

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

(ДИССЕРТАЦИЯ)

Настоящий трактат ограничивается общими выводами из фактов, подтверждая их опять только общими указаниями на факты. Вот первый пункт, относительно которого должно дать объяснение. Ныне век монографий, и сочинение может подвергнуться упреку в несовременности. Удаление из него всех специальных исследований может быть сочтено за пренебрежение к ним или за следствие мнения, что общие выводы могут обойтись без подтверждения фактами. Но такое заключение основывалось бы только на внешней форме труда, а не на внутреннем его характере¹. Реальное направление мыслей, развиваемых в нем, уже достаточно свидетельствует, что они возникли на почве реальности и что автор вообще придает очень мало значения для нашего времени фантастическим полетам даже и в области искусства, не только в деле науки. Сущность понятий, излагаемых автором, ручается за то, что он желал бы, если б мог, привести в своем сочинении многочисленные факты, из которых выведены его мнения. Но если б он решился следовать своему желанию, объем труда далеко превзошел бы определенные ему границы. Автор думает, однако, что общих указаний, им приводимых, достаточно, чтобы напомнить читателю десятки и сотни фактов, говорящих в пользу мнений, излагаемых в этом трактате, и потому надеется, что краткость объяснений не есть бездоказательность.

Но зачем же автор избрал такой общий, такой обширный вопрос, как эстетические отношения искусства к действительности, предметом своего исследования? Почему не избрал он какого-нибудь специального вопроса, как это большею частью ныне делается?

По силам ли автора задача, которую хотел он объяснить, решать это, конечно, не ему самому. Но предмет, привлечший его внимание, имеет ныне полное право об-

ращать на себя внимание всех людей, занимающихся эстетическими вопросами, то есть всех, интересующихся искусством, поэзией, литературой.

Автору кажется, что бесполезно толковать об основных вопросах науки только тогда, когда нельзя сказать о них ничего нового и основательного, когда не приготовлена еще возможность видеть, что наука изменяет свои прежние воззрения, и показать, в каком смысле, по всей вероятности, должны они измениться. Но когда выработаны материалы для нового воззрения на основные вопросы нашей специальной науки, и можно, и должно высказать эти основные идеи.

Уважение к действительной жизни, недоверчивость к априорическим, хотя бы и приятным для фантазии, гипотезам — вот характер направления, господствующего ныне в науке. Автору кажется, что необходимо привести к этому знаменателю и наши эстетические убеждения, если еще стоит говорить об эстетике.

Автор не менее, нежели кто-нибудь, признает необходимость специальных исследований; но ему кажется, что от времени до времени необходимо также обозревать содержание науки с общей точки зрения; кажется, что если важно собирать и исследовать факты, то не менее важно и стараться проникнуть в смысл их. Мы все признаем высокое значение истории искусства, особенно истории поэзии; итак, не могут не иметь высокого значения и вопросы о том, что такое искусство, что такое поэзия.

В гегелевской философии понятие прекрасного развивается таким образом:

Жизнь вселенной есть процесс осуществления абсолютной идеи. Полным осуществлением абсолютной идеи будет только вселенная во всем своем пространстве и во все течение своего существования; а в одном известном предмете, ограниченном пределами пространства и времени, абсолютная идея никогда не осуществляется вполне. Осуществляясь, абсолютная идея разлагается на цепь определенных идей; и каждая определенная идея в свою очередь вполне осуществляется только во всем бесконечном множестве обнимаемых ею предметов или существ, но никогда не может вполне осуществиться в одном отдельном существе.

Но все сферы духовной деятельности подчинены закону восхождения от непосредственности к посредственности. Вследствие этого закона абсолютная идея, вполне постигаемая только мышлением (познавание под формою

посредственности), первоначально является духу под формой непосредственности или под формой воззрения. Поэтому человеческому духу кажется, что отдельное существо, ограниченное пределами пространства и времени, совершенно соответствует своему понятию, кажется, что в нем вполне осуществилась идея, а в этой определенной идее вполне осуществилась идея вообще. Такое воззрение предмета есть призрак (*ist ein Schein*) в том отношении, что идея никогда не проявляется в отдельном предмете *вполне*; но под этим призраком скрывается истина, потому что в определенной идее действительно осуществляется до *некоторой степени* общая идея, а определенная идея осуществляется до *некоторой степени* в отдельном предмете. Этот скрывающий под собою истину призрак проявления идеи вполне в отдельном существе есть прекрасное (*das Schöne*)².

Так развивается понятие прекрасного в господствующей эстетической системе. Из этого основного воззрения следуют дальнейшие определения: прекрасное есть идея в форме ограниченного проявления; прекрасное есть отдельный чувственный предмет, который представляется чистым выражением идеи, так что в идее не остается ничего, что не проявлялось бы чувственно в этом отдельном предмете, а в отдельном чувственном предмете нет ничего, что не было бы чистым выражением идеи. Отдельный предмет в этом отношении называется образом (*das Bild*). Итак, прекрасное есть совершенное соответствие, совершенное тождество идеи с образом.

Я не буду говорить о том, что основные понятия, <из которых выводится у Гегеля определение прекрасного>, теперь уже признаны не выдерживающими критики; не буду говорить и о том, что прекрасное <у Гегеля> является только «призраком», проистекающим от непроницательности взгляда, не просветленного философским мышлением, перед которым исчезает кажущаяся полнота проявления идеи в отдельном предмете, так что <по системе Гегеля>, чем выше развито мышление, тем более исчезает перед ним прекрасное, и, наконец, для вполне развитого мышления есть только истинное, а прекрасного нет; не буду опровергать этого фактом, что на самом деле развитие мышления в человеке несколько не разрушает в нем эстетического чувства: все это уже было высказано много раз. Как следствие <основной идеи гегелевской системы> и часть метафизической системы, изложенное выше понятие о прекрасном падает вместе с нею. Но может быть

ложна система, а частная мысль, в нее вошедшая, может, будучи взята самостоятельно, оставаться справедливою, утверждаясь на своих особенных основаниях. Поэтому остается еще показать, что *гегелевское определение прекрасного* не выдерживает критики, будучи взято и вне связи с *упавшею ныне системою его метафизики*.

«Прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа» — в переводе на простой язык будет значить: «прекрасно то, что превосходно в своем роде; то, лучше чего нельзя себе вообразить в этом роде». Совершенно справедливо, что предмет должен быть превосходен в своем роде для того, чтобы называться прекрасным. Так, например, лес может быть прекрасен, но только «хороший» лес, высокий, прямой, густой, одним словом, превосходный лес; коряжник, жалкий, низенький, редкий лес не может быть прекрасен. Роза прекрасна; но только «хорошая», свежая, неоципанная роза. Одним словом, все прекрасное превосходно в своем роде. Но не все превосходное в своем роде прекрасно; крот может быть превосходным экземпляром породы кротов, но никогда не покажется он «прекрасным»; точно то же надобно сказать о большей части амфибий, многих породах рыб, даже многих птицах: чем лучше для естествоиспытателя животное такой породы, т. е. чем полнее выражается в нем его идея, тем оно некрасивее с эстетической точки зрения. Чем лучше в своем роде болото, тем хуже оно в эстетическом отношении. Не все превосходное в своем роде прекрасно; потому, что не все роды предметов прекрасны. Определение *Гегеля* прекрасного, как полного соответствия отдельного предмета с его идеею, слишком широко. Оно высказывает только, что в тех разрядах предметов и явлений, которые могут достигать красоты, прекрасными кажутся лучшие предметы и явления; но не объясняет, почему самые разряды предметов и явлений разделяются на такие, в которых является красота, и другие, в которых мы не замечаем ничего прекрасного.

Но с тем вместе оно и слишком тесно. «Прекрасным кажется то, что кажется полным осуществлением родовой идеи» значит также: «надобно, чтобы в прекрасном существе было все, что только может быть хорошего в существах этого рода; надобно, чтобы нельзя было найти ничего хорошего в других существах того же рода, чего не было бы в прекрасном предмете». Этого мы в самом деле и требуем от прекрасных явлений и предметов в тех царствах природы, где нет разнообразия типов одного и того

же рода предметов. Так, например, у дуба может быть один только характер красоты: он должен быть высок и густ; эти качества всегда находятся в прекрасном дубе, и ничего другого хорошего не найдется в других дубах. Но уже в животных является разнообразие типов одной породы, как скоро делаются они домашними.

Еще более такого разнообразия типов красоты в человеке, и мы даже никак не можем представить себе, чтобы все оттенки человеческой красоты совмещались в одном человеке.

Выражение: «прекрасным называется полное проявление идеи в отдельном предмете» — вовсе не определение прекрасного. Но в нем есть справедливая сторона — то, что «прекрасное» есть отдельный живой предмет, а не отвлеченная мысль; есть и другой справедливый намек на свойство истинно художественных произведений искусства: они всегда имеют содержанием своим что-нибудь интересное вообще для человека, а не для одного художника (намек этот заключается в том, что идея — «нечто общее, действующее всегда и везде»); отчего происходит это, увидим на своем месте.

Совершенно другой смысл имеет другое выражение, которое выставляют за тождественное с первым: «прекрасное есть единство идеи и образа, полное слияние идеи с образом»; это выражение говорит о действительно существенном признаке — только не идеи прекрасного вообще, а того, что называется «мастерским произведением», или художественным произведением искусства: прекрасно будет произведение искусства действительно тогда только, когда художник передал в произведении своем все то, что хотел передать. Конечно, портрет хорош только тогда, когда живописец сумел нарисовать совершенно того человека, которого хотел нарисовать. Но «прекрасно нарисовать лицо» и «нарисовать *прекрасное* лицо» — две совершенно различные вещи. Об этом качестве художественного произведения придется говорить при определении сущности искусства. Здесь же считаю не излишним заметить, что в определении красоты как единства идеи и образа, — в этом определении, имеющем в виду не прекрасное живой природы, а прекрасные произведения искусств, уже скрывается зародыш или результат того направления, по которому эстетика обыкновенно отдает предпочтение прекрасному в искусстве пред прекрасным в живой действительности.

Что же такое в сущности прекрасное, если нельзя определить его как «единство идеи и образа» или как «полное проявление идеи в отдельном предмете»?

Новое строится не так легко, как разрушается старое, и защищать не так легко, как нападать; потому очень может быть, что мнение о сущности прекрасного, кажущееся мне справедливым, не для всех покажется удовлетворительным; но если эстетические понятия, выводимые из господствующих ныне воззрений на отношения человеческой мысли к живой действительности, еще остались в моем изложении неполны, односторонни или шатки, то это, я надеюсь, недостатки не самых понятий, а только моего изложения.

Ощущение, производимое в человеке прекрасным, — светлая радость, похожая на ту, какую наполняет нас присутствие милого для нас существа*. Мы бескорыстно любим прекрасное, мы любимся, радуемся на него, как радуемся на милого нам человека. Из этого следует, что в прекрасном есть что-то милое, дорогое нашему сердцу. Но это «что-то» должно быть нечто чрезвычайно многообъемлющее, нечто способное принимать самые разнообразные формы, нечто чрезвычайно общее; потому что прекрасными кажутся нам предметы чрезвычайно разнообразные, существа, совершенно не похожие друг на друга.

Самое общее из того, что мило человеку, и самое милое ему на свете — *жизнь*; ближайшим образом такая жизнь, какую хотелось бы ему вести, какую любит он; потом и всякая жизнь, потому что все-таки лучше жить, чем не жить: все живое уже по самой природе своей ужасается гибели, небытия и любит жизнь. И кажется, что определение:

«прекрасное есть жизнь»;

«прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни», —

кажется, что это определение удовлетворительно объясняет все случаи, возбуждающие в нас чувство прекрас-

* Я говорю о том, что прекрасно по своей сущности, а не по тому только, что прекрасно изображено искусством; о прекрасных предметах и явлениях, а не о прекрасном их изображении в произведениях искусства: художественное произведение, пробуждая эстетическое наслаждение своими художественными достоинствами, может возбуждать тоску, даже отвращение сущностью изображаемого.

ного. Проследим главные проявления прекрасного в различных областях действительности, чтобы проверить это.

«Хорошая жизнь», «жизнь, как она должна быть», у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселанина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселанина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку — первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна, — это также необходимое условие красавицы сельской; светская «полувоздушная» красавица кажется поселанину решительно «невзрачною», даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли». Но работа не даст разжиреть: если сельская девушка толста, это род болезненности, знак «рыхлого» сложения, и народ считает большую полноту недостатком; у сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает, — об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях. Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при постоянной и нешуточной, но не чрезмерной работе. Совершенно другое дело светская красавица: уже несколько поколений предки ее жили, не работая руками; при бездейственном образе жизни крови льется в оконечности мало; с каждым новым поколением мускулы рук и ног слабеют, кости делаются тоньше; необходимым следствием всего этого должны быть маленькие ручки и ножки — они признак такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высших классов общества, — жизни без физической работы; если у светской женщины большие руки и ноги, это признак или того, что она дурно сложена, или того, что она не из старинной хорошей фамилии. По этому же самому у светской красавицы должны быть маленькие ушки. Мигрень, как известно, интересная болезнь — и не без причины: от бездействия кровь остается вся в средних органах, приливает к мозгу; нервная система и без того уже раздражительна от всеобщего

ослабления в организме; неизбежное следствие всего этого — продолжительные головные боли и разного рода нервные расстройства; что делать? и болезнь интересна, чуть не завидна, когда она следствие того образа жизни, который нам нравится. Здоровье, правда, никогда не может потерять своей цены в глазах человека, потому что и в довольстве и в роскоши плохо жить без здоровья — вследствие того румянец на щеках и цветущая здоровьем свежесть продолжают быть привлекательными и для светских людей; но болезненность, слабость, вялость, томность также имеют в глазах их достоинство красоты, как скоро кажутся следствием роскошно-бездейственного образа жизни. Бледность, томность, болезненность имеют еще другое значение для светских людей: если поселянин ищет отдыха, спокойствия, то люди образованного общества, у которых материальной нужды и физической усталости не бывает, но которым зато часто бывает скучно от безделья и отсутствия материальных забот, ищут «сильных ощущений, волнений, страстей», которыми придается цвет, разнообразие, увлекательность светской жизни, без того монотонной и бесцветной. А от сильных ощущений, от пылких страстей человек скоро изнашивается: как же не очароваться томностью, бледностью красавицы, если томность и бледность ее служат признаком, что она «много жила»?

Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней,
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей³.

Но если увлечение бледною, болезненною красотою — признак искусственной испорченности вкуса, то всякий истинно образованный человек чувствует, что истинная жизнь — жизнь ума и сердца. Она отражается в выражении лица, всего яснее в глазах — потому выражение лица, о котором так мало говорится в народных песнях, получает огромное значение в понятиях о красоте, господствующих между образованными людьми; и часто бывает, что человек кажется нам прекрасен только потому, что у него прекрасные, выразительные глаза.

Я пересмотрел, сколько позволяло место, главные принадлежности человеческой красоты, и мне кажется, что все они производят на нас впечатление прекрасного потому, что в них мы видим проявление жизни, как понимаем

ее. Теперь надобно посмотреть противоположную сторону предмета, рассмотреть, отчего человек бывает некрасив.

Причину некрасивости общей фигуры человека всякий укажет в том, что человек, имеющий дурную фигуру, — «дурно сложен». Мы очень хорошо знаем, что уродливость — следствие болезни или пагубных случаев, от которых особенно легко уродуется человек в первое время развития. Если жизнь и ее проявления — красота, очень естественно, что болезнь и ее следствия — безобразие. Но человек дурно сложенный — также урод, только в меньшей степени, и причины «дурного сложения» те же самые, которые производят уродливость, только слабее их. Если человек родится горбатым — это следствие несчастных обстоятельств, при которых совершалось первое его развитие; но сутуловатость — та же горбатость, только в меньшей степени, и должна происходить от тех же самых причин. Вообще, худо сложенный человек — до некоторой степени искаженный человек; его фигура говорит нам не о жизни, не о счастливом развитии, а о тяжелых сторонах развития, о неблагоприятных обстоятельствах. От общего очерка фигуры переходим к лицу. Черты его бывают хороши или сами по себе, или по своему выражению. В лице не нравится нам «злое», «неприятное» выражение потому, что злость — яд, отравляющий нашу жизнь. Но гораздо чаще лицо «некрасиво» не по выражению, а по самым чертам: черты лица некрасивы бывают в том случае, когда лицевые кости дурно организованы, когда хрящи и мускулы в своем развитии более или менее носят отпечаток уродливости, т. е. когда первое развитие человека совершалось в неблагоприятных обстоятельствах.

Совершенно излишне пускаться в подробные доказательства мысли, что красотою в царстве животных кажется человеку то, в чем выражается по человекообразным понятиям жизнь свежая, полная здоровья и сил. В млекопитающих животных, организация которых более близким образом сравнивается нашими глазами с наружностью человека, прекрасным кажется человеку округленность форм, полнота и свежесть; кажется прекрасным грациозность движений, потому что грациозными бывают движения какого-нибудь существа тогда, когда оно «хорошо сложено», т. е. напоминает человека хорошо сложенного, а не урода. Некрасивым кажется все «неуклюжее», т. е. до некоторой степени уродливое по нашим понятиям, везде отыскивающим сходство с человеком. Формы крокодила, инициры, черепахи напоминают млекопитающих живот-

ных, но в уродливом, искаженном, нелепом виде; потому ящерица, черепаха отвратительны. В лягушке к неприятности форм присоединяется еще то, что это животное покрыто холодной слизью, какою бывает покрыт труп; от этого лягушка делается еще отвратительнее.

Не нужно подробно говорить и о том, что в растениях нам нравится свежесть цвета и роскошность, богатство форм, обнаруживающие богатую силами, свежую жизнь. Увядающее растение нехорошо; растение, в котором мало жизненных соков, нехорошо.

Кроме того, шум и движение животных напоминают нам шум и движение человеческой жизни; до некоторой степени напоминают о ней шелест растений, качанье их ветвей, вечно колеблющиеся листочки их, — вот другой источник красоты для нас в растительном и животном царстве; пейзаж прекрасен тогда, когда оживлен.

Проводить в подробности по различным царствам природы мысль, что прекрасное есть жизнь, и ближайшим образом жизнь, напоминающая о человеке и о человеческой жизни, я считаю излишним потому, что <и Гегель, и Фишер постоянно говорят о том>, что красоту в природе составляет то, что напоминает человека (или, выражаясь <гегелевским термином>, предвозвещает личность), что прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человека <великая мысль, глубокая! О, как хороша была бы гегелевская эстетика, если бы эта мысль, прекрасно развитая в ней, была поставлена основною мыслью вместо фантастического отыскивания полноты проявляемой идеи!>. Потому, показав, что прекрасное в человеке — жизнь, не нужно и доказывать, что прекрасное во всех остальных областях действительности, которое становится в глазах человека прекрасным только потому, что служит намеком на прекрасное в человеке и его жизни, также есть жизнь.

Но нельзя не прибавить, что вообще на природу смотрит человек глазами владельца, и на земле прекрасным кажется ему также то, с чем связано счастье, довольство человеческой жизни. Солнце и дневной свет очаровательно прекрасны, между прочим, потому, что в них источник всей жизни в природе, и потому, что дневной свет благотворно действует прямо на жизненные отправления человека, возвышая в нем органическую деятельность, а через это благотворно действует даже на расположение нашего духа.

〈Можно даже вообще сказать, что, читая в эстетике Гегеля те места, где говорится о том, что прекрасно в действительности, приходишь к мысли, что бессознательно принимал он прекрасным в природе говорящее нам о жизни, между тем как сознательно поставлял красоту в полноте проявления идеи. У Фишера в отделении «О прекрасном в природе» постоянно говорится, что прекрасное только то, что живое или кажется живым. И в самом развитии идеи прекрасного слово «жизнь» очень часто попадает у Гегеля, так〉 что, наконец, можно спросить, есть ли существенное различие между нашим определением «прекрасное есть жизнь» и 〈между определением его:〉 «прекрасное есть полное единство идеи и образа»? Такой вопрос рождается тем естественнее, что под «идеєю» 〈у Гегеля〉 понимается «общее понятие так, как оно определяется всеми подробностями своего действительного существования», и потому между понятием идеи и понятием жизни (или, точнее, понятием жизненной силы) есть прямая связь. Не есть ли предлагаемое нами определение только переложением на обыкновенный язык того, что высказывается в господствующем определении терминологиею спекулятивной философии?

Мы увидим, что есть существенная разница между тем и другим способом понимать прекрасное. Определяя прекрасное как полное проявление идеи в отдельном существе, мы необходимо придем к выводу: «прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в нее нашу фантазию»; из этого будет следовать, что, «собственно говоря, прекрасное создается нашею фантазию, а в действительности (или, 〈по Гегелю〉: в природе) истинно прекрасного нет»; из того, что в природе нет истинно прекрасного, будет следовать, что «искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности» и что «прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в объективной действительности», — все эти мысли составляют сущность 〈гегелевской эстетики и являются в ней〉 не случайно, а по строгому логическому развитию основного понятия о прекрасном.

Напротив того, из определения «прекрасное есть жизнь» будет следовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством; происхождение искусства должно быть при таком воззрении на красоту в действительности объясняемо из совер-

шенно другого источника; после того и существенное значение искусства явится совершенно в другом свете.

Итак, должно сказать, что новое понятие о сущности прекрасного, будучи выводом из таких общих воззрений на отношения действительного мира к воображаемому, которые совершенно различны от господствовавших прежде в науке, приводя к эстетической системе, также существенно различающейся от систем, господствовавших в последнее время, и само существенно различно от прежних понятий о сущности прекрасного. Но с тем вместе оно представляется как их необходимое дальнейшее развитие. Существенное различие между господствующею и предлагаемою эстетическими системами будем видеть постоянно; чтобы указать на точку тесного родства между ними, скажем, что новое воззрение объясняет важнейшие эстетические факты, которые выставлялись на вид в прежней системе. Так, например, из определения «прекрасное есть жизнь» становится понятно, почему в области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа — жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлеченные, общие мысли не входят в область жизни.

Что касается существенного различия прежнего и предлагаемого нами понятия о прекрасном, оно обнаруживается, как мы сказали, на каждом шагу; первое доказательство этого представляется нам в понятиях об отношении к прекрасному возвышенного и комического, которые в господствующей эстетической системе признаются соподчиненными видоизменениями прекрасного, происходящими от различного отношения между двумя его факторами, идеею и образом. (По гегелевской системе) чистое единство идеи и образа есть то, что называется собственно прекрасным; но не всегда бывает равновесие между образом и идеею: иногда идея берет перевес над образом и, являясь нам в своей всеобщности, бесконечности, переносит нас в область абсолютной идеи, в область бесконечного — это называется возвышенным (*das Erhabene*); иногда образ подавляет, искажает идею — это называется комическим (*das Komische*)⁴.

Подвергнув критике коренное понятие, мы должны подвергнуть ей и вытекающие из него воззрения, должны исследовать сущность возвышенного и комического и их отношения к прекрасному.

Господствующая эстетическая система дает нам два определения возвышенного, как давала два определения

прекрасного. «Возвышенное есть перевес идеи над формой», и «возвышенное есть проявление абсолютного». В сущности эти два определения совершенно различны, как существенно различными найдены были нами и два определения прекрасного, представляемые господствующей системой; в самом деле, перевес идеи над формой производит не собственно понятие возвышенного, а понятие «туманного, неопределенного» и понятие «безобразного» (*das Hässliche*), (как это прекрасно развивается у одного из новейших эстетиков, Фишера, в трактате о возвышенном и во введении к трактату о комическом); между тем как формула «возвышенное есть то, что пробуждает в нас (или, (выражаясь терминами гегелевской школы), — что проявляет в себе) идею бесконечного» остается определением собственно возвышенного. Потому каждое из них должно рассмотреть особенно.

Очень легко показать неприложимость к возвышенному определения «возвышенное есть перевес идеи над образом», после того как сам Фишер, его принимающий, сделал это, объяснив, что от перевеса идеи над образом (выражая ту же мысль обыкновенным языком: от превозможения силы, проявляющейся в предмете, над всеми стесняющими ее силами, или, в природе органической, над законами организма, ее проявляющего) происходит безобразное или неопределенное («безобразное» сказал бы я, если бы не боялся впасть в игру слов, сопоставляя безобразное и безобразное). Оба эти понятия совершенно различны от понятия возвышенного. Правда, безобразное бывает возвышенным, когда оно ужасно; правда, туманная неопределенность усиливает впечатление возвышенного, производимое ужасным или огромным; но безобразное, если оно не страшно, бывает просто отвратительно или некрасиво; туманное, неопределенное не производит никакого эстетического действия, если не огромно или не ужасно. Безобразием или туманною неопределенностью характеризуются не все роды возвышенного; безобразное или неопределенное не всегда имеет характер возвышенного. Очевидно, что эти понятия различны от понятия возвышенного. «Перевес идеи над формой», говоря строго, относится к тому роду событий в мире нравственном и явлений в мире материальном, когда предмет разрушается от избытка собственных сил; неоспоримо, что эти явления часто имеют характер чрезвычайно возвышенный; но только тогда, когда сила, разрушающая сосуд, ее заключающий, уже имеет характер возвышенности или предмет,

ею разрушаемый, уже кажется нам возвышенным, независимо от своей гибели собственною силою. Иначе о возвышенном не будет и речи. Когда Ниагарский водопад, сокрушив скалу, его образующую, уничтожится напором собственных сил; когда Александр Македонский погибает от избытка собственной энергии; когда Рим падает собственной тяжестью,— это явления возвышенные; но потому, что Ниагарский водопад, Римская империя, личность Александра Македонского сами по себе уже принадлежат области возвышенного; какова жизнь, такова и смерть, какова деятельность, таково и падение. Тайна возвышенности здесь не в «перевесе идеи над явлением», а в характере самого явления; только от величия сокрушающегося явления заимствует свою возвышенность и его сокрушение. Само по себе исчезновение от перевеса внутренней силы над ее временным проявлением не есть еще критериум возвышенного. Яснее всего «перевес идеи над формой» высказывается в том явлении, когда зародыш листа, разрастаясь, разрывает оболочку почки, его родившей; но это явление решительно не относится к разряду возвышенных. «Перевесом идеи над формой», погибелью самого предмета от избытка развивающихся в нем сил отличается так называемая отрицательная форма возвышенного от положительной. Справедливо, что возвышенное отрицательное выше возвышенного положительного; потому надобно согласиться, что «перевесом идеи над формой» усиливается эффект возвышенного, как может он усиливаться многими другими обстоятельствами, напр., уединенностью возвышенного явления (пирамида в открытой степи величественнее, нежели была бы среди других громадных построек; среди высоких холмов ее величие исчезло бы); но усиливающее эффект обстоятельство не есть еще источник самого эффекта, притом перевеса идеи над образом, силы над явлением очень часто не бывает в положительном возвышенном. Примеры этого могут быть во множестве отысканы в каждом курсе эстетики.

