. H. Cohen, Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. I, S. 58, II. S. 351, 376, 377.

2) „Прежде всего мы должны замѣтить, что къ безобразному въ эстетическомъ смыслѣ относится только непріятное для нашихъ высшихъ чувствъ. Непріятное для низшихъ чувствъ при непосредственномъ его воспріятіи никогда, даже когда оно является отвратительнымъ, не производитъ впечатлѣнія безобразнаго, такъ какъ низшія чувства не могутъ вызвать истинно эстетическаго отношенія сознанія". (К. Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича. Подъ ред. Л. А. Сева, стр. 215). Гроосъ опредѣляетъ безобразное такъ: „Безобразное есть чувственно-непріятное въ эстетической видимости". (Тамъ же, стр. 215). Но Гроосъ только-что говорилъ, что безобразное относится къ высшимъ чувствамъ, слѣдовательно къ зрѣнію и слуху. Поэтому слѣдовало бы прибавить къ вышеприведенному опредѣленію и эстетическую „слышимость", а не ограничиваться одною „видимостію".

3) Бенедикта Спинозы Этика. Пер. съ латинскаго подъ редакціею проф. В. И. Модестова. 4 изд. Спб. 1904, стр. 127—128, 222—228.

4) К. Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева, стр. 35.

5) Галлерея избранныхъ англійскихъ писателей. Давидъ Копперфильдъ Чарльза Диккенса. Пер. Введенскаго. Спб. 1893. Часть II, стр. 436. На эту способность безобразнаго, въ особенности отвратительнаго, притягивать къ себѣ зрителя обращаетъ вниманіе Max Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906. S. 213. Безобразное и ужасное притягиваетъ, приковываетъ къ себѣ зрителя. (Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній. Пер. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 248). Ср. Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 65. Ср. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 39—40. P. Souriau, La Beautè rationelle. Paris. 1904, p. 113.

6) Объ интересѣ безобразнаго см. P. Souriau, La Suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 39—40 и Ernest Chesneau, La Peinture anglaise, p. 315. О характеристичности безобразнаго см. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 43—46.

7) Filou, въ своей интересной статьѣ о карикатурѣ въ Англіи, приводитъ слѣдующія интересныя слова Гогарта: „Жаль, что природа, давшая человѣческому лицу такую разнобразную экспрессію зла, не позволила ему выказывать добрыхъ чувствъ, за исключеніемъ здраваго смысла и спокойствія. Умъ, добродѣтель, разумъ могутъ обнаруживаться лишь поступками и словами". (Augustin Filou, La Caricature en Angleterre. W. Hogarth, Revue des deux Monde. 1885. Livraison du 15 Janvier, p. 407).

8) „Правда одна". См. Pensées de Marc-Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy-St-Hilaire. Paris. 1876. Livre VII. § IX, p. 216. Ср. Джонъ Рескинъ, Современные художники. Пер. со 2-го англійскаго изд. Р. С. Когана. Москва. 1901. I, стр. 12.

Есть одно здоровье и множество болѣзней, есть одна истина и множество заблужденій. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 21.

9) „Всѣ счастливыя семьи похожи другъ на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему". Этимъ вѣрнымъ замѣчаніемъ Л. Толстой начинаетъ свой романъ „Анна Каренина".

10) R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 36.

11) Ibid. S. 66.

12) Маркъ Аврелій пишетъ, что „истина одна, какъ есть только одно единственное совершенство для существъ одинаковой породы". Pensées de

Marc-Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre VII. § IX, p. 216.

13) Victor Hugo, Cromwell. Paris. Charpentier. 1844, p. 17.

14) О томъ, что красота и совершенство не одно и то же, см. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 131—136, 144—147.

15) Противъ этого мнѣнія высказываетъ интересныя возраженія Шено. (См. Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Paris. A. Quantin. Nouvelle édition, p. 115—116. В. Гюго придаетъ безобразному (называемому имъ гротескомъ) громадное значеніе въ смыслѣ контраста возвышенному. Безъ этого контраста возвышенное становится монотоннымъ. Зрителю необходимо отдыхать даже отъ созерцанія красоты, которая можетъ надоѣсть. Для доказательства необходимости безобразнаго въ искусствѣ Викторъ Гюго ссылается на „Адъ“ Данте, „Потерянный Рай“ Мильтона, „Страшный Судъ“ Микель-Анжело и Рубенса, на Тартюфа и Сганареля Мольера, на Мефистофеля Гете и пр. (См. V. Hugo, Cromwell. Paris. Charpentier. 1844, p. 14, 15, 16, 19, 23). Гротескъ, пишетъ В. Гюго, въ современной мысли имѣетъ громадное значеніе. Онъ вездѣ: съ одной стороны онъ создаетъ уродливое и ужасное, съ другой — комическое и шутку. Къ религіи онъ присоединяетъ тысячи оригинальныхъ суевѣрій, въ поэзіи онъ создаетъ тысячи живописныхъ образовъ“. (Ibid., p. 14).

16) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1905. S. 595—596.

17) Воспроизведеніе безобразнаго не можетъ превратить его въ прекрасное. (Ibid. S. 598). Въ собраніи сочиненій Влад. Серг. Соловьева (Спб. 1903, томъ VIII, стр. 63—65) авторъ касается „живописности“ безобразнаго.

17*a*) Красота художественнаго произведенія не зависитъ отъ его модели“. (R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. II. S. 479). Что въ дѣйствисельности противно, то въ художественномъ произведеніи можетъ нравиться. J. Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 7.

18) Гоголь, Похожденія Чичикова или Мертвыя Души. Томъ I. Гл. VII. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902. Столбецъ 692). Далѣе Гоголь говоритъ, что до такой степени „изморили добродѣтельнаго человѣка“, что „пора, наконецъ, припрячь и подлеца“. (Тамъ же, столбецъ 773).

18*a*) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владиміра Аппельрота. Москва. 1893, стр. 5.

19) Тамъ же, стр. 7—9.

20) Boileau, L'art poétique. Chant III, 1—4. (Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même. A la Haye. 1729. T. I, p. 290).

21) В. А. Воскресенскій, Поэтика. Спб. 1885, стр. 144. По этому поводу Паскаль замѣчаетъ: „Какое тщеславіе, что живопись восхищаетъ сходствомъ съ тѣмъ, что не нравится въ оригиналѣ“. (Pascal, Pensées. Article VII, § 31. Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette et C-ie. 1882. I, p. 290).

21*a*) F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 43—46. („La caricatura trae il suo valore artistico appunto dull'essere uno operindiduazione“).

22) Batteux, Principes de la littérature. Cinquième édition. Paris. 1774. Tome I. Les beaux arts réduits à un même principe, p. 120—121.

23) Ар. Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и представленіе. Пер. Фета. Изд. 4 Маркса, стр. 213—214.

24) Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. 1838. Bd. XII, S. 120.

25) Robert Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 206.

26) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 9—10.

27) Тамъ же, стр. 10—11.

28) Тамъ же, стр. 16—17.

29) Тамъ же, стр. 40—42.

30) Тамъ же, стр. 12—19.

31) Тамъ же, стр. 160.

32) Тамъ же, стр. 163.

33) Тамъ же, стр. 156.

34) Тамъ же, стр. 160—161.

35) Тамъ же, стр. 161.

36) Тамъ же, стр. 156.

37) Иліада Гомера, переведенная Н. Гнѣдичемъ. Пѣснь II, 212—219.

38) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 167.

39) Аристофанъ, Облака. Съ греческаго перевелъ В. Алексѣевъ. Спб. Изд. Суворина. Дешевая Библіотека № 249, стр. 10.

40) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва 1859, стр. 168.

41) Тамъ же, стр. 168.

42) Тамъ же, стр. 168.

43) Гезіодъ, Щитъ Иракловъ. (Творенія Гезіода. Перевелъ съ греческаго Алексѣй Огинскій. Спб. 1830, стр. 64). Автентичность „Иаклова Щита", приписываемаго Гезіоду, была подвергнута сомнѣнію грамматикомъ Аристофаномъ византійскимъ, жившимъ въ III вѣкѣ до Р. Х., раздѣляемому теперь всѣми критиками. (Hesiodos, Im deutsche übertragen und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Rudolf Peppmüller. Halle u. S. 1896. S. 249).

44) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 168—169. Тамъ же, стр. 168—169. Лессингъ пишетъ, что Мракъ у Гезіода не ужасный, а отвратительный. (Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du Grec de Longin. Oeuvres de Boileau Despréaux Texte de 1701 avec Notice, Notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 204.

45) Софоклъ, Филоктетъ.

46) Иліада Гомера, переведенная Н. Гнѣдичемъ. Пѣснь XXII. 396—405.

47) Лессингъ, Лаокоонъ. Москва. 1859, стр. 170.

48) Публія Овидія Назона XV книгъ Превращеній въ переводѣ и съ объясненіями А. Фета. Москва. 1887, стр. 279—281.

49) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 170.

Этотъ сюжетъ много разъ былъ воспроизведенъ въ искусствѣ. Зевксисъ изобразилъ казнь Марсія на знаменитой картинѣ, теперь исчезнувшей. Этотъ сюжетъ встрѣчается на стѣнной живописи въ Геркуланумѣ, часто на вазахъ и въ саркофагахъ. Есть мраморная статуя въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ (вѣроятно, по Мирону), изображающая Марсіаса, нашедшаго брошенную Аоиной флейту, которую съ любопытствомъ разглядываетъ. Статуя въ Уффиціяхъ изображаетъ Марсіаса, висящимъ на соснѣ, а въ Луврѣ— античный рельефъ, изображающій Аполлона съ лирой и Марсія, привязаннаго къ дереву. (Dr. Herm. Alex. Müller. Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 567. Тамъ же репродукція античнаго рельефа).

Объ Аполлонѣ и Марсіѣ, награвированныхъ на камнѣ (pierre gravé), упоминаетъ Гиберти, видѣвшій, какъ это произведеніе было найдено въ раскопкахъ въ Римѣ. (E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 78).

Камея съ изображеніемъ Марсія хранится въ Неаполитанскомъ Музеѣ (№№ 123 и 124). Ibid., p. 192. Рельефъ, изображающій Аполлона и Марсія, приписываетъ Боде Микель-Анджело. Eine Marmorkopie Michelangelo's nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsias... См. Jahrbuch der königlich preussischen Kunst-Sammlungen. Bd. XII. S. 167—170. Томъ репродукціи. Тамъ же, на стр. 168 „Bronse plakette nach einem antiken Cameo“ съ изображеніемъ Аполлона и Марсія.

Аполлонъ и Марсій, награвированные на камнѣ (pierre gravé), въ коллекціи Лаврентія Великолѣпнаго. Теперь въ Неаполитанскомъ музеѣ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 257).

Intaille съ изображеніемъ Аполлона и Марсія. (E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 196).

Маіоликовое блюдо въ музеѣ Correr въ Венеціи съ изображеніемъ этого сюжета. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 113. Тамъ же репродукція этого блюда.

Аполлонъ и Марсій въ маленькихъ бронзовыхъ барельефахъ (plaquettes). Ibid., p. 262.

Аполлонъ и Марсій на порталѣ въ церкви Saint-Michel въ Дижонѣ. Ibid., II, p. 263.

Аполлонъ и Марсій (Корреджіо?) на крышкѣ музыкальнаго инструмента (arpicordo) въ Петроградскомъ Эрмитажѣ. (Императорскій Эрмитажъ. Каталогъ картинной галереи. Составилъ А. Сомовъ. Часть I. Итальянская и Испанская живопись. Спб. 1899, стр. 4—6). Ср. Hischfeld, Athena und Marsyas. (Berlin, 1872). L. v: Sybel, Athena und Marsyas (1879). Jordan, Marsyas auf dem Forum in Rom (1883). Preller-Robert, Griechische Mythologie (1894). Decharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 447. Ambros, Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 188—189.

Состязаніе Аполлона и Марсія изображено въ живописи Клодомъ Лорреномъ, Гверчино, Гвидо Рени и Рафаэлемъ. (Cyclopedia of Painters and Paintings, Edited by J. D. Champlin. Critical editor Ch. C. Perkiins. New-York—London. 1888. Vol. I, p. 60—61. Тамъ же репродукція упомянутаго произведенія Гверчино и Рафаэля.

50) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 170. Иногда на это дерзаетъ и живопись. Такъ, напримѣръ, Francis Tattegrain въ своей картинѣ „Les Bouches inutiles, siège du Château-Guillard, 1203“ изобразилъ голодныхъ, ѣдящихъ трупъ. См. Exposition international universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome second. Groupe II. Oeuvres d'art. Classes 7 à 10, p. 122. Я видѣлъ эту картину на Парижской выставкѣ въ 1900 г.

51) Публія Овидія Назона XV книгъ Превращеній въ переводѣ и съ объясненіями А. Фета. Москва. 1887, стр. 413.

51*a*) Данте Алигіери, Божественная Комедія. Пер. Д. Минаева. Рисунки Густава Дорэ. Изд. М. О. Вольфа. 1874. XXXII, 189—195.

51*b*) Тамъ же, XXXIII, 87—117.

52) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 165—166.

53) Тамъ же, стр. 166.

54) St Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig. 1904. S. 206—208.

55) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 174—175.

56) Тамъ же, стр. 175.

57) Тамъ же, стр. 175.

58) W. Lübke und Carl von Lützow, Denkmäler der Kunst. Stuttgart. 1884. Text-Band. S. 192—193. Tafel 63, Fig. 5. M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. S. 12. Tafel 16, Fig. 6. Прежде эта фреска считалась за произведеніе Оркиньи. Теперь она приписывается Траини (14 в.). I. B. Supino, Pisa, Bergamo. 1905, pag. 83—86. Репродукція тамъ же.

Изъ литературныхъ произведеній, упоминающихъ дурной запахъ, можно привести слѣдующія: Гулливеръ, побывавъ въ странѣ Гуингнимовъ и проникнувшись отвращеніемъ къ людямъ, которыхъ тамъ называли „Іэху“, говоритъ, что „отъ одного запаха этихъ существъ я чуть не падалъ въ обморокъ“ (Дж. Свифтъ, Путешествіе Гулливера. Пер. съ англ. М. Никольскаго. Спб.—Москва. Изд. Тов. М. О. Вольфъ, стр. 231—232). Во время путешествія въ Лапуту, при осмотрѣ Великой Академіи въ Лагало, „я хотѣлъ выскочить вонъ: такое страшное зловоніе было здѣсь“. Это оттого, что тамъ занимался профессоръ: „руки и платье его насквозь пропитаны нечистотами. Онъ занимался изслѣдованіемъ переработки человѣческихъ отбросовъ въ тѣ питательныя вещества, изъ которыхъ образовались они“. (Тамъ же, стр. 149). Въ „Смерти Ивана Ильича“ Толстого герой разсказа вспоминаетъ свою женитьбу, „и запахъ изо рта жены, и чувственность, и притворство“. (Сочиненія гр. Л. Н. Толстого, 9-ое изд. Москва. 1893. Томъ XIII, стр. 55). „Мужики лежали въ сѣняхъ на сѣнѣ, и потомъ увѣряли, что слышали тоже чудеса на чердакѣ, хотя въ самую эту ночь преспокойно бесѣдовали между собою о некрутствѣ, жевали хлѣбъ, чесались, и главное, такъ наполнили сѣни особымъ мужичьимъ запахомъ, что столярова жена, проходя мимо, сплюнула и обругала ихъ мужичьемъ“. (Л. Н. Толстой, Поликушка. Сочиненія гр. Л. Н. Толстого. Изд. 4. Москва. 1880. Часть 3, стр. 471—472. Изд. Наслѣдниковъ бр. Салаевыхъ).

О запахѣ „Петрушки“, лакея Чичикова, см. Гоголь, Похожденія Чичикова или Мертвыя души. Изд. Павленкова. Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Спб. 1902. Гл. I, столбецъ 582, Гл. II, столбецъ 592.

Въ „Германіи“ Г. Гейне пишетъ:

Въ стулѣ съ котелкомъ богиня показала поэту
„Всей Германіи будущность“... Но пораженъ
Созерцаніемъ великаго чуда,
Не смущайся, смотри, если кверху всплывутъ
Ѳиміамы зловоній оттуда“.
Что я видѣлъ, о томъ никому не скажу,
Поклялся сохранить я молчанье,
Лишь обмолвлюсь: убійственный запахъ такой
Поразилъ вдругъ мое обонянье,
Что донынѣ міазмовъ проклятыхъ букетъ
Возбуждаетъ во мнѣ отвращенье,
Въ дрожь бросаетъ меня этотъ запахъ двойной:
Юфти съ тухлой капустой смѣшенье.
Ароматы такіе потомъ поднялись,

Что ихъ вынести можно едва ли.
Словно разомъ навозъ тридцати шести ямъ
Вычищать въ то мгновеніе стали".

(Сочиненія Генриха Гейне въ переводѣ русскихъ писателей. Подъ ред. Влад. Чуйко. Спб. 1881. Томъ 13, стр. 110—111).

Юной четѣ, вступающей въ бракъ, Гейне высказываетъ слѣдующее пожеланіе:

Schüts Euch Gott vor Ueberhitzung,
Allzustarke Herzensklopfung,
Allzuriechbarlicher Schwitzung,
Und vor Magenüberstopfung.

(K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 314—315).

Въ Адѣ Данте говорится о вертепѣ:

„. . . . . изрыгалъ
Онъ изъ себя зловонія,—и группы
Проклятыхъ душъ въ немъ.

(Данте Аллигіери, Божественная Комедія. Пер. Д. Минаева. Рисунки Густава Доде. Адъ. Изд. М. О. Вольфа. 1874. Пѣснь XI, 3—5).

Зловоніе у Виргилія (Burke, A Philosophical Enquiry into origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 157).

У Гезіода изъ ноздрей богини тьмы текла вонючая жидкость. (Longin, Traité du sublime. Oeuvres de Boileau-Despréaux. Paris. 1894. T. 2, p. 204).

Отвратительный запахъ въ лазаретѣ. (Л. Н. Толстой, Война и миръ. Сочиненія гр. Л. Н. Толстого. Изд. 9. Москва. 1893. Т. VI, стр. 156—160).

Воспріятіе дурного запаха изображено въ японской карикатурѣ. (Champfleury, Le Musée secret de la caricature, p. 216—222), въ саркофагѣ подъ № 191, изображающемъ Іова. A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Milano. 1901. I, p. 430, Lig. ibid. I, p. 204).

„Самъ ты сидишь въ смрадѣ червей", говоритъ жена Іову. (Библія. Спб. 1882, стр. 532. Книга Іова. II, 9 (прим.).

Дыханіе мое опротивѣло женѣ моей. (Книга Іова. 19, 17).

Въ нѣмецкомъ переводѣ библіи сказано: „Der Herr sehe euch, und richte es dass ihr unsern Geruch stinkend gemacht vor Pharao und seinen Knechten". 2 Mose. 5, 21.

Въ „Воскресеніи Лазаря" одинъ зажимаетъ носъ (Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Besorgt von Jordan. Leipzig. 1869. I. S. 338—339). Въ воскресеніи Лазаря Себ. дель Піомбо три женщины зажимаютъ носъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. III, p. 610—611).

Наполеонъ въ Яфѣ на картинѣ Gros (въ Чумномъ Лазаретѣ) одинъ зажимаетъ носъ. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 369. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. I. S. 282—283. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. I. S. 114.

На картинѣ Броуера (въ Дрезденской галереѣ) отецъ вытираетъ грудного ребенка и отъ дурного запаха крутитъ носомъ. Дьяволъ издаетъ зловонье. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 650. Наоборотъ, святость благоухаетъ. (Guyau, L'art au point de vue sociologique, p. 5. (Тамъ приведены факты).

59) Мутеръ обвиняетъ Лессинга въ громадномъ вредѣ, который названный писатель вмѣстѣ съ Винкельманомъ причинилъ живописи, направляя ее на путь стремленія къ греческому идеалу. (См. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. I. S. 107 ff.

60) Ch. H. Weisse, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig. 1830. I. S. 163—207.

61) Ibid. I. S. 173—174. Ср. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435.

62) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 336.

63) Ibid. S. 336.

64) Ibid. S. 337.

65) Ibid. S. 337. Ср. Ch. H. Weisse, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig. 1830. I. S. 189.

66) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 336—337.

67) Ibid. S. 339.

68) Ibid. S. 339—340.

69) Ibid. S. 340.

70) Ibid. S. 340.

71) Ibid. S. 341.

72) Ibid. S. 341—342. Ср. I томъ этой книги, 2-ое изд., стр. 57—58, прим. 101.

73) Ar. Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik. Halle. 1837. S. 93.

74) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435.

75) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435—436.

76) Kuno Fischer, Diotima oder die Idee des Schönen. Pfortzheim. 1849. S. 259.

77) Ботцъ упоминаетъ о безобразномъ въ своемъ трудѣ о комическомъ и комедіи. (См. Bohtz, Ueber das Komische und die Komedie. Göttingen. 1844. S. 28—51).

78) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435. Опредѣленіе Ботца сходно съ Вейссе, который пишетъ, что „безобразное есть искаженная красота или поставленная кверху ногами". (Ch. H. Weisse. System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig. 1830. S. 179).

79) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 349—350.

80) Развитіе нѣмецкой философской эстетики изложено въ упомянутой книгѣ Лотце, о которой Дюбуа Раймондъ сказалъ, что она представляетъ „утомительную и обезкураживающую картину долгихъ и безплодныхъ усилій". (Emil du Bois-Reymond, Naturwissenschaft und bildende Kunst. Leipzig. 1891. S. 12.

80*a*) Ch. Lalo, L'Esthètique experimentale contemporaine. Paris. 1908, p. 1.

81) Yrjö Hirn, The Origins of Art. London. 1900, p. 220—221.