Переходим к другому определению возвышенного: «возвышенное есть проявление идеи бесконечного», (выражаясь гегелевским языком), или, выражая эту философскую формулу обыкновенным языком: «возвышенное есть то, что возбуждает в нас идею бесконечного». Самый беглый взгляд на трактат о возвышенном в новейших эстетиках убеждает нас, что это определение возвышенного лежит в сущности (гегелевских) понятий о нем. Мало того, мысль, что возвышенными явлениями возбуждается

в человеке предчувствие бесконечного, господствует и в понятиях людей, чуждых строгой науке; редко можно найти сочинение, в котором не высказывалась бы она, как скоро представляется повод, хотя самый отдаленный; почти в каждом описании величественного пейзажа, в каждом рассказе о каком-нибудь ужасном событии найдется подобное отступление или применение. Потому на мысль о возбуждении величественным идеи абсолютного должно обратить более внимания, нежели на предыдущее понятие о перевесе в нем идеи над образом, критику которого было достаточно ограничить несколькими словами.

К сожалению, здесь не место подвергать анализу идею «абсолюта», или бесконечного, и показывать настоящее значение абсолютного в области метафизических понятий; тогда только, когда мы поймем это значение, представится нам вся неосновательность понимания под возвышенным бесконечного. Но и не пускаясь в метафизические прения, мы можем увидеть из фактов, что идея бесконечного, как бы ни понимать ее, не всегда, или, лучше сказать, — почти никогда не связана с идеею возвышенного. Строго и беспристрастно наблюдая за тем, что происходит в нас, когда мы созерцаем возвышенное, мы убедимся, что 1) возвышенным представляется нам самый предмет, а не какие-нибудь вызываемые этим предметом мысли; так, например, величествен сам по себе Казбек, величественно само по себе море, величественна сама по себе личность Цезаря или Катона. Конечно, при созерцании возвышенного предмета могут пробуждаться в нас различного рода мысли, усиливающие впечатление, им на нас производимое; но возбуждаются они или нет, — дело случая, независимо от которого предмет остается возвышенным: мысли и воспоминания, усиливающие ощущение, рождаются при всяком ощущении, но они уже следствие, а не причина первоначального ощущения, и если, задумавшись над подвигом Муция Сцеволы, я дохожу до мысли: «да, безгранична сила патриотизма», то мысль эта только следствие впечатления, произведенного на меня независимо от нее *самым поступком* Муция Сцеволы, а не причина этого впечатления; точно так же мысль: «нет ничего на земле прекраснее человека», которая может пробудиться во мне, когда я задумаюсь, глядя на изображение прекрасного лица, не причина того, что я восхищаюсь им, как прекрасным, а следствие того, что оно уже прежде нее, независимо от нее кажется мне прекрасно. И потому, если бы даже согласиться, что созерцание возвышенного всегда

ведет к идее бесконечного, то возвышенное, порождающее такую мысль, а не порождаемое ею, должно иметь причину своего действия на нас не в ней, а в чем-нибудь другом. Но, рассматривая свое представление о возвышенном предмете, мы открываем, 2) что очень часто предмет кажется нам возвышен, не переставая в то же время казаться далеко не беспредельным и оставаясь в решительной противоположности с идеею безграничности. Так, Монблан или Казбек — возвышенный, величественный предмет: но никто из нас не думает, в противоречие собственным глазам, видеть в нем безграничное или неизмеримо великое. Море кажется беспредельным, когда не видно берегов: но все эстетики утверждают (и совершенно справедливо), что море кажется гораздо величественнее, когда виден берег, нежели тогда, когда берегов не видно. Вот факт, обнаруживающий, что идея возвышенного не только не порождается идеею безграничного, но даже может быть (и часто бывает) в противоречии с нею, что условие безграничности может быть невыгодно для впечатления, производимого возвышенным. Идем далее, пересматривая ряд величественных явлений по мере возрастания эффекта, ими производимого на чувство возвышенного. Гроза — одно из величественнейших явлений в природе; но необходимо иметь слишком восторженное воображение, чтобы видеть какую бы то ни было связь между грозою и бесконечностью. Во время грозы мы восхищаемся, думая при этом только о самой грозе. «Но во время грозы человек чувствует собственную ничтожность пред силами природы, силы природы кажутся ему безмерно превышающими его силы». Что силы грозы кажутся нам чрезвычайно превышающими наши собственные силы, это правда; но если явление представляется непреодолимым для человека, из этого еще не следует, чтобы оно казалось нам неизмеримо, бесконечно могущественным. Напротив, человек, смотря на грозу, очень хорошо помнит, что она бессильна над землею, что первый ничтожный холм непоколебимо отразит весь напор урагана, все удары молнии. Правда, удар молнии может убить человека; но что ж из этого? Не эта мысль причиною, что гроза кажется мне величественною. Когда я смотрю на то, как вертятся крылья ветряной мельницы, я также очень хорошо знаю, как щепку, задев меня, мельничное крыло переломит меня, как щепку, я «сознаю ничтожность своих сил перед силою» мельничного крыла; а между тем едва ли в ком-нибудь взгляд на вертящуюся мельницу возбуждал ощущение возвышенного. «Но здесь

не пробуждается во мне опасения за себя; я знаю, что мельничное крыло не зацепит меня; во мне нет чувства ужаса, какое пробуждается грозой». — Справедливо; но этим говорится уже совершенно не то, что говорилось прежде; этим говорится: «возвышенное есть ужасное, грозное». Посмотрим на это определение «возвышенного сил природы», которое в самом деле находим в эстетиках. Ужасное очень часто бывает возвышенным, это правда; но не всегда оно бывает возвышенным: гремучая змея, скорпион, тарантул ужаснее льва; но они отвратительно-ужасны, а не возвышенно-ужасны. Чувство ужаса может усиливать ощущение возвышенного, но ужас и возвышенность — два совершенно различных понятия. Идем, однако, далее по ряду величественных явлений. В природе мы не видели ничего, прямо говорящего о безграничности; против заключения, выводимого отсюда, можно заметить, что «истинно возвышенное не в природе, а в самом человеке»; согласимся, хотя и в природе много истинно возвышенного. Но почему же «возвышенна» кажется нам «безграничная» любовь или порыв «всесокрушающего» гнева? Неужели потому, что сила этих стремлений «неодолима», «пробуждает идею бесконечного своею неодолимостью»? Если так, то гораздо неодолимее потребность спать: самый страстный любовник едва ли может пробыть без сна четверо суток; гораздо неодолимее потребность «любить» потребность есть и пить: это истинно безграничная потребность, потому что нет человека, не признающего силы ее, между тем как о любви очень многие не имеют и понятия; из-за этой потребности совершается гораздо больше и гораздо труднейших подвигов, нежели от «всесильного» могущества любви. Почему же мысль о еде и питье не возвышенна, а идея любви возвышенна? Непреодолимость не есть еще возвышенность; безграничность и бесконечность вовсе не связаны с идеею величественного.

Едва ли можно после этого разделять мысль, что «возвышенное есть перевес идеи над формою», или что «сущность возвышенного состоит в пробуждении идеи бесконечного». В чем же состоит она? Очень простое определение возвышенного будет, кажется, вполне обнимать и достаточно объяснять все явления, относящиеся к его области.

«Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами». — «Возвышенный предмет — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами; возвышенно явление, которое

гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами».

Монблан и Казбек — величественные горы, потому что гораздо огромное дюжинных гор и пригорков, которые мы привыкли видеть; «величественный» лес в двадцать раз выше наших яблонь, акаций и в тысячу раз огромное наших садов и рощ. Волга гораздо шире Тверцы или Клязьмы; гладкая площадь моря гораздо обширнее площади прудов и маленьких озер, которые беспрестанно попадают путешественнику; волны моря гораздо выше волн этих озер, потому буря на море возвышенное явление, хотя бы никому не угрожала опасностью; свиреный ветер во время грозы во сто раз сильнее обыкновенного ветра, шум и рев его гораздо сильнее шума и свиста, производимого обыкновенным крепким ветром; во время грозы гораздо темнее, нежели в обыкновенное время, темнота доходит до черноты; молния ослепительнее всякого света — все это делает грозу возвышенным явлением. Любовь гораздо сильнее наших ежедневных мелочных расчетов и побуждений; гнев, ревность, всякая вообще страсть также гораздо сильнее их — потому страсть возвышенное явление. Юлий Цезарь, Отелло, Дездемона, Офелия — возвышенные личности; потому что Юлий Цезарь, как полководец и государственный человек, далеко выше всех полководцев и государственных людей своего времени; Отелло любит и ревнует гораздо сильнее дюжинных людей; Дездемона и Офелия любят и страдают с такой полной преданностью, способность к которой найдется далеко не во всякой женщине. «Гораздо больше, гораздо сильнее» — вот отличительная черта возвышенного.

Надобно прибавить, что вместо термина «возвышенное» (*das Erhabene*) было бы гораздо проще, характеристичнее и лучше говорить «великое» (*das Grosse*). Юлий Цезарь, Марий не «возвышенные», а «великие» характеры. Нравственная возвышенность — только один частный род величия вообще.

Просмотрев лучше курсы эстетики, легко убедиться, что в нашем кратком обзоре подведены под принимаемое нами понятие возвышенного или великого все его главные видоизменения. Остается показать, как принимаемое нами воззрение на сущность возвышенного относится к подобным мыслям, высказанным в известных ныне курсах эстетики.

О том, что «возвышенность» — следствие превосходства над окружающим, говорится у Канта⁵ и вслед за ним

у позднейших эстетиков (у Гегеля, у Фишера): «Мы сравниваем, — говорят они, — возвышенное в пространстве с окружающими его предметами; для этого на возвышенном предмете должны быть легкие подразделения, дающие возможность, сравнивая, считать, во сколько раз он больше окружающих его предметов, во сколько раз, напр., гора больше дерева, растущего на ней. Счет так длинен, что, не дошедши до конца, мы уже теряемся в нем; окончив его, должны опять начинать, потому что не могли сосчитать, и считаем опять безуспешно. Таким образом, нам кажется, наконец, что гора неизмеримо велика, бесконечно велика». — «Сравнение с окружающими предметами необходимо для того, чтобы предмет казался возвышенным», — мысль очень близкая к принимаемому нами воззрению на основной признак возвышенного⁶. Но обыкновенно она прилагается только к возвышенному в пространстве, между тем как ее должно одинаково проводить по всем родам возвышенного. Обыкновенно говорят: «возвышенное состоит в превозможении идеи над формою, и это превозможение на низших степенях возвышенного узнается сравнением предмета по величине с окружающими предметами»; нам кажется, что должно говорить: «превосходство великого (или возвышенного) над мелким и дюжинным состоит в гораздо большей величине (возвышенное в пространстве или во времени) или в гораздо большей силе (возвышенное сил природы и возвышенное в человеке)». Из второстепенного и частного признака возвышенности сравнение и превосходство по великости должно быть возведено в главную и общую мысль при определении возвышенного.

Таким образом, принимаемое нами понятие возвышенного точно так же относится к обыкновенному определению его, как наше понятие о сущности прекрасного к прежнему взгляду, — в обоих случаях возводится на степень общего и существенного начала то, что прежде считалось частным и второстепенным признаком, было закрываемо от внимания другими понятиями, которые мы отбрасываем как побочные.

Вследствие изменения точки зрения и возвышенное, подобно прекрасному, представляется нам как явление более самостоятельное и, однако же, более близкое человеку, нежели представлялось. С тем вместе наше воззрение на сущность возвышенного признает его фактическую реальность, между тем как обыкновенно полагают, будто бы возвышенное в действительности только *кажется* возвы-

шенным от вмешательства нашей фантазии, расширяющей до безграничности объем или силу возвышенного предмета или явления. И действительно, если возвышенное существо есть бесконечное, то возвышенного нет в мире, доступном нашим чувствам и нашему уму.

Но если по определениям прекрасного и возвышенного, нами принимаемым, прекрасному и возвышенному придается независимость от фантазии, то, с другой стороны, этими определениями выставляется на первый план отношение к человеку вообще и к его понятиям тех предметов и явлений, которые находит человек прекрасными и возвышенными: прекрасное то, в чем *мы* видим жизнь так, как *мы* понимаем и желаем ее, как она радует *нас*; великое то, что гораздо выше предметов, с которыми сравниваем его *мы*. Из обыкновенных (гегелевских) определений, напротив, по странному противоречию, следует: прекрасное и великое вносятся в действительность человеческим взглядом на вещи, создаются человеком, но не имеют никакой связи с понятиями человека, с его взглядом на вещи. Ясно также, что определениями прекрасного и возвышенного, которые кажутся нам справедливыми, разрушается непосредственная связь этих понятий, подчиняемых одно другому определениями: «прекрасное есть равновесие идеи и образа», «возвышенное есть перевес идеи над образом». В самом деле, принимая определение «прекрасное есть жизнь», «возвышенное есть то, что гораздо больше всего близкого или подобного», мы должны будем сказать, что прекрасное и возвышенное — совершенно различные понятия, не подчиненные друг другу и соподчиненные только одному общему понятию, очень далекому от так называемых эстетических понятий: «интересное».

Потому, если эстетика — наука о прекрасном по содержанию, то она не имеет права говорить о возвышенном, как не имеет права говорить о добром, истинном и т. д. Если же понимать под эстетикой науку об искусстве, то, конечно, она должна говорить о возвышенном, потому что возвышенное входит в область искусства.

Но, говоря о возвышенном, до сих пор мы не касались трагического, которое обыкновенно признают высшим, глубочайшим родом возвышенного.

Господствующие ныне в науке понятия о трагическом играют очень важную роль не только в эстетике, но и во многих других науках (напр., в истории), даже сливаются с обиходными понятиями о жизни. Поэтому я считаю излишним довольно подробно изложить их, чтобы дать

основание своей критике. В изложении буду я строго следовать Фишеру, которого эстетика ныне считается наилучшею в Германии.

«Субъект по своей природе существо деятельное. Действуя, он переносит во внешний мир свою волю и тем самым приходит в столкновение с законом необходимости, властвующим во внешнем мире. Но действие субъекта необходимо запечатлено индивидуальной ограниченностью и потому нарушает абсолютное единство объективной связи мира. Это оскорбление есть вина (*die Schuld*) и отзывается в субъекте тем, что, связанный узами единства, внешний мир весь как одно целое взволновывается действием субъекта и чрез это отдельный поступок субъекта влечет за собою необозримый и непредусмотримый ряд последствий, в которых субъект уже не узнает своего поступка и своей воли; тем не менее он должен признавать необходимую связь всех этих последующих явлений со своим поступком и чувствовать себя в ответственности за них. Ответственность за то, чего не хотел и что, однако, сделал он, имеет для субъекта последствием страдание, т. е. выражение противодействия от нарушенного хода вещей во внешнем мире нарушившему их действию. Необходимость этого противодействия и страдания усиливается тем, что угрожаемый субъект предвидит последствия, предвидит зло себе, но подвергается ему через те самые средства, которыми хотел избежать его. Страдание может усилиться до гибели субъекта и его дела. Но дело субъекта погибает только по-видимому, погибает не совершенно: объективный ряд последствий переживает гибель субъекта и, мало-помалу сливаясь с всеобщим единством, очищается от своей индивидуальной ограниченности, полученной от субъекта. Если субъект, погибая, усвоит себе это сознание правдивости своего страдания и того, что дело его не погибает, а очищается и торжествует его гибелью, то примирение полно, и сам субъект просветленным образом переживает себя в своем очищающемся и торжествующем деле. Все это движение называется судьбою, или «трагическим». Трагическое бывает различных родов. Первая форма его та, когда субъект является не фактически, а только в возможности виновным и когда поэтому сила, его губящая, является слепую силою природы, которая на отдельном субъекте, более отличающемся внешним блеском богатства и т. п., нежели внутренними достоинствами, показывает пример, что индивидуальное должно погибнуть потому, что оно индивидуальное. Погибель

субъекта исходит здесь не от нравственного закона, а от случая, который, однако, находит себе объяснение и оправдание в примиряющей мысли, что смерть — всеобщая необходимость. В трагическом простой вины (die einfache Schuld) возможность вины переходит в действительную вину. Но вина лежит не в необходимом объективном противоречии, а в какой-нибудь запутанности, связанной с действием субъекта. Вина эта нарушает в чем-нибудь нравственную целостность мира. Через нее страдают другие субъекты, и так как вина здесь на одной стороне, то сначала кажется, что они страдают невинно. Но в таком случае субъекты были бы чистым объектом для другого субъекта, что противоречит значению субъективности. Потому они должны открыть в себе слабую сторону какою-нибудь ошибкою, находящуюся в связи с их сильными сторонами, и погибать чрез эту слабую сторону; страдание главного субъекта, как обратная сторона его поступка, истекает силою оскорбленного нравственного порядка из самой вины. Орудием наказания могут быть или оскорбленные субъекты, или сам преступник, сознающий свою вину. Наконец, высшая форма трагического — трагическое нравственного столкновения. Общий нравственный закон дробится на частные требования, которые часто могут находиться в противоположности между собою, так что, удовлетворяя одному, человек необходимо оскорбляет другое. Борьба эта, истекающая из внутренней необходимости, а не из случайностей, может оставаться внутреннею борьбою в сердце одного человека. Такова борьба в сердце Антигоны у Софокла. Но как искусство олицетворяет все в отдельных образах, то обыкновенно борьба двух требований нравственного закона представляется в искусстве борьбою двух лиц. Одно из двух противоречащих стремлений справедливее и потому сильнее другого; оно сначала побеждает все, ему сопротивляющееся, и тем самым становится уже несправедливо, подавляя справедливое право противоположного стремления. Теперь справедливость — на стороне, которая сначала была побеждена, и стремление, в сущности более справедливое, погибает под тяжестью собственной несправедливости от ударов противоположного стремления, которое, будучи оскорблено в своем праве, имеет за собой, в начале противодействия, всю силу истины и справедливости, но, побеждая, впадает само точно таким же образом в несправедливость, влекущую за собой гибель или страдание. Прекрасно весь этот ход трагического развивается в «Юлии Цезаре» Шекспи-

ра: Рим стремится к монархической форме правления; представителем этого стремления является Юлий Цезарь; оно справедливее и потому сильнее противоположного направления, стремящегося сохранить издавна установившееся устройство Рима; Юлий Цезарь побеждает Помпея. Но существующее издавна также имеет право существовать (оно разрушается Юлием Цезарем, и оскорбленная им законность восстает против него в лице Брута). Цезарь погибает; но заговорщики сами мучатся сознанием того, что Цезарь, погибший от них, выше их, и сила, которой он был представителем, воскресает в лице триумвиров. Брут и Кассий погибают; но на гробе Брута Антоний и Октавий высказывают свое сожаление о нем. Так совершается, наконец, примирение противоположных стремлений, из которых каждое и справедливо и несправедливо в своей односторонности, которая постепенно сглаживается падением каждого из них; из борьбы и гибели возникают единство и новая жизнь».

Из этого изложения видно, что понятие трагического в немецкой эстетике соединяется с понятием судьбы, так что трагическая участь человека представляется обыкновенно как «столкновение человека с судьбою», как следствие «вмешательства судьбы». Понятие судьбы обыкновенно искажается в новых европейских книгах, старающихся объяснить его нашими научными понятиями, даже связать с ними, потому необходимо представить его во всей чистоте и наготе. Оно через это избавится от несообразного смешения с понятиями науки, в сущности ему противоречащими, и выкажет всю свою неосновательность, которая прячется при новейших переделках его на наши нравы. Живое и неподдельное понятие о судьбе было у старинных греков (т. е. у греков до появления у них философии) и до сих пор живет у многих восточных народов; оно господствует в рассказах Геродота, в греческих мифах, в индийских поэмах, сказках «Тысячи и одной ночи» и проч. Что касается позднейших превращений этого основного воззрения под влиянием понятий о мире, доставленных наукою, эти видоизменения мы считаем лишним исчислять и еще менее находим нужды подвергать их особенной критике, потому что все они, подобно понятию новейших эстетиков о трагическом, представляясь следствием стремления согласить непримиримое — фантастические представления полудикого и научные понятия, — страждут такую же несостоятельностью, как и понятие новейших эстетиков о трагическом: различие только то, что натяну-

тость соединения противоположных начал в предшествующих попытках сближения была очевиднее, нежели в понятии о трагическом, которое составлено с чрезвычайным диалектическим глубокомыслием. Поэтому не считаем за нужное излагать все эти искаженные понятия о судьбе, считая достаточным показать, как угловато виднеется первоначальная основа даже из-под последней и искуснейшей диалектической одежды, которою облеклась она в господствующем ныне эстетическом воззрении на трагическое.

Вот как понимают ход жизни человеческой народы, имеющие неподдельное понятие о судьбе: если я не буду принимать никаких предосторожностей против несчастья, я могу уцелеть, и почти всегда уцелею; но если я приму предосторожности, я непременно погибну, и погибну именно от того, в чем искал спасения. Я собираюсь в дорогу и принимаю все предосторожности против несчастий, могущих случиться в дороге; между прочим, зная, что не везде можно найти медицинские пособия, беру с собою несколько флакончиков с нужнейшими лекарствами и прячу их в боковой карман экипажа. Что необходимо должно выйти из этого по понятиям старинных греков? То, что экипаж мой опрокидывается в дороге, флакончики летят из кармана; опрокидываясь сам, я попадаю виском на один из флакончиков, раздавливаю его, осколок стекла врезывается в мой висок, и я умираю. Если бы не взято было мною предосторожностей, не было бы мне никакой беды; но я хотел принять меры против несчастья и погиб от того самого, в чем искал безопасности. Подобный взгляд на человеческую жизнь так мало подходит к нашим понятиям, что имеет для нас интерес только фантастического; трагедия, основанная на идее восточной или старинной греческой судьбы, для нас будет иметь значение сказки, обезображенной переделкою. А между тем все представленное нами изложение понятий о трагическом в немецкой эстетике есть только опыт привести понятие о судьбе в согласие с понятиями современной науки. Это введение понятия о судьбе в науку посредством эстетического воззрения на сущность трагического было сделано с чрезвычайным глубокомыслием, свидетельствующим о великой силе умов, трудившихся над примирением чуждых науке воззрений на жизнь с понятиями науки; но эта глубокомысленная попытка служит решительным доказательством того, что подобные стремления никогда не могут быть успешны: наука может только объяснить происхождение

фантастических мнений полудикого человека, но не примирить их с истиною. Понятие о судьбе родилось и развивлось следующим образом.

Одно из действий образованности на человека состоит в том, что она, расширяя круг его зрения, дает ему возможность понимать в истинном смысле явления, не сходные с ближайшими к нему, которые одни только кажутся удобопонятными для необразованного ума, не постигающего явлений, чуждых непосредственной сфере его жизненных отправлений. Наука дает человеку понятие о том, что жизнь природы, жизнь растений и животных совершенно отлична от человеческой жизни. Дикарь или полудикий человек не представляет себе жизни иной, как та, которую знает он непосредственно, как человеческую жизнь; ему кажется, что дерево говорит, чувствует, наслаждается и страдает, подобно человеку; что животные действуют так же сознательно, как человек, — у них свой язык; даже и на человеческом языке не говорят они только потому, что хитры и надеются выиграть молчанием больше, нежели разговорами. Точно так же он воображает себе жизнь реки, скалы; скала — это окаменевший богатырь, сохранивший чувства и мысль; река — это наяда, русалка, водяной. Землетрясения Сицилии происходят оттого, что гигант, заваленный этим островом, старается сбросить тяжесть, которая лежит на его членах. Во всей природе видит дикарь человекоподобную жизнь, все явления природы производит от сознательного действия человекообразных существ. Как он очеловечивает ветер, холод, жар (припомним нашу сказку о том, как спорили мужик-ветер, мужик-мороз, мужик-солнце, кто из них сильнее), болезни (рассказы о холере, о двенадцати сестрах-лихорадках, о цынге; последний — между шпигцбергенскими промышленниками), точно так же очеловечивает он и силу случая. Приписывать его действия произволу человекообразного существа еще легче, нежели объяснять подобным образом другие явления природы и жизни, потому что именно действия случая скорее, нежели явления других сил, могут пробудить мысль о капризе, произволе, о всех тех качествах, которые составляют исключительную принадлежность человеческой личности. Посмотрим же, каким образом из воззрения на случай как на дело человекообразного существа развиваются все качества, приписываемые судьбе дикими и полудикими народами. Чем важнее дело, задуманное человеком, тем больше нужно условий, чтобы оно исполнилось именно так, как задумано;

почти никогда все условия не встретятся так, как человек рассчитывал, и потому почти никогда важное дело не делается *именно* так, как предполагал человек. Эта случайность, расстраивающая наши планы, кажется полудикому человеку, как мы сказали, делом человекообразного существа, *судьбы*; из этого основного характера, замечаемого в случае, или судьбе, сами собою следуют все качества, придаваемые судьбе современными дикарями, очень многими восточными народами и старинными греками. Ясно, что самые важные дела именно и служат игрищем судьбы (потому, как мы сказали, что чем важнее дело, тем от большего числа условий оно зависит, и следовательно, тем обширнее в нем поле для случайностей); идем далее. Случай уничтожает наши расчеты — значит, судьба любит уничтожать наши расчеты, любит посмеяться над человеком и его расчетами; случай невозможно предусмотреть, невозможно сказать, почему случилось так, а не иначе, — следовательно, судьба капризна, своенравна; случай часто пагубен для человека — следовательно, судьба любит вредить человеку, судьба зла; и в самом деле у греков судьба — человеконенавистница; злой и сильный человек любит вредить именно самым лучшим, самым умным, самым счастливым людям — их преимущественно любит губить и судьба; злобный, капризный и очень сильный человек любит выказывать свое могущество, говоря наперед тому, кого хочет уничтожить: «я хочу сделать с тобою вот что; попробуй бороться со мною», — так и судьба объявляет вперед свои решения, чтобы иметь злую радость доказать нам наше бессилие перед нею и посмеяться над нашими слабыми, безуспешными попытками бороться с нею, избегать ее. Станным кажутся нам теперь подобные мнения. Но посмотрим, как они отразились в эстетической теории трагического.

Она говорит: «свободное действие человека возмущает естественный ход природы; природа и ее законы восстают против оскорбителя своих прав; следствием этого бывают страдание и гибель действующего лица, если действие было так могущественно, что вызванное им противодействие было серьезно: потому все великое подлежит трагической участи». Природа здесь представляется живым существом, чрезвычайно раздражительным, чрезвычайно щекотливым насчет своей неприкосновенности. Неужели в самом деле природа оскорбляется? неужели в самом деле природа мстит? Нет; она продолжает вечно действовать по своим законам, она не знает о человеке и его делах, о его

счастью и его гибели; ее законы могут иметь и часто имеют пагубное для человека и его дел действие; но на них же опирается всякое человеческое действие. Природа бесстрастна к человеку; она не враг и не друг ему: она — то удобное, то неудобное поприще для его деятельности. В том нет сомнения, что всякое важное дело человека требует сильной борьбы с природою или с другими людьми; но почему это так? Потому только, что, как бы ни было само по себе важно дело, мы привыкли не считать его важным, если оно совершается без сильной борьбы. Так, дыхание важнее всего в жизни человека; но мы не обращаем и внимания на него, потому что ему обыкновенно не противостоят никакие препятствия; для дикаря, питающегося даром ему достаемыми плодами хлебного дерева, и для европейца, которому хлеб достается только через тяжелую работу земледелия, пища одинаково важна; но собирание плодов хлебного дерева — «не важное» дело, потому что оно легко; «важно» земледелие, потому что оно тяжело. Итак, не все важные по существенному значению своему дела требуют борьбы; но мы привыкли называть важными только те из важных в сущности дел, которые трудны. Много есть драгоценных вещей, которые не имеют никакой цены, потому что достаются даром, напр., вода и солнечный свет; и много есть очень важных дел, которым не придается никакой важности потому только, что они делаются легко. Но согласимся с обыкновенною фразеологиею; пусть важны будут только те дела, которые требуют тяжелой борьбы. Неужели эта борьба всегда трагична? Вовсе нет; иногда трагична, иногда не трагична, как случится. Мореходец борется с морем, бурями, подводными скалами; тяжело его поприще; но разве необходимо этому поприщу быть трагичным? На один корабль, который будет разбит бурей о подводные скалы, приходится сотня кораблей, которые невредимы достигают гавани. Пусть всегда нужна борьба; но не всегда борьба бывает несчастна. А счастливая борьба, как бы ни была она тяжела, — не страдание, а наслаждение, не трагична, а только драматична. И не правда ли, что если приняты все нужные предосторожности, то почти всегда дело кончается счастливо? Где же необходимость трагического в природе? Трагическое в борьбе с природою — случайность. Этим одним разрушается теория, видящая в нем «закон вселенной». «Но общество? не другие люди? разве не должен выдерживать с ними тяжелую борьбу всякий великий человек?» Опять надобно сказать, что не всегда сопряжены

с тяжелою борьбою великие события в истории, но что мы, по злоупотреблению языка, привыкли называть великими событиями только те, которые были сопряжены с тяжелою борьбою. Крещение франков было великим событием; но где же при нем тяжелая борьба? Не было тяжелой борьбы и при крещении русских. Трагична ли судьба великих людей? Иногда трагична, иногда не трагична, как и участь мелких людей; необходимости тут нет никакой. И даже надобно вообще сказать, что участь великих людей обыкновенно бывает легче участи незамечательных людей; впрочем, опять не от особенного расположения судьбы к замечательным или нерасположения к незамечательным людям, а просто потому, что у первых больше сил, ума, энергии, что другие люди больше питают к ним уважения, сочувствия, скорее готовы содействовать им. Если в людях есть склонность завидовать чужому величию, то еще больше в них склонности уважать величие; общество будет благоговеть перед великим человеком, если нет особенных, случайных причин обществу считать его вредным для себя. Трагична или не трагична судьба великого человека, зависит от обстоятельств; и в истории менее можно встретить великих людей, участь которых была трагична, нежели таких, в жизни которых много было драматизма, но не было трагичности. Крез, Помпей, Юлий Цезарь имели трагическую судьбу; но Нума Помпилий, Марий, Сулла, Август окончили свое поприще очень счастливо. Что можно найти трагического в судьбе Карла Великого, Петра Великого, Фридриха II, в жизни Лютера, Вольтера (самого Гегеля?). Борьбы в жизни этих людей было много; но, говоря вообще, надобно сознаться, что удача и счастье были на их стороне. А если Сервантес умер в нищете, то разве не умирают в нищете тысячи незамечательных людей, которые могли бы не менее Сервантеса рассчитывать на счастливую развязку в жизни и по своей незначительности вовсе не могли подлежать закону трагизма? Случайности жизни безразлично поражают замечательных и незамечательных людей, безразлично благоприятствуют тем и другим. Но продолжаем наш обзор и от общего понятия о трагическом переходим к трагическому «простой вины».

«В характере великого человека, — говорит господствующая эстетическая теория, — всегда есть слабая сторона; в действовании замечательного человека есть всегда что-нибудь ошибочное или преступное. Эта слабость, проступок, преступление губят его. А между тем они необходимо

лежат в глубине его характера, так что великий человек гибнет от того же самого, в чем источник его величия». Не подвержено никакому сомнению, что часто бывает это на самом деле: бесконечные войны возвысили Наполеона; они же и низвергли его; почти то же было и с Людовиком XIV. Но не всегда бывает так. Часто великий человек погибает без всякой вины с своей стороны. Так погиб Генрих IV, и с ним вместе пал Сюлли. До некоторой степени это безвинное падение находим и в трагедиях, несмотря на то, что авторы их бывали связаны своими понятиями: неужели Деждемона была в самом деле причиной своей гибели? Всякий видит, что одни гнусные хитрости Яго погубили ее. Неужели Ромео и Джульетта сами были причиной своей гибели? Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то можем обвинять всех: Деждемона виновата тем, что была невинна душою и, следовательно, не могла предвидеть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга. Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая. Связь ее с идеею греческой судьбы и различными ее видоизменениями очень ясна. Здесь можно указать на одну сторону этой связи: по греческим понятиям о судьбе, в гибели своей бывает всегда виноват сам человек; если бы он поступил иначе, его не постигла бы гибель.

Другой род трагического — трагическое нравственного столкновения — эстетика выводит из той же мысли, только взятой наоборот: в трагическом простой вины основанием трагической судьбы считают мнимую истину, что каждое бедствие, и особенно величайшее из бедствий — гибель, есть следствие преступления; в трагическом нравственного столкновения (основываются эстетики гегелевской школы на) мысли, что за преступлением всегда следует наказание преступника или гибелью или мучениями его собственной совести. И эта мысль явным образом ведет свое начало от предания о фуриях, бичующих преступника. Само собою разумеется, что в ней под преступлениями разумеются не в частности уголовные преступления, которые всегда наказываются государственными законами, а вообще нравственные преступления, которые могут быть наказаны только или стечением обстоятельств, или общественным мнением, или совестью самого преступника.

Что касается до наказания посредством стечения обстоятельств, то мы уже давно подсмеиваемся над старинными романами, в которых «всегда под конец торжество-

вала добродетель и наказывался порок». Правда, мы могли бы не забывать при этом, что и в наше время пишутся подобные романы (в пример укажем на большую часть диккенсовых). Но мы во всяком случае начинаем понимать, что земля не место суда, а место жизни. Однако романистам и эстетикам все-таки непременно хочется, чтобы порок и преступление наказывались на земле. И вот явилась теория, утверждающая, что они *всегда* наказываются общественным мнением и угрызениями совести. Но и это бывает не всегда. Что касается до общественного мнения, то оно преследует далеко не все нравственные преступления. А если голос общества не пробуждает ежеминутно нашей совести, то в самой большей части случаев она и не проснется в нас, или, проснувшись, очень скоро заснет. Всякий образованный человек понимает, как смешно смотреть на мир теми глазами, какими смотрели греки геродотовских времен; всякий ныне очень хорошо понимает, что в страдании и гибели великих людей нет ничего необходимого; что не всякий гибнущий человек гибнет за свои преступления, что не всякий преступник погибает; что не всякое преступление наказывается судом общественного мнения, и проч. Потому нельзя не сказать, что трагическое не всегда пробуждает в нас идею необходимости и что вовсе не в идее необходимости основание действия его на человека и сущность его. В чем же сущность трагического?

Трагическое есть страдание или гибель человека — этого совершенно достаточно, чтобы исполнить нас ужасом и состраданием, хотя бы в этом страдании, в этой гибели и не проявлялась никакая «бесконечно могущественная и неотразимая сила». Случай или необходимость — причина страдания и гибели человека, — все равно, страдание и гибель ужасны. Нам говорят: «чисто случайная гибель — нелепость в трагедии», — в трагедиях, писанных авторами, может быть; в действительной жизни — нет. В поэзии автор считает необходимою обязанностью «выводить развязку из самой завязки»; в жизни развязка часто совершенно случайна, и трагическая участь может быть совершенно случайною, не переставая быть трагическою. Мы согласны, что трагична участь Макбета и леди Макбет, необходимо вытекающая из их положения и дел. Но неужели не трагична участь Густава-Адольфа, который погиб совершенно случайно в битве под Люценом, на пути торжества и побед? Определение:

кажется, будет совершенно полным определением трагического в жизни и в искусстве. Правда, что бóльшая часть произведений искусства дает право прибавить: «ужасное, постигающее человека, более или менее неизбежно»; но, во-первых, сомнительно, до какой степени справедливо поступает искусство, представляя это ужасное почти всегда неизбежным, когда в самой действительности оно бывает большею частью вовсе не неизбежно, а чисто случайно; во-вторых, кажется, что очень часто только по привычке доискиваться во всяком великом произведении искусства «необходимого сцепления обстоятельств», «необходимого развития действия из сущности самого действия» мы находим, с грехом пополам, «необходимость в ходе событий» и там, где ее вовсе нет, например, в большей части трагедий Шекспира⁷.

С господствующим определением комического — «комическое есть перевес образа над идеею», иначе сказать: внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющею притязание на содержание и реальное значение, — нельзя не согласиться; но вместе с тем надобно сказать, что <Фишер, автор наилучшей эстетики в Германии, слишком ограничил> понятие комического, противопоставляя его, для сохранения <гегелевского> диалектического метода развития понятий, только понятию возвышенного. Комическое мелочное и комическое глупое или тупоумное, конечно, противоположно возвышенному; но комическое уродливое, комическое безобразное противоположно прекрасному, а не возвышенному. Возвышенное, по изложению самого Фишера, может быть безобразным; каким же образом комическое безобразное противоположно возвышенному, когда они различны между собой не сущностью, а степенью, не качеством, а количеством, когда безобразное мелочное принадлежит к комическому, безобразное огромное или страшное принадлежит к возвышенному? — Что безобразное противоположно прекрасному, ясно само по себе.

Окончив разбор понятий о сущности прекрасного и возвышенного, должно теперь перейти к разбору господствующих взглядов на различные способы осуществления идеи прекрасного.

Здесь-то, кажется, сильнее всего выказывается важность основных понятий, анализ которых занял так много страниц в этом очерке: отступление от господствующего

взгляда на сущность того, что служит главнейшим содержанием искусства, необходимо ведет к изменению понятий и о самой сущности искусства. Господствующая ныне система эстетики совершенно справедливо различает три формы существования прекрасного, под которыми понимаются в ней, как его видоизменения, также возвышенное и комическое. (Мы будем говорить только о прекрасном потому, что было бы утомительно повторять три раза одно и то же: все, что говорится в господствующей ныне эстетике о прекрасном, совершенно прилагается в ней к его видоизменениям; точно так же наша критика господствующих понятий о различных формах прекрасного и наши собственные понятия об отношении прекрасного в искусстве к прекрасному в действительности вполне прилагаются и ко всем остальным элементам, входящим в содержание искусства, а в числе их к возвышенному и комическому.)

Три различные формы, в которых существует прекрасное, следующие: прекрасное в действительности (или в природе) <как выражается гегелевская школа>, прекрасное в фантазии и прекрасное в искусстве (в <действительном бытии>, придаваемом ему творческою фантазиею человека). Первый из основных вопросов, здесь встречающихся, — вопрос об отношении прекрасного в действительности к прекрасному в фантазии и в искусстве. <Гегелевская эстетика> решает его так: прекрасное в объективной действительности имеет недостатки, уничтожающие красоту его, и наша фантазия поэтою принуждена прекрасное, находимое в объективной действительности, переделывать для того, чтобы, освободив его от недостатков, неразлучных с реальным его существованием, сделать его истинно прекрасным. Фишер полнее и резче других эстетиков входит в анализ недостатков объективного прекрасного. Поэтому его анализ и должно подвергнуть критике. Для избежания упрека в том, что преднамеренно смягчил я недостатки, выставляемые на вид немецкими эстетиками в объективном прекрасном, я должен буквально привести здесь фишерову критику прекрасного в действительности (Aesthetik, II Teil, Seite 299 und folg.).

«Внутренняя несостоятельность всей объективной формы существования прекрасного открывается в том, что красота находится в чрезвычайно шатком отношении к целям исторического движения даже и на том попрще, где она кажется наиболее обеспеченною (т. е. в человеке; исторические события часто уничтожают много прекрасного; например, говорит Фишер, реформация уничтожила веселую привольность и пестрое

разнообразие немецкой жизни XIII — XV столетий). Но вообще очевидно, что предполагаемая в § 234 благосклонность случая редко имеет место в действительности. (§ 234 говорит: для бытия красоты необходимо, чтобы при осуществлении прекрасного не было вмешательства вредных случайностей (der störende Zufall). Сущность случайности состоит в том, что она может быть и не быть, или быть иначе; следовательно, вредная случайность может иногда и не быть в предмете. Потому кажется, что вместе с безобразными индивидуумами должны быть и истинно прекрасные). Кроме того, именно по самой живости (Lebendigkeit), составляющей неотъемлемое преимущество прекрасного в действительности, красота его мимолетна; основание этой мимолетности в том, что прекрасное в действительности возникает не из стремления к прекрасному; оно возникает и существует по общему стремлению природы к жизни, при осуществлении которого появляется только вследствие случайных обстоятельств, а не как что-нибудь преднамеренное (alles Naturschöne nicht gewollt ist).

...Проблески прекрасного редки в истории; редко вполне прекрасное и в природе вообще. В известном своем письме Рафаэль, живший в стране красоты, жалуется на *carestia di belle donne*⁸; и не часто встречаются в Риме такие модели, какова была Виттория из Альбано во время Румора. «Последнее создание все выше и выше стремящейся природы — прекрасный человек. Правда, *редко* создаст она его, потому что слишком много условий, противодействующих ее идеям» (Гёте). Все живущее имеет множество врагов. Борьба с ними может быть возвышенною или комическою; но редки случаи, когда безобразное переходит в комическое или возвышенное. Мы стоим среди жизни и ее бесконечно разнообразных отношений. Потому прекрасное в природе живо; но, находясь среди неисчислимо разнообразных отношений, оно подвергается столкновениям, порче со всех сторон; потому что природа заботится о всей массе предметов, а не об одном отдельном предмете, ей нужно сохранение, а не собственно красота. Если так, то для природы нет потребности поддерживать прекрасным и то немногое прекрасное, которое она случайно производит: жизнь стремится вперед, не заботясь о гибели образа, или сохраняет его только искаженным. «Природа борется из-за жизни и бытия, из-за сохранения и разномыслия своих произведений, не заботясь о их красоте или безобразии. Форма, от рождения предназначенная быть прекрасною, может случаем повредиться в какой-нибудь части; тотчас же страдают от этого и другие части; потому что природе тогда бывают нужны силы для восстановления поврежденной части, и она отнимает их у других частей, что необходимо вредит их развитию. Существо становится уже не таким, каким должно было быть, а таким, каким может быть» (Гёте, в примеч. к Дидро). Заметно или незаметно, повреждения повторяются и увеличиваются, пока все существо разрушится. Мимолетность, непрочность — скорбная участь всего прекрасного в природе. Не только прекрасное освещение пейзажа, но и цветущая пора органической жизни — одно мгновение. «Говоря строго, можно сказать, что только в продолжение одного мгновения прекрасен прекрасный человек». «Чрезвычайно непродолжителен период времени, в течение которого человеческое тело может назваться прекрасным...» (Гёте) Правда, из увядающей красоты юности развивается высшая красота — красота характера, которую воззрение замечает в чертах физиогномии и в поступках. Но и эта красота мимолетна: потому что характер заботится о нравственных целях, а не о красоте фигуры и движений при их достижении... В одно время личность бывает исполнена сознанием своей нравственной цели, является так, как есть, прекрасною в глубочайшем смысле слова; но в другое время человек занят бывает чем-нибудь имеющим только посредственную связь

с целью жизни его, и при этом истинное содержание характера не проявляется в выражении лица; иногда человек бывает занят делом, возлагаемым на него только житейскою или жизненною необходимостью, и при этом всякое высшее выражение погребено под равнодушием или скукою, неохотою. Так бывает и во всех сферах природы, принадлежит ли они или нет к нравственной области... Эта группа сражающихся воинов располагается и движется, как будто бы воспламененная духом Марса; но через минуту она рассыпалась, движения перестали быть прекрасны, лучшие люди лежат ранены или убиты: эти воины не *tableau vivant*⁹, они думают о битве, а не о том, чтоб их битва имела прекрасный вид. Непреднамеренность (*das Nichtgewolltsein*) — сущность всего прекрасного в природе; она лежит в его сущности в такой степени, что на нас чрезвычайно неприятно действует, если мы замечаем в сфере реального прекрасного какой бы то ни было преднамеренный расчет именно на красоту. Красота, сознающая свою красоту и занимающаяся ею, учащаяся перед зеркалом быть прекрасною, суетна, т. е. ничтожна. Аффектация красоты в действительно существующем — совершенная противоположность истинной грации... Случайность, непреднамеренность красоты, ее незнание о самой себе — зерно смерти, но и прелесть прекрасного в действительности; так что в сознательной сфере прекрасное исчезает в ту минуту, как узнает о своей красоте, начинает любоваться на нее. Наивность простого человека погибает, как скоро касается до него цивилизация; народные песни исчезают, когда обращают на них внимание, начинают собирать их; живописный костюм полудиких народов перестает им нравиться, когда они видят кокетливый фрак живописца, пришедшего изучать их; если цивилизация, прельстившись живописным нарядом, хочет сохранить его, он уже обратился в маску, и народ покидает его.

Но благоприятность случая не только редка и мимолетна, — она вообще должна считаться благоприятностью только относительно: вредная, искажающая случайность всегда оказывается в природе не вполне побежденною, если мы отбросим светлую маску, накидываемую отдаленностью места и времени на восприятие (*Wahrnehmung*) прекрасного в природе, и строже всмотримся в предмет; искажающая случайность вносит в прекрасную, по-видимому, группировку нескольких предметов много такого, что вредит ее полной красоте; мало того, эта вредящая случайность вторгается и в отдельный предмет, который казался нам сначала вполне прекрасен, и мы видим, что ничто не изъято от ее владычества. Если мы сначала не замечали недостатков, это происходило из другой благоприятности случая — из счастливого расположения нашего духа, которое делало субъект способным видеть предмет с точки зрения чистой формы. Ближайшим образом такое расположение духа возбуждает в нас самый предмет своею относительною чистотою от искажающего случая.

Надобно только ближе посмотреть на прекрасное в действительности, чтобы убедиться, что оно не истинно прекрасно: тогда будет ясно, что мы до сих пор только скрывали от себя очевидную истину. Эта истина — необходимое и повсеместное владычество искажающего случая. Не мы должны доказывать, что оно простирается решительно на все, а нуждалась бы в доказательствах противоположная мысль, нуждалось бы в доказательствах мнение, что, при бесконечно разнообразном и тесном сцеплении всего в мире, какой бы то ни было отдельный предмет может сохраниться в целостности от всех препятствий, помех, искажающих столкновений. Мы должны только исследовать, откуда происходит обольщение, говорящее нашим чувствам, будто бы иные предметы составляют исключение из общего закона подвластности искажающему случаю; это мы сделаем впоследствии; а теперь покажем только, что видимые исключе-

ния из общего правила действительно составляют обольщение, призрак (ein Schein). Некоторые прекрасные предметы составляют соединение многих предметов; в этом случае, всматриваясь внимательнее, мы всегда найдем, во-первых, что мы видим эти предметы в такой связи, в таком соотношении только потому, что случайно стали на известное место, случайно смотрим на них с известной точки зрения. Особенно прилагается это к ландшафтам: их равнины, горы, деревья ничего не знают друг о друге; им не может издаться соединиться в живописное целое; в стройных очертках и красках мы их видим только потому, что сами стоим на том, а не на другом месте. Но и с этой благоприятной точки зрения мы найдем здесь кустарник, там холм, нарушающий гармонию; тут недостаток возвышения, там — тени; и мы должны будем сознаться, что внутренний глаз передельвал, дополнял, исправлял ландшафт. То же самое бывает и с движущимися, действующею группою живых существ. Иногда сцена может быть и в самом деле полна значения и выражения, но в ней группы, существенно связанные, разделены пространством; внутренний глаз опять уничтожает его, сближает связанное, выбрасывает ненужное, лишнее. Другие предметы прекрасны в отдельности. Тогда мы отказываемся от красоты обстановки, выпускаем обстановку из самого воззрения, совершаем акт отделения предмета от обстановки, большею частью бессознательно и безнамеренно; когда красавица входит в общество, наши глаза устремляются исключительно на нее, мы забываем о других лицах. Но и в том и в другом случае, в отдельном ли предмете мы находим красоту или в сгруппировке предметов, следствие будет одно и то же, если мы строже рассмотрим красоту. На поверхности прекрасного предмета мы откроем то же, что в прекрасной сгруппировке предметов: между прекрасными частями найдутся непрекрасные, и найдутся они в каждом предмете, как бы ни благоприятствовала ему каждая случайность. Хорошо еще, что наш глаз — не микроскоп, и простое зрение уже идеализирует предметы; иначе грязь и инфузории в чистой воде, нечистоты на нежнейшей коже разрушали бы для нас всякую красоту. Мы видим только при известной степени отдаления. А отдаленность идеализирует уже сама по себе. Она не только скрывает нечистоту поверхности, но и вообще сглаживает подробности состава тел, приковывающие их к земле, отнимает пошлую ясность, точность, считающую песчинки, ставящую «каждое лыко в строку». Так уже самый процесс зрения берет на себя часть труда возведения предмета к чистой форме. Отдаленность во времени действует так же, как отдаленность в пространстве: история и воспоминание передают нам не все мелкие подробности о великом человеке или великом событии; они умалчивают о мелких, второстепенных мотивах великого явления, о его слабых сторонах; они умалчивают о том, сколько времени в жизни великих людей было потрачено на одеванье и раздеванье, еду, питье, насморк и т. п. Но мало того, что через это скрывается от нас мелочное и мешающее красоте; при внимательном рассмотрении даже в прекраснейшем, по-видимому, предмете мы ясно замечаем очень много важных и неважных недостатков. Если бы, напр., в человеческой фигуре и не было отпечатлено никаких искажающих случайностей на поверхности, то в основных формах непременно замечается нами какое-нибудь нарушение пропорциональности. Это ясно будет, как только мы взглянем на гипсовую модель, в точности снятую с действительного лица. Румор в предисловии к своим «Итальянским исследованиям» чрезвычайно перепутал все относящиеся сюда понятия: он хочет обличить ложность фальшивого идеализма в искусстве, стремящегося улучшить природу в ее чистых и постоянных формах; он справедливо говорит против подобного идеализма, что искусство не может переделывать неизменных форм природы, которые даются ему природою

необходимо и неизменно. Но вопрос в том, находятся ли в действительности в совершенно чистом развитии основные, ненарушимые для искусства формы природы. Румор отвечает на это, что «природа не отдельный предмет, представляющийся нам под владычеством случая, а совокупность всех живых форм, совокупность всего произведенного природою, или, лучше сказать, сама производящая сила», — ей должен предаться художник, не довольствуясь отдельными моделями. Это совершенно справедливо. Но Румор впадает потом в натурализм, который хочет преследовать, как и ложный идеализм: его положение, что «природа наилучшим образом выражает все своими формами», становится опасным, когда он прилагает его к отдельному явлению и, противореча тому, что сам сказал выше, утверждает, будто бы в действительности бывают «совершенные модели», как, напр., Виттория из Альбано, которая была «прекраснее всех созданий искусства в Риме, красота которой была недостижима для художников». Мы твердо убеждены, что ни один из художников, бравших ее моделью, не мог перенести в свое произведение всех ее форм в том виде, в каком находил, потому что Виттория была *отдельная* красавица, а индивидуум не может быть абсолютным; этим дело решается, более мы не хотим и говорить о вопросе, который предлагает Румор. Если даже согласимся, что в Виттории были совершенны все основные формы, то кровь, теплота, процесс жизни с искажающими красоту подробностями, следы которых остаются на коже, — все эти подробности были бы достаточны, чтобы поставить живое существо, о котором говорит Румор, несравненно ниже тех высоких произведений искусства, которые имеют только воображаемую кровь, теплоту, процесс жизни на коже и т. д.

Итак, предмет, принадлежащий к редким явлениям красоты, как показывает ближайшее рассмотрение, не истинно прекрасен, а только ближе других к прекрасному, свободнее от искажающих случайностей». ¹⁰

Прежде нежели подвергнем критике отдельные упреки, делаемые прекрасному в действительности, смело можно сказать, что оно истинно прекрасно и вполне удовлетворяет здорового человека, несмотря на все свои недостатки, как бы ни были они велики. Конечно, праздная фантазия может о всем говорить: «здесь это не так, этого недостает, это лишнее», но такое развитие фантазии, не довольствующейся ничем, надобно признать болезненным явлением. Здоровый человек встречает в действительности очень много таких предметов и явлений, смотря на которые не приходит ему в голову желать, чтобы они были не так, как есть, или были лучше. Мнение, будто человеку непременно нужно «совершенство», — мнение фантастическое, если под «совершенством» понимать такой вид предмета, который бы совмещал все возможные достоинства и был чужд всех недостатков, какие от нечего делать может отыскать в предмете фантазия человека с холодным или пресыщенным сердцем. «Совершенство» для меня то, что для меня вполне удовлетворительно в своем роде. А таких явлений видит здоровый человек в действительности очень много. Когда у человека сердце пусто, он может давать волю

своему воображению; но как скоро есть хотя сколько-нибудь удовлетворительная действительность, крылья фантазии связаны. Фантазия вообще овладевает нами только тогда, когда мы слишком скудны в действительности. Лежа на голых досках, человеку иногда приходит в голову мечтать о роскошной постели, о кровати какого-нибудь неслыханно драгоценного дерева, о пуховике из гагачьего пуха, о подушках с брабантскими кружевами, о пологе из какой-то невообразимой лионской материи, — но неужели станет мечтать обо всем этом здоровый человек, когда у него есть не роскошная, но довольно мягкая и удобная постель? «От добра добра не ищут». Если человеку пришлось жить среди сибирских тундр или в заволжских солончаках, он может мечтать о волшебных садах с невиданными на земле деревьями, у которых коралловые ветви, изумрудные листья, рубиновые плоды; но, переселившись в какую-нибудь Курскую губернию, получив полную возможность гулять досыта по небогатому, но сносному саду с яблонями, вишнями, грушами, мечтатель наверное забудет не только о садах «Тысячи и одной ночи», но и лимонных рощах Испании. Воображение строит свои воздушные замки тогда, когда нет на деле не только хорошего дома, даже сносной избушки. Оно разыгрывается тогда, когда не заняты чувства; бедность действительной жизни — источник жизни в фантазии. Но едва делается действительность сколько-нибудь сносною, скучны и бледны кажутся нам пред нею все мечты воображения. Мнение, будто бы «желания человеческие беспредельны», ложно в том смысле, в каком понимается обыкновенно, в смысле, что «никакая действительность не может удовлетворить их»; напротив, человек удовлетворяется не только «наилучшим, что может быть в действительности», но и довольно посредственною действительностью. Надобно различать то, что чувствуется на самом деле, от того, что только говорится. Желания раздражаются мечтательным образом до горячечного напряжения только при совершенном отсутствии здоровой, хотя бы и довольно простой пищи. Это факт, доказываемый всей историей человечества и испытанный на себе всяким, кто жил и наблюдал себя. Он составляет частный случай общего закона человеческой жизни, что страсти достигают ненормального развития только вследствие ненормального положения предающегося им человека, и только в таком случае, когда остественная и в сущности довольно спокойная потребность, из которой возникает та или другая страсть, слиш-

ком долго не находила себе соответственного удовлетворения, спокойного и далеко не титанического. Несомненно то, что организм человека не требует и не может выносить титанических стремлений и удовлетворений; несомненно и то, что в здоровом человеке стремления соразмерны с силами организма. С этой общей точки перейдем на другую, специальную.