Но если украшенія тѣла у первобытныхъ народовъ играютъ роль знаковъ отличія, то это не мѣшаетъ имъ нравиться эстетически (ibid., p. 227), подобно нашимъ орденамъ, хотя имѣющимъ цѣлью удовлетворить честолюбіе, но доставляющимъ и эстетическое наслажденіе, какъ, напримѣръ, тотъ ор-

денъ Станислава на груди учителя военной прогимназіи, коллежскаго регистратора, Льва Пустякова, который „сверкалъ золотомъ и отливалъ эмалью". („Орденъ" Чехова. См. Полное собраніе сочиненій Ант. П. Чехова. Изд. 2-ое. Изд. А. Ф. Маркса. Спб. 1903. Томъ II, стр. 137).

82) Yrjö Hirn, The Origins of Art. London. 1900, p. 221—222.

83) Ibid., p. 206.

84) Ibid., p. 219.

85) Ibid., p. 214.

86) Ibid., p. 227.

87) Edward Westermarck, The History of Human Marriage. 2 ed. London. 1894, p. 200, 201, 212. Ср. Yrjö Hirn, The Origins of Art. London. 1900, p. 205.

88) Fr. Th. Vischer, Mode und Cynismus. S. 7—8.

89) L'Esprit d'Alphonse, Karr par C. L. Ср. Fr. Th. Vischer, Mode und Cynismus. S. 106—107. Крайней степенью цинизма иногда отличались и мужскія моды. Такъ, напримѣръ, противъ неприличія въ одеждѣ духовенства возставалъ архіепископъ Адальбертъ Рейнскій въ 972. (См. Floegels, Geschichte des Grotesk Komischen, bearbeitet erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 451). Чудовищнымъ цинизмомъ отличался мужской костюмъ при Людовикѣ XI. (См. ibid. S. 452).

90) L'Esprit d'Alphonse Karr par C. L. Ср. Frid. Th. Vischer, Mode und Cynismus. S. 106—107. „Складки должны обнаруживать тѣло, подобно тому, какъ морщины и игра физіономіи выражаютъ душу". (Robert de La Sizeranne. L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. Janvier. 1894, p. 369. Тамъ же объ изящной и неэстетичной одеждѣ. (Ibid., p. 367—373). Нѣсколько философскихъ мыслей объ одеждѣ высказываетъ Лотце. (H. Lotze, Mikrokosmus. Leipzig. 1858. Bd. II, S. 199 ff.).

91) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. I. S. 72.

91*a*) Гоголь, Повѣсть о томъ, какъ поссорился Иванъ Ивановичъ съ Иваномъ Никифоровичемъ. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 335.

92) Fr. Th. Vischer, Mode und Cynismus. S. 17, 21, 22.

93) А. С. Грибоѣдовъ, Горе отъ ума. (Академическая Библіотека. Выпускъ 8-ой. Полное собраніе сочиненій А. С. Грибоѣдова. Томъ 2-ой. Подъ ред. и съ прим. Н. К. Пиксанова. Спб. 1913. 603—610, стр. 78).

94) Гоголь, Ревизоръ. Дѣйствіе 3, явленіе IX. Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902. Столбецъ 990.

95. C. Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Barlin. 1884. S. 19. Репродукція см. ibid. S. 252.

96) Ibid. S. 18. См. репродукцію W. Lübke, Grundris der Kunstgeschichte. 10 Ausgabe. Stuttgart. 1887. Bd. I. S. 158.

97) О непостоянствѣ моды см. H. Taine Histoire de la litterature anglaise 5 éd. Paris. 1881. Tome I, p. 248—249, гдѣ приведены слова Гаррисона.

98) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen, bearbyitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 453.

99. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 9.

99*a*) St. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig. 1904. S. 97. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 132—133.

100) Fétis, Histoire générale de la musique. Paris. 1869. I, p. 18, 21, 24. О монотонности въ пѣніи первобытныхъ народовъ см. E. M. v. Hornbostel, Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. (Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. 1905. Heft 3. S. 88). О повтореніи короткихъ мелодическихъ фразъ см. ibid. S. 95. Постоянное повтореніе однѣхъ и тѣхъ же мелодій. (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 164, 197, 201—202, 203, 208. Мы умѣемъ разрабатывать и варьировать тему, а дикари ее безконечное число разъ повторяютъ. Ibid. S. 299.

101) G. Simmel, Psychologische und ethnologische Studien über. Musik. См. Zeitschrift für Völker Psychologie und Sprachwissenschaft. Berlin. 1882. XIII. S. 279.

102) Ibid. S. 279—280.

102*a*) О монотонности Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1888, p. 321—322.

103) Г. О. Тэнъ, Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Часть I. Пер. подъ ред. А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871, стр. 305—306.

104. Эта картина находится въ Вѣнскомъ Бельведерѣ. О ней см. Atlas der Plastik und Malerei von Dr. Moriz Carriere. Leipzig. 1875. S. 18. Tafel 25. Fig. 8.

104*a*) Слишкомъ большая правильность и симметричность въ египетскомъ искусствѣ. (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. I, p. 750, 759.

105. Allgemeines Künstler-Lexikon. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage vorbereitet von Hermann Alexander Muller. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Frankfurt a/M. 1901. Bd. IV. S. 474.

106) Ibid. Bd. I. S. 117.

107) Ibid. Bd. I. S. 124.

108) Ibid. Bd. II. S. 447.

109) Ibid. Bd. III. S. 491.

110) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 727—728.

111) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II, S. 728—729.

112) Ibid. II. S. 768.

113) Ibid. II. S. 768—769. Ср. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. I. S. 148, 450—451, Bd. II. S. 283. О корректности Листмана см. Emil Michel, Rembrandt. Paris. 1893, p. 23. О некорректности Рембрандта ibid., p. 50, 54, 192, 275, 276, 220, 228.

113*a*) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 81—82.

114) Тэнъ, Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Пер. подъ ред. А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871. Часть II, стр. 232.

115) Тамъ же, стр. 353.

116) Тамъ же, стр. 363. Въ трактатѣ „О возвышенномъ", приписываемомъ Лонгину, авторъ указываетъ на безупречную корректность посредственныхъ писателей и ошибки геніевъ. (Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours. Oeuvres de Boileau-Despréaux. Texte de 1701 avec Notice, Notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 276—279).

116*a*) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 62.

116*b*) Г. О. Тэнъ. Развитіе политической и гражданской свободы въ

Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Пер. подъ ред. А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871, часть I, стр. 73. О корректности драматическихъ произведеній Готшеда, вслѣдствіе которой они превратились въ плоскую прозу (См. H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Auff. Dritter Theil. Erstes Buch. Braunschweig 1879, S. 375). Слишкомъ много логики и геометріи во французской поэзіи XVII в., понижающей ея достоинство. См. M. Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 300—302.

117) G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. Tome I. L'Egypte, p. 778—780. Ср. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 99.

Стремленіе къ упрощенію въ архитектурѣ можетъ привести къ бѣдности. (См. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. T. II, p. 338, 397, 398, 401, 405, 408).

118) Шильонскій узникъ. Повѣсть лорда Байрона, IX. (Собраніе сочиненій В. А. Жуковскаго. Спб. 1912, стр. 508).

119) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 54.

120) Безформенность въ смыслѣ полной неопредѣленности образа. (Ibid. S. 77).

121) Ibid. S. 55.

122) Ibid. S. 71.

123) Ibid. S. 69.

124) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 71.

125) См. лица преступниковъ въ книгѣ Cesare Lombroso, L'uomo delinquente. 3 ed. Torino. 1884, p. 240, 245, 247, 248, 256, 257, а также tav. VIII, IX. См. Типы преступной женщины и отсутствіе материнскаго чувства у преступницъ. Ломброзо. (Журналъ журналовъ. 1898. Ноябрь, № 22, стр. 289—290. Тамъ же репродукція).

125*a*) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1895. III, p. 385.

126) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 91—92.

127) Въ оперныхъ либретто можно встрѣтить много безобразныхъ дисгармоній. См. ibid. S. 443.

128) См. либретто: Робертъ Дьяволъ. Опера въ пяти дѣйствіяхъ. Музыка Мейербера. Спб. 1901, стр. 17.

129) Тамъ же, стр. 30.

130) Ср. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 91, 95.

131) Ibid. S. 115.

132) Ibid. S. 117.

133) „Академическими называются фигуры, трактованныя подобно этюдамъ,—фигуры корректныя, но лишенныя вдохновенія, или фигуры въ напыщенномъ, неестественномъ стилѣ, съ слишкомъ академической осанкой, наконецъ, тѣ, которымъ художникъ придалъ условную позу въ мастерскихъ, а не истинныя положенія наблюдаемыя въ природѣ". (Jules Adeline, Lexique des termes d'art. Art. Académique, p. 9).

134) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 118.

135) Ibid. S. 120—121.

136) Ibid. S. 121.

137) G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. Tome I. L'Egypte, p. 743.

138) Ibid. I, p. 744.

139) Ibid. I, p. 744. Репродукція ibid. I, p. 744—745. Fig. 502.

140) Ibid. I, p. 745. Fig. 164, 165 (p. 253—254).

141) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 62. Репродукція ibid. S. 55. Fig. 9.

142) Ibid. S. 65—66.

143) Ibid. S. 67.

144*a*) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. Bd. I. S. 110.

144*b*) Ibid. I. S. 109. Тамъ же репродукція.

144*c*) W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Afl. Stuttgart. 1887. I. S. 47. Ср. W. Lübke und v. Lutzow, Denkmäler der Kunst. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 18. Tafel 6. B. Fig. 7.

144*d*) W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Afl. I. S. 47—48. Репродукція ibid. I. S. 47. Fig. 57.

145) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 152.

146) Ibid. S. 153.

147) Ibid. S. 121, 444. См. Seraux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XVI siècle. Paris. 1823. Taf. 40 ff.

147*a*) Байе, Византійское искусство. Спб. 1888, стр. 164—165. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 121. Seraux d'Agincourt. Malerei. I. Taf. 40 ff.

148) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I. p. 362.

149) Floegels, Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Auff. Leipzig. 1888. S. 69—70.

150) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig. 1869. Bd. I. S. 61.

151) Leone Batista Alberti, Della pittura e statua. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 362.

152) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig. 1869. Bd. I, S. 207.

152*a*) E. Müntz, Les précurseurs de la renaissance. Paris et London. 1882, p. 22.

152*b*) E. Müntz, Histoire de l'art pendand la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 283.

152*c*) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig. 1869. Bd. I. S. 207.

153) Ibid. I, p. 501.

154) Ibid. I, p. 521—522.

155) Ibid. I, p. 522.

156) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 482.

157) M. Mathias Duval et M. Bicol, L'anatomie des Maîtres. Paris. Quantin. 1890. E. Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 148.

158) Ibid. II, p. 557.

159) Ibid. II, p. 630.

160) Ibid. III, p. 519—520.

161) Ibid. III, p. 520.

162) Bruno Meyer, Wie und Was lernt der moderne Künstler durch die Geschichte der Kunst. Karlsruhe. 1874. S. 29.

163) Евангеліе отъ Матѳея, XVII, 15.

164) J.-M. Charcot (de l'institut) et Paul Richer, Les Démoniaques dans l'art. Paris. 1887, p. 28—30.

165) Ibid., p. 31.

166) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 504.

167) Ibid. III, p. 109—110. Правильность не обусловливаетъ художественнаго достоинства произведенія. J. Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 71—72.

168) F. Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. 4 Reihe. Nördlingen. 1885. S. 45.

169) Gaye, Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze. 1839. T. II, p. 1.

170) G. Lafenestre, La peinture italienne, p. 62—63.

171) Ibid., p. 78.

172) Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II, p. 345.

173) Ibid. II, p. 424—425.

174) Ibid. II, p. 256—257. Репродукція ibid. II, p. 225.

175) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. T. 1. p. 291.

176) Ibid. I, p. 291.

177) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr Max Jordan. Leipzig. 1869. I. S. 112—113.

178. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 782.

179. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ 1886. Томъ IV, выпускъ 2, стр. 119.

180) Ed. Rod, Études sur le XIX siècle. Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 91—92.

181) Дж. Рёскинъ, Современные художники. Пер. П. С. Когана. Москва. 1901, I, стр. 26—27.

181*a*) The Discours of sir Josua Reynolds, illustrated by explanatory notes and plater by John Burnet. London. 1842, p. 194—195.

182) Дж. Рёскинъ, Современные художники. Пер. Когана. Москва. 1901. I, стр. 21—22.

183) Тамъ же. I, стр. 22.

184) Тамъ же. I, стр. 23.

185) Milsand, L'esthétique anglaise. Paris. 1864, p. 110—111.

186) Дж. Рёскинъ, Современные художники. Пер. П. С. Когана. Москва. 1901. I, стр. 16—17.

187) Chesneau, La peinture anglaise, p. 249.

188) Ibid., p. 248.

189) Ibid., p. 253.

190) Григоровичъ, Картины англійскихъ живописцевъ на выставкахъ 1862 г. въ Лондонѣ. Русскій Вѣстникъ. 1863. Февраль, стр. 844.

191) Milsand, L'Esthétique anglaise. Paris. 1864, p. 180. Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux mondes. 1894, p. 372.

191*a*) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX в. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1900. Тома II, стр. 105—406.

191*b*) Тамъ же. II, стр. 408.

191*c*) Тамъ же. II, стр. 432, 446—447.

191*d*) Тамъ же. II, стр. 240.

191*e*) Тамъ же, II, стр. 448—449.

192) K. Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 121, 122, 444. Объ этой статуѣ французская критика писала, что это „сама грація, сама жизнь, сама молодость и танцующій ритмъ". (Ibid. 444, прим. 26), Репродукцію этой статуи см. M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. S. 9. Tafel 11. Fig. 8.

192*a*) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX в. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1901. III, стр. 426.

193) Тамъ же (III, стр. 427) репродукція.

193*a*) Тамъ же (III, стр. 429) репродукція.

194) Тамъ же. III, стр. 427.

195) Hoffmann, Leben-Ausichten des Katers Murs. (E. T. A. Hoffmann's) Sämtliche Werke in fünfzehn Bänden. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach. Leipzig. 1900. Bd. X. S. 300—301.

196) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX в. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1901. III, стр. 429—431.

197) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. Janvier. 1894, p. 343, 353, 356—358, 366—367.

198) Ibid., p. 341—342.

199) Ibid., p. 353.

200) Ibid., p. 353.

201) Ibid., p. 358.

202) Ibid., p. 358.

203) Ibid., p. 358.

204) Ibid., p. 358.

205) Ibid., p. 358—359.

206) Ibid., p. 342—343.

207) Ibid., p. 359.

208) Ibid., p. 359.

209. В. В. Стасовъ, Паоло Веронезе на допросѣ у инквизиціи. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1889. Томъ VII. Выпускъ 4, стр. 381.

210) Тамъ же, стр. 382.

211) Тамъ же, стр. 384. Pietro Caliari, Paolo Veronese. Roma. 1888, p. 102—105.

212) В. В. Стасовъ, Паоло Веронезе на допросѣ у инквизиціи. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1889. Томъ VII. Выпускъ 4, стр. 391. Ch. Yriarté, Paul Veronese. Les artistes célèbres, p. 44.

213) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes 1894. Janvier, p. 366.

214) Ibid., p. 358.

215) Ibid., p. 359.

216) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 816.

217) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 359.

218) Ibid., p. 359.

219) Ibid., p. 359.

220) Ibid., p. 359.

221) Ibid., p. 363.

222) Ibid., p. 363.

223) Ibid., p. 363.

224) Ibid., p. 363—364.

225) Ibid., p. 343.

226) Ibid., p. 362.

227) Ibid., p. 365.

228) Ibid., p. 365.

229) Ibid., p. 365.

230) Ibid., p. 365.

231) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig 1883. S. 827.

232) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 365.

233) Discussion de l'Académie royale des Beaux-Arts du 10 octobre 1682. Resumée par Guillet de Saint-Georges. Robert de Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 365.

234) Ibid., p. 365—366.

235) Ibid., p. 366.

236) Ibid., p. 346—348.

237) Ibid., p. 348.

238) Ibid., p. 348.

239) Ibid., p. 348.

240) Ibid., p. 349—350.

241) Ibid., p. 345, 349, 351.

242) Евангеліе отъ Матѳея. XXIII, 20.

243) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 369.

244) Ibid., p. 371.

245) Ibid., p. 371.

246) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 130.

247) Ibid. S. 131.

248) Проф. Неймайеръ, Исторія земли. 1902. Томъ II, стр. 195, 205, 210, 260—262, 265, 327, 389, 391, 392 (тамъ же репродукція). Hans Kraemer, Weltall und Menscheit. Bd. I. S. 3, 149, 152, 176—177. Bd. II. S. 16—17, 57, 87, 112—113, 123, 137, 224—285. Бёльше, Дни творенія. Спб. 1908 (тамъ ихтіозавры, брамтозавры, игуанодонты и пр.). Гётчинсонъ (Hutschenson), Вымершія чудовища. Пер. Павловой. Москва. 1898. Е. Ланкастеръ, Вымершія животныя. Пер. съ англ. подъ ред. А. А. Борисяка. Изд. А. Ф. Девріена. 1814. Вл. Соловьевъ, Красота въ природѣ, стр. 29. Битва драконовъ въ юрскій періодъ мезозойской эры исторіи земли. По Thomas Hawkings „Book of great Sea-Dragons". (См. „Вселенная и Человѣчество". Подъ общей ред. Ганса Кремэра. Томъ I. Пер. съ нѣм. подъ общей ред. проф. А. С. Догеля. Спб. „Просвѣщеніе", стр. 3).

Къ области чудовищнаго въ природѣ можно отнести гермафродитовъ. (См. Отто Адлеръ, Жизнь гермафродитовъ. Спб. 1909).

249) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 131.

250) Ibid. S. 135.

251) Ibid. S. 137.

252) Ibid. S. 137, 445—446.

253) Репродукція нѣсколькихъ безобразныхъ идоловъ въ книгѣ Мантегацца. Въ нихъ этическіе элементы расы. (Paolo Mantegazzo, Fisonomia e mimica. Milano. 1881, p. 95. Таблица VIII-ая). Безобразны: монгольскій Гангаръ и мексиканскій Гуитцилопохтли. (K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 372). Отвратительный идолъ—богъ войны на Сандвичевыхъ островахъ. Эд. Тэйлоръ, Первобытная культура. Спб. 1873. II, стр. 355. Безобразна Готтентотская Венера. (Verneau, Les races humaines. p. 343). О безобразныхъ языческихъ идолахъ см. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853, S. 40. О безобразномъ въ миѳологіяхъ см. Laprade, Le sentiment de la nature avant le christianisme. Paris. 1866. I, p. 69—71.

254) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité.

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

255) К. Вёрманъ, Исторія искусствъ всѣхъ временъ и народовъ. Пер. съ нѣм. подъ ред. А. И. Сомова. I, стр. 664.

255*a*) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. I, стр. 404.

255*b*) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 373.

256) М. Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. I, стр. 215—216.

Одинъ изъ отцовъ Церкви видѣлъ въ этихъ животныхъ символъ Христа, родившагося, какъ человѣкъ, убитаго, подобно жертвенному быку, покорившаго, какъ левъ, смерть и вознесшагося на небо, какъ орелъ. (M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. S. 3). У „каждаго изъ этихъ сверхъестественныхъ животныхъ пять ногъ, три переднихъ, чтобы какъ сбоку, такъ и спереди всѣ ноги были бы видны". (W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Auflage. Stuttgart. 1887. I. S. 47). Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'äntiquité. Paris. 1884. II, p. 431, 497, 501, 503, 545—546. Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. 8 Aufl., bearbeitet von Adolf Michaelis. Leipzig. 1907. I. S. 57. Тамъ же и репродукція, на которой видны всѣ пять ногъ. Впрочемъ, начиная съ Санхерибо (705—681) у этихъ колоссовъ только четыре ноги. (Ibid. I. S. 57).

256*a*) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 373. Безобразіе въ египетской религіи. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. I, p. 63.

256*b*) Ibid. S. 373.

257) Такъ, напримѣръ, богиня Распри, возвышенная у Гомера, отвратительна у Гезіода. Oeuvres de Boileau-Despréaux. Paris. 1894. T. 2, p. 204.

257*a*) P. Decharme, Myithologie de la Grèce antiqué. Paris. 1879, p. 162—170.

258) Ibid., p. 135. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig. 1886—1890. Erster Band, zweite Abteilung. Spalte 1902—1909.

259) Ibid. Spalte 143, 1778, 1910.

260) P. Decharme, Mithologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 5—6.

W. H. Roscher. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig. 1890—1894. Bd. 2. Abth. 1. Spalte 1682—1686.

261) P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 318. Репродукція, p. 318—319.

262) Ibid.

Одиссея. XII, 73—111. Waser, Skylla und Charybdis in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer. Zürich. 1894. Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ XVII, стр. 473—474.

263) P. Decharme, Mythologie de la grèce antique. Paris. 1879, p. 444, 445, 447.

264) Ibid., p. 446, 450—451.

265) Ibid., p. 454, 455, 456, 457.

266) Ibid., p. 261—262.

267) Ibid., p. 265. Репродукція см. Petiscus, Der Olymp oder Mithologie der Griechen und Römer. 19 Aufl. Leipzig. 1883. S. 223.

268) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1893. I. S. 227 (репродукція). Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 148. P. Dècharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 263—265.

269) Настольный Словарь Ф. Толля. Спб. 1863. I, стр. 734.

270) P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 293, 593. A. H. Petiscus, Der Oiymp. Leipzig. 1883. S. 199.

271) Konrad Levezow, Über die Entwickelung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten. Mit fünf Kupfertafeln. Berlin. 1833. P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1871, p. 594 (репродукція fig. 165, 166).

272) Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst. Bd. I. T. 56, 275. Fig. 115, 116. Иліада. XIX, 259. Безобразны фуріи Бёклина. (Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. II. S. 198).