Известно, что чувства наши скоро утомляются и пресыщаются, т. е. удовлетворяются. Это справедливо не только относительно низших чувств (осязания, обоняния, вкуса), но также и относительно высших — зрения и слуха. С чувствами зрения и слуха неразрывно соединено эстетическое чувство и не может быть мыслимо без них. Когда у человека от утомления исчезает охота смотреть на прекрасное, не может не исчезать и потребность эстетического наслаждения этим прекрасным. И если человек не может целый месяц ежедневно смотреть, не утомляясь, на картину, хотя бы рафаэлевскую, то нет сомнения, что не одни глаза его, но также и чувство эстетическое пресытилось, удовлетворено на некоторое время. Что достоверно относительно продолжительности наслаждения, то же самое должно сказать и об его интенсивности. При нормальном удовлетворении сила эстетического наслаждения имеет свои пределы. Если она иногда переходит их, это бывает следствием не внутреннего и натурального развития, а особенных обстоятельств, более или менее случайных и ненормальных (напр., мы особенно восторженно восхищаемся прекрасным, когда знаем, что скоро должны будем расстаться с ним, что не будем иметь столько времени наслаждаться им, сколько нам хотелось бы, и т. п.). Одним словом, нет, по-видимому, возможности подвергать сомнению факт, что наше эстетическое чувство, подобно всем другим, имеет свои нормальные границы относительно продолжительности и интенсивности своего напряженного состояния и что в этих двух смыслах нельзя называть его ненасытным или бесконечным.

Точно так же оно имеет границы — и довольно тесные — относительно своей разборчивости, тонкости, требовательности или так называемой жажды совершенства. Мы впоследствии будем иметь случай говорить, как многое, даже вовсе не первоклассное по красоте своей, удовлетворяет эстетическому чувству в действительности. Здесь мы хотим сказать, что и в области искусства разборчивость его в сущности очень снисходительна. За одно какое-нибудь достоинство мы прощаем произведению

искусства сотни недостатков; даже не замечаем их, если только они не слишком безобразны. В пример довольно указать на большую часть произведений римской поэзии. Не восхищаться Горацием, Вергилием, Овидием может только тот, у кого недостает эстетического чувства. А сколько в этих поэтах слабых сторон! Собственно говоря, все в них слабо, кроме одного — отделки языка и развития мыслей. Содержания у них или вовсе нет, или оно самое ничтожное; самостоятельности нет; свежести нет; простоты нет; у Вергилия и Горация почти нигде нет даже искренности и увлечения. Но пусть критика указывает нам все эти недостатки — с тем вместе она прибавляет, что форма у этих поэтов доведена до высокого совершенства, и нашему эстетическому чувству довольно этой одной капли хорошего, чтобы удовлетворяться и наслаждаться. А между тем даже и в отделке формы у всех этих поэтов есть значительные недостатки: Овидий и Вергилий почти всегда растянуты; очень часто растянуты и горациевы оды; монотонность во всех трех поэтах чрезвычайно велика; часто неприятным образом бросается в глаза искусственность, натянутость. Нужды нет, все-таки остается в них нечто хорошее, и мы наслаждаемся. Как совершенную противоположность этим поэтам внешней отделки, можно привести в пример народную поэзию. Какова бы ни была первоначальная форма народных песен, но до нас доходят они почти всегда искаженными, переделанными или растерзанными на куски; монотонность их также очень велика; наконец, есть во всех народных песнях механические приемы, проглядывают общие пружины, без помощи которых никогда не развивают они своих тем; но в народной поэзии очень много свежести, простоты — и этого довольно для нашего эстетического чувства, чтобы восхищаться народной поэзией.

Одним словом, как и всякое здоровое чувство, как всякая истинная потребность, эстетическое чувство имеет больше стремления удовлетворяться, нежели требовательности в претензиях; оно по своей натуре радуется удовлетворяясь, недовольно отсутствием пищи, потому готово удовлетворяться первым сносным предметом. Малотребовательность эстетического чувства доказывается и тем, что, имея первоклассные произведения, оно вовсе не пренебрегает второклассными. Рафаэлевые картины не заставляют нас находить плохими произведения Грёза; имея Шекспира, мы с наслаждением перечитываем произведения второстепенных, даже третьестепенных поэтов.

Эстетическое чувство ищет хорошего, а не фантастически совершенного. Потому, если бы в действительном прекрасном было очень много важных недостатков, мы все-таки удовлетворялись бы им. Но посмотрим ближе, до какой степени справедливы упреки, делаемые прекрасному в действительности, и до какой степени справедливы следствия, из них выводимые.

I. «Прекрасное в природе непреднамеренно; уже по этому одному не может быть оно так хорошо, как прекрасное в искусстве, создаваемое преднамеренно». — Действительно, неодушевленная природа не думает о красоте своих произведений, как дерево не думает о том, чтобы его плоды были вкусны. Но тем не менее надобно признаться, что наше искусство до сих пор не могло создать ничего подобного даже апельсину или яблоку, не говоря уже о роскошных плодах тропических земель. Конечно, преднамеренное произведение будет по достоинству выше непреднамеренного, но только тогда, когда силы производителей равны. А силы человека гораздо слабее сил природы, работа его чрезвычайно груба, неловка, неуклюжа в сравнении с работою природы. И потому в произведениях искусства превосходство со стороны преднамеренности перевешивается, и далеко перевешивается, слабостью их в исполнении. Притом же непреднамеренна красота только в природе бесчувственной, мертвой: птица и животное уже заботятся о своей внешности, беспрепятственно охорашиваются, почти все они любят опрятность. В человеке красота редко бывает совершенно непреднамеренною: забота о своей наружности чрезвычайно сильна у всех нас. Разумеется, мы здесь говорим не об изысканных средствах подделывать красоту, а подразумеваем постоянные заботы о внешнем благообразии, которые составляют часть народной гигиены. Но если красота в природе в строгом смысле не может назваться преднамеренною, как и все действие сил природы, то, с другой стороны, нельзя сказать, чтобы вообще природа не стремилась к произведению прекрасного; напротив, понимая прекрасное, как полноту жизни, мы должны будем признать, что стремление к жизни, проникающее всю природу, есть вместе и стремление к произведению прекрасного. Если мы должны вообще видеть в природе не цели, а только результаты, и потому не можем назвать красоту целью природы, то не можем не назвать ее существенным результатом, к произведению которого напряжены силы природы. Непреднамеренность (*das Nichtgewolltsein*), бессознатель-

ность этого направления нисколько не мешает его реальности, как бессознательность геометрического стремления в пчеле, бессознательность стремления к симметрии в растительной силе нисколько не мешает правильности шестигранного строения ячеек сота, симметрии двух половин листа.

II. «От непреднамеренности красоты в природе происходит то, что прекрасное редко встречается в действительности». Но, если бы и действительно было так, его малочисленность была бы прискорбна только для нашего эстетического чувства, нисколько не уменьшая красоты этого малочисленного ряда явлений и предметов. Алмазы, величиною в голубиное яйцо, попадаются очень редко; любители брильянтов могут справедливо жалеть о том, и все-таки они соглашались, что эти очень редкие алмазы прекрасны. Но жалобы на редкость прекрасного в действительности не совершенно справедливы; несомненно по крайней мере, что прекрасного в действительности вовсе не так мало, как утверждают немецкие эстетики. Прекрасных и величественных пейзажей очень много; есть страны, в которых они попадаются на каждом шагу, например, чтобы не говорить о Швейцарии, Альпах, Италии, укажем на Финляндию, Крым, берега Днепра, даже берега Волги. Величественное в жизни человека встречается не беспрестанно; но сомнительно, согласился ли бы сам человек, чтобы оно было чаще: великие минуты жизни слишком дорого обходятся человеку, слишком истощают его; а кто имеет потребность искать и силу выносить их влияние на душу, тот может найти случаи к возвышенным ощущениям на каждом шагу: путь доблести, самоотвержения и высокой борьбы с низким и вредным, с бедствиями и пороками людей не закрыт никому и никогда. И были всегда, везде тысячи людей, вся жизнь которых была непрерывным рядом возвышенных чувств и дел. То же самое должно сказать и об увлекательно-прекрасных минутах в жизни человека. Вообще нельзя человеку жаловаться на их редкость, потому что от самого человека зависит, до какой степени жизнь его наполнена прекрасным и великим.

Жизнь так широка и многостороння, что в ней человек почти всегда найдет досыта всего, искать чего чувствует сильную и истинную потребность. Пуста и бесцветна бы-
вает жизнь только у бесцветных людей, которые толкуют о чувствах и потребностях, на самом деле не будучи спо-
собны иметь никаких особенных чувств и потребностей,

кроме потребности рисоваться. Это потому, что дух, направление, колорит жизни человека придаются ей характером самого человека: от человека не зависят события жизни, но дух этих событий зависит от его характера. «На ловца и зверь бежит». В заключение было бы надобно объяснить насчет того, что специально называется красотой, рассмотреть вопрос о том, до какой степени редкое явление женская красота. Но, быть может, это не совсем уместно в нашем отвлеченном трактате; ограничимся только замечанием, что почти всякая женщина в цвете молодости кажется большинству красавицею,— потому говорить здесь было бы можно разве о неразборчивости эстетического чувства большинства людей, а не о том, что красота редкое явление. Людей прекрасных лицом нисколько не меньше, нежели людей добрых, умных и т. д.

Как же объяснить жалобу Рафаэля на недостаток красавиц в Италии, классической стране красоты? Очень просто: он искал наилучшей красавицы, а наилучшая красавица, конечно, одна в целом свете,— и где же отыскать ее? Первостепенного в своем роде всегда очень мало, по очень простой причине: если его соберется много, то мы опять разделим его на классы и будем называть первостепенным то, чего найдется всего два-три индивидуума; все остальное назовем второстепенным.

И вообще надобно сказать, что мысль, будто бы «прекрасное редко встречается в действительности», основана на смешении понятий «вполне» и «первое»: вполне величественных рек очень много, первая из величественных рек, конечно, одна; великих полководцев много, первым полководцем в мире был кто-нибудь один из них. Обыкновенно думают: если есть или может быть предмет *X* выше находящегося у меня под глазами предмета *A*, то предмет *A* низок; но так только думают, не так чувствуют в самом деле, и, находя Миссисипи величественнее Волги, мы продолжаем, однако, считать и Волгу величественной рекою. Обыкновенно говорится, что если один предмет больше другого, то превосходство первого над вторым есть недостаток другого: вовсе нет; в действительности недостаток есть нечто положительное, а не нечто вытекающее из превосходства других предметов. Река, имеющая один фут глубины в некоторых местах, не потому считается мелкою, что есть реки гораздо глубже ее; она мелка без всяких сравнений, сама по себе, мелка потому, что неудобна для судоходства; канал, имеющий тридцать футов глубины, не мелок в действительной жизни, потому что

совершенно удобен для судоходства; никому не приходит и в голову называть его мелким, хотя всякому известно, что Па-де-Кале далеко превосходит его своею глубиною. Отвлеченное математическое сравнение не есть взгляд действительной жизни. Потому, находя предмет *X* прекраснее *A*, мы в действительной жизни нисколько не перестаем находить прекрасным предмет *A*. Положим, что «Отелло» выше «Макбета» или «Макбет» выше «Отелло», — несмотря на превосходство одной из этих трагедий над другой, они обе остаются прекрасными. Достоинства «Отелло» не могут быть вменяемы в недостатки «Макбета», и наоборот. Так мы смотрим на произведения искусства. Если смотреть так же и на прекрасные явления действительности, то очень часто мы должны будем сознаться, что красота одного явления безукоризненна, хотя красота другого еще выше. И в самом деле, разве кто-нибудь называет итальянскую природу не прекрасною, хотя природа Антильских островов или Ост-Индии гораздо богаче? А только с подобной точки зрения, не находящей себе подтверждения в действительных чувствах и суждениях человека, и может эстетика утверждать, будто бы в мире действительности красота есть явление редкое.

III. «Красота прекрасного в действительности мимолетна». — Соглашмся; но разве от этого она менее прекрасна? И притом это не всегда справедливо: цветок действительно увядает скоро, но человек долго остается прекрасным; можно даже сказать, что человеческая красота продолжается именно столько, сколько надобно человеку, ею наслаждающемуся. Не совсем, быть может, соответствовало бы характеру нашего отвлеченного трактата вдаваться в подробное доказательство этого положения; поэтому скажем только, что красота каждого поколения существует и должна существовать для этого самого поколения; и нисколько не нарушает гармонии, нисколько не противно эстетическим потребностям этого поколения, если красота его увядает вместе с ним, — у последующих будет своя, новая красота, и жаловаться тут некому и не на что. Быть может, неуместно было бы здесь также вдаваться в подробные доказательства того, что желание «не стареть» — фантастическое желание, что на самом деле пожилой человек и хочет быть пожилым человеком, если только его жизнь прошла нормальным образом и если он не принадлежит к числу людей поверхностных. Но это ясно и без подробных доказательств. Все мы «с сожалением» вспоминаем о детстве, говорим иногда, что «хотели

бы снова перенестись в то счастливое время»; но едва ли кто-нибудь согласился бы на самом деле превратиться в ребенка. То же самое должно сказать и относительно сожалений о том, что «прошла красота нашей юности», — эти слова не имеют реального значения, если юность прошла сколько-нибудь удовлетворительным образом. Пережитое было бы скучно переживать вновь, как скучно слушать во второй раз анекдот, хотя бы он казался чрезвычайно интересен в первый раз. Надобно различать действительные желания от фантастических, мнимых желаний, которые вовсе и не хотят быть удовлетворенными; таково мнимое желание, чтобы красота в действительности не увядала. «Жизнь стремится вперед и уносит красоту действительности в своем течении», говорят (Гегель и Фишер) — правда, но вместе с жизнью стремятся вперед, т. е. изменяются в своем содержании, наши желания, и, следовательно, фантастичны сожаления о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив ныне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их. Если бы красота в действительности была неподвижна и неизменна, «бессмертна», как того требуют эстетики, она бы надоела, опротивела бы нам. Живой человек не любит неподвижного в жизни; потому никогда не наглядится он на живую красоту, и очень скоро пресыщает его *tableau vivant*, которую предпочитают живым сценам исключительные поклонники искусства, «презирающие действительность». Но, по их мнению, красота должна быть однообразна в своей вечности, не только вечна; потому против прекрасного в действительности является новое обвинение.

IV. «Прекрасное в действительности непостоянно в своей красоте», — но на это надобно отвечать тем же самым вопросом, как и прежде: разве это мешает ему быть прекрасным по временам? Разве пейзаж менее прекрасен поутру оттого, что красота его померкнет на время с закатом солнца? И опять надобно сказать, что большею частью этот упрек несправедлив; положим, что есть пейзажи, красота которых пропадает с пурпурным озарением утренней зари; но большая часть прекрасных пейзажей прекрасны при всяком освещении; и надобно прибавить, что незавидна красота того пейзажа, который хорош только в данную минуту, а не во все время, пока существует. «Иногда физиогномия выражает всю полноту жизни,

иногда она не выражает ничего» — нет; справедливо то, что иногда физиогномия бывает чрезвычайно выразительна, иногда она гораздо менее выразительна; но чрезвычайно редки минуты, когда физиогномия человека, светящаяся умом или добротою, бывает *лишена* выражения: умное лицо и во время сна сохраняет выражение ума, доброе лицо сохраняет и во сне выражение доброты, а беглое разнообразие выражения в лице выразительном придает ему новую красоту. Точно так же разнообразие поз придает новую красоту живому существу. Очень часто бывает и то, что исчезновение прекрасной позы одно только и спасает ее драгоценность для нас: «группа сражающихся воинов прекрасна; но чрез несколько минут она уже расстроилась», — а что было б, если б она не расстроилась, если бы схватка атлетов продолжалась целые сутки? Нам наскучило бы смотреть, и мы отвернулись бы, как это, впрочем, бывает часто в действительности. Чем обыкновенно кончается эстетическое впечатление, под влиянием которого держит нас полчаса или час неподвижная, «вечно прекрасная», «вечно неизменная в красоте своей» картина? — Тем, что мы уходим сами, не дождавшись, пока нас «оторвет от наслаждения» мрак вечера.

V. «Прекрасное в действительности прекрасно только потому, что мы смотрим на него с такой точки зрения, с которой оно кажется прекрасным». — Напротив, гораздо чаще случается, что прекрасное прекрасно со всех точек зрения; так, напр., прекрасный пейзаж бывает большею частью хорош, откуда бы ни смотрели мы на него. — Конечно, он бывает в высшей степени хорош только с *одной* точки зрения — но что же из этого? и на произведения живописи надобно смотреть с известного места для того, чтобы они представлялись нам во всей своей красоте. Это следствие законов перспективы, которые одинаково должны быть соблюдаемы при наслаждении прекрасным в действительности и прекрасным в искусстве.

Вообще надобно, кажется, сказать, что все рассмотренные упреки прекрасному в действительности преувеличены, а некоторые совершенно несправедливы; что нет из них ни одного, который прилагался бы ко всем родам прекрасного. Но нами не рассмотрены еще главнейшие, существеннейшие недостатки, открываемые господствующими эстетическими воззрениями в прекрасном действительного мира. До сих пор упреки были обращены на то, что прекрасное в действительности неудовлетворительно для человека; теперь следуют прямые доказательства, что

прекрасное в действительности, собственно говоря, не может и называться прекрасным. Доказательств этих три. Пересмотрим их, начиная с менее сильного и менее общего.

VI. «Прекрасное в действительности или группа предметов (пейзаж, группа людей), или один предмет в отдельности. Вредная случайность всегда портит в действительности группу, кажущуюся прекрасною, внося в нее посторонние, ненужные предметы, мешающие красоте и единству целого; она портит и кажущийся прекрасным отдельный предмет, портя некоторые его части; внимательное рассмотрение покажет нам всегда, что некоторые части действительного предмета, представляющегося прекрасным, вовсе не прекрасны». — Здесь мы опять встречаемся с мыслью, что красота есть совершенство. Но эта мысль только частное приложение общей мысли, что человек удовлетворяется вообще только математически совершенным; нет, практическая жизнь человека убеждает нас, что он ищет только приблизительного совершенства, которое, выражаясь строго, и не должно называться совершенством. Человек ищет только *хорошего*, а не совершенного. Совершенства требует только чистая математика; даже прикладная математика довольствуется приблизительными вычислениями. Искать совершенства в какой бы то ни было сфере жизни — дело отвлеченной, болезненной или праздной фантазии. Мы хотим дышать чистым воздухом; но замечаем ли мы, что абсолютно чист воздух не бывает нигде и никогда? Мы хотим пить чистую воду, но не абсолютно чистую воду: совершенно чистая (дистиллированная) вода даже неприятна для вкуса. Эти примеры слишком материальны? Приведем другие: разве кому приходила мысль называть неученым человека, которому не *все* известно? Нет, мы и не ищем человека, которому было бы известно *все*; мы требуем от ученого только того, чтобы ему было известно все существенное и чтобы ему было известно очень многое. Разве мы недовольны, напр., историческою книгою, в которой не все решительно вопросы объяснены, не все решительно подробности приведены, не все до одного взгляды и слова автора абсолютно справедливы? Нет, мы довольны, и чрезвычайно довольны, книгою, когда в ней разрешены *главные* вопросы, приведены самонужнейшие подробности, когда *главные* мнения автора справедливы, и в книге его *очень мало* неверных или неудачных объяснений. (Ниже мы увидим, что в сфере искусства мы также довольствуемся приблизительным совершенством.) После этих указаний можно сказать, не

боясь сильного противоречия, что и в области прекрасного действительной жизни мы довольствуемся тем, когда находим очень хорошее, но не ищем совершенства математического, изъятото от *всех* мелких недостатков. Неужели кому-нибудь вздумается говорить, что пейзаж не прекрасен, если на каком-нибудь месте его растут три куста, а лучше было бы, если б росло два или четыре? Вероятно, никому еще из людей, любовавшихся морем, не приходило в голову, что море могло бы быть лучше, нежели оно есть; а если математически строго смотреть на море, то в нем действительно есть недостатки, и первый недостаток — оно не плоская, а выпуклая поверхность. Правда, этого недостатка не видно, его открывает не глаз, а вычисление; можно поэтому прибавить, что смешно и говорить об этом недостатке, которого невозможно заметить, о котором можно только *знать*, но таковы большею частью недостатки прекрасного в действительности: их не видно, они нечувствительны, они открываются только исследованию, а не воззрению. Не забудем же, что чувство прекрасного имеет дело с воззрением, а не с наукою: что нечувствительно, то не существует для эстетического чувства. Но в самом ли деле недостатки прекрасного в действительности большею частью нечувствительны для воззрения? В этом убеждает нас опыт. Нет человека, одаренного эстетическим чувством, которому бы не встречались в действительности тысячи лиц, явлений и предметов, казавшихся ему безукоризненно прекрасными. Но что же особенно важного, когда в прекрасном предмете и заметны для воззрения недостатки? Верно, они слишком неважны, если, несмотря на них, предмет продолжает казаться прекрасным, — если они важны, предмет будет уродлив, а не прекрасен. А неважное не стоит того, чтоб и говорить о нем. И действительно, эстетически здоровый человек не обращает на него внимания. Человеку, не приготовленному специальным изучением новейшей эстетики, странно будет услышать второе доказательство, приводимое в подтверждение того, что так называемое прекрасное в действительности не может быть прекрасно в полном смысле слова.

VII. «Действительный предмет не может быть прекрасен уже потому, что он живой предмет, в котором совершается действительный процесс жизни со всею своею грубостью, со всеми своими антиэстетическими подробностями». — Едва ли можно себе представить высшую степень фантастического идеализма. Как, неужели живое

лицо не прекрасно, а изображенное на портрете или снятое в дагерротип прекрасно? и почему же? Потому, что на живом лице неизбежно бывают всегда материальные следы процесса жизни; потому, что если мы посмотрим в микроскоп на живое лицо, то всегда увидим его, покрытое испариною и т. п. Как, живое дерево не может быть прекрасным потому, что на нем всегда гнездятся мелкие насекомые, питающиеся его листьями? Странное мнение, которое даже не требует опровержения: какое же дело моему эстетическому воззрению до того, чего оно не замечает? может ли производить какое-нибудь влияние на мое ощущение тот недостаток, которого оно не чувствует? В опровержение этого мнения не нужно даже приводить истину, что странно искать таких людей, которые бы не пили, не ели, не имели надобности умываться и перемывать белье. Распространяться о подобных требованиях совершенно бесполезно. Лучше рассмотрим одну из тех идей, из которых возник столь странный упрек прекрасному в действительности, идею, составляющую одно из основных воззрений господствующей эстетики. Вот эта мысль: «Прекрасное есть не самый предмет, а чистая поверхность, чистая форма (*die reine Oberfläche*) предмета». Неосновательность этого взгляда на прекрасное обнаружится, когда мы пересмотрим источники, из которых оно произошло. Прекрасное чаще всего мы видим глазами; а глаза, конечно, видят только оболочку, абрис, наружность предмета, а не внутреннее его сложение. Из этого легко вывести заключение, что прекрасное есть поверхность предмета, а не самый предмет. Но, во-первых, кроме прекрасного для зрения, есть прекрасное для слуха (пение и музыка), в котором нельзя говорить ни о какой поверхности. Во-вторых, не всегда и глазами видим мы только оболочку предмета: в прозрачных предметах мы видим *весь* предмет, все его внутреннее сложение; воде и драгоценным камням именно прозрачность и сообщает красоту. Наконец, человеческое тело, лучшая красота на земле, полупрозрачно, и мы в человеке видим не чисто одну только поверхность: сквозь кожу просвечивает тело, и это просвечивание тела придает чрезвычайно много прелести человеческой красоте. В-третьих, странно говорить, что и в совершенно непрозрачных телах мы видим только поверхность, а не самый предмет: воззрение принадлежит не исключительно глазам, известно, что в нем всегда участвует припоминающий и соображающий рассудок; соображение всегда наполняет материей пустую форму, пред-

ставляющуюся глазу. Человек видит *движущийся* предмет, хотя орган его глаза сам по себе не видит движения; человек видит отдаленность предмета, хотя сам по себе глаз не видит отдаления; так точно человек видит материальный предмет, хотя глаз его видит только пустую, нематериальную, отвлеченную поверхность предмета. Другое основание для мысли: «прекрасное есть чистая поверхность», состоит в предположении, что эстетическое наслаждение несовместимо с материальным интересом, принимаемым в предмете. Не будем входить в рассмотрение того, каким образом надобно понимать отношение материальной интересности для нас предмета и эстетического наслаждения им, хотя это исследование привело бы к убеждению, что эстетическое наслаждение отлично от материального интереса или практического взгляда на предмет, но не противоположно ему. Довольно будет указать на свидетельство опыта, что и действительный предмет может казаться прекрасным, не возбуждая материального интереса: какая же своекорыстная мысль пробуждается в нас, когда мы любуемся звездами, морем, лесом (неужели при взгляде на действительный лес я необходимо должен думать, годится ли он мне на постройку или отопление дома?), — какая своекорыстная мысль пробуждается в нас, когда мы заслушиваемся шелеста листьев, песни соловья? Что касается человека, мы часто любим его без всяких своекорыстных побуждений, несколько не думая о себе; тем скорее может он эстетически нравиться нам, не возбуждая материального (*stoffartig*) раздумья о наших отношениях к нему. Наконец, ближайшим образом мысль о том, что прекрасное есть чистая форма, вытекает из понятия, что прекрасное есть чистый призрак; а такое понятие — необходимое следствие определения прекрасного как полноты осуществления идеи в отдельном предмете и падает вместе с этим определением.

После длинного ряда упреков прекрасному в действительности, становившихся все общее и сильнее, мы доходим теперь до последней, самой сильной и самой общей причины, почему реальное прекрасное не может быть считаемо действительно прекрасным.

VIII. «Отдельный предмет не может быть прекрасен уже потому, что он не абсолютен; а прекрасное есть абсолютное». — Доказательство действительно неопровержимое (для самой гегелевской школы и многих других философских школ), — принимающих мерилом не только

теоретической истины, но и деятельных стремлений человека абсолютное. Но эти системы уже распались, уступив место другим, развившимся из них по силе внутреннего диалектического процесса, но понимающим жизнь совершенно иначе. Ограничиваясь этим указанием на философскую несостоятельность воззрения, из которого произошло подведение всех человеческих стремлений под абсолют, станем для нашей критики на другую точку зрения, более близкую к чисто эстетическим понятиям, и скажем, что вообще деятельность человека не стремится к абсолютному и ничего не знает о нем, имея в виду различные, чисто человеческие, цели. В этом совершенно сходны с другими чувствами и деятельностью человека чувство и деятельность эстетические. В действительности мы не встречаем ничего абсолютного; потому не можем сказать по опыту, какое впечатление произвела бы на нас абсолютная красота; но то мы знаем, по крайней мере, из опыта, что *similis simili gaudet*¹¹, что поэтому нам, существам индивидуальным, не могущим перейти за границы нашей индивидуальности, очень нравится индивидуальность, очень нравится индивидуальная красота, не могущая перейти за границы своей индивидуальности. После этого дальнейшие опровержения излишни. Надобно только прибавить, что мысль об индивидуальности истинной красоты развита тою же системою эстетических воззрений, которая поставляет мерилom прекрасного абсолют. Из мысли о том, что индивидуальность — существеннейший признак прекрасного, само собою вытекает положение, что мерило абсолютного чуждо области прекрасного, — вывод, противоречащий основному воззрению этой системы на прекрасное. Источник подобных противоречий, не всегда избегаемых системою, о которой мы говорим, — смешение в ней гениальных выводов из опыта и столько же гениальных, но страждущих внутреннею несостоятельностью попыток подчинить все их априористическому взгляду, который часто противоречит им.