273) Ср. Настольный Словарь Толя. Спб. 1864. II, стр. 445.

274) Иліада. II, 743. P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1871, p. 550—551) (тамъ же репродукція).

275) Ibid., p. 542—543 (репродукція греческаго сфинкса ibid., p. 540). H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 638, 851.

276) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ XX, стр. 760 (тамъ же репродукція).

277) Тамъ же. XX, стр. 760.

278) M. Didron, Iconographie Chrétienne. Paris. 1843, p. 545—547. Въ скандинавской миѳологіи олицетвореніемъ зла служитъ Локи (K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 1374), въ исламѣ Эблисъ, у турокъ Карагеуцъ (ibid. S. 374). Ср. Champfleury, Histoire de la caricature. О Карагеуцѣ см. M. F. Mornaud, Souvenir de voyage en Afrique. Репродукція Карагеуца въ „Illustration universelle“. Paris. 1846. № 150, p. 301. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 460.

279) Ibid., p. 567—568.

280) Ibid., p. 575, 576 (репродукція), 579—580, 581, 595.

281) Ibid., p., 584. Ср. Н. В. Покровскій, Объ иконѣ Св. Троицы съ тремя лицами и четырьмя глазами (по документамъ Синодальнаго архива. Отдѣльный оттискъ изъ „Записокъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. Томъ III, стр. 185—193). Въ миніатюрѣ Opera del Duomo въ Сіенѣ у Бога одинъ лобъ, два глаза, три носа и три рта.

Объ изображеніи св. Троицы см. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 226—227.

282) M. Didron. Iconographie chrétienne. Paris. 1843, p. 543—546.

283) Th. Wright, A History of caricature and grotesque. London. 1865, p. 62, 66—71, 73—74, 105, 131, 252, 254, 256, 299. 431. Одна средневѣковая карикатура изображена съ тремя лицами (ibid., p. 177). Чертъ—скульптура изъ дерева (Міръ искусства. Спб. 1904, т. XI, стр. 299). Изображенія дьявола у Champfeury, Histoire de la Caricature au moyen âge. Chap. V, Le Diable. Разныя изображенія дьявола см. у M. Didron, Iconographie chrétienne. Paris. 1843, p. 162, 163, 164—165, 283—284, 478. Изображенія дьявола у Viollet le Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture. Ср. P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 506—507). О чудовищахъ въ готикѣ см. Viollet-le-Duc, Dictionnaire ralsonné de l'architecture française. Paris. 1859. Tome II, p. 204—205. Raguenet, Matériaux et documents d'Architecture.

284) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 374.

285) Didron, Iconographie chrétienne. Paris. 1843. 4, p. 545. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 375, 460.

286) M. Didrau, Iconographie chrétienue. Paris. 1843, p. 162. Репродукція сатаны. Ibid., p. 163.

287) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von den ältesten Zeiten bis in's 16 Jahrhundert. I. 1847. S. 404—6. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 376.

288) Фр. Кугперъ, руководство къ исторіи искусства. 4-ое изд. обр. В. Любке, пер. съ нѣм. Е. О. Корша. Москва. 1869. I, стр. 589. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 376.

289) Ibid. S. 376.

290) Ibid. S. 376.

290*a*) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 523.

290*b*) Ibid. II, p. 511, 518.

290*c*) Ibid. III, p. 375.

290*d*) Charles Clément, Michel Ange. Léonardo de Vinci et Raphael. Paris. 1861, p. 330.

290*e*) A.-J. Wauters, La Peinture flamande. Paris. 1883, p. 96—98, 98—99, 262, 286, 295, 315.

291) W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 432; Boyet, Précis d'histoire de l'art, p. 324; Th. Wright, Histoire de la caricature. Paris. 1867, p. 262 (тамъ же о легендѣ св. Антонія) и о ея воспроизведеніи въ живописи и скульптурѣ (ibid., p. 262—271). K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853, S. 377 (ср. ibid. S. 135).

292) W. Lübke und C. A. Lützow, Denkmäler der Kunst. 5 Aufl. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 427. Tafel. 149. Fig. 1.

293) Фаустъ Гете. (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. II, стр. 38).

294) О типѣ егеря, преданнаго дьяволу, см. Kugler, Geschichte der Malerei. II. S. 79. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 461.

295) Ibid. S. 381.

296) Репродукцію см. Scheible's, „Doktor Faustus". Stuttgart. 1844. S. 23. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 461.

297) Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 666—667. Wauters, La peinture flamande, p. 96. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 380.

298) Ibid. S. 386. У французовъ есть Diableries—сборники съ изображеніями дьявола. Особенно интересна Diablerie Nicolet. (Ibid. S. 384—386. Adeline, Lexique des termes d'art. Nouvelle édition, p. 150). Изображенія дьявола у Didron въ Iconographie chrétienne. Wessely, Todt und Teufel in der darstellenden Kunst. 1876 (Müller, Lexikon der bildenden Künste Leipzig. 1883. S. 876—877). Дьяволъ въ поэзіи. Этюдъ по сравнительной исторіи литературы Игнація Матушевскаго. (Русская Мысль. Октябрь 1901). Carducci, A Satana. (Opere di Giosue Carducci. Bologna. 1891. VI, pag. 387—397). О дьяволѣ библіографія см. Huysmans, Cartoine. Paris. 1887, p. 99—100. Roskoff, Geschichte des Teufels. Leipzig. 1869. Artur Graf, Il Diavolo. Terza ediziane. Milano. 1890. P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880.

Возможность пріобщиться къ міру зла породила представленіе о колдовствѣ, колдунахъ и вѣдьмахъ. Вѣдьмы — старыя, отвратительныя женщины, завидующія молодымъ красавицамъ и желающія ихъ погубить, не имѣя силы и возможности наслаждаться любовью. Вѣдьмы собираются на шабашъ, гдѣ пародируютъ христіанскую литургію. Въ живописи вѣдьмы изображены Тенирсомъ и Альбрехтомъ Дюреромъ. О вѣдьмахъ и ихъ шабашѣ въ Фаустѣ Гёте подробныя свѣдѣнія у Ed. Meyer, „Studium zu Göthe's Faust". 1847. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 368—370.

299. Augustin Filou, La caricature en Angleterre. W. Hogarth, Revue des deux mondes. 1885. Livraison du 15 Janvier, p. 407.

300) Lebrun, Conférence sur l'expression de différents caractères des passions (1667).

301) Каталогъ выставки картинъ „Союза русскихъ художниковъ". Спб. 1906—1907, стр. 22, № 258.

302) И. Е. Рѣпинъ даетъ интересное указаніе, при какихъ условіяхъ была задумана его картина: „Иванъ Грозный и его сынъ". И. Е. Рѣпинъ пишетъ, что въ 1881 г. въ Москвѣ онъ былъ въ концертѣ. „Въ этой музыкѣ я чувствовалъ: власть, любовь и месть. Когда я ѣхалъ съ концерта, у меня голова была наполнена страшной музыкой Римскаго-Корсакова. У меня явилась мысль написать страшную картину, и сюжетъ для нея я взялъ убіеніе Іоанномъ Грознымъ сына. Какъ теперь помню, тогда произвела на меня огромное впечатлѣніе „Месть" Римскаго-Корсакова. Возвращаюсь я къ себѣ въ Абрамцево, полный весь пережитыхъ впечатлѣній, и мысли вихремъ кружатся у меня въ головѣ. Боже мой, какая сила! Для живописи такая сила недоступна. Ну, въ какомъ сюжетѣ ее найти? А мысли и образы протекаютъ... Развѣ въ чемъ-либо историческомъ. И тутъ меня словно осѣнило: А Іоаннъ Грозный—моментъ убійства сына. Этотъ сюжетъ захватилъ меня цѣликомъ". (Русская Молва, 17 янв. 1913 г.). По поводу этихъ словъ И. Е. Рѣпина Ив. Ив. Лапшинъ въ своей статьѣ „О перевоплощаемости въ художественномъ творчествѣ" пишетъ: Очевидно, здѣсь имѣется въ виду „Антаръ", въ которомъ три послѣднихъ части озаглавлены: жажда мести, жажда власти и жажда любви. Въ 1882 (а не въ 1881-мъ) году въ Москвѣ была всероссійская выставка (во второй половинѣ лѣта), на которой исполнялась эта симфоническая сюита". (Вопросы теоріи и психологіи творчества. Харьковъ. 1914. Томъ V-й, стр. 229).

Библіографія по экспрессіи: Piderit, Grundsätze der Mimik und Physio-

nomik. Duchesnue, Mécanisme de la physionomie humaine. Paris. 1862. Graciolet, De la physionomie. J. C. Lavater, Physionomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkeuntniss und Menschenliebe. Leipzig und Winterthur. 1775. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ. Спб. 1872. И. А. Сикорскій, Всеобщая психологія съ физіогномикой. 2 изд. Кіевъ. 1912. Paolo Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 edizione. Milano. 1881. Heller (Dr. Herrmann Vincen), Grundformen der Mimik des Antlitzes in freien Anschlusse an Piderit „Mimik und Physionomik mit besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst. Wien. 1902. Edouard Cuyer, La Mimique. Paris. 1902 (Bibl. internationale de Psychologie expèrimentale, normale et pathologique. Toulouse). Hachs (Charles), Le Geste. Paris. 1899. M. Lussy, Traité de l'expression musicale. Paris. 1882.

303) Cesare Lombrozo, Delitti vecchi e delitti nuovi. Torino. 1902, pag. 159—167.

304) Ср. 125-ое прим. этой главы. Дорошевичъ, Поэты-убійцы. Газета „Россія". 1900, 2 февр., № 278.

305) Объ „Умершемъ Христѣ" Мантеньи см. Blum, Mantegna. Paris, p. 121. Lafenestre, La peinture italienne, p. 294. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. I, p. 344 (репродукція p. 348). Объ Умершемъ Христѣ Гольбейна Младшаго въ Базельскомъ Музеѣ (Le Musée du Moyen âge. № 19) см. Полное Собраніе сочиненій Ѳ. М. Достоевскаго. Томъ VII. Идіотъ. Спб. 1882, стр. 217, 405—406. Ср. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik. Leipzig. 1904. S. 292 (О Христѣ Гольбейна). О рисункѣ Jacopo Bellini, изображающемъ разлагающійся трупъ, см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. I, p. 599. О „La Charogne" Боделэра см. Guyau, L'art au point de vue sociologique, p. 365—366.

305*a*) Gener, La mort et le diable. Paris. 1880, p. 724—725. Зло есть отрицаніе, т.-е. противоположность жизни, эволюціи, движенія. (Ibid., p. 725).

306) Ср. прим. 211 главы о Возвышенномъ. Тамъ много примѣровъ причиненія мученій ради мученій, созерцаніе которыхъ доставляетъ наслажденіе мучителю.

307) Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 323.

308) Petiscus, Der Olymp. 19 Aufl. Leipzig. 1883. S. 228—229.

309) Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке, Пер. съ нѣм. Е. Ѳ. Корша. Москва. 1869. I, стр. 167. Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 325. Репродукція тамъ же, см. стр. 324.

310) Тамъ же, стр. 323. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 271—272.

311) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 194—195.

312). Пушкинъ, Евгеній Онѣгинъ. Строфы, не вошедшія въ романъ. Къ строфѣ XVII. IV глава. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3-ье А. С. Суворина. Спб. 1887. Томъ V, стр. 294—295). Immanuel Kant's, Kritik der Urteilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 433—434. Объ отвратительномъ см. Артуръ Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и представленіе. Пер. Фета. Изд. 4 (Маркса). Спб., стр. 214—215. Противное см. Dr. Karl Überhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I. S. 23, 529. Ch. Richet, Des causes du dégoût dans l'homme et l'intelligence, p. 41—48. Th. Ribot, La Psychologie du sentiment. Paris. 1896, p. 202. У страха и отвращенія одно основаніе. Ibid., p. 212.

313) Книга Іова. II, 7—9.

314) Тамъ же, VII, 5—6.

Въ живописи больной Іовъ изображенъ Эбергардомъ Вехтеромъ (1762—1852). M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. T. 27. F. 4. H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 932.

315) Lecky, History of european Morals. London. 1862. I, p. 491.

316) H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. I. S. 372.

317) Флоберъ, Саламбо, стр. 32, 325, 327. (Дешевая библіотека. Спб. Изд. А. С. Суворина). Примѣры отвратительнаго и безобразнаго въ литературѣ см. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 261.

318) Сергѣевъ-Ценскій, „Лѣсная Топь". Изд. „Шиповника".

319) Евгеній Браудо, Любовь и Смерть. Тристанъ и Изольда въ поэмахъ средневѣковья и въ музыкальной драмѣ Р. Вагнера. („Аполлонъ". № 4. 1909—10, стр. 38).

320) Эта легенда разсказана Флоберомъ и переведена И. С. Тургеневымъ.

321) А. Ѳ. Кони, Федоръ Петровичъ Гаазъ. 1897, стр. 169—170.

322) Ѳукидидъ, Исторія Пелопонезской войны. Пер. съ греч. Ѳ. Т. Мищенко. Москва. 1887. Томъ I, стр. 215—221.

323) Лукрецій, О природѣ вещей. Пер. И. Рачинскій. Москва. 1913 стр. 249 и далѣе.

324) Дж. Боккаччіо, Декамеронъ. Пер. Александра Веселовскаго. Москва. 1891. Томъ I, стр. 6 и далѣе.

325) Манцони, Обрученные. Пер. съ итальянскаго Е. Некрасовой. Спб. 1899. Столбецъ 421 и далѣе. У J. Girard, Etudes sur l'antiquité classique есть параллель между описаніемъ чумы у Ѳукидида и Манцони. Josef Müller Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 130.

325*a*) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart. 1906. S. 215. Тамъ же упомянутый авторъ указываетъ на водянку въ „Joie de vivre" Зола. (Ibid. S. 215).

325*b*) Пушкинъ, Пиръ во время чумы. (Изъ Вильсоновой трагедіи: The city of the plage). Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3-ье А. С. Суворина. Спб. 1887. II, стр. 206—217. Въ русской литературѣ чума описана у Лермонтова. (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. 3-ье подъ ред. А. Скабичевскаго. Спб. 1895, стр. 331), Ник. Греча, Черная женщина. Спб. 1834. Загоскина, Кузьма Рощинъ. Спб. 1912, стр. 113 и далѣе.

326) Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig. 1908. S. 155 u. ff. Тамъ же репродукція (Tafel XI).

326*a*) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 107.

327) Картина въ Базелѣ (National Galerie).

327*a*) W. J. v. Wasilewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 188.

Объ изображеніи чумы въ живописи см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 107, 764. Другія болѣзни въ живописи ibid. I, p. 284—285. II, p. 158—162, 763. Вѣстникъ Иностранной Литературы. Іюнь. 1897. Прокаженные нищіе у Гольбейна. (Мутеръ, Исторія живописи XIX в. Пер. Венгеровой. Спб. 1900. II, стр. 356). Прокаженные на картинѣ Гольбейна Старшаго, изображающей св. Елизавету. (Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig. 1908. S. 155 u. ff. Тамъ же репродукція. Tafel. XI Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart. 1906. S. 214).

О разныхъ болѣзняхъ въ искусствѣ см. Charcot et Richet, Les Difformes et les malades dans l'art. Paris. 1888.

327*b*) Въ Національномъ Музеѣ во Флоренціи.

328) H. Heine, Reisebilder. (H. Heine's Sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto Lachmann. Leipzig. Th. Reclam. Bd. 2. S. 48).

329) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 320.

330) Champfleury, Histoire de la caricature antique, p. 3—4, 40. Th. Wright, Histoire de la caricature. Paris. 1867, p. 3—4.

331) Denkmäler der Kunst. Bearbeitet von Lübke und C. von Lützow. 5 Aufl. Stuttgart. 1884. S. 52. Tafel 18*a*. Fig. 16. Пьяные женщины и сатиры въ греческой пластикѣ см. M. Collignan, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 591—593.

332) H. Grimm, Leben Michel Angelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. I. S. 155—157. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 380, 383—384 (античный пьяный Вакхъ).

333) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 625. Другіе пьяные ibid. II, p. 150—151, 275. Изображеніе пьянаго Ноя см. Ibid. III, p. 476, 480—481.

334) L'oeuvre de Vellasquez au Musée du Prado à Madrid, reproduite en photographies inaltérables et sans reproches par G. Laurent et C-ie. Madrid. № 1058. Rèunion des buveuses ou Les Ivrognes. О Веласкезѣ см. W. Stirling, Velasques and his Works. London. 1855. W. Stirling, Velasques et ses oeuvres. 1865. C. Justi, Diego Velasquez und sein Jahrhundert. Bonn. 1888. Stevenson, The Art of Velasques. London. 1895. H. Knackfuss, Velasques. Bielefeld und Leipzig. 1898. Ch. de Bernete Velasquez. Paris. 1898. W. Gensel, Velasquez. Stuttgart. 1905. Elie Faure Velasquez. Paris: s a. R. Müther, Velasquez. Berlin s-a.

335) Denkmäler der Kunst. Bearbeitet von W. Lübke und Carl von Lützow. 5 Aufl. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 276. (Tafel 89. Fig. 6 и 7).

336) P. Mantegazzo, Fisonomia e mimia. 2 ed. Milano. 1881. p. 282.

337) Григоровичъ, Русскій Вѣстникъ, 1863. Мартъ, стр. 37—38.

338) J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. S. 621.

339) Otto John, Mozart. Leipzig. 1858. III. S. 118.

340) См. фельетонъ объ этой операѣ Л. Саккетти. (Голосъ. 23 января 1880).

341) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 34—35.

342) Ibid. S. 309.

343) См. гл. о Юморѣ, стр. 26, прим. 64.

344) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 306.

345) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 663.

346) Francesko de Goya von Valerian von Loga. Berlin. 1903. № 33.

347) W. Hogart's Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von G. C. Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzung und Fortsetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Dr. Franz Rottenkampf. 3 Aufl. Stuttgart. 1873. S. 304—313. Тамъ же репродукція. (Der Weg des Liederlichen. (The Rake's Progress. VIII).

348) Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1879. II. S. 63—64. Ср. W. Kaulbach, Das Narrenhaus, erläutert von Guido Görres. Regensburg s. a.

349) Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18 u. 19 J. Leipzig. 1887. II. S. 322. О сумасшествіи въ музыкѣ см. ibid. I, S. 418. На слова текста: „Нѣтъ дѣлающаго добро, нѣтъ ни одного“ (Псаломъ XIII, 3) четыре

голоса выступаютъ, образуя фальшивыя послѣдовательности. (Ibid. I. S. 418).

349*a*) Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1856. I, 379.

350) О привидѣніяхъ см. Arnold Ruge's Sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X. S. 226—228. Bodmer, Vom Wunderbaren in der Poesie. Byk, Die Physiologie des Schönen. Leipzig. 1878. S. 271—280.

351) Шекспиръ, „Макбетъ". (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изданіе Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 369.

352) См ст. Сахарова о Русскихъ гугукахъ въ „Сказаніяхъ русскаго народа".

353) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 338.

354) Лессингъ, Гамбургская драматургія. (Сочиненія Лессинга. Русскій пер. подъ ред. П. Н. Полевого. Спб. 1883. Томъ V, стр. 138.

355) Тамъ же. V, стр. 137.

356) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 346—347.

357) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 152. Привидѣнія у Jan Dargent. (См. J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II, S. 686).

358) Напримѣръ, сновидѣнія у Шлегеля и Достоевскаго (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 130).

359) Пушкинъ, Евгеній Онѣгинъ. Глава четвертая, XVI—XVII. (Сочиненія Пушкина. Изд. 3. С. Суворина. Спб. 1887. Томъ 5, стр. 136—137).

360) Berlioz, Mémoires. Paris. 1870, p. 453—454.

361) См. Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей. Томъ VII. Путешествіе въ Италію. Спб. 1879, стр. 232—237. Андрей Бѣлый. Смѣхъ и слезы. „Рѣчь". 3-го іюня 1911. № 179. Philarète Chasles. Le XVIII Siècle en Angleterre. Paris. 1846. II, p. 36, 37. Arnold Ruge's, Sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X. S. 236. K. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 41, 439—440.

362) Ibid. S. 46—47. P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 242. Живописность руины. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889. S. 43—46. Живописность руины у De Camps (Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. I. S. 261. Руины въ живописи ibid. II. S. 726. О красотѣ руины см. Semper, Der Stil. 2 Aufl. München. 1878. I. S. 45.

362*a*) Louis Gonze, L'art gothique, p. 322—323. О руинѣ см. M. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 86—87.

363) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. I, p. 523.

363*a*) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 220.

363*b*) Floegels, Geschichte des Grotesk Komischen. Bearbeitet und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 416.

364) Notice sur la Cathédrale de Strassbourg, p. 18. О чудовищахъ въ готикѣ см. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris. 1859. T. II, p. 204—205. Raguenet, Matériaux et documents d'architecture; Viollet-le-Duc: 1) Dessins inédits, 2) dessins et compositions.

364*a*) Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 65—66. Репродукція демона юго-западнаго вѣтра тамъ же, стр. 66.

365) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 49—50.

366) F. Masci, Psycologia del comico. Napoli. 1889, p. 43—46. Ср. Собраніе сочиненій Влад. Соловьева. Спб. 1903. Томъ VIII, стр. 63—65.

367) Grimm, Leben Michel Angelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. S. 43, 48. Чудовище Ліонардо да-Винчи. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1886. Томъ IV. Выпускъ 3, стр. 251. Martin, Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris. 1880. Ср. сочиненія П. К. Михайловскаго. Спб. 1896. Томъ II, стр. 113—114.

368) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. III, p. 489.

369) L'Arréat, Psychologie du peintre. Paris. 1892, p. 146.