Теперь просмотрены все упреки, более или менее несправедливо делаемые прекрасному в действительности, и можно приступить к решению вопроса о существенном значении искусства. По господствующим эстетическим понятиям, «искусство имеет своим источником стремление человека освободить прекрасное от недостатков (нами рассмотренных), мешающих прекрасному на степени своего реального существования в действительности быть вполне удовлетворительным для человека. Прекрасное,

создаваемое искусством, свободно от недостатков прекрасного в действительности». Посмотрим же, до какой степени на самом деле прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в действительности по свободности своей от упреков, взводимых на это последнее; после того нам легко будет решить, верно ли определяется господствующим воззрением происхождение искусства и его отношение к живой действительности.

1. «Прекрасное в природе непреднамеренно». — Прекрасное в искусстве бывает преднамеренно — это правда; но во всех ли случаях и во всех ли подробностях? Не будем говорить о том, часто ли и в какой степени художник и поэт ясно понимают, что именно выразится в их произведении, — бессознательность художнического действия давно уже стала общим местом, о котором все толкуют; быть может, нужнее ныне резко выставить на вид зависимость красоты произведения от сознательных стремлений художника, нежели распространяться о том, что произведения истинно творческого таланта имеют всегда очень много непреднамеренности, инстинктивности. Как бы то ни было, обе эти точки зрения известны, и бесполезно здесь останавливаться на них. Но, может быть, не излишне сказать, что и преднамеренные стремления художника (особенно поэта) не всегда дают право сказать, чтобы забота о прекрасном была истинным источником его художественных произведений; правда, поэт всегда старается «сделать как можно лучше»; но это еще не значит, чтобы вся его воля и соображения управлялись исключительно или даже преимущественно заботой о художественности или эстетическом достоинстве произведения: как у природы есть много стремлений, находящихся между собою в борьбе и губящих или искажающих своею борьбою красоту, так и в художнике, в поэте есть много стремлений, которые своим влиянием на его стремление к прекрасному искажают красоту его произведения. Сюда, во-первых, принадлежат различные житейские стремления и потребности художника, не позволяющие ему быть только художником и более ничем; во-вторых, его умственные и нравственные взгляды, также не позволяющие ему думать при исполнении исключительно только о красоте; в-третьих, наконец, идея художественного создания является у художника обыкновенно не вследствие одного только стремления создать прекрасное: поэт, достойный своего имени, обыкновенно хочет в своем произведении передать нам свои мысли, свои взгляды, свои чувства, а не

исключительно только созданную им красоту. Одним словом, если красота в действительности развивается в борьбе с другими стремлениями природы, то и в искусстве красота развивается также в борьбе с другими стремлениями и потребностями человека, ее создающего; если в действительности эта борьба портит или губит красоту, то едва ли менее шансов, что она испортит или погубит ее в произведении искусства; если в действительности прекрасное развивается под влияниями, ему чуждыми, не допускающими его быть *только* прекрасным, то и создание художника или поэта развивается множеством различных стремлений, результат которых должен быть таков же. Мы готовы, однако же, согласиться, что преднамеренности больше в прекрасных произведениях искусства, нежели в прекрасных созданиях природы, и что в этом отношении искусство стояло бы выше природы, если б его преднамеренность была свободна от недостатков, от которых свободна природа. Но, выигрывая преднамеренностью с одной стороны, искусство проигрывает тем же самым — с другой; дело в том, что художник, задумывая прекрасное, очень часто задумывает вовсе не прекрасное: мало хотеть прекрасного, надобно уметь постигать его в его истинной красоте, — а как часто художники заблуждаются в своих понятиях о красоте! как часто обманывает их даже художнический инстинкт, не только рефлексивные понятия, большею частью односторонние! Все недостатки индивидуальности неразлучны в искусстве с преднамеренностью.

II. «Прекрасное редко встречается в действительности» — но разве чаще оно встречается в искусстве? Сколько ежедневно бывает истинно трагических или драматических событий! А много ли насчитается истинно прекрасных трагедий или драм? Во всех западных литературах три-четыре десятка, в русской — если не ошибаемся, кроме «Бориса Годунова» и «Сцен из рыцарских времен» — ни одной, которая стояла бы выше посредственности. Сколько романов совершается в действительности! А много ли насчитывается истинно прекрасных романов? Может быть, по несколько десятков в английской и французской литературах и пять-шесть в русской. Что скорее можно встретить: прекрасный пейзаж в природе или в живописи? — Почему же так? Потому, что великих поэтов и художников очень мало, как и вообще мало гениальных людей во всяком роде. Если редко бывает в действительности совершенно благоприятный случай для создания прекрасного или возвышенного, то еще реже бла-

гоприятный случай рождения и беспрепятственного развития великого гения, потому что здесь нужно стечение гораздо большего числа благоприятных условий. Этот упрек против действительности еще с большею силою падает на искусство.

III. «Прекрасное в природе мимолетно» — в искусстве оно часто бывает вечно, это правда; но не всегда, потому что и произведение искусства подвержено гибели и порче от случая. Греческие лирики погибли для нас; погибли картины Апеллеса и статуи Лизиппа. Но, не останавливаясь на этом, перейдем к другим причинам невечности очень многих произведений искусства, от которых свободно прекрасное в природе, — это мода и обветшание материала. Природа не стареет, вместо увядших произведений своих она рождает новые; искусство лишено этой вечной способности воспроизведения, возобновления, а между тем время не без следа проходит и над его созданиями. В произведениях поэзии скоро стареет язык, и мы по этой причине не можем наслаждаться Шекспиром, Данте, Вольфрамом так свободно, как наслаждались их современники. Еще гораздо важнее то, что с течением времени многое в произведениях поэзии делается непонятным для нас (мысли и обороты, заимствованные от современных обстоятельств, намеки на события и лица); многое становится бесцветно и безвкусно; ученые комментарии не могут сделать для потомков всего столь же ясным и живым, как все было ясно для современников; притом ученые комментарии и эстетическое наслаждение — противоположные вещи; не говорим уже, что через них произведение поэзии перестает быть общедоступным. Еще важнее то, что развитие цивилизации, изменение понятий иногда совлекает всю красоту с произведения поэзии, иногда превращает его даже в нечто неприятное или отвратительное. Примеров не хотим указывать кроме эклог Виргилия, скромнейшего из римских поэтов.

От поэзии переходим к другим искусствам. Произведения музыки погибают вместе с теми инструментами, для которых были писаны. Вся древняя музыка погибла для нас. Красота старых музыкальных произведений бледнеет с усовершенствованием оркестровки. Краски в живописи очень скоро линяют и чернеют; картины XVI — XVII века уже давно потеряли свою первобытную красоту. Как ни сильно влияние всех этих обстоятельств, не в них, однако же, главная причина мимолетности произведений искусства — она заключается во влиянии на них вкуса эпохи,

почти всегда влиянии модного настроения, одностороннего и очень часто фальшивого. Мода сделала половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетического наслаждения в наше время; мода, отразившаяся на трагедиях Расина и Корнеля, заставляет нас не столько наслаждаться ими, сколько подсмеиваться над ними. Ни в живописи, ни в музыке, ни в архитектуре не найдется почти ни одного произведения, созданного за 100 или 150 лет, которое не казалось бы ныне или вялым, или смешным, несмотря на всю силу гения, отпечатленную на нем. И современное искусство через пятьдесят лет будет часто вызывать улыбку.

IV. «Прекрасное в действительности непостоянно в своей красоте». — Это правда; но прекрасное в искусстве мертвенно-неподвижно в своей красоте, это гораздо хуже. На живое лицо можно смотреть по нескольку часов; картина надоедает через четверть часа, и редки примеры дилетантов, которые устояли бы час пред картиною. Произведения поэзии живее, нежели произведения живописи, архитектуры и ваяния; но и они пресыщают нас довольно скоро: конечно, не найдется человека, который был бы в состоянии перечитать роман пять раз сряду; между тем жизнь, живые лица и действительные события увлекательны своим разнообразием.

V. «Красота в природу вносится только тем, что мы смотрим на нее с той, а не с другой точки зрения», — мысль, почти никогда не бывающая справедливою; но к произведениям искусства она почти всегда прилагается. Все произведения искусства не нашей эпохи и не нашей цивилизации непременно требуют, чтобы мы перенеслись в ту эпоху, в ту цивилизацию, которая создала их; иначе они покажутся нам непонятными, странными, но не прекрасными. Если мы не перенесемся в древнюю Грецию, песни Сафо и Анакреона покажутся нам выражением антиэстетического наслаждения, чем-то похожим на те произведения нашего времени, которых стыдится печать; если мы не перенесемся мыслью в патриархальное общество, песни Гомера будут оскорблять нас цинизмом, грубым обжорством, отсутствием нравственного чувства. Но греческий мир слишком далек от нас; возьмем ближайшую эпоху. Сколько у Шекспира, у итальянских живописцев такого, что понимается и ценится только тогда, когда мы перенесемся в прошедшее с его понятиями о вещах! Представим пример еще ближе к нашему времени: «Фауст» Гёте покажется странным произведением человеку,

не способному перенестись в ту эпоху стремлений и со-
мнений, выражением которой служит «Фауст».

VI. «Прекрасное в действительности заключает в себе много непрекрасных частей или подробностей». — А в искусстве разве не то же самое, только в гораздо большей степени? Укажите произведение искусства, в котором нельзя было бы найти недостатков. Романы Вальтер-Скотта слишком растянуты, романы Диккенса почти постоянно приторно-сентиментальны и очень часто растянуты; романы Теккерея иногда (или, лучше сказать, очень часто) надоедают своею постоянною претензией на иронически-злое простодушие. Но гении новейшие редко являются путеводителями в эстетике; она преимущественно любит Гомера, греческих трагиков и Шекспира. Гомеровы поэмы бессвязны; Эсхил и Софокл слишком суровы и сухи, у Эсхила, кроме того, недостает драматизма; Эврипид плаксив; Шекспир риторичен и напыщен, художественное построение драм его было бы вполне хорошо, *если б их несколько переделать, как и предлагает Гёте*¹². Перейдем к живописи, и должны будем признаться в том же самом: против одного Рафаэля редко возвышают голос, во всех остальных живописцах давно открыто множество слабых сторон. Но самого Рафаэля упрекают в незнании анатомии. О музыке нечего и говорить: Бетховен слишком непонятен и часто дик; у Моцарта слаба оркестровка; у новых композиторов слишком много шума и трескотни. Безукоризненная опера, по мнению знатоков, одна — «Дон-Жуан»¹³; не знатоки находят его скучным. Если совершенства нет в природе и в живом человеке, то еще меньше можно найти его в искусстве и в делах человека: «в следствии не может быть того, чего нет в причине», в человеке. Широкое, беспредельное поле открывается тому, кто захочет доказывать слабость всех вообще произведений искусства. Само собою разумеется, что подобное предприятие могло бы свидетельствовать о едкости ума, но не о беспристрастии; достоин сожаления человек, не преклоняющийся пред великими произведениями искусства; но простительно, когда к тому принуждают преувеличенные похвалы, напоминать, что если на солнце есть пятна, то в «земных делах» человека их не может не быть.

VII. «Живой предмет не может быть прекрасен уже и потому, что в нем совершается тяжелый, грубый процесс жизни». — Произведение искусства — мертвый предмет; поэтому кажется, что оно должно быть изъято от этого упрека. И однако же такое заключение поверхностно.

Факты противоречат ему. Произведение искусства — создание жизненного процесса, создание живого человека, который произвел дело не без тяжелой борьбы, и на произведении отражается тяжелый, грубый след борьбы производства. Разве много таких поэтов и художников, которые работают шутя, как шутя, без поправок, писал, говорят, свои драмы Шекспир? А если произведение создано не без тяжелого труда, на нем будут «пятна масляной лампы», при свете которой работал художник. Тяжеловатость можно найти во всех почти произведениях искусства, как бы легки ни казались они с первого взгляда. А если они в самом деле созданы без большого, тяжелого труда, то они будут страдать грубостью отделки. Итак, одно из двух: или грубость, или тяжелая отделка — вот Сцилла и Харибда для произведений искусства.

Я не хочу сказать, что все недостатки, выставляемые этим анализом, всегда до грубости резко отпечатываются на произведениях искусства. Я хочу только показать, что щепетильной критики, которую направляют на прекрасное в действительности, никак не может выдержать прекрасное, создаваемое искусством.

Из обзора, нами сделанного, видно, что если б искусство вытекало от недовольства нашего духа недостатками прекрасного в живой действительности и от стремления создать нечто лучшее, то вся эстетическая деятельность человека оказалась бы напрасна, бесплодна, и человек скоро отказался бы от нее, видя, что искусство не удовлетворяет его намерениям. Вообще говоря, произведения искусства страдают всеми недостатками, какие могут быть найдены в прекрасном живой действительности; но если искусство вообще не имеет никаких прав на предпочтение природе и жизни, то, быть может, некоторые искусства в частности обладают какими-нибудь особенными преимуществами, ставящими их произведения выше соответствующих явлений живой действительности? быть может даже, то или другое искусство производит нечто, не имеющее себе соответствия в реальном мире? Эти вопросы еще не решаются нашею общею критикою, и мы должны проследить частные случаи, чтобы видеть, каково отношение прекрасного в определенных искусствах к прекрасному в действительности, производимому природою независимо от стремления человека к прекрасному. Только этот обзор даст нам положительный ответ на то, может ли происхождение искусства быть объясняемо неудовлетворитель-

ностью живой действительности в эстетическом отношении.

Ряд искусств начинают обыкновенно с архитектуры, из всех многообразных деятельностей человека для осуществления более или менее практических целей уступая одной строительной деятельности право возвышаться до искусства. Но несправедливо так ограничивать поле искусства, если под «произведениями искусства» понимаются «предметы, производимые человеком под преобладающим влиянием его стремления к прекрасному» — есть такая степень развития эстетического чувства в народе, или, вернее сказать, в кругу высшего общества, когда под преобладающим влиянием этого стремления замышляются и исполняются почти все предметы человеческой производительности: вещи, нужные для удобства домашней жизни (мебель, посуда, убранство дома), платье, сады и т. п. Этруссские вазы и галантерейные вещи древних всеми признаны за «произведения искусства»; их относят к отделу «скульптуры», конечно, не совсем справедливо; но неужели к архитектуре должны мы будем причислять мебельное искусство? К какому отделу отнесены будут нами цветники и сады, в которых первоначальное назначение — служить местом прогулки или отдыха — совершенно подчиняется назначению быть предметами эстетического наслаждения? В некоторых эстетиках садоводство называется отраслью архитектуры, но это явная натяжка. Называя искусством всякую деятельность, производящую предметы под преобладающим влиянием эстетического чувства, должно будет значительно расширить круг искусств; потому что нельзя не признать существенного тождества архитектуры, мебельного и модного искусства, садоводства, лепного искусства и т. д. Нам скажут: «архитектура создает новое, не существовавшее в природе, она совершенно переделывает свой материал; другие отрасли человеческой производительности оставляют свой материал в его первобытной форме», — нет, есть много отраслей человеческой деятельности, не уступающих архитектуре и в этом отношении. В пример представим цветоводство: полевые цветы нисколько не похожи на роскошные махровые цветы, обязанные своим происхождением цветоводству. Что общего между диким лесом и искусственным садом или парком? Как архитектура обтесывает камни, так садоводство очищает, выпрямляет деревья, придает каждому дереву совершенно не тот вид, какой имеет оно в девственном лесу; как архитектура соединяет

камни в правильные группы, так садоводство соединяет в парке деревья в правильные группы. Одним словом, цветоводство или садоводство переделывают, обрабатывают «грубый материал» не менее, нежели архитектура. То же самое надобно сказать и о промышленности, создающей под преобладающим влиянием стремления к прекрасному, например, ткани, которым природа не представляет ничего подобного и в которых первоначальный материал еще менее остался неизменным, нежели камень в архитектуре. «Но архитектура как искусство гораздо более, нежели другие отрасли практической деятельности, подчиняется исключительно требованиям эстетического чувства, совершенно отказываясь от стремления удовлетворять житейским целям». Но какой житейской цели удовлетворяют цветы, искусственные парки? И разве Парфенон или Альгамбра¹⁴ не имели практического назначения? Гораздо в меньшей степени, нежели архитектура, подчиняются практическим соображениям садоводство, мебельное, ювелирное и модное искусства, которым, однако же, не посвящается особенной главы в курсах эстетики. Мы видим причину того, что из всех практических деятельностей одна строительная обыкновенно удостоивается имени изящного искусства не в существе ее, а в том, что другие отрасли деятельности, возвышающиеся до степени искусства, забываются по «маловажности» своих произведений, между тем как произведения архитектуры не могут быть упущены из виду по своей важности, дороговизне и, наконец, просто по своей массивности, прежде всего и больше всего остального, производимого человеком, бросааясь в глаза. Все отрасли промышленности, все ремесла, имеющие целью удовлетворять «вкусу» или эстетическому чувству, мы признаем «искусствами» в такой же степени, как архитектуру, когда их произведения замышляются и исполняются под преобладающим влиянием стремления к прекрасному и когда другие цели (которые всегда имеет и архитектура) подчиняются этой главной цели. Совершенно другой вопрос о том, до какой степени достойны уважения произведения практической деятельности, задуманные и исполненные под преобладающим стремлением произвести не столько что-нибудь действительно нужное или полезное, сколько произвести что-нибудь прекрасное. Как решить этот вопрос, не входит в сферу нашего рассуждения; но как решен будет он, точно так же должен быть решен вопрос и о степени уважения, которой заслуживают создания архитек-

туры в значении чистого искусства, а не практической деятельности. Какими глазами смотрит мыслитель на кашмирскую шаль, стоящую 10 000 франков, на столовые часы, стоящие 10 000 франков, такими же глазами должен смотреть он и на изящный киоск, стоящий 10 000 франков. Быть может, он скажет, что все эти вещи — произведения не столько искусства, сколько роскоши; быть может, он скажет, что истинное искусство чуждается роскоши, потому что существеннейший характер прекрасного — простота. Каково же отношение этих произведений фривольного искусства к безыскусственной действительности? Вопрос решается тем, что во всех указанных нами случаях дело идет о произведениях практической деятельности человека, которая, уклонившись в них от своего истинного назначения — производить нужное или полезное, тем не менее сохраняет свой существенный характер — производить нечто такое, чего не производит природа. Потому не может быть и вопроса, как в этих случаях относится красота произведений искусства к красоте произведений природы: в природе нет предметов, с которыми было бы можно сравнивать ножи, вилки, сукно, часы; точно так же в ней нет предметов, с которыми было бы можно сравнивать дома, мосты, колонны и т. п.

Итак, если даже причислять к области изящных искусств все произведения, создаваемые под преобладающим влиянием стремления к прекрасному, то надобно будет сказать, что произведения архитектуры или сохраняют свой практический характер и в таком случае не имеют права быть рассматриваемы как произведения искусства, или на самом деле становятся произведениями искусства, но искусство имеет столько же права гордиться ими, как произведениями ювелирного мастерства. По нашему понятию о сущности искусства, стремление к произведению прекрасного в смысле грациозного, изящного, красивого не есть еще искусство; для искусства, как увидим, нужно более; потому произведений архитектуры ни в каком случае мы не решимся назвать произведениями искусства. Архитектура — одна из практических деятельностей человека, которые все не чужды стремления к красоте формы, и отличается в этом отношении от мебельного мастерства не существенным характером, а только размером своих произведений.

Общий недостаток произведений скульптуры и живописи, по которому они стоят ниже произведений природы и жизни, — их мертвенность, их неподвижность; в этом все

признаются, и потому было бы излишне распространяться относительно этого пункта. Посмотрим же лучше на мнимые преимущества этих искусств перед природою.

Скульптура изображает формы человеческого тела; все остальное в ней аксессуар; потому и будем говорить о том только, как она изображает человеческую фигуру. Обратилось в какую-то аксиому, что красота очертаний Венеры Медицейской, или Милосской, Аполлона Бельведерского и т. д. гораздо выше, нежели красота живых людей. В Петербурге нет ни Венеры Медицейской, ни Аполлона Бельведерского, но есть произведения Кановы; потому мы, жители Петербурга, можем иметь смелость судить до некоторой степени о красоте произведений скульптуры. Мы должны сказать, что в Петербурге нет ни одной статуи, которая по красоте очертаний лица не была бы гораздо ниже бесчисленного множества живых людей, и что надобно только пройти по какой-нибудь многолюдной улице, чтобы встретить несколько таких лиц. В этом согласится большая часть тех, которые привыкли судить самостоятельно. Но этого собственного впечатления не будем, однако, считать доказательством. Есть другое, гораздо более твердое. Математически строго можно доказать, что произведение искусства не может сравниться с живым человеческим лицом по красоте очертаний: известно, что в искусстве исполнение всегда неизмеримо ниже того идеала, который существует в воображении художника. А самый этот идеал никак не может быть по красоте выше тех живых людей, которых имел случай видеть художник. Силы «творческой фантазии» очень ограничены: она может только комбинировать впечатления, полученные из опыта; воображение только разнообразит и экстенсивно увеличивает предмет, но интенсивнее того, что мы наблюдали или испытали, мы ничего не можем вообразить. Я могу представить себе солнце гораздо больше по величине, нежели каково оно в действительности; но ярче того, как оно являлось мне в действительности, я не могу его вообразить. Точно так же я могу представить себе человека выше ростом, толще и т. д., нежели те люди, которых я видел; но лица прекраснее тех лиц, которые случалось мне видеть в действительности, я не могу себе вообразить. Это выше сил человеческой фантазии. Одно мог бы сделать художник: соединить в своем идеале лоб одной красавицы, нос другой, рот и подбородок третьей; не спорим, что это иногда и делают художники; но сомнительно, во-первых, нужно ли это, во-вторых, в состоянии ли воображение со-

единить эти части, когда они действительно принадлежат разным лицам. Нужно это было бы только тогда, когда бы художнику попадались все такие лица, в которых одна часть была бы хороша, а другие дурны. Но обыкновенно в лице все части почти одинаково хороши или почти одинаково дурны, так что художник, будучи доволен, напр., лбом, должен почти в такой же степени остаться доволен и очертанием носа и ртом. Обыкновенно, если лицо не изуродовано, то все части его бывают в такой гармонии между собою, что нарушать ее значило бы портить красоту лица. Этому учит нас сравнительная анатомия. Правда, очень часто случается слышать: «как хорошо было бы это лицо, если бы нос был несколько приподнят кверху, губы несколько потоньше» и т. п.; — нисколько не сомневаясь в том, что иногда при красоте всех остальных частей лица одна часть его бывает некрасива, мы думаем, что обыкновенно, или, лучше сказать — почти всегда, подобное недовольство проистекает или от неспособности понимать гармонию, или от прихотливости, которая граничит с отсутствием истинной, сильной способности и потребности наслаждаться прекрасным. Части человеческого тела, как и всякого живого организма, постоянно возрождающегося под влиянием своего единства, находятся между собой в теснейшей связи, так что форма одного члена зависит от форм всех остальных и в свою очередь они зависят от нее. Тем более надобно это сказать о различных частях одного органа, о различных частях лица. Взаимная зависимость очертаний доказывается, как мы говорили, наукою, но и без помощи науки очевидна для всякого, одаренного чувством гармонии. Человеческое тело — одно целое; его нельзя разрывать на части и говорить: эта часть хороша, прекрасна, эта некрасива. И здесь, как во многих других случаях, подбирание, мозаичность, эклектизм ведет к несообразностям; принимайте все или не принимайте ничего — только тогда вы будете правы, по крайней мере, с своей точки зрения. Только в уродках, в этих эклектических существах, уместна мерка эклектизма. А оригиналами при изваянии «великих произведений скульптуры», конечно, служили не они. Если бы художник взял для своего изваяния лоб с одного лица, нос с другого, рот с третьего, он доказал бы этим только одно: собственное безвкусие или, по крайней мере, неумение отыскать действительно прекрасное лицо для своей модели. На основании всех приведенных соображений мы думаем, что красота статуи не может быть выше красоты живого индиви-

дуального человека, потому что снимок не может быть прекраснее оригинала. Правда, не всегда статуя бывает верным снимком с натурщика; иногда «художник воплощает в своей статуе свой идеал», — но каким образом составляется идеал художника, не похожий на его модель, мы будем иметь случай говорить впоследствии. Мы не забываем и того, что, кроме очертаний, в произведении скульптуры есть еще группировка и выражение; но оба эти элемента красоты гораздо полнее, нежели в статуе, мы встречаем в картине; потому и анализируем их, говоря о живописи, к которой переходим.

Живопись с нашей настоящей точки зрения мы должны разделить на изображение отдельных фигур и групп, живопись, изображающую внешний мир, и живопись, изображающую фигуры и группы среди ландшафта, или, выражаясь общее, среди обстановки.

Что касается до очертаний отдельной человеческой фигуры, надобно сказать, что живопись уступает в этом отношении не только природе, но и скульптуре: она не может очерчивать так полно и определенно; зато, располагаясь красками, она изображает человека гораздо ближе к живой природе и может придавать его лицу гораздо более выразительности, нежели скульптура. Не знаем, до какой степени совершенства дойдет со временем составление красок; но при настоящем положении этой стороны техники живопись не может хорошо передавать цвет человеческого тела вообще, и особенно цвет лица. Краски ее в сравнении с цветом тела и лица — грубое, жалкое подражание; вместо нежного тела она рисует что-то зеленоватое или красноватое; и, говоря безотносительно, не принимая в соображение, что и для этого зеленоватого или красноватого изображения нужно иметь необыкновенное «уменье», мы должны будем признаться, что живое тело не может быть удовлетворительно передано мертвыми красками. Один только из оттенков его передает живопись довольно хорошо — потерявший жизненность, сухой цвет стариковского или загрубелого лица. Покрытые оспенными ямочками или болезненные лица также выходят на картинах несравненно удовлетворительнее, нежели свежие, молодые. Наилучшее выходит в живописи наихудшим, наихудшее — наиболее удовлетворительным.

То же самое надобно сказать и о выражении лица. Лучше других оттенков жизни удастся живописи изображать судорожные искажения лица при разрушительно-сильных аффектах, напр., выражение гнева, ужаса, сви-

репости, буйного разгула, физической боли или нравственного страдания, переходящего в физическое страдание; потому что в этих случаях с чертами лица происходят резкие изменения, которые достаточно могут быть изображены довольно грубыми взмахами кисти, и мелочная неверность или неудовлетворительность подробностей исчезает среди крупных штрихов: самый грубый намек здесь понятен для зрителя. Удовлетворительнее других оттенков выражения передается также сумасшествие, тупоумие или отсутствие мысли; потому что здесь почти нечего передавать или надобно передать дисгармонию — дисгармония не портится, а развивается несовершенством исполнения. Но все остальные видоизменения физиогномии передаются живописью чрезвычайно неудовлетворительно; потому что никогда не может она достичь нежности штрихов, гармоничности всех мельчайших видоизменений в мускулах, от которых зависит выражение нежной радости, тихой задумчивости, легкой веселости и т. п. Руки человеческие грубы и в состоянии удовлетворительно сделать только то, для чего не требуется слишком удовлетворительной отделки: «топорная работа» — вот настоящее имя всех пластических искусств, как скоро сравним их с природою. Впрочем, живопись (и скульптура) еще больше, нежели очертаниями или выражением своих фигур, гордится пред природой группировкою. Но *эта* гордость еще менее понятия. Правда, искусству иногда удается безукоризненно сгруппировать фигуры, но напрасно будет оно превозноситься своею чрезвычайно редкою удачею; потому что в действительности *никогда* не бывает в этом отношении неудачи: в каждой группе живых людей все держат себя совершенно сообразно 1) сущности сцены, происходящей между ними, 2) сущности собственного своего характера и 3) условиям обстановки. Все это само собою всегда соблюдается в действительной жизни и с чрезвычайным трудом достигает этого искусство. «Всегда и само собою» в природе, «очень редко и с величайшим напряжением сил» в искусстве — вот факт, почти во всех отношениях характеризующий природу и искусство.

Переходим к живописи, изображающей природу. Очертания предметов, опять, никак не могут быть не только нарисованы рукою, но и представлены воображением лучше, нежели встречаются в действительности; причину объяснили мы выше. Лучше действительной розы воображение не может ничего представить; а исполнение всегда ниже воображаемого идеала. Цвета некоторых

предметов удаются живописи очень хорошо; но есть много предметов, колорит которых она не может передать. Вообще лучше удаются темные цвета и грубые, жесткие оттенки; светлые — хуже; колорит предметов, освещенных солнцем, хуже всего; так же неудачны выходят оттенки голубого полуденного неба, розовые и золотистые оттенки утра и вечера. «Но именно победением этих трудностей прославились великие художники», т. е. тем, что побеждали их гораздо лучше, нежели другие живописцы. Мы не говорим об относительном достоинстве произведений живописи, а сравниваем лучшие из них с природою. Насколько лучшие из них лучше других, настолько же уступают природе. «Но живопись лучше может сгруппировать пейзаж?» Сомневаемся; по крайней мере, в природе на каждом шагу встречаются картины, к которым нечего прибавить, из которых нечего выбросить. Не так говорят очень многие люди, посвятившие свою жизнь изучению искусства и опустившие из виду природу. Но простое, естественное чувство каждого человека, не вовлеченного в пристрастие художническую или дилетантскую одно-сторонность, будет согласно с нами, когда мы скажем, что в природе очень много таких местоположений, таких зрелищ, которыми можно только восхищаться и в которых нечего осудить. Войдите в порядочный лес — не говорим о лесах Америки, говорим о тех лесах, которые уже пострадали от руки человека, о наших европейских лесах, — чего недостает этому лесу? Кому из видевших порядочный лес приходило в голову, что в этом лесу надобно что-нибудь изменить, что-нибудь дополнить для полноты эстетического наслаждения им? Проезжайте двести, триста верст по дороге — не говорим, в Крыму или в Швейцарии, нет — в Европейской России, которая, говорят, бедна видами, — сколько вам встретится на этом небольшом переезде таких местностей, которые восхитят вас, любуясь на которые вы не подумаете о том, что «если бы тут вот это прибавить, тут вот это убавить, пейзаж был бы лучше». Человек с неиспорченным эстетическим чувством наслаждается природою вполне, не находит недостатков в ее красоте. Мнение, будто бы рисованный пейзаж может быть величественнее, грациознее или в каком бы то ни было отношении лучше действительной природы, отчасти обязано своим происхождением предрассудку, над которым само-довольно подсмеиваются в наше время даже те, которые в сущности еще не отделались от него, — предрассудку, что природа груба, низка, грязна, что надобно очищать и ук-

рашать ее для того, чтоб она обогородилась. Это принцип подстриженных садов. Другой источник мнения о превосходстве рисованных пейзажей над действительными анализируем ниже, когда будем рассматривать вопрос, в чем именно состоит наслаждение, доставляемое нам произведениями искусства.

Остается взглянуть на отношение к природе третьего рода картин — картин, на которых изображается группа людей среди пейзажа. Мы видели, что группы и пейзажи, изображаемые живописью, по идее никак не могут быть выше того, что представляет нам действительность, а по исполнению всегда неизмеримо ниже действительности. Но то справедливо, что на картине группа может быть поставлена в обстановке более эффектной и даже более приятной сущности ее, нежели обыкновенная действительная обстановка (радостные сцены часто происходят среди довольно тусклой или даже грустной обстановки; потрясающие, величественные сцены часто, и даже большею частию, — среди обстановки вовсе не величественной; и наоборот, очень часто пейзаж не наполнен группами, характер которых был бы приличен его характеру). Искусство очень легко восполняет эту неполноту, и мы готовы сказать, что оно имеет в этом случае преимущество перед действительностью. Но, признавая это преимущество, мы должны рассмотреть, во-первых, до какой степени оно важно, во-вторых, всегда ли оно бывает истинным преимуществом. — Картина изображает пейзаж и группу людей среди этого пейзажа. Обыкновенно в таких случаях или пейзаж есть только рамка для группы, или группа людей только второстепенный аксессуар, а главное в картине — пейзаж. В первом случае преимущество искусства над действительностью ограничивается тем, что оно сыскало для картины золоченую рамку вместо простой; во втором — искусство прибавило, может быть, прекрасный, но второстепенный аксессуар, — выигрыш также не слишком велик. Но действительно ли внутреннее значение картины возвышается, когда живописцы стараются дать группе людей обстановку, соответствующую характеру группы? Это сомнительно в большей части случаев. Не будет ли слишком однообразно всегда освещать сцены счастливой любви лучами радостного солнца и помещать среди смеющейся зелени лугов, и притом еще весною, когда «вся природа дышит любовью», а сцены преступлений освещать молнией и помещать среди диких скал? И кроме того, не будет ли не совсем гармонирующая с ха-

рактором сцены обстановка, какова обыкновенно бывает она в действительности, своею дисгармониею возвышать впечатление, производимое самою сценою? И не имеет ли почти всегда обстановка влияния на характер сцены, не придает ли она ей новых оттенков, не придает ли она ей чрез то более свежести и более жизни?

Окончательный вывод из этих суждений о скульптуре и живописи: мы видим, что произведения того и другого искусства по многим и существеннейшим элементам (по красоте очертаний, по абсолютному совершенству исполнения, по выразительности и т. д.) неизмеримо ниже природы и жизни; но, кроме одного маловажного преимущества живописи, о котором сейчас говорили, решительно не видим, в чем произведения скульптуры или живописи стояли бы выше природы и действительной жизни.

Теперь нам остается говорить о музыке и поэзии — высших, совершеннейших искусствах, пред которыми исчезают и живопись и скульптура.

Но прежде мы должны обратить внимание на вопрос: в каком отношении находится инструментальная музыка к вокальной, и в каких случаях вокальная музыка может называться искусством?

Искусство есть деятельность, посредством которой осуществляет человек свое стремление к прекрасному, — таково обыкновенное определение искусства; мы не согласны с ним; но пока не высказана наша критика, еще не имеем права отступать от него, и, подстановив впоследствии вместо употребляемого нами здесь определения то, которое кажется нам справедливым, мы не изменим чрез это наших выводов относительно вопроса: всегда ли пение есть искусство, и в каких случаях становится оно искусством? Какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь? участвует ли в ней насколько-нибудь стремление к прекрасному? Нам кажется, что это потребность, совершенно отличная от заботы о прекрасном. Человек спокойный может быть замкнут в себе, может молчать. Человек, находящийся под влиянием чувства радости или печали, делается общителен; этого мало: он не может не выражать во внешности своего чувства: «чувство просится наружу». Каким же образом выступает оно во внешний мир? Различно, смотря по тому, каков его характер. Внезапные и потрясающие ощущения выражаются криком или восклицаниями; чувства неприятные, переходящие в физическую боль, выражаются разными гримасами и движениями; чувство сильного недовольств-

ва — также беспокойными, разрушительными движениями; наконец, чувства радости и грусти — рассказом, когда есть кому рассказывать, и пением, когда некому рассказывать или когда человек не хочет рассказывать. Эта мысль найдется в каждом рассуждении о народных песнях. Странно только, почему не обращают внимания на то, что пение, будучи по сущности своей выражением радости или грусти, вовсе не происходит от нашего стремления к прекрасному. Неужели под преобладающим влиянием чувства человек будет еще думать о том, чтобы достигать прелести, грации, будет заботиться о форме? Чувство и форма противоположны между собою. Уже из этого одного видим, что пение, произведение чувства, и искусство, заботящееся о форме, — два совершенно различные предмета. Пение первоначально и существенно — подобно разговору — произведение практической жизни, а не произведение искусства; но как всякое «уменье», пение требует привычки, занятия, практики, чтобы достичь высокой степени совершенства; как все органы, орган пения, голос, требует обработки, ученья, для того чтобы сделаться покорным орудием воли, — и естественное пение становится в этом отношении «искусством», но только в том смысле, в каком называется «искусством» уметь писать, считать, пахать землю, всякая практическая деятельность, а вовсе не в том смысле, какой придается слову «искусство» эстетикой.

Но в противоположность естественному пению существует искусственное пение, старающееся подражать естественному. Чувство придает особенный, высокий интерес всему, что производится под его влиянием; оно даже придает всему особенную прелесть, особенную красоту. Одушевленное грустью или радостью лицо в тысячу раз прекраснее, нежели холодное. Естественное пение как излияние чувства, будучи произведением природы, а не искусства, заботящегося о красоте, имеет, однако, высокую красоту; потому является в человеке желание петь нарочно, подражать естественному пению. Каково отношение этого искусственного пения к естественному? Оно гораздо обдуманнее, оно рассчитано, украшено всем, чем только может украсить его гений человека: какое сравнение между арией итальянской оперы и простым, бедным, монотонным мотивом народной песни! Но вся ученость гармонии, все изящество развития, все богатство украшений гениальной арии, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее исполняющего, не заменят недостатка искреннего чувства, которым проникнут бедный мотив народной

песни и неблестящий, мало обработанный голос человека, который поет не из желания блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство. Различие между естественным и искусственным пением — различие между актером, играющим роль веселого или печального, и человеком, который в самом деле обрадован или опечален чем-нибудь, — различие между оригиналом и копией, между действительностью и подражанием. Спешим прибавить, что композитор может в самом деле проникнуться чувством, которое должно выражаться в его произведении; тогда он может написать нечто гораздо высшее не только по внешней красивости, но и по внутреннему достоинству, нежели народная песня; но в таком случае его произведение будет произведением искусства или «уменья» только с технической стороны, только в том смысле, в котором и все человеческие произведения, созданные при помощи глубокого изучения, соображений, заботы о том, чтобы «вышло как возможно лучше», могут назваться произведениями искусства; в сущности же произведение композитора, написанное под преобладающим влиянием произвольного чувства, будет создание природы (жизни) вообще, а не искусства. Точно так же искусный и впечатлительный певец может войти в свою роль, проникнуться тем чувством, которое должна выражать его песня, и в таком случае он пропоет ее на театре, перед публикою, лучше другого человека, поющего не на театре, — от избытка чувства, а не на показ публике; но в таком случае певец перестает быть актером, и его пение становится песнью самой природы, а не произведением искусства. Это увлечение чувством мы не думаем смешивать с вдохновением: вдохновение есть особенно благоприятное настроение творческой фантазии; оно и увлечение чувством имеют общего только то, что в людях, одаренных поэтическим талантом и вместе особенною впечатлительностью, вдохновение может переходить в увлечение чувством, когда предмет вдохновения располагает к чувству. Между вдохновением и чувством то же самое различие, какое между фантазией и действительностью, между мечтами и впечатлениями.

Первоначальное и существенное назначение инструментальной музыки — служить аккомпанементом для пения. Правда, впоследствии, когда пение становится для высших классов общества преимущественно искусством, когда слушатели начинают быть очень требовательны в отношении к технике пения, — за недостатком удовлет-

ворительного пения инструментальная музыка старается заменить его и является как нечто самостоятельное; правда, что она имеет и полное право обнаруживать притязания на самостоятельное значение при усовершенствовании музыкальных инструментов, при чрезвычайном развитии технической стороны игры и при господстве предпочтительного пристрастия к исполнению, а не к содержанию. Но тем не менее истинное отношение инструментальной музыки к пению сохраняется в опере, полнейшей форме музыки как искусства, и в некоторых других отраслях концертной музыки. И нельзя не заметить, что, несмотря на всю искусственность нашего вкуса, на изысканное пристрастие ко всем трудностям и хитростям блестящей техники, все продолжают отдавать пению предпочтение пред инструментальною музыкою: едва начинается пение, мы перестаем обращать внимание на оркестр. Выше всех инструментов ставится скрипка, потому что она «ближе всех инструментов подходит к человеческому голосу»; высочайшая похвала артисту: «в звуках его инструмента слышится человеческий голос». Итак, инструментальная музыка — подражание пению, его аккомпанемент или суррогат; в самом пении пение как произведение искусства — только подражание и суррогат пению как произведению природы. После этого мы имеем право сказать, что в музыке искусство есть только слабое воспроизведение явлений жизни, независимых от стремления нашего к искусству.

Переходим к высочайшему и полнейшему из искусств, поэзии, вопросы о которой заключают в себе всю теорию искусства. Неизмеримо выше других искусств стоит поэзия по своему содержанию; все другие искусства не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия. Но совершенно изменяется это отношение, когда мы обращаем внимание на силу и живость субъективного впечатления, производимого поэзией, с одной стороны, и остальными искусствами — с другой. Все другие искусства, подобно живой действительности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию; фантазия у одних людей гораздо впечатлительнее и живее, нежели у других, но вообще должно сказать, что у здорового человека ее образы бледны, слабы в сравнении с воззрениями чувств; потому надобно сказать, что по силе и ясности субъективного впечатления поэзия далеко ниже не только действительности, но и всех других искусств. Посмотрим же, какова степень объективного совершенства содержа-

ния и формы в произведениях поэзии, и может ли она хотя в этом отношении соперничать с природою.

Много говорят о «законченности», «индивидуальности», «живой определенности» лиц и характеров, изображаемых великими поэтами. Но вместе с этим говорят нам, что «это, однако же, не отдельные лица, а общие типы»; после такой фразы было бы излишне доказывать, что самое определенное, наилучшим образом обрисованное лицо остается в поэтическом произведении только общим, неопределенно очерченным абрисом, которому живая определенная индивидуальность придается только воображением (собственно говоря, воспоминаниями) читателя. Образ в поэтическом произведении точно так же относится к действительному живому образу, как слово относится к действительному предмету, им обозначаемому, — это не более как бледный и общий, неопределенный намек на действительность. Многие в этой «общности» поэтического образа видят превосходство его над лицами, представляющимися нам в действительной жизни. Такое мнение основывается на предполагаемой противоположности между общим значением существа и его живою индивидуальностью, на предположении, будто бы «общее, индивидуализируясь, теряет свою общность» в действительности и «возводится опять к ней только силою искусства, совлекающего с индивидуума его индивидуальность». Не вдаваясь в метафизические суждения о том, каковы на самом деле каузальные отношения между общим и частным (причем необходимо было бы прийти к заключению, что для человека общее только бледный и мертвый экстракт из индивидуального, что поэтому между ними такое же отношение, как между словом и реальностью), скажем только, что на самом деле индивидуальные подробности вовсе не мешают общему значению предмета, а, напротив, оживляют и дополняют его общее значение; что, во всяком случае, поэзия признает высокое превосходство индивидуального уж тем самым, что всеми силами стремится к живой индивидуальности своих образов; что с тем вместе никак не может она достичь индивидуальности, а успевает только несколько приблизиться к ней, и что степень этого приближения определяет достоинство поэтического образа. Итак: стремится, но не может никогда достичь того, что всегда встречается в типических лицах действительной жизни, — ясно, что образы поэзии слабы, неполны, неопределенны в сравнении с соответствующими им образами действительности. «Но встречаются ли в действи-

тельности истинно-типические лица»? Достаточно предположить подобный вопрос и не дожидаться на него ответа, как на вопросы о том, действительно ли в жизни встречаются добрые и дурные люди, моты, скупцы и т. д., действительно ли лед холоден, хлеб очень питателен и т. п. Есть люди, которым все надобно указывать и доказывать. Но их нельзя убедить общими доказательствами в общем сочинении; на них можно действовать только порознь, для них убедительны только специальные примеры, заимствованные из кружка знакомых им людей, в котором, как бы ни был он тесен, всегда найдется несколько истинно-типических личностей; указание на истинно-типические личности в истории едва ли поможет: есть люди, готовые сказать: «исторические личности опоэтизированы преданием, удивлением современников, гением историков или своим исключительным положением».

Отчего произошло мнение, будто бы типические характеры в поэзии выставляются гораздо чище и лучше, нежели представляются они в действительной жизни, рассмотрим после; теперь обратим внимание на процесс, посредством которого «создаются» характеры в поэзии, — он обыкновенно представляется ручательством за большую в сравнении с живыми лицами типичность этих образов. Обыкновенно говорят: «Поэт наблюдает множество живых индивидуальных личностей; ни одна из них не может служить полным типом; но он замечает, что в каждой из них есть общего, типического; отбрасывая в сторону все частное, соединяет в одно художественное целое разбросанные в различных людях черты и таким образом создает характер, который может быть назван квинтэссенцией действительных характеров». Положим, что все это совершенно справедливо и что всегда бывает именно так; но квинтэссенция вещи обыкновенно не похожа бывает на самую вещь: теин — не чай, алкоголь — не вино; по правилу, приведенному выше, в самом деле поступают «сочинители», дающие нам вместо людей квинтэссенцию героизма и злобы в виде чудовищ порока и каменных героев. Все, или почти все, молодые люди влюбляются — вот общая черта, в остальных они не сходны, — и во всех произведениях поэзии мы услаждаемся девицами и юношами, которые и мечтают и толкуют всегда только о любви и во все продолжение романа только и делают, что страдают или блаженствуют от любви; все пожилые люди любят порезонерствовать, в остальном они не похожи друг на друга; все бабушки любят внучат и т. д., — и вот все по-

вести и романы населяются стариками, которые только и дела делают, что резонерствуют, бабушками, которые только и дела делают, что ласкают внучат, и т. д. Но большею частью рецепт не совсем соблюдается: у поэта, когда он «создает» свой характер, обыкновенно носится пред воображением образ какого-нибудь действительного лица; иногда сознательно, иногда бессознательно «воспроизводит» он его в своем типическом лице. В доказательство напомним о бесчисленном количестве произведений, в которых главное действующее лицо — более или менее верный портрет самого автора (например, Фауст, Дон-Карлос и маркиз Поза¹⁵, герои Байрона, герои и героини Жоржа Занда, Ленский, Онегин, Печорин); напомним еще об очень частых обвинениях против романистов, что они «в своих романах выставляют портреты своих знакомых»; эти обвинения обыкновенно отвергаются с насмешкою и негодованием; но они большею частью бывают только утрированы и несправедливо выражаемы, а не по сущности своей несправедливы. С одной стороны, приличия, с другой — обыкновенное стремление человека к самостоятельности, к «творчеству, а не списыванию копий» заставляют поэта видоизменять характеры, им списываемые с людей, которые встречались ему в жизни, представлять их до некоторой степени неточными; кроме того, списанному с действительного человека лицу обыкновенно приходится в романе действовать совершенно не в той обстановке, какой оно было окружено на самом деле, и от этого внешнее сходство теряется. Но все эти перемены не мешают характеру в сущности оставаться списанным, а не созданным, портретом, а не оригиналом. Против этого можно сказать: правда, что первообразом для поэтического лица очень часто служит действительное лицо; но поэт «возводит его к общему значению» — возводит обыкновенно незачем, потому что и оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности; надобно только — и в этом состоит одно из качеств поэтического гения — уметь понимать сущность характера в действительном человеке, смотреть на него проницательными глазами; кроме того, надобно понимать или чувствовать, как стал бы действовать и говорить этот человек в тех обстоятельствах, среди которых он будет поставлен поэтом, — другая сторона поэтического гения; в-третьих, надобно уметь изобразить его, уметь передать его таким, каким понимает его поэт, — едва ли не самая характеристическая черта поэтического гения. Понять, уметь сообразить или почувствовать инстинктом

и передать понятное — вот задача поэта при изображении большей части изображаемых им лиц. Вопрос о том, что называется «возведением к идеальному значению», «опозитизированием прозы и нескладницы жизни», представится нам ниже. Мы нисколько не сомневаемся, однако, что бывает в поэтических произведениях очень много лиц, которые не могут быть названы портретами, которые «созданы» поэтом. Но это происходит вовсе не от того, чтобы не нашлось в действительности достойных натурщиков, а совершенно от другой причины, чаще всего просто от забывчивости или недостаточного знакомства: если в памяти поэта исчезли живые подробности, осталось только общее, отвлеченное понятие о характере или поэт знает о типическом лице гораздо менее, нежели нужно для того, чтобы оно было живым лицом, то поневоле приходится ему самому дополнять общий очерк, оттенять абрис. Но почти никогда эти придуманные лица не обрисовываются пред нами как живые характеры. Вообще, чем более нам известно о характере поэта, о его жизни, о лицах, с которыми он сталкивался, тем более видим у него портретов с живых людей. Трудно не согласиться, что «созданного» в лицах, изображаемых поэтами, бывает и всегда бывало гораздо менее, а описанного с действительности гораздо более, нежели обыкновенно предполагают; трудно не прийти к убеждению, что поэт в отношении к своим лицам почти всегда только историк или автор мемуаров. Само собою разумеется, что всем этим не хотим мы сказать, будто бы каждое слово, произносимое Маргаритою или Мефистофелем, было буквально слышано Гёте от Гретхен и Мерка¹⁶. Не только гениальный поэт, но и самый ненаходчивый рассказчик в состоянии к одной фразе придумать другую в том же роде, прибавить вступления и переходы.

Гораздо больше бывает «самостоятельно изобретенного» или «придуманного» — решаемся заменить этими терминами обыкновенный, слишком гордый термин: «созданного» — в событиях, изображаемых поэтом, в интриге, завязке и развязке ее и т. д., хотя очень легко доказать, что сюжетами романов, повестей и т. д. обыкновенно служат поэту действительно совершившиеся события или анекдоты, разного рода рассказы и пр. (укажем в пример на все прозаические повести Пушкина: «Капитанская дочка» — анекдот; «Дубровский» — анекдот; «Пиковая дама» — анекдот; «Выстрел» — анекдот и т. д.). Но общий очерк сюжета сам по себе еще не придает высокого поэтического достоинства роману или повести — надобно уметь вос-

пользоваться сюжетом; потому, оставляя без рассмотрения «самостоятельность» сюжета, обратим внимание на то, выше или ниже действительных событий «поэтичность» поэтических произведений со стороны сюжета, как он представляется в них вполне развитым. Как пособия для получения окончательного вывода, выставим несколько вопросов, из которых большая часть разрешаются сами собою: 1) Бывают ли в действительности поэтические события, совершаются ли в действительности драмы, романы, комедии, трагедии, водевили? — Ежеминутно. 2) Истинно ли поэтичны эти события в своем развитии и развязке? Имеют ли они в действительности художественную полноту и законченность? — Как случится; часто не имеют, но очень часто имеют. Есть очень много таких событий, в которых строго поэтическое воззрение не находит никаких недостатков в художественном отношении. Этот пункт решается чтением первой хорошо написанной исторической книги, первым вечером, проведенным в беседе с человеком, много на своем веку выдавшим; разрешается, наконец, первыми взятыми в руки нумерами какой-нибудь французской или английской судебной газеты. 3) Есть ли между этими законченными поэтическими событиями такие, которые могли бы без всякого изменения быть переданы под заглавием: «драма», «трагедия», «роман» и т. п.? — Очень много; правда, что многие из действительных событий неправдоподобны, основаны на слишком редких, исключительных положениях или сцеплениях обстоятельств и потому в настоящем своем виде имеют вид сказки или натянутой выдумки (из этого можно видеть, что действительная жизнь часто бывает слишком драматична для драмы, слишком поэтична для поэзии); но очень много есть событий, в которых, при всей их замечательности, нет ничего эксцентрического, невероятного, все сцепление происшествий, весь ход и развязка того, что в поэзии называется интригою, просты, естественны. 4) Имеют ли действительные события «общую» сторону, которая необходима в поэтическом произведении? — Конечно, ее имеет всякое событие, достойное внимания мыслящего человека; а таких событий очень много.

После всего этого трудно не сказать, что в действительности есть много событий, которые надобно только знать, понять и уметь рассказать, чтоб они в чисто прозаическом рассказе историка, писателя мемуаров или собирателя анекдотов отличались от настоящих «поэтических произведений» только меньшим объемом, меньшим раз-

витием сцен, описаний и тому подобных подробностей. И в этом находим мы существенное различие поэтических произведений от точного, прозаического пересказывания действительных происшествий. Бóльшая полнота подробностей, или то, что в плохих произведениях приобретает имя «реторического распространения», — вот к чему в сущности приводится все превосходство поэзии над точным рассказом. Мы не менее других готовы смеяться над риторикою; но, признавая законными все потребности человеческого сердца, как скоро замечаем их всеобщность, мы признаем важность этих поэтических распространений, потому что всегда и везде видим стремление к ним в поэзии: в жизни всегда есть эти подробности, не нужные для сущности дела, но необходимые для его действительного развития; должны они быть и в поэзии. Разница только в том, что в действительности подробности никогда не могут быть умышленным механическим растягиванием дела, а в поэтических произведениях они на самом деле очень часто отзываются риторикою, механическим растягиванием рассказа. За что же и превозносят Шекспира, если не за то, что в решительных, лучших сценах он отбрасывает в сторону эти распространения? Но сколько найдется их у него самого, у Гёте и у Шиллера! Нам кажется (может быть, это — пристрастие к своему — родному), что русская поэзия носит в себе зародыши отращения к растягиванию сюжета механически подбирающимися подробностями. В повестях и рассказах Пушкина, Лермонтова, Гоголя общее свойство — краткость и быстрота рассказа. Итак, вообще, по сюжету, по типичности и полноте обрисовки лиц поэтические произведения далеко уступают действительности; но есть две стороны, которыми они могут стоять выше действительности: это украшения и сочетание лиц с теми событиями, в которых они участвуют.

Мы говорили, что живопись чаще, нежели действительность, окружает группу обстановкою, соответствующею существенному характеру сцены; точно так же и поэзия чаще, нежели действительность, двигателями и участниками событий выставляет людей, которых существенный характер совершенно соответствует духу событий. В действительности очень часто мелкие по характеру люди являются двигателями трагических, драматических и т. д. событий; ничтожный повеса, в сущности даже вовсе не дурной человек, может наделать много ужасных дел; человек, которого нисколько нельзя назвать дурным, может погубить счастье многих людей и наделать

несчастий гораздо более, нежели Яго или Мефистофель. В произведениях поэзии, напротив того, очень дурные дела делают и люди очень дурные; хорошие дела делают и люди особенно хорошие. В жизни часто не знаешь, кого винить, кого хвалить; в поэтических произведениях обыкновенно положительным образом раздается честь и бесчестье. Но преимущество это или недостаток? — Бывает иногда то, иногда другое; чаще бывает это недостатком. Не говорим пока о том, что следствием подобного обыкновения бывает идеализация в хорошую и в дурную сторону, или, просто говоря, преувеличение; потому что мы не говорили еще о значении искусства, и рано еще решать, недостаток или достоинство эта идеализация; скажем только, что вследствие постоянного приспособления характера людей к значению событий является в поэзии монотонность, однообразны делаются лица и даже самые события; потому что от разности в характерах действующих лиц и самые происшествия, существенно сходные, приобретали бы различный оттенок, как это бывает в жизни, вечно разнообразной, вечно новой, между тем как в поэтических произведениях очень часто приходится читать повторения. В наше время принято смеяться над украшениями, не истекающими из сущности предмета и ненужными для достижения главной цели; но до сих пор еще удачное выражение, блестящая метафора, тысячи прикрас, придумываемых для того, чтобы сообщить внешний блеск сочинению, имеют чрезвычайно большое влияние на суждение о произведениях поэзии. Что касается украшений, внешнего великолепия, замысловатости и т. д., мы всегда признаём возможность превзойти в вымышленном рассказе действительность. Но стоит только указать это мнимое достоинство повести или драмы, чтобы уронить ее в глазах людей со вкусом и низвести из области «искусства» в область «искусственности».