370) Безобразіе у Гойа: Goya, Los grandes maestros de la pintura en Espana. Num 1. Caprichos de Goya. Madrid. 1909. Goya, Los de sastros de la guerra. Madrid. 1863. Goya, Los Proverbios. Madrid. 1864. Goya, Taurmachie. Faksimileausgabe 43. Heliogravüren. Herausgegeben von Dr Heinrich Pallmann. München. 1911. О безобразномъ у Рафаэля, Леонардо да Винчи, Веласкеза, фламандцевъ и голландцевъ см. Conrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. II. S. 114—117.

371) О безобразномъ у Рембрандта см. Emil Michel, Rembrandt. Paris. 1893, p. 63, 102, 162, 220—221.

372) Ibid., p. 455, 456, 388, 389. Безобразны жена Пентефрія и Діана въ банѣ Рембрандта. Ibid. p. 102 (репродукція тамъ же, стр. 104). У Рембрандта нѣтъ ни одной прекрасной фигуры. (Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 116).

373) Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. II, S. 417.

374) R. Muther, Geschichte der Malerei, im XIX J. München. 1893. II. S. 499.

375) Ibid., III. S. 635.

376) Lübke, Grundriss der Kunst-Geschichte. 10 Aufl. Stuttgart. 1887. II. S. 416—418.

377) Ibid., II. S. 407—408.

378) Alfred Kubin, Der Künstler und sein Werk. Von Hermann Esswein. München. Verlag bei J. Müller.

379) H. Riemann's, Musik-Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 446.

380) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. II. S. 349. Тамъ же приведенъ примѣръ этой какофоніи.

381) H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 339.

382) Ср. прим. 49 этой главы. H. Taine, Les Origines de la France contemporaine. La révolution. 10 éd. T. I. Paris. 1881, p. 66—67.

383) W. Langhans, Die Geschichte der Musik der 17, 18 u. 19 J. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 418.

384) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 51.

385) Мильтонъ, Потерянный Рай. Изд. Сазонова. Москва. 1907, стр. 58. H. Taine, Les Origines de la France contemporaine. La révolution. 10 éd. T. I. Paris. 1881, p. 66—67. У Чосера въ „The Sompnour's prologue" грѣшные монахи въ аду помѣщены подъ хвостомъ у Сатаны, откуда они вылетали, какъ пчелы изъ улья и снова туда возвращались. (H. Taine, Histoide de la littérature anglaise. 5-me éd. Paris. 1881. I, p. 208.

386) W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 13—21. Архитектура считается искусствомъ, наиболѣе близкимъ къ ремеслу. Леонардо да Винчи говоритъ, что, чѣмъ менѣе матеріалъ противодѣйствуетъ художнику, тѣмъ благороднѣе искусство. Поэтому живописецъ

выше скульптора, скульпторъ—архитектора, а поэтъ—живописца. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. II. S. 316). Споръ о преимуществѣ живописи и скульптуры (Ibid. II. S. 316). Теперь всѣ искусства считаются равными. (Ibid. II. S. 316—317).

387) Искусства могутъ соединяться въ большія или меньшія группы для совмѣстнаго эффекта, напримѣръ, монументальная пластика и живопись съ архитектурой. (E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 247—252, 328—337). Всѣ искусства соединены въ католической церкви и въ оперѣ Р. Вагнера. (W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 85).

388. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 158.

389) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I. S. 176.

390) Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I. S. 333—334.

391) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. 4 изд. Томъ X, стр. 544. По преданію, это названіе произошло отъ вѣроломнаго города Каріи, жители котораго были обращены въ рабство.

Каріатиды—деградація скульптуры. Это атавизмъ. Прежде рабы поддерживали ковры палатокъ. (Semper, Der Stil. 2 Aufl. München. 1878. S. 255—256). Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. I, II.

392) Слово атлантъ происходитъ отъ Атласа, который, по мнѣнію античныхъ народовъ, поддерживалъ міръ своими плечами. (Jules Adeline, Lexique des termes d'art, p. 34).

393) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 154.

394) J. Adeline, Lexique des termes d'art, p. 72.

395) H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 855.

396) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853 S. 154.

396*a*) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 506.

397) Ibid. S. 160. G. Th. Fechner. Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 75—76. J. Milsand, L'Esthétique anglaise. Paris. 1864, p. 103—104.

398) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig. 1869. I, S. 146.

399) Ibid. I. S. 155.

400) Ibid. I. S. 130, 133, 147.

401) E. Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1898. I, p. 596, 672. О картинахъ съ выпуклыми фигурами см. Lazarus, Das Leben der Seele. Berlin. 1882. 2 Aufl Bd. III, S. 224—225.

401*a*) О туманныхъ иллюзіяхъ въ живописи, требующихъ объясненія см. E. Münts, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 122—123.

402) О стремленіи живописи изображать сюжеты, доступные поэзіи см. Julius Meyer. Geschichte der modernen französi schen Malerei I. S. 96, 127, 155, 156, 157, 216, 231, 238, 246, 247, 248 (мнѣніе Гегеля о Миньонѣ Шадова), 254, 375, 395, 504, 606, 688, 689. О философіи и идейности въ живописи ibid. II, S. 370, 371, 372, 373, 397, 404, 405, 456, 483. Насколько живопись можетъ изображать иллюзію см. ibid. II, S. 489—494, 609, 650.

403) K. Rozenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 160.

403*a*) Ed. Rod, Etudes sur le XIX siècle G. Leopardi etc. Paris. 1888 p. 89—91.

404) Oeuvres posthumes de Frédéric II, roi de Prusse. Berlin. 1788. Tome XI. Lettres à M-r. d'Alembert.

405. Ср. прим. 146 къ главѣ о комическомъ.

406) Дѣянія св. Апостоловъ IX, 3—18.

407) Музыка Шютца, изображающая обращеніе Савла, находится въ третьей части его „Священныхъ Симфоній", изданныхъ въ Дрезденѣ въ 1650 г. Эта музыкальная картина, рисующая звуками видѣніе, ослѣпившее Савла, помѣщена у Винтерфельда (C. von Winterfeld, Johannes Gabriel und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Dritter Theil. S. 92—98. Разборъ упомянутаго сочиненія ibid. Zweter Theil. S. 197—199).

408) Allgemeine Musik-Zeitung. 1892 22—29 April. № 17—18 S. 221.

409) М. Е. Салтыковъ, Неоконченныя бесѣды. Полное собраніе сочиненій М. Е. Салтыкова (Щедрина). Приложеніе къ журналу „Нива" на 1906 г. Спб. 1906, изд. 5-е. Томъ VI, стр. 202.

409*a*) Тамъ же, VI, стр. 202.

409*b*) Тамъ же, VI, стр. 206.

410) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва 1859, стр. 102.

410*a*) Тамъ же, стр. 111.

410*b*) Альбрехтъ фонъ-Галлеръ (1708—1777) „изъ Берна, котораго обыкновенно ставятъ во главѣ нѣмецкой поэзіи новаго времени, можетъ скорѣе претендовать на славу великаго ученаго, чѣмъ поэта. Бѣдность поэзіи того времени весьма ясно характеризуется тѣмъ обстоятельствомъ, что самое лучшее произведеніе Галлера, его описательное стихотвореніе Альпы, считалось образцомъ поэтическаго изображенія природы, между тѣмъ какъ на самомъ дѣлѣ оно лишено всякой наглядности, несмотря на то, что поэтъ самъ видѣлъ Альпы". (І. Шерръ. Всеобщая исторія литературы. 2-е изд. Спб. 1867, стр. 541). Ср. H. Hettner. Geschichte der Literatur des 18 J. Dritte-Aufl. Dritter Theil. Erster Buch. Braunschweig 1879, S. 352—353.

410*c*) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва 1859, стр. 113.

410*d*) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1873. II. S. 157.

410*e*) G. Brandes. Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1873. II. S. 143.

411) Ibid. II. S. 148.

411*a*) Шерръ, Исторія Литературы 2-е изд. Спб. 1867, стр. 605.

412) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des 19 J. Berlin. 1873. II. S. 149.

413) Ibid. II. S. 152 u. ff. Тамъ же помѣщена и эта симфонія ibid. II. S. 153—154.

414) Brandes. Die moderne Geister. S. 325 ff.

415) H. Hettner, Literaturgeschichts des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Aufl. Dritter Theil. Zweites Buch. Braunschweig. 1879. S. 509, 559.

416) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка. Пер. Сѣченова. Спб. 1873. II, стр. 393.

417) Гончаровъ, Фрегатъ Паллада. Изд. 2-е 1862. Томъ I, стр. 328.

418) Тамъ же II, стр. 303—304.

418*a*) Мэкензи Уоллесъ, Россія. 1889, стр. 72—73.

419) V. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 31—32.

420) Ibid. S. 34.

421) Ibid. S. 32.

422) Ibid. S. 15.

423) Ibid. S. 15.

424) Ibid. S. 16.

425) Ibid. S. 16.

426) Ibid. S. 17.

427) Ibid. S. 17.

428) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ VI, стр. 179

429) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 436. Объ облакахъ. См. Салтыковъ (Щедринъ) „Господа Головлевы". Спб. 1880 стр. 64. О грозовыхъ тучахъ въ халдейской поэзіи см. А. Г. Сэйсъ, Ассиро-Вавилонская литература. Съ библіографическимъ указателемъ П. М. Богданова. Спб. 1878, стр. 26, 30.

430) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 18—19.

430*a*) A. Humboldt, Vue des Cordillères. (K. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 313—314).

431) Ibid. S. 19—20.

432) Ibid. S. 21.

433) Ibid. S. 21.

434) Ambros, Geschichte der Musik I. S. 122.

435) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 22.

436) Ibid. S 22.

436*a*) См. иллюстраціи къ книгѣ Геккеля (Heckel, Anthropogenie. 7 Aufl.

437) Описаніе отвратительнаго спрута у В. Гюго: Труженики моря. Книга одиннадцатая. Скрытая опасность. Кто голоденъ не одинъ. 11 Бѣдныя чудовища стр. 416.

438) Журналъ „Аргусъ". 1913, № 9, стр. 109.

439) Н. Ю. Зографъ, Животные-художники. Спб. 1910, стр. 109.

439*a*) Сказки Щедрина (изъ Брэма).

440) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 22. О безобразныхъ животныхъ см. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 544—546, Вл. Соловьева, „Красота въ природѣ", стр. 29, 33, 35. 36—40. По мнѣнію автора, существуютъ три причины безобразія въ царствѣ животныхъ: 1) непомѣрное развитіе матеріальной животности, 2) возвращенія къ безформенности и 3) каррикатурное предвареніе высшей формы (Тамъ же стр. 39).

441) Ibid. S. 23—24.

442) Ibid. S. 26. О безобразіи въ природѣ см. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. S. 245; Arnold Ruge's Sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim 1848 Bd. X, S. 222—223. Недостатки въ природѣ см. T. Souriau. La Beauté rationelle. Paris. 1904. p. 391 — 393. Ср. Мечниковъ, Этюды человѣческой природы.

443) І. Миллеръ даже думаетъ, что природа нигдѣ не безобразна. (Josef Müller, Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 164).

„Все прекрасно" (Ch. Lalo, Les sentiments esthétiques. Paris. 1910. Chapitre III, p. 114, 276).

443*a*) Гончаровъ, Фрегатъ Паллада. (Полное собраніе сочиненій И. А. Гончарова въ 12 типахъ. Приложеніе къ журналу „Нива" за 1899. Томъ X, стр. 128.

444) О развитіи способности понимать примѣты природы см. А. фонъ Гумбольдтъ, Космосъ. Пер. Н. Фролова, изд. 3 Москва. 1871. Часть II. Гл. I.

Ruskin, Modern Painters. 2 ed. London. 1898.

Deperther, Histoire de l'art du paysage. Paris. 1822.

Afl. Biese: 1) Die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Kiel. 1882—1884. 2) Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in die Neuzeit. Leipzig. 1888.

L. Friedländer, Die Entwickelung des Gefühls für das Romantische in der Natur im Gegensatz zum antiken Naturgefühl. Leipzig. 1889. Геккель, Красота формъ въ природѣ. Спб. 1902.

Geschichtlicher Ueberblick über die allmähliche Entwickelung des Natur gefühls bei den Hebraern, Griechen, im Mittelalterlicher Kunst. (K. Schnaas Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen. 1834. 3. Brief.).

Rosen (Felix), die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers. Zur Geschichte der Malerei. Leipzig. 1903.

Victor Laprade, Le sentiment de la nature avant le christianisme. Paris. 1866

Lubbock, The beauties of nature. Tauchnits edition Vol. 28 93. Leipzig. 1893

О позднемъ развитіи способности понимать альпійскія красоты см. ст. въ Leipziger Tageblat und Anzeiger. 1884. September 5 № 249. S. 4672 (Vermischter.).

Вл. С. Соловьевъ, Красоты въ природѣ. (Собраніе сочиненій. Томъ VI, стр. 30 и далѣе).

Wörmann, Die landschaftliche Naturanschaung der alten Inder. München 1876. (15. III, ч. 4). Wörmann, die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München. 1876.

(Ср. 47 прим. къ 1 гл.).

Глава XV.

Искусство.

„Интересно разсматривать густо заросшій клочекъ земли, покрытый разнородными растеніями, съ поющими птицами въ кустахъ, съ насѣкомыми, толкущимися вокругъ нихъ, съ червями, ползающими по влажной почвѣ, и думать, что эти дивно построенныя формы, столь отличныя другъ отъ друга, зависящія одна отъ другой такимъ сложнымъ образомъ, всѣ возникли по законамъ, дѣйствующимъ вокругъ насъ. Эти законы, въ обширнѣйшемъ смыслѣ, суть развитіе и воспроизведеніе, наслѣдственность, почти необходимо связанная съ воспроизведеніемъ; измѣнчивость, обусловливаемая прямымъ или косвеннымъ дѣйствіемъ жизненныхъ условій, а также дѣятельностью и бездѣйствіемъ органовъ; прогрессія размноженія, столь быстрая, что ведетъ къ борьбѣ за существованіе, слѣдовательно, и къ естественному подбору, съ которымъ неразрывны расхожденіе признаковъ и вымираніе менѣе усовершенствованныхъ формъ. Такъ, изъ вѣчной борьбы, изъ голода и смерти, прямо слѣдуетъ самое высокое явленіе, какое только мы можемъ себѣ представить, а именно: возникновеніе высшихъ формъ жизни. Есть величіе въ этомъ воззрѣніи, по которому жизнь съ ея разнородными силами была вдохнута первоначально въ немногія формы или только въ одну, — по которому, межъ тѣмъ какъ земля продолжаетъ кружиться, повинуясь вѣчному закону тяготѣнія, изъ столь простого начала развились и до сихъ поръ развиваются безчисленныя формы дивной красоты“ [1]).

Такъ ученіе Дарвина устанавливаетъ борьбу за существованіе краеугольнымъ камнемъ органическаго міра. Но борьба за существованіе не поглощаетъ всѣхъ силъ у живыхъ организмовъ.

У животныхъ этотъ остатокъ приводитъ къ игрѣ, являющейся слѣдствіемъ жизнерадостнаго чувства, порождаемаго избыткомъ жизненной энергіи [2]). Отъ избытка силъ животныя играютъ, а человѣкъ не только играетъ, но пляшетъ [2a]) и поетъ. Отсюда попытка въ игрѣ найти начало эстетической эмоціи [3]) и искусства [4]).

Но избытокъ силы содѣйствуетъ игрѣ, а не составляетъ ея причину. Животныя и дѣти до того любятъ игру, что не могутъ отъ нея воздержаться, несмотря на усталость [5]). Гроссъ объясняетъ игру инстинктомъ [6]), заставляющимъ животныхъ и людей упражнять свои способности, необходимыя для жизненной борьбы и полезной дѣятельности [7]). Оттого, котята, играючи, учатся нападать на добычу, собаки упражняются въ грызнѣ, мальчики, играя въ войну, готовятся защищать отечество, дѣвочки, возясь съ куклами, упражняются въ исполненіи материнскихъ обязанностей.

Такую же роль играютъ игры въ жизни взрослыхъ дикарей. Ихъ игры, заключающіяся въ пантомимахъ, изображающихъ животныхъ, играютъ роль подготовительныхъ упражненій въ охотѣ и войнѣ [8]). Эти пантомимы сопровождаются музыкой, въ которой преобладаетъ ритмъ [9]), регулирующій движенія массъ [10]). Иногда эти пантомимы и военные танцы до того воодушевляютъ участвующихъ, что переходятъ въ настоящую войну [11]). Чтобы устрашить врага, на щитахъ рисуютъ страшные образы [12]). Безобразіемъ отличаются идолы, о происхожденіи и обожаніи которыхъ говоритъ Hirn: [13]) Yrjö Hirn, The Origin of art. London 1900 p. 288?

Произведенія первобытнаго искусства кажутся намъ донельзя безобразными. Но можно ли отсюда заключить объ отсутствіи эстетическаго чувства у первобытнаго человѣка? Отнюдь нѣтъ! Если судить о первобытномъ человѣкѣ по дѣтямъ и современнымъ дикарямъ, то можно предположить, что онъ любилъ блестящія вещи, яркіе цвѣта, громкіе звуки. Ему должны были нравиться цвѣты на лугу, перья птицъ, которыми онъ пользовался, чтобы украшать собственную внѣшность. Словомъ, первобытный человѣкъ интересовался окружающимъ міромъ не съ одной лишь утилитарной точки зрѣнія. Онъ любовался окружающимъ безкорыстно, такъ же какъ и дикари, восторгающіеся совершенно безполезными для нихъ вещами. Извѣстно, что дикари предпочитаютъ цвѣтныя бусы и разныя побрякушки коленкору и суконнымъ товарамъ, несравненно болѣе имъ полезнымъ. Оринокскій индѣецъ совершенно равнодушенъ къ какимъ бы то

ни было удобствамъ, но чрезвычайно дорожитъ краской, способной, по его мнѣнію, возвысить эстетическое достоинство его наружности. Прекрасное зрѣлище въ состояніи заставить дикаря совершенно позабыть самыя существенныя его потребности и нужды (см. I 2 изд. стр. 11, 70). Что̀ заставляло первобытнаго человѣка покрывать орнаментомъ свое оружіе? Вѣдь отъ этого орнамента пользы никакой не получалось [14]). Слѣдовательно, въ немъ обнаруживается эстетическая потребность. Этотъ орнаментъ иногда заключается въ воспроизведеніи предметовъ изъ окружающаго міра: животныхъ, рыбъ, птицъ и т. п. Зачѣмъ понадобилось изображать ихъ? Если они нравились, то отчего человѣкъ не довольствовался однимъ ихъ видомъ? Зачѣмъ нужно было ихъ воспроизводить? Другими словами: если человѣкъ находилъ красоту въ природѣ, зачѣмъ создалъ онъ искусство?

На этотъ вопросъ можно отвѣтить вотъ что̀:

Во-первыхъ, эстетическая способность человѣка заключается не въ одномъ только пассивномъ воспріятіи прекраснаго. Одно созерцаніе красоты не удовлетворяетъ, а, наоборотъ, дѣйствуетъ на богато одаренныя натуры такъ, что, разжигая воображеніе и врѣзываясь въ память, побуждаетъ къ художественному творчеству [15]). Во-вторыхъ, всякое поразившее фантазію явленіе рано или поздно измѣняется или исчезаетъ совсѣмъ. Прекрасный цвѣтокъ скоро увядаетъ. Налетѣвшій на него ураганъ срываетъ съ него лепестки. Чарующая прелесть красокъ исчезаетъ по мѣрѣ того, какъ потухаетъ вечерняя заря, смѣняющаяся ночнымъ мракомъ. Прекрасная молодость уступаетъ мѣсто дряхлой старости. Прелестное, здоровое тѣло обезображивается отвратительными болѣзнями. Наконецъ, сама жизнь, проявляющаяся то въ плѣнительной граціи, то въ возвышенномъ героизмѣ, прекращается и уступаетъ мѣсто смерти, разрушенію и тлѣнію. Лишь искусство даетъ человѣку возможность увѣковѣчить красоту молодости, остановить мгновенную грацію мелькнувшаго движенія и передать потомству память о совершенномъ поступкѣ. о самоотверженномъ подвигѣ [16]). Въ-третьихъ, борьба за существованіе не всегда ведетъ къ уничтоженію побѣжденныхъ. Слабые съ ихъ потомствомъ обречены на медленное вымираніе. Да и побѣдители покупаютъ свое торжество болѣе или менѣе дорогою цѣною. Оттого едва ли кто достигаетъ всесторонняго развитія своей индивидуальности. Она обыкновенно болѣе или менѣе искалѣчена, развита лишь односторонне и находится въ большемъ или меньшемъ разстояніи отъ полной и законченной гармоніи своего идеала. Показать этотъ идеалъ, къ которому лишь

стремится все существующее, никогда не достигая его вполнѣ, вышелушить красоту изъ случайныхъ и ненужныхъ оболочекъ и показать жизнь такою, какою она могла бы быть, если бы нашла для себя всѣ необходимыя условія и въ надлежащей мѣрѣ — вотъ еще одна и, можетъ быть, самая высокая задача искусства.

Отсюда возникаетъ вопросъ: не лучше ли произведенія искусства въ сравненіи съ произведеніями природы [17]). На этомъ вопросѣ тѣмъ болѣе стоитъ остановиться, что онъ не разъ поднимался въ литературѣ. Его мы встрѣчаемъ, напр., въ Эстетикѣ Фишера, Грооса [18]) и др. Въ нашей литературѣ онъ затронутъ авторомъ „Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности". Припомнимъ случай съ персидскимъ шахомъ, посѣтившимъ выставку картинъ. Онъ былъ крайне удивленъ, когда узналъ, что картина, на которой былъ изображенъ оселъ, стоитъ сто фунтовъ стерлинговъ, а настоящій оселъ лишь восемь. Шахъ персидскій принималъ въ соображеніе, что на настоящемъ ослѣ можно ѣздить, а на нарисованнаго лишь смотрѣть [19]). Шахъ персидскій правъ. Произведенія природы неизмѣримо лучше ихъ художественныхъ изображеній. Нарисованнымъ яблокомъ можно только любоваться, а настоящимъ и лакомиться. Любой мужчина лучше Аполлона Бельведерскаго, любая женщина лучше Венеры Милосской, потому что въ живомъ человѣкѣ есть и умъ, и сердце, и способность чувствовать, думать и поступать [20]). Но если сравнивать природу и искусство исключительно съ эстетической точки зрѣнія, то нужно принять въ соображеніе вотъ что. Посмотримъ на лѣсъ. Въ немъ растутъ не одни могучіе дубы, не однѣ стройныя ели и сосны. Хотя они своими мощными корнями впитываютъ въ себя большую часть влаги и своими вершинами захватываютъ почти всѣ солнечные лучи, но къ этимъ же лучамъ, какъ бы съ отчаянными усиліями, вытягиваются и тѣ растенія, которыя кое-какъ прозябаютъ между своими болѣе счастливыми собратіями. То, что мы видимъ въ лѣсу, повторяется во всемъ мірѣ на самые разнообразные лады. Все обдѣленное на жизненномъ пиру все-таки силится примкнуть къ общей трапезѣ, довольствуясь хотя бы однѣми жалкими крохами. Оттого такая масса индивидуальностей недоразвивается, уродуется, болѣетъ, чахнетъ и преждевременно гибнетъ. Но хотя въ природѣ множество болѣе или менѣе обезображенныхъ борьбою за существованіе особей, тѣмъ не менѣе въ ней можно замѣтить поразительную тенденцію къ красотѣ. Говоря о павлиньемъ перѣ и глазкахъ на маховыхъ перьяхъ аргуса, Дарвинъ

вводитъ насъ въ художественную лабораторію природы, гдѣ вырабатываются эти шедевры [21]).

Но едва ли только борьбою за существованіе можно объяснить стремленіе къ красотѣ, замѣчаемое въ природѣ. Часто, наоборотъ, борьба за существованіе мѣшаетъ проявленію красоты. „Въ культурѣ цвѣтовъ—пишетъ Гартманъ—можно наблюдать стремленіе таинственной жизни растеній къ красотѣ, заглушаемое въ дикомъ состояніи борьбою за существованіе. Стоитъ только до нѣкоторой степени освободить растеніе отъ этой борьбы, какъ стремленіе къ красотѣ обнаруживается и невзрачное растеніе на нашихъ глазахъ превращается въ чудный махровый цвѣтокъ. Никогда, замѣчаетъ Гартманъ, Дарвинъ и не пытался объяснить эти уклоненія отъ нормальнаго типа растеній, столь превосходящія этотъ типъ красотою, которыя человѣкъ достигаетъ, предохраняя ихъ отъ гибели въ борьбѣ за существованіе“ [22]). Со своей стороны Моритъ Карріеръ полагаетъ, что борьба за существованіе не достаточна для того, чтобы высшее могло произойти изъ низшаго. Для этого нужна этическая идея совершенствованія, нуженъ разумъ, познающій цѣль, необходимъ планъ, предначертанный фантазіей мірового духа. Борьба за существованіе есть лишь средство осуществить эту цѣль. Показать, какъ все это въ природѣ совершается въ силу естественныхъ законовъ, и есть великая заслуга Дарвина [23]).

Впрочемъ, сама природа иногда создаетъ такія счастливыя условія, что въ результатѣ получается красота, или равная величайшимъ художественнымъ произведеніямъ, или далеко превосходящая всякія произведенія искусства. Плутархъ, разсказывая о красотѣ Димитрія Поліоркета, утверждаетъ, что ни одинъ скульпторъ или живописецъ не могъ достигнуть сходства. Его лицо въ одно и то же время выражало и кротость, и величіе. Гордость и юношеская живость соединялись въ немъ съ истинно царскимъ достоинствомъ [24]). Есть извѣстіе, что Апеллесъ написалъ свою Венеру, выходящую изъ морскихъ волнъ, съ Фрины, которая на праздникѣ Нептуна раздѣлась и нагая погрузилась въ воду. И въ наше время встрѣчается красота, поразительная по своему совершенству. Вотъ нѣсколько фактовъ. Въ двадцатыхъ годахъ этого столѣтія нѣмецкіе художники, жившіе въ Римѣ, нашли въ мастерской башмачника мальчика, близкаго къ юношескому возрасту; всѣ части его тѣла были дотого пропорціональны и красивы, что удовлетворяли всѣмъ самымъ строгимъ художественнымъ требованіямъ. Торвальдсенъ въ своемъ Ганимедѣ старался подражать красотѣ одного мальчика, пасшаго

стада въ Кампаніи. Тиршъ разсказываетъ, что онъ разъ шелъ съ однимъ живописцемъ и скульпторомъ по одной изъ улицъ Рима. Вдругъ живописецъ остановился. Молодой человѣкъ изъ простого народа обратилъ его вниманіе и поразилъ своей необычайной красотой. Живописецъ вступилъ въ разговоръ съ этимъ красавцемъ, оказавшимся подмастерьемъ у булочника. Художники устроили такъ, чтобы имѣть его своимъ моделемъ. Тиршъ утверждаетъ, что упомянутый юноша поразительно походилъ на рафаэлевскихъ ангеловъ какъ чертами лица, такъ и экспресіей. Руморъ пишетъ, что Викторія изъ Альбано, привезенная въ Римъ, служила моделемъ для всѣхъ художниковъ, находившихся тогда въ этомъ городѣ, и всѣ были согласны, что она своею красотою превосходила шедевры, находившіеся въ Римѣ. Для художниковъ она служила образцомъ женской красоты недосягаемаго совершенства [25]).

Байронъ, живя въ Греціи, восхищался красотою гречанокъ дотого, что прямо предпочиталъ ихъ богинямъ, изваяннымъ изъ мрамора рѣзцомъ величайшихъ античныхъ скульпторовъ [26]).

Современная ландшафтная живопись стремится не украшать природу, а хотя бы до нѣкоторой степени приблизиться къ ея недосягаемымъ красотамъ, помогая зрителю ихъ замѣтить и ихъ понять.

Сравнивая дѣйствительную жизнь съ поэзіей, мы иногда видимъ, что первая до того богата событіями и полна такого интереса, что поэтичнѣе вымысла. Такъ, напримѣръ, дѣйствительная жизнь Жанны д'Аркъ едва ли не превосходитъ своей необычайностью любой вымыселъ [27]). Но если съ эстетической точки зрѣнія высшія красоты природы едва ли доступны искусству, то все-таки и у него есть весьма важныя преимущества. Искусство, вызывая симпатію къ воспроизведеннымъ имъ лицамъ, даетъ возможность человѣку, созерцавшему его шедевры, испытать тѣ же настроенія и афекты, которые художникъ изобразилъ въ своемъ твореніи. „Прочесть романъ, — пишетъ Гюйо, — значитъ его до извѣстной степени пережить. Если мы его читаемъ вслухъ, то стараемся голосомъ, а иногда и жестами подражать роли его лицъ. Въ театрѣ не одни актеры играютъ пьесу. Зрители ее тоже играютъ, такъ сказать, про себя: ихъ нервы вибрируютъ въ унисонъ, и если главный герой подъ конецъ пьесы женится на той, которую любитъ, то можно сказать, что вся зала испытываетъ долю его счастья“ [28]).

Конечно, чувства, испытываемыя нами путемъ симпатіи къ страстямъ, настроеніямъ, афектамъ, изображеннымъ въ художе-

ственныхъ произведеніяхъ, слабѣе тѣхъ, которыя мы переживаемъ въ нашей личной жизни [29]). Анна Каренина, когда ѣдетъ изъ Москвы въ Петербургъ, сидя въ вагонѣ, читаетъ романъ. Она сочувствуетъ его героямъ. Но какъ женщина, полная жизненной энергіи и страсти, притомъ неудовлетворенная въ своей личной судьбѣ, она сама желаетъ пережить то, о чемъ лишь читаетъ. „Читала ли она, какъ героиня романа ухаживала за больнымъ, ей хотѣлось ходить неслышными шагами по комнатѣ больного; читала ли она о томъ, какъ членъ парламента говорилъ рѣчь, ей хотѣлось говорить эту рѣчь; читала ли она о томъ, какъ леди Мери ѣхала верхомъ за стаей и дразнила невѣстку и удивляла всѣхъ своею смѣлостью, ей хотѣлось это дѣлать самой“ [30]). Но вотъ поэтическія грезы становятся дѣйствительностью, обжигающей ее всѣмъ пыломъ истинной страсти. За свое увлеченіе она поплатилась дорого. Ей пришлось разстаться съ дорогимъ ея сердцу сыномъ. Постоянная душевная тревога отняла у нея спокойный сонъ, и, наконецъ, она рѣшилась искать развязки своего романа подъ колесами локомотива. Афекты, страсти, испытываемые нами путемъ симпатіи къ художественнымъ созданіямъ, менѣе интенсивны, чѣмъ настоящіе, переживаемые нами въ дѣйствительной жизни. Но первые имѣютъ преимущество въ томъ, что не влекутъ за собою послѣдствій, подобныхъ тѣмъ, которыя наступаютъ въ дѣйствительной жизни. Кромѣ того, всякій настоящій афектъ, всякая настоящая страсть, всякое настоящее увлеченіе сопровождаются моральной оцѣнкой, которая такъ или иначе вліяетъ на наши сердечныя эмоціи. Симпатизируя страсти, изображенной въ художественномъ произведеніи, мы можемъ ее испытать, хотя нѣсколько слабѣе, но безъ всякой примѣси [31]). Мы переживаемъ съ Отелло всѣ муки его ревности, съ Макбетомъ всѣ ужасы его кровавыхъ видѣній, но при этомъ сознаемъ, что нашъ домашній очагъ не омраченъ никакими навѣтами Яго, и вѣдьмы честолюбія не совратили насъ съ пути долга. Мало того, мы сознаемъ даже въ моментъ нашего высшаго увлеченія игрой актера, что передъ нами не настоящій Отелло, не истинный Макбетъ, а лишь мастерское воспроизведеніе ревности и честолюбія; иначе мы не могли бы наслаждаться твореніями Шекспира и въ ужасѣ бросились бы на сцену, чтобы раскрыть глаза Отелло на клевету Яго, и вовремя разбудили бы Дункана [32]).

Другое преимущество искусства надъ дѣйствительностью заключается въ томъ, что оно путемъ симпатіи къ своимъ созданіямъ въ состояніи внушить намъ настроенія, афекты и страсти,

которые, можетъ быть, намъ въ личной жизни совсѣмъ не удастся испытать. Благодаря искуству, мы можемъ въ своей фантазіи пробѣжать всю гамму чувствъ, доступныхъ человѣческому сердцу. И это свойство искусства дѣлается все цѣннѣе и цѣннѣе, по мѣрѣ того, какъ цивилизація своимъ грознымъ закономъ раздѣленія труда приводитъ отдѣльныя общественныя единицы къ все возрастающей односторонности, заключая ихъ во все болѣе суживающійся кругъ ихъ спеціализаціи [33]). И какъ свободно вздыхаетъ грудь, вырвавшись изъ оковъ нашей будничной жизни, сколько невѣдомыхъ струнъ содрогается въ сердцѣ самаго закоренѣлаго филистера при слушаніи о самоотверженныхъ подвигахъ народныхъ вождей Генделевскихъ ораторій [34]), не имѣющихъ себѣ ничего равнаго во всемъ искусствѣ, за исключеніемъ развѣ только переданнаго намъ Эсхиломъ гимна, несшагося съ греческихъ кораблей въ день Саламинской битвы: „Ступайте, сыны Греціи, спасать отечество, вашихъ дѣтей, вашихъ женъ, храмы боговъ и могилы предковъ вашихъ: одно сраженье рѣшить вашу участь“ [35]). Наконецъ, искусство можетъ воскресить въ насъ то, что давно умерло подъ ледяною корою пережитыхъ годовъ. Мысль все далѣе и далѣе раздвигаетъ предѣлы нашего міросозерцанія, показывая намъ безграничность вселенной, нашептывая намъ, какъ дьяволъ св. Антонію Флобера: „Восходи на небо все выше и выше, ты не достигнешь вершины. Сходи подъ землю милліарды вѣковъ, и ты не дойдешь до дна, потому что нѣтъ ни дна, ни вершины, ни верха, ни низа, никакой границы. Пространство сливается съ Богомъ. Онъ не часть пространства, не та или другая величина, а сама безпредѣльность“ [36]). „Онъ безличенъ“ [37]). И если мы, подобно св. Антонію, содрогаемся отъ зіяющей пропасти безграничнаго пространства и безцѣльности вѣчно-кружащихся въ немъ міровъ и вмѣстѣ съ нимъ восклицаемъ: „гдѣ наши молитвы, наши слезы, наши страданія, наши восторги [38]), то, что согрѣетъ наше сердце, что возвратитъ намъ сладость умиленья? — То, что остановило покушавшагося на самоубійство Фауста, услыхавшаго хоръ, который пѣлъ „Христосъ воскресе“, и воскликнувшаго:

„О, звуки чудные! Зачѣмъ душѣ больной
Звучитъ такъ сладостно напѣвъ вашъ мощно-нѣжный?
Гремите для того, кто чистъ и святъ душой,
А я?—мнѣ незнакомъ смыслъ вѣры безмятежной,
Меня ли воскресить? Могу ли вѣрить я?
А чудо вѣры есть любимое дитя.
Ты къ намъ съ высотъ небесъ, святая вѣсть, слетаешь,

А я отъ нихъ навѣкъ грѣхами удаленъ...
Знакомый съ юныхъ лѣтъ и милый сердцу звонъ,
Опять меня ты къ жизни призываешь!
Въ субботу тихую, въ священной тишинѣ
Небесной я любовью проникался,
И колокольный звонъ такъ чудно раздавался.
Молился жарко я и сладко было мнѣ.
Влекомый силою какой-то неземною,
Въ поля, лѣса изъ храма я бѣжалъ,
Слеза катилась тихо за слезою
И новый міръ предъ взоромъ возникалъ“ [39]).

Искусство можетъ намъ напомнить восторги нашей дѣтской, невинной вѣры. Оно даже въ состояніи вернуть намъ религіозность. Извѣстенъ слѣдующій фактъ. Во время Французской Революціи Лагарпъ былъ заключенъ въ тюрьму. Ему были присланы псалмы Давида. Питая взгляды, несогласные съ ученьемъ Церкви, онъ сталъ ихъ читать какъ поэтическое произведеніе, но былъ до того увлеченъ ими, что навсегда обратился къ религіи [40]).

Въ томъ смыслѣ, что искусство является плодомъ избытка жизненной энергіи, оно есть игра, но игра серьезная, потому что ею человѣкъ выражаетъ радость существованія. Эта радость есть полный искренности благодарственный гимнъ Творцу. Искусство выражаетъ или настроеніе, или идею „Для насъ искусство начинается съ первыхъ попытокъ человѣка оформить матерію для выраженія идеи или чувства“ [41]). И если оно подражаетъ предметамъ видимаго міра, то не ради самого подражанія, а лишь для того, чтобы ярче выразить чувство или нагляднѣе передать мысль. Вотъ почему въ зарождающемся искусствѣ иногда замѣтно пренебреженіе къ точности копировки [42]). Народы,—говоритъ Гумбольдтъ,—выражающіе свои идеи живописью, также мало заботятся о точности рисунка, какъ европейскіе ученые о каллиграфіи въ своихъ манускриптахъ [43]). У архитектуры совсѣмъ нѣтъ образца въ природѣ [44]). Нѣкоторые думаютъ, что на архитектуру вліяетъ общій видъ природы [45]). Другіе утверждаютъ, что архитектура есть продолженіе созидательной дѣятельности природы (Шинкель) [46]). Нѣкоторые же считаютъ лѣсъ и горы за прототинъ архитектурной красоты [46a]). Прежде думали, что музыка произошла изъ подражанія пѣнію птицъ и свисту вѣтра. Въ „De rerum naturae lid. V. Лукрецій пишетъ“.

Раньше гораздо, чѣмъ смертные для услажденья слуха
Пѣньемъ стихи благозвучные сопровождать научились,
Голосу нѣжному птицъ подражать они горломъ старались,

Посвистъ зефира въ пустомъ тростникѣ научилъ ихъ впервые
Звукъ извлекать на свирѣли изъ дикорастущей цикуты.
Мало-по-малу звучать стали жалобно-сладкія пѣсни,
Кои проворствомъ перстовъ музыкантъ извлекаетъ на флейтѣ,
Въ уединеньи долинъ изобрѣтенной, въ зарослякъ лѣса
Или въ пустынныхъ пастушьихъ краяхъ въ часъ божественной лѣни [47]).

Но факты не подтверждаютъ этого мнѣнія. Интересно сопоставить съ мнѣніемъ Лукреція результаты новѣйшихъ изслѣдованій въ этой области, напримѣръ, Бакера, который въ своей книгѣ „Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden“ замѣчаетъ: „Нѣкоторые писатели того мнѣнія, что индѣйскія пѣсни были сначала простымъ подражаніемъ птицамъ; но нѣтъ никакой духовной связи между подобными тривіальными попытками и истиннымъ высшимъ выраженіемъ чувствъ, чѣмъ музыка должна быть и индѣйская является на самомъ дѣлѣ. Гораздо ближе и правильнѣе предположеніе, что эти мелодіи представляютъ плодъ медленной эволюціи, коренящейся въ простѣйшихъ, свойственныхъ всѣмъ людямъ выраженіяхъ радости и горести“. „Подражаніе животнымъ (въ особенности ихъ тѣлеснымъ движеніямъ) хотя очень часто связано съ пѣніемъ, но не какъ нераздѣльная часть, а какъ дополненіе недостаточнымъ словамъ. Музыка является всегда выраженіемъ человѣческаго чувства, которое есть нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ одно подражаніе внѣшней природѣ. Слова, подражающія различнымъ звукамъ природы, встрѣчаются во всѣхъ языкахъ; но радость, печаль и скорбь человѣкъ выражаетъ соотвѣтственно своимъ органамъ и своей духовной природѣ“ [48]).

Въ такъ называемыхъ подражательныхъ искусствахъ: поэзіи, скульптурѣ и живописи тоже нѣтъ точной копировки. Поэзія слагаетъ стихи, тогда какъ люди говорятъ прозой. Она разсказываетъ о сверхъестественныхъ силахъ боговъ и необычайныхъ подвигахъ героевъ. Скульптура и живопись заимствуютъ формы изъ природы, но комбинируютъ ихъ совершенно произвольно. Эти искаженія являются слѣдствіемъ желанія выразить то, что хочетъ намъ внушить художникъ. Искусство пытается выразить нѣчто такое, что въ природѣ не можетъ найти вполнѣ соотвѣтствующей формы, а именно: религіозную идею.

Не имѣя возможности вполнѣ точно выразить свою идею, художникъ беретъ лишь часть изображаемаго предмета, часть наиболѣе его поразившую. Такъ возникаетъ символъ. Первобытное искусство носитъ характеръ чисто символическій. Такъ какъ,— пишетъ Найтъ“—въ поклоненіи природѣ заключалась, вѣроятно. одна изъ древнѣйшихъ формъ религіи, то первобытное искусство

изображало природу для религіозной цѣли и по необходимости прибѣгало къ символу“ [49]).

Чтобы изобразить Бога [50]), царя и тому подобное, искусство въ началѣ своего развитія прибѣгаетъ къ болѣе или менѣе удачнымъ намекамъ, потому что еще не въ состояніи найти и создать образъ, вполнѣ соотвѣтствующій данной идеѣ. „Когда скульпторъ, — замѣчаетъ Perrot въ своемъ грандіозномъ трудѣ „Histoire de l'art dans l'antiquité“, — хотѣлъ ясно показать превосходство главы семьи, царя или Бога, первая мысль заключалась въ томъ, чтобы придать этимъ лицамъ болѣе высокій ростъ, чѣмъ женѣ и дѣтямъ, подданнымъ и смертнымъ людямъ. Не умѣя ихъ дѣлать прекраснѣе, онъ ихъ дѣлалъ больше. Ничего не можетъ быть естественнѣе такого разрѣшенія задачи. Такъ всегда начинали неопытные дебютанты у ассирійцевъ и персовъ, у первобытныхъ грековъ, въ Египтѣ и у насъ въ средніе вѣка. Легче увеличить масштабъ фигуры вдвое или втрое, чѣмъ придать ей больше благородства и достоинства“ [51]). Египтяне изображали своихъ боговъ съ головами орла, льва или быка (см. I, стр. 86), чтобы выразить всевѣдѣніе, силу и плодородіе божества [52]). Индусы надѣляли бога большимъ количествомъ рукъ, чтобы показать его силу [53]). Въ средніе вѣка, вмѣсто всей фигуры Бога Отца, изображалась лишь одна рука [54]). Изъ этихъ примѣровъ видно, что художникъ для изображенія цѣлаго, которое ему было не подъ силу, пользовался лишь частью, т.-е. прибѣгалъ къ символу. Шнаазе переводитъ символъ словомъ „zusammengebrachte“ — „соединенное“, „сведенное“ [55]). Сначала это слово употреблялось греческими грамматиками для обозначенія въ рѣчи фигурнаго выраженія, подъ которымъ разумѣлся образъ, соединенный съ какою-нибудь идеей [56]). Впослѣдствіи слово символъ совсѣмъ вышло изъ употребленія. Такъ, напримѣръ, въ лексиконѣ теоріи изящныхъ искусствъ Зульцера, появившемся въ XVIII вѣкѣ, оно совсѣмъ не включено [57]). Но символизмъ въ искусствѣ встрѣчается не только въ раннюю пору искусства, но и въ позднѣйшую. Шиллеръ даже утверждаетъ, что вообще всѣ поэтическіе образы символичны, такъ какъ выражаютъ общечеловѣческое [58]). Къ символизму болѣе или менѣе тѣсно примыкаетъ аллегорія — иносказаніе. Иногда символъ и аллегорію трудно отличить другъ отъ друга: напримѣръ, въ изображеніи Христа въ видѣ Орфея. Пѣтухъ скорѣе символъ христіанскаго бодрствованія, а лань есть болѣе аллегорическій намекъ на то, что душа томится о Богѣ подобно лани, жаждущей ключевой воды [59]).