Наш разбор показал, что произведение искусства может иметь преимущество пред действительностью разве только в двух-трех ничтожных отношениях и по необходимости остается далеко ниже ее в существенных своих качествах. Разбор этот можно упрекнуть в том, что он ограничивался самыми общими точками зрения, не входил в подробности, не ссылался на примеры. Действительно, его краткость кажется недостатком, когда вспомним о том, до какой степени укоренилось мнение, будто бы красота произведений искусства выше красоты действительных предметов, событий и людей; но когда согласишься на

шаткость этого мнения, когда вспомнишь, как люди, его выставляющие, противоречат сами себе на каждом шагу, то покажется, что было бы довольно, изложив мнение о превосходстве искусства над действительностью, ограничиться прибавлением слов: это несправедливо, всякий чувствует, что красота действительной жизни выше красоты созданий «творческой» фантазии. Если так, то на чем же основывается, или, лучше сказать, из каких субъективных причин проистекает преувеличенно высокое мнение о достоинстве произведений искусства?

Первый источник этого мнения — естественная склонность человека чрезвычайно высоко ценить трудность дела и редкость вещи. Никто не ценит чистоты выговора француза, говорящего по-французски, немца, говорящего по-немецки, — «это ему не стоило никаких трудов, и это вовсе не редкость»; но если француз говорит сносно по-немецки или немец по-французски, — это составляет предмет нашего удивления и дает такому человеку право на некоторое уважение с нашей стороны. Почему? Потому, во-первых, что это редко; потому, во-вторых, что это достигнуто целыми годами усилий. Собственно говоря, почти каждый француз превосходно говорит по-французски, — но как мы взыскательны в этом случае! — малейший, почти незаметный оттенок провинциализма в его выговоре, одна не совсем изящная фраза — и мы объявляем, что «этот господин говорит очень дурно на своем родном языке». Русский, говоря по-французски, в каждом звуке изобличает, что для органов его неуловима полная чистота французского выговора, беспрестанно изобличает свое иностранное происхождение в выборе слов, в построении фразы, во всем складе речи, — и мы прощаем ему все эти недостатки, мы даже не замечаем их и объявляем, что он превосходно, несравненно говорит по-французски, наконец, мы объявляем, что «этот русский говорит по-французски лучше самих французов», хотя в сущности мы и не думаем сравнивать его с настоящими французами, сравнивая его только с другими русскими, также усиливающимися говорить по-французски, — он действительно говорит несравненно лучше их, но несравненно хуже французов, — это подразумевается каждым, имеющим понятие о деле; но многих гиперболическая фраза может вводить в заблуждение. Точно то же и с приговором эстетики о созданиях природы и искусства: малейший, истинный или мнимый, недостаток в произведении природы — и эстетика толкует об этом недостатке, шокируется им, готова забы-

вать о всех достоинствах, о всех красотах: стоит ли ценить их, в самом деле, когда они явились без всякого усилия! Тот же самый недостаток в произведении искусства во сто раз больше, грубее и окружен еще сотнями других недостатков,— и мы не видим всего этого, а если видим, то прощаем и восклицаем: «И на солнце есть пятна!» Собственно говоря, произведения искусства могут быть сравниваемы только друг с другом при определении относительного их достоинства; некоторые из них оказываются выше всех остальных; и в восторге от их красоты (только относительной) мы восклицаем: «Они прекраснее самой природы и жизни! Красота действительности — ничто пред красотой искусства!» Но восторг пристрастен; он дает больше, нежели может дать справедливость: мы ценим трудность — это прекрасно; но не должно забывать и существенного, внутреннего достоинства, которое независимо от степени трудности; мы делаемся решительно несправедливыми, когда трудность исполнения предпочитаем достоинству исполнения. Природа и жизнь производят прекрасное, не заботясь о красоте, она является в действительности без усилия и, следовательно, без заслуги в наших глазах, без права на сочувствие, без права на снисхождение; да и к чему снисхождение, когда прекрасного в действительности так много! «Все не в совершенстве прекрасное в действительности — дурно; все сколько-нибудь сносное в искусстве — превосходно» — вот правило, на основании которого мы судим. Чтобы доказать, как высоко ценится трудность исполнения и как много теряет в глазах человека то, что делается само собою, без всяких усилий с нашей стороны, укажем на дагерротипные портреты; в числе их найдется очень много не только верных, но и передающих в совершенстве выражение лица,— ценим ли мы их? Странно даже услышать апологию дагерротипных портретов. Другой пример: как высоко уважалась каллиграфия! Между тем довольно посредственно напечатанная книга несравненно прекраснее всякой рукописи; но кто же восхищается искусством типографского фактора, и кто не будет в тысячу раз больше любоваться на прекрасную рукопись, нежели на порядочно напечатанную книгу, которая в тысячу раз прекраснее рукописи? Что легко, то мало интересует нас, хотя бы по внутреннему достоинству было несравненно выше трудного. Само собою разумеется, что даже и с этой точки зрения мы правы только субъективно: «действительность производит прекрасное без усилий» — значит только, что усилия

в этом случае делаются не волею человека; на самом же деле все в действительности — и прекрасное, и прекрасное, и великое, и мелкое — результат высочайшего возможного напряжения сил, не знающих ни отдыха, ни усталости. Но что нам за дело до усилий и борьбы, которые совершаются не нашими силами, в которых не участвует наше сознание? Мы не хотим и знать о них; мы ценим только человеческую силу, ценим только человека. И вот другой источник нашей пристрастной любви к произведениям искусства: они — произведения человека; потому мы гордимся ими, считая их чем-то не чуждым нам; они свидетельствуют об уме человека, о его силе и потому дороги для нас. Все народы, кроме французов, очень хорошо видят, что между Корнелем или Расином и Шекспиром неизмеримое расстояние; но французы до сих пор еще сравнивают их — трудно дойти до сознания: «наше не совсем хорошо»; между нами найдется очень много людей, готовых утверждать, что Пушкин — всемирный поэт; есть даже люди, думающие, что он выше Байрона: так высоко человек ставит свое. Как отдельный народ преувеличивает достоинство своих поэтов, так человек вообще преувеличивает достоинство поэзии вообще.

Причины пристрастия к искусству, нами приведенные, заслуживают уважения, потому что они естественны: как человеку не уважать человеческого труда, как человеку не любить человека, не дорожить произведениями, свидетельствующими об уме и силе человека? Но едва ли заслуживает такого уважения третья причина предпочтительной любви нашей к искусству. Искусство льстит нашему искусственному вкусу. Мы очень хорошо понимаем, как искусственны были нравы, привычки, весь образ мыслей времен Людовика XIV; мы приблизились к природе, гораздо лучше понимаем и ценим ее, нежели понимало и ценило общество XVII века; тем не менее мы еще очень далеки от природы; наши привычки, нравы, весь образ жизни и вследствие того весь образ мыслей еще очень искусственны. Трудно видеть недостатки своего века, особенно когда эти недостатки стали слабее, нежели были в прежнее время; вместо того чтобы замечать, как много еще в нас изысканной искусственности, мы замечаем только, что XIX век стоит в этом отношении выше XVII, лучше его понимая природу, и забываем, что ослабевшая болезнь не есть еще полное здоровье. Наша искусственность видна во всем, начиная с одежды, над которою так много все смеются и которую все продолжают носить,

до нашего кушанья, приправляемого всевозможными примесями, совершенно изменяющими естественный вкус блюд; от изысканности нашего разговорного языка до изысканности нашего литературного языка, который продолжает украшаться антитезами, остротами, распространениями из *loci topici*¹⁷, глубокомысленными рассуждениями на избитые темы и глубокомысленными замечаниями о человеческом сердце, на манер Корнеля и Расина в беллетристике и на манер Иоанна Миллера в исторических сочинениях. Произведения искусства льстят всем мелочным нашим требованиям, происходящим от любви к искусственности. Не говорим о том, что мы до сих пор еще любим «умывать» природу, как любили наряжать ее в XVII веке,— это завлекло бы нас в длинные суждения о том, что такое «грязное» и до какой степени оно должно являться в произведениях искусства. Но до сих пор в произведениях искусства господствует мелочная отделка подробностей, цель которой не приведение подробностей в гармонию с духом целого, а только то, чтобы сделать каждую из них в отдельности интереснее или красивее, почти всегда во вред общему впечатлению произведения, его правдоподобию и естественности; господствует мелочная погоня за эффектною отдельными слов, отдельных фраз и целых эпизодов, расцвечивание не совсем натуральными, но резкими красками лиц и событий. Произведение искусства мелочнее того, что мы видим в жизни и в природе, и вместе с тем эффектнее,— как же не утвердиться мнению, что оно прекраснее действительной природы и жизни, в которых так мало искусственности, которым чуждо стремление заинтересовать?

Природа и жизнь выше искусства; но искусство старается угодить нашим наклонностям, а действительность не может быть подчинена стремлению нашему видеть все в том цвете и в том порядке, какой нравится нам или соответствует нашим понятиям, часто односторонним. Из многих случаев этого угождения господствующему образу мыслей укажем на один: многие требуют, чтобы в сатирических произведениях были лица, «на которых могло бы с любовью отдохнуть сердце читателя»,— требование очень естественное; но действительность очень часто не удовлетворяет ему, представляя множество событий, в которых нет ни одного отрадного лица; искусство почти всегда угождает ему; и не знаем, найдется ли, например, в русской литературе, кроме Гоголя, писатель, который бы не подчинялся этому требованию; и у самого Гоголя за

недостаток «отрадных» лиц вознаграждают «высоколирические» отступления. Другой пример: человек наклонен к сентиментальности; природа и жизнь не разделяют этого направления; но произведения искусства почти всегда более или менее удовлетворяют ему. То и другое требование — следствие ограниченности человека; природа и действительная жизнь выше этой ограниченности; произведения искусства, подчиняясь ей, становясь этим ниже действительности и даже очень часто подвергаясь опасности впасть в пошлость или в слабость, приближаются к обыкновенным потребностям человека и через это выигрывают в его глазах. «Но в таком случае вы сами соглашаетесь, что произведения искусства лучше, полнее, нежели объективная действительность, удовлетворяют природе человека; следовательно, для человека они лучше произведений действительности». — Заключение, не совсем точно выраженное; дело в том, что искусственно развитой человек имеет много искусственных, исказившихся до лживости, до фантастичности требований, которых нельзя вполне удовлетворить, потому что они в сущности не требования природы, а мечты испорченного воображения, которым почти невозможно и угрождать, не подвергаясь насмешке и презрению от самого того человека, которому стараемся угодить, потому что он сам инстинктивно чувствует, что его требование не стоит удовлетворения. Так, публика и вслед за нею эстетика требуют «отрадных» лиц, сентиментальности, — и та же самая публика смеется над произведениями искусства, удовлетворяющими этим желаниям. Угождать прихотям человека не значит еще удовлетворять потребностям человека. Первейшая из этих потребностей — истина.

Мы говорили об источниках предпочтения произведений искусства явлениям природы и жизни относительно содержания и выполнения, но очень важно и впечатление, производимое на нас искусством или действительностью: степенью его также измеряется достоинство вещи.

Мы видели, что впечатление, производимое созданиями искусства, должно быть гораздо слабее впечатления, производимого живою действительностью, и не считаем нужным доказывать это. Однако же в этом отношении произведение искусства находится в гораздо благоприятнейших обстоятельствах, нежели явления действительности; и эти обстоятельства могут заставить человека, не привыкшего анализировать причины своих ощущений, предполагать, что искусство само по себе производит на человека более

действия, нежели живая действительность. Действительность представляется нашим глазам независимо от нашей воли, большею частью не вовремя, некстати. Очень часто мы отправляемся в общество, на гулянье вовсе не за тем, чтобы любоваться человеческою красотою, не за тем, чтобы наблюдать характеры, следить за драмою жизни; отправляемся с заботами в голове, с замкнутым для впечатлений сердцем. Но кто же отправляется в картинную галерею не за тем, чтобы наслаждаться красотою картин? Кто принимается читать роман не за тем, чтобы вникать в характеры изображенных там людей и следить за развитием сюжета? На красоту, на величие действительности мы обыкновенно обращаем внимание почти насильно. Пусть она сама, если может, привлечет на себя наши глаза, обращенные совершенно на другие предметы, пусть она насильно проникнет в наше сердце, занятое совершенно другим. Мы обращаемся с действительностью как с докучливым гостем, напрашивающимся на наше знакомство: мы стараемся запереться от нее. Но есть часы, когда пусто остается в нашем сердце от нашего же собственного невнимания к действительности, — и тогда мы обращаемся к искусству, умоляя его наполнить эту пустоту; мы сами играем пред ним роль заискивающего просителя. На жизненном пути нашем разбросаны золотые монеты; но мы не замечаем их, потому что думаем о цели пути, не обращаем внимания на дорогу, лежащую под нашими ногами; заметив, мы не можем нагнуться, чтобы собрать их, потому что «телега жизни» неудержимо уносит нас вперед, — вот наше отношение к действительности; но мы приехали на станцию и проходим в скучном ожидании лошадей — тут мы со вниманием рассматриваем каждую жестяную бляху, которая, быть может, не стоит и внимания, — вот наше отношение к искусству. Не говорим уже о том, что явления жизни каждому приходится оценивать самому, потому что для каждого отдельного человека жизнь представляет особенные явления, которых не видят другие, над которыми поэтому не произносит приговора целое общество, а произведения искусства оценены общим судом. Красота и величие действительной жизни редко являются нам патентованными, а про что не трубят молва, то немногие в состоянии заметить и оценить; явления действительности — золотой слиток без клейма: очень многие откажутся уже по этому одному взять его, очень многие не отличат от куска меди; произведение искусства — банковый билет, в котором очень мало внутренней ценности, но за услов-

ную ценность которого ручается все общество, которым поэтому дорожит всякий и относительно которого немногие даже сознают ясно, что вся его ценность заимствована только от того, что он представитель золотого кустика. Когда мы смотрим на действительность, она сама занимает нас собою, как нечто совершенно самостоятельное, и редко оставляет нам возможность переноситься мыслями в наш субъективный мир, в наше прошлое. Но когда я смотрю на произведение искусства — тут полный простор моим субъективным воспоминаниям, и произведение искусства для меня обыкновенно бывает только поводом к сознательным или бессознательным мечтам и воспоминаниям. Трагическая сцена совершается передо мною в действительности — тогда мне не до того, чтобы вспоминать о себе; но я читаю в романе эпизод о гибели человека — и в моей памяти ясно или смутно воскресают все опасности, в которых я был сам, все случаи гибели близких ко мне людей. Сила искусства есть обыкновенно сила воспоминания. Уж и по самой своей незавершенности, неопределенности, именно по тому самому, что обыкновенно оно только «общее место», а не живой индивидуальный образ или событие, произведение искусства особенно способно вызывать наши воспоминания. Дайте мне законченный портрет человека — он не напомянит мне ни одного из моих знакомых, и я холодно отвернусь, сказав: «педурно», но покажите мне в благоприятную минуту едва набросанный, неопределенный абрис, в котором ни один человек не узнает себя положительным образом, — и этот жалкий, слабый абрис напомянит мне черты кого-нибудь милого мне; и, холодно смотря на живое лицо, полное красоты и выразительности, я в упоении буду смотреть на ничтожный эскиз, говорящий мне обо мне самом. Сила искусства есть сила общих мест. Есть еще в произведениях искусства сторона, по которой они в неопытных или недалеконевидных глазах выше явлений жизни и действительности, — в них все выставлено напоказ, объяснено самим автором, между тем как природу и жизнь надобно разгадывать собственными силами. Сила искусства — сила комментария; но об этом должны будем говорить мы ниже.

Много нашли мы причин предпочтения, отдаваемого искусству перед действительностью; но все они только объясняют, а не оправдывают это предпочтение. Не соглашаясь, чтобы искусство стояло не только выше действительности, но и наравне с нею по внутреннему достоинству содержания или исполнения, мы, конечно, не можем со-

гласиться с господствующим ныне взглядом на то, из каких потребностей возникает оно, в чем цель его существования, его назначение. Господствующее мнение о происхождении и значении искусства выражается так: «Имея непреодолимое стремление к прекрасному, человек не находит истинно-прекрасного в объективной действительности; этим он поставлен в необходимость сам создавать предметы или произведения, которые соответствовали бы его требованию, предметы и явления истинно-прекрасные». Иначе сказать: «Идея прекрасного, не осуществляемая действительностью, осуществляется произведениями искусства». Мы должны анализировать это определение, чтобы открыть истинное значение неполных и односторонних намеков, в нем заключающихся. «Человек имеет стремление к прекрасному». Но если под прекрасным понимать то, что понимается в этом определении, — полное согласие идеи и формы, то из стремления к прекрасному надобно выводить не искусство в частности, а вообще всю деятельность человека, основное начало которой — полное осуществление известной мысли; стремление к единству идеи и образа — формальное начало всякой техники, стремление к созданию и усовершенствованию всякого произведения или изделия; вывода из стремления к прекрасному искусство, мы смешиваем два значения этого слова: 1) изящное искусство (поэзия, музыка и т. д.) и 2) умение или старанье хорошо сделать что-нибудь; только последнее выводится из стремления к единству идеи и формы. Если же под прекрасным должно понимать (как нам кажется) то, в чем человек видит жизнь, — очевидно, что из стремления к нему происходит радостная любовь ко всему живому и что это стремление в высочайшей степени удовлетворяется живою действительностью. «Человек не встречает в действительности истинно и вполне прекрасного». Мы старались доказать, что это несправедливо, что деятельность нашей фантазии возбуждается не недостатками прекрасного в действительности, а его отсутствием; что действительное прекрасное вполне прекрасно, но, к сожалению нашему, не всегда бывает перед нашими глазами. Если бы произведения искусства возникали вследствие нашего стремления к совершенству и пренебрежения всем несовершенным, человек должен был бы давно покинуть, как бесплодное усилие, всякое стремление к искусству, потому что в произведениях искусства нет совершенства; кто недоволен действительною красотою, тот еще меньше может удовлетвориться красотою, созда-

ваемой искусством. Итак, невозможно согласиться с обыкновенным объяснением значения искусства; но в этом объяснении есть намеки, которые могут быть названы справедливыми, если будут истолкованы надлежащим образом. «Человек не удовлетворяется прекрасным в действительности, ему мало этого прекрасного» — вот в чем сущность и правдивость обыкновенного объяснения, которое, будучи ложно понимаемо, само нуждается в объяснении.

Море прекрасно; смотря на него, мы не думаем быть им недовольны в эстетическом отношении; но не все люди живут близ моря; многим не удастся ни разу в жизни взглянуть на него; а им хотелось бы полюбоваться на море — и для них являются картины, изображающие море. Конечно, гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но, за недостатком лучшего, человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи — ее суррогатом. И тем людям, которые могут любоваться морем в действительности, не всегда, когда хочется, можно смотреть на море, — они вспоминают о нем; но фантазия слаба, ей нужна поддержка, напоминание — и, чтобы оживить свои воспоминания о море, чтобы яснее представлять его в своем воображении, они смотрят на картину, изображающую море. Вот единственная цель и значение очень многих (большой части) произведений искусства: дать возможность, хотя в некоторой степени, познакомиться с прекрасным в действительности тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле; служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном в действительности у тех людей, которые знают его из опыта и любят вспоминать о нем. (Оставляем пока выражение: «прекрасное есть существенное содержание искусства»; впоследствии мы подставим вместо термина «прекрасное» другой, которым содержание искусства определяется, по нашему мнению, точнее и полнее.) Итак, первое значение искусства, принадлежащее всем без исключения произведениям его, — воспроизведение природы и жизни. Отношение их к соответствующим сторонам и явлениям действительности таково же, как отношение гравюры к той картине, с которой она снята, как отношение портрета к лицу, им представляемому. Гравюра снимается с картины не потому, чтобы картина была нехороша, а именно потому, что картина очень хороша; так действительность воспроизводится искусством не для сглаживания недостатков ее, не

потому, что сама по себе действительность не довольно хороша, а потому именно, что она хороша. Гравюра не думает быть лучше картины, она гораздо хуже ее в художественном отношении; так и произведение искусства никогда не достигает красоты или величия действительности; но картина одна, ею могут любоваться только люди, пришедшие в галерею, которую она украшает; гравюра расходуется в сотнях экземпляров по всему свету, каждый может любоваться ею, когда ему угодно, не выходя из своей комнаты, не вставая с своего дивана, не скидая своего халата; так и предмет прекрасный в действительности доступен не всякому и не всегда; воспроизведенный (слабо, грубо, бледно — это правда, но все-таки воспроизведенный) искусством, он доступен всякому и всегда. Портрет снимается с человека, который нам дорог и мил, не для того, чтобы сгладить недостатки его лица (что нам за дело до этих недостатков? они для нас незаметны или милы), но для того, чтобы доставить нам возможность любоваться на это лицо даже и тогда, когда на самом деле оно не перед нашими глазами; такова же цель и значение произведений искусства: они не поправляют действительности, не украшают ее, а воспроизводят, служат ей суррогатом.

Итак, первая цель искусства — воспроизведение действительности. Нисколько не думая, чтобы этими словами было высказано нечто совершенно новое в истории эстетических воззрений, мы, однако же, полагаем, что псевдоклассическая «теория подражания природе», господствовавшая в XVII — XVIII веках, требовала от искусства не того, в чем поставляется формальное начало его определением, заключающимся в словах: «искусство есть воспроизведение действительности». Чтобы за существенное различие нашего воззрения на искусство от понятий, которые имела о нем теория подражания природе, ручались не наши только собственные слова, приведем здесь критику этой теории, заимствованную из лучшего курса господствующей ныне эстетической системы¹⁸. Критика эта, с одной стороны, покажет различие опровергаемых ею понятий от нашего воззрения, с другой стороны, обнаружит, чего недостает в нашем первом определении искусства как деятельности воспроизводящей, и таким образом послужит переходом к точнейшему развитию понятий об искусстве.

«В определении искусства как подражания природе показывается только его формальная цель; оно должно, по такому определению, стараться по возможности повторять то, что уже существует во внешнем

мире. Такое повторение должно быть признано излишним, так как природа и жизнь уже представляют нам то, что по этому понятию должно представить искусство. Этого мало; подражать природе — тщетное усилие, далеко не достигающее своей цели потому, что, подражая природе, искусство, по ограниченности своих средств, дает только обман вместо истины и вместо действительно живого существа только мертвую маску»¹⁹.

Здесь прежде всего заметим, что словами: «искусство есть воспроизведение действительности», как и фразой: «искусство есть подражание природе», определяется только формальное начало искусства; для определения содержания искусства первый вывод, нами сделанный относительно его цели, должен быть дополнен, и мы займемся этим дополнением впоследствии. Другое возражение нисколько не прилагается к воззрению, нами высказанному: из предыдущего развития видно, что воспроизведение или «повторение» предметов и явлений природы искусством — дело вовсе не излишнее, напротив — необходимое. Переходя к замечанию, что это повторение — тщетное усилие, далеко не достигающее своей цели, надобно сказать, что подобное возражение имеет силу только в том случае, когда предполагается, будто бы искусство хочет соперничать с действительностью, а не просто быть ее суррогатом. Но мы именно то и утверждаем, что искусство не может выдерживать сравнения с живою действительностью и вовсе не имеет той жизненности, как реальная действительность; это мы признаем несомненным.

Итак, справедливо, что фраза: «искусство есть воспроизведение действительности», должна быть дополнена для того, чтобы быть всесторонним определением; не исчерпывая в этом виде все содержание определяемого понятия, определение, однако, верно, и возражения против него пока могут быть основаны только на затаенном требовании, чтобы искусство являлось по своему определению выше, совершеннее действительности; объективную неосновательность этого предположения мы старались доказать и потом обнаружили его субъективные основания. Посмотрим, прилагаются ли к нашему воззрению дальнейшие возражения против теории подражания.

«При невозможности полного успеха в подражании природе оставалось бы только самодовольное наслаждение относительным успехом этого фокус-покуса; но и это наслаждение становится тем холоднее, чем больше бывает наружное сходство копии с оригиналом, и даже обращается в пресыщение или отвращение. Есть портреты, похожие на оригинал, как говорится, до отвратительности. Нам тотчас же становится скучным и отвратительным превосходнейшее подражание пению соловья, как скоро мы узнаем, что это не в самом деле пение соловья, а подражание

ему какого-нибудь искусника, выделяющего соловьиные трели; потому что от человека мы вправе требовать не такой музыки. Подобные фокусы искуснейшего подражания природе можно сравнить с искусством того фокусника, который без промаха бросал чечевичные зерна сквозь отверстие величиную также не более чечевичного зерна и которого Александр Великий наградил медным чечевицы»²⁰.

Эти замечания совершенно справедливы; но относятся к бесполезному и бессмысленному копированию содержания, недостойного внимания, или к рисованию пустой внешности, обнаженной от содержания. (Сколько превозносимых произведений искусства подпадают этой горькой, но заслуженной насмешке!) Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто; художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: «Да стоило ли трудиться над подобными пустяками?» Бесполезное не имеет права на уважение. «Человек сам себе цель»; но дела человека должны иметь цель в потребностях человека, а не в самих себе. Потому-то бесполезное подражание и возбуждает тем большее отвращение, чем совершеннее внешнее сходство: «Зачем потрачено столько времени и труда? — думаем мы, глядя на него: — И так жаль, что такая несостоятельность относительно содержания может совмещаться с таким совершенством в технике!» Скука и отвращение, возбуждаемые фокусником, подражающим соловьиному пению, объясняются самими замечаниями, сопровождающими в критике указание на него: жалок человек, который не понимает, что должен петь человеческую песнь, а не выделять бессмысленные трели. Что касается портретов, сходных до отвратительности, это надобно понимать так: всякая копия, для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника; портрет, не передающий главных, выразительнейших черт лица, неверен; а когда мелочные подробности лица переданы при этом отчетливо, лицо на портрете выходит обезображенным, бессмысленным, мертвым — как же ему не быть отвратительным? Часто восстают против так называемого «дагерротипного копирования» действительности, — не лучше ли было бы говорить только, что копия, так же как и всякое человеческое дело, требует понимания, способности отличать существенные черты от несущественных? «Мертвая копия» — вот обыкновенная фраза; но человек не может

скопировать верно, если мертвенность механизма не направляется живым смыслом: нельзя сделать даже верного facsimile²¹, не понимая значения копируемых букв.