Художественность аллегоріи главнымъ образомъ заключается

въ томъ, что выбранные для иносказанія образы сами по себѣ были бы красивы. Изящество образовъ выручаетъ художественность аллегоріи, даже если она сама по себѣ непонятна. Такъ, напримѣръ, аллегорическая картина Тиціана: „L'amour profane et l'amour sacré“ не вполнѣ ясна. По мнѣнію Crowe и Cavalcaselle, эта картина имѣетъ своимъ содержаніемъ: L'amour ingenu et l'amour satisfait. Буркгардтъ думаетъ, что она изображаетъ любовь и суровость (pruderie). Во времена Тиціана эта картина просто называлась двумя женщинами, сидящими у фонтана, въ который смотрится ребенокъ. Новѣйшій біографъ Тиціана, Lafenestre, пишетъ: „Если мнѣнія расходятся въ объясненіи этой картины, то всѣ одинаково ею восхищаются“. „Никогда красота нагая и нарядная не была изображена бокъ о бокъ съ такою плѣнительною и скромною очаровательностью [60]).

Туманною аллегоричностью отличаются статуи на гробницѣ Медичи Микель Анжело [61]). Тѣмъ не менѣе они считаются за величайшее скульптурное произведеніе ихъ автора [62]).

Аллегорическія произведенія часто встрѣчаются и въ современномъ искусствѣ. Къ числу весьма удачныхъ можно причислить „Сагу“ Каульбаха. Названный художникъ изобразилъ могучую женщину, сидящую на могилѣ кельтскаго богатыря. Въ правой опущенной рукѣ она держитъ жезлъ, лѣвую руку съ распростертою дланью она протянула впередъ. Волоса частью связаны подъ подбородкомъ, частью развѣваются около лба и лица; они, подобно пламени, волнуются какъ бы отъ электрическаго тока. Сильно моделированный лобъ круто опускается внизъ вмѣстѣ съ бровями. Къ нимъ близко примыкаютъ глаза, въ которыхъ подъ зрачкомъ виденъ бѣлокъ. Вороны Одина (Разсудокъ и Память) нашептываютъ ей въ уши таинственныя вѣсти и кажется, что ея очамъ видны и начало, и конецъ міра. Величественное произведеніе обрамлено канделябрами. На нихъ размѣщены характеристическія фигуры легенды о Зигфридѣ и Брунгильдѣ, служащія намекомъ на возникновеніе другъ изъ друга миѳа о богахъ, героическихъ поэмъ и дѣтскихъ сказокъ [63]).

Истиннымъ шедевромъ въ области аллегорическихъ художественныхъ произведеній можно назвать „Меланхолію“ Альбрехта Дюрера. Эта гравюра одинаково замѣчательна, какъ по поэтичности идеи, такъ и по художественности исполненія. „Меланхолія“ изображена въ видѣ крылатой женщины, сидящей въ правой сторонѣ эстампа. Она головою оперлась на лѣвую руку, а въ правой держитъ компасъ. Глубокой думой запечатлѣна вся ея поза. Многоугольникъ, по мнѣнію Барча, вѣсы, песочные

часы, колоколъ и разные другіе инструменты, которыми она окружена, указываютъ на бодрствованіе, на трудъ и художество, свойственные людямъ меланхолическаго темперамента. Налѣво въ верхней части гравюры химерическая летучая мышь держитъ надпись: „меланхолія“ [64]). Художественность этой гравюры преимущественно заключается въ томъ, что безъ всякаго указанія, по одной экспрессіи главной фигуры, можно судить объ ея настроеніи. На внѣшности всякаго чувствующаго существа отражается все то, что оно переживаетъ въ своемъ внутреннемъ мірѣ. Даже по внѣшности животныхъ можно угадать, что они испытываютъ. Дарвинъ въ своей книгѣ: „О выраженіи ощущеній“ разсказываетъ о своей собакѣ, принимавшей торжественно радостный видъ, когда Дарвинъ собирался идти съ ней на прогулку. Она гордо выступала, хвостъ держала приподнятымъ вверхъ, и вся ея фигура дышала счастіемъ и довольствомъ. Но это продолжалось до тѣхъ поръ, пока Дарвинъ не сворачивалъ на злополучную тропинку, которая вела въ оранжерею. Изъ горькаго опыта собака знала, что если Дарвинъ зайдетъ въ оранжерею, гдѣ онъ дѣлалъ разныя наблюденія, то его придется ждать долго, а то и вовсе онъ можетъ вернуться домой. Такимъ образомъ прогулка могла совсѣмъ не состояться. Прежняя наружность собаки исчезала и смѣнялась выраженіемъ такого разочарованія, такой грусти, что въ семьѣ Дарвина этотъ унылый видъ назывался „оранжерейнымъ выраженіемъ“ [65]). Животныя и люди выражаютъ переживаемые ими афекты общимъ видомъ ихъ наружности, жестами, криками, бо̀льшимъ или меньшимъ блескомъ глазъ и т. п. Эти внѣшніе знаки, выражающіе внутренніе, психическіе афекты, въ психологіи называются также символами. Ихъ можно было бы назвать естественными, въ отличіе отъ условныхъ [66]). Изображеніе божественной мудрости бо̀льшимъ числомъ головъ, божественнаго могущества бо̀льшимъ числомъ рукъ есть условный символизмъ. Къ нему прибѣгаетъ искусство, еще не развившееся, еще неспособное выражать характеры, идеи и настроенія естественными знаками. Но по мѣрѣ развитія художественности, условные символы смѣняются естественными. Конечно, чтобы ихъ замѣтить и пользоваться ими для выраженія душевныхъ афектовъ и характеровъ, художнику необходимо обладать громадною наблюдательностью и быть глубокимъ сердцевѣдомъ. Однимъ изъ величайшихъ художниковъ-психологовъ былъ Леонардо-да-Винчи. Оттого онъ могъ въ одномъ изъ лучшихъ своихъ произведеній, въ „Тайной Вечерѣ“, создать такую яркую картину душевныхъ состояній. Христосъ со своими

учениками сидитъ за трапезой. Онъ только-что сказалъ: „Одинъ изъ васъ предастъ Меня“. Какъ молнія эти слова пронзили присутствующихъ. Каждый выражаетъ свое душевное состояніе согласно со своею индивидуальностью. Здѣсь мы видимъ и чистую, и запятнанную совѣсть, страхъ, тихую скорбь и ужасъ отчаянія, и гнѣвъ, и готовность мщенія, и вниманіе, и вопросы, и раздумье, и рѣшимость поступка: все это отражается въ позахъ, жестахъ и лицахъ. Справа и слѣва отъ центральной фигуры Христа расположено по двѣ группы; въ каждой изъ нихъ по три апостола [67]). Необыкновенно изящны линіи, окаймляющія группы, волнообразно струясь изъ центра. Этимъ центромъ обусловлены всѣ фигуры, органически связанныя между собой. Справа отъ Христа склоняется опечаленный Іоаннъ къ Петру. Петръ позади Іуды обращается съ вопросомъ къ Іоанну, держа въ рукѣ ножъ, направленный въ бокъ предателя, обнаруживая свой пылкій, энергичный характеръ и мотивируя страхъ Іуды. Слѣва отъ Спасителя Іаковъ смотритъ съ тупымъ отчаяніемъ, за нимъ Ѳома грозитъ пальцемъ Іудѣ, не сомнѣваясь въ его измѣнѣ. Филиппъ всталъ и положилъ обѣ руку на грудь, какъ бы говоря, что въ его сердцѣ нѣтъ никакой лжи и фальши. Около него Матѳей показываетъ обѣими руками на Іисуса, самъ же обернулся въ противоположную сторону, разговаривая съ задумавшимся Симономъ. Между ними Ѳаддей съ лицомъ, обнаруживающимъ сильнѣйшее возбужденіе. На другомъ концѣ стола Варѳоломей всталъ: онъ смотритъ и вслушивается въ разговоръ Петра съ Іоанномъ. Съ ужасомъ подался Андрей. Спокойнѣе Іаковъ, протянувшій за спиной Андрея руку и положившій ее на плечо Петру. Среди всего этого волненія со спокойною, кроткою грустію изображенъ Христосъ, истинное олицетвореніе самоотверженной любви [68]). Полнымъ контрастомъ Христу является Іуда. Giraldi, въ своихъ Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e'delle tragedie, которые появились въ 1554 г., сообщаетъ интересныя подробности о творчествѣ Леонардо-да-Винчи вообще и о томъ, какъ онъ создалъ своего Іуду въ частности. „Было бы очень полезно для поэта, пишетъ Джиральди, поступать такъ, какъ обыкновенно поступалъ Леонардо. Всякій разъ, когда предстояло ему писать какую-либо фигуру, онъ предварительно обсуждалъ въ умѣ характеръ и свойства задуманнаго лица, т.-е. должно ли оно быть благородное или низкое, веселое или строгое, безпокойное или ясное, старое или молодое, гнѣвное или кроткое, доброе или злое. Опредѣливъ такимъ образомъ внутренній характеръ лица, онъ отправлялся туда, гдѣ надѣялся встрѣтить

людей, подходящихъ подъ задуманный типъ, и внимательно изучалъ выраженіе ихъ лицъ, жесты и тѣлодвиженія. Если ему попадалось на глаза нѣчто подходящее къ его замыслу, то онъ записывалъ подмѣченное карандашемъ въ своей книжкѣ, которую всегда носилъ при себѣ. Послѣ нѣсколькихъ такихъ экскурсій, собравъ столько матеріала, сколько казалось ему необходимо для задуманной картины, онъ принимался набрасывать ее вчернѣ, что ему и удавалось съ удивительнымъ успѣхомъ. Съ особеннымъ стараніемъ пользовался онъ этимъ пріемомъ для той картины, которую писалъ въ Миланѣ, въ Доминиканскомъ монастырѣ, гдѣ изображенъ Спаситель на вечерѣ съ Его учениками“ [69]).

Окончивъ вполнѣ лики Христа и одиннадцати учениковъ, Леонардо написалъ вполнѣ и фигуру Іуды, вплоть до головы. Тутъ возникли затрудненія, несмотря на неусыпныя и долгія старанія художника въ пріисканіи соотвѣтствующаго типа для головы предателя. Монастырская братья обращалась къ герцогу съ неоднократными жалобами на медлительность Леонардо, который, будто, цѣлый годъ не брался за кисть. Леонардо же отвѣчалъ, что его поиски остаются тщетными, и что если ему не удастся найти среди преступниковъ желаемый типъ, то онъ помѣститъ на картинѣ портретъ самого пріора, успѣвшаго ему надоѣсть до-нельзя. Послѣ того Леонардо случайно встрѣтилъ человѣка съ физіономіей, вполнѣ соотвѣтствовавшей его идеѣ: онъ быстро сдѣлалъ набросокъ и вмѣстѣ съ другими эскизами головъ явился къ братіи и окончилъ изображеніе Іуды, придавъ его головѣ характерныя черты „Предателя“ [70]). Костлявая, мрачная фигура Іуды крайне характеристична. „На жилистой шеѣ его сидитъ написанная въ профиль голова: ея ординарныя, грубыя черты съ ужасающей правдой обличаютъ характеръ предателя. Низкій, морщинистый лобъ, наполовину прикрытый взъерошенными волосами, щетинистыя брови, сильно загнутый внизъ ястребинный носъ, выдавшійся впередъ угловатый подбородокъ и сильно развитой затылокъ — все это указываетъ на низкую душу и грубыя страсти изображеннаго человѣка [71]).

Насколько Христосъ въ „Тайной Вечерѣ“ Леонардо-да-Винчи есть идеалъ высшей духовной красоты, настолько Іуда—идеалъ безобразія. Безобразіе можно идеализировать, какъ и прекрасное. Идеализмъ заключается въ устраненіи всѣхъ случайныхъ, наносныхъ, ненужныхъ примѣсей къ изображаемому существу, въ смягченіи его индивидуальныхъ особенностей (такъ какъ индивидуальность есть бо́льшее или меньшее уклоненіе отъ нормальнаго типа) и въ наиболѣе яркомъ проявленіи главныхъ, харак-

теристическихъ его свойствъ, развившихся до высшей степени, благодаря самымъ благопріятнымъ условіямъ. Когда въ искусствѣ накопляется большое количество идеальныхъ произведеній, то замѣчается среди художниковъ стремленіе освободиться отъ труднаго изученія природы и замѣнить его копировкой шедевровъ. Это направленіе крайне опасно. Отъ него предостерегалъ еще Леонардо-да-Винчи, писавшій, что художникъ никогда не долженъ подражать манерѣ другого художника, если не желаетъ быть „племянникомъ, а хочетъ стать сыномъ природы“ [72]). Но были времена въ исторіи искусства, когда подражаніе въ искусствѣ считалось единственнымъ средствомъ сдѣлаться хорошимъ художникомъ. Одинъ французскій художникъ второй половины XVIII вѣка даже запрещалъ своимъ ученикамъ изучать природу, „чтобы, какъ выражался этотъ почтенный педагогъ, не испортить себѣ вкуса“ [73]). Но такое удаленіе отъ природы приводитъ къ весьма печальнымъ послѣдствіямъ. Произведенія идеалистовъ производятъ иногда впечатлѣніе, какъ будто созданныя ими лица намъ уже извѣстны изъ другихъ произведеній или же заимствовали свои черты отъ многихъ. Подобный упрекъ дѣлаетъ Мюнтцъ даже Микель Анджело. „Въ произведеніяхъ Микель Анджело,—пишетъ Мюнтцъ,—какъ и въ фигурахъ Парѳенонскихъ фронтоновъ, есть что-то безличное. Они составлены изъ чертъ, заимствованныхъ у массы лицъ, подобно Еленѣ Зевксиса. Они не изображаютъ ту или другую индивидуальность, а квинтъ-эсенцію того или другого характера“ [74]). Крайній идеализмъ упрекаютъ также въ отступленіи отъ правды. Но едва ли всегда основательно. Такъ, напримѣръ, въ Pieta Микель Анжело есть нѣкоторое искаженіе дѣйствительности. Тѣло Христа слишкомъ мало для взрослаго мужчины. Но это даетъ художнику возможность положить тѣло Христа на колѣни Богородицы и этимъ усилить выраженіе любви и скорби Матери къ своему умершему Сыну, Котораго Она когда-то нянчила. Pieta Ритшеля, изобразившаго Мадонну колѣнопреклоненной передъ умершимъ Христомъ, правдоподобнѣе; но Pieta Микель Анджело задушевнѣе, трогательнѣе [75]).

Если же идеализмъ заключается въ совершенномъ противорѣчіи всякой вѣроятности, какъ, напримѣръ, въ надѣленіи бѣглаго каторжника, Жана Вальжана, Виктора Гюго всевозможными добродѣтелями, то, конечно, скептическое отношеніе къ герою со стороны читателя нѣсколько охлаждаетъ впечатлѣніе, производимое чтеніемъ романа. Противъ такого искаженія правды возстаетъ реализмъ, являющійся реакціей увлеченію идеалисти-

ческимъ бредомъ. Дѣйствительность — вотъ знамя реализма [76]). Девизомъ реальнаго искусства служитъ надпись Дельфійскаго храма: „люди, сознавайте самихъ себя“ [76a]). Реализмъ изображаетъ правду во всей ея иногда неприглядной наготѣ. Оттого реалисты такъ смѣло воспроизводятъ всякія безобразія. Но не одно оно составляетъ предметъ реалистическаго воспроизведенія. Насколько идеализмъ отворачивается отъ индивидуальныхъ чертъ и возносится къ нормально-отвлеченному типу, настолько реализмъ старается подмѣтить всѣ мельчайшія детали самыхъ заурядныхъ явленій и невзрачныхъ существъ. „Гораздо легче, — пишетъ Гоголь въ „Мертвыхъ Душахъ“.—изображать характеры большого размѣра: тамъ просто бросай краски со всей руки на полотно—черные палящіе глаза, нависшія брови, перерѣзанный морщиною лобъ, перекинутый черезъ плечо черный или алый какъ огонь плащъ, и портретъ готовъ; но вотъ эти всѣ господа, которыхъ много на свѣтѣ, которые съ вида очень похожи между собою, а между тѣмъ, какъ приглядишься, увидишь много самыхъ неуловимыхъ особенностей,—эти господа страшно трудны для портретовъ. Тамъ придется сильно напрягать вниманіе, пока заставишь передъ собою выступить всѣ тонкія, почти невидимыя черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный въ наукѣ выпытыванія взглядъ“ [77]).

Художники-реалисты большіе виртуозы по этой части...

Если идеализмъ можетъ привести къ сумасбродному бреду необузданной фантазіи, или къ болѣе или менѣе неуклонному повторенію единично-нормальнаго типа, то и у реализма есть свои опасности. Реализмъ можетъ увлечься изображеніемъ однихъ мельчайшихъ обыденныхъ явленій жизни и не обратить вниманія на существенныя или всецѣло сосредоточиться на одной лишь отрицательной сторонѣ дѣйствительности. Слишкомъ рьянымъ послѣдователямъ ультра-реалистическаго ученія нужно было бы принять въ соображеніе знаменательныя слова Гете, цитированныя въ I т. 2 изд. стр. 323.

Если мы присмотримся къ величайшимъ художникамъ и изучимъ ихъ творенія, то найдемъ, что они не были ни исключительно идеалистами, ни реалистами, а создавали свой міръ фантазіи на прочномъ фундаментѣ дѣйствительности, которую зорко наблюдали и умѣли глубоко понимать. Рафаэль, когда былъ еще ученикомъ Перуджино, не ограничивался однимъ подражаніемъ типовъ, созданныхъ его учителемъ. Онъ уже уклонялся отъ подражанія и обращался къ изученію природы. Во времена Рафаэля въ Умбріи женщины весьма неохотно брали на себя роль

натурщицъ, оскорблявшую стыдливость. Часто моделями Рафаэля служили юноши. Въ Лилльскомъ музеѣ есть этюдъ Рафаэля для его „Коронованія Богородицы“. На этомъ этюдѣ изображено двое молодыхъ людей съ замѣчательною тщательностью. „Природу, пишетъ Gruyer, вопрошалъ Рафаэль съ такою искренностью, что, повидимому, она не могла ничего скрыть отъ добросовѣстной любознательности художника [78]). У одного изъ моделей нарисованъ глазъ съ тѣмъ едва замѣтнымъ недостаткомъ, который называется ectropion, выворотомъ глазного вѣка [79]). Для самыхъ идеальныхъ своихъ произведеній Рафаэль рисуетъ этюды съ натуры, воспроизводя всѣ детали. Для „Коронованія св. Николая Толентинскаго“, какъ и для „Коронованія Богородицы“ Рафаэль нарисовалъ этюды съ людей, служившихъ ему моделями, изобразивъ ихъ въ свойственной имъ одеждѣ и съ ихъ прической. Для Богородицы, предназначенной въ картину, изображающую положеніе во гробъ, Рафаэль рисуетъ этюды со скелета. На рисункѣ, хранящемся въ Луврѣ, изображенъ человѣкъ безъ всякой идеализаціи, послужившій прототипомъ фигуры „Христа, передающаго свое стадо Петру“. По поводу реализма этюдовъ Рафаэля, его біографъ Мюнтцъ замѣчаетъ: „Покуда карандашъ Рафаэля воспроизводитъ съ самою добросовѣстною тщательностью позирующаго передъ нимъ натурщика, Рафаэль уже предугадываетъ гармоническую, божественную фигуру, которая помѣстится въ самой картинѣ въ законченномъ видѣ“ [80]).

Въ „Срѣтеніи Господнемъ“ Рафаэль изобразилъ старца Симеона, которому Богородица отдаетъ въ руки Своего Сына. Но Младенецъ боится незнакомаго и протягиваетъ ручки къ Матери. Все это воспроизведено такъ, что свидѣтельствуетъ о необычайной наблюдательности Рафаэля и его умѣньѣ переносить дѣйствительность въ область искусства [81]). Въ картинѣ „Мадонна съ рыбой“ рыба, которую держитъ молодой Товій, и левъ списаны съ натуры. Видно, что художникъ долго и тщательно изучалъ ихъ [82]).

Когда Рафаэль достигнулъ зенита своего художественнаго развитія, когда ученики стекались къ нему отовсюду, когда монархи оспаривали другъ у друга малѣйшее произведеніе его кисти, онъ продолжаетъ внимательно изучать природу, никогда не довѣряя своей фантазіи. Для Св. Семейства (Мадонны Франциска I) онъ работаетъ, какъ и въ дни своей юности, передъ позирующей моделью, рисуя ее съ тщательностью, достойною самаго добросовѣстнаго реалиста [83]). Въ мастерскую художника позвана молодая крестьянка изъ Транстевере. Она одѣта въ

простую одежду, съ волосами кое-какъ причесанными. У нея согнуто колѣно и обнажена нога. Она нагибается, какъ бы для того, чтобы поднять ребенка, пока существующаго лишь въ воображеніи художника. Въ этомъ положеніи она позируетъ передъ Рафаэлемъ, желающимъ прежде всего истины, а потомъ уже красоты, останавливающимся на выраженіи лица, убѣждающимся въ пропорціяхъ, схватывающимъ игру мускуловъ и провѣряющимъ грацію своей идеи. Но онъ еще прошелъ лишь треть своего пути. Та же молодая женщина будетъ снова позировать передъ нимъ, но на этотъ разъ уже одѣтая и задрапированная, исключая ея лѣвой руки, остающейся обнаженной; впослѣдствіи эта рука, одѣтая въ рукавъ, будетъ нарисована отдѣльно. Сколько предосторожности, какая точность, какая любовь къ искусству! Достигнувъ тридцати пяти лѣтъ, апогея своего генія, Рафаэль два раза изучаетъ фигуру Пресвятой Дѣвы: сначала рисуетъ голое тѣло, которое задрапируется, потомъ одежду, облекающую нагое тѣло. А, вѣдь, Рафаэль зналъ наизусть фигуры Пресвятой Дѣвы съ Младенцемъ. Онѣ сами собой рисовались его перомъ, давая возможность по первому очерку угадывать ихъ будущую грацію. Но художнику необходимо было видѣть ихъ на землѣ, когда онѣ еще были простыми крестьянскими дѣвушками, неудостоенными еще ангельскаго посѣщенія и еще не обоготворенными художественнымъ вдохновеніемъ. Оттого, когда модель превратится въ Пресвятую Дѣву, когда ребенокъ кинется въ объятія своей матери, и серафимы набросаютъ цвѣтовъ въ его колыбель, произведеніе Рафаэля сохранитъ что-то естественное, что-то знакомое, близкое намъ; и оттого оно тѣмъ трогательнѣе, что было изображеніемъ человѣческой семьи прежде, чѣмъ стало картиною Божественнаго Семейства [84]).

По поводу портретовъ Рафаэля Мюнтцъ пишетъ: „Конечно, Рафаэль не менѣе страстно, чѣмъ эти художники (Фра Анжелико, Фра Бартоломео Делла Порто, Микель Анжело [85]), стремился къ идеалу, но онъ зналъ также удѣлять мѣсто дѣйствительности. Рафаэль наблюдатель неуступалъ Рафаэлю поэту“. „Точность, натуральность позы, интенсивность жизни, величественная осанка, тонкость психологическаго анализа, словомъ, нѣтъ ни одного изъ этихъ качествъ, которое не было бы доведено до высшей степени въ портретахъ Рафаэля“. „Долгое изученіе, соединенное съ живостью взгляда, дало возможность художнику освободить въ каждомъ моделѣ отъ кажущихся противорѣчій черту преобладающую, возвышающую личность до типа“ [86]).

Если мы находимъ столько реализма у Рафаэля, то встрѣтимъ не менѣе идеализма у Рембрандта, „этого, по словамъ Fromentin, обездоленнаго генія, этого мнимаго матеріалиста, этого живописца тривіальности и безобразія, бывшаго на самомъ дѣлѣ истиннымъ спиритуалистомъ, идеологомъ, витавшимъ въ области мысли, языкъ котораго есть языкъ идей“.

Древніе нѣмецкіе, фламандскіе и голландскіе живописцы и даже нѣкоторые изъ современниковъ Рембрандта старались освѣщать свои произведенія почти вездѣ одинаково, сообщая одинаковую рельефность и важность всѣмъ предметамъ, трактуя съ безупречною точностью самыя аксессуарныя мѣста, стараясь ничего не забыть, не умѣя ничѣмъ пренебрегать. Наоборотъ, Рембрандтъ, въ силу своего генія, поступалъ совсѣмъ иначе. Наиболѣе значительныя вещи онъ освѣщалъ, а остальное помѣщалъ въ тѣни. Такимъ образомъ, онъ упрощалъ сцену или фигуру и направлялъ вниманіе зрителя на самое важное, не допуская его развлекаться и мѣшая ему блуждать взорами по частямъ несущественнымъ. Оттого, глаза зрителя сосредоточиваются на идеѣ, выражаемой тѣмъ или другимъ произведеніемъ Рембрандта. Его упрекали въ томъ, что такое освѣщеніе условно, произвольно. Оно такъ и есть. Но въ этомъ-то его заслуга. Рембрандтъ сумѣлъ воспользоваться средствами, находящимися у всѣхъ въ распоряженіи. Онъ ихъ измѣнилъ и достигнулъ эффектовъ, до него неизвѣстныхъ. Освѣщеніе Рембрандта условно лишь съ точки зрѣнія сухой точности, но оправдывается высшими художественными соображеніями, принимающими во вниманіе стремленіе яснѣе выразить задуманную великимъ геніемъ мысль [88]).

Такъ, напримѣръ, въ „Урокѣ анатоміи“ трупъ, то-есть сама чествуемая наука, наперекоръ самой картинѣ, состоящей изъ ряда портретовъ, есть предметъ самый важный. Онъ обнаруживаетъ профессію и занятіе окружающихъ лицъ. Поэтому на трупъ и падаетъ освѣщеніе. Затѣмъ являются портреты. Лица выдѣляются изъ тѣни, окутывающей тѣла. Остальное лишь набросано. Архитектуры совсѣмъ нѣтъ. Неизвѣстно, гдѣ происходитъ сцена. Книга, ноги трупа, всѣ аксессуары, которые не должны отвлекать вниманіе зрителя, едва намѣчены и даже, по замѣчанію Havard, преднамѣренно сдѣланы небрежно [89]). Упомянутый авторъ такъ характеризуетъ идеализмъ Рембрандта: „Онъ изображалъ не того или другого человѣка, а просто человѣка“ [90]). Его сюжетъ — человѣчество. Смотря на его лица, мы узнаемъ не только ихъ профессію, ихъ темпераментъ, ихъ

расположеніе духа, но и возникающія въ ихъ умѣ мысли, волнующія ихъ сердце чувства, словомъ, ихъ душу [91]).

Идеализмъ и реализмъ — понятія относительныя. Великіе художники-реалисты не чужды идеализма, но лишь болѣе склонны къ изображенію дѣйствительности. Великіе художники-идеалисты отнюдь не игнорируютъ природу, но болѣе увлечены возможнымъ, желательнымъ, грядущимъ, чѣмъ настоящимъ. Чѣмъ болѣе художникъ вдается въ крайности этихъ двухъ направленій, тѣмъ болѣе вредитъ своему творчеству. Увлекаясь реализмомъ, онъ превращается въ копировщика природы. Присягая исключительному идеализму онъ впадаетъ въ манерную подражательность установленнымъ художественнымъ типамъ. Художественное достоинство едва ли не самыхъ яркихъ моментовъ исторіи искусства—греческаго періода и возрожденія „основано на гармоническомъ сочетаніи идеальнаго содержанія съ естественноправдивой формой“ [92]).

Призывъ къ соединенію идеалистическаго и реалистическаго начала въ искусствѣ мы слышимъ и въ наше время. И этотъ призывъ раздается со стороны наиболѣе положительной, наименѣе склонной къ мечтательнымъ грезамъ, а всецѣло сосредоточенной на точномъ изслѣдованіи, на позитивномъ знаніи, а именно, со стороны естествовѣдѣнія. „Процессъ подбора,—пишетъ Мечниковъ,—можетъ служить образцомъ того, какъ должно сложиться „искусство“ въ болѣе высокомъ и широкомъ смыслѣ, т.-е. и какъ изящное искусство, и какъ житейское искусство, или практическая философія. Въ обоихъ на первомъ планѣ долженъ быть поставленъ идеалъ, какъ продуктъ синтеза внутренняго и внѣшняго міра. Изящное искусство не должно быть реалистическимъ въ смыслѣ рабскаго подражанія дѣйствительности; оно можетъ и должно переходить за предѣлы послѣдней. Когда любитель садоводъ или животноводъ вызываетъ созданный имъ идеалъ на рисункѣ, то послѣдній изображаетъ животное или растеніе не такими, каковы они въ дѣйствительности, а такими, какими они должны быть впослѣдствіи. Только, если онъ серьезный идеалистъ, то въ своемъ идеалѣ онъ будетъ сообразоваться съ природою и ея законами, которыхъ обойти нельзя“ [93]).

Этотъ разумный идеализмъ не прикрашиваетъ дѣйствительности, не уноситъ насъ въ несбыточный міръ грезъ, а изображаетъ то, что должно быть. Въ сущности, подобный идеализмъ отождествляется съ реализмомъ: реализмъ воспроизводитъ дѣйствительность настоящаго времени, а идеализмъ предугадываетъ тоже дѣйствительность, но дѣйствительность будущаго. Смыслъ

искусства заключается въ томъ, чтобы быть грезой о лучшихъ временахъ, грезой, подвигающей человѣчество на пути прогресса [94]). „Искусство намъ показываетъ въ зеркалѣ то, что со временемъ станетъ дѣйствительностью въ жизни“ [95]).

Прогрессъ есть міровой законъ [96]). Вѣра въ лучшее будущее есть краеугольный камень современной этики. Люди труда имѣютъ право смотрѣть на себя, какъ на работниковъ великаго дѣла, созидающаго необъятную перспективу увеличенія человѣческаго благосостоянія [97]). „Перспектива безконечнаго развитія и прогресса есть современная религія, и это вѣрованіе съ прибылью замѣняетъ намъ исчезнувшій рай. Это убѣжденіе поддерживаетъ и утѣшаетъ насъ среди общественныхъ и частныхъ испытаній. Ободренные этими вѣрованіемъ, мы смотримъ на себя, какъ на работниковъ безконечнаго дѣла, къ которому всѣ призваны: малые и великіе, неизвѣстные и знаменитые“ [98]). Къ такимъ людямъ принадлежитъ и художникъ, создающій идеалъ, увлекающій своею красотою и заставляющій людей стремиться къ его осуществленію. Такъ это было всегда и продолжается до сихъ поръ. Ахиллесъ служилъ идеаломъ грекамъ до Александра Македонскаго включительно, старавшагося приблизиться къ этому воплощенію древней греческой доблести [99]). И въ наше время, въ нашей личной жизни играютъ ту же роль созданные искусствомъ герои, которыми мы увлекались въ наши молодые годы. И хотя теперь многіе изъ насъ улыбаются, вспомнивъ свое наивное Донъ-Кихотство, но это увлеченіе не прошло безслѣдно, а такъ или иначе повліяло на формировку нашего характера на направленіе нашей дѣятельности... Вспомнимъ, напримѣръ, вліяніе Вильгельма Мейстера на Карлейля [100]).

Искусство, создающее идеалъ, есть заря лучшаго будущаго, а художникъ—пророкъ [101]), провозглашающій намъ это благовѣстіе и увлекающій насъ на путь къ этой радостной цѣли. Но для этой великой миссіи художнику недостаточно имѣть талантъ и достигнуть блестящей виртуозности. Ему необходимо подняться надъ уровнемъ массы, слиться съ высшими интересами своего времени и всецѣло проникнуться призывомъ того великаго поэта, который былъ однимъ изъ могучихъ двигателей человѣчества на пути его стремленія къ высшимъ культурнымъ цѣлямъ: „Недостаточно,—пишетъ Шиллеръ,—изображать чувства яркими красками; нужно, чтобы чувства были высоки. Вдохновенія недостаточно, нужно вдохновеніе образованнаго духа. Все, что можетъ дать намъ художникъ, это свою индивидуальность. Эта индивидуальность должна сдѣлаться достойной того, чтобы показать ее

міру. Свою личность какъ можно болѣе облагородить, возвысить до чистой человѣчности — есть важнѣйшее дѣло художника. И это дѣло должно быть совершено прежде, а потомъ уже художникъ будетъ въ состояніи своими произведеніями трогать сердца лучшихъ изъ людей“ [102]).

Совершивъ это дѣло и сознавъ свою великую культурную миссію, онъ можетъ сказать о себѣ: „Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ“ [103]).

ПРИМѢЧАНІЯ къ ГЛАВѢ XV.

1) Ch. Darwin, On the Origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life. London. 1860, p. 490.

2) Ор. Хэдинъ. Натуралистъ въ Ла-Платѣ. Пер. Струнина. Спб. 1896, стр. 246—248, 251.

2*a*) „Въ пляскѣ игра становится искусствомъ“ (Ribot La Psychologie des sentiments. Paris. 1896. p. 326). Въ танцахъ зародышъ поэзіи, музыки, пластики живописи (Ibid. p. 326).

3) Immanuel Kants Kritik des Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 172. Schiller, ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe 14, 15, 27. Въ своихъ взглядахъ на игру Шиллеръ обнаруживаетъ вліяніе Канта и Юма (K. Groos, Die Spiele der Thiere. Iena. 1896, S. 3). Spencer, Principien des Psychologie. Uebers. von R. Vetter II S. 706.

4) Теорія происхожденія искусства изъ игры впервые у Гома (1696—1782), а потомъ у Спенсера. (Th Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 321). Игра—генезисъ искусства (большая библіографія). Th Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 321—322. Переходъ отъ игры къ художественной дѣятельности въ танцахъ. (Ibid. p. 325. Ср. Sergi, Psychologie esthétique. Liv. IV, ch. VI, § 374). Объ игрѣ, какъ генезисѣ искусства см. M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884. p. 8 suiv. Игрою можно объяснить не сущность, а происхожденіе искусства. (I. Cohn, Allgemeine Aesthetik Leipzig. 1901. S. 32). О разныхъ теоріяхъ, пытающихся объяснить происхожденіе искусства см. Max. Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart. 1906. S. 294—302.

5) K. Groos, Die Spiele der Thiere. Iena. 1896. S. 17—19.

6) Ibid. S. 12—13, 21.

7) Ibid. S. 20—21.

8) R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 276—277.

9) Ibid. S. 308.

10) Ibid. S. 270, 277, 312—313.

11) Ibid. S. 276. О происхожденіи искусства см. Yrjö Hirn. The Origins of Arts. London. 1900.

12) Ibid. p. 273—274.

13) Ibid. p. 288.

14) Perrot et Chipies, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1882. I, p. XLIX.

15) „Человѣкъ, если что-либо испытываетъ, или чѣмъ-нибудь наслаждается, то тотчасъ становится продуктивнымъ. Это неотъемлемое качество человѣческой природы. Можно сказать безъ преувеличенія, что это—сама человѣческая природа (Goethe, Ueber den sogenannten Dilettantismus. Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III, S. 377).

16. Одна изъ задачъ искусства увѣковѣчить прекрасное мгновенье. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 149). Искусство увѣковѣчиваетъ высшій моментъ существованія. Schelling, Ueber das Verhältniss der bildenden Künstre zu der Natur (Fr. W. J. Schellings sämmtliche Werke Stuttgart und Augsburg. (860. Bd. VII. Abth I. S. 302—303). Цѣль искусства обезсмертить изображенное явленіе. (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 101).

Портретное искусство сохраняетъ память объ усопшемъ. (Ibid. p. 173—174). Ср. Fiedler, Hildebrand, Henry Rutgen M... all. Aesthetik Principles. New York. Henry Rutgen Marshall, Tain, Pleasures and Aesthetics. London. 1894. Max Dessoir, Die Grundfragen der Gegenwärtigen Aesthetik. См. Neue Rundschan. August. 1905. VIII Heft. S. 935. См. Библ. списокъ у Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901.

17) Vorzugsbreit zwischen Kunst und Natur. G. T. Fechner, Vorschule der Ästhetik. Leipzig. 1876. II. S. 144 u. ff.

18) Karl Gross. Einleitung in die Äesthetik. Giessen 1892. S. 181 u. ff.

19) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876 II, S. 144—145.

20) Mamuel d'Épictète. Traduction nouvelle, suivie d'extraits, Des Entretiens d'Épictète et des pensées de Marc Aurèle avecune etude sur la philosophie d'Epictete par M. Guyau p. 102—103.

21) Дарвинъ, Происхожденіе человѣка. Пер. Сѣченова. Спб. 1873, стр. 107, 109 и далѣе. Вопросъ о томъ, что прекраснѣе: природа или искусство разрѣшали различно. „Можешь ли ты найти что-либо прекраснѣе и возвышеннѣе, чѣмъ солнце, луна, звѣзды, земля и море“, спрашиваетъ Эпиктетъ. (M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens d'Epictète et des Pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 117). „Природа никогда не можетъ быть ниже искусства, потому что оно, въ разныхъ формахъ, лишь подражаетъ природѣ“. (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St.-Hilaire. Paris 1876. Livre XI. § X, p. 407, ср. Livre III, § II p. 52—54). Природу предпочитаетъ искусству Чернышевскій въ „Эстетическихъ отношеніяхъ къ дѣйствительности“, 2 изд. Пыпина. Спб. 1865.

По мнѣнію Рёскина, природа прекраснѣе искусства (Рёскинъ, Современные художники. Пер. Когана, стр. 137). Красота искусства ниже красоты природы (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 273—275). „Созданное Богомъ всегда лучше того что сдѣлалъ человѣкъ (Ludvig Richter), R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. I. S. 249. Красота природы выше красоты искусства. (Ibid. II, S. 440). То же говорилъ Дарвинъ см. т. I этой книги). Но Аристотель указываетъ въ „Политикѣ“, что въ художественномъ произведеніи сконцентрировано то, что въ природѣ распредѣлено между многими (M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Cul-

turentwickelung. Leipzig. 1877. 3 Aufl. Bd. II, S. 381). По Гегелю, красота не въ природѣ, а въ искусствѣ (H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 154, 186—187, 193—195). Таково же мнѣніе и Фишера.

Природа можетъ имѣть эстетическое достоинство, художественное произведеніе должно его имѣть (Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. (1898. S. 200). Искусство превосходитъ природу. И. М. Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Москва 1904, стр. 43. Cherbulier, Lart et la nature. Искусство выше жизни и природы (Oscar Wilde, Huysmanns, Au Rebours). I. A. Byk, Die Physiologie des Schönen. Leipzig. 1878. Das Naturschöne (S. 55—64). Das Kunstschöne (S. 65—97). Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst Mainz. 1897. S. 6, 8, 10, 12, 37. Искусство прекраснѣе природы Grant-Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 87. Красота искусства и природы по Konrad Lange. Berlin. 1901. Bd. I, S. 53, 55—58, 71—72, 83—84, 107. Bd. II, S. 343—354. Къ произведеніямъ природы трудно относиться безкорыстно. Наоборотъ, художественныя произведенія созданы исключительно для безкорыстнаго созерцанія. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 34). Heckel, Die Kunstformen in der Natur.

Красота природы и красота искусства (Schiller, Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen Brief 26). О разныхъ эстетическихъ теоріяхъ по поводу отношенія искусства къ дѣйствительности Max. Dessoir, Die Grundfragen der gegenwärtigen Äesthetik. (Die neue Rundschau. August. 1905. VIII Heft. S. 933—937). Сравненіе природы и искусства (Schiller Sämmtliche Werke. Leipzig. Reclam jun. Bd. XII. S. 169—170. Тургеневъ, Довольно § 8. XV, XVI (См. Полное собраніе сочиненій Тургенева. Изд. 3. Спб. 1891, стр. 435—437). Groos, Einleitung in die Aesthetik. S. 52, p. 67—69, 176 и 185—187.

22) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 294. О стремленіи къ красотѣ въ живыхъ существахъ Hartmann, Philosophie des Unbewussten. 8 Aufl. I. S. 248 и ff. II, S. 81. Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I. 133.

23) M. Carriere, Aesthetik 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 294.

24) Ibid. II. S. 146—147.

25) Vies des hommes illustres de Plutarque Trad. par Al. Pierron. Paris. 1845. T. IV, p. 228. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 146.

26) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1876. Bd. IV. S. 414.

27) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 131—132. Ср. А. Ѳ. Кони, Ѳ. П. Гаазъ, стр. 165—170. Уголовное дѣло, изъ котораго заимствована „Власть Тьмы“ еще трагичнѣе драмы Л. Толстого („Новости“ 9 января 1896, № 9). Природа и дѣйствительность фантастичнѣе самаго пылкаго воображенія; (Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 12. Геологія учитъ, что въ прежнія времена существовали такія чудовища, которыя превосходятъ описаніе всѣхъ сказокъ (ed Clodd, A primer of evolution. London. 1895, p. 29). Сравненіе дѣйствительности и искусства. Schiller „Ueber das Erhabene. Schillers sämmtliche Werke Leipzig. Reclam jun Bd. XII. S. 169—170.

28) Guyau, L'art au point de vue sociologique, Paris. 1889. p. 19. Guyau, Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine, Paris. 1884, p. 12—13.

29) Г. Спенсеръ. Данныя науки о нравственности. Изд. журнада „Мысль“, Спб., 1880. стр. 140. Max Dessoir, Die Grundlagen der gegenwärtigen. Ästhetik. Die neue Rundschau. 1905. August. VIII Heft. S. 935—936. Herckenrath Problème d'Esthètique et de Morale. Paris. 1898, p. 138.

30) Гр. Л. Толстой, Анна Каренина, Москва. 1878. I, стр. 157—158.

31) Jouffroi, Cours de l'Esthètique. 3 èd. Paris. 1875, p. 353—354 Эм. Геннекенъ, Опытъ построенія научной критики. Пер. съ франц. Д. Струнина. Спб. 1892, стр. 15, 16, 19.

32) Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I, S. 100, 221. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. I. S. 54, ff. Groos, Einleitnng im die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 148 153—155 M. Guyau. L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 19, 107 Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst Mainz. 1897, S. 8, 9. Лишь при весьма низкой степени развитія эстетическаго чувства актеры на сценѣ дѣйствительно умирали (см. I т. этой книги, 2 изд. Спб. 1913, стр 347, прим. 74).

33) Искусство расширяетъ границы нашего „я“, давая возможность пожить жизнію другихъ людей. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst Berlin. 1901. I. S. 115, 345. II. S. 24—26, 50—54, 58, 59, 76—77. Художникъ открываетъ красоты, нами незамѣченныя, показываетъ намъ все богатство своей жизни и жизни насъ окружающей Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 69. Культура приводитъ къ ограниченной односторонности. Эстетическія наслажденія выводятъ изъ нея. Ibid. S. 241—246. Отсюда культурное значеніе эстетическаго принципа. Ibid. S. 246. Эстетическій принципъ выводитъ насъ изъ нашей ограниченной односторонности, приниженной раздѣленіемъ труда (Ibid. S. 274—275). Раздѣленіе труда все болѣе суживаетъ духовный горизонтъ культурнаго человѣка. Этому противодѣйствуетъ искусство. Chamberlain. R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 259—261. Односторонность современныхъ людей и гармоническая разносторонность древнихъ грековъ (Schiller, Ueber die aesthetische Erziehung der Menschen. Briefa 6).

34) Въ большей части ораторій Генделя изображена идея спасенія народной свободы самопожертвованіемъ героемъ націи (Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 491—492. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 478. Ораторіи Генделя исполняются ежегодно въ городахъ Рейнской провинціи: Кёльнѣ, Ахенѣ или Дюссельдорфѣ. Вліяніе этихъ ораторій на массу колоссальное (E. Naumann, Detsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart. 2 Aufl. Berlin. 1875. S. 88—89). При первомъ исполненіи „Мессіи“ Генделя въ Лондонѣ, когда раздались величественные звуки хора „Аллилуя“, то невольно всѣ присутствующіе встали. Обычай слушать „Аллилуя“ въ ораторіи „Мессія“ стоя сохранился въ Англіи до сихъ поръ. (H. Kretzschmar, G. Fr. Händel, (Sammlung musikalisches Vorträge. Herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Fünfte Reihe. Leipzig. 1884, S. 270).

35) Трагедія Эсхила „Персы“ (Théatre d'Eschyle. Traduction d'Alexis Pierron 8 èd. Paris. 1870, p. 74—75). Саламинская битва изображена въ живописи Каульбахомъ (Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 I. Nördlingen. 1879. II. S. 89).

36) G. Flaubert, La Tentation de Saint Antoine. Paris. 1882, p. 256—257.

37) Ibid., p. 258.

38) Ibid., p. 258.

39) Фаустъ Гёте. Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. Томъ II, стр. 26.

40) Ст. Шевырева. Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва, 1836, стр. 183. Искусство—результатъ стремленія выразить чувство. (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 83—85). Искусство привело къ религіи многихъ (романтниковъ). Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 99.

По мнѣнію названнаго писателя, религія мать искусства (Ibid. S. 119). Но религія не колыбель искусства (Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Leipzig. 1901. II. S. 146—147). Первобытное искусство изображаетъ не религіозные сюжеты, а людей и животныхъ. (Ibid. II, S. 147).

41) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. XLIX-L, 815. По мнѣнію Спенсера, задача искуства не столько выражать идеи, сколько эмоціи (Вѣстникъ иностранной литературы. 1902. Ноябрь, стр. 137—140).

42) Иногда замѣтна значительная точность подражанія въ первобытномъ искусствѣ. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II. S. 195). Ср. рисунки каменнаго вѣка (Ал. Бенуа, Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1912. Часть I, вып. 1, стр. 13. Репродукція тамъ же, стр. 13—16) „Однако самое совершенство этихъ изображеній говоритъ за то, что передъ нами памятники заключительнаго момента длиннѣйшаго періода доисторической культуры, сметенной и уничтоженной затѣмъ какими-то переворотами. Не можетъ быть, чтобы люди тогда сразу стали съ такимъ абсолютнымъ совершенствомъ схватывать формы и движенія животныхъ, что имъ сразу далась одна изъ труднѣйшихъ задачъ рисовальнаго искусства—нѣчто такое, что лишь послѣ тысячелѣтій неудачныхъ опытовъ удалось древнимъ ассиріянамъ, эллинамъ или Пизанелло и Леонардо да Винчи. (Тамъ же, стр. 13—14). О первобытномъ искусствѣ см. M. Hoerner. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Ch. Wien. 1898. Grasse. Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. О высокой виртуозности первобытнаго искусства см. Grasse, Die Aufänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 150—157, 186—187, 190—191. Виртуозность въ воспроизведеніи природныхъ формъ у дикарей (Ibid. S. 154—167, 173, 176—177, 180—181). Точная копировка въ примитивномъ искусствѣ (Ibid. S. 185). Подражаніе въ танцахъ и орнаментѣ дикарей. (Ibid. S. 113—114, 123—126, 134, 199).

О подражательной способности дикарей см. H. Spenser. The Principles of sociology. London. 1893. I, p. 81.

R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 159.

Conrad Fiedler (Der Ursprung der Künste. S. 169 ff. 187 ff.) отрицаетъ подражаніе въ искусствѣ Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 113—114.

43) Tarde, L'art et la logique. 1891, p. 306.

44) По мнѣнію Шнаазе, у архитектуры нѣтъ образца въ природѣ (Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. II. S. 28).

Архитектура не подражаетъ природѣ, а выражаетъ характеръ міросозерцанія даннаго народа (M. Carriere, Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 556).

45) Спенсеръ, Источники архитектуры. (Г. Спенсеръ, Научные, политическіе и философскіе опыты. Спб. 1886. I, стр. 178. L. Noiré, Die Entwicke-

lung der Kunst. Leipzig. 1874. S. 20. Замѣчается лишь общее соотношеніе между природой и архитектурой (Louis Gonze. L'art gothique. 216).

46) H. Hettner, Literaturgeschichte der 18 J. Buch. III, Abth. II. Braunschweig. 1879. S. 479.

46*a*) Кандыревъ, Строительные инстинкты человѣка. (Журналъ Журналовъ. 1898. Ноябрь. № 22, стр. 379—382, 384, 378). Рафаэль видѣлъ въ истинѣ подражаніе деревьямъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 382). Сравненіе готики съ лѣсомъ. (F. Th. Helmken, Dom in Köln. 2 Aufl. Köln. 1887. S. 90).

47) Лукрецій, О природѣ вещей. Пер. И. Рачинскаго. Москва. 1913. Книга V, стр. 208. (Стихъ 1380—1385).

48) Th. Baker, Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig. 1882. S. 2. По мнѣнію Валлашека, музыка произошла изъ такта, которымъ дикари регулируютъ совмѣстное дѣйствіе столь необходимое на охотѣ и войнѣ. Оно же представляетъ средство выражать горе и радость, отчего первое облегчается, а второе усиливается. Первобытная музыка появляется и развивается вмѣстѣ съ охотой и войной. Къ нимъ подготовляютъ подражательныя игры, составляющія подготовительную школу къ жизни. Здѣсь на первый планъ выступаетъ тактъ, изъ котораго произошла музыка (B. Wallaschek, Anfänge der Tonkuns. Leipzig. 1903. S. 312). Валлашекъ не согласенъ съ Спенсеромъ, Дарвиномъ и Бюхеромъ въ объясненіи происхожденія музыки и приближается къ Hirn'y (Ibid. S. 312). По мнѣнію Hirn'a ритмъ—начало искусства (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 86—87). Объ экспрессіи ритма ibid. p. 90—91. Ср. А. Неустроевъ, О происхожденіи музыки. Спб. 1892. Въ этой книгѣ собраны разныя теоріи о происхожденіи музыки.

49) W. Knight, The Philosophy of the Beautifull. London. 1891. I, p. 9.

50) Желаніе представить себѣ наглядно божество приводитъ къ его изображенію. (Эд. Тэйлоръ, Первобытная культура. Спб. 1873. II, стр. 236). О служеніи архитектуры, скульптуры и живописи религіи см. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II p. 59, 78—79.

51) Ibid. I, p. 747—748, 777.

52) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 133. О соединеніи человѣческихъ и животныхъ атрибутовъ въ богахъ см. Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité, II, p. 65—66. Объясненіе божествъ въ видѣ существъ частью животныхъ, частью людей см. у H. Spencer. The principles of sociology. London. 1893. Vol. 1, p. 342—343.

53) K. Woermann, Geschiehte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 499, 503, 511. Много рукъ у индійскихъ боговъ означаетъ всемогущество (F. Max Müller) W. Knight, The Philosophy of Beautiful. London. 1891. I, p. 17.

54) F. X. Kraus, Real-Encyklopedie der christichen Alterthümer. Freiburg. im Breisgan. 1882. Bd. I. S. 629. P. Raffaelle Garrucci Storia della arte Cristiana. Prato. 1873. Volume II. Tavola 67. 1876. Volume III Tavola 112.

55) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I. S. 18.

56) Ibid. I. S. 18.

57) J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen. nachalphabetischer Ordnung der Kunstvörter auf einander folgenden Artikel. Leipzig. 1792—1794.

Schnaase, Geschichte der bildenden Künste 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I.

S. 18. Впрочемъ, слово символъ встрѣчается у Мармонтеля (1723—1794). См. Oeuvres complètes de Marmonitel de l'Akadémie française. Paris. 1819. T. XV, p. 347.

О томъ, что такое символъ см. Goblet d'Alviella, L'idée de Dieu d'aprés l'anthropologie et l'histoire. Bruxelles. 1892. p. 97.

58) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 482.

59) Ibid. I. S. 483. Репродукція Христа въ видѣ Орфея см. M. Carrière, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. Tafel 15. Fig. 1. „Какъ ланъ желаетъ къ потокамъ воды, такъ желаетъ душа моя къ Тебѣ, Боже". (Псаломъ 41, 2).

60) Lafenestre. Titien. p. 27—28. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II p. 770.

61) См. Томъ I, изд. 2-е, стр. 208—209.

62) H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. II. S. 118. Ср. I, S. 432—437. E. Müntz. Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1895. III, p. 369. Объясненіе самого Микель Анжело. Ibid. III, p. 399. См. о нихъ H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. Tome II, p. 214—217.

63) M. Carrière. Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 497. Репродукцію см. M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. Taf. 29, Fig. 5.

64) Adam Bartsch. Le peintre graveur. Vienne. 1808. Vol VII, p. 88—89. W. Lübke und Carl von Lützow, Denkmäler der Kunst. S. Aufl. Stuttgart. 1884. Tafel. 83, Fig 6. S. 258. Репродукція также у W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte 10 Aufl. Stuttgart. 1887. II, S. 352.

Слово „аллегоріи" отъ греческаго ἀλλοῖος, что по-латыни значитъ „alienum" или „различное". (B. Bozanquet, A History of Aesthetic. London. 1892. p. 158). О словѣ „аллегорія" см. M. Carriere. Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 487. Символъ идетъ отъ единичнаго факта къ идеѣ, а аллегорія отъ абстрастной идеи къ факту (H. Lichtenberger, R. Wagner, Dichter und Denker. Dresden und Leipzig. 1899. S. 11). Объ аллегоріи см. P. Souriau, Les Suggestions dans l'art. Paris. 1893, p. 223, 229, 233.

65) Ч. Дарвинъ. О выраженіи ощущеній. Спб. 1872, стр. 47.

66) Th. Jouffroy. Cours. d'Esthétique. 3 èd. Paris. 1875, p. 206—211.

67) Апостолы сидятъ не вокругъ стола: ближайшая часть къ зрителю осталась незанятою. Эта странность объясняется тѣмъ, что къ нарисованному столу приставлялись столы для пріора и монаховъ, какъ пріобщавшихся къ трапезѣ Христа и Апостоловъ. „Прямо противъ входа, пишетъ Гете о „Тайной Вечери" Леонарда да Винчи, у узкаго простѣнка, въ глубинѣ залы, находился столъ пріора; по обѣ его стороны—столы монаховъ, всѣ на не высокомъ отъ пола уступѣ; и когда вошедшій оборачивался, то видѣлъ на четвертой нарисованный столъ, а за нимъ—Христа съ Его учениками, какъ бы принадлежащихъ къ монайствующей братіи. Величественное зрѣлище должно было являться въ часы трапезы, когда столы пріора и Христа, какъ два, одно противъ другого находящіяся, изображенія, смотрѣли другъ на друга, а монахи находились между ними". (О картинѣ Леонарда-да-Винчи: „Тайная Вечеря". Переводъ изъ Гете А. Ярославцева. Спб. 1858, стр. 6—7).

68) M. Carriere. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 125—127.

69) Эрихъ Франтцъ, Тайная Вечеря Леонарда-да-Винчи. (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1886. Томъ IV. Выпускъ 3, стр. 235—236.

70) Тамъ же, стр. 236—237.

71) Тамъ же, стр. 250—251. Otto Hoerth, Das Abendmahl der Leonardo-da-Vinci. Ein Beitrag zur Frage Seiner Künstlerischen Rekonstruktion. Leipzig. 1907. (In Kunstgeschichtliche Monographien).

72) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II, S. 106—107.

72*a*) „Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dells'altio perché sara detto nipote e non figliuolo della natura". (Говорю живописцамъ, что никто никогда не долженъ подражать манерѣ другого, потому будетъ названъ племянникомъ, а не сыномъ природы). Trattat della pittura di Leonardo-da-Vinci condotto sul cod Vaticano Urbinate 1270 con prefazione di Mareo Taburrini piecedeto della vita di Leonardo scritta da Giorgio Vasari con nuove note e comentario di Gaetano Milanesi. Roma. 1890, pag. 45.

Wolf (tamer) Lionarde-da-Vinci als Aesthetiker, Versuch einer Darstellung der Kunsttheorie Lionardos auf Grund seiner „Trattato della Pittura". Strasburg. 1901.

73) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. I. S. 14. Въ Московскомъ училищѣ живописи въ 80-хъ годахъ 19 в. академикъ А. Н. Макрицкій проповѣдывалъ, что натура—дура и изучать надобно только великихъ мастеровъ. См. Собко, В. Гр. Перовъ. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I. Выпускъ 1, стр. 140. Ср. Muller. Geschichte der Malerei im 19 Y. München. 1893. I. S. 14—15.

74) E. Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 446—447.

75. О Pieta Микель Анжело см. ibid. III, p. 383. О причинѣ, почему въ Pieta Микель Анжело изобразилъ Богородицу такой молодой онъ говорилъ Кондиви, обращая вниманіе на то, что отъ цѣломудрія женщина долѣе сохраняется: и тѣмъ болѣе Та, Которая никогда не знала ни грѣшной мысли, ни грѣшнаго влеченія (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auf. Berlin. 1884. I. S. 158—162.

76) „Дѣйствительность"—вотъ лозунгъ и послѣднее слово современнаго міра. (В. Бѣлинскій. Рѣчь о критикѣ А. Никитенко. Сочиненія В. Г. Бѣлинскаго. Изд. Павленкова. Спб. 1896. Томъ II, стр. 759.

76*a*) П. Ж. Прудонъ. Искусство, его основаніе и общественное назначеніе. Пер. подъ ред. Н. Курочкина. Спб. 1865, стр. 263.

77) Гоголь. Похожденія Чичикова или Мертвыя души. Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 595.

78) Gruyer. Les Vièrges de Raphael. II, p. 554.

79) E. Müntz. Raphael. Paris. 1881, p. 60.

80) Ibid. p. 68.

81) Ibid. p. 78.

82) Ibid. p. 400.

83) Ibid. p. 534. Репродукціи ibid. p. 536, 537.

84) Charles Blanc. Grammaire de dessein. Paris. 1867, p. 575—576.

85) Микель Анжело не любилъ писать портретовъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 132, 139—140. Ср. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7. Aufl. Berlin. 1894. I. S. 435). Онъ не заботился о портретномъ сходствѣ. Джульяно Медичи, герцога Немурскаго, и Лоренцо, герцога Урбинскаго (М. И. Соловьевъ, Микель Анжело Буонаротти.

Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III, выпускъ 6, стр. 495) въ статуяхъ на гробницѣ Медичи въ ризницѣ Санъ Лоренцо (H. Grimm, Lebne Michelangelo's 7 Aufl. Berlin. 1894. I. S. 435. II. S. 34). Объ этихъ статуяхъ ibid. I. S. 432 и далѣе, 435—437. Существуетъ только два портрета Микель Анжело: Витторіи Колонны и Ковельери. (Ibid. II, S. 351).

86) E. Müntz. Raphael. Paris. 1881, p. 552. О портретахъ Рафаэля см. Gruyer, Raphael, Peintre de portrait, E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 253 u ibid II, p. 156, 760, 766. III, p. 132—134 и Marco Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, p. 150.

87) Fromentin, Les maîtres d'autrefois. 3 éd. Paris. 1877; p. 413.

88) Havard., Histoire de la peinture hollandaise. Paris. 1881, p. 83—84.

89) Ibid. 86. О намѣренномъ устраненіи деталей см. G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876 II, S. 71. Части картины, наиболѣе тщательно написанныя, притягиваютъ взоръ. Точно также свѣтлыя и освѣщенныя точки въ картинѣ. (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 34, 53). Аналогичные пріемы въ литературѣ. См. Fr. Paulhan, De la description pittoresque. Revue Bleu. 1886, 17 juillet. T. XII, p. 72. Свѣтотѣнь даетъ возможность Рембрандту распредѣлять предметы по степени ихъ важности и характеристичности (Emil Michel Rembrandt, Paris. 1893, p. 75). Рембрандтъ сосредоточиваетъ вниманіе на главномъ (Ibid. p. 534). Рембрандтъ освѣщаетъ то, что самое важное. (Ibid. p. 524—525). Свѣтотѣнь у Рембрандта (Ibid. p. 20—26, 75, 233, 523—524). Ср. H. Cohen. Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. II, S. 377—380.

90) Havard. Histoire de la peinture hollandaise. Paris 1881, p. 76—78.

91) Ibid. p. 78.

92) W. Lubke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Aufl. Stuttgartt 1887. II. S. 97. Прудонъ искусство, его основаніе и общественное значеніе. Спб. 1865, стр. 35. Объ идеальнореальности F. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 23. О реализмѣ классическаго искусства Konrad Lenge, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 248—250. Реалистами были такъ называемые идеалисты-художники греческіе и итальянскіе (Ibid. I, S. 168). О реалистическомъ идеализмѣ см. А. Луначарскій. Основы позитивной эстетики (Очерки реалистическаго міровоззрѣнія. Спб. 1904, стр. 174).

93) И. И. Мечниковъ, Законъ Жизни. (Вѣстникъ Европы. 1891. Сентябрь, стр. 258). Объ идеализмѣ и культурной миссіи искусства. И. И. Мечниковъ. Искусство производства новыхъ разновидностей въ мірѣ животныхъ и растеній". (Русскія Вѣдомости 9 іюня 1903. № 157) ср. 55-ое прим. въ Введеніи къ I тому этой книги (2-из. 1913 стр. 23). И. И. Мечниковъ, этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 43. Гончаровъ „Лучше поздно, чѣмъ никогда" (И. А. Гончаровъ. Четыре Очерка. Спб. 1881, стр. 81—82.

94). „Guyau, L'art au point de vue sociologique, Paris. 1889, p. 165. Поэзія соединяетъ насъ съ идеаломъ лучшаго будущаго. (Ibid. p. 165). Искусство съ одной стороны зеркало дѣйствительности, съ другой изображеніе лучшаго будущаго. (Hettner, Literaturge-schichte der 18 J. 3 Aufl Breaunschweig. 1879. Drilttes Buch. Erste Abtheilung. S. 383. Drittes Buch, zweite Abth S. 125, 150.

95) M. Carrière, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885, I. S. 287.

96) Будущій прогрессъ человѣчества по Д. Ст. Миллю (Guyau, La morale anglaise contemporaine, 5 éd. Paris 1904 p. 78. (Вѣра въ лучшее будущее у

В. Гюго и Спенсера. (Guyau, L'art au point de vue sociologique, Paris. 1889 p. 239—240). Радужная будущность человѣчества (Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 723—761). Сумма добра всѣ увеличивается. (Ibid. p. 751). Симпатія становится все сильнѣе (Ibid. p. 745). Побѣда добра надъ зломъ. (Oeuvres complètes d'Edgar Quinet: L'Esprit nouveau. Paris 1874, p. 51—67). Надежда на лучшее будущее была уже у древнихъ персовъ. M. Carriere, Christus in der Vorzeit. (M. Carrière, Gesammeltc Werke. Leipzig. 1894. Rd. XIV, S. 115). (Ср. Юморъ стр. 48, примѣчаніе 301).

97) Letourneau, L'évolution morale. Paris. 1887, p. 463—465.

98) Ibid., p. 464.

99) M. Carrière, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwikelung und die Ideale der Menschheit 3 Aufl. Leipzig. 1877. Bd. II, S. 379.

100) Вѣстникъ Европы. 1881. Май стр. 264 Романы учатъ какъ жить. Marcel Prevost, Préface de la confession d'un amant. (P. Souriau, La Beauté rationelle. Paris. 1904, p. 490). Вліяніе книги. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. Спб. 1893, стр. 226.

101) Поэтъ-пророкъ (Тамъ же стр. 112—113). Ср. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 99, 119. Одни поэты только поэты, другіе вожди и пророки (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. II, S. 77). О культурномъ значеніи искусства. См. Ibid. II. S. 69. О міровомъ значеніи искусства См. Ibid II, S. 79. Геній—пророкъ (Guyau, L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 44—45). Поэтъ—пророкъ и жрецъ религіи безъ догматовъ. (Ibid. p. 163). Поэтъ—пророкъ будущаго (Ronsard). Ibid. 249—250. Пророчество художника Chamberlain. B. Wagner. 3 Aufl. München 1904. S. 463. Художникъ—пророкъ, укрѣпляющій вѣру въ лучшее будущее. (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst Leipzig. 1903. S. 302). Громадное нравственно-укрѣпляющее значеніе искусства для народа и для отдѣльныхъ общественныхъ единицъ. (Ibid. S. 300—304). Искусство, изображая подвиги героевъ, укрѣпляетъ ихъ потомковъ въ жизненной борьбѣ. (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London 1900, p. 179). Ср. I томъ 2 изд. стр. 334.

192) Schiller, Ueber Bürgers Gedichte (Schillers sämmtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Goedeke. Stuttgart. 1869. VI, S. 316).

103) А. Пушкинъ, Памятникъ. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3 А. С. Суворина. Спб. 1887. Томъ IV, стр. 23—24, варіанты см. стр. 283).