Прежде, нежели перейдем к определению существенного содержания искусства, чем дополнится принимаемое нами определение его формального начала, считаем нужным высказать несколько ближайших указаний об отношении теории «воспроизведения» к теории так называемого «подражания». Воззрение на искусство, нами принимаемое, проистекает из воззрений, принимаемых новейшими немецкими эстетиками, и возникает из них чрез диалектический процесс, направление которого определяется общими идеями современной науки. Итак, непосредственным образом оно связано с двумя системами идей — начала нынешнего века, с одной стороны, последних десятилетий — с другой²². Всякое другое соотношение — только простое сходство, не имеющее генетического влияния. Но если понятия древних и старинных мыслителей не могут при настоящем развитии науки иметь влияния на современный образ мыслей, то нельзя не видеть, что во многих случаях современные понятия оказываются сходны с понятиями предшествующих веков. Особенно часто сходятся они с понятиями греческих мыслителей. Таково положение дела и в настоящем случае. Определение формального начала искусства, нами принимаемое, сходно с воззрением, господствовавшим в греческом мире, находимым у Платона, Аристотеля, и, по всей вероятности, высказанным у Демокрита. Их μιμησις²³ соответствует нашему термину «воспроизведение». И если позднее понимали это слово как «подражание» (Nachahmung), то перевод не был удачен, стесняя круг понятия и пробуждая мысль о подделке под внешнюю форму, а не о передаче внутреннего содержания. Псевдоклассическая теория действительно понимала искусство как подделку под действительность с целью обмануть чувства, но это — злоупотребление, принадлежащее только эпохам испорченного вкуса.

Теперь мы должны дополнить выставленное нами выше определение искусства и от рассмотрения формального начала искусства перейти к определению его содержания.

Обыкновенно говорят, что содержание искусства есть прекрасное; но этим слишком стесняется сфера искусства. Если даже согласиться, что возвышенное и комическое — моменты прекрасного, то множество произведений искусства не подойдут по содержанию под эти три рубрики:

прекрасное, возвышенное, комическое. В живописи не подходят под эти подразделения картины домашней жизни, в которых нет ни одного прекрасного или смешного лица, изображения старика или старухи, не отличающихся особенною старческою красотою, и т. д. В музыке еще труднее провести обыкновенные подразделения; если отнесем марши, патетические пьесы и т. д. к отделу величественного; если пьесы, дышащие любовью или веселостью, причислим к отделу прекрасного; если отыщем много комических песен, то у нас еще останется огромное количество пьес, которые по своему содержанию не могут быть без натяжки причислены ни к одному из этих родов: куда отнести грустные мотивы? неужели к возвышенному, как страдание? или к прекрасному, как нежные мечты? Но из всех искусств наиболее противится подведению своего содержания под тесные рубрики прекрасного и его моментов поэзия. Область ее — вся область жизни и природы; точки зрения поэта на жизнь в разнообразных ее проявлениях так же разнообразны, как понятия мыслителя об этих разнохарактерных явлениях; а мыслитель находит в действительности очень многое, кроме прекрасного, возвышенного и комического. Не всякое горе доходит до трагизма; не всякая радость грациозна или комична. Что содержание поэзии не исчерпывается тремя известными элементами, внешним образом видим из того, что ее произведения перестали вмещаться в рамки старых подразделений. Что драматическая поэзия изображает не одно трагическое или комическое, доказывается тем, что, кроме комедии и трагедии, должна была явиться драма. Вместо эпоса, по преимуществу возвышенного, явился роман с бесчисленными своими родами. Для большей части нынешних лирических пьес не отыскивается в старых подразделениях заглавия, которое могло бы обозначить характер содержания; недостаточны сотни рубрик, тем менее можно сомневаться, что не могут всего обнять три рубрики (мы говорим о характере содержания, а не форме, которая всегда должна быть прекрасна).

Проще всего решить эту запутанность, сказав, что сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общее-интересное в жизни — вот содержание искусства. Прекрасное, трагическое, комическое — только три наиболее определенных элемента из тысячи элементов, от которых

зависит интерес жизни и перечислить которые значило бы перечислить все чувства, все стремления, от которых может волноваться сердце человека. Едва ли надобно вдаваться в более подробные доказательства принимаемого нами понятия о содержании искусства; потому что если в эстетике предлагается обыкновенно другое, более тесное определение содержания, то взгляд, нами принимаемый, господствует на самом деле, т. е. в самих художниках и поэтах, постоянно высказывается в литературе и в жизни. Если считают необходимостью определять прекрасное как преимущественное и, выражаясь точнее, как единственное существенное содержание искусства, то истинная причина этого скрывается в неясном различении прекрасного как объекта искусства от прекрасной формы, которая действительно составляет необходимое качество всякого произведения искусства. Но эта формальная красота или единство идеи и образа, содержания и формы — не специальная особенность, которая отличала бы искусство от других отраслей человеческой деятельности. Действование человека всегда имеет цель, которая составляет сущность дела; по мере соответствия нашего дела с целью, которую мы хотели осуществить им, ценится достоинство самого дела; по мере совершенства выполнения оценивается всякое человеческое произведение. Это общий закон и для ремесел, и для промышленности, и для научной деятельности и т. д. Он применяется и к произведениям искусства: художник (сознательно или бессознательно, все равно) стремится воспроизвести пред нами известную сторону жизни; само собою разумеется, что достоинство его произведения будет зависеть от того, как он выполнил свое дело. «Произведение искусства стремится к гармонии идеи с образом» ни более, ни менее, как произведение сапожного мастерства, ювелирного ремесла, каллиграфии, инженерного искусства, нравственной решимости. «Всякое дело должно быть хорошо выполнено» — вот смысл фразы: «гармония идеи и образа». Итак, 1) прекрасное как единство идеи и образа вовсе не характеристическая особенность искусства в том смысле, какой придается этому слову эстетикой; 2) «единство идеи и образа» определяет одну формальную сторону искусства, несколько не относясь к его содержанию; оно говорит о том, *как* должно быть исполнено, а не о том, *что* исполняется. Но мы уже заметили, что в этой фразе важно слово «образ», — оно говорит о том, что искусство выражает идею не отвлеченными понятиями, а живым индивидуальным фактом; говоря:

«искусство есть воспроизведение природы и жизни», мы говорим то же самое: в природе и жизни нет ничего отвлеченно существующего; в них все конкретно; воспроизведение должно по мере возможности сохранять сущность воспроизводимого; потому создание искусства должно стремиться к тому, чтобы в нем было как можно менее отвлеченного, чтобы в нем все было, по мере возможности, выражено конкретно, в живых картинах, в индивидуальных образах. (Совершенно другой вопрос: может ли искусство достичь этого вполне? Живопись, скульптура и музыка достигают; поэзия не всегда может и не всегда должна слишком заботиться о пластичности подробностей: довольно и того, когда вообще, в целом, произведение поэзии пластично; излишние хлопоты о пластической отделке подробностей могут повредить единству целого, слишком рельефно очертив его части, и, что еще важнее, будут отвлекать внимание художника от существеннейших сторон его дела.) Красота формы, состоящая в единстве идеи и образа, общая принадлежность не только искусства (в эстетическом смысле слова), но и всякого человеческого дела, совершенно отлична от идеи прекрасного, как объекта искусства, как предмета нашей радостной любви в действительном мире. Смешение красоты формы, как необходимого качества художественного произведения, и прекрасного, как одного из многих объектов искусства, было одною из причин печальных злоупотреблений в искусстве. «Предмет искусства — прекрасное», прекрасное во что бы то ни стало, другого содержания нет у искусства. Что же прекраснее всего на свете? В человеческой жизни — красота и любовь; в природе — трудно и решить, что именно — так много в ней красоты. Итак, надобно кстати и некстати наполнять поэтические создания описаниями природы: чем больше их, тем больше прекрасного в нашем произведении. Но красота и любовь еще прекраснее — и вот (большею частью совершенно некстати) на первом плане драмы, повести, романа и т. д. является любовь. Неуместные распространения о красотах природы еще не так вредны художественному произведению: их можно выпускать, потому что они приклеиваются внешним образом; но что делать с любовною интригою? ее невозможно опустить из внимания, потому что к этой основе все приплетено гордиевыми узлами, без нее все теряет связь и смысл. Не говорим уже о том, что влюбленная чета, страдающая или торжествующая, придает целым тысячам произведений ужасающую монотонность; не го-

ворим и о том, что эти любовные приключения и описания красоты отнимают место у существенных подробностей; этого мало: привычка изображать любовь, любовь и вечно любовь заставляет поэтов забывать, что жизнь имеет другие стороны, гораздо более интересующие человека вообще; вся поэзия и вся изображаемая в ней жизнь принимает какой-то сентиментальный, розовый колорит; вместо серьезного изображения человеческой жизни произведения искусства представляют какой-то слишком юный (чтобы удержаться от более точных эпитетов) взгляд на жизнь, и поэт является обыкновенно молодым, очень молодым юношей, которого рассказы интересны только для людей того же нравственного или физиологического возраста. Это, наконец, роняет искусство в глазах людей, уже вышедших из счастливой поры ранней юности; искусство кажется им забавою, приторною для развитых людей и не совсем безопасною для молодежи. Мы вовсе не думаем запрящать поэту описывать любовь; но эстетика должна требовать, чтобы поэт описывал любовь только тогда, когда хочет именно ее описывать: к чему выставлять на первом плане любовь, когда дело идет, собственно говоря, вовсе не о ней, а о других сторонах жизни? К чему, например, любовь на первом плане в романах, которые собственно изображают быт известного народа в данную эпоху или быт известных классов народа? В истории, в психологии, в этнографических сочинениях также говорится о любви, — но только на своем месте, точно так же как и обо всем. Исторические романы Вальтера Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? Разве любовь была главным занятием общества и главною двигательною событий в изображаемые им эпохи? «Но романы Вальтера Скотта устарели»; точно так же кстати и некстати наполнены любовью романы Диккенса и романы Жоржа Занда из сельского быта, в которых опять дело идет вовсе не о любви. «Пишите о том, о чем вы хотите писать» — правило, которое редко решаются соблюдать поэты. Любовь кстати и некстати — первый вред, проистекающий для искусства из понятия, что «содержание искусства — прекрасное»; второй, тесно с ним соединенный, — искусственность. В наше время подсмеиваются над Расином и мадам Дезульер; но едва ли современное искусство далеко ушло от них в отношении простоты и естественности дружин действия и безыскусственной натуральности речей; разделение действующих лиц на героев и злодеев до сих пор может быть прилагаемо к произведениям искус-

ства в патетическом роде; как связно, плавно, красноречиво объясняются эти лица! Монологи и разговоры в современных романах немногим ниже монологов классической трагедии: «в художественном произведении все должно быть облечено красотой» — и нам даются такие глубоко обдуманые планы действия, каких почти никогда не составляют люди в настоящей жизни; а если выводимое лицо сделает как-нибудь инстинктивный, необдуманный шаг, автор считает необходимым оправдывать его из сущности характера этого лица, а критики остаются недовольны тем, что «действие не мотивировано» — как будто бы оно мотивируется всегда индивидуальным характером, а не обстоятельствами и общими качествами человеческого сердца. «Красота требует законченности характеров» — и вместо лиц живых, разнообразных при всей своей типичности, искусство дает неподвижные статуи. «Красота художественного произведения требует законченности разговоров» — и вместо живого разговора ведутся искусственные беседы, в которых разговаривающие волею и неволею выказывают свой характер. Следствием всего этого бывает монотонность произведений поэзии: люди все на один лад, события развиваются по известным рецептам, с первых страниц видно, что будет дальше, и не только, что будет, но и как будет. Возвратимся, однако, к вопросу о существенном значении искусства.

Первое и общее значение всех произведений искусства, сказали мы, — воспроизведение интересных для человека явлений действительной жизни. Под действительной жизнью, конечно, понимаются не только отношения человека к предметам и существам объективного мира, но и внутренняя жизнь человека; иногда человек живет мечтами, — тогда мечты имеют для него (до некоторой степени и на некоторое время) значение чего-то объективного; еще чаще человек живет в мире своего чувства; эти состояния, если достигают интересности, также воспроизводятся искусством. Мы упомянули об этом, чтобы показать, как нашим определением обнимается и фантастическое содержание искусства.

Но мы говорили выше, что, кроме воспроизведения, искусство имеет еще другое значение — объяснение жизни; до некоторой степени это доступно всем искусствам: часто достаточно обратить внимание на предмет (что всегда и делает искусство), чтобы объяснить его значение или заставить лучше понять жизнь. В этом смысле искусство ничем не отличается от рассказа о предмете; различие

только в том, что искусство вернее достигает своей цели, нежели простой рассказ, тем более ученый рассказ: под формую жизни мы гораздо легче знакомимся с предметом, гораздо скорее начинаем интересоваться им, нежели тогда, когда находим сухое указание на предмет. Романы Купера более, нежели этнографические рассказы и рассуждения о важности изучения быта дикарей, познакомили общество с их жизнью. Но если все искусства могут указывать новые интересные предметы, то поэзия всегда по необходимости указывает резким и ясным образом на существенные черты предмета. Живопись воспроизводит предмет со всеми подробностями, скульптура также; поэзия не может обнять слишком много подробностей и, по необходимости выпуская из своих картин очень многое, сосредоточивает наше внимание на удержанных чертах. В этом видят преимущество поэтических картин перед действительностью; но то же самое делает и каждое отдельное слово со своим предметом: в слове (в понятии) также выпущены все случайные и оставлены одни существенные черты предмета; может быть, для неопытного соображения слово яснее самого предмета; но это уяснение есть только ослабление. Мы не отрицаем относительной пользы компендиумов; но не думаем, чтобы «Русская история» Таппе, очень полезная для детей, была лучше «Истории» Карамзина, из которой извлечена²⁴. Предмет или событие в поэтическом произведении может быть удобопонятнее, нежели в самой действительности; но мы признаем за ним только достоинство живого и ясного указания на действительность, а не самостоятельное значение, которое могло бы соперничествовать с полнотою действительной жизни. Нельзя не прибавить, что всякий прозаический рассказ делает то же самое, что поэзия. Сосредоточение существенных черт не есть характеристическая особенность поэзии, а общее свойство разумной речи.

Существенное значение искусства — воспроизведение того, чем интересуется человек в действительности. Но, интересуясь явлениями жизни, человек не может, сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении — вот новое значение произведений искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельностей человека. Бывают люди, у которых

суждение о явлениях жизни состоит почти только в том, что они обнаруживают расположение к известным сторонам действительности и избегают других — это люди, у которых умственная деятельность слаба, когда подобный человек — поэт или художник, его произведения не имеют другого значения, кроме воспроизведения любимых им сторон жизни. Но если человек, в котором умственная деятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдением жизни, одарен художническим талантом, то в его произведениях, сознательно или бессознательно, выразится стремление произнести живой приговор о явлениях, интересующих его (и его современников, потому что мыслящий человек не может мыслить над ничтожными вопросами, никому, кроме него, не интересными), будут предложены или разрешены вопросы, возникающие из жизни для мыслящего человека; его произведения будут, чтобы так выразиться, сочинениями на темы, предлагаемые жизнью. Это направление может находить себе выражение во всех искусствах (напр., в живописи можно указать на карикатуры Гогарта), но преимущественно развивается оно в поэзии, которая представляет полнейшую возможность выразить определенную мысль. Тогда художник становится мыслителем, и произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное. Само собою разумеется, что в этом отношении произведения искусства не находят себе ничего соответствующего в действительности, — но только по форме; что касается до содержания, до самых вопросов, предлагающихся или разрешаемых искусством, они все найдутся в действительной жизни, только без преднамеренности, без *aggrège-pensée* ²⁵. Предположим, что в произведении искусства развивается мысль: «временное уклонение от прямого пути не погубит сильной натуры», или: «одна крайность вызывает другую»; или изображается распадение человека с самим собою; или, если угодно, борьба страстей с высшими стремлениями (мы указываем различные основные идеи, которые видели в «Фаусте»), — разве не представляются в действительной жизни случаи, в которых развивается то же самое положение? Разве из наблюдения жизни не выводится высокая мудрость? Разве наука не есть простое отвлечение жизни, подведение жизни под формулы? Все, что высказывается наукою и искусством, найдется в жизни, и найдется в полнейшем, совершеннейшем виде, со всеми живыми подробностями, в которых обыкновенно и лежит истинный смысл дела, которые часто не понима-

ются наукой и искусством, еще чаще не могут быть ими объяснены; в действительной жизни все верно, нет недосмотров, нет односторонней узкости взгляда, которую страждет всякое человеческое произведение, — как поучение, как наука, жизнь полнее, правдивее, даже художественнее всех творений ученых и поэтов. Но жизнь не думает объяснять нам своих явлений, не заботится о выводе аксиом; в произведениях науки и искусства это сделано; правда, выводы неполны, мысли односторонни в сравнении с тем, что представляет жизнь; но их извлекли для нас гениальные люди, без их помощи наши выводы были бы еще одностороннее, еще беднее. Наука и искусство (поэзия) — «Handbuch»²⁶ для начинающего изучать жизнь; их значение — приготовить к чтению источников и потом от времени до времени служить для справок. Наука не думает скрывать этого; не думают скрывать этого и поэты в беглых замечаниях о сущности своих произведений; одна эстетика продолжает утверждать, что искусство выше жизни и действительности.

Соединяя все сказанное, получим следующее воззрение на искусство: существенное значение искусства — воспроизведение всего, что интересно для человека в жизни; очень часто, особенно в произведениях поэзии, выступает также на первый план объяснение жизни, приговор о явлениях ее. Искусство относится к жизни совершенно так же, как история; различие по содержанию только в том, что история говорит о жизни человечества, искусство — о жизни человека, история — о жизни общественной, искусство — о жизни индивидуальной. Первая задача истории — воспроизвести жизнь; вторая, исполняемая не всеми историками, — объяснить ее; не заботясь о второй задаче, историк остается простым летописцем, и его произведение — только материал для настоящего историка или чтение для удовлетворения любопытства; думая о второй задаче, историк становится мыслителем, и его творение приобретает чрез это научное достоинство. Совершенно то же самое надобно сказать об искусстве. История не думает соперничествовать с действительною историческою жизнью, сознается, что ее картины бледны, неполны, более или менее неверны или по крайней мере односторонни. Эстетика также должна признать, что искусство точно так же и по тем же самым причинам не должно и думать сравниться с действительностью, тем более превзойти ее красотою.

Но где же творческая фантазия при таком воззрении на искусство? Какая же роль предоставляется ей? Не будем говорить о том, откуда проистекает в искусстве право фантазии видоизменять виденное и слышанное поэтом. Это ясно из цели поэтического создания, от которого требуется верное воспроизведение известной стороны жизни, а не какого-нибудь отдельного случая; посмотрим только, в чем необходимость вмешательства фантазии, как способности переделывать (посредством комбинации) воспринятое чувствами и создавать нечто новое по форме. Предполагаем, что поэт берет из опыта собственной жизни событие, вполне ему известное (это случается не часто; обыкновенно многие подробности остаются мало известны и для связности рассказа должны быть дополняемы соображением); предполагаем также, что взятое событие совершенно закончено в художественном отношении, так что простой рассказ о нем был бы вполне художественным произведением, т. е. берем случай, когда вмешательство комбинирующей фантазии кажется наименее нужным. Как бы сильна ни была память, она не в состоянии удерживать всех подробностей, особенно тех, которые неважны для сущности дела; но многие из них нужны для художественной полноты рассказа и должны быть заимствованы из других сцен, оставшихся в памяти поэта (напр., введение разговора, описание местности и т. д.); правда, что дополнение события этими подробностями еще не изменяет его, и различие художественного рассказа от передаваемого в нем события ограничивается пока одною формою. Но этим не исчерпывается вмешательство фантазии. Событие в действительности было перепутано с другими событиями, находившимися с ним только во внешнем сцеплении, без существенной связи; но когда мы будем отделять избранное нами событие от других происшествий и от ненужных эпизодов, мы увидим, что это отделение оставит новые пробелы в жизненной полноте рассказа; поэт опять должен будет восполнять их. Этого мало: отделение не только отнимает жизненную полноту у многих моментов событий, но часто изменяет их характер, — и событие явится в рассказе уже не таким, каково было в действительности, или, для сохранения сущности его, поэт принужден будет *изменять* многие подробности, которые имеют истинный смысл в событии только при его действительной обстановке, отнимаемой изолирующим рассказом. Как видим, круг деятельности творческих сил поэта очень мало стесняется нашими понятиями о сущности

искусства. Но предмет нашего исследования — искусство как объективное произведение, а не субъективная деятельность поэта; потому было бы неуместно вдаваться в исчисление различных отношений поэта к материалам его произведения: мы показали одно из этих отношений, наименее благоприятствующее самостоятельности поэта, и нашли, что при нашем воззрении на сущность искусства художник и в этом положении не теряет существенного характера, принадлежащего не поэту или художнику в частности, а вообще человеку во всей его деятельности, — того существеннейшего человеческого права и качества, чтобы смотреть на объективную действительность только как на материал, только как на поле своей деятельности, и, пользуясь ею, подчинять ее себе. Еще обширнее круг вмешательства комбинирующей фантазии при других обстоятельствах: когда, например, поэту не вполне известны подробности события, когда он знает о нем (и действующих лицах) только по чужим рассказам, всегда односторонним, неверным или неполным в художественном отношении, по крайней мере с личной точки зрения поэта. Но необходимость комбинировать и видоизменять проистекает не из того, чтобы действительная жизнь не представляла (и в гораздо лучшем виде) тех явлений, которые хочет изобразить поэт или художник, а из того, что картина действительной жизни принадлежит не той сфере бытия, как действительная жизнь; различие рождается оттого, что поэт не располагает теми средствами, какими располагает действительная жизнь. При переложении оперы для фортепиано теряется большая и лучшая часть подробностей и эффектов; многое решительно не может быть с человеческого голоса или с полного оркестра переведено на жалкий, бедный, мертвый инструмент, который должен по мере возможности воспроизвести оперу; потому при аранжировке многое должно быть переделываемо, многое дополняемо — не с тою надеждою, что в аранжировке опера выйдет лучше, нежели в первоначальном своем виде, а для того, чтобы сколько-нибудь вознаградить необходимую порчу оперы при аранжировке; не потому, чтобы аранжировщик исправлял ошибки композитора, а просто потому, что он не располагает теми средствами, какими владеет композитор. Еще больше различия в средствах действительной жизни и поэта. Переводчик поэтического произведения с одного языка на другой должен до некоторой степени переделывать переводимое произведение; как же не являться необходимости переделки при переводе собы-

тия с языка жизни на скудный, бледный, мертвый язык поэзии?

Апология действительности сравнительно с фантазией, стремление доказать, что произведения искусства решительно не могут выдержать сравнения с живой действительностью, вот сущность этого рассуждения. Говорить об искусстве так, как говорит автор, не значит ли унижать искусство? — Да, если показывать, что искусство *ниже* действительной жизни по художественному совершенству своих произведений, значит унижать искусство; но восставать против панегириков не значит еще быть хулителем. Наука не думает быть выше действительности; это не стыд для нее. Искусство также не должно думать быть выше действительности; это не унизительно для него. Наука не стыдится говорить, что цель ее — понять и объяснить действительность, потом применить ко благу человека свои объяснения; пусть и искусство не стыдится признаться, что цель его: для вознаграждения человека в случае отсутствия полнейшего эстетического наслаждения, доставляемого действительностью, воспроизвести, по мере сил, эту драгоценную действительность и ко благу человека объяснить ее.

Пусть искусство довольствуется своим высоким, прекрасным назначением: в случае отсутствия действительности быть некоторою заменою ее и быть для человека учебником жизни.

Действительность выше мечты, и существенное значение выше фантастических притязаний.

Задачею автора было исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства к явлениям жизни, рассмотреть справедливость господствующего мнения, будто бы истинно прекрасное, которое принимается существенным содержанием произведений искусства, не существует в объективной действительности и осуществляется только искусством. С этим вопросом неразрывно связаны вопросы о сущности прекрасного и о содержании искусства. Исследование вопроса о сущности прекрасного привело автора к убеждению, что прекрасное есть — жизнь. После такого решения надобно было исследовать понятия возвышенного и трагического, которые, по обыкновенному определению прекрасного, подходят под

него, как моменты, и надобно было признать, что возвышенное и прекрасное — не подчиненные друг другу предметы искусства. Это уже было важным пособием для решения вопроса о содержании искусства. Но если прекрасное есть жизнь, то сам собою решается вопрос об эстетическом отношении прекрасного в искусстве к прекрасному в действительности. Пришедши к выводу, что искусство не может быть обязано своим происхождением недовольству человека прекрасным в действительности, мы должны были отыскивать, вследствие каких потребностей возникает искусство, и исследовать его истинное значение. Вот главные из выводов, к которым привело это исследование:

1) Определение прекрасного: «прекрасное есть полное проявление общей идеи в индивидуальном явлении» — не выдерживает критики; оно слишком широко, будучи определением формального стремления всякой человеческой деятельности.

2) Истинное определение прекрасного таково: «прекрасное есть жизнь»; прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет — тот предмет, который напоминает ему о жизни.

3) Это объективное прекрасное, или прекрасное по своей сущности, должно отличать от совершенства формы, которое состоит в единстве идеи и формы, или в том, что предмет вполне удовлетворяет своему назначению.

4) Возвышенное действует на человека вовсе не тем, что пробуждает идею абсолютного; оно почти никогда не пробуждает ее.

5) Возвышенным кажется человеку то, что гораздо больше предметов или гораздо сильнее явлений, с которыми сравнивается человеком.

6) Трагическое не имеет существенной связи с идеею судьбы или необходимости. В действительной жизни трагическое большею частью случайно, не вытекает из сущности предшествующих моментов. Форма необходимости, в которую облекается оно искусством, — следствие обыкновенного принципа произведений искусства: «развязка должна вытекать из завязки», или неуместное подчинение поэта понятиям о судьбе.

7) Трагическое по понятиям нового европейского образования есть «ужасное в жизни человека».

8) Возвышенное (и момент его, трагическое) не есть видоизменение прекрасного; идеи возвышенного и прекрасного совершенно различны между собою; между ними нет ни внутренней связи, ни внутренней противоположности.

9) Действительность не только живет, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии — только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности.

10) Прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно.

11) Прекрасное в объективной действительности совершенно удовлетворяет человека.

12) Искусство рождается вовсе не от потребности человека восполнить недостатки прекрасного в действительности.

13) Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства: создания искусства ниже прекрасного (точно так же, как ниже возвышенного, трагического, комического) в действительности и с эстетической точки зрения.

14) Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова, прекрасного по живой сущности своей, а не только по совершенству формы: искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни.

15) Совершенство формы (единство идеи и формы) не составляет характеристической черты искусства в эстетическом смысле слова (изящных искусств); прекрасное как единство идеи и образа, или как полное осуществление идеи, есть цель стремления искусства в обширнейшем смысле слова или «уменья», цель всякой практической деятельности человека.

16) Потребность, рождающая искусство в эстетическом смысле слова (изящные искусства), есть та же самая, которая очень ясно выказывается в портретной живописи. Портрет пишется не потому, чтобы черты живого человека не удовлетворяли нас, а для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке, когда его нет перед нашими глазами, и дать о нем некоторое понятие тем людям, которые не имели случая его видеть. Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что ин-

интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности.

17) Воспроизведение жизни — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни.