

**Б И Б Л И О Т Е К А  
СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ**

**ВЫПУСКЪ СЕДЬМОЙ**

**Б. ХРИСТИАНСЕНЪ**

**ФИЛОСОФІЯ ИСКУССТВА**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО ШИПОВНИКЪ**

**С. - ПЕТЕРБУРГЪ**



БИБЛІОТЕНА  
СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФІИ  
ВЫПУСКЪ СЕДЬМОЙ.

---

Б. Христіансенъ.

# ФИЛОСОФІЯ ИСКУССТВА

Переводъ Г. П. Федотова  
подъ редакціей Е. В. Аничкова.

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ“ СПБ.  
1911.



## Ч И Т А Т Е Л Ю :

Наше изслѣдованіе будетъ идти такимъ путемъ: отъ центра художественно-философскихъ проблемъ къ периферіи. Мы начнемъ съ основныхъ понятій и кончимъ нѣкоторыми частными и злободневными вопросами, на которые только такимъ образомъ можетъ быть пролитъ полный свѣтъ. Но и въ интересѣ принципіальнаго познанія мнѣ казалось необходимымъ детализированное развитіе темы. Каждое общее понятіе отличается особымъ характеромъ своихъ развѣтвленій; и только взглядъ, брошенный на способъ индивидуаціи, завершаетъ познаніе основного начала. Однако, нѣтъ ни возможности, ни нужды прослѣживать всѣ отдѣльныя развѣтвленія; нѣсколько характерныхъ примѣровъ для насъ достаточны: и я выбираю такіе, которые сегодня особенно близко интересуютъ насъ.

*Бродеръ Христіансенъ.*

Фрейбургъ въ Брейсгау, декабрь 1908.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

**Автономія эстетическихъ цѣнностей.**



## I.

# АВТОНОМІЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ ЦѢННОСТЕЙ.

Первый вопросъ, который приводитъ къ занятіямъ философіей искусства, всегда одинъ и тотъ же: мы спрашиваемъ себя, каковъ законъ прекраснаго. Этотъ законъ—какъ думаютъ — сокрытъ въ лучшихъ произведеніяхъ великихъ мастеровъ искусства: должна же быть наука, которая извлечетъ его и одѣнетъ въ осязаемую формулу. Для этого, повидимому, стоитъ лишь воспользоваться сравнительнымъ методомъ: разъ найдено то, въ чемъ согласуются между собой всѣ великія произведенія искусства,— это общее и будетъ условіемъ и правиломъ прекраснаго.

Поднять этотъ вопросъ заставляютъ часто и мучительно ощущаемыя противорѣчія эстетическихъ оцѣнокъ. Что сужденія различныхъ людей объ одномъ и томъ же художественномъ произведеніи расходятся другъ съ другомъ, что при этомъ каждый считаетъ себя правымъ, и никто не можетъ доказать своей правоты — неоспоримый фактъ. Количеству голосовъ мы, однако, не придаемъ рѣшающаго значенія; хотя бы мы и сознавали себя со своимъ мнѣніемъ въ меньшинствѣ, мы твердо держимся его; мы даже констатируемъ съ извѣстной правильностью, что вещи, встрѣтившія одобреніе толпы, кажутся намъ лишенными цѣнности, и обратно. Исторія также показываетъ намъ непрерывную смѣну эстетическихъ взглядовъ; а различія во вкусахъ у разныхъ народовъ кажутся намъ часто непримиримыми. Еще болѣе смущаютъ насъ измѣнчивость и колебанія нашего собственнаго сужденія и трудность опредѣленнаго рѣшенія. Мы стоимъ совершенно безпомощно передъ художественнымъ произведеніемъ въ новомъ родѣ и не знаемъ, считать-ли его прекраснымъ или безобразнымъ; или сегодня намъ нра-

вится данное произведеніе, а завтра мы разочарованы; или, напротивъ, сначала оно оттолкнуло насъ, а послѣ совершенно очаровало. При этомъ мы вовсе не думаемъ, чтобы отъ нашего сужденія зависѣла цѣнность вещи, чтобы вмѣстѣ со смѣной оцѣнокъ измѣнялась и цѣнность, чтобы порицаніе или одобреніе могли повліять на величіе Бетховена или Рембрандта. Скорѣе мы разсматриваемъ цѣнность, какъ нѣчто, существующее само по себѣ, какъ путеводный маякъ для сужденій, съ которымъ они, на самомъ дѣлѣ, можетъ-быть, и не сообразуются, но несомнѣнно должны были бы сообразоваться; и когда мы называемъ сужденіе „вѣрнымъ“, мы хотимъ сказать этимъ, что оно вѣрно уловило цѣнность, присущую данному произведенію. Но какъ же мы узнаемъ истинную цѣнность произведенія? Откуда мы знаемъ, какое сужденіе вѣрно уловило его? Повсюду взгляды сталкиваются со взглядами, каждый считаетъ себя правымъ; но кто же тогда правъ? Для рѣшенія такихъ вопросовъ мы нуждаемся въ нормѣ сужденія и въ мѣрѣ цѣнностей. Оттого мы и требуемъ, чтобы эстетика выяснила намъ законъ прекраснаго.

Но на этотъ вопросъ она даетъ намъ неожиданный отвѣтъ; она возвращаетъ нашъ вопросъ обратно: ищи въ себѣ самомъ! Ибо законъ прекраснаго—твой собственный законъ. Ты думаешь, онъ скрытъ въ лучшихъ произведеніяхъ великихъ мастеровъ; но развѣ для того, чтобы выдѣлить эти „лучшія произведенія“ изъ совокупности объектовъ искусства, чтобы выхватить ихъ изъ массы ничтожнаго и малоцѣннаго, ты не долженъ былъ уже примѣнять критерій цѣнности? Ты не могъ бы поэтому найти въ нихъ никакого иного правила красоты, кромѣ того, которое ты уже примѣнялъ при этой критической работѣ; и ты самъ вложилъ его въ эти произведенія, потому что принципъ цѣнности, руководившій твоимъ выборомъ, опредѣляетъ и кругъ объектовъ твоего сравненія, а тѣмъ самымъ и правила ихъ общности.

А если бы ты захотѣлъ, въ поискахъ за аналитической формулой цѣнности, позаимствоваться у другихъ приѣмами разграниченія между прекраснымъ и ничего не стоящимъ, напр., условностями дня или другихъ эпохъ исторіи, то въ этомъ ты все-таки

нашелъ бы лишь чужое правило красоты, дѣйствующее для другихъ, и отнюдь не зналъ бы, имѣеть ли это хоть какое-нибудь значеніе и для тебя. Поэтому ты непременно долженъ носить въ себѣ самомъ конечный критерій цѣнности. И то, что ты рѣшишь на основаніи своего Я, то и будетъ правильнымъ. Ибо другого права твоихъ эстетическихъ сужденій не можетъ быть. Для тебя имѣеть значеніе лишь та красота, которую ты въ себѣ можешь непосредственно ощущать, какъ красоту. А если ты не обладаешь такимъ закономъ цѣнности въ себѣ самомъ, то ты принадлежишь къ слѣпымъ въ мірѣ цѣнностей, и различіе между прекраснымъ и безобразнымъ не имѣло бы смысла для тебя: къ чему же тогда тебѣ стараться приобрести мѣру цѣнностей, которыя для тебя ничего не значать? Итакъ, одно изъ двухъ: или ты ощущаешь красоту непосредственно,—тогда ты не нуждаешься ни въ какомъ внѣшнемъ критеріи, или ты не способенъ ощущать красоты,—тогда ты не нуждаешься вообще ни въ какой критикѣ. Изъ этого слѣдуетъ также, что конкурирующія сужденія другихъ только тогда хоть сколько-нибудь касаются тебя, когда ты можешь предполагать, что въ нихъ живетъ тотъ же законъ цѣнностей, что и въ тебѣ: а это можетъ обнаружить для тебя одинъ твой внутренній опытъ.

Но, можетъ-быть, философія нужна для другой цѣли. Хотя законъ красоты имѣеть свое основаніе въ тебѣ самомъ, но эти врожденныея оцѣночныя способности не всегда развиваются въ тебѣ и опознаются тобою, и не всегда твои оцѣнки будутъ непременно въ гармоніи съ цѣнностями, значимыми для тебя. Ты долженъ найти самого себя, ты долженъ научиться слышать голосъ твоего собственнаго Я въ хаосѣ твоихъ переживаній: и въ этомъ философія искусства будетъ твоей помощницей.

---

Для всего ученія о цѣнностяхъ понятіе автономіи имѣеть центральное значеніе; и раздѣленіе на автономныя и гетерономныя цѣнности схватываетъ самую суть дѣла, потому что оно касается закона, обосновывающаго цѣнности; коренится ли ихъ значимость въ оцѣнивающимъ субъектѣ, такъ какъ онѣ—собственные законы его Я, или же онѣ являются для субъекта чуждыми законами. За-

мѣчательно, какъ рано подошли люди къ понятію автономіи; лишь только всплылъ вопросъ о критеріи цѣнностей, какъ немедленно были открыты слѣды, ведущіе къ субъекту: человекъ есть послѣдняя мѣра цѣнностей. Этимъ, конечно, было достигнуто лишь очень немного; опасность этого понятія раскрылась именно у его первыхъ творцовъ, субъективизмъ которыхъ склонился къ скепсису въ установленіи цѣнностей. И то обстоятельство, что одна и та же формула можетъ покрыть собою ученіе софистовъ, такъ же какъ и ихъ антипода Канта, показываетъ, что она нуждается въ выясненіи, чтобы стать пригодной. А эту путаницу приводитъ съ собой неопредѣленность понятія «autos».

То, что художникъ произвольно или согласно холодному расчету возводитъ въ законъ своего творчества, это, правда, его законъ, такъ какъ онъ самъ далъ его себѣ; но будетъ ли онъ его собственнымъ въ томъ смыслѣ, что въ немъ проявляются заложенные въ художникѣ эстетическія цѣнности? Нисколько; онъ не обосновываетъ для художника настоящей цѣнности, а самъ художникъ вполне могъ бы уклониться отъ оцѣнки подобныхъ, самому себѣ предписанныхъ правилъ или манеръ. Или то, что у человека благодаря воспитанію, школьной выучкѣ, привычкамъ, внушенію стало его второй натурой и направляетъ его жизнь и поступки, не сдѣлалось ли это его закономъ? Не слилось ли здѣсь чуждое съ его Я? Или, если я добровольно подчиняюсь чуждому закону, если я «пріемлю его въ свою волю», дѣлаю его своимъ долгомъ, не возвышаю ли я его тѣмъ самымъ на степень моего закона? И все же я не достигаю при этомъ послѣднихъ, значимыхъ для меня цѣнностей, Мы видимъ: субъективное распространяется гораздо шире, чѣмъ мое собственное, поскольку идетъ рѣчь объ основаніи цѣнностей. Но соблазнъ понятія автономіи ведетъ къ тому, что одно смѣшивается съ другимъ, и субъективный произволь или добровольное подчиненіе начинаютъ считать основой цѣнностей. Софисты смѣшиваютъ собственный законъ съ произволомъ: поэтому они приходятъ къ скепсису, уничтожающему цѣнности; и подобная же путаница стала роковой для Ницше, который тщетно старался освободиться отъ понятія произвола. Напротивъ, Кантъ

проложилъ путь другому недоразумѣнію: въ подчиненности искать обоснованія цѣнностей.

Область субъективнаго шире, чѣмъ область моего собственнаго. Развѣ это не странно; это Я самъ внутри моего Я, какъ протоплазма въ клѣткѣ? Получается два разныхъ понятія субъекта, которыя включены другъ въ друга, какъ концентрическіе круги различныхъ діаметровъ. Мы должны попытаться отдѣлить ихъ другъ отъ друга, если хотимъ понять автономію цѣнностей и увидѣть, какъ цѣнности возникаютъ въ субъектѣ. Мы будемъ говорить сначала объ автономныхъ цѣнностяхъ вообще и лишь послѣ этого получимъ возможность доказать, что въ частности эстетическія цѣнности — того же происхожденія, потому что онѣ, какъ мы покажемъ, автономны. Но это чрезвычайно трудное изслѣдованіе; оно потребуеъ отъ насъ нѣкотораго вниманія, особенно въ виду того, что планъ цѣлаго позволяетъ удѣлить лишь очень мало мѣста изложенію этой проблемы.

Двойственность понятія субъекта объясняется тѣмъ, что на человѣка можно смотрѣть съ различныхъ точекъ зрѣнія. Можно разсматривать его, какъ элементъ дѣйствительности, координированный и однородный со всякой другой частью дѣйствительнаго и включенный въ міровое цѣлое; съ другой стороны, можно обратить вниманіе на то, что субъектъ противопоставляетъ себя всему остальному міру, какъ нѣчто совершенно особое; въ зависимости отъ этого и получается либо болѣе широкая, либо болѣе узкая сфера нашего Я.

Въ словахъ: „человѣкъ—нѣчто дѣйствительное“ дано уже, какъ слѣдствіе, что его можно разсматривать въ категоріяхъ вещи и причинности; и наше общеніе съ окружающими насъ людьми, главнымъ образомъ, опредѣляется этою точкой зрѣнія. Субъектъ означаетъ въ такомъ случаѣ Нѣчто, въ чемъ происходитъ другое нѣчто. Это объемъ болѣе или менѣе постоянныхъ свойствъ; когда мы желаемъ набросать луховный обликъ нашего знакомаго, мы перечисляемъ его характерныя особенности совершенно такъ же, какъ если бы мы описывали любой клочекъ дѣйствительности. Съ ними связанъ рядъ внутреннихъ переживаній, которыя отчасти

обусловлены этими особенностями и сверхъ того сплетены нитями причинности со всѣмъ тѣмъ, что происходитъ въ окружающей субъекта средѣ. Все, что совершается въ немъ, зависитъ отчасти отъ особенностей субъекта, отчасти отъ воздѣйствій среды. Тѣ же самыя воздѣйствія въ иначе организованномъ субъектѣ вызвали бы иныя переживанія, а въ свою очередь тотъ же субъектъ въ другой обстановкѣ воспринялъ бы другія впечатлѣнія и, исходя изъ нихъ, пришелъ бы къ другому внутреннему переживанію. Вотъ въ чемъ заключается понятіе субъекта въ широкомъ смыслѣ. Все, что я называю моими представленіями, ощущеніями, чувствами, настроеніями, волненіями, страстями, чертами характера—словомъ, вся совокупность моей душевной жизни называется „моею“ только съ этой точки зрѣнія.

Важно вотъ что: въ такомъ пониманіи субъектъ, какъ и любой ключекъ дѣйствительности, представляетъ собою пути протеканія извѣстныхъ процессовъ; вѣдь феномены, возникающіе въ субъектѣ, разсматриваются съ точки зрѣнія причинности, а тогда субъектъ—не начало и не конецъ, а только путь, переходъ. Относительно всего, что онъ переживаетъ, что въ немъ совершается, возникаетъ вопросъ о причинахъ, и ихъ надо искать позади субъекта.

Хотя постоянныя качества субъекта можно считать однимъ изъ условій его переживаній и вмѣстѣ съ ними отчасти выводить изъ его характера, но мы спрашиваемъ все-таки дальше о причинахъ такихъ особенностей характера и усматриваемъ ихъ въ наслѣдственности, влияніи воспитанія или неизвѣстныхъ намъ причинахъ. Короче говоря: съ такой точки зрѣнія, во всемъ, что совершается въ субъектѣ, онъ участвуетъ въ такой-же мѣрѣ, какъ и любая машина; то, что происходитъ во всякой машинѣ, обусловлено, вѣдь, отчасти воздѣйствіями среды, отчасти особенностями самой машины. Субъектъ въ этомъ смыслѣ не есть нѣчто начальное или покоящееся въ себѣ; это какое-то мѣсто протеканія механическихъ процессовъ, лишь очень сложный психическій механизмъ. Все, что онъ есть, и все что онъ переживаетъ, обусловлено въ конечномъ счетѣ его окружающимъ и его прошлымъ и въ свою очередь влияетъ на окружающее и будущее. При такомъ пониманіи субъекта нельзя говорить ни о чемъ „собствен-

номъ“, нельзя сказать, что субъектъ принадлежитъ самому себѣ, какъ нельзя этого утверждать о какой-нибудь машинѣ. Субъектъ не имѣетъ никакихъ собственныхъ корней; онъ вплетенъ въ систему мировой ткани, гдѣ происходитъ непрерывный обмѣнъ веществъ.

Это представленіе о субъектѣ въ реальной категоріи причинности совершенно безупречно; оно не устраняется и тѣмъ, что возможна еще вторая, совсѣмъ иная точка зрѣнія. Онѣ обѣ не мѣшають и не противорѣчатъ другъ другу, хотя во второй на субъектъ устанавливается взглядъ, какъ на начало, какъ на покоящійся въ себѣ, независимый принципъ. Противорѣчія здѣсь не будетъ потому, что эти положеніе и противоположеніе мыслятся въ разныхъ категоріяхъ. Со второй точки зрѣнія самъ человѣкъ признается первоисточникомъ явленій, но вовсе не началомъ въ смыслѣ причинности: это часто упускали изъ виду, и отсюда возникли тѣ разногласія въ понятіи субъекта, которыя достигаютъ своего апогея въ проблемѣ свободы воли.

Что взглядъ на человѣка, какъ на механизмъ, хотя бы свободно двигающійся, все же не отдаетъ должной справедливости природѣ человѣка и нуждается въ какомъ-то дополненіи, съ другой точки зрѣнія — это чувствуетъ всякій. Когда говорятъ: Ты не что иное, какъ машина, въ тебѣ нѣтъ ничего самобытнаго и собственного, ты совокупность состояній и простой перекрестокъ происходящихъ въ тебѣ процессовъ — такое замѣчаніе всегда вызываетъ протестъ. И онъ вполне справедливъ. Человѣкъ ощущаетъ въ себѣ что-то изначальное и самобытное. Однако, пусть такой протестъ не силится совсѣмъ устранить детерминистическую точку зрѣнія. Онъ не можетъ утверждать о себѣ, что онъ начало и первоисточникъ въ причинномъ отношеніи. Попробуйте-ка серьезно продумать мысль о томъ, что въ субъектѣ могутъ безпричинно возникать новые ряды процессовъ, и вы съ ужасомъ отбросите отъ себя эту мысль и почувствуете, что вашъ протестъ направленъ совсѣмъ не туда, куда слѣдовало. Если бы въ субъектѣ могли возникать безпричинныя явленія, то исчезла бы увѣренность въ себѣ самомъ и въ другихъ; ее смѣнилъ бы ужасъ передъ событіями, которыя одной своей возможностью затмеваютъ самую дикую причудливость безумія. И чѣмъ большей свободой воли въ этомъ смыслѣ

обладалъ бы человѣкъ, тѣмъ съ большимъ основаніемъ онъ могъ бы страшиться будущаго, не зная напередъ какіе внутренніе процессы могутъ овладѣть имъ: самое безсмысленное стало бы возможнымъ. Нѣтъ, этотъ протестъ человѣка, если онъ хорошо понимаетъ самого себя, не можетъ быть утвержденіемъ ужаснаго индетерминизма; онъ говоритъ намъ только, что на ряду съ механически-причинной точкой зрѣнія возможна и необходима другая, не противорѣчающая ей; она необходима, такъ какъ первая оставляетъ безъ вниманія самое существенное въ субъектѣ: его творческую активность. Благодаря своей активности, субъектъ выступаетъ, какъ нѣчто особое по отношенію ко всей остальной дѣйствительности. Машина приводится въ движеніе, но она не совершаетъ поступковъ. Въ своемъ поведеніи и своемъ творествѣ человѣкъ постигаетъ свою самостоятельность и свою способность оказываться первоисточникомъ явленій.

Но что означаетъ активность, и въ какомъ это смыслѣ съ причинной точки зрѣнія она непостижима? Вѣдь, поступки человѣка все же остаются процессами, которые имѣютъ свои причины и послѣдствія и включены въ причинную цѣпь вселенной; подлежатъ ли они причинному разсмотрѣнію? Безъ сомнѣнія; все дѣйствительное подчинено этой категоріи; только это разсмотрѣніе не схватываетъ ихъ характера, именно какъ „поступковъ“. Послѣдніе представляются для разсмотрѣнія съ двухъ сторонъ: они механическіе процессы, и они же активность, смотря по точкѣ зрѣнія, съ которой на нихъ смотрѣть. Какъ механическіе процессы, они выводятъ насъ изъ сферы субъективнаго къ тому, что предшествуетъ субъекту и лежитъ внѣ его; какъ активность, они указываютъ на свое происхожденіе въ субъектѣ. Какъ механическіе процессы, они понимаются подъ угломъ зрѣнія причинности. Какъ активность, они понимаются подъ угломъ зрѣнія *telos'a*. Поступокъ разсматривается, какъ событіе, когда принимаются въ соображеніе причины, которыя принадлежатъ моменту, предшествующему воспріятію субъекта, и остаются внѣ его; но какъ поступокъ его разсматриваютъ лишь тогда, когда спрашиваютъ о его цѣли, существующей уже исключительно въ субъектѣ и въ зависимости отъ субъекта. Если прослѣдить причины любого ряда

поступковъ, восходя вглубь и перешагнувъ границы субъекта—а это теоретически всегда возможно, ибо все бытіе субъекта имѣетъ свои досубъективныя предшествующія стадіи,—то въ этомъ „досубъективномъ“ исчезнетъ всякое отношеніе къ цѣли и вмѣстѣ съ тѣмъ и самый характеръ активности. Но примѣненіе этой новой категоріи необходимо вызывается одной особенностью субъекта: его волевой природой.

Намъ нужно условиться о значеніи этого слова. Когда мы говоримъ, что воля кладетъ на извѣстные процессы въ субъектѣ печать поступковъ, то выраженіе „воля“ нельзя истолковывать въ смыслѣ тѣхъ мимолетныхъ переживаній, которыя мы обыкновенно называемъ волевыми актами или воленіями, предшествующими пролептически и въ качествѣ сигналовъ нѣкоторымъ нашимъ поступкамъ. Предшествуетъ ли феномену подобный сигналъ или нѣтъ, не это опредѣляетъ характера активности. Эти воленія вообще играютъ въ нашихъ дѣйствіяхъ гораздо менѣе значительную роль, чѣмъ обыкновенно предполагаютъ; на самомъ дѣлѣ мы такъ мало обращаемъ на нихъ вниманія, что даже не замѣчаемъ, какъ рѣдко они появляются, и какъ безшумно, безъ всякихъ сигналовъ происходитъ большая часть нашихъ поступковъ. Волю, какъ принципъ активности, нужно понимать въ другомъ значеніи слова, которое ближе подходитъ къ философскому словоупотребленію, чѣмъ къ психологическому; оно означаетъ длительную опредѣленность субъективнаго бытія—то, что менѣе ясно называютъ также „влеченіемъ“, лучшимъ примѣромъ котораго является воля къ жизни. Посредствомъ воли въ этомъ смыслѣ, т. е. посредствомъ влеченія, назначается цѣль. Это въ свою очередь не надо понимать, какъ нѣкоторое преходящее переживаніе, нельзя представлять непременно, какъ особый актъ назначенія цѣли, непременно въ связи съ сознательнымъ представленіемъ: скорѣе цѣль имманентно присутствуетъ во влеченіи. Воля есть какъ бы скрытое назначеніе цѣли. Отношеніе къ этому *telos*’у, имманентно живущему въ глубинѣ воли, создаетъ новую категорію. Поскольку процессы въ субъектѣ проходятъ черезъ эти инстинктивныя основы его бытія и получаютъ характеръ путей, ведущихъ къ осуществленію влеченій, они представляются намъ и могутъ разсматриваться, какъ

движеніе къ цѣли, какъ обусловленная влеченіемъ реализація имманентной цѣли. Обусловленная влеченіемъ устремленность къ цѣли и есть активность, Отношеніе къ telos'у замыкаетъ процессы въ ряды поступковъ, причѣмъ цѣль превращаетъ безразличную послѣдовательность звеньевъ причинной цѣли въ тѣсную связность, дѣлая каждое звено средствомъ и ступенью для послѣдующаго. Но эти телеологически окрашенные ряды нельзя прослѣдить въ стадіяхъ, предшествующихъ субъекту, не лишая ихъ характера активности. Ихъ начало поэтому необходимо заложено въ субъектѣ: оно — въ опредѣляющемъ влеченіи. Какъ процессы, поступки имѣютъ, правда, свои досубъективные начала, но они не обусловлены влеченіемъ и лишены всякаго отношенія къ имманентно присущей субъекту цѣли; какъ поступки, они начинаются поэтому только въ субъектѣ. Вернуться за предѣлы субъекта, правда, возможно, но съ помощью перемѣны категорій; а вмѣстѣ съ этимъ данный рядъ теряетъ характеръ поступковъ. Только тамъ, гдѣ причинный рядъ достигаетъ до субъекта и получаетъ отношеніе къ волевой цѣли: только съ этого момента онъ можетъ разсматриваться, какъ поступокъ.

Такимъ образомъ, съ точки зрѣнія telos'a, субъектъ оказывается началомъ: цѣли, присущія его влеченіямъ, представляютъ принципъ активности. Категория причинности дала первое понятіе субъекта, второе дается категоріей telos'a; но примѣненіе этой послѣдней категоріи вытекаетъ не изъ произвола, а изъ необходимости, такъ какъ воля образуетъ существенное условіе субъективнаго бытія. При этомъ становится очевиднымъ различіе объемовъ обоихъ понятій субъекта: система основныхъ влеченій представляетъ существенный элементъ, но не всю совокупность душевной жизни. Мы нашли, такимъ образомъ, въ волѣ ядро понятія Я — „я самъ“. Мое воленіе, направленное къ цѣлямъ, есть самое „собственное“ во мнѣ; въ своемъ стремленіи я опираюсь всецѣло на себя; мои цѣли образуютъ самостоятельное, покоящееся въ себѣ единство, поскольку я разсматриваю ихъ сообразно съ ихъ сущностью: какъ цѣли.

Но вернемся къ нашей проблемѣ цѣнности. Согласно ученію объ автономіи, первоисточникъ цѣнностей—въ самомъ субъектѣ. Теперь уже нѣтъ сомнѣнія въ томъ, какое изъ двухъ понятій субъекта нужно имѣть въ виду и въ какомъ смыслѣ можно говорить о происхожденіи цѣнности въ субъектѣ, Если цѣнности возникаютъ въ субъектѣ, какъ его собственные цѣнности, то это происходитъ въ сферѣ, которая ограничена телеологической точкой зрѣнія. Вѣдь, она одна даетъ право видѣть въ субъектѣ начало. Это значитъ: автономныя цѣнности должны простекать изъ основныхъ влеченій субъекта. И притомъ рѣчь идетъ не о возникновеніи въ смыслѣ причинности. Въ самомъ дѣлѣ, явленія оцѣнки, отношеніе къ объектамъ человѣка, который встрѣчаетъ ихъ своимъ „да“ или „нѣтъ“, хвалить или порицаетъ, ищетъ или избѣгаетъ ихъ,—имѣетъ, какъ и всякій другой субъективный процессъ—разсматриваемый причинно—свои внѣсубъективныя предшествующія стадіи; это вовсе не процессъ, который непринично начинается въ субъектѣ; въ этомъ мы увѣрены даже тогда, когда въ отдѣльномъ случаѣ не можемъ указать его причинъ. Рѣчь можетъ идти лишь о началѣ въ телеологическомъ смыслѣ и объ источникѣ значимости цѣнностей; о томъ, что основныя влеченія, благодаря присущему имъ *telos*'у, обосновываютъ значимость цѣнностей. И это возможно—но возможно лишь въ томъ случаѣ—если цѣнности по своему значенію вполне опредѣляются влеченіемъ и характеромъ отношеній къ этому влеченію. Значитъ, для опредѣленія автономной цѣнности необходимы два условія: нужно указать на основное влеченіе и на особое отношеній къ нему. Въ одномъ и томъ же влеченіи могутъ заключаться различнаго рода цѣнности, которыя всѣ относятся къ тому же самому *telos*'у, только различнымъ образомъ; и разный видъ этого отношенія влечетъ за собой характеризующія ихъ отличія. Съ наличностью влеченія въ субъектѣ всѣ, относящіяся къ нему цѣнности, получаютъ необходимую значимость для этого субъекта. Это уясняется легче всего на примѣрѣ жизненнаго влеченія или инстинкта: ясно само собою, что всѣ жизненныя цѣнности тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ цѣлью этого влеченія и опредѣляются своимъ отношеніемъ къ нему; что это влеченіе есть основаніе ихъ значимости;

что онѣ значать тамъ, гдѣ дано это влеченіе, и что безъ этого влеченія онѣ потеряли бы свою значимость. Но мы могли бы говорить и о другомъ влеченіи, которое нагляднѣе всего выступаетъ въ нравственномъ героизмѣ и которое заключается въ стремленіи пожертвовать собой, отдать себя ради достиженія идеала: это влеченіе обосновываетъ нравственныя цѣнности—поскольку мы хотимъ употреблять слово „нравственный“ для обозначенія высшихъ цѣнностей нашей дѣятельной природы, а не называть имъ, какъ это подчасъ случается, условный порядокъ общезитія.

Къ тому же результату, т. е.—что первоначальныя цѣнности коренятся въ волевой природѣ человѣка и изъ нея выводятъ свою значимость, мы можемъ прийти и другимъ путемъ. Мы можемъ задать себѣ вопросъ, какимъ образомъ цѣнности непосредственно ощущаются субъектомъ, какъ цѣнности, какимъ образомъ нѣчто открывается сознанию, какъ цѣнное. Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, указывали на чувство удовольствія и неудовольствія: въ первомъ ощущеніи должна раскрываться положительная первоначальная цѣнность, во второмъ—отрицательная. Никто не станетъ оспаривать, что въ этомъ отвѣтѣ есть своя доля правды. Конечно: удовольствіе можетъ быть показателемъ положительной цѣнности, неудовольствіе—отрицательной. На самомъ дѣлѣ, такъ и бываетъ въ одной опредѣленной области цѣнностей: именно при нѣкоторыхъ жизненныхъ цѣнностяхъ; это потому, что онѣ всегда доступны наблюдателю, и на основаніи ихъ легко строится теорія. Однако, отсюда мы не имѣемъ никакого права дѣлать обобщенія. Стоитъ только подумать о нравственныхъ цѣнностяхъ, чтобы отклонить гедонистическую теорію цѣнностей въ ея общей формѣ. Если спросить о значеніи удовольствія и неудовольствія при нравственно-героическихъ цѣнностяхъ, то неудовольствіе можно скорѣе принять во вниманіе при опредѣленіи положительныхъ цѣнностей. Герой въ нравственномъ смыслѣ вовсе не человѣкъ наслажденія. Правда, онъ не ищетъ страданія ради него самого, но онъ не избѣгаетъ страданія, и характерно для него именно то, что путь его лежитъ черезъ страданія, труды и отреченіе; къ нему приложимо это „Умри, но будь“, эти самозабвеніе и самоотверженность. И все

же такая жизнь либо непосредственно признается цѣнностью, либо вызываетъ сочувствіе. Но обратимся теперь, вооружившись недо- вѣріемъ по отношенію къ обобщенной гедонистической теоріи, снова къ разсмотрѣнію жизненныхъ цѣнностей, и мы легко откроемъ, что даже здѣсь удовольствіе и неудовольствіе не исполняютъ функцій конечныхъ показателей. И здѣсь для ихъ контроля должно быть другое, непосредственное ощущеніе цѣнностей. Никто не станетъ отрицать, что удовольствіе и неудовольствіе были бы плохими совѣтчиками въ жизни, если довериться имъ однимъ. Тотъ, кто ищетъ только удовольствія и наслажденія, страшно ошибается въ опредѣленіи жизненныхъ цѣнностей, Удовольствіе и неудовольствіе служатъ не болѣе, какъ предварительными критеріями, помощь которыхъ необходима, такъ какъ въ нашихъ дѣйствіяхъ мы не всегда можемъ дожидаться рѣшенія окончательныхъ показателей; будучи лишь вспомогательными критеріями, они и подчинены контролю; окончательная оцѣнка сообщаетъ имъ всякій разъ свое подтвержденіе или поправку, и такимъ путемъ опытъ собираетъ правила, котороря увеличиваютъ пригодность предварительныхъ критеріевъ. Но послѣдней мѣрой цѣнностей—какъ это легко показать—служитъ осуществленіе жизненнаго инстинкта въ одномъ изъ его развѣтвленій. Удовольствіе и неудовольствіе—только антиципаціи цѣнности. Они подорожныя вѣхи для ихъ осуществленія и потому-то стоятъ такъ примѣтно и бросаются въ глаза въ массѣ субъективныхъ опытовъ жизни. Обратите вниманіе, съ какими моментами связаны удовольствіе и неудовольствіе: эти чувства встрѣчаются и именно тамъ, гдѣ необходимы вѣхи для дѣйствія, гдѣ необходимо пролептическое опредѣленіе цѣнности, т. е. въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ окончательное опредѣленіе ея наступаетъ лишь послѣ самаго дѣйствія. Аналогичное положеніе занимаютъ, къ слову сказать, и чувственные воспріятія для сдѣлокъ эмпирической реальности.

Конечно, нужно признать, что жизненное влеченіе можетъ подвергнуться гедонистическому вырожденію, когда наслажденіе возвышается на степень самоцѣли, и предварительный критерій удовольствія становится конечной мѣрой цѣнностей: т. е. наслажденіе можетъ быть поставлено жизненной цѣлью. Но изъ этого нельзя

все-таки выводить правоту гедонистическаго ученія о цѣнностяхъ; и я полагаю, что именно существованіе людей наслажденія лучше всего опровергаетъ это ученіе. Присущій ихъ стремленіямъ характеръ вырожденія сказывается въ томъ, что въ концѣ концовъ у нихъ исчезаютъ всѣ цѣнности. Впрочемъ, этому гедонистическому вырожденію жизненнаго влеченія соотвѣтствуетъ совершенно обратное вырожденіе нравственнаго влеченія, когда страданіе, которое входитъ, конечно, въ качествѣ элемента, въ нравственную жизнь, особенно подчеркивается и становится конечной цѣлью. Пслную противоположность челоѣка наслажденій составляетъ „heautontimorumenos“. Аскетизмъ, самоистязанія, а также жестокость какъ въ ея грубыхъ, такъ и утонченныхъ формахъ — какъ источникъ собственнаго страданія, — рядомъ съ этимъ нѣкоторые поразительные преступные „задатки“ слѣдуетъ признать такими же вырожденіями нравственно-героическаго влеченія; ихъ дегенеративный характеръ, такъ же какъ и гедонистическое вырожденіе жизненнаго инстинкта выдають себя тѣмъ, что они въ концѣ концовъ не могутъ привести къ гармоническому удовлетворенію. Если по явленіямъ вырожденія судить о конечныхъ опѣночныхъ критеріяхъ, то вѣдь съ такимъ же правомъ можно было бы отстаивать и ту мысль, что въ страданіи и неудовольствіи открываются для челоѣка первоначальныя цѣнности. И практическій выводъ изъ этого — пуританство и аскетизмъ, въ самомъ дѣлѣ, производятъ на глубокія натуры впечатлѣніе ничуть не болѣе странное, чѣмъ гедонизмъ, какъ жизненная норма.

Мы видимъ: удовольствіе — лишь предварительный критерій и, какъ показатель такого рода, дѣйствителенъ лишь для ограниченной области цѣнностей, напริมѣръ, для нѣкоторыхъ жизненныхъ цѣнностей; о непогрѣшимости этого критерія не можетъ быть и рѣчи. Удовольствіе и неудовольствіе не даютъ окончательнаго рѣшенія о положительной и отрицательной цѣнности и являются ничѣмъ инымъ, какъ вѣхами для осуществленія влеченій. Повсюду, гдѣ мы вынуждены прибѣгать къ предварительнымъ критеріямъ, такъ какъ дѣйствія не могутъ дожидаться конечнаго опредѣленія цѣнностей, мы подвергаемся опасности — счесть это пролептическое установленіе цѣнностей за окончательное. Но послѣдней

мѣрой этихъ цѣнностей служить переживаніе, названное нами осуществленіемъ влеченія; и такимъ образомъ, мы возвращаемся къ нашему тезису, что эти цѣнности обоснованы природными влеченіями человѣка, въ которыхъ и лежитъ источникъ ихъ значимости.

Цѣнности, которыя заложены въ глубинѣ человѣческаго существа, должны быть значимыми для него безусловно; поскольку онъ ощущаетъ ихъ, онъ не можетъ отказаться отъ ихъ признанія; онѣ обладаютъ для человѣка категорическою значимостью. Онъ можетъ, правда, въ своемъ поведеніи не сообразоваться съ цѣнностями, но онъ не можетъ отрицать ихъ, какъ таковыя, не отрицая при этомъ и самого себя: онѣ — часть его самого. Въ этомъ смыслѣ онѣ его собственные законы: не данныя или изобрѣтенныя имъ самимъ правила и нормы (автономія исключаетъ всякій произволъ), и не извнѣ онъ принимаетъ и усваиваетъ ихъ; онъ находитъ ихъ въ себѣ, какъ часть своего существа, какъ элементъ того, что дѣлаетъ изъ него нѣкоторое „Я самъ“. И немислимъ никакой другой родъ цѣнностей, который обладалъ бы для человѣка безусловной значимостью. Всякій законъ, который данъ извнѣ произволомъ, принужденіемъ, привычкой, воспитаніемъ и проч., никогда не станетъ для него непосредственно ощущаемою и категорически значимою цѣнностью.

Мы сказали: автономныя цѣнности, которыя коренятся въ волевой природѣ человѣка, могутъ быть воспринимаемы непосредственно, какъ цѣнности; такъ — при переживаніи удовлетвореннаго влеченія. Но мы должны подчеркнуть слово „могутъ“. Не обязательно законы цѣнностей, присущіе влеченіямъ, развиваются въ оцѣночныя сужденія: они могутъ оставаться и скрытыми. И подобно тому, какъ происходятъ въ человѣкѣ внутренніе процессы, которые не согласуются съ его волевымъ характеромъ, такъ же точно могутъ встрѣчаться оцѣночные акты, которые не гармонируютъ съ тѣмъ, что, судя по природѣ самаго человѣка, обладаетъ для него значимостью. Причина въ обоихъ случаяхъ одна и та же; на возможность такого отношенія человѣка намекаетъ уже наше разграниченіе узкой и широкой сферы субъективнаго. Присущій влеченію законъ цѣнностей данъ лишь въ скрытомъ видѣ, а не въ сознательномъ представленіи, и онъ никогда не обнаруживается, какъ

общая норма, но только въ примѣненіи къ отдѣльному случаю, въ процессѣ индивидуальнаго удовлетворенія влеченія. Поэтому мы не знаемъ заранѣе, какія цѣнности значимы для насъ. Часто имѣютъ мѣсто такіе акты сужденія, которые не внушены критеріемъ, даннымъ въ осуществленіи влеченія. Это происходитъ хотя бы по той причинѣ, что не всегда можно дожидаться послѣдняго рѣшенія—объ этомъ мы уже говорили;—тогда сужденіе основывается на предварительныхъ критеріяхъ, которые никогда не обладаютъ полной достовѣрностью. Къ тому же даже въ тѣхъ случаяхъ, когда въ этомъ нѣтъ необходимости, мы охотно привлекаемъ вспомогательные критеріи, часто уже въ силу того, что съ ними намъ всего удобнѣй имѣть дѣло; мы ищемъ, на примѣръ, ясную и осязательную формулу. Бываетъ также, что рѣшающій процессъ осуществляющагося влеченія легко встрѣчаетъ помѣху, стирается или заслоняется одновременными, противодѣйствующими ему моментами душевной жизни. Когда мы стоимъ передъ какимъ-нибудь объектомъ, онъ рѣдко захватываетъ насъ всецѣло; но онъ долженъ бы настолько заполнить наше сознание, чтобы мы могли быть увѣренными въ томъ, что наше переживаніе въ присутствіи объекта открываетъ намъ его цѣнность, а не стоитъ, можетъ быть, въ связи съ другими объектами. Къ этому присоединяются разнообразныя искаженія, которыя возникаютъ изъ множественности человѣческихъ влеченій и системъ цѣнностей. Но самое сильное отклоненіе отъ окончательнаго критерія цѣнностей заключается во множествѣ готовыхъ оцѣночныхъ сужденій, которыя мы заимствуемъ отъ другихъ, которыя запечатлѣваются въ насъ воспитаніемъ и привычкой и порождаютъ въ нашихъ сужденіяхъ укоренившіяся тенденции: они всегда подъ руками и избавляютъ насъ отъ труда искать свое собственное сужденіе, тщательно вырабатывать его изъ хаотической массы внутреннихъ переживаній. Отсюда становится понятнымъ, что не всѣ наши сужденія стоятъ въ гармоніи съ цѣнностями, значимыми для насъ, что не всѣ наши сужденія—правильны. Ясно, что, хотя значимость цѣнностей возникаетъ въ самомъ субъектѣ, между вѣрнымъ и ложнымъ сужденіемъ остается различіе; что, хотя человѣкъ есть мѣра всѣхъ собственныхъ цѣнностей, не каждое изъ его сужденій можетъ быть вѣрнымъ. И этимъ самымъ опроверг-

нутъ скептической выводъ софистовъ изъ понятія автономіи цѣнностей. Человѣкъ есть мѣра первоначальныхъ цѣнностей, но при этомъ сохраняется отличіе между вѣрными и ложными оцѣнками. Вѣдь, значимость цѣнностей не основывается на актѣ сужденія; скорѣе, послѣдній долженъ сообразоваться съ ней, и существуетъ нѣкоторая обязательность для самаго сужденія. Значимость цѣнностей не выявлена и коренится въ сущности человѣческой природы; и смотря по тому, находятъ ли свое выраженіе имманентныя законы цѣнностей въ тѣхъ Да и Нѣтъ, которыми мы опредѣляемъ свое отношеніе къ вещамъ; смотря по тому, высказывается ли въ нихъ или нѣтъ непосредственно ощущаемая цѣнность,—наши оцѣнки вѣрны или ложны. И другого способа обосновать правоту или ошибочность такихъ сужденій—не можетъ быть.

---

Мы выяснили схему общаго ученія объ автономныхъ цѣностяхъ и отграничили понятіе о нихъ отъ превратныхъ толкованій скептицизма. Теперь нужно лишь дать краткую характеристику ихъ противоположности — гетерономныхъ цѣнностей, и мы получимъ матеріалъ для отвѣта на нашъ вопросъ: автономны или гетерономны эстетическія цѣнности?

Чтобы лучше ориентироваться, возьмемъ примѣръ. Законы языка, такъ же какъ и большая часть того, что называется нравами и моралью, носятъ явный характеръ гетерономіи. Языкъ можетъ заключать въ себѣ извѣстныя автономныя возможности; но для большинства людей онѣ не существуютъ, а главное, для языка онѣ несущественны. Поэтому даже тамъ, гдѣ языкъ оскорбляетъ логическое или эстетическое чувство, всякій не задумываясь подчиняется традиціонному закону, съ которымъ онъ сжился, который онъ усвоилъ себѣ вынужденно или добровольно. Спросите его, откуда онъ знаетъ о значимости законовъ, по которымъ эта вещь называется такъ-то, это слово такъ или иначе пишется и выговаривается, допускается та или другая конструкція, вотъ это вѣрно, а все другое было бы неправильно; придется сознаться, что знаніе этихъ оцѣночныхъ правилъ черпается не изъ самого себя, что они сообщены традиціей и имѣютъ значимость лишь потому, что приобрѣли право гражданства.

Правда, существуетъ нѣчто такое, что могло бы ввести въ заблужденіе и скрыть настоящее положеніе дѣла: это—„чувство языка“, которое придаетъ сужденію ложный видъ самостоятельности, какъ будто бы путемъ непосредственнаго ощущенія можно установить, что лингвистически правильно или ложно. Но чувство языка есть не что иное, какъ укоренившаяся благодаря привычѣ тенденція—ожидать появленія аналогичныхъ случаевъ, причемъ употребленіе традиціонныхъ оцѣнокъ распространяется и на такіе отдѣльные случаи, которые сами еще не вошли въ обычай. Все дѣло, значить, въ механическомъ заключеніи по аналогіи; сужденія, опирающіяся на чувство языка, хотя и окольнымъ путемъ, все же оказываются заимствованными изъ міра условностей. Гетерономныя цѣнности не могутъ непосредственно ощущаться, какъ цѣнности. Онѣ лишены поэтому необходимой значимости для субъекта, при нихъ всегда болѣе или менѣе сознаешь, что вмѣсто значимаго могло бы значить и что-нибудь другое.

Ну, а въ эстетическихъ цѣностяхъ, развѣ дѣло обстоитъ не точно такъ же? И здѣсь каждый сросся съ традиціей. Произведенія искусства и художники появляются передъ нами одновременно съ готовыми сужденіями о нихъ, и отъ другихъ мы узнаемъ, кто величайшіе среди художниковъ, и гдѣ ихъ лучшія произведенія.

Вскорѣ приходится также замѣтить, что извѣстные взгляды являются признакомъ образованности и, слѣдовательно, оправдываютъ притязанія на социальное преимущество; а вмѣстѣ съ тѣмъ легко возникаетъ готовность присоединиться къ этимъ взглядамъ и вступить въ привилегированный кругъ эстетически образованныхъ людей. Не очевидно ли тогда, что сужденія гетерономны; и намъ остается. только рѣшить, можно ли обойтись ими одними.

Итакъ, каждый сначала лишь повторяетъ чужія мнѣнія; но получивъ возможность поближе ознакомиться съ произведеніями искусства, онъ скоро замѣчаетъ въ себѣ способность судить и о такихъ произведеніяхъ, о цѣнности которыхъ онъ еще ни отъ кого не слышалъ; и онъ съ радостью видитъ, что его самостоятельныя сужденія подтверждаются, когда онъ послѣ узнаетъ мнѣнія другихъ. Онъ можетъ, значить, самостоятельно судить объ искусствѣ. Въ немъ развилось нѣчто похожее на чувство

языка, именно способность и тенденція примѣнять воспринятые оцѣнки къ аналогичнымъ случаямъ.

Что съ внѣшней стороны похоже на признанные художественные образцы, то хорошо; что составляетъ отклоненіе отъ нихъ, то плохо. Такимъ образомъ, стоя передъ новымъ произведеніемъ, приходится рѣшать вопросъ о его цѣнности или нецѣнности, уже не ожидая того, что скажутъ авторитеты. Этотъ методъ аналогій одному, вѣроятно, дается легче, другому труднѣе; но, вѣдь, и въ чувствѣ языка способности людей различны.

Предположимъ въ данномъ случаѣ хорошія способности: къ чему онѣ могутъ привести? Достаточно ли онѣ, чтобы объяснить явленія искусства? Для художественнаго критика, по моему, этого было бы достаточно. Хорошо одаренный человѣкъ въ своихъ сужденіяхъ будетъ всегда нѣсколько опережать другихъ; когда они догоняютъ его, то должны будутъ согласиться съ его сужденіемъ, такъ какъ они, вѣдь, пользуются тѣмъ же самымъ методомъ аналогій, что и онъ: такимъ образомъ человѣкъ и становится надежнымъ авторитетомъ и будетъ задавать тонъ въ образованныхъ кругахъ. Но отличительной чертой таковой гетерономной критики будетъ ея полная беспомощность при встрѣчѣ съ оригинальнымъ созданіемъ новой творческой силы. Вѣдь, оно не находится въ примѣтномъ внѣшнемъ сходствѣ съ традиціонными образцами, чаще всего оно столь неприятно отступаетъ отъ шаблона, что критикъ здѣсь не можетъ набраниться до сыта. Словомъ, эта художественная критика была бы точь въ точь такою, какой на самомъ дѣлѣ и является критика нашихъ дней.

Но развѣ при гетерономности эстетическихъ цѣнностей нельзя представить себѣ существованія любителей и страстныхъ поклонниковъ искусства? Конечно, да. Мы же видимъ на примѣрѣ собирателей почтовыхъ марокъ и другихъ рѣдкостей, до какой интенсивности можетъ возрасти страсть къ чисто условнымъ цѣностямъ. Но тогда, опредѣляемый такими вкусами, художественный рынокъ выдавалъ бы себя характерными чертами: рѣдкостямъ оказывалось бы чрезвычайное предпочтеніе, въ произведеніяхъ прошедшихъ эпохъ знатоки занимались бы историческими мелочами, оцѣнки подвергались бы вліяніямъ исторіи, рѣдкость и прихоть

моды опредѣляли бы цѣны; и могло бы случиться, что сумасшедшія деньги платились бы за такія банальности, какъ англійскія цвѣтныя гравюры, только потому, что онѣ какъ разъ вошли въ моду, или за «широкія поля» старинной графики, потому что она представляетъ собою рѣдкость. То-есть, художественный рынокъ имѣлъ бы совершенно такой же видъ, какимъ онъ на самомъ дѣлѣ является передъ нами. — Далѣе, что гетерономныя сужденія достаточны для исторіи искусства, это едва ли нуждается въ доказательствахъ. Историкъ не былъ бы даже вынужденъ ограничиться изслѣдованіемъ судебъ и датировки произведеній, разсказомъ и сравненіемъ сюжетовъ; онъ могъ бы анализировать и технику и характеръ изображенія, показать намъ, напр., какъ въ развитіи пластики человѣческое тѣло постепенно освобождается отъ архаической неуклюжести и пріобрѣтаетъ свободное движеніе членовъ; какъ и когда въ живописи была открыта и усовершенствовалась перспектива пространства, какъ искусство все болѣе приближается къ природѣ, изображаетъ, наконецъ, воздухъ, свѣтъ, всѣ атмосферныя явленія и вѣчно движется впередъ. Такой историкъ схватилъ бы всѣ внѣшнія черты, общія данной эпохѣ въ развитіи искусства, проанализировалъ бы историческіе стили и т. д.; короче говоря, онъ опять таки сталъ бы дѣлать и писать какъ разъ то, что мы дѣйствительно находимъ въ историческихъ сочиненіяхъ средней руки.—Наконецъ, гетерономный методъ оцѣнки достаточенъ, пожалуй, и для выработки художника; кто обладаетъ еще вѣрностью глаза, ловкостью руки и талантомъ къ подражанію, тотъ будетъ рисовать и лѣпить, а у кого течетъ богатый потокъ словесно-звуковыхъ ассоціацій, будетъ писать стихи.

Такой художникъ будетъ копировать доступныя ему произведенія или дѣйствительность и одѣвать это въ традиціонныя формы. Будетъ ли онъ придерживаться старомодныхъ или новѣйшихъ условностей стили, это зависитъ отъ различія въ направленіяхъ академистовъ и модернистовъ и не имѣетъ большого значенія. Подобное искусство всегда отмѣчено одинаковой пустотой формъ, къ какому бы направленію оно ни принадлежало. При этомъ формы могутъ быть сколь угодно претенціозны, ихъ языкъ всегда будетъ безсвязенъ и не подыметъ выше уровня тривіальности. Та-

кое искусство, значить, совершенно уподобилось бы тому, которое мы на самомъ дѣлѣ и встрѣчаемъ у большинства такъ называемыхъ художниковъ.

Можно, стало быть, представить себѣ образованную среду, которая живетъ исключительно на счетъ гетерономныхъ сужденій, и все-же пассивно или активно двигаетъ искусство, которая имѣетъ своихъ художниковъ, критиковъ, общества любителей искусства, историковъ искусства и коллекціонеровъ; и работники, выходящіе изъ этого круга, могутъ быть увѣрены въ томъ, что угождать лучшимъ, образованнѣйшимъ представителямъ своего вѣка, потому что всѣхъ ихъ связываетъ воедино трогательная гармонія сужденій. А что дѣло идетъ не объ одной лишь простой возможности, мы легко убѣдимся, разсматривая вблизи среду нашихъ критиковъ, художниковъ и поклонниковъ искусства.

Если, значить, дѣйствительно существуютъ гетерономныя оцѣнки, и если гетерономно обоснованныя сужденія удовлетворительно объясняютъ объективныя явленія изъ жизни искусства, то что изъ этого слѣдуетъ? Не слѣдуетъ ли тогда, осторожно придерживаясь фактовъ, усомниться въ автономіи эстетическихъ цѣнностей?

Справедливо, однако, какъ разъ обратное; и мы можемъ научиться отсюда, что не фактическія, но постулируемая качества опредѣляютъ понятія цѣнностей. Эстетическія сужденія, которыя фактически построены на гетерономномъ базисѣ, служатъ сильнѣйшимъ доказательствомъ того, что автономія неотдѣлима отъ сущности эстетическихъ цѣнностей; вѣдь, каждое гетерономное сужденіе объ искусствѣ отрицаетъ свой гетерономный характеръ, заявляя притязанія на автономное происхождение. Каждый образованный человекъ протестуетъ противъ утвержденія, что онъ просто повторяетъ чужія мнѣнія и ковыляетъ дальше на костыляхъ аналогіи; онъ увѣряетъ, что испытываетъ самъ непосредственно красоту художественнаго произведенія. Большинство говоритъ это съ полной убѣжденностью, потому что распространеніе чужихъ взглядовъ съ помощью умозаключеній по аналогіи вселяетъ въ нихъ вѣру въ оригинальность ихъ художественнаго чувства. Такимъ образомъ, гетерономное сужденіе отрицаетъ свою дѣйствительную природу и признаетъ, что всякая эсте-

тическая оцѣнка должна имѣть характеръ независимости, а этимъ самымъ доказываетъ, что автономія неотдѣлима отъ сущности эстетическихъ цѣнностей.

Другое доказательство этого заключается въ слѣдующемъ: разъ ясно возникаетъ ощущеніе цѣнности, оно надѣляетъ эстетическую цѣнность безусловной и необходимой значимостью. Я слышу музыку и охваченъ ея красотой—развѣ можетъ случиться, что эта музыка окажется некрасивой? Вопросъ представляется нелѣпымъ. Могло бы статься, что я не испытываю этой красоты, это я готовъ признать; но разъ она мнѣ открылась, я уже знаю, что она не можетъ не быть прекрасной. Мнѣ безразлично, чувствовалъ ли я всегда ее такой, и я не увѣренъ, что когда-нибудь снова буду стоять передъ нею съ такой же раскрытой душой; я не знаю и того, ощущаютъ ли другіе точно такъ же красоту: обо всемъ этомъ я не думаю,—эта музыка просто прекрасна. И ея цѣнность при этомъ недосягаема для произвола, не моя и не чужая воля опредѣлила ее. Эта безусловная значимость, или—выражаясь субъективно, это чувство необходимости, присущей сужденію, возможно лишь при автономныхъ цѣнностяхъ. Онѣ должны для субъекта являться безусловно значимыми, разъ только открылись ему, какъ цѣнности; онѣ словно бросили якорь въ глубинѣ его души, и субъектъ не можетъ отрицать ихъ, не отказываясь отъ самого себя. Пусть самоутвержденіе субъекта покажется каждому постороннему зрителю случайнымъ,—для самого субъекта это конечная инстанція, и только то, что коренится въ его природѣ, можетъ обладать для него послѣдней, необходимой значимостью. Наоборотъ, гетерономныя цѣнности въ своемъ значеніи для субъекта всегда случайны. Обычай языка, напр., является только фактомъ при рѣшеніи вопроса о томъ, что правильно и что неправильно; вполне мыслимо, чтобы это все было иначе, въ этомъ не заключается никакой необходимости; то, что является правильнымъ потому, что такъ случайно принято, могло бы быть и неправильнымъ. То же самое можно сказать о моральныхъ обычаяхъ и о всякой другой гетерономной цѣнности. Но то,

что прекрасно, и ощущается, какъ прекрасное, не можетъ быть инымъ, какъ только прекраснымъ.

Обратите вниманіе на эти оба момента эстетическаго сужденія: его притязаніе на оригинальность и признаніе безусловной значимости цѣнности,—и тогда автономія эстетическихъ цѣнностей представится вамъ несомнѣнной. Насъ, можетъ быть, упрекнуть за то, что мы доказываемъ вещи, въ которыхъ никто не сомнѣвается. Но мы должны были достигнуть полной увѣренности въ автономіи, чтобы принять и слѣдствія, изъ нея вытекающія. А они состоятъ вотъ въ чемъ:

Если эстетическія цѣнности автономны, то онѣ имѣютъ безусловную значимость для единичнаго субъекта, но для нихъ можетъ и не быть существеннымъ обладаніе значимостью для большинства субъектовъ. Онѣ индивидуально значимы, но не общезначимы. Ихъ значеніе, получившее обоснованіе въ волевой природѣ единичнаго субъекта, не выходитъ изъ границъ субъекта. То самое, что для меня прекрасно, могло бы для другихъ быть отвратительнымъ. Сколько субъектовъ, столько и самостоятельныхъ центровъ цѣнностей, столько сферъ значимости, такъ какъ „я“, „ты“ и „онъ“ не идентичны. Если послѣдняя инстанція для опредѣленія прекраснаго и некрасиваго лежитъ въ единичномъ субъектѣ, то каждый обладаетъ своей собственной мѣрой, доступной лишь ему одному и никому другому; ибо лишь во внутреннемъ переживаніи обнаруживается эстетическая цѣнность вещей; а если и другіе узнаютъ объ этомъ переживаніи, оно все-таки не будетъ для нихъ обязательнымъ откровеніемъ цѣнности; оно требуетъ подчиненія лишь отъ того, кто его переживаетъ, а отъ другихъ нѣтъ. Для эстетическихъ цѣнностей не можетъ быть интерсубъективнаго общаго критерія.

Однако всякій, кто находитъ что-нибудь прекраснымъ, считаетъ свое сужденіе справедливымъ и для другихъ, думая, что оно касается цѣнности, значимой для всѣхъ. Я высказываю мои взгляды, я сообщаю ихъ другимъ,—ожидая ихъ согласія. Мое сужденіе требуетъ ихъ согласія. И даже если я знаю, что они держатся другого мнѣнія, мое сужденіе все же стремится стать обязательнымъ

и для нихъ: они должны судить такъ-то и такъ-то. Вѣдь, въ этомъ истина и для другихъ также. Я считаю мое сужденіе вѣрнымъ для всѣхъ. Вѣрнымъ — чему вѣрнымъ? Внутреннему моему переживанію цѣнностей? Но, вѣдь оно доступно непосредственно лишь мнѣ одному, а не другимъ, и можетъ быть лишь для меня, а не для другихъ—обязательной мѣрой цѣнностей. Добиваясь для своего сужденія общезначимости, не предполагаю ли я общей мѣры цѣнностей? Конечно. Но ея не можетъ быть для автономныхъ цѣнностей. Мое сужденіе требуетъ согласія со стороны другихъ: но какъ я могу его требовать, когда я знаю, что ихъ убѣжденія могутъ опредѣляться только ихъ собственными переживаніями цѣнностей? — И развѣ всякій споръ объ эстетическихъ цѣностяхъ, который представляетъ собою безспорный фактъ, не предполагаетъ общей для собесѣдниковъ мѣры? Но такой мѣры нѣтъ, если эстетическія цѣнности автономны. Мы говоримъ также о хорошемъ и дурномъ вкусѣ,—слѣдовательно, эстетическая способность сужденія cadaго подвергается въ свою очередь оцѣнкѣ. Если я не просто называю дурнымъ вкусомъ всякій, отступающій отъ моего актъ сужденія—а здѣсь долженъ заключаться другой смыслъ, такъ какъ различіе между хорошимъ и дурнымъ вкусомъ высказывается въ интересубъективной формѣ, — то мы исходимъ изъ предпосылки, что переживанія цѣнностей единичнымъ субъектомъ не являются послѣднимъ критеріемъ прекраснаго, что есть высшая судебная инстанція, есть интересубъективная, возвышающаяся надъ единичнымъ субъектомъ мѣра прекраснаго и некрасиваго. Разъ самъ вкусъ, въ свою очередь, тоже оцѣнивается, то онъ не можетъ, быть послѣднимъ критеріемъ прекраснаго. Но если эстетическія цѣнности автономны, то послѣднее рѣшеніе должно зависѣть отъ способности сужденія cadaго, и вкусъ его не можетъ снова подвергаться оцѣнкѣ. Поэтому, разъ эстетическія цѣнности автономны, то всякое различіе между хорошимъ и дурнымъ вкусомъ лишается смысла.

Со времени Канта мы привыкли единымъ духомъ произносить слова обязательность и общезначимость, какъ будто бы они оба значатъ совершенно одно и то же. Скорѣе могло бы казаться, что вѣрно какъ разъ обратное. Автономныя цѣнности обязательны тамъ, гдѣ онѣ вообще имѣютъ значимость; ихъ зна-

ченіе для субъекта, для котораго онѣ являются значимыми, не случайно. И необходимость ихъ значенія представляетъ существенное ихъ свойство. Напротивъ, интересубъективная общеобязательность не можетъ быть существенной для нихъ. Уже самая безусловность ихъ значенія исключаетъ всякое отношеніе къ бытію другихъ субъектовъ; музыка, которая чаруетъ меня своею красотой, есть цѣнность для меня—все равно, присутствуютъ ли со мной другіе люди или нѣтъ—все равно, что бы ни было значимымъ для другихъ. Абсолютность значимости, никого кромѣ единичнаго субъекта не касающаяся, такъ какъ она имѣетъ свои корни въ его природѣ, — именно она атомизируетъ значимость автономныхъ цѣнностей.

Напротивъ, вполне понятно, что для гетерономно обоснованныхъ цѣнностей интересубъективное значеніе можетъ быть весьма существеннымъ. Для примѣра укажемъ снова на языкъ: его законы стремятся быть обязательными для многихъ. Если есть общность эстетическихъ цѣнностей на гетерономномъ базисѣ—мы показали ея возможность и ея дѣйствительное существованіе и будемъ называть ее ради краткости просто „образованностью“, въ немногомъ лишь отступая отъ обычного смысла этого термина,—то внутри круга образованныхъ людей принудительный характеръ эстетическаго сужденія само собой понятенъ. Здѣсь всякое сужденіе будетъ выступать съ притязаніемъ на интересубъективное значеніе, правильность и ложность оцѣнокъ понимаются въ интересубъективномъ смыслѣ, потому что съ этой общностью взглядовъ связаны социальныя преимущества: слѣдовательно, ее необходимо поддерживать. Сужденіе хочетъ быть доказательствомъ образованности, поэтому оно не должно выходить изъ границъ общезначимаго. Здѣсь есть общій, всѣмъ доступный масштабъ сужденія: авторитетъ, общественное мнѣніе, признанныя въ данную эпоху классики, моды. И здѣсь отграничивается хорошій вкусъ отъ дурнаго, такъ какъ отъ него зависитъ социальное предпочтеніе; хорошій вкусъ—у того, кто повторяетъ всѣми признанныя оцѣнки и расширяетъ ихъ приложеніе по методу аналогій, а дурной вкусъ—у тѣхъ, кто стоятъ внѣ образованнаго круга.

Мы почти готовы сказать, что притязаніе эстетическаго сужде-

нія на интересубъективную общезначимость и его принудительный характеръ являюся атрибутами гетерономіи. Во всякомъ случаѣ, оказывается замѣтное пониженіе степени этой принудительности, если строго ограничиться автономными сужденіями. Мы охотно желаемъ согласія другихъ съ нашимъ сужденіемъ. Но какого рода согласія? Достаточно ли сказать: Да? Вовсе нѣтъ. Мы требуемъ убѣжденнаго Да. Значить, мы предписываемъ другимъ ихъ мнѣнія, но требуемъ, чтобы эти мнѣнія явились плодомъ ихъ собственнаго и независимаго убѣжденія. Разъ этого нѣтъ, то должны ли они говорить: Да? Разумѣется, нѣтъ. И несмотря на это, мы требуемъ отъ нихъ согласія. Развѣ принудительный характеръ не уничтожается этимъ внутреннимъ противорѣчіемъ?

И все же автономное сужденіе о цѣнности не можетъ совсѣмъ обойтись безъ интересубъективной значимости. Эстетическая культура предполагаетъ общность цѣнностей. Для кого творить художникъ? Для себя одного? или же и для тебя и для меня также? развѣ его произведеніе не предназначено для всѣхъ? Но стало быть, — въ томъ, въ чемъ онъ видитъ красоту, видимъ ее и мы, видятъ и другіе. Его творчество кажется бессмысленнымъ, если бы онъ не вѣрталъ въ интересубъективное значеніе цѣнностей красоты. Такой многозначимости требуетъ, слѣдовательно, не только гетерономная образованность, но и эстетическая культура — правда, въ другомъ смыслѣ и въ нѣсколько другихъ формахъ.

Общность цѣнностей у образованной среды обусловлена несамостоятельностью личности, связанностью ея сужденій общими мѣрами цѣнностей. Культура, напротивъ, ставитъ каждого на собственные ноги, даетъ ему полную свободу самостоятельнаго опредѣленія цѣнностей; сколько личностей, столько отдѣльныхъ критеріевъ оцѣнки; и все же должна быть общность цѣнностей, потому что культура есть созданіе цѣнностей другъ для друга: что признается однимъ, признаетъ и другой: какъ же это возможно? Лишь благодаря тому, что равенство или сходство критеріевъ заступаетъ мѣсто общности мѣры. Возможность эстетической культуры основывается на фактѣ, который тамъ, гдѣ онъ встрѣчается, долженъ разсматриваться, какъ счастливый случай, такъ

какъ нельзя понять его необходимости. Для автономнаго сужденія несущественно интерсубъективное значеніе, оно только совмѣстимо съ нимъ, и оно вступаетъ въ свои права лишь тогда, когда согласуются между собой основныя влеченія единичныхъ субъектовъ, въ которыхъ цѣнности берутъ свое начало.

Культура возможна среди родственныхъ по природѣ людей. Нѣтъ надобности въ полномъ тождествѣ врожденныхъ инстинктовъ, да его и нельзя было бы найти; но различія не должны переходить извѣстнаго предѣла. Хотя въ этомъ случаѣ каждый имѣетъ свою собственную мѣру цѣнностей, но одна согласуется съ другой, и отсюда проистекаетъ возможность совпаденія разныхъ Да и Нѣтъ: то, что значимо для одного, оказывается значимымъ и для другого. Мы узнаемъ о подсобномъ согласованіи въ основѣ цѣнностей эмпирическимъ путемъ, и нельзя опредѣлить о priori, какъ далеко простирается родственность человѣческихъ существъ; опытъ тоже не даетъ надежныхъ указаній, такъ какъ гетерономная общность образованія легко создаетъ иллюзію автономной симпатіи оцѣнокъ. Образование и культура не раздѣлены, вѣдь, внѣшнимъ, видимымъ образомъ, и какъ они ни разнородны, они часто встрѣчаются въ «личной уніи». И съ другой стороны, не всякая дѣйствительно существующая гармонія въ основѣ цѣнностей становится замѣтной, такъ какъ значимость цѣнностей скрыта, и фактически произносимыя сужденія часто отклоняются отъ нея. Насколько увѣренно ожидаемъ мы встрѣтить родственно звучащія души, это зависитъ отъ личнаго опыта. Но никакое художественное творчество невозможно безъ этой вѣры; кто отчаивается въ современникахъ, тотъ надѣется на потомство. Но тотъ, кто встрѣтилъ много родственниковъ существъ и товарищей въ мірѣ цѣнностей, тому очень трудно придти къ убѣжденію, что культура обязана своимъ существованіемъ фактической случайности; что, хотя на самомъ дѣлѣ красота обладаетъ значимостью не только для одного, но для многихъ, въ сущности могло бы быть и иначе.

Мы уже намекали: изъ гармоній въ основаніи цѣнностей еще не слѣдуетъ согласованности дѣйствительно произносимыхъ сужденій; они не всегда поэтому индивидуально справедливы и

соотвѣтствуютъ тому, что обладаетъ истинной значимостью для оцѣнивающаго субъекта и родственныхъ ему существъ. Поэтому и при симпатіи въ оцѣнкахъ происходитъ разногласіе во взглядахъ; и только здѣсь споръ имѣетъ смыслъ, такъ какъ только на этой почвѣ возможно примиреніе. Мое сужденіе хочетъ быть справедливымъ прежде всего для меня, а затѣмъ для всѣхъ одинаково настроенныхъ душъ. Только въ этому кругу оно обращается, когда я его высказываю; но если оно вѣрно для меня, то оно должно быть значимо и для всѣхъ тѣхъ, въ комъ я призналъ внутреннее сродство съ собою; и если ихъ сужденіе отстываетъ отъ моего въ отдѣльныхъ случаяхъ, то мнѣ—по моему убѣжденію—должно быть лучше извѣстно, что имѣетъ значимость для нихъ, и я требую у нихъ пересмотра ихъ взглядовъ. Только въ такомъ смыслѣ мое сужденіе требуетъ согласія другихъ; и такого рода требованіе не говоритъ ничего противъ автономіи сужденій: оно, собственно говоря, и есть сама автономія; въ самомъ дѣлѣ, оно разлагается на два момента; убѣжденіе въ автономности моего сужденія и требованіе, обращенное къ товарищамъ по оцѣнкѣ, судить съ своей стороны автономно.

---

Гетерономія противъ автономіи, подражаніе и подражательное переживаніе противъ самобытной оцѣнки и творчества по собственному закону, связанность внѣшнимъ авторитетомъ противъ свободной встрѣчи родственныхъ умовъ,—такова антиномія образованности и культуры. Это полнѣйшія противоположности. И все-таки ни одна не можетъ обойтись безъ другой; ихъ отношеніе подобно симбіозу. Что образованность не обойдется безъ культуры, ясно само собой, такъ какъ она лишена истинныхъ творческихъ силъ. Но и культура не обойдется безъ образованности, такъ какъ одна образованность обезпечиваетъ матеріальное существованіе культуры. Безъ нея у художниковъ не было бы хлѣба, у ихъ созданій—крова.

Искусство творить для автономныхъ умовъ, но гетерономные должны оплачивать расходы. Вѣдь, образованность только средство, при помощи котораго богатство укрѣпляетъ и выставляетъ на показъ свои соціальныя преимущества.

Чтобы возвеличить себя, оно покровительствует искусству, собирает и сохраняет сокровища всѣхъ вѣковъ, которыя въ молчаніи пышныхъ залъ ожидаютъ тѣхъ, для кого они предназначены. Образованность—это хранительница художественной традиціи даже во времена засухи въ искусствѣ. Она основываетъ школы для работниковъ и для переимчивыхъ учениковъ; если нельзя обучать художественнымъ талантамъ, какъ это думаетъ образованность, то и для нихъ все-таки полезна „меэвтическая“ помощь.

Иногда пытались оправдать социальное неравенство, утверждая, что богатство—носитель культуры. Если хотя бы этимъ сказать, что богатые, по преимуществу, участвуютъ въ созиданіи культуры, то это грубое заблужденіе. Самые оригинальные и мощные таланты выходятъ изъ бѣдняковъ или изъ средняго класса. Искусство и нужда часто идутъ рука объ руку. А если думаютъ, что восприимчивость и интересъ къ искусству связаны съ богатствомъ, то это опять-таки иллюзія. Но съ богатствомъ въ дѣйствительности связанъ псевдоинтересъ: образованность.

Вѣдь, этотъ мнимый культурный интересъ является для богатства средствомъ подчеркнуть свои социальныя преимущества. Поэтому оно поощряетъ искусство, матеріальное существованіе котораго зависитъ отъ него. Только въ этомъ смыслѣ богатство—носитель культуры. И въ этомъ смыслѣ социальное неравенство неизбежно и оправдывается потребностями культуры: долженъ быть данъ мотивъ для необходимаго псевдоинтереса. Вѣдь, всеобщее образованіе есть *contradictio in adjecto*. Если бы образованіе не было привилегіей, его перестали бы домогаться, и вмѣстѣ съ нимъ исчезла бы культура.

Но матеріальная зависимость отъ образованности связана съ ущербомъ для культуры. Образованный человѣкъ не можетъ помѣшать тому, что его истинные интересы будутъ просвѣчивать сквозь мнимые и проявятся въ выборѣ того, чему онъ оказываетъ покровительство. Такимъ образомъ, образованность неминуемо, противъ воли и при всемъ безпристрастіи въ концѣ концовъ вліяетъ на направленіе культурнаго развитія. Поэтому-то всякій послѣдовательный рядъ художниковъ показываетъ одну и ту же

типическую кривую упадка. Три вещи понимает образованный человекъ въ искусствѣ, но всѣ три способа его пониманія обходятъ настоящія художественныя цѣнности и касаются предметнаго содержанія, техники и декоративности.

Во всякомъ развитіи обнаруживается, что вниманіе и силы художниковъ постепенно сосредоточиваются все болѣе и болѣе на трудностяхъ сюжета, на технической утонченности и декоративности. До извѣстныхъ предѣловъ искусство можетъ вынести это безъ чрезмѣрнаго вреда для себя; но въ концѣ концовъ оно отъ этого погибаетъ. Развѣ былъ народъ, который избѣжалъ бы подобной участи? У грековъ, въ Японіи, въ Венеціи—былъ ли здѣсь автономный интересъ распространень достаточно широко, чтобы поддерживать матеріальное существованіе искусства? Мы встрѣчаемъ и здѣсь ту же кривую упадка и подъ конецъ—господство вульгарнаго сюжета, техническую виртуозность или декоративность, составляющую лишь предметъ роскоши. Искусство живетъ на счетъ образованности и гибнетъ благодаря ей. И все же гибнетъ не безслѣдно. Сохраненное въ сокровищницахъ образованности, оно ожидаетъ тѣхъ временъ, когда юныя силы отъ прикосновенія къ нему вспыхнутъ огнемъ.

Образованность и культура—двѣ противоположности; но, если наблюдать ихъ топографическое распространеніе, то открывается, что онѣ могутъ вступить въ личную унію. Вѣдь человекъ обладаетъ способностью носить противорѣчія въ своей душѣ, не позволяя имъ столкнуться и не замѣчая самъ противорѣчія. Часто уживаются бокъ-о-бокъ автономныя и гетерономныя сужденія въ одномъ и томъ же субъектѣ, и онъ самъ не знаетъ ихъ границы.

Такъ, у образованныхъ людей по большей части тоже встрѣчаются полосы сознанія, гдѣ господствуетъ искренность переживаній; особенно страннымъ смѣшеніемъ отличаются изобрѣтатели новыхъ модъ. Съ другой стороны, и у автономно мыслящихъ людей сплошь да рядомъ вкрапливаются гетерономныя пятна. И это не удивительно. Образование воспитало насъ; прежде чѣмъ образованный человекъ нашелъ самого себя, онъ стоялъ подъ

властью чуждаго закона. Слѣды образованности никогда не стираются; абсолютная самобытность—недостижимый идеаль.

Въ томъ или иномъ отношеніи мы подчиняемся авторитету. И съ культурно-политической точки зрѣнія на это нечего жаловаться: такъ перебрасывается мость черезъ пропасть, раздѣляющую образованность отъ культуры, и автономнымъ умамъ облегчается встрѣча на ихъ трудномъ пути.

Гетерономныя сужденія о произведеніяхъ искусства пользуются критеріемъ, который лежитъ внѣ единичнаго субъекта и можетъ быть для всѣхъ въ одинаковой мѣрѣ доступнымъ и для всѣхъ обязательнымъ: внѣшній авторитетъ, общественное мнѣніе, мода; и поэтому существенной особенностью гетерономныхъ сужденій является притязаніе на общезначимость.

При автономныхъ сужденіяхъ послѣднее опредѣленіе цѣнности совершается въ субъектѣ, въ непосредственномъ ощущеніи ея, и значеніе этого критерія не простирается за предѣлы субъекта; общность цѣнностей, правда, возможна, но лишь тамъ, гдѣ случайно существуетъ духовное сродство; личное сужденіе поэтому не заявляетъ притязаній на общезначимость. Въ первомъ случаѣ существуетъ понятіе нормальныхъ или справедливыхъ для всѣхъ сужденій, здѣсь же—только индивидуальная норма. Но и при эстетическомъ переживаніи, во всякомъ случаѣ, если оно связано съ произведеніемъ искусства, а не съ красотой природы, является одно обязательное условіе, которое относится безъ исключенія ко всѣмъ. Оно касается, впрочемъ, не сужденія о цѣнности, а синтеза оцѣниваемого объекта. Дѣло идетъ о пониманіи его. Всякое произведеніе искусства требуетъ особаго рода вторичнаго творческаго синтеза, и всякій, кто судитъ о немъ, увѣренъ, что правильно его понялъ. Мы понимаемъ произведеніе, если мы особымъ образомъ соединяемъ элементы, данные намъ прямо или косвенно въ чувственныхъ качествахъ,—соединяемъ такъ, какъ этого именно и требуетъ произведеніе. Понять произведеніе и судить о его цѣнности—двѣ совершенно разныя вещи; пониманіе искусства и способность сужденія могутъ быть неодинаково развиты. Но такъ какъ синтезъ объекта есть необходимая предпосылка сужденія, то

во всякомъ опытѣ оцѣнки заключается убѣжденіе въ правильномъ пониманіи художественнаго произведенія. Когда я высказываю сужденіе, то думаю, что представляю себѣ произведеніе такъ, какъ оно этого требуетъ—значить такъ, какъ это обязательно для всѣхъ, какъ всѣ должны его понимать. Должно быть, это притязаніе и вводитъ въ заблужденіе философовъ критической школы, заставляя ихъ приписывать и автономному сужденію строго принудительный характеръ. Они не замѣчаютъ, что здѣсь рѣчь идетъ о нормѣ синтеза объекта, а не о нормѣ его оцѣнки. Обманутое тѣмъ же самымъ моментомъ, наивное воззрѣніе проводитъ и въ автономномъ смыслѣ различіе между хорошимъ и дурнымъ вкусомъ: на самомъ дѣлѣ здѣсь имѣютъ въ виду способность или неспособность правильно понять произведеніе; здѣсь дѣло вовсе не въ способности сужденія, не во вкусѣ, а въ способности эстетическаго созерцанія.

О чемъ мы судимъ? о художественномъ произведеніи? Да, но лишь косвенно. Внѣшнее произведеніе, которое находится передъ нами въ пространствѣ—вотъ эта высѣченная глыба мрамора или раскрашенное полотно—даетъ лишь побудительный толчекъ и отсылаетъ насъ къ тому, къ чему непосредственно относится сужденіе о цѣнности. Настоящій объектъ эстетическаго сужденія или—скажемъ кратко—эстетическій объектъ—есть нѣчто въ субъектѣ, и для различныхъ наблюдателей одного и того же внѣшняго произведенія онъ можетъ и не быть одинаковымъ. Такимъ образомъ, изъ единичности художественнаго произведенія еще не вытекаетъ тождества эстетическаго объекта. Объектъ сужденія въ воспринимающемъ сознаніи возникаетъ только въ особомъ актѣ вторичнаго творчества; но въ результатѣ его является не простое повтореніе внѣшняго произведенія: послѣднее доставляетъ только матеріалъ и руководящія нити для синтеза. И вотъ на этотъ-то продуктъ вторично-творческаго синтеза направлено оцѣночное сужденіе, къ нему оно и относится. Вѣрно понять художественное произведеніе—значить: произвести синтезъ объекта, сообразуясь съ импульсомъ и внушеніемъ, исходящими изъ произведенія искусства. Это удастся не всякому; для этого необходима особая синтетическая способность: художественное чувство.

Такъ какъ каждое художественное произведеніе требуетъ осо-

беннаго рода синтеза, то многіе, понимая одни произведенія, не поймутъ другихъ. Къ этому мы еще вернемся въ одной изъ слѣдующихъ главъ, а здѣсь напомнимъ только на нѣкоторыя различія синтетическаго метода: вопросъ въ томъ, насколько реальный интересъ къ предмету долженъ прослѣживать детали; какія формы нужно разсматривать пристальнѣе, чтобы онѣ могли въ теченіе достаточнаго времени вызвать извѣстное настроеніе; вопросъ въ томъ, какъ правильно распределить отгѣнки нашего вниманія и отгадать ту іерархію факторовъ, которая лежала въ замыслѣ художника; связать ли въ одно цѣлое нѣкоторыя формы или воспринимать каждую отдѣльно,—потому что это создастъ совсѣмъ иное впечатлѣніе; вопросъ въ томъ, какъ отвлечься отъ нѣкоторыхъ моментовъ, хотя они даны въ сюжетѣ или въ техническомъ исполненіи, и освободиться отъ ихъ вліянія. Картины XVI вѣка, напримѣръ, ждутъ нѣсколько иного синтеза, чѣмъ предшествующая эпоха. Картина Рафаэля требуетъ, чтобы линіи ландшафта зритель сочеталъ съ очертаніями фигуръ и обратилъ вниманіе на параллелизмъ или несоотвѣтствіе этихъ линейныхъ элементовъ: ихъ сочетаніе создаетъ такое впечатлѣніе, котораго еще не заключали въ себѣ отдѣльные контуры; по замыслу картины они образуютъ одно цѣлое. Но если, привыкнувъ къ такому синтезу подойти къ картинамъ XV в., то возникнетъ моментъ дисгармоніи, и въ эстетическій объектъ будетъ внесено нѣчто такое, что не входило въ замысль художника. Другой примѣръ: рисунокъ—конечно, если у него есть стиль—требуетъ, чтобы мы уловили движеніе линій непосредственно на плоскости картины; прежде истолкованія смысла и перспективныхъ свойствъ этихъ линій, въ томъ видѣ, какъ онѣ являются намъ до этого истолкованія, онѣ должны создать свою мелодію и впечатлѣніе своихъ формъ. Напротивъ, если передъ нами картина, нарисованная на полотнѣ, и если она обладаетъ своимъ стилемъ, то лишь послѣ истолкованія ея содержанія, когда линіи продолжены въ глубину по законамъ перспективы, онѣ участвуютъ въ языкѣ формъ: примѣните здѣсь, какъ и тамъ, обратный видъ синтеза, и возникнетъ непониманіе.

Или еще: кто въ первый разъ видитъ японскіе какемоно и рѣзбу по дереву, обыкновенно, разочарованъ, потому что онъ

ищеть главныхъ линій тамъ, гдѣ японскій художникъ требуетъ абстракцій. Онъ заглядываетъ въ лица маленькимъ женщинамъ Гарунобу, ищеть въ нихъ выраженія, — но ничего подобнаго не находитъ; тѣла, связанная, закутанная въ широкія одежды, застыли безъ движеній. Но если всматриваться въ нихъ почаще—можетъ быть, откроется тонкій изгибъ шеи, и брызнуть ключомъ изъ складокъ причудливыя линіи, и будутъ бросать мыслями, словно играя; онѣ, какъ звуки, поднимаются и опускаются волною и обвиваютъ другъ друга; и тогда покажется, что, словно въ потайномъ шкапу, оцупью найдена скрытая пружина, картина раскрылась передъ нами, говоритъ съ нами,—и удивительно—на языкѣ, вполне понятномъ намъ, а вовсе не по-японски. Вотъ урокъ новаго вида синтеза. Иерархія факторовъ, которой требуетъ японская картина, почти переворачиваетъ наизнанку наши обычные взгляды.

Каждое художественное произведеніе требуетъ, слѣдовательно, своего особеннаго рода синтеза, который не всякому по силамъ. Если наши сужденія расходятся между собою, то это можетъ зависѣть отъ того, что одинъ изъ насъ невѣрно понимаетъ произведеніе: тогда противорѣчіе оцѣнки только кажущееся, такъ какъ сужденія относятся прямо лишь къ продукту вторичнаго синтеза; вмѣстѣ съ тѣмъ отсутствуетъ главное условіе для сравненія: отношеніе къ одному объекту сужденія. Различіе оцѣнокъ не доказываетъ въ этомъ случаѣ несходства вкусовъ. И я убѣжденъ, что очень многія разногласія оцѣнокъ такимъ путемъ должны быть признаны мнимыми. Я вовсе не хочу отрицать, что бываютъ дѣйствительныя отличія вкусовъ; но я подозреваю, что чаще встрѣчаются различія въ пониманіи. Это они также создаютъ иллюзію измѣнчивости вкуса въ развитіи отдѣльной личности: расширяются синтетическія способности, объекты сужденія представляются иначе, чѣмъ прежде,—и произносятся инныя оцѣнки, хотя бы критическая способность сохранила прежнее направленіе. Вспомните первыя встрѣчи съ незнакомымъ намъ искусствомъ. Сначала мы отвергаемъ его; но когда возвращаемся къ нему, что-то манитъ насъ; въ одинъ прекрасный день мы признаемся, что оно намъ нравится, и послѣ мы уже перестаемъ понимать, какъ могло

бы быть иначе. Что перемѣнилось въ насъ? Вкусъ? но за это время онъ остался прежнимъ во всѣхъ другихъ оцѣнкахъ. Скорѣе, чуждыя произведенія теперь лишь раскрылись предъ нами. Мы видимъ ихъ иначе. Разумѣется, это не новое зрѣніе въ эмпирическомъ смыслѣ; и раньше нашъ глазъ не оставался слѣпымъ для плоскостей, линій и красокъ; но мы создаемъ изъ чувственныхъ данныхъ что-то новое; общій видъ другой, и наше вниманіе идетъ теперь тѣмъ путемъ, какого именно и требуетъ художественное произведеніе. Острота, эластичность и гибкость синтетической способности зависятъ отъ упражненія и привычки. Одностороннее упражненіе развиваетъ остроту сужденія въ ограниченной сферѣ, но дѣлаетъ неэластичнымъ. Этимъ объясняется столь частое и потому смущающее насъ явленіе, что великіе художники не признаютъ другъ друга. Такъ какъ ихъ собственное творчество все время идетъ однимъ путемъ, то у нихъ притупляется способность приспособленія, они уже не въ состояніи произвести требуемаго синтеза, если онъ принадлежитъ къ иному типу. Это служитъ признакомъ односторонняго и ограниченнаго пониманія и не имѣетъ ничего общаго съ ихъ вкусомъ. Они не понимаютъ другого художника,—потому они осуждаютъ его. Они видятъ его произведеніе не такъ, какъ онъ этого хочетъ; если бы самъ онъ видѣлъ его такимъ, и онъ, вѣроятно, сталъ бы точно такъ же судить о немъ.

---

Подведемъ итоги. Возможность эстетической культуры предполагаетъ общность цѣнностей. Общей мѣры оцѣнки прекраснаго, конечно, быть не можетъ, потому что эстетическія цѣнности автономны: но взаимнѣе общности является равенство или сходство критеріевъ. Опытъ показываетъ, что сродство въ мірѣ цѣнностей дѣйствительно существуетъ. Какъ далеко оно простирается, рѣшить трудно. Съ одной стороны, однообразіе образованности вызываетъ иллюзію симпатіи оцѣнокъ. Съ другой стороны, нельзя каждое различіе сужденій считать доказательствомъ противнаго. Часто оно зависитъ отъ измѣнчивости условныхъ вкусовъ: вѣдь образованность должна постоянно мѣнять свои нормы, чтобы сохранить свои привилегіи, несмотря на свою популяризацію; просвѣщенная мода слѣдуетъ за модой послѣ долгаго или краткаго

господства, — и онѣ создаютъ такое впечатлѣніе, какъ будто бы въ теченіе историческаго процесса измѣнялась эстетическая способность сужденія людей. Но въ этомъ сказываются лишь противорѣчія гетерономнаго порядка; а гетерономныя сужденія ничего не говорятъ о вкусѣ, такъ какъ они продиктованы не имъ. Но и при столкновеніи автономныхъ сужденій расхожденіе часто бываетъ лишь кажущимся. Къ эстетическимъ сужденіямъ примѣшиваются оцѣнки другого рода; тогда ихъ нельзя сравнивать другъ съ другомъ. Или же они относятся лишь къ одному внѣшнему произведенію, но непосредственно—къ различнымъ эстетическимъ объектамъ, если способность пониманія развита неодинаково, и вторично—творческій синтезъ даетъ разные результаты: и въ этомъ случаѣ сужденія собственно несравнимы и, значить, не могутъ стоять ни въ какомъ противорѣчій другъ къ другу, такъ какъ относятся къ различнымъ объектамъ. Поэтому-то истолкованіе фактовъ такъ шатко, и отъ оптимизма, отъ силы желаній cadaго зависитъ его готовность отдаться влеченію своихъ надеждъ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

**Эстетическій объектъ.**



## II.

### ЭСТЕТИЧЕСКІЙ ОБЪЕКТЪ.

Достаточно опредѣленнымъ отличительнымъ признакомъ эстетическаго переживанія обыкновенно считаютъ отнесеніе его къ какому-либо произведенію искусства; тамъ его начало и конецъ; оно начинается чувственнымъ воспріятіемъ этого произведенія и заканчивается сужденіемъ о немъ. Всякое возбужденное въ насъ произведеніемъ искусства чувство удовольствія или неудовольствія принимаютъ поэтому за сужденіе объ эстетической цѣнности произведенія и, съ другой стороны, полагаютъ, что всѣ эстетическія сужденія, разъ они вызваны однимъ и тѣмъ же произведеніемъ, относятся къ одному объекту сужденія. Но, подумавъ внимательнѣе, мы найдемъ, что такое опредѣленіе лишено логической цѣнности. Вѣдь эта дуга, отмѣченная тождествомъ начальной и конечной точекъ, можетъ включать въ себѣ сужденія, которыя не будутъ въ собственномъ смыслѣ эстетическими оцѣнками. Произведеніе искусства можетъ нравиться или не нравиться по такимъ основаніямъ, которыя не имѣютъ ничего общаго съ эстетической цѣнностью. Стоитъ лишь посмотреть на мотивы банальной эстетической критики, чтобы увидѣть, какъ часто встрѣчаются оцѣнки, лежащія совсѣмъ внѣ эстетики. Картину, напримѣръ, хвалятъ за вѣрность природѣ или за то, что она позволяетъ съ бѣльшимъ удобствомъ разсматривать вещи, чѣмъ сама дѣйствительность; въ романѣ хвалятъ интересное описаніе среды или психологическія познанія автора, сочувствуютъ тенденціи драмы, радуются, встрѣчаясь съ произведеніемъ, которое щеголяетъ виртуозностью техники, или же оно нравится намъ тѣмъ, что въ немъ отражается симпатичный образъ мыслей художника: то, что онъ добрый нѣмецъ

и честный человекъ, что онъ благочестивъ, патриотъ и преданъ королю—или какъ разъ наоборотъ. А съ другой стороны, чувственное воспріятіе художественнаго произведенія не опредѣляетъ окончательно объекта сужденія. Вѣдь не всякій, кто съ открытыми и здоровыми чувствами подходитъ къ произведенію, можетъ его „понять“. Нужно не разъ разсматривать произведенія рѣдкаго и новаго искусства, прежде чѣмъ они вполнѣ откроются для зрителя. Объектъ эстетическаго сужденія или, какъ мы будемъ говорить сокращенно, эстетическій объектъ создается лишь путемъ синтеза, который во всякомъ случаѣ не вполнѣ совпадаетъ съ чувственнымъ воспріятіемъ, хотя и предполагаетъ его. Такимъ образомъ, эстетическое сужденіе относится непосредственно къ продукту этого синтеза и лишь косвенно къ внѣшнему произведенію искусства; и различныя сужденія по поводу одного и того же произведенія могутъ восходить къ различнымъ объектамъ. Что человекъ понимаетъ и что онъ представляетъ себѣ въ данномъ произведеніи, на то онъ и отзывается въ своемъ сужденіи о немъ. Эстетическій объектъ есть образъ, построенный въ субъектѣ; внѣшнее произведеніе даетъ лишь матеріаль и указанія для конструкціи, но само еще не является готовымъ объектомъ сужденія.

Эти соображенія ведутъ насъ къ двумъ важнѣйшимъ проблемамъ эстетики: если не всякое удовольствіе или неудовольствіе по поводу художественнаго произведенія представляетъ эстетическое сужденіе, то слѣдуетъ спросить себя, чѣмъ характеризуются эстетическія сужденія, какъ таковыя. Другими словами: что значить „прекрасно“ и „безобразно“? Что означаютъ эстетическія цѣнности? Но этотъ вопросъ есть то же самое, что вопросъ о сущности искусства. Опредѣленіе эстетическихъ цѣнностей должно раскрыть конечныя цѣли искусства. И во-вторыхъ, такъ какъ эстетическій объектъ не тождественъ съ внѣшнимъ произведеніемъ искусства, необходимо задать себѣ вопросъ о его свойствахъ: каковъ родъ синтеза, который создаетъ его? Какъ различается эстетическое созерцаніе отъ чувственнаго воспріятія? Какова структура эстетическаго объекта?

Возьмемъ проблему въ ея самой общей постановкѣ, чтобы пріобрѣсти опорные пункты для сравненія и напередъ на-

мѣтитъ форму ея рѣшенія. Мы будемъ говорить, слѣдовательно, объ оцѣнкахъ вообще. При всякой оцѣнкѣ встрѣчаются два момента: объектъ оцѣнки и сужденіе о цѣнности. Объектъ, цѣнность котораго составляетъ предметъ сужденія; сужденіе о цѣнности, въ которомъ субъектъ опредѣляетъ свое отношеніе къ нему, выражая его въ словахъ: Да или Нѣтъ, хорошо или дурно, дѣйствительно или недѣйствительно и т. д. Въ своемъ альтернативномъ характерѣ всѣ оцѣночныя сужденія сходны между собой: это всегда—высказываніе за или противъ, утвержденіе или отрицаніе. Но возникаетъ вопросъ: можетъ-быть, въ такомъ случаѣ они вообще однородны? Означаетъ ли Да или Нѣтъ всегда одно и то же, существуетъ ли только одинъ родъ утвержденія, который дифференцируется лишь путемъ приложенія къ различнымъ видамъ объектовъ? Выясняя наше отношеніе къ объекту въ формѣ Да или Нѣтъ, опредѣляемъ ли мы вполне смыслъ цѣнности? Мы увидимъ, что это не такъ. Доказывается это тѣмъ, что иногда на одномъ и томъ же объектѣ скрещиваются различные виды оцѣнки. Отсюда возникаетъ задача: отграничить другъ отъ друга отдѣльные виды нашего отношенія къ вещамъ. Что значитъ „да—реально“, въ отличіе отъ „да—хорошо“ и отъ „да—прекрасно“? Другими словами, философія цѣнности должна опредѣлить отдѣльные роды цѣнностей, должна показать, что значитъ реальность, красота и т. д. Поскольку рѣчь идетъ объ автономныхъ цѣнностяхъ, предыдущая глава даетъ указанія для такого опредѣленія. Вспомнимъ, что для опредѣленія автономныхъ цѣнностей нужно указать основное влеченіе, которое опредѣляетъ ихъ и ихъ значимость, и ихъ характерное отношеніе къ этому влеченію. Вотъ передъ нами первая изъ двухъ проблемъ въ ея обобщенномъ видѣ и тутъ же форма ея рѣшенія.

Путь ко второй проблемѣ открываетъ намъ анализъ слѣдующаго явленія: хотя одинъ объектъ иногда допускаетъ много различныхъ видовъ оцѣнки, но далеко не всякій объектъ позволяетъ примѣнить любой видъ оцѣнки. Мы не можемъ, напримѣръ, задаваться вопросомъ объ эмпирической реальности математической точки или о нравственной цѣнности кучи песку, или о красотѣ исторической хронологіи. Утвержденіе и отрицаніе цѣнности въ подоб-

ныхъ случаяхъ одинаково безсмысленны. Оказывается, что объектъ долженъ обладать опредѣленными свойствами, чтобы частный вопросъ о его цѣнности вообще имѣлъ какой-нибудь смыслъ. Возможность оцѣнки уже предполагаетъ особую структуру объекта. Объектъ, который по своимъ свойствамъ дозволяетъ постановку вопроса о цѣнности одного рода, можетъ вовсе и не допускать никакихъ другихъ оцѣнокъ. Такъ мы приходимъ къ проблемѣ: какова должна быть структура объекта, чтобы имѣлъ смыслъ вопросъ о его реальности? и какими свойствами долженъ отличаться объектъ, чтобы можно было спрашивать о томъ, красивъ ли онъ или безобразенъ и т. д. Замѣтите: вопросъ идетъ не о томъ, какіе объекты прекрасны, какими свойствами они должны обладать, чтобы заслужить названіе прекрасныхъ,—вопросъ о томъ, какіе объекты прекрасны или безобразны; другими словами, каковъ долженъ быть объектъ, чтобы сдѣлать возможнымъ самый вопросъ о его эстетической цѣнности.

Если бы мы захотѣли, на примѣръ, анализировать эмпирической объектъ, т. е. такой, вопросъ о реальности котораго имѣетъ смыслъ, дѣйствительность котораго можно утверждать или отрицать, положимъ, вотъ это яблоко или дѣтскій крикъ тамъ, на улицѣ, то мы пришли бы къ слѣдующему результату—постигаемъ ли мы самый этотъ объектъ или только его субститутъ, для насъ въ данномъ случаѣ безразлично: мы должны были бы прежде всего назвать множественность чувственныхъ качествъ, причемъ мы затруднились бы только уловить каждое изъ нихъ въ отдѣльности и для cadaго найти особое имя: цвѣта и фигуры, оттѣнки свѣта и вкуса, запахи и осязательныя свойства, или множественность тоновъ и качественно различныхъ шумовъ... А во-вторыхъ, нужно было бы опредѣлить пространственное и временное расположеніе и связь этихъ чувственныхъ качествъ. И въ концѣ концовъ мы нашли бы, что эти элементы сочетаются въ своеобразное единство, именно такъ, что въ своемъ соединеніи они образуютъ «вещь» или означаютъ «причинную послѣдовательность», или могутъ быть включены въ нѣкоторую вещь или причинную послѣдовательность въ качествѣ ихъ звеньевъ. Эта форма единства вещи или причинности обычно называется категоріей. Итакъ, мы нашли,

что реальный объект поддается тройкому опредѣленію: со стороны элементовъ, изъ которыхъ онъ состоитъ, формъ координаціи этихъ элементовъ—и категорій. Элементы въ данномъ случаѣ—это чувственные качества; формы координаціи—пространственная и временная смежность; а категоріи—это вещь и причинность. Эти три момента характеризуютъ эмпирической объектъ; гдѣ они встрѣчаются, тамъ возможенъ вопросъ о реальности. Но нетрудно убѣдиться, что именно категоріи рѣшаютъ вопросъ о возможности оцѣнки. Въдѣ, при одной пространственной и временной смежности чувственныхъ качествъ, вопросъ о реальности теряетъ смыслъ. Только категорія дѣлаетъ изъ координаціи элементовъ объектъ оцѣнки. Повторяя выраженіе Канта, мы можемъ сказать: категорія даетъ „объективность“. Но мы понимаемъ подъ этимъ возможность оцѣнки, простую возможность вопроса о цѣнности и исключаемъ отсюда всякій намекъ на положительную цѣнность. Категорія ничуть не предрѣшаетъ нашего Да или Нѣтъ. Категоріальная оформленность эмпирическаго объекта не создаетъ его дѣйствительности, но даетъ лишь возможность задать вопросъ о реальности объекта. Неоформленное категоріально не можетъ быть дѣйствительнымъ или недѣйствительнымъ, такъ какъ здѣсь самый вопросъ о реальности не имѣетъ смысла. Категорія, слѣдовательно, даетъ объективность въ смыслѣ возможности оцѣнки, она лишь дѣлаетъ объектъ способнымъ подвергнуться вопросу о цѣнности, она дѣлаетъ его возможнымъ носителемъ цѣнности.

Отсюда вытекаетъ, что вопросъ о категоріяхъ связанъ съ вопросомъ о значеніи цѣнности. Мы лишь тогда поймемъ категоріи эмпирическаго объекта, когда узнаемъ, что означаетъ, „реальность“: только тогда поймемъ мы, почему однѣ лишь вещи и причинные ряды допускаютъ вопросъ о реальности. Изъ опредѣленія цѣнности можно вывести и условія ея возможности. Теорія познанія, которая захотѣла бы уклониться отъ опредѣленія реальности, была бы не въ состояніи вывести категорій реального.

Что изъ этого изслѣдованія эмпирическаго объекта можетъ быть принято въ нашу обобщенную схему, ясно само собой. При всякаго рода объектахъ оцѣнки нужно будетъ опредѣлить три соответственныхъ момента, такъ какъ всякій объектъ построенъ изъ ка-

кихъ-нибудь элементовъ, эти элементы находятся въ своеобразномъ, имъ присущемъ сочетаніи, и, наконецъ, должны быть категоріальныя формы, которыя обусловливаютъ объективность, т. е. возможность оцѣнки. И повсюду функціи категорій могутъ быть поняты лишь изъ опредѣленія цѣнности. Такимъ образомъ, и для вопроса о структурѣ эстетическаго объекта мы нашли обобщенную схему рѣшенія. Нужно опредѣлить: что такое представляють элементы эстетическаго объекта? Что такое формы координаціи этихъ элементовъ? и что такое эстетическія категоріи?

И какимъ бы путемъ ни пошло наше изслѣдованіе, его лишь тогда можно будетъ считать законченнымъ, когда мы получимъ отвѣтъ на эти три вопроса.

Съ этой проблемы мы и начнемъ: съ опредѣленія эстетическаго объекта, его элементовъ, его координаціонныхъ формъ и его категорій. Вторую изъ двухъ основныхъ проблемъ мы оставляемъ до слѣдующей главы: тамъ мы попытаемся дать анализъ эстетической цѣнности, и лишь тогда выясненіе эстетическихъ категорій и вмѣстѣ съ тѣмъ проникновеніе въ сущность эстетическаго объекта могутъ получить свою окончательную опредѣленность.

---

Синтезъ эстетическаго объекта исходитъ изъ чувственнаго воспріятія художественнаго произведенія, т. е. изъ чувственнаго созерцанія. Самое слово „эстетическій“ указываетъ на это, и давно было сдѣлано наблюденіе, что въ искусствѣ созерцаніе является особенно необходимымъ; тутъ мы нуждаемся въ немъ даже въ большей степени, чѣмъ при воспріятіи эмпирическаго объекта, гдѣ часто для ориентированія достаточно и бѣлаго взгляда. Не то въ искусствѣ. На статуѣ долго покоится нашъ глазъ, въ музыкѣ мы совершенно отдаемся слуху, мы готовы открыть всецѣло свою душу тѣмъ впечатлѣніямъ, которыя притекають къ намъ черезъ двери чувствъ. Изъ этого нельзя, конечно, дѣлать черезчуръ поспѣшныхъ заключеній. Прежде всего эстетическій объектъ представляетъ для насъ совершенно неизвѣстный X, мы не можемъ эту чувственную данность просто разсматривать, какъ искомыя элементы эстетическаго объекта; возможно вѣдь, что художникъ не ее имѣлъ въ виду, а косвенныя ея вліянія на субъекта,

что она имѣеть лишь переходное значеніе; но и въ этомъ случаѣ чувственное созерцаніе было бы равно необходимо. А чтобы намъ не сказали, что эта оговорка вызвана черезчуръ робкой осторожностью, я прошу вдуматься въ то своеобразное переживаніе объекта въ музыкѣ, которое мы называемъ мелодіей, и сказать, въ чемъ его сущность, въ одной ли послѣдовательности чувственныхъ звуковыхъ качествъ.

Какъ бы тамъ ни было, путь нашего изслѣдованія открывается этимъ положеніемъ: чувственное созерцаніе — неизбѣжный исходный пунктъ для синтеза объекта. Прежде всего мы должны уяснить себѣ, что изъ чувственно воспринимаемыхъ качествъ художественнаго произведенія относится прямо или косвенно къ эстетическому объекту. Быть можетъ, не все, что мы воспринимаемъ въ немъ, имѣеть значеніе. Но это обнаружится въ степени вліянія на, цѣнность объекта; все, что такъ или иначе опредѣляетъ цѣнность, должно быть существенно для синтеза объекта, а что, наоборотъ лишено вліянія на цѣнность, остается безразличнымъ для эстетическаго объекта.

Первую группу чувственныхъ данныхъ мы можемъ обнять подъ общимъ названіемъ матеріала: напр., мраморъ, бронза или дерево въ пластикѣ. Для творчества художника матеріалъ дается въ готовомъ видѣ, его работа состоитъ въ томъ, чтобы дать ему форму. Матеріалъ при этомъ кажется чѣмъ-то пассивнымъ, онъ поддается формированію; онъ кажется необходимымъ лишь потому, что всякое формированіе предполагаетъ то, что должно быть оформлено. Онъ кажется только носителемъ идеи-формы, не имѣя никакой самостоятельной функціи. Исходя изъ этихъ соображеній легко прийти къ выводу, что матеріалъ не имѣеть эстетическаго значенія. Эстетическій объектъ кажется чѣмъ-то болѣе абстрактнымъ, чѣмъ матеріальное произведеніе искусства. Можетъ быть, пластика по своей сущности — только творчество формъ въ пространствѣ и связана съ камнемъ лишь для того, чтобы ея формы приобрѣли устойчивость и видимость? Можетъ быть, въ картинѣ важна лишь свѣтящаяся игра цвѣтовъ, а полотно и краски необходимы лишь потому, что безъ нихъ очарованіе цвѣтовъ быстро исчезнетъ

у художника и не можетъ быть передано никому другому? Утверждая такую абстрактность эстетическаго объекта, мы пришли бы къ выводу о полнѣйшей замѣнимости матеріальныхъ элементовъ: мѣсто одного матеріальнаго носителя могъ бы занять другой, отличный отъ него.

Извѣстной независимости объекта отъ матеріала отрицать невозможно. „Та же самая“ гравюра можетъ быть отпечатана на шелку, японской или голландской бумагѣ; „та же самая“ статуя можетъ быть высѣчена изъ мрамора или отлита изъ бронзы, поэтическія произведенія переводятъ съ одного языка на другой. Но посмотрите внимательнѣе, и вы найдете, что пересозданіе произведенія въ другомъ матеріалѣ не оставляетъ въ полной неприкосновенности его тождества; обнаруживается нѣкоторая деформація, которая сказывается въ искаженіи цѣнности. Кто не очень воспріимчивъ, этого конечно, не замѣтитъ. Римляне, подражая греческимъ оригиналамъ, часто измѣняли матеріалъ, переводили съ языка бронзы на языкъ мрамора: это одна изъ причинъ искаженія греческой античности. Но деформаціи бываютъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ мало замѣтны, а въ другихъ—онѣ совершенно разрушаютъ цѣнность. Это зависитъ отъ характера произведеній; одни выдержаны въ духѣ большей независимости, въ то время какъ другія крѣпко срослись своими корнями съ матеріаломъ и не могутъ быть пересажены на другую почву. Лирика тѣснѣе связана съ языковымъ матеріаломъ, чѣмъ эпосъ. И не всякій матеріалъ въ одинаковой степени также даетъ о себѣ знать; иногда онъ бываетъ нейтральнымъ.

Изъ этого вытекаетъ, что и матеріальная сторона произведенія участвуетъ въ синтезѣ объекта; вѣдь если перемѣна матеріала приводитъ къ болѣе или менѣе важнымъ искаженіямъ цѣнности, то это доказываетъ, что она нарушаетъ тождество объекта. Всякій матеріалъ имѣетъ свой опредѣленный характеръ, который долженъ согласоваться съ общимъ характеромъ эстетическаго объекта. Поэтому надо либо выбирать матеріалъ сообразно съ художественнымъ замысломъ, либо въ томъ случаѣ, если матеріалъ уже опредѣленъ заранѣе, ему должны подчиниться остальные факторы. Слѣдовательно, матеріалъ никакъ не можетъ быть пассивнымъ, до-

ступнымъ любой обработкѣ; онъ допускаетъ лишь извѣстныя формообразованія. Объемъ пріемлемыхъ формъ различенъ для различныхъ матеріаловъ; верхне-нѣмецкій языкъ, въ сравненіи съ другими, открываетъ особенно широкую область возможностей, благодаря своей особенной модуляціонной способности и благодаря не столь ярко выраженному матеріальному характеру: отсюда его удобство для переводовъ. Похожа на него рояль, если ее сравнивать со скрипкой или флейтой.

Если выборъ матеріала оказываетъ свое вліяніе на эстетическую цѣнность, то этого, разумѣется, нельзя понимать въ томъ смыслѣ, что матеріаль привноситъ въ произведеніе свою внѣэстетическую, напр., экономическую цѣнность, что, чѣмъ выше стоимость матеріала, тѣмъ выше и цѣнность произведенія. Дѣло не въ цѣнѣ, а въ эстетическомъ соотвѣтствіи. Выполненіе пластики изъ серебра вмѣсто дерева не дѣлаетъ ее болѣе цѣнной; гипсъ можетъ быть на своемъ мѣстѣ цѣннѣе эстетически, чѣмъ мраморъ; самоцвѣтные камни цѣннѣе алмазовъ. Наши графики часто страдаютъ наивнымъ предразсудкомъ предпочтенія дорогого матеріала; у нихъ существуетъ также дурной обычай изъ коммерческихъ соображеній дѣлать оттиски одной и той же пластинки на разныхъ сортахъ бумаги, вмѣсто того чтобы выбрать единственный матеріаль, который сообщаетъ ихъ произведенію возможное совершенство исполненія.— Итакъ мы видимъ, что невозможна полная раздѣльность эстетическаго объекта и матеріала. Измѣненіе матеріала уничтожаетъ тождество объекта и оставляетъ только нѣкоторое сходство. Такимъ образомъ, по сравненію съ внѣшнимъ произведеніемъ, эстетическій объектъ—по крайней мѣрѣ, въ этомъ отношеніи — не отличается большой абстрактностью. И вотъ мы пришли къ результату: матеріаль художественнаго произведенія участвуетъ въ синтезѣ эстетическаго объекта, прямо или косвенно—благодаря послѣдствіямъ его вліянія.

Впрочемъ, матеріаль—не единственный факторъ, при которомъ наблюдается явленіе извѣстной раздѣльности, независимости объекта, хотя здѣсь она, можетъ быть, всего яснѣе. Прослѣживая эту мысль до конца, какъ будто выносишь впечатлѣніе, что эстетическій объектъ, подобно почкѣ, состоитъ изъ однихъ оболочекъ, которыя мо-

гутъ сниматься слоями. Когда картину, написанную въ краскахъ, воспроизводятъ въ черныхъ и бѣлыхъ цвѣтахъ, то говорятъ все-таки о той же самой картинѣ: это будетъ обособленіемъ отъ цвѣта.

Музыкальное произведеніе кажется независимымъ отъ высоты тона, скульптура отъ абсолютной величины; лишь тогда, когда измѣненія достигаютъ крайнихъ предѣловъ, деформация эстетическаго объекта становится замѣтной всѣмъ. Онъ кажется независимымъ и отъ предметовъ изображенія: пѣсня допускаетъ перемѣну въ содержаніи словъ. Часто случается въ какомъ-нибудь с а r g i s h o Гойи, что мы плохо понимаемъ изображенное содержаніе,—въ такомъ случаѣ самъ предметъ отчасти устраняется, и все-таки мы вполне понимаемъ данное произведеніе. И хотя бы въ «пѣснѣ мертвыхъ» Новалиса мы забыли все, кромѣ тона, ритма и сочетаній рѣчь, намъ все-таки кажется, что мы достаточно удержали въ своей памяти, чтобы быть увѣренными въ тождествѣ произведенія.

Мы выдѣляемъ вторую группу данныхъ воспріятія надъ общимъ именемъ предмета изображенія или содержанія. Эта глыба мрамора высѣчена такъ, что изображаетъ Венеру, краски такъ положены на полотно, что передъ нами является ландшафтъ, эпосъ рисуетъ внѣшнія судьбы и внутреннее развитіе жизни человѣка и т. д. Душевное, разумѣется, можетъ совершенно въ той же мѣрѣ служить предметомъ изображенія, какъ и тѣлесное; капризъ фантазіи—такъ же, какъ заимствованія изъ дѣйствительности; рисуетъ-ли художникъ покоющіяся или подвижныя тѣла, осязаемыя вещи или атмосферные процессы, какъ солнечный свѣтъ, игру бликовъ или воздухъ, насыщенный туманомъ: одно совершенно такъ же „предметное“, какъ другое.

Мы спрашиваемъ: важно ли изображенное содержаніе для синтеза эстетическаго объекта? Это вопросъ, который болѣе извѣстенъ въ такой формулировкѣ: какой моментъ имѣетъ большее значеніе въ искусствѣ: „Что“ или „Какъ“, содержаніе или форма?

Два крайнихъ взгляда сталкиваются тутъ другъ съ другомъ. Одинъ утверждаетъ, что только отъ предметнаго „Что“ зависитъ эстетическая цѣнность произведенія. Такимъ образомъ, изображенное содержаніе именно и есть тотъ X, который мы ищемъ, тож-

дественный съ эстетическимъ объектомъ; и пониманіе искусства есть лишь болѣе тонкое пониманіе вещей, болѣе глубокое проникновеніе или интенсивное схватываніе предметовъ. — Противоположная теорія, напротивъ, утверждаетъ: въ художественномъ произведеніи изображенное содержаніе вообще не имѣетъ значенія. Для насъ это имѣло бы тотъ смыслъ, что предметъ ни прямо, ни косвенно не даетъ ничего для синтеза эстетическаго объекта. Тезисъ, слѣдовательно, утверждаетъ, что предметъ—это все, антитезисъ, что онъ ничто для эстетическаго объекта.

Обратимся къ первому. На чемъ основано это утвержденіе? Въ доказательство приводится слѣдующее: Всѣ великіе художники достигаютъ совершенства въ области содержанія и превосходятъ въ немъ плохихъ: предметное у нихъ поэтому богаче и глубже. Это можно показать путемъ сравненія. Хорошій портретъ отличается своей жизненностью и глубже проникаетъ въ душу изображенной личности.

И фантастическій міръ великихъ художниковъ представляется на картинѣ полнымъ жизни, какъ сама дѣйствительность, а фантастическіе образы посредственныхъ художниковъ—тѣни, лишенные содержанія. О томъ же свидѣлствуютъ слова самихъ художниковъ — вспомните Менцеля, Лейбля, Гokusая, — что въ своемъ творчествѣ они стремятся схватить предметное. И какъ условіе возможности великихъ созданій,—интересъ долженъ быть обращенъ на содержаніе, художникъ долженъ быть охваченъ впечатлѣніемъ предмета, такъ какъ «великое искусство всегда—пѣснь хвалы». А когда интересъ направляется на другіе моменты—на формы или технику,—то искусство становится плоской манерностью, виртуозничествомъ или пустой условностью, отъ которой можетъ спасти лишь возвращеніе къ природѣ, къ предметной дѣйствительности. И, наконецъ, интересъ чловѣка, воспринимающаго созданіе искусства, безспорно направляется прежде всего на предметное, первый вопросъ передъ произведеніемъ всегда относится къ предметному ориентированію: что оно изображаетъ?

Можно допустить, что каждый изъ этихъ аргументовъ содержитъ зерно истины; и несмотря на это, ихъ, повидимому, недостаточно, чтобы обосновать тезисъ эстетики содержанія. Они лишь

дѣлають вѣроятнымъ, что въ числѣ слагаемыхъ эстетическаго объекта и содержаніе имѣетъ свое значеніе. Но, чтобы доказать полное совпаденіе эстетическаго объекта съ его содержаніемъ—съ его „Что“, нужно было бы исключить всѣ противодѣйствующіе факторы, а этого трудно достигнуть прямымъ путемъ. Поэтому нашъ тезисъ долженъ сначала выждать нападенія пртивника, чтобы отстаивать свое дѣло въ оборонительной борьбѣ.

Что же говорятъ формалисты? Доводы, которые приходится слышать чаще всего—вѣроятно потому, что имъ самимъ они кажутся самыми вѣскими—приблизительно слѣдующіе:

Что не предметъ оказываетъ рѣшающее вліяніе на цѣнность, яснѣе всего обнаруживается въ томъ, что произведенія съ одинаковымъ содержаніемъ могутъ быть чрезвычайно различной цѣнности. Если бы исключительно предметъ опредѣлялъ собою цѣнность, тогда тождество содержанія должно было бы повлечь за собою тождество цѣнностей: но этого какъ разъ и не бываетъ. Если бы цѣнность хотя бы въ главныхъ чертъ опредѣлялась предметомъ, то при одинаковомъ содержаніи рѣзкія различія въ цѣностяхъ были бы невозможны. Но они фактически существуютъ. Хорошая и плохая картина могутъ имѣть одно и то же содержаніе. Значитъ, дѣло не въ предметѣ изложенія. Пусть одинаковый ландшафтъ, одинаковый портретъ рисуютъ разные художники, и ихъ произведенія будутъ не равной цѣнности. Важно не „Что“, важно—„Какъ“. У художниковъ возрожденія былъ одинъ и тотъ же ограниченный кругъ темъ: это не дѣлаетъ ихъ картинъ равноцѣнными. Но это вѣчное повтореніе одинаковаго сюжета воспитывало художниковъ и публику, пріучая обращать ихъ вниманіе на это „Какъ“—на самое существенное въ искусствѣ. Конечно, наивный интересъ спрашиваетъ прежде всего о предметѣ, но это потому, что онъ ничего не понимаетъ въ искусствѣ.

Но защитники перваго тезиса — содержанія — безъ большого труда могли бы отпарировать этотъ ударъ. Они отвѣтятъ вотъ что: Вы, можетъ-быть, и правы въ томъ, что важнѣе „Какъ“, а не „Что“, если вы такимъ образомъ противопоставляете „Что“ и „Какъ“. Но ваше противоположеніе между „Что“ и „Какъ“ цѣликомъ заключено в н у т р и с ф е р ы предметнаго: оно означаетъ у васъ не

что иное, какъ противоположность всеобщаго и индивидуальнаго. Такимъ образомъ, ваше утвержденіе сводится собственно вотъ къ чему: дѣло не въ общей темѣ, а въ индивидуальномъ воспріятіи предмета. Если нѣсколько художниковъ рисуютъ мадонну, вы говорите о тождествѣ содержанія. Но развѣ содержанія ихъ картинъ, дѣйствительно, одинаковы? Вовсе нѣтъ. Ихъ содержаніе можетъ быть подведено только подъ общее понятіе одинаковой темы. Сравните-ка ихъ мадоннъ другъ съ другомъ: это совершенно различныя индивидуальности. У нихъ разныя лица, разныя души. Эти индивидуальныя различія вы называете словомъ „Какъ“. Но это различія по содержанію, ихъ цѣликомъ покрываетъ „Что“, если подъ нимъ разумѣть предметъ. Вѣдь къ содержанію относится не только общая тема, но также индивидуальная опредѣленность. Когда вы говорите: „Какъ“ обуславливаетъ цѣнность, то вы понимаете подъ этимъ индивидуальный оттѣнокъ даннаго предмета. Художники возрожденія не создавали произведеній съ одинаковымъ содержаніемъ; у нихъ были, правда, однѣ и тѣ же общія темы, но каждый давалъ общему особенное, индивидуальное воплощеніе. И если разные художники пишутъ портреты съ одной и той же головы, то на самомъ дѣлѣ возникаютъ картины, несходныя по содержанію: мы видимъ индивидуально различныя головы. Если бы какое-нибудь чудо оживило ихъ, это были бы совершенно различныя личности, и ни одна изъ нихъ, вѣроятно, не совпадала бы съ моделью; у каждой былъ бы свой особый темпераментъ и своя душевная жизнь: онѣ были бы только похожи на общую модель. Значитъ, тамъ, гдѣ вы предполагаете тождество содержанія, мы имѣемъ индивидуально различныя содержанія, которыя лишь похожи другъ на друга или подводятся подъ одно общее понятіе. Короче говоря: вы доказываете только то, что въ искусствѣ не общая тема опредѣляетъ цѣнность, но лишь индивидуальное исполненіе темы, индивидуальныя оттѣнки содержанія. Ваше доказательство, слѣдовательно, бьетъ мимо насъ, оно скорѣе признаетъ нашу правоту: вѣдь индивидуальное совершенство такъ же, какъ и общее, относится къ предмету: и вы, такимъ образомъ, доказываете, что въ искусствѣ важнѣе предметъ изображенія.

Такимъ образомъ, аргументъ, столь убѣдительный въ глазахъ

толпы, совершенно опровергнуть. Онъ заключалъ въ себѣ противорѣчіе, и оно можетъ быть вскрыто; онъ доказалъ совсѣмъ обратное тому, что хотѣлъ доказать. Тотъ, кто, опираясь въ своихъ взглядахъ только на одну эту аргументацію, былъ приверженцемъ тезиса содержанія, самъ того не зная. Правда, опроверженіе убило аргументъ, а не теорію. Остается подождать, не найдетъ ли формализмъ лучшія основанія и лучшихъ защитниковъ. Но отвѣтный ударъ не только отбиваетъ важный доводъ противника, онъ создаетъ въ то же время для эстетики содержанія, повидимому, неприступную позицію. Подойдите-ка къ ней съ линиями, красками и постепенными контрастами свѣта и тѣней, съ поверхностями, тенденціей движеній и глубиною: она признаетъ значительность этихъ формъ для цѣнности, но лишь потому, что онѣ индивидуализируютъ изображенное содержаніе. Къ индивидуальности предметнаго относится и индивидуальная опредѣленность всѣхъ его формъ; измѣняются послѣднія,—и самъ предметъ становится другимъ; онъ еще подходитъ, правда, подъ то же самое общее понятіе, носить, можетъ быть, одно и то же имя, но онъ не прежній въ своей индивидуальности. Утвержденіе, что въ искусствѣ главное — формы, можно поэтому истолковать въ томъ смыслѣ, что главное—это предметная индивидуальность: а это положеніе укладывается въ рамки эстетики содержанія.

Эта позиція кажется неприступной; въ извѣстномъ смыслѣ она и является таковой: но это лишь потому, что никого нельзя заставить видѣть и ощущать цѣнности. Мы должны условиться на счетъ того, что въ вопросахъ искусства доказательство, обладающее всеобщей принудительностью, какъ, напримѣръ, въ математикѣ, невозможно. Можно, правда, наладать на доводы противника и показать, что они мѣтятъ недостаточно далеко или страдаютъ противорѣчіями, но это разбиваетъ аргументъ, а не тезисъ. Здѣсь нельзя ни доказать, ни опровергнуть ни одного утвержденія въ строго всеобщемъ смыслѣ. Это стоитъ въ связи съ автономіей эстетическихъ цѣнностей. Всякое доказательство должно опираться на собственное ощущеніе цѣнности; но въ автономныхъ цѣнностяхъ оно лишь индивидуально-значимо, а для другихъ можетъ и не имѣть значенія. Я никого не могу заставить такъ же ощущать

эстетическія цѣнности, какъ я ихъ ощущаю. Такимъ образомъ, здѣсь отсутствуютъ послылки для общезначимаго доказательства. Я могу только сказать: здѣсь или тамъ я чувствую цѣнность, а вотъ здѣсь я чувствую нарушение цѣнности: чувствуешь ли ты то же самое? Можетъ быть, другой не можетъ согласиться со мной, потому ли, что онъ вообще страдаетъ эстетической слѣпотой, или же потому, что онъ мнѣ чуждъ по духу, такъ что между нами нѣтъ никакихъ симпатій въ оцѣнкахъ, и для него или вовсе нѣтъ, или есть иные законы цѣнностей, или же ему не удастся найти собственныхъ законовъ цѣнностей. Но разъ онъ все-таки подобно мнѣ ощущаетъ цѣнность объектовъ, тогда логика вступаетъ въ свои права: тогда онъ даетъ мнѣ послылки для оцѣнки, и я стягиваю петлю заключенія.

Вотъ какъ я попытался бы отвѣтить защитникамъ эстетики содержанія: я признаю, что, строго говоря, каждое измѣненіе формы влечетъ за собой нарушение предметной индивидуальности. Но также вѣрно и то, что искаженія могутъ имѣть различное значеніе. Нѣкоторыя формальныя измѣненія очень больно затрагиваютъ понятіе индивидуальности, а другія почти не касаются его вовсе, и по отношенію къ этимъ послѣднимъ можно говорить объ известной растяжимости индивидуальности. Въ то время какъ въ рисунокѣ лица малѣйшее отклоненіе линій можетъ совершенно измѣнить его выраженіе, такъ что изображенное содержаніе картины станетъ совсѣмъ другимъ,—слегка измѣненное расположеніе складокъ одежды, напротивъ, по большей части не имѣетъ значенія по отношенію къ предмету. Бываютъ, слѣдовательно, такія измѣненія формы, которыя для индивидуальности предмета совершенно безразличны: но именно они могутъ, несмотря на это, быть существенными въ произведеніи и болѣе всего вліять на его цѣнность.

Въ „Орфеѣ“ Фейербаха нѣкоторое измѣненіе въ складкахъ могло бы не имѣть вовсе особенно важнаго значенія для содержанія картины и все-таки повлечь за собою то, что цѣнность всего произведенія оказалась бы спорной. Несущественное для изображеннаго предмета формальное различіе можетъ, стало-быть, оказаться существеннымъ для эстетическаго объекта: въ этомъ яснѣе

всего сказывается то, что предметъ и эстетическій объектъ не вполне одно и то же. Отъ предметной индивидуальности изображеннаго содержанія нужно отличать индивидуальность эстетическаго объекта: то, что почти не затрагиваетъ предметной индивидуальности, можетъ совершенно преобразить эстетическую индивидуальность произведенія; онѣ не совпадаютъ другъ съ другомъ. Правда, линіи и краски и остальные чувственные формы служатъ въ пластическомъ искусствѣ и для изображенія предмета, и поэтому многія формальныя качества имѣютъ и предметное значеніе; но наряду съ этимъ они важны и сами по себѣ, непосредственно, создавая впечатлѣніе своимъ чувственнымъ своеобразіемъ; и иначе оказалось бы невозможнымъ, чтобы несущественное въ предметномъ смыслѣ измѣненіе формы влекло за собой значительное искаженіе цѣнности. Мы должны поэтому сказать, что чувственные качества оказываютъ двойное дѣйствіе: прежде всего изображаютъ предметъ, а затѣмъ вліяютъ сами по себѣ, своими свойствами, и непосредственно говорятъ намъ, какъ цвѣта, линіи, свѣтлыя пятна и т. п. Эту вторую функцію мы имѣемъ въ виду, употребляя выраженіе „форма“, какъ *terminus technicus*, когда мы отличаемъ и противоплагаемъ форму и содержаніе. Какъ данныя чувственнаго воспріятія, форма и предметъ нераздѣльны: но это различныя и взаимно независимыя функціи однихъ и тѣхъ же чувственныхъ качествъ: это два различныхъ рода элементовъ, участвующихъ въ синтезѣ эстетическаго объекта.

То, что изображенное содержаніе можетъ лишиться своихъ существенныхъ чертъ, не затрагивая этимъ цѣнность произведенія, составляетъ одновременно параллельное и обратное доказательство того же самаго: форма должна быть поэтому сама по себѣ достаточной для сохраненія цѣнности. Я могъ бы указать на нѣкоторые фрагменты съ восточнаго фриза и фронтона аѳинскаго храма Партегона: у этихъ изображеній погибли лица и руки, и сохранились только обломки тѣлъ, закутанныхъ въ одежды; и несмотря на это, не возникаетъ никакого сомнѣнія въ художественномъ значеніи этихъ произведеній. Такъ какъ самый предметъ тутъ

едва ли можетъ быть признанъ существеннымъ, то дивная красота должна быть всецѣло приписана впечатлѣнію отъ формъ.

Вариацію такого доказательства даетъ намъ Нике — статуя Пеонія мендскаго вмѣстѣ съ ея современными реконструкціями: если эти послѣднія передъ античной скульптурой кажутся намъ варварствомъ, то спросимъ себя, почему это такъ. Можетъ быть, предметное воспроизведеніе цѣликомъ невѣрно? Но объ этомъ мы не знаемъ ничего достовѣрнаго, — и все же наше оцѣночное сужденіе опредѣленно и несомнѣнно. Это зависитъ, стало быть, оттого, что формальный характеръ античной скульптуры испорченъ современностью.

Я могъ бы указать и на искусство примитивовъ, которые въ изображеніи предметнаго еще такъ беспомощно несовершенны; если мы находимъ, несмотря на это, среди нихъ крупныхъ художниковъ, то мы должны искать основаніе ихъ цѣнности въ языкѣ формъ.

Или сравнимъ, напримѣръ, крестьянъ на картинахъ Лейбля и у другихъ художниковъ: мы очень легко найдемъ произведенія, которыя мало уступаютъ имъ въ предметной характеристикѣ и все-таки неоспоримо менѣе цѣнны. Подобное сравненіе обнаружило бы, что строго формальное содержаніе у него оставляетъ далеко позади предметное. Болѣе того: въ нѣкоторыхъ его произведеніяхъ можно встрѣтить странный контрастъ между содержаніемъ и формой; они, хотя и подходятъ другъ къ другу, но находятся не въ согласіи, а лишь въ сочетаніи, похожемъ на дополнительные цвѣта. И обративши разъ вниманіе на это явленіе, мы часто узнаемъ у Рембрандта, напр., въ его рисункахъ и офортахъ, такъ же, какъ у Гойи и многихъ современныхъ художниковъ — эту дополнительную противоположность между характеромъ формального и предметнаго: она ясно говоритъ въ пользу взаимной независимости того и другого.

Въ заключеніе я хотѣлъ бы указать на музыку, которая кромѣ программной музыки вообще не содержитъ ничего предметнаго.

Можетъ быть, мнѣ возражать, что, слушая музыку, мы испытываемъ сильное внутреннее переживаніе: поэтому она имѣетъ предметомъ своего изображенія психическое содержаніе. Однако, отвергнуть это названіе не значитъ вести споръ о словахъ. Для

пониманія сущности музыки необходимо подчеркнуть, что душевное переживаніе въ ней выступаетъ передъ нами отнюдь не предметно. Музыка вовсе не изображаетъ психическихъ процессовъ. Она не рассказываетъ намъ о настоящемъ или прошломъ. Она, правда, даетъ намъ внутреннее переживаніе, но такое, которое встрѣчается и въ изобразительномъ искусствѣ наряду и помимо воспріятія предмета. Когда по волѣ мастера пареононскаго фризы одежды боговъ складываются въ изумительныя линіи, мы переживаемъ что-то похожее на то, словно мы слушаемъ музыку: и здѣсь внутреннее переживаніе слѣдуетъ непосредственно за движеніемъ линій; и все-таки нельзя было бы сказать, что оно выражается предметно, такъ какъ здѣсь нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что являются предметомъ: ниспадающія складками одежды. Это какъ переживаніе соединяется съ сознаниемъ предмета, отличное отъ него. Въ музыкѣ же оно — единственное, такъ какъ здѣсь отсутствуетъ сознание предмета. Здѣсь говоритъ одна форма, но она не изображаетъ, она не рассказываетъ и не рисуетъ. Программная музыка—это попытка ввести предметное; пока это однако *quantité négligeable*, и во всякомъ случаѣ она ничего не говоритъ противъ возможности обойтись въ музыкѣ безъ предметнаго.

Но если признать заключающіяся здѣсь послышки оцѣночнаго сужденія, то неизбѣжно и заключеніе, что форма наряду съ предметомъ является по меньшей мѣрѣ равноправнымъ,— вѣроятно, и болѣе важнымъ факторомъ. Бываютъ художественныя произведенія, лишеныя всякой предметности, но нѣтъ искусства безъ формы; даже въ изобразительныхъ искусствахъ недостатки предметнаго изображенія уравниваются формальными достоинствами, но, обратно, содержаніе не можетъ загладить пустоты и убожества формы. Такимъ образомъ, форма — *conditio sine qua non*; и что отличаетъ искусство отъ не-искусства, художниковъ отъ не-художниковъ, такъ это именно власть надъ формой.

Этимъ мы вовсе не признали правоты крайняго формализма; относительно него мы должны еще объясниться. Вотъ какое доказательство остается у него въ пользу полного безразличія предметнаго для искусства: дай великому художнику все равно, какой предметъ,—онъ создастъ изъ него цѣнное произведеніе. Хорошо

нарисованный пучекъ рѣдьки выше скверно нарисованной мадонны. Стало быть, предметъ совершенно не важенъ.

Но развѣ нельзя было бы этотъ же самый аргументъ выставить и противъ эстетическаго значенія матеріала? Дай художнику простѣйшій матеріалъ, онъ создастъ изъ него цѣнное произведеніе. Хорошо обработанная деревянная скульптура выше скверной статуи изъ золота и слоновой кости. Значить, дѣло не въ матеріалѣ, и онъ безразличенъ для художественнаго произведенія—таковъ долженъ быть выводъ? Вовсе нѣтъ. А лишь тотъ, что внѣэстетическія цѣнности матеріала не играютъ большой роли въ искусствѣ. Точно такъ же обстоитъ дѣло и относительно перваго аргумента: онъ доказываетъ только то, что предметъ не можетъ вносить въ эстетическій объектъ своихъ внѣэстетическихъ цѣнностей. И ясное пониманіе этого чрезвычайно важно; уважая стоимость матеріала, хотя она не оказываетъ эстетическаго вліянія, публика всегда склонна въ своемъ сужденіи обращать вниманіе и на внѣэстетическія цѣнности изображеннаго содержанія. Но мы видѣли, что, несмотря на эту оговорку, матеріалъ является существеннымъ факторомъ: характеръ матеріала переходитъ въ эстетическій объектъ и требуетъ къ себѣ вниманія.

И точно такъ же, хотя вліяніе предмета не зависитъ отъ его внѣэстетическихъ цѣнностей, онъ все же можетъ оказаться важной составной частью синтезированнаго объекта; и онъ обнаруживаетъ это свое значеніе, предъявляя извѣстныя требованія: съ характеромъ предмета необходимо считаться.

Формалисты не замѣчаютъ, что ихъ оружіе можно повернуть и направить противъ нихъ самихъ. И вотъ какимъ образомъ: тотъ самый художникъ, который пишетъ хорошую картину на тему „пучекъ рѣдьки“, можетъ быть, не сумѣетъ справиться съ темою мадонны и охотнѣе уклонится отъ подобнаго сюжета. Эта простая возможность—а съ ней всѣ согласятся—ясно показываетъ, какъ сильно вліяніе предмета: онъ предъявляетъ требованія, которыя не всякому по плечу. Будь предметъ совершенно безразличенъ, что могло бы помѣшать художнику на одну тему создать столь же прекрасную картину, какъ и на другую?

Изъ всего этого спора и полемики эстетики содержанія съ

формалистами вытекает, мнѣ кажется, то, что никто не остается побѣдителемъ и никто побѣжденнымъ; мы находимъ: „съ одной стороны—съ другой стороны“.

Форма и содержаніе независимо другъ отъ друга—даютъ свой вкладъ въ эстетическій объектъ. Форма необходима для художественнаго произведенія, безъ предмета оно можетъ обойтись; но гдѣ онъ по необходимости является, какъ въ повѣствовательномъ или изобразительномъ искусствахъ, тамъ онъ приобретаетъ значеніе, благодаря своему особенному характеру, требуя определенной структуры и приспособленія остальныхъ факторовъ объекта.

---

Въ числѣ чувственныхъ данныхъ художественнаго произведенія мы наряду съ матеріаломъ и предметомъ опредѣлили и третій факторъ: форму. Ея значеніе для эстетическаго объекта доказано. Самое чистое творчество ея мы видимъ въ музыкѣ. Форма необходима для каждаго произведенія; изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, что она всегда должна преобладать въ синтезѣ объекта. И общее впечатлѣніе формъ никогда не находится въ контрастѣ съ общимъ характеромъ произведенія, какъ это случается съ предметомъ; вѣрнѣе всего поэтому можно достигнуть пониманія произведенія, если исходить изъ формы и не заботиться на первыхъ порахъ о томъ, что оно изображаетъ; разсматривая его прежде всего со стороны содержанія, можно легко ошибиться; поэтому французы не понимали своего Милле, нѣмцы своего Лейбла.

Мы уже объяснили, что такое форма. Въ простой чувственной данности форма и содержаніе не отличаются другъ отъ друга: это одни и тѣ же чувственные качества, въ которыхъ предполагается двойная функція: изображать предметъ и быть „формой“. Когда мы разсматриваемъ чувственные качества, какъ форму, мы отвлекаемся отъ ихъ предметнаго значенія. Для предмета они лишь диагностическіе признаки или словесное обозначеніе: какъ формы, они дѣйствуютъ особенностью своего бытія.—Думается, что эти опредѣленія достаточно понятны. Но такъ какъ нѣтъ болѣе важнаго выраженія при изслѣдованіяхъ въ области искусства, и такъ какъ именно

здѣсь словоупотребленіе оказывается самымъ неустойчивымъ, то мы должны отграничить понятіе формы и отрицательнымъ путемъ, предохранивъ его отъ недоразумѣній. Форма означаетъ для насъ не отвѣтъ на вопросъ „Какъ“ въ трактованіи предмета; уже потому нѣтъ, что подобное „Какъ“ всегда предполагаетъ предметъ, но бываетъ форма безъ предмета: музыка не знаетъ въ этомъ смыслѣ никакихъ „Что“ и „Какъ“. Мы не отождествляемъ и потому еще формы съ этимъ „Какъ“, что оно, какъ по большей части обнаруживается изъ употребленія этого слова, собственно само относится къ предметному, а именно означаетъ индивидуальную опредѣленность предмета и противопоставляется только общей темѣ. А мы говоримъ о формѣ безъ всякаго отношенія къ предметному. Во-вторыхъ, многіе писатели понимаютъ подъ формой только пространственное формообразование и, такимъ образомъ, противопоставляютъ форму краскѣ и свѣту. Конечно, терминологія всегда дѣло вкуса, и само по себѣ это употребленіе слова такъ же законно, какъ и всякое другое; но въ этомъ случаѣ у насъ отсутствовало бы общее выраженіе, обнимающее всѣ частности. И если мы станемъ искать для особыхъ функцій линіи, поверхности и глубины, краски и свѣта, такта и тона, риѐмы и ритма, звонкости гласныхъ и заглушенности согласныхъ, для игры движеній, для всѣхъ другихъ чувственныхъ качествъ и полукачествъ, когда они говорятъ каждое своимъ языкомъ,—если мы станемъ искать для нихъ одного общаго, обнимающаго ихъ слова, то не найдемъ ни одного, которое было бы удачнѣе, а въ концѣ концовъ и привычнѣе намъ, чѣмъ выраженіе «форма».

Мы нашли три фактора, участвующихъ въ синтезѣ эстетическаго объекта; теперь возникаетъ вопросъ, какъ же возможно вообще ихъ соединеніе. Матеріаль, предметъ и форма вполне гетерогенны: мы должны доискаться того, что объединяетъ ихъ общимъ названіемъ. Прежде всего наша мысль обращается къ чувственному воззрѣнію, въ которомъ мы почерпаемъ знаніе о нихъ; у нихъ общій чувственный исходный пунктъ: не этотъ ли родъ одноименности объединяетъ ихъ? Дѣйствительно, здѣсь открывается возможность синтеза. Онъ однако не тотъ, который мы

ищемъ. Отношеніе формы, матеріала и содержанія къ чувственному воззрѣнію даетъ намъ лишь объясненіе того, какъ они могутъ появляться вмѣстѣ во внѣшнемъ произведеніи искусства, какъ одно и то же образованіе въ мірѣ дѣйствительности, напримѣръ, обработанная глыба мрамора можетъ быть носителницей формы, матеріала и содержанія. Но этого для насъ недостаточно. Въ чувственномъ воззрѣніи—значить, и во внѣшнемъ произведеніи — эти три фактора еще не дифференцированы. Невыдѣленные они заключены другъ въ другѣ. Мы вѣдь уже указывали на то, что въ чувственной данности предметъ и форма вполне совпадаютъ, потому что одни и тѣже чувственные качества описываютъ предметъ и служатъ выраженіемъ. Противоположности формы и содержанія нельзя уловить воззрѣніемъ. Поскольку мы, слѣдовательно, остаемся при чувственномъ воззрѣніи, мы не можемъ раздѣлить формы и содержанія. Но мы хотимъ знать: какимъ образомъ объединяются дифференцированныя функціи? Какъ могутъ онѣ, разойдясь другъ съ другомъ, снова сойтись, когда ихъ различіе уже опознано? Другими словами: мы ищемъ возможность ихъ соединенія въ эстетическомъ объектѣ. Во внѣшнемъ произведеніи онѣ даны вмѣстѣ чувственнымъ воззрѣніемъ, но еще нераздѣленные,—а въ эстетическомъ объектѣ, онѣ должны быть одновременно и дифференцированными, и все-таки соединенными.

И это не простая связь, не одно сложеніе,—необходимо соответствіе факторовъ другъ съ другомъ, въ однотонности ихъ или въ ихъ взаимно дополняющей противоположности или же какъ-нибудь иначе. Форма, содержаніе и матеріалъ должны быть во взаимной гармоніи. Если въ искусствѣ предъявляется подобное требованіе, это одно уже указываетъ на то, что всѣ три фактора не обязательно и не всегда соответствуютъ другъ другу; иначе не стоило бы этого и требовать. Мы постараемся понять, какъ вообще можетъ быть рѣчь о ихъ соответствіи или несоответствіи, разъ они кажутся совершенно разнородными. Что общаго имѣетъ особый характеръ линий и красокъ съ мадонной, что общаго у японской бумаги съ ландшафтомъ? Уже одна простая возможность согласованности предполагаетъ извѣстную го-

могенность: но въ чемъ же однородность формальнаго, матеріальнаго и предметнаго?

Намъ возразятъ, что только анализъ создаетъ эти затрудненія; сами по себѣ форма и содержаніе будто бы нераздѣльно связаны другъ съ другомъ; только анализъ разлагаетъ ихъ и послѣ стоитъ передъ трудной задачей—соединить ихъ снова. Но это, разумѣется, не такъ. Что нельзя форму и содержаніе называть нераздѣльными, видно съ обѣихъ сторонъ: есть содержаніе безъ формы и форма безъ содержанія. При эмпирическомъ воспріятіи объекта дѣйствительности, форма—самый языкъ формы—оставляется безъ вниманія: чувственные качества воспринимаются лишь, какъ діагностическіе признаки предмета, а не какъ формы съ ихъ своеобразнымъ языкомъ. Съ другой стороны, въ музыкѣ, въ архитектурѣ встрѣчается форма безъ предметности. И даже если бы содержаніе и форма фактически были нераздѣлимы, то это все-таки не уясняло бы намъ возможности ихъ гармоніи, а прежде всего ихъ диссонанса. Вѣдь согласованность между формой и содержаніемъ вовсе не встрѣчается сама собой, но задача искусства состоитъ въ томъ, чтобы ея достигнуть. Когда предметъ изображается художникомъ, то чувственные качества, которыми онъ пользуется для изображенія, съ точки зрѣнія формы не соотвѣтствовали бы предмету. Мы не объяснили бы, почему на картинѣ мадонны, если она должна изображать намъ Богоматерь, пространственныя очертанія и краски, не говоря уже о содержаніи, должны быть иными, чѣмъ на изображеніи матери челоуѣка. Что это значить, что линіи и краски — при абстракціи отъ ихъ предметнаго значенія—все-таки могутъ и должны сообразоваться съ предметомъ? Для этого мы пользовались до сихъ поръ словомъ „характеръ“; мы говорили: характеръ формы, характеръ предмета и характеръ матеріала должны соотвѣтствовать другъ другу. Но это одно лишь слово до неизвѣстнаго X: именно этотъ „характеръ“ долженъ опредѣлить анализъ. Мы ищемъ, такимъ образомъ, точку совпаденія трехъ факторовъ въ эстетическомъ объектѣ; чувственное воззрѣніе ея не даетъ, такъ какъ въ немъ вообще не происходитъ никакой дифференціаціи трехъ факторовъ: поэтому точка ихъ встрѣчи, повидимому, внѣ области чувственнаго.

Если мы зададимъ вопросъ, содержатся ли элементы эстетическаго объекта въ самомъ чувственномъ воззрѣніи, другими словами, опредѣляются ли искомые элементы эстетическаго объекта, какъ чувственныя качества, то придется отвѣтить скорѣе „нѣтъ“, чѣмъ „да“. Чувственное кажется только первоначальнымъ моментомъ для искомыхъ элементовъ объекта. Содержаніе и форма дифференцируются лишь послѣ чувственнаго воспріятія; пока они не отдѣлились, о ихъ согласованности или несогласованности не можетъ быть и рѣчи. А послѣ ихъ дифференцированія они являются неоднородными, но однородность—необходимая предпосылка даже простой возможности ихъ гармоніи; изъ этого слѣдуетъ, по моему мнѣнію, что точка ихъ встрѣчи находится въ той области, которая не такъ открыта передъ субъектомъ, какъ его чувственныя переживанія, которая легче ускользаетъ отъ самонаблюденія.

Что касается формы, здѣсь можно было бы скорѣе думать о совпаденіи непосредственныхъ чувственныхъ данныхъ съ элементами эстетическаго объекта. Но противъ этого говорить уже то, что чувственныя качества входятъ и въ эмпирическое разсмотрѣніе реальныхъ объектовъ и здѣсь однако же не служатъ «формой»: чувственныя качества, значить, *eo ipso* еще не являются формами. Противъ этого говорить и то обстоятельство, что не всякій человекъ, обладающій здоровыми, открытыми чувствами, отличается воспримчивостью къ формамъ. Да уже и раньше мы указывали на мелодію. Она вовсе не простая послѣдовательность тоновъ различной высоты. Конечно, мы должны обращать вниманіе на тоны, иначе мелодія ускользаетъ отъ насъ; но она и не временный интервалъ между однимъ слуховымъ впечатлѣніемъ тона и другимъ; въ мелодіи переживается что-то большее или что-то иное, чѣмъ простой акустическій образъ ряда тоновъ. Не каждое сочетаніе тоновъ образуетъ мелодію. Послѣдовательность тоновъ можетъ быть безсодержательна. Чего же въ ней тогда не достаетъ? Какъ будто однѣ изъ нихъ обладаютъ даромъ рѣчи, другія — нѣтъ. Одни ряды тоновъ—точно бессмысленная болтовня, другіе—мы понимаемъ сразу, какъ нашъ родной языкъ. Словно въ насъ пробуждается что-то при первыхъ звукахъ мелодіи, и это „что-то“ ведетъ насъ

къ одной цѣли, которую мы предошущаемъ,—путями, которыхъ мы не предвидимъ; и это ощущеніе цѣли дѣлаетъ понятнымъ для насъ каждый шагъ мелодіи. Мы слушаемъ тоны и однако отдаемся мелодіи. Есть артисты съ такимъ богатымъ внутреннимъ содержаніемъ, что у нихъ все чисто-слуховое исчезаетъ. Что же такое содержится въ мелодіи позади поверхности тоновъ?

Мы не можемъ описать этого, мы говоримъ объ этомъ только сравненіями. Мы скажемъ: въ этой рѣчи мы какъ будто узнаемъ знакомый голосъ на родномъ языкѣ; но онъ ничего не сообщаетъ намъ о томъ, что есть или что происходитъ, ничего о настоящемъ или минувшемъ; и нѣтъ передъ нами никого, кто могъ бы рассказывать намъ, мы одни съ самимъ собою, съ нашимъ переживаніемъ. Но это не свободное переживание—насъ влечетъ къ какой-то цѣли, мы и сами стремимся къ ней, и каждый шагъ нашъ полонъ свободы и принужденности. Но это образы и сравненія. Мелодія есть нѣчто слишкомъ сложное, чтобы о ней мы могли начать свой анализъ. Мы должны обратиться къ простѣйшимъ случаямъ, если хотимъ найти то внѣчувственное, что обращаетъ чувственные качества въ „формы“.

Въ одной главѣ своего изслѣдованія о цвѣтахъ Гете говоритъ о „чувственно-нравственномъ“ вліяніи цвѣтовъ. Онъ хочетъ сказать этимъ, что впечатлѣніе цвѣта не исчерпывается чувственнымъ ощущеніемъ, что каждый цвѣтъ вызываетъ еще особенное настроеніе духа. Это вторичное впечатлѣніе бываетъ всего сильнѣе тогда, когда глазъ наполняетъ одинъ единственный цвѣтъ, если смотрѣть, напр., сквозь окрашенныя стекла. На этомъ основаніи Гете дѣлаетъ характеристики цвѣтовъ: желтый цвѣтъ — веселый, онъ оживляетъ, даетъ нѣжное возбужденіе, согрѣваетъ; въ красновато-желтомъ ощущеніе тепла, а въ желтовато-красномъ живость—достигаютъ могучей силы; голубое—даетъ настроеніе холода, пустоты, печали, уходящихъ въ даль пространствъ и т. д.

Что означаютъ въ субъективномъ смыслѣ эти вторичныя впечатлѣнія? Будутъ ли они эмоціями? Въ новѣйшей психологіи вѣдь много говорятъ объ эмоціональной окраскѣ чувственныхъ качествъ. Но съ чувствами наслажденія и боли эти впечатлѣнія не имѣютъ

ничего общаго. Эмоціональная альтернатива оказывается слишком узкой для ихъ неисчерпаемаго многообразія. Каждое вторичное впечатлѣніе не только по степени, но и по качеству отличается отъ другого. Гете называетъ ихъ душевными настроеніями. Но и это могло бы ввести въ заблужденіе.

Душевными настроеніями эти спутники чувственныхъ впечатлѣній становятся только при извѣстныхъ условіяхъ. Этимъ выраженіемъ мы обозначаемъ вѣдь общее состояніе души; но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ одни цвѣтотыя ощущенія способны вызвать его. Только тогда, если глазъ всецѣло полонъ однимъ цвѣтомъ и весь отдается зрѣнію, вторичное впечатлѣніе можетъ сдѣлаться настроеніемъ духа. Значитъ, оно не отличается качественно отъ этого переживанія, которое называютъ настроеніемъ, но лишено его глубины. Настроеніе—есть цѣлое; а это впечатлѣніе относится къ нему, какъ его элементъ. Вторичныя впечатлѣнія представляютъ своего рода дифференціалы настроенія, изъ которыхъ оно создается. Я хотѣлъ бы употребить для нихъ слово „впечатлѣніе настроенія“ (Stimmungsimpression); послѣ предыдущаго объясненія оно должно быть понятнымъ; оно намекаетъ на то, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ воздѣйствіемъ чувственныхъ качествъ на субъекта, и что впечатлѣніе это качественно приближается къ настроеніямъ \*).

Обратимъ вниманіе на то, какъ характеризуетъ Гете отдѣльныя эмоціональныя впечатлѣнія: его методъ открываетъ намъ одну важную особенность. Онъ не только прямо указываетъ на знакомыя настроенія: желтое—веселое, голубое—печальное, но онъ описываетъ желтое, какъ „теплое“, а голубое, какъ „холодное“: онъ сравниваетъ, слѣдовательно, цвѣта съ температурными ощущеніями. Но существуетъ ли сходство между самими чувственными впечатлѣніями, между зрительными и тепловыми ощущеніями, и его ли имѣлъ въ виду Гете? Навѣрное, нѣтъ. Онъ думалъ, конечно, о косвенномъ

---

\*) Прим. перев. Въ виду чисто стилистическихъ затрудненій, связанныхъ съ буквальнымъ переводомъ слова „Stimmungsimpression“, мы позволяемъ себѣ въ дальнѣйшемъ передавать его словами „эмоціональное впечатлѣніе“. Думается, что послѣ разъясненій автора, они не должны подать поводъ къ недоразумѣніямъ.

средствѣ—черезъ посредство вторичныхъ впечатлѣній. Голубое— не холодное и не похоже на холодное; голубое и холодное сами по себѣ даже несравнимы; но сравнимы эмоціональныя впечатлѣнія отъ нихъ; голубое вызываетъ такое впечатлѣніе, которое родственно впечатлѣнію отъ холоднаго. Голубое и холодное родственны по своимъ настроеніямъ. И точно такъ же теплое и желтое и т. д.

Это ставитъ насъ лицомъ къ лицу съ тѣмъ фактомъ, что, подобно цвѣтамъ, и другія чувственныя ощущенія вызываютъ вторичныя впечатлѣнія, и что при этомъ обнаруживается странное средство: ощущенія, которыя, въ смыслѣ чувственныхъ качествъ, совершенно различны и несравнимы, становятся сравнимыми въ элементахъ ихъ настроеній, приходя въ гармонію, противоположность или иное отношеніе между собою. Поэтому для характеристики вторичныхъ впечатлѣній очень часто приходится ссылаться на разнородныя (гетерогенныя) качественныя области, съ которыми они находятся въ средствѣ: есть цвѣта, дѣйствіе которыхъ испытываешь, точно звукъ трубы; другіе—словно твердое или мягкое, терпкое или сладкое.

Въ то время какъ чувственныя ощущенія кажутся субъекту чуждымъ и приходящимъ „извнѣ“,—элементы настроеній являются для него скорѣе чѣмъ-то собственнымъ. Они стоятъ ближе къ сферѣ активности; поэтому Гете и называлъ ихъ чувственно - нравственными воздѣйствіями. Ихъ тѣсная связь съ активностью сказывается яснѣе всего въ одной особенности, которую мы также можемъ хорошо наблюдать на цвѣтахъ: голубое требуетъ желто-краснаго, какъ дополнительнаго цвѣта, пурпуръ требуетъ зеленаго и т. д. Здѣсь нельзя видѣть отношеніе самихъ чувственныхъ качествъ, они не обладаютъ никакой постулирующей вѣрой. Это можетъ означать только то, что въ эмоціональномъ впечатлѣніи какого-нибудь цвѣта заключено что-то вродѣ энергіи, вродѣ стремленія, и что это стремленіе удовлетворяется впечатлѣніемъ опредѣленнаго другаго цвѣта.

Мы видѣли, что простыя чувственныя ощущенія вызываютъ вторичныя впечатлѣнія, которыя, хотя имѣютъ качественную опредѣленность и конкретность, но собственно не могутъ быть названы

зрительными. Конечно, они не содержатъ въ себѣ ничего разсудочнаго и не являются ни чувствами, ни собственно настроеніями духа, но качественно приближаются къ этимъ послѣднимъ. И между эмоціональными впечатлѣніями отъ различныхъ чувственныхъ элементовъ мы находимъ сродство однотонности, часто переступающее границы отдѣльныхъ чувственныхъ сферъ. И мы видимъ эмоціональныя впечатлѣнія динамическаго характера, относящіяся другъ къ другу, какъ жажда къ ея утоленію. Многообразіе эмоціональныхъ впечатлѣній не уступаетъ качественному богатству чувственныхъ ощущеній, даже превосходитъ его. Мы замѣчаемъ, что не только простыя данныя чувствъ, но и ихъ комбинаціи могутъ производить своеобразныя впечатлѣнія, напр., каждое сочетаніе красокъ порождаетъ особое впечатлѣніе, отличное отъ впечатлѣній отдѣльныхъ цвѣтовъ.

Подумайте о необозримыхъ возможностяхъ впечатлѣній, оставляемыхъ линіями. Чтобы показать на простѣйшихъ примѣрахъ ихъ динамическій характеръ, мы напомнимъ о томъ, насколько поднимающаяся линія настоятельно требуетъ ниспадающей, и дуга, изгибающаяся вверхъ—обратнаго изгиба; какія комбинаціи, какая сплетенность контрастовъ возникаютъ также тогда, когда одна пара ногъ, изъ которыхъ одна поднята, а другая слѣдуетъ за нею, встрѣчается съ двумя другими, которыя опускаются и отступаютъ назадъ. Такъ краснорѣчива отдѣльная линія, если она носитъ въ себѣ тенденцію, цѣль—законъ и, сообразно этому закону, развертывается, извиваясь впередъ и назадъ, поднимаясь и опускаясь. Иногда эта тенденція настолько проста, что поддается математической формулировкѣ, иныхъ же нельзя ни описать, ни охватить какой-либо формулой, и только въ непосредственномъ переживаніи обнаруживается ихъ стремленіе; оказывается, что имъ присуща идея цѣли, съ точки зрѣнія которой ихъ движенія означаютъ то приближеніе, то отклоненіе и медлительность и, наконецъ, достиженіе. Можетъ статься затѣмъ, что линія связана съ чѣмъ-нибудь предметнымъ; она, повидимому, подчиняется добровольно чуждому закону—рисунку контуровъ или фигуръ, но она не забываетъ при этомъ своей самостоятельной цѣли и, гдѣ только возможно, идетъ своимъ путемъ; и, конечно, случается, что она немного насилуетъ предметъ, растя-

гиваетъ его или округляетъ, поднимаетъ его и передвигаетъ; и въ этомъ особенно сказывается вся энергія ея собственнаго стремленія. Къ тому же всякая линія, даже если она уже заключаетъ въ себѣ дифференцірованіе напряженныхъ и разряженныхъ силъ, все же, какъ цѣлое, какъ фигура, производитъ свое особенное эмоціональное впечатлѣніе. Пусть очертанія прямоугольника, напр., представляютъ скрещеніе двухъ паръ силъ,—общій видъ этой фигуры обладаетъ, въ свою очередь, способностью оставлять свое особое впечатлѣніе, новое по сравненію съ ея элементами. Поэтому различныя комбинаціи однѣхъ и тѣхъ же элементарныхъ фигуръ производятъ совершенно различныя впечатлѣнія и часто до такой степени различныя, что тождество элементовъ, лежащихъ въ основѣ ихъ настроеній, не сразу доходитъ до нашего сознанія. Отчетливѣе всего испытываешь это, перелистывая одну изъ тѣхъ книгъ съ образцами, которые предлагаютъ намъ для выбора типографы: изъ немногихъ орнаментальныхъ типовъ благодаря различнымъ сочетаніямъ достигаются все новыя и новыя формы, и часто мелкая вариация ведетъ къ тому, что получается совершенно иное, новое впечатлѣніе.

А кромѣ того, любая линія выразитъ совѣмъ иное, смотря по тому, проведена ли она широкими или тонкими штрихами, смотря по тому, какъ она движется: утолщаясь и утончаясь, или совершенно равномерно. Мы должны обратить вниманіе и на то, что закругленныя формы линій носятъ другой характеръ, чѣмъ угловатыя; растянутыя дѣйствуютъ иначе, чѣмъ сжатыя; разнообразіе здѣсь такъ велико, что для его описанія мы должны были бы использовать гамму всѣхъ возможныхъ настроеній и всѣ сравненія съ переживаніями остальныхъ чувствъ.

Сверхъ того, еще одновременное движеніе линій: онѣ могутъ стремиться къ общей цѣли, или имъ просто по пути, или одна линія, играя, отвлекаетъ другую съ ея дороги, тѣснить ее. Или же, переплетаясь и скрещиваясь другъ съ другомъ, онѣ своей совмѣстностью порождаютъ новое и своеобразное впечатлѣніе.

Этотъ послѣдній моментъ особенно важенъ, и онъ аналогично повторяется при всѣхъ другихъ чувственныхъ формахъ: изъ комбинаціи чувственныхъ данныхъ можетъ возникнуть впечатлѣніе новаго

качества, которое отлично отъ впечатлѣній элементовъ и представляетъ нѣчто большее, чѣмъ ихъ простую сумму. Поэтому искусство таитъ въ себѣ безграничныя возможности: путемъ все новыхъ комбинацій оно можетъ вести къ переживаніямъ, которыхъ никто раньше и не предчувствовалъ. Поэтому-то его средства ускользаютъ отъ всякаго предвидѣнія; оно порождаетъ изъ себя самого все новыя средства, и тутъ-то — настоящее поле дѣятельности для и з о б р ѣ т а ю щ е й художественной фантази.

Мы встрѣчаемъ многообразіе ритмовъ: стопы и такты, какъ мельчайшія образованія, которыя часто являются намъ въ видѣ телеологическихъ единствъ—тамъ, гдѣ въ повышеніи возникаетъ какъ бы желаніе, и слѣдующія пониженія приносятъ его осуществленіе; каждый видъ стихотворной стопы со своимъ характернымъ впечатлѣніемъ, непохожимъ на другіе; болѣе крупныя единства, составленные изъ нихъ—стихи и строфы, гдѣ снова обнаруживается динамическая игра стремленія и достиженія. Дистихъ, напримеръ, раскрываетъ особенно наглядно повелительную силу своего стремленія—подъема и пониженія; если движеніе прошло къ тому же сквозь рядъ однородныхъ образованій, то гекзаметръ бурно требуетъ пентаметра; вспомните „Домашнюю сцену“ Мерике, которая капризно и рѣзко вскрываетъ мучительный диссонансъ, возникающій въ томъ случаѣ, если въ послѣдовательности стиховъ хотя бы одинъ гекзаметръ стоитъ одиноко. Но разъ ясно понято отношеніе гекзаметра къ пентаметру, то легко замѣтить, что каждый изъ нихъ, телеологически расчленяется въ свою очередь, что, напр., обѣ половины пентаметра представляютъ другъ для друга вызовъ и исполненіе, и каждая изъ обѣихъ частей сама состоитъ изъ тактовъ, которые содержатъ въ себѣ и напряженность и разряженіе: но здѣсь мы замѣтимъ еще и то, что заключительный тактъ пентаметра остается незавершеннымъ. Аналогичное явленіе повторяется въ образованіяхъ другого рода и среди другихъ качественныхъ элементовъ: завершеніе цѣлаго достигается посредствомъ одного члена, остающагося самъ по себѣ незавершеннымъ; такимъ образомъ, въ разряженіе цѣлаго включено частичное напряженіе, и финаль получаетъ отъ этого нѣкоторую остроту.

А затѣмъ — риѣма: въ первомъ риѣмованномъ словѣ — требованіе, во второмъ исполненіе; каждая риѣма приѣтомъ—въ своеобразіи своего созвучія; другія риѣмы, вторгающіяся между ними, мѣшаютъ имъ и въ тоже время усиливаютъ ихъ однородностью своего стремленія. Вотъ Новалисъ со своимъ „Lobt doch unsre stillen Feste“: здѣсь вторженіе все новыхъ, неожиданныхъ риѣмъ отодвигаетъ и отдаляетъ исполненіе обѣщаній, и мы снова и снова ждемъ конечнаго завершенія. Затѣмъ риѣма и ритмъ въ ихъ взаимной связи. И приѣтомъ снова открывается тотъ же родъ синтеза: небольшія законченныя пары подчинены выходящей изъ ихъ предѣловъ цѣли, онѣ сами приносятъ напряженность и требованіе, которое вызываетъ другую пару для ихъ разряженія. И такимъ образомъ, въ частныхъ завершеніяхъ движеніе стремится все далѣе къ послѣдней цѣли, отдѣльныя завершенія по отношенію къ цѣлому сами являются требованіями или преградой и сопротивленіемъ, когда элементъ застываетъ въ своемъ своеобразіи, или поступательнымъ движеніемъ, гдѣ онъ включенъ въ общій рядъ, или же, наконецъ, завершеніемъ цѣлаго.

Въ царствѣ звуковъ каждый отдѣльный тонъ, какъ въ царствѣ свѣта красочный нюансъ, производитъ свое особое эмоціональное впечатлѣніе, и множественность одновременно звучащихъ тоновъ создаетъ сама новое впечатлѣніе, которое сложнѣе суммы отдѣльныхъ нотъ. Выступаютъ и динамическія отношенія тоновъ между собою, подобно дополнительнымъ цвѣтамъ вызывая другъ друга и принося удовлетвореніе: напр., два тона, которые отстоятъ другъ отъ друга въ скалѣ тоновъ на октаву: верхняя октава даетъ возбужденіе, и когда нижняя слѣдуетъ за ней, она становится примирающимъ финаломъ. Если другіе тона появляются между ними, то и они могутъ участвовать въ этомъ стремленіи, замедляя его или приближая къ цѣли. Но наряду съ впечатлѣніями отдѣльныхъ тоновъ важенъ интервалъ,—шагъ отъ одного тона къ другому, слѣдующему за нимъ. Между тѣмъ какъ отдѣльные тона можно было бы сравнить съ цвѣтовыми качествами, интервалы тоновъ напоминаютъ линіи. Слѣдовательно, если два тона слѣдуютъ другъ за другомъ, то они дадутъ больше, чѣмъ два цвѣта, расположенные рядомъ. Вотъ этотъ плюсъ, тоническій интервалъ, котораго уже

нельзя собственно назвать чувственнымъ ощущеніемъ, но развѣ—чувственнымъ полукачествомъ, даетъ самъ по себѣ характерный элементъ настроенія; а независимо отъ высоты тоновъ между интервалами существуетъ средство ихъ настроеній и динамическія соотношенія: они позволяютъ соединять себя подобно тому, какъ въ одномъ рисункѣ сливаются поднимающіяся и опускающіяся, спѣшашія впередъ и задерживающія, медлительныя и порывистыя линіи. Но эти два рода впечатлѣній—тоны и интервалы—по необходимости комбинируются между собой, такъ какъ интервалы никогда не даны безъ качественныхъ тоновъ, и весь путь отъ одного возбуждающаго тона къ другому, приносящему завершеніе, создаетъ самъ по себѣ, при отсутствіи промежуточныхъ звеньевъ, характерное настроеніе, напр., пониженіе на октаву; а между ними каждый шагъ задерживающихъ или ускоряющихъ тоновъ, въ свою очередь, представляетъ впечатлѣніе интервала и вступаетъ въ соотношеніе съ другими. Если въ этомъ сочетаніи остается господствующей одна тенденція тоническихъ качествъ, если одинъ опредѣленный тонъ ожидается и ощущается, какъ заключительное завершеніе цѣлаго, и онъ же является базисомъ и мѣрою для движенія тоническихъ шаговъ,—тонической точкой, отъ которой они спѣшатъ, и къ которой должны возвратиться; и если съ этимъ сливаются впечатлѣнія ритмовъ,—то возникаетъ образъ замкнутаго музыкальнаго мотива, мелодіи. Въ цѣломъ—напряженность и разряженіе, она отчетливо разлагается на непрерывный рядъ меньшихъ напряженій и раздраженій, и особенно легко уловить, какъ волны ритмовъ оложняются, сплетаясь съ наростаніями и паденіями тоническихъ шаговъ: ихъ вершины часто совпадаютъ другъ съ другомъ. Но каждое элементарное единство, связанное изъ напряженности и разряженія, подобно линіи, сохраняетъ при этомъ свой собственный образъ и создаетъ качественно особое впечатлѣніе, которое, въ свою очередь, вступаетъ въ связь съ качествами того же порядка. И такія цѣльныя образованія, иногда сокращенныя, могутъ въ цѣлесообразномъ построеніи смыкаться все въ болѣе и болѣе широкія телеологическія сочетанія.

Все это лишь нѣсколько примѣровъ того, какъ во всѣхъ областяхъ чувственнаго выступаютъ характерныя эмоціональныя впе-

чатлѣнія, и какъ между ними образуется то сродство, въ смыслѣ  
однотонности, то противорѣчія, а сверхъ того связь совсѣмъ  
иного рода: стремленіе, присущее одному впечатлѣнію, ищетъ  
исхода и находитъ его въ другомъ, новомъ впечатлѣніи; благодаря  
этому послѣднему роду сродства, впечатлѣнія и могутъ сочетаться  
въ телеологическое единство.

Если же это динамическое соотношеніе двухъ членовъ такого  
единства само по себѣ обратимо, и временная послѣдовательность  
не опредѣляетъ, который изъ нихъ долженъ нести съ собою возбуж-  
деніе и который удовлетворять его; если они оба одновременно  
доступны разсмотрѣнію, какъ это бываетъ въ объектахъ зрѣнія,  
то дифференцированіе должно быть создано акцентомъ. Если  
сопоставить пурпуровый и зеленый цвѣта въ равной степени мощ-  
ности, то ихъ отношеніе будетъ не вполне развито. Оно сковано  
застывшей симметрией. То же самое бываетъ въ линіяхъ, поверх-  
ностяхъ и тѣлесныхъ формахъ; вліяніе симметріи сковываетъ все.  
При симметрии невозможна раздѣльность стремленія и осуществле-  
нія. Разъ линіи симметрично прилегаютъ другъ къ другу, то не  
можетъ означать одна подъемъ, другая—паденіе; ихъ силы скорѣе  
связаны вмѣстѣ и идутъ однимъ путемъ, не становясь напряжен-  
ностью и разрѣшеніемъ, и развѣ вмѣстѣ могутъ вступить въ такое  
отношеніе къ какому-нибудь третьему элементу. Поэтому симметрія  
является средствомъ или вообще задержатъ развитіе силъ тамъ,  
гдѣ оно оказалось бы излишнимъ (болѣе всего она у мѣста въ  
прикладныхъ искусствахъ), или же она помогаетъ удержать силу  
въ одномъ направленіи и удвоить ее, если нужно преодолѣть со-  
противленіе третьяго элемента: такую службу она несетъ въ архитек-  
турѣ. Симметрія не принадлежитъ, слѣдовательно, къ основнымъ яв-  
леніямъ эстетики; такимъ является скорѣе несимметрическое отноше-  
ніе напряженности и разряженія, а симметрія означаетъ прежде  
всего скованность борющихся силъ. Это лишь средство для осо-  
быхъ цѣлей. Для того, чтобы преодолѣть, напр., матеріальную тя-  
жесть, необходимо закрѣпить восходящее стремленіе и умножить  
его энергію. Если бы напряженность подъема была уравновѣшена  
нисходящей линіей, то нечѣмъ было бы побѣдить силы тяжести

Двусторонняя симметрія оставляетъ образъ стремленія въ

высь: тевейскій Аполлонъ словно хочетъ оторваться отъ земли: чтобы поддерживать въ воздухѣ фигуры, какъ въ изображеніи вознесенія на небо, необходима, по крайней мѣрѣ для центральнаго поля зрѣнія, строгая симметрія. Симметричныя плоскости крыши не направлены одна вверху, другая внизъ, но обѣ поднимаются, поддерживая другъ друга; симметричный контуръ Фузи-Ямы означаетъ стремленіе въ высъ; напротивъ, несимметричныя линіи горъ, неравныя боковыя стороны треугольника и очертанія волны заключаютъ подъемъ и паденіе,—одна сила разряжается въ другой.

Слѣдовательно, для того, чтобы могло развиваться динамическое отношеніе двухъ сосуществующихъ впечатлѣній, необходимъ акцентъ; при этомъ болѣе слабый и неподчеркнутый элементъ содержитъ вызовъ, а подчеркнутый разряженіе; онъ успокаиваетъ взоръ и становится поэтому финаломъ. Удареніе обращаетъ здѣсь сосуществованіе въ послѣдовательность, не въ хронологическомъ, а въ телеологическомъ смыслѣ. Блѣдный цвѣтъ является возбуждателемъ, а цвѣтъ, выдѣляющійся протяженіемъ окрашенной имъ поверхности, яркостью, своеобразиемъ своей силы, или вызывающій такъ или иначе мотивированный интересъ,—становится носителемъ исполненія: первый ставитъ вопросъ, второй отвѣчаетъ.

Но подобныя элементарныя единства могутъ самымъ различнымъ образомъ комбинироваться въ одной картинѣ. Простѣйшимъ случаемъ былъ бы тотъ, когда ударенія совпадаютъ, взаимно проникая или напластовываясь другъ возлѣ друга, и создаютъ одинъ центръ вниманія. Когда глазъ ориентировался, этотъ центръ становится точкой покоя для зрѣнія, откуда глазъ исходитъ на поиски раздраженій и вопросовъ, и куда онъ возвращается снова и снова, находя разряженіе, финалъ и отвѣтъ на каждый вопросъ.

Теперь ясно, почему симметрія такъ важна для художественной промышленности и для архитектуры, и почему живопись лишь очень скупю пользуется ей, да и то для совершенно особыхъ цѣлей.

Иногда говорятъ о „скрытой симметріи“ въ картинахъ, но это выраженіе внушаетъ ошибочную мысль, что здѣсь встрѣчается разновидность симметріи или ея смягченная форма, въ то время какъ въ дѣйствительности наблюдается противоположность и отрицаніе симметріи. Вѣдь, эта „скрытость“ вызываетъ совсѣмъ про-

тивоположное тому, чѣмъ была бы симметрия. Симметрия связываетъ телеологическую динамику, а эта «скрытость» развязываетъ силы путемъ отчетливаго ударенія, дѣлая одну изъ нихъ возбуждающимъ моментомъ, а другую его разряженіемъ.

Музыка всего легче открываетъ намъ, какимъ образомъ происходитъ координація впечатлѣній. Когда я слышу музыку, развѣ мнѣ все равно, слушаю ли я пьесу съ начала или только съ середины? Разумѣется, это большая разница. Но почему? Развѣ не замолкли всѣ предыдущіе тоны и гармоніи, когда волна звуковъ достигла своей середины? Новые тона наполняютъ теперь мое ухо, прежніе замерли; какъ чувственные явленія, они болѣе не существуютъ. Или что-то отъ нихъ осталось въ моемъ сознаниі? Должно быть, что такъ: иначе было бы все равно, слѣдилъ ли я за ними съ начала или нѣтъ. Но что же осталось въ сознаниі отъ прежнихъ звуковъ? Самые тона? Лежатъ ли они, запечатлѣвшись, какъ образы памяти, рядомъ другъ съ другомъ въ моемъ сознаниі? Это невозможно. Никакая память не могла бы вмѣстить ихъ, ни одно сознание не въ силахъ удержать слишкомъ большого количества звуковъ и представить ихъ въ одномъ полѣ зрѣнія.

Но если бы остались только нѣкоторые изъ слышанныхъ тоновъ, то они создали бы ложный образъ въ своей совокупности; они образовали бы другое цѣлое,—не то, что мы слышали. Но нельзя говорить и о сліяніи чувственныхъ звуковыхъ качествъ: явленія акустическаго смѣшенія тоновъ даетъ совсѣмъ другой результатъ, чѣмъ послѣдовательность тоновъ; и если бы музыкальная память основывалась на сліяніи тоновъ, она искажала бы образъ прослушанной мелодіи. Пусть всѣ тона мелодіи прозвучатъ сразу и вмѣстѣ,—это совсѣмъ не то, что ихъ послѣдовательность. Раздѣльность тоновъ необходима для мелодіи: но такъ музыкальное произведеніе не можетъ сохраняться въ сознаниі. И все-таки мы говоримъ: что-то осталось въ памяти, такъ какъ для насъ не безразлично то обстоятельство, что мы слѣдимъ за пьесой съ самаго начала. Если же сами тона исчезли, и чувственные образы ихъ не могутъ болѣе храниться въ памяти, то остается предположить, что все дѣло въ эмоціональныхъ впечат-

леніяхъ. Конечно, и здѣсь приходится сказать то же самое: раздѣльно удержатъ ихъ и во всей полнотѣ открыть для взора,—не въ силахъ даже самое многообъемлющее сознаніе. Если они должны исчезнуть и все-таки оказываютъ свое дѣйствіе, то это возможно лишь при томъ условіи, что форма соединенія эмоціональныхъ впечатлѣній будетъ не экстенсивность, несуществованіе въ сознаніи, но интенсивность, сліяніе. И уже тотъ фактъ, что выслушанная часть пьесы остается въ памяти и вліяетъ на новые звуки, и что все дѣло здѣсь въ эмоціональныхъ впечатлѣніяхъ, а не въ самихъ чувственныхъ качествахъ звуковъ или въ воспроизводящей ихъ памяти,—этотъ фактъ указываетъ, что эмоціональныя впечатлѣнія послѣдовательности тоновъ сливаются другъ съ другомъ и такимъ образомъ сохраняются въ сознаніи. Развѣ это не такъ? Каждый новый тонъ, который мы слышимъ, и каждый интервалъ, который примыкаетъ къ линіи, образуемой мелодіей, приходитъ не какъ новый членъ, чтобы лечь рядомъ—экстенсивно—со старыми, но сливается съ чѣмъ-то, что длилось, а это „что-то“ подвергается небольшому превращенію и становится нѣсколько богаче. На самомъ дѣлѣ, мелодія вовсе не протяженная линія,—такой является она лишь при эмпирическомъ разсмотрѣніи временной послѣдовательности; мелодія для того, кто ее воспринимаетъ, есть переживаніе, постоянно измѣнчивое и растушее, въ которомъ однако воспринятые элементы остаются, проникая другъ друга, въ которомъ прежнее еще сохраняется, вліяя на ожиданіе будущаго. Въ этомъ сліяніи моментовъ ряда, послѣдовательность обращается въ сосуществованіе, а когда фіналь, приближеніе котораго чувствуется всякимъ, приносить съ собой разрѣшеніе, то еще длится и наступившая съ самаго начала напряженность ожиданія и протекавшая между ними борьба различныхъ силъ. Такимъ образомъ, для эмоціональныхъ впечатлѣній въ извѣстномъ смыслѣ исчезаетъ различіе между чувственными формами сосуществованія и послѣдовательности: здѣсь отъ цѣлаго ряда ихъ остается только телеологическій моментъ, а тамъ, благодаря раздѣляющей силѣ ударенія, сосуществующее превращается сначала въ телеологическій рядъ и, какъ таковой, подвергается послѣдовательному сліянію.

За видимымъ—невидимое, за слышимымъ неслышное,—за чувственнымъ явленіемъ формъ лежитъ ихъ духовное содержаніе. Правда, послѣднее зависитъ отъ перваго, такъ какъ формы необходимы для его пробужденія, и все же не во всѣхъ отношеніяхъ пропорціонально ему; у него свой собственный дружескій или враждебный міръ—оно завязываетъ отношенія, которымъ не соответствуетъ ничто чувственного. Мы говорили уже о томъ, что формы могутъ далеко расходиться между собой въ своемъ чувственномъ качествѣ и при этомъ все же быть родственными въ ихъ эмоціональномъ впечатлѣніи; есть, напр., одинъ оттѣнокъ краснаго цвѣта, который похожъ на гремѣющій звукъ трубы. И обратно, формы могутъ по внѣшности быть сходны и въ то же время совершенно различны по своему духовному содержанію; Гете указываетъ на то, съ какою легкостью желтый цвѣтъ радикально мѣняетъ характеръ производимаго имъ настроенія. Потому-то часто случается при внѣшнемъ подражаніи формамъ произведенія, что цѣнность формъ гибнетъ оттого, что у копииста не хватаетъ чуткости къ формамъ и органовъ для воспріятія различныхъ оттѣнковъ. Поэтому также исходить изъ чувственныхъ элементовъ формы—значитъ идти ненадежнымъ путемъ въ искусствѣ,—ужъ лучше было бы исходить изъ предметнаго. И хотя мы сильно подчеркиваемъ значеніе формъ для художественнаго произведенія, мы не хотимъ сказать, что форма должна внѣшнимъ образомъ рѣзко бросаться въ глаза: формы могутъ быть громки и навязчивы въ ихъ чувственномъ явленіи, и при этомъ бѣдны содержаніемъ. Скорѣе, самое главное—это такой порядокъ формъ, при которомъ ихъ чувственные впечатлѣнія вступаютъ въ телеологическія сочетанія: онѣ должны выявить свои симпатіи и антипатіи, найти свое средство, на сопротивленіи испробовать свою силу и достигнуть законченности во взаимныхъ противоположностяхъ. Внѣшняя расточительность формъ, какъ у Фидуса или ванъ-де-Фельде—только манерность и не создастъ ничего путнаго. Напротивъ, у художниковъ, какъ Гольбейнъ и Лейблъ, форма не выступаетъ впередъ и однако своимъ эмоціональнымъ содержаніемъ одухотворяетъ все произведеніе.

Этого было бы достаточно для наших цѣлей, т. е. для анализа характера формы. Но нельзя ли и въ предметномъ провести различія между чувственнымъ явленіемъ и вторичнымъ впечатлѣніемъ? Можетъ быть, только послѣднее, отвлеченное отъ образа предмета, участвуетъ въ синтезѣ эстетическаго объекта? Тогда стало бы понятнымъ то, что раньше удивляло насъ: какъ возможно соединеніе формы и содержанія, и какъ можетъ итти рѣчь о ихъ соотвѣтствіи или несоотвѣтствіи, если мы для того, чтобы воспринимать чувственныя качества, какъ формы, должны отвлечься какъ разъ отъ ихъ предметнаго значенія.

Чтобы устранить недоразумѣнія, мы должны сейчасъ же заявить слѣдующее: если мы говоримъ здѣсь объ эмоціональныхъ впечатлѣніяхъ и о возможномъ эмоціональномъ обликѣ предмета, то мы имѣемъ въ виду не фальшивую и изолгавшуюся романтику, которой наслаждаются наивныя сердца, дешевую пищу сентиментальности; мы не замыкаемся и въ кругъ того, что въ болѣе благородномъ смыслѣ называется „искусствомъ настроеній“. Мы напоминаемъ о томъ, почему для вторичныхъ цвѣтовыхъ впечатлѣній мы не охотно соглашались принять выраженіе Гете, „настроеніе духа“: это, собственно говоря, вовсе не настроенія, это меньше, чѣмъ настроеніе, — можетъ быть, всего лишь элементы настроеній, дифференціалы, что-то такое, что, усиливаясь и разрастаясь, можетъ лишь стать настроеніемъ. Лишь о такого рода элементахъ можетъ итти рѣчь и въ предметномъ: многія содержанія вовсе не даютъ цѣльнаго настроенія и все же могутъ быть цѣнными въ художественномъ произведеніи. Въ нашемъ изслѣдованіи мы не ставимъ своей цѣлью защищать искусство настроеній, такъ же, какъ и говорить противъ него.

Мы постараемся сначала показать, что съ реальными объектами связываются вторичныя впечатлѣнія, и съ этой цѣлью обращаемъ вниманіе читателя на вопросъ: какимъ образомъ мы представляемъ объекты? Обыкновенно отвѣчаютъ: путемъ чувственнаго воспріятія. Ну, а если объекты удалены отъ насъ, т. е. недоступны для воспріятія, если они погибли? Тогда благодаря тѣмъ отпечаткамъ, которые сохраняются въ памяти, какъ воспоминанія о чувственныхъ впечатлѣніяхъ. А если мы никогда не видѣли предмета, то состав-

вляемъ себѣ его образъ, комбинируя такія чувственныя данныя, уцѣлѣвшія въ воспоминаніяхъ. Однимъ словомъ, существуетъ мнѣніе, что конкретные объекты тѣмъ или инымъ путемъ представляются въ образахъ. Въ этомъ мнѣніи заключается нѣкоторая доля правды; мы, безъ сомнѣнія, находимъ въ себѣ такого рода переживанія. Однако, взглядываясь пристальнѣе, мы легко можемъ замѣтить, что по большей части представленіе объекта совершается иначе. Что происходитъ въ насъ, когда мы бѣгло читаемъ или слушаемъ какой-нибудь рассказъ? Тамъ идетъ рѣчь о многихъ вещахъ, все новые предметы выплываютъ и вступаютъ въ новыя отношенія между собою, и мы понимаемъ каждое слово: значить, мы представляемъ себѣ объекты. Но возникаютъ ли при этомъ образы объектовъ? Быть можетъ; но все же такіе смутныя, что они недостаточны для точнаго различенія объектовъ; но мы, несмотря на это, увѣрены, что одинъ изъ названныхъ объектовъ не смѣшивается нами съ другимъ. А для большинства изъ нихъ отсутствуютъ даже отрывки воспоминаній. Безъ сомнѣнія, и здѣсь мы создаемъ представленія объектовъ, такъ какъ мы понимаемъ значенія словъ, но образовъ здѣсь нѣтъ. И эти образы не могутъ быть замѣнены понятіями, потому что дѣйствительно мыслить любое понятіе гораздо труднѣе, чѣмъ оживить чувственный образъ. Или, можетъ быть, слово — услышанное, прочтенное или повторенное про себя, — то-есть чувственный образъ слова замѣняетъ образъ объекта? Но, разумѣется, слово само по себѣ не будетъ представленіемъ объекта, такъ какъ не всѣ слова понимаются нами, — напр., слова незнакомаго языка. Понять слово значить именно — къ словесному образу прибавить нѣчто новое: представленіе того, что выражается этимъ словомъ. Для пониманія словъ, въ сознаніи на ряду со словеснымъ образомъ должно быть представленіе объекта: значить, одного слова недостаточно. Одно слово безъ сопутствующаго представленія объекта было бы звукомъ совершенно незнакомой рѣчи. На это возражали: съ извѣстными намъ словами связано представленіе объектовъ, съ неизвѣстными — нѣтъ; если бы мы знали, чѣмъ психологически одно отличается отъ другого, мы, можетъ быть, постигли бы необразное представленіе объекта. Но это различіе мы ощущаемъ, какъ нѣкоторый оттѣнокъ,

который, пожалуй, можно назвать чувствомъ знакомости: тождественно ли оно съ пониманіемъ слова? Такъ утверждали; однако это немислимо: чувство знакомости всегда одно и то же: значить, всѣ извѣстныя слова должны были бы имѣть одинаковый смыслъ. Точно такъ же слова языка, которымъ мы прежде владѣли, кажутся намъ знакомыми, хотя ихъ пониманіе уже утрачено, и мы не знаемъ, что они означаютъ.

Самое убѣдительное опроверженіе той теоріи, что представленіе объекта, при отсутствіи образа, замѣняется простымъ словомъ, заключается въ томъ, что во время представленія объекта можетъ отсутствовать и слово. Очень быстрое мышленіе—если человѣкъ не литераторъ по профессіи, да часто и въ этомъ случаѣ—происходитъ какъ безъ предметныхъ, такъ и безъ словесныхъ образовъ. Не хватаетъ времени даже для чувственного представленія словъ, и только заднимъ числомъ и съ трудомъ мысль ищетъ подходящаго словеснаго одѣянія. Бываютъ, слѣдовательно, представленія объектовъ совершенно безобразнаго характера, но все-таки достаточно опредѣленныя для различенія объектовъ; и эти безобразныя представленія подвижнѣе образныхъ, возникаютъ быстрѣе даже, чѣмъ слова; благодаря имъ, возможна самая быстрая смѣна представленій. Поэтому ихъ трудно и наблюдать, и въ тотъ моментъ, когда мы хотимъ уловить ихъ и анализировать,—ихъ уже больше нѣтъ, и кажется, что въ сознаніи на самомъ дѣлѣ не было рѣшительно ничего, словно наше мышленіе совершалось собственно безъ мышленія, словно мы могли думать объ объектахъ, не имѣя ровно никакихъ представленій о нихъ въ нашемъ сознаніи.

Но бываютъ случаи, когда безобразныя представленія обладаютъ длительностью и ростомъ. Напримѣръ, если мы желаемъ вспомнить прошлое переживаніе, намъ нужно что-нибудь, способное привлечь къ себѣ ассоціаціи; напрягая всѣ свои внутреннія силы и замкнувшись въ себя, мы удерживаемъ эту точку въ сознаніи и направляемъ на нее яркій свѣтъ вниманія. Часто этой концентрирующей точкой бываетъ образное представленіе, которое стоитъ въ какой-нибудь связи съ искомымъ; но нерѣдко при этомъ не оказывается никакого образа, и для привлеченія ассоціаціи не дано ничего, кромѣ имени искомага объекта, и вмѣстѣ съ нимъ появ-

ляется это безобразное представление о томъ, что обозначается этимъ именемъ: то-есть искомое въ безобразномъ представленіи. Значить, случается, что мы ищемъ воспоминаніе образа объекта съ помощью безобразнаго представленія объекта. Если напряженное вниманіе устраняетъ всякое вторженіе извнѣ, и несмотря на это, искомое вслиываетъ не сразу, тогда безобразное представление объекта, «ищущее» въ насъ, пріобрѣтаетъ такую широту и интенсивность, что всецѣло заполняетъ насъ,—это какъ разъ тотъ моментъ, гдѣ быстрое вмѣпательство анализа можетъ уловить его: и что же мы тогда находимъ? не однородно ли это съ переживаніями, которыя мы называемъ настроеніями? Не похоже ли это на вторичное впечатлѣніе цвѣтового оттѣнка, если цвѣтъ отовсюду наполняетъ глазъ, и мы всецѣло обратились въ зрѣніе, — или же на впечатлѣніе звука? Развѣ нѣтъ у него опредѣленнаго индивидуальнаго качества, и не находимъ ли мы другое эмоціональное качество въ каждомъ новомъ реальномъ объектѣ?

Я искалъ одинъ за другимъ при помощи именъ исчезнувшіе образы двухъ друзей изъ моей ранней молодости, и вмѣстѣ съ ихъ именами во мнѣ возникло нѣчто, столь опредѣленное по качеству, что я могъ бы сравнить это со вкусовымъ ощущеніемъ на языкѣ; и если бы желанные образы явились, они должны были бы доказать свою подлинность при помощи этихъ эмоціональныхъ качествъ. Но подобно тому, какъ цвѣтовое впечатлѣніе обыкновенно не развивается въ настоящее настроеніе духа, но остается только обрывкомъ настроенія, точно такъ же, истолковывая наше наблюденіе въ аналогичномъ смыслѣ, мы приходимъ къ гипотезѣ, что обычно неуловимое безобразное представление предмета носить характеръ эмоціональнаго элемента.

Какъ всякій цвѣтъ, всякая пространственная форма, звуковой интервалъ, точно такъ же и каждый извѣстный намъ реальный объектъ, повидимому, имѣетъ свое собственное, характеризующее его эмоціональное впечатлѣніе, которое оказывается достаточнымъ для различенія объектовъ во время процесса безобразнаго мышленія.

Попытаемся показать теперь, что цѣлью изображенія предметнаго въ искусствѣ является не чувственный образъ объекта, но безобразное впечатлѣніе предмета. Начнемъ съ поэзіи и остановимся сначала на томъ, что считается наиболѣе сильнымъ аргументомъ противъ нашего основного положенія. Обыкновенно отъ поэта требуютъ наглядности изображенія. Я хочу дать нѣсколько примѣровъ, которые, мнѣ кажется, вполне удовлетворяютъ этому требованію.

Вотъ стихи Мерики:

Дѣтскіе листья каштана—видишь, повисли, какъ крылья  
Бабочки влажной, едва коконъ покинувшей свой.

А вотъ изъ Лилиенкрона:

И роза желтая на черномъ саркофагѣ  
Покоилась средь мраморнаго зала.

Даетъ ли это намъ какой-нибудь образъ? Вѣроятно. У меня немного неполный; у художника, можетъ быть, настолько отчетливый, что онъ могъ бы зарисовать его. Но прочтите эти стихи нѣсколькимъ художникамъ и попросите ихъ нарисовать къ нимъ картины, ничего не прибавляя отъ себя: несомнѣнно, ни одна изъ нихъ не будетъ похожа на другую. Оказывается, что чувственный образъ можетъ возникнуть по поводу словъ поэта, но его детали не опредѣляются словами. Какія формы приметъ образъ, точнѣе—какой опредѣленный образъ всплываетъ въ сознаніи, это зависитъ отъ случайной игры ассоціацій. Поэтъ даетъ только тему для картины, которую исполняетъ фантазія читателя, если она на это способна; и тема въ подробностяхъ остается совершенно неопредѣленной. Поэтъ отвѣтственъ за образъ, всплывающій въ фантазіи читателя, столько же, какъ меценатъ, напримѣръ, за тѣ картины, которыя онъ заказываетъ. Некрасивъ или прекрасенъ образъ въ моей фантазіи, это зависитъ не отъ поэта, но отъ моего собственнаго художественнаго дарованія. Однимъ словомъ, такъ какъ возникновеніе нагляднаго образа ускользаетъ отъ вліянія поэта, то образы не могутъ имѣть существеннаго значенія для его произведенія; вѣдь, завершеніе существенныхъ чертъ не можетъ быть предоставлено случайной прихоти ассоціацій.

Слѣдите внимательнѣе за собою и будьте искренни — для большинства это не такъ трудно, если только поколебленъ предразсудокъ о поэтическомъ созерцаніи въ образахъ, — и вы должны будете признаться, что въ большинствѣ случаевъ фантазія вовсе не занимается творчествомъ законченныхъ образовъ: обрывки ихъ выплываютъ въ потокѣ звуковыхъ впечатлѣній, — но летучіе и смутныя, для того, чтобы снова расплыться. И все-таки поэтическое изображеніе предмета плѣняетъ насъ, и можетъ стать, оно потеряло бы въ своей прелести, если бы наша фантазія дорисовывала все. Я часто наблюдаю, слушая поэтическое произведеніе, какъ возникаютъ во мнѣ такія образныя представленія, о которыхъ я хорошо знаю, что они невѣрны: я переносу, напр., мѣсто происшествій какого-нибудь разсказа обыкновенно въ свою родную деревню, что по большей части плохо идетъ къ дѣлу; или при чтеніи „Единорога“ Рильке — я вижу, правда, что-то очень ясное, но только это вовсе не единорокъ, а лань, воспоминаніе объ одной прекрасной античной бронзѣ; этотъ образъ здѣсь вовсе не кстати, онъ вноситъ что-то чуждое,—собственно говоря, мѣшаетъ; несмотря на это, „Единорогъ“ вызываетъ во мнѣ самыя интенсивныя переживанія, но, разумѣется, не потому, что у меня возникаетъ этотъ образъ.

Но что же значить требованіе наглядности, если оно не касается образовъ фантазіи, не можетъ касаться ихъ, такъ какъ они не опредѣляются поэтомъ? Оно можетъ означать только одно: безобразное впечатлѣніе объекта; это требованіе живого и сильнаго впечатлѣнія.

Слова и словесныя сочетанія не одинаковы по силѣ своего внушенія: для описанія поэтъ долженъ выбирать самыя выразительныя слова. Его изображеніе должно западать въ душу. Образность слова при этомъ, конечно, имѣетъ симптоматическое значеніе: если безобразное впечатлѣніе объекта достигаетъ особенной живости, то оно легко разряжается въ отрывочныхъ образахъ. Подобные фрагменты воображенія такъ же мало составляютъ цѣль поэзіи, какъ и тѣ образы фантазіи, которые сплетаются со звуками музыки. Но если такіе фрагменты возникаютъ, это признакъ того, что поэтъ сумѣлъ дать мощное, хотя и безобразное впечатлѣніе пред-

мета: въ немъ вся суть, а эти ускользающія отъ контроля ассоціаціи образовъ — неважное украшеніе. Извѣстнымъ средствомъ изобразительнаго описанія является сравненіе. Но его вліяніе—не въ параллелизмѣ образовъ — развѣ я на самомъ дѣлѣ вижу у Мерике крылья молодой бабочки и рядомъ листья каштана? — его вліяніе въ однотонности безобразныхъ впечатлѣній: созвучіе ихъ обоихъ повышаетъ интенсивность. Другое средство въ сущности родственно сравненію, хотя по внѣшности кажется совсѣмъ инымъ: сопоставленіе объектовъ, дающихъ однотонныя впечатлѣнія, которые однако же были бы несравнимы какъ образы. Лирика Готфрида Келлера мастерски владѣетъ этимъ приѣмомъ, такъ же, какъ и народная пѣсня. Упомянемъ здѣсь же и о другомъ приѣмѣ поэтической изобразительности. Такъ какъ форма и предметъ играютъ одну и ту же роль, а именно вліяютъ своими безобразными впечатлѣніями, то возможно также созвучіе и между формой и предметомъ, а не только у самихъ формъ между собою и у самихъ предметовъ между собою; и можно такимъ образомъ углубить требованіе поэтической изобразительности: она должна оживлять предметное впечатлѣніе однотонными формами. Такое созвучіе обуславливаетъ силу впечатлѣнія, которой не могъ бы достигнуть простой образъ; мы ощущаемъ предметъ какъ бы пронизаннымъ внутреннимъ свѣтомъ и получаемъ часто отъ него болѣе сильное переживаніе, чѣмъ если бы онъ на яву или въ фантазіи стоялъ передъ нашими глазами.

---

Въ изобразительномъ искусствѣ нашъ тезисъ натолкнется на большія трудности. Вѣдь, укоренилось мнѣніе, что цѣль изобразительныхъ искусствъ—служить взорамъ, что они хотятъ давать и еще усиливать зрительныя качества вещей. Какъ, неужели и здѣсь искусство стремится не къ чувственному образу объекта, а къ чему-то безобразному, когда оно создаетъ «картины» и само называется «изобразительнымъ»? И при этомъ мы не можемъ даже ссылаться на такія произведенія, которыя явно рассчитаны на дѣйствіе формы и пренебрегаютъ—можетъ быть, по неспособности своей, какъ примитивы — конкретнымъ изображеніемъ вещей: это значило

бы уклоняться отъ возраженія. Мы должны показать, что предметное изображеніе даже у такихъ мастеровъ, которые въ совершенствѣ владѣютъ техникой, стремится къ безобразному. И не только тамъ, гдѣ темой является психическое, но и въ неодушевленныхъ предметахъ.

Я приведу сначала примѣръ, отличающійся крайней наглядностью: рисунки Рембрандта. Никто не станетъ оспаривать, что многіе изъ нихъ въ изображеніи предмета несравненны и вызываютъ особенно живое ощущеніе объекта. Ну, а спросите себя: какой видъ въ дѣйствительности имѣютъ изображенные предметы? Развѣ такой, какъ на рисункѣ? Желалъ ли художникъ, чтобы мы считали ихъ правдивыми? съ этими острыми линиями профиля, съ этими лентообразными контурами, съ этими удивительными пятнами и чертами на лицѣ и рукахъ, съ этими искромсанными одеждами? Но такъ не могутъ ни въ какомъ случаѣ выглядѣть вещи въ дѣйствительности, и художникъ не могъ заставлять насъ вѣрить въ это. Онъ не думаетъ, чтобы вещи выглядѣли такъ, какъ онъ ихъ рисуетъ. Онъ представляетъ вещи, которыя выглядятъ совсѣмъ иначе. Значитъ, онъ не желаетъ своимъ рисункомъ воспроизводить чувственную конкретность предмета. Правда, мы воспринимаемъ живое впечатлѣніе изображенного предмета; но оно не можетъ быть чувственнымъ образомъ предмета; картину, какъ образъ объекта, мы принимаемъ, такъ сказать, въ переносномъ смыслѣ: въ ней должно быть безобразное впечатлѣніе: Если въ этомъ цѣль художника, то онъ изберетъ тѣ средства, которыя оказываютъ самое глубокое дѣйствіе, не заботясь о томъ, достигается ли одновременно съ помощью данныхъ средствъ и чувственная конкретность или нѣтъ.

Если мы это ясно поняли въ рисункахъ, рассмотримъ вслѣдъ за ними офорты Рембрандта. Онъ внушаетъ намъ видъ луга, поля, не показывая ни одного стебля травы, ни одного колоса, его деревья покрыты листвою, а мы не видимъ, можетъ быть, ни единого листа въ его дѣйствительной конкретности. Не говорите, что это картины, видимыя издалека. Нѣтъ такого пункта, откуда ландшафтъ представлялся бы такой сѣтью линий и пятенъ, какъ художникъ рисуетъ его. Если бы изображенный ландшафтъ былъ

реаленъ, онъ никогда не могъ бы произвести на глазъ такого чувственнаго впечатлѣнія, которое внѣшнимъ образомъ совпадало бы съ офортомъ: только безобразное впечатлѣніе осталось бы тѣмъ же самымъ.

А теперь посмотрите на большія картины—его и другихъ художниковъ; и снова вы придете къ открытію, что для классическаго изображенія предмета вовсе нѣтъ надобности въ передачѣ чувственной конкретности: то, что мы въ дѣйствительности видимъ на картинѣ, можетъ сильно отличаться отъ предмета изображенія: мы не принимаемъ въ буквальномъ смыслѣ картинъ съ ихъ чувственнымъ описаніемъ предметнаго.

Я подозреваю, что у читателя давно уже наготовѣ одно возраженіе. Онъ можетъ сказать: художникъ только будитъ нашу фантазію, а она завершаетъ, дополняетъ и измѣняетъ образъ. Когда мы разсматриваемъ рисунки Рембрандта, мы «видимъ» вещи не такъ, какъ онѣ на самомъ дѣлѣ занесены на бумагу, но наша фантазія является на помощь, измѣняетъ ихъ и даетъ имъ естественный видъ; такими онѣ и кажутся намъ въ нашемъ воспріятіи. То же самое съ гравюрами и картинами: съ помощью нашей фантазіи создается въ концѣ концовъ вѣрный образъ конкретнаго предмета. На мѣсто того, что мы на самомъ дѣлѣ воспринимаемъ, фантазія подсовываетъ другой образъ, и мы думаемъ, что видимъ его. Но, хотя и обязанный своимъ существованіемъ отчасти нашей фантазіи, это все же чувственный образъ объекта, а не простое безобразное впечатлѣніе объекта.

Это разсужденіе вѣрно постольку, поскольку художникъ иногда заставляетъ работать и нашу фантазію. Но это случается лишь тамъ и тогда, гдѣ онъ остается господиномъ ея движеній, гдѣ онъ своими точными указаніями заставляетъ ее развивать элементы непосредственно воспріятого. Такъ, напримѣръ, при изображеніи на картинѣ глубины или дали: картина нарисована на плоскости, и строго говоря, мы видимъ только плоскость; если же она углубляется, это дѣло фантазіи; но какъ рѣзко, какъ далеко,— в се это точно опредѣлено данными перспективы. Напротивъ, художникъ ничего не можетъ предоставить нашей фантазіи для произвольнаго дополненія; онъ выпустилъ бы изъ рукъ свое про-

изведеніе неоконченнымъ и не заслуживалъ бы за свой трудъ ни порицаній, ни хвалы. Гравюра передаетъ всѣ предметы въ черныхъ и бѣлыхъ цвѣтахъ. Но ихъ видъ не таковъ, и, рассматривая гравюру, мы вовсе не получаемъ впечатлѣнія черныхъ и бѣлыхъ вещей. Мы не воспринимаемъ деревья черными, луга сѣрыми, а небо бѣлымъ. Но зависитъ ли это отъ того, что наша фантазія, какъ полагаютъ, дополняетъ краски ландшафта въ образномъ представленіи? Подставляетъ ли она на мѣсто того, что на самомъ дѣлѣ показываетъ гравюра, образъ красочнаго ландшафта? съ зелеными деревьями и лугами, съ пестрыми цвѣтами и синимъ небомъ? Я думаю, художникъ сказалъ бы: „благодарю покорно“ за такую работу профановъ надъ его произведеніями. Возможная дисгармонія дополненныхъ цвѣтовъ могла бы погубить его рисунокъ. Но слѣдите сами за собой: развѣ мы на самомъ дѣлѣ видимъ цвѣта? Конечно, у насъ есть впечатлѣніе совершенно нормальнаго ландшафта съ естественными красками; но мы его не видимъ: впечатлѣніе остается выобразнымъ. Художникъ-графикъ очень заинтересованъ и въ контрастѣ бѣлаго и чернаго: въ этомъ контрастѣ говоритъ „форма“, онъ не можетъ, слѣдовательно, быть стертымъ и покрытымъ красочными добавленіями фантазіи. По той же причинѣ въ намѣренія художника не можетъ входить, чтобы наша фантазія подставляла на мѣсто видимаго образа—другой, съ отличными отъ него линіями и тѣневыми пятнами: линія и тѣневая пятна нужны ему именно тамъ, гдѣ онъ даетъ ихъ: онѣ должны остаться, а не уступать мѣсто другимъ формамъ. Если художникъ имѣлъ въ виду другія формы, почему же онъ самъ не далъ ихъ, для чего бы сталъ онъ предоставлять ихъ зрителю? Нѣтъ, мы должны использовать чувственныя впечатлѣнія именно такъ, какъ они видимы для глаза на разстояніи, напередъ разсчитанномъ. Если бы образъ фантазіи вытѣснилъ ихъ, то образъ художника потерялъ бы свою форму. Безобразное впечатлѣніе объекта, напротивъ, не означаетъ никакого нарушенія формъ, которыя на ряду съ впечатлѣніемъ объекта говорятъ своимъ языкомъ, выражая свою своеобразность. Почти вездѣ въ графическомъ искусствѣ мы воспринимаемъ предметное иначе, чѣмъ оно непосредственно является подъ перомъ художника, и все-таки наша фантазія не смѣетъ на мѣсто его подставлять другой об-

разъ: такимъ образомъ, изображенный предметъ не оставляетъ въ насъ вообще никакого чувственного образа, ни копию, ни уменьшеннаго разстояніемъ изображенія, — онъ лишь внѣобразное впечатлѣніе. Позднѣе намъ придется подумать надъ объясненіемъ этого явленія, здѣсь достаточно констатировать фактъ: графикъ обыкновенно не даетъ глазу чувственного образа вещей, а нѣчто сильно отличное отъ него, и не позволяетъ нашей фантазіи, подставляя другой образъ, искажать своихъ формъ, а мы, несмотря на это, получаемъ отъ предмета живое впечатлѣніе, природа котораго должна быть, слѣдовательно, безобразной.

И живопись импрессионистской школы столь же наглядно даетъ понять, что ея цѣль заключается не въ чувственномъ воспроизведеніи предмета — что бы ни утверждали теоретики импрессионизма: — вѣдь, нѣтъ такого разстоянія—ни близкаго, ни далекаго,—и такого освѣщенія, при которомъ вещи являлись бы такими, какъ на ихъ картинахъ. И у другихъ художниковъ находимъ мы отклоненія отъ естественнаго вида объектовъ, только не такія рѣзкія. Мы вовсе не хотимъ оспаривать той истины, что и чувственная внѣшность объекта могла бы быть перенесена на картину; мы утверждаемъ только, что въ конечномъ счетѣ не она является цѣлью, а безобразное впечатлѣніе, хотя и она не исключается имъ. Она сама—одно изъ возможныхъ средствъ, которыя служатъ намѣченной цѣли: и чувственная внѣшность объекта способна вызывать безобразныя впечатлѣнія. Но она — не единственное средство. И тотъ фактъ, что художникъ, вмѣсто нея, пользуется и другими приѣмами, даетъ намъ достаточное доказательство того, что чувственный образъ объекта — тамъ, гдѣ онъ появляется, бываетъ не самоцѣлью, а лишь средствомъ для безобразнаго впечатлѣнія.

А если взглянуть пристальнѣе, то и въ этомъ случаѣ проявится нѣкоторое различіе. Чтобы оправдать его, теоретики говорятъ, что художникъ долженъ воспроизводить только существовавшее въ чувственномъ явленіи. При этомъ они забываютъ объ одномъ: что не имѣетъ смысла говорить о „существенномъ“, безъ отношенія къ чему бы то ни было. Существенно—для чего? Если все дѣло въ видимой сторонѣ предмета, какъ это полагаютъ, если

онъ изображается для зрѣнія и ради самаго зрѣнія, тогда нѣтъ никакого принципа выбора, тогда нельзя оправдать ни одного отступленія отъ зрительнаго явленія; для зрѣнія одинаково важна всякая деталь. Но если, напротивъ, какъ мы полагаемъ, все сводится къ впечатлѣнiю, то у насъ есть принципъ выбора: существенны лишь такіе моменты явленія, которые вліяютъ на впечатлѣніе объекта. Значитъ, кто допускаетъ, что художникъ долженъ схватывать одно существенное въ явленіи, тотъ признаетъ, что чувственное явленіе само по себѣ не является конечной цѣлью изобразительныхъ искусствъ.

Но если мы хотимъ до основанія поколебать укоренившійся взглядъ на это искусство, какъ на образное воззрѣніе предмета, то мы должны не только опровергнуть его, но и выяснитъ, какъ вообще могъ возникнуть этотъ предрасудокъ. Положимъ, долго искать не приходится. Это мнѣніе основано на весьма понятномъ самообманѣ. Чувственное созерцаніе рисунка, гравюры, картины даетъ намъ столь живое впечатлѣніе объекта, что предметъ, какъ мы его ощущаемъ, естественно кажется намъ на картинѣ прямо выступающимъ передъ нашими глазами: вѣдь, наше сознаніе уже приготовилось къ зрительному воспріятію.

Эта иллюзія совершенно неизбѣжна; и необходимо взглянуть въ дѣйствительныя данныя воспріятія и фантазіи, убѣдиться, что они оказываются иными, чѣмъ мы ожидали бы сообразно съ этимъ взглядомъ, чтобы по крайней мѣрѣ теоретически освободиться отъ него. Да эта иллюзія нисколько и не мѣшаетъ самому эстетическому переживанію; лишь тогда, когда хотятъ познать сущность искусства, она вводитъ въ заблужденіе теорію, становится предрасудкомъ, обманомъ, который нужно вскрыть.

Мы убѣдились, что и въ образовательномъ искусствѣ, такъ же, какъ и въ поэзіи, безобразное впечатлѣніе является конечной цѣлью изображенія предмета. Предметное вливается въ эстетическій объектъ только въ видѣ впечатлѣнія, или, какъ было сказано, въ видѣ впечатлѣнія настроенія, и при этомъ сочетаніи словъ приходится вновь отрещиваться отъ «искусства настроеній»; мы,

вѣдь, имѣемъ въ виду элементы настроеній, которые даже въ своей комбинаціи не всегда становятся тѣмъ, что въ широкой публикѣ называется „настроеніемъ“. Предметное координируется поэтому съ формальнымъ, которое тоже, вѣдь, только въ качествѣ впечатлѣнія, входитъ въ эстетическій объектъ. И мы понимаемъ теперь, что между содержаніемъ и формой возможно соотвѣтствіе, въ видѣ ли однотонности или дополнительнаго контраста, или же какъ-нибудь иначе. И даже если бы мы могли только съ нѣкоторой вѣроятностью доказать виѣчувственность предметнаго въ изобразительномъ искусствѣ, то это требованіе согласованности формы и содержанія возвысило бы нашъ взглядъ на степень достовѣрности, потому что никакимъ другимъ путемъ это согласованіе не объяснимо.

Въ дополнительномъ контрастѣ между собою форма и содержаніе часто встрѣчаются у Рембрандта: оборванныхъ нищихъ онъ одѣваетъ тяжелой пышностью линій и свѣта; часто и—у Лейбля, у Клингера, у Гойи. А однотонность сообщаетъ предметному ту удивительную глубину, которая даетъ искусству такое превосходство надъ дѣйствительностью даже въ изображеніи реальныхъ объектовъ: все значеніе формъ впитывается однозвучнымъ содержаніемъ, какъ побочные тоны основнымъ; подъ вліяніемъ указанной нами или подобной ей иллюзіи, все, что говорятъ формы, кажется намъ исходящимъ изъ самаго предмета. Это одна изъ причинъ, почему многіе проглядѣли самостоятельное дѣйствіе формъ: кажется, что предметъ все вобралъ въ себя. Для этого нѣтъ надобности, чтобы сила предметнаго впечатлѣнія превосходила силу формъ и, благодаря своей мощности, господствовала надъ ними. Разъ только оно не оказываетъ сопротивленія, тотчасъ происходитъ поглощеніе формъ. Конечно, это не случайное явленіе, что художники и цѣлыя эпохи, отличающіеся формальнымъ направленіемъ творчества, такъ часто изображаютъ „пассивныя“ лица, такъ замѣтны у нихъ нѣкоторая бессодержательность выраженія, недостатокъ интеллектуальной энергіи. Это значитъ: при эмпирическомъ наблюденіи изображеннаго лица, мы бы почувствовали его недостатки, его невыразительность. Поэтому всѣ, кому ничего не говоритъ языкъ формъ, находятъ такія лица пустыми и плоскими. Но этотъ недостатокъ, въ связи

съ художественнымъ цѣлымъ, означаетъ повышенную восприимчивость—способность впитывать въ себя выраженіе, струящееся изъ всѣхъ формъ статуи или картины. Я назову Ботичелли, Шонгауера, Харунобу, Фогелера, Тома, также Беллини. Взоры часто опущены, глаза полузакрыты. У другихъ встрѣчается параллельное направленіе взгляда, которое уничтожаетъ его непокорную активность. Кроткое, углубившееся въ себя, мечтательное, задумчивое—все это встрѣчается и у грековъ гораздо чаще, чѣмъ обыкновенно думаютъ; только искать этого надо въ оригиналахъ, потому что копии римлянъ не передаютъ оттѣнковъ. У Тома — дѣтское и простое во взглядѣ; у Момме скромность, когда онъ вкладываетъ въ глаза фризскихъ крестьянъ прелесть легкаго смущенія; въ особенности у примитивовъ греческой пластики эта удивительная музыка ихъ „пассивной“ улыбки. Каспаръ Давидъ Фридрихъ ставитъ людей въ полуоборотъ къ зрителю; такимъ образомъ, воспріятіе формъ не нарушается чуждымъ своеобразиемъ выраженія, въ нихъ точно сгущается настроеніе ландшафта: то же самое въ тихихъ избахъ Керстинга и ихъ тихихъ обитателей.

Поглощеніе формъ предметомъ облегчается, если онъ лежитъ въ центрѣ главныхъ формъ, то-есть, въ томъ мѣстѣ, откуда формы легче всего охватываются однимъ взглядомъ. Центръ самъ по себѣ можетъ быть и пустымъ, равъ только онъ допускаетъ удобное воспріятіе выразительныхъ формъ.

Все это доказываетъ, что форма и содержаніе въ искусствѣ родственны по своей природѣ. Предметъ не могъ бы собирать въ себѣ богатства формъ, если бы въ немъ самомъ не выступало именно его характерное настроеніе. Это обнаруживается и вотъ въ чемъ. Мы нашли динамическія отношенія между впечатлѣніями формъ: какъ стремленіе и исполненіе, какъ напряженность и разряженіе, они объединяются въ телеологическихъ сочетаніяхъ; другіе элементы съ различнымъ значеніемъ могутъ занять мѣсто промежуточныхъ звеньевъ; элементарныя единства въ свою очередь подчиняются болѣе широкой, объемлющей ихъ цѣли и т. д. Если обратить вниманіе на то предметное, что беретъ художникъ для

своего произведенія, то мы увидимъ, что онъ по большей части предпочитаетъ сюжетъ, въ которомъ—самымъ содержаніемъ его— дано телеологическое единство, состоящее изъ напряженности и разряженія. Въ пластикѣ—дополнительные контрасты тѣлесныхъ движеній и тенденцій движенія. Или представьте себѣ, какъ обыкновенно развивается любой разсказъ: онъ представляетъ собою болѣе или менѣе сложное зданіе телеологической структуры. Или содержаніе драмы: цѣлое—напряженность и разряженіе, элементы цѣлаго—событія отдѣльнаго акта, гдѣ замѣтна подобная же кривая, затѣмъ сцена, какъ элементарная составная единица акта, и каждая сцена опять сложена изъ мельчайшихъ динамическихъ единицъ, изъ вопроса и отвѣта въ діалогѣ, которые очевидно относятся другъ къ другу, какъ цѣлеполаганіе и достиженіе: но въ этомъ сложномъ построеніи каждая элементарная законченность исполняетъ особую функцію въ объемлющей ее системѣ: заданіе, сопротивленіе, замедленность, развитіе или разрѣшеніе.

Часто лишь форма и содержаніе, взятыя вмѣстѣ въ ихъ общемъ функціональномъ характерѣ, образуютъ динамическое единство. Вспомните Изенгеймскій алтарь: какой дополнительный контрастъ возникаетъ между жгучимъ крикомъ безумія крестныхъ страданій и мистическимъ мракомъ зеленого фона. Или же бываетъ и такъ, что только форма позволяетъ раскрыться динамическимъ отношеніямъ содержанія. Интересный примѣръ этого рода даетъ одна цвѣтная гравюра Тома, извѣстная подъ именемъ „Лѣсной идилліи“: впереди рыбаки, усталый отзвукъ трудового дня; въ глубинѣ хорювь юныхъ дѣвъ и въ тихихъ, сдержанныхъ тонахъ—вакхическое возбужденіе надвигающейся ночи. Эти оба составныхъ момента такъ уравновѣшены, что они нейтрализуютъ другъ друга; и если смотрѣть на эту картину въ безцвѣтной репродукціи, то они оба пропадаютъ. Но краски даютъ выразительность, развязываютъ скованныя силы. Въ большинствѣ оттисковъ основной тонъ—желтый и коричневый, но желтый смягченъ слабой примѣсью зеленого: желтое усиливаетъ своимъ соотвѣтствіемъ мотивъ задняго плана, легкое вакхическое возбужденіе, и дѣлаетъ его финальнымъ аккордомъ. На другихъ оттискахъ основной тонъ—голубой: здѣсь главнымъ мотивомъ сдѣланы усталыя сумерки. Но въ обоихъ случаяхъ

именно цвѣтъ даетъ смыслъ нейтральному, скованному содержанию, опредѣляя направленіе телеологическаго движенія отъ одного момента къ другому, и рѣшаетъ, какой изъ мотивовъ содержанія долженъ быть заданіемъ, какой развязкой.

Предметныя впечатлѣнія отличаются отъ впечатлѣній формъ двойнымъ характеромъ своего средства; оно бываетъ собственнымъ и заимствованнымъ; одно опредѣляется собственными качествами впечатлѣній, другое реальными отношеніями между ними. Всякое предметное впечатлѣніе, во-первыхъ, само по себѣ является элементомъ настроенія, качественно конкретнымъ: поэтому между различными предметными впечатлѣніями должны оказаться качественныя сходства и противоположности. Предметы, которые реально не имѣютъ ничего общаго между собою,—въ искусствѣ, благодаря своимъ эмоціалнымъ качествамъ, могутъ соответствовать или противоположаться другъ другу: примѣромъ можетъ служить картина Тома, о которой мы только что говорили. Или въ одномъ стихотвореніи Келлера: молодая дѣвушка, дерево въ цвѣту, чистый, свѣжій ключъ—вотъ однородные по своему настроенію моменты содержанія. Къ нимъ присоединяются, во-вторыхъ, всѣ реальныя отношенія, которыя съ подлинныхъ представленій объектовъ переносятся на ихъ впечатлѣнія. Всѣ отношенія, которыя въ дѣйствительности связываютъ вещи и явленія, неизбѣжно отражаются на предметныхъ впечатлѣніяхъ,—это одно дѣлаетъ ихъ способными при быстромъ процессѣ мышленія вполне замѣнять собою образы объектовъ: если бы они не восприняли всѣхъ ихъ симпатій, родственныхъ чертъ и антипатій, то подобное замѣстительство было бы невозможнымъ. Итакъ, въ то время какъ формальныя впечатлѣнія показываютъ только внутреннее, самостоятельное средство, предметныя впечатлѣнія обладаютъ и заимствованнымъ отъ реальныхъ объектовъ: характеръ отношеній реальныхъ объектовъ въ дѣйствительности—обуславливаетъ однородность или противоположность ихъ впечатлѣній.

Когда предметныя впечатлѣнія служатъ, помимо эстетическихъ цѣлей, для замѣстительства образныхъ представленій—а это бы-

ваётъ очень часто,—то проявляется одно лишь ихъ заимствованное средство. Въ искусствѣ же, напротивъ, сказывается и другое, самостоятельное. Какое изъ двухъ важно въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, не устанавливается общимъ правиломъ; это часто мѣшаетъ во вторично-творческомъ синтезѣ уловить замыселъ художника, то-есть понять его произведеніе. На нашей картинѣ Тома эмпирической интересъ заставляетъ неизбежно искать реальной связи между группами передняго и задняго плана; а для такого наблюдателя останется непонятой большая часть картинъ Маре. Въ лирикѣ преобладаютъ самостоятельныя отношенія: въ народной пѣснѣ ландшафтъ и любовное чувство переплетаются между собой безъ всякой реальной связи. Въ эпосѣ и драмѣ, напротивъ, большую роль играетъ заимствованное средство. Но случается и здѣсь, что цѣпь реальныхъ отношеній внезапно прерывается звеньями другого рода, что событія мотивируются не реально, а эмоціонально, встрѣчая обыкновенно поддержку со стороны формальныхъ впечатлѣній: въ сказочныхъ драмахъ Метерлинка, а иногда и у Ибсена. Это производитъ такое впечатлѣніе, какъ просвѣты изъ другого міра. Эдгаръ По, часто прибѣгая къ этому приему, своеобразно заставляетъ сплетаться, переходя другъ въ друга, эмоціональную и реальную мотивировку. Въ этихъ самостоятельныхъ видахъ средства и въ ихъ сочетаніяхъ съ реальными, заимствованными, поэтъ обладаетъ прекраснымъ средствомъ дѣлать невѣроятное правдоподобнымъ, всякую чудесную сказку—истинной; и становится понятнымъ, какъ романтика Новалиса могла сдѣлать попытку совершенно переоцѣнить значеніе реального.

---

Нашъ анализъ вскрылъ въ художественномъ произведеніи три разнородныхъ фактора: матеріаль, содержаніе и форму. Мы нашли общее имя для двухъ изъ нихъ. Содержаніе и форма лишь постольку входятъ въ эстетическій объектъ, поскольку приносятъ съ собой элементы построеній. Но можно показать, что этотъ выводъ относится и къ матеріалу, что и онъ примыкаетъ къ нимъ по сходству своихъ эстетическихъ функций. Матеріальное въ художественномъ произведеніи прежде всего дѣйствуетъ въ качествѣ

формы, съ той только разницею, что матеріалъ есть не свободно созданная, но данная форма. Матеріальный характеръ бронзы есть ея формальный характеръ: темный оттѣнокъ, на которомъ рѣзче выдѣляются очертанія линий, гладкая и удобная для полировки поверхность, на темный блескъ которой ложатся рѣзко очерченныя свѣтловыя пятна; кромѣ того, металлическія свойства ея—тяжесть, устойчивость и т. д. Различія одного матеріала отъ другого сводятся къ различіямъ данныхъ формъ: бронза отличается другими контрастами свѣтотѣней, чѣмъ мраморъ, на нее иначе падаетъ свѣтъ, а къ этому присоединяются различія цвѣта, контрастъ металлически гладкаго блеска съ зернистостью камня, и т. д. То, чѣмъ отличаются флейта, скрипка и рояль,—есть звуковая окраска тона, характерное звучаніе верхнихъ тоновъ. Итальянскій языкъ отличается отъ нѣмецкаго иными звуковыми сочетаніями. Въ нѣкоторыхъ видахъ матеріала появляется еще нѣчто вродѣ предметнаго ощущенія, напр. въ матеріалѣ пластики и архитектуры. Здѣсь, слѣдовательно, характеръ матеріала слагается изъ формальныхъ и предметныхъ впечатлѣній.

Разъ мы убѣдились въ томъ, что безобразные эмоціональные элементы формъ, предметнаго, матеріала являются настоящими слагаемыми эстетическаго объекта, мы не будемъ удивлены, встрѣтивъ еще новые элементы, которые лишь отдаленнымъ образомъ связаны съ чувственными сторонами художественнаго произведенія, и гдѣ непосредственно предшествующій этимъ элементамъ и дающій имъ жизнь antecedentъ—вовсе не чувственнаго происхожденія. Можно было бы говорить о „нечувственныхъ формахъ“, если позволительно такъ широко растянуть понятіе формы, чтобы оно охватывало всѣ факторы, не относящіеся ни къ содержанію, ни къ матеріалу. И сенсуалистическій догматъ, согласно которому чувственное возрѣніе является не только условіемъ и необходимымъ начальнымъ моментомъ эстетическаго воспріятія объекта, но и самымъ существеннымъ въ немъ, всѣмъ его содержаніемъ, такъ что эстетическое переживаніе замкнуто въ чувствѣ зрѣнія или слуха, и мы не можемъ и не должны стремиться ни къ чему дру-

гому, кромѣ чувственнаго воспріятія произведенія,—этотъ догматъ все яснѣе оказывается предразсудкомъ.

Я выдѣлю только одну группу нечувственныхъ формъ—самую важную, думается мнѣ: дифференціальныя ощущенія, или ощущенія различій. Когда мы испытываемъ что-нибудь, какъ отклоненіе отъ обычнаго, отъ нормальнаго, отъ какого-нибудь дѣйствующаго канона, въ насъ рождается эмоціональное впечатлѣніе особаго качества, которое по типу своему не отличается отъ эмоціональныхъ элементовъ чувственныхъ формъ, съ той только разницей, что его антецедентомъ является ощущеніе несходства, то есть нѣчто, недоступное чувственному воспріятію. Это область неисчерпаемаго многообразія, потому что дифференціальныя впечатлѣнія качественно отличаются между собой по ихъ исходному моменту, по ихъ силѣ и линіи расхожденій. И мы можемъ отмѣтить въ нихъ хорошо знакомые намъ виды сродства: однотонность и контрастъ.

Почему лирика чужого народа никогда вполне не раскрывается для насъ, даже если мы изучили его языкъ? Игру созвучій мы слышимъ, мы воспринимаемъ рѣзю за рѣзю и чувствуемъ ритмъ, мы понимаемъ смыслъ словъ и усваиваемъ образы, сравненія и содержаніе: всѣ чувственныя формы, всѣ предметы схватить мы можемъ. Чего же еще недостаетъ? Дифференціальныя впечатлѣнія: малѣйшія отступленія отъ обычнаго въ выборѣ выраженій, въ комбинаціи словъ, въ разстановкѣ и изгибахъ фразъ—все это можетъ схватить лишь тотъ, кто живетъ въ стихіи языка, кто, благодаря живому сознанию нормальнаго, непосредственно пораженъ всякимъ отклоненіемъ отъ него, подобно чувственному раздраженію. Но область нормальнаго въ языкѣ простирается еще далѣе. Всякій языкъ обладаетъ своей характерной степенью абстрактности и образности; повторяемость извѣстныхъ звуковыхъ сочетаній и нѣкоторые виды сравненій принадлежатъ къ области обычнаго: всякое отклоненіе отъ него въ полной силѣ ощущаетъ лишь тотъ, кому языкъ близокъ, какъ родной: но зато ужъ его всякое измѣненіе выраженія, образа, словеснаго сочетанія—поражаетъ, точно чувственное впечатлѣніе. Вотъ причина, почему мы никогда не понимаемъ вполне лирики чужого народа: здѣсь отсутствуютъ моменты, важные для синтеза эстетическаго объекта.

При этомъ открывається возможность двойныхъ и обратныхъ дифференцій. Опреѣленная степень отличія отъ обыкновеннаго можетъ, въ свою очередь, сдѣлаться исходнымъ пунктомъ и мѣрою для отклоненій, такъ что здѣсь всякое возвращеніе къ обычному испытывается, какъ отличіе. Рильке, который, какъ никто другой, владѣетъ искусствомъ пользоваться дифференціальными качествами, примѣшиваетъ намѣренно самые грубые прозаизмы: возникаетъ перекрестная игра дифференцій и ихъ превращеній.

Эту же мысль высказываетъ, въ сущности, и Ницше въ одномъ афоризмѣ о „хорошей прозѣ“: только „предъ лицомъ поэзіи“ можно писать хорошей прозой, она представляетъ непрерывную, вѣжливую войну съ поэзіей, и всѣ ея прелести состоятъ въ томъ, что она постоянно избѣгаетъ поэзіи и противорѣчитъ ей. Если невозможна поэзія, которая не держится на извѣстномъ разстояніи отъ обыкновенной прозы, то, въ свою очередь, хорошая проза держится на приличной дистанціи отъ поэзіи.

Все, что можетъ быть канонемъ, дѣлается исходнымъ пунктомъ активныхъ дифференціальныхъ ощущеній. Въ поэзіи геометрически застывшая система ритма: слова подчиняются ему, но не безъ нѣкоторыхъ нюансовъ, не безъ противорѣчій, ослабляющихъ строгость размѣра; каждое слово хочетъ удержать свое собственное слоговое удареніе и долготу и расширяетъ отведенное ему пространство въ стихѣ или немного суживаетъ его: такъ возникаютъ впечатлѣнія мелкихъ уклоненій отъ строгой системы. Далѣе, противоположность смысла и стиха: стихъ требуетъ подчеркиванія нѣкоторыхъ слоговъ, на которые должно падать главное удареніе, а смыслъ незамѣтно переноситъ акцентъ на другіе; затѣмъ отграниченіе каждаго стиха отъ сосѣднихъ: связь, требуемая смысломъ, перескакиваетъ черезъ эти промежутки, не всегда дозволяетъ дѣлать паузу, которая должна быть въ концѣ стиха, и, можетъ быть, переноситъ ее въ середину слѣдующаго стиха. Благодаря удареніямъ и паузамъ, необходимымъ по смыслу, происходитъ постоянное нарушеніе основной схемы; эти различія оживляютъ строеніе стиховъ; а схема, помимо своихъ ритмическихъ формальныхъ впечатлѣній, исполняетъ еще функцію—быть масштабомъ отклоне-

ній и вмѣстѣ съ тѣмъ основой дифференціальныхъ впечатлѣній. То же самое въ музыкѣ: математическая концепція такта должна ощущаться, какъ задній фонъ, для того, чтобы на немъ могъ выдѣляться живой потокъ звуковъ, и это достигается совокупностью тончайшихъ оттѣнковъ отличій.

Къ области дифференціальныхъ качествъ относится и то, что называютъ „стилизацией“. Вѣдь, не то создаетъ стилизацію, что чувственныя формы произведенія доминируютъ надъ его содержаніемъ,—это мы встрѣчаемъ и въ картинахъ Лейбля изъ крестьянской жизни, которыхъ, конечно, никто не назоветъ стилизованными, хотя форма въ нихъ—главное. Случается также, что формы для того, чтобы раскрыть свою силу, немного видоизмѣняютъ обыкновенный видъ объектовъ, но при этомъ отклоненіе можетъ особенно и не чувствоваться. И другія отклоненія отъ естественнаго сами по себѣ еще не означаютъ стилизаціи.

Мы уже говорили о томъ, что графика, вмѣсто обыкновеннаго образа объекта, даетъ нѣчто совсѣмъ другое, но впечатлѣніе объекта остается обычнымъ, и такимъ образомъ различіе не замѣчается. Весьма часто художникъ долженъ ввести измѣненіе именно съ тою цѣлью, чтобы сохранить обычное впечатлѣніе; математически точная передача реальныхъ пропорцій могла бы исказить впечатлѣніе: онъ долженъ нарисовать мѣсяць въ большемъ видѣ сравнительно съ тѣмъ, какъ мы его видимъ на самомъ дѣлѣ, разъ онъ хочетъ вызвать обычное впечатлѣніе: нарисованный въ настоящую величину, мѣсяць показался бы слишкомъ маленькимъ; или онъ долженъ уменьшать число цвѣтовъ на лугу,—иначе ихъ покажется чересчуръ много; онъ долженъ увеличить глазъ лошади и т. д. Все это такія отклоненія, когорыя не должны чувствоваться, отклоненія, которыя скорѣе преслѣдуютъ какъ разъ ту цѣль, чтобы устранить ненужное дифференціальное ощущеніе. Но если въ замыселъ художника входитъ опредѣленно осязаемое уклоненіе отъ натуральной формы, которое должно вызвать опредѣленные оттѣнки дифференціальныхъ ощущеній, то мы имѣемъ передъ собой стилизацію. При этомъ естественное, обычное даетъ канонъ; а направленіе и степень отклоненій обуславливаютъ качество впечатлѣнія. Но стилизація можетъ имѣть мѣсто не только въ различіяхъ

линейных очертаний, о которых при этомъ думаютъ прежде всего,— и расположеніе поверхностей, свѣтотѣни и всѣ другія чувственныя качества могутъ подвергнуться стилизирующимъ преобразованіямъ: они даютъ тогда не только свое собственное впечатлѣніе формъ, но вмѣстѣ съ нимъ, благодаря отклоненію отъ естественныхъ свойствъ предмета, и особыя дифференціальныя впечатлѣнія. Хорошіе примѣры представляютъ линіи и краски Беклина; синева его неба производитъ впечатлѣніе не только особаго красочнаго оттѣнка, но и отклоненія отъ обычнаго, и въ этомъ смыслѣ, можетъ быть, ея вліяніе глубже, чѣмъ просто чувственно-формальное.

У Ибсена пріобрѣтаетъ значеніе одинъ особый родъ дифференціальныхъ качествъ; нельзя вполнѣ понять его произведеній, пока не свыкнешься съ ихъ дифференціальной основой. Онъ рисуетъ карикатуры идеала, конечно, въ духѣ горькой серьезности. Основаніемъ для сравненія его фигуръ является „идеаль“, и для пониманія Ибсена нужно почувствовать тонъ ихъ отклоненій. Въ „Дикой уткѣ“ проведена перекрестная игра такихъ различій, которыя всѣ имѣютъ нѣчто общее въ основѣ, но при этомъ самыя несходныя направленія и степени: получается такое впечатлѣніе, какъ отъ игры рѣзкихъ металлическихъ звоновъ.

Ты, знающій, ты, знаній чьихъ избытокъ,  
Изъ бѣдности, отъ щедрой нищеты,  
Затантываемыхъ судьбой, отъ пытокъ  
Страдающихъ, освободишь ли ты?!  
Другіе—ты иного сплава слитокъ.  
Они же—отпрыски земныхъ корней—  
Цвѣтовъ благоухающихъ напитковъ,  
Острѣй чьи листья, тоньше и нѣжнѣй. \*)

Во многихъ произведеніяхъ основаніе для сравненія дается канонъ, обладающимъ эфемерной значимостью. Отклоненія отъ условностей дня и отъ моднаго стиля—сама мода обильно пользуется дифференціальными качествами—могутъ войти въ произведеніе, какъ его элементъ. Примѣровъ можно найти множество среди недолговѣчныхъ знаменитостей. Но такія дифференціальныя качества исчезаютъ со временемъ; какъ только канонъ вы-

\*) Переводъ Вл. Гняжнина.

пелъ изъ употребленія, базисъ отклоненій отсутствуетъ. Именно такія произведенія сами способствуютъ тому, чтобы создать новый условный стиль, вытѣснить старый, и такимъ образомъ подпиливаютъ сучекъ, на которомъ сидятъ самі. Ихъ созданіе нуждается въ старомъ стилѣ, какъ въ своемъ фонѣ. Здѣсь обнаруживается, что нѣкоторые эстетическіе объекты не могутъ считаться тождественными для различныхъ эпохъ: въ то время, когда они возникаютъ, они обладаютъ дифференціальными элементами, пропадающими впослѣдствіи, съ ними произведеніе можетъ быть цѣннымъ, — благодаря исчезновенію дифференціальныхъ качествъ, оно, можетъ быть, теряетъ свою цѣнность. И потомство не понимаетъ больше, что хорошаго могло быть въ этихъ произведеніяхъ. Оно не понимаетъ вкуса прежняго времени: но на самомъ дѣлѣ, здѣсь главное—не вкусъ, а перемѣна въ синтезѣ объекта; если со временемъ исчезли какіе-нибудь элементы, то объектъ сужденія перестаетъ быть однимъ и тѣмъ же. Такія произведенія, которыя построены на условныхъ вкусахъ дня, могутъ быть цѣнны для этого дня, но они старѣютъ. Лишь въ томъ случаѣ, если дифференціальныя качества имѣютъ основаніе для сравненія въ самомъ произведеніи или являются результатомъ уклоненій отъ общечеловѣческихъ, отъ естественныхъ нормъ или прочно укоренившихся институтовъ, они не умираютъ. Въ какой степени произведеніе страдаетъ отъ утратъ преходящихъ дифференціальныхъ элементовъ, зависитъ отъ того, какую часть цѣлаго они составляютъ. А это въ свою очередь зависитъ отъ личности художника. Чья оригинальность состоитъ лишь въ томъ, чтобы выдѣлить изъ своей эпохи, кому эпоха даетъ его своеобразіе, кто живетъ не столько въ самомъ себѣ, сколько въ окружающей средѣ, тотъ недолговѣченъ. Его созданія могутъ быть хороши для одного дня, но его произведенія крошатся по кускамъ, потому что дифференціальныя качества его ощущаются только современниками. Напротивъ, кто смогъ стать самимъ собою, для того,—пусть онъ живетъ либо со своимъ вѣкомъ, либо въ разрѣзъ съ нимъ,—это различіе лишь второстепенный моментъ. Безспорно у Рембрандта и было, и исчезло множество эфемерныхъ дифференціальныхъ качествъ, которыя мы можемъ теперь лишь съ трудомъ реконструировать, а не ощущать, но здѣсь

потеря несущественна сравнительно съ тѣмъ, что осталось жить.

Время беретъ и даетъ. Медленно или быстро оно измѣняетъ задній фонъ значимыхъ нормъ, въ которыхъ коренятся дифференціальныя качества; и невидимо, крошку за крошкой оно отнимаетъ у всѣхъ произведеній; и вмѣстѣ съ привычками жизни, словоупотребленіемъ, вмѣстѣ съ нравами и моральнымъ или религіознымъ міровоззрѣніемъ старѣютъ тѣ произведенія, для которыхъ они служатъ мѣрой сравненій. Происходитъ то же, что съ видимыми формами: гибнуть краски, гибнетъ ткань и другіе матеріалы. Но, какъ и здѣсь, время также даетъ: смягчая краски и давая имъ темный колоритъ, бронзѣ благородную ржавчину, оживляя зданія вывѣтрившимися камнями и мхомъ,—точно такъ же иногда и въ области нечувственныхъ формъ оно даетъ нечаянную прибыль: становясь чуждымъ, произведеніе получаетъ совершенно новыя отличія, и ихъ эмоціональныя качества часто сливаются съ эстетическимъ объектомъ, оживляя его. Эстетическая прелесть антикварныхъ вещей происходитъ изъ такихъ отличій, для которыхъ сравнительной мѣрой является современность. Такъ время отнимаетъ дифференціальныя качества, дѣлая произведеніе устарѣлымъ, но оно же даетъ и новыя, дѣлая его стариннымъ.

---

Итакъ, повсюду мы вынуждены были вступить въ противорѣчіе съ догмой, утверждающей самоцѣль чувственного созерцанія въ искусствѣ. Развлекать наши чувства—не составляетъ конечную цѣль художественнаго замысла. Главное въ музыкѣ—это неслышное, въ пластическомъ искусствѣ—невидимое и неосязаемое. Чувственное выступаетъ носителемъ нечувственного. Несмотря на указанный предразсудокъ, во всѣ эпохи люди смутно угадывали истину: въ чувственномъ воззрѣніи чуяли носителя нечувственного содержанія. Только это легко приводило къ недоразумѣнію, противоположеніе чувственному воззрѣнію приводило къ абстрактному, къ понятію: думали, что содержаніемъ является абстрактная идея, которая можетъ быть выражена и въ понятіяхъ. По поводу художественнаго произведенія спрашивали о его „идеѣ“ и старались облечь ее въ краткую формулу. Практическимъ выводомъ изъ этого было мертво-

рожденное „идейное“ искусство; если же отвергали этотъ выводъ, то считали необходимымъ вернуться къ сенсуализму. Виною тому былъ вулгарный, школьный взглядъ на характеръ противоположности: „или чувственное воззрѣніе, или понятіе“. Разъ мы назовемъ воззрѣніемъ все то, что не является понятіемъ и не относится къ разуму—а терминологія дѣло вкуса,—то разумѣется, эстетическій объектъ, содержимое художественнаго произведенія—воззрительной природы; но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы оно было чувственнымъ; нужно рѣшиться говорить о внѣчувственномъ воззрѣніи, потому что содержаніе произведенія слагается изъ комбинаціи эмоціональныхъ элементовъ и потому оказывается вовсе не чувственнымъ, но въ то же время и не отвлеченно-раціональнымъ по своей природѣ. Эстетическій объектъ вполне конкретенъ. Его нельзя втиснуть въ одну формулу: онъ наполняетъ все произведеніе, или точнѣе, онъ его предполагаетъ и требуетъ чувственнаго воспріятія дѣлаго. Содержимое музыкальной пьесы обнимаетъ всѣ ноты отъ первой до послѣдней, ни одной нельзя удалить безъ вреда для его пониманія, и оно не можетъ быть высказано иначе, чѣмъ въ этихъ звукахъ. Нечувственная конкретность эстетическаго объекта зависитъ отъ чувственной конкретности художественнаго произведенія. Эстетическое воспріятіе не можетъ обойтись безъ чувственнаго воззрѣнія, и оно нуждается въ немъ въ еще большей мѣрѣ, чѣмъ при эмпирическомъ знакомствѣ съ реальнымъ объектомъ, потому что должны быть восприняты и формы: это дѣлаетъ понятнымъ ихъ переопѣнку, хотя, конечно, ея не оправдываетъ.

Оказывается, что и пластическое искусство рассчитываетъ не на образное впечатлѣніе предметовъ, но на безобразное эмоціональное впечатлѣніе, что изображаемое содержаніе только съ этимъ безобразнымъ элементомъ входитъ въ цѣлое—въ эстетическій объектъ. Не слѣдуетъ думать, что этимъ стирается граница между изобразительнымъ и повѣствовательнымъ искусствомъ. Вѣдь, способъ, какимъ поражается безобразное впечатлѣніе, здѣсь и тамъ совершенно различенъ; легко можно было бы вскрыть и причину, по которой пластическое искусство въ изображеніи одновременнаго, поэзія—въ послѣдовательномъ достигаютъ наивысшей силы и яркости своихъ впечатлѣній. Но самое главное—это совершенно раз-

личный языкъ формъ этихъ искусствъ, изъ которыхъ ни одно не можетъ замѣнить другое: въ области формальнаго пролегаютъ главныя пограничныя линіи, которыя отдѣляютъ другъ отъ друга различныя отрасли искусства.

Довели ли мы до конца нашъ анализъ эстетическаго объекта? Мы намѣтили общую схему для рѣшенія проблемы: мы сказали, что изслѣдованіе объекта оцѣнки должно итти по тремъ направленіямъ: черезъ элементы объекта, черезъ форму координаціи этихъ элементовъ и черезъ категоріи. Такъ, для эмпирическаго, реальнаго объекта—или его субститута—элементами являются чувственные, воззрительныя качества, формами координаціи — протяженіе въ пространствѣ и времени, а категоріями—причинность и субстанціальность.

Вотъ, слѣдовательно, первый вопросъ: каковы элементы, изъ которыхъ строится эстетическій объектъ? Это эмоціо на л ь н ы я в п е ч а т л ѣ н і я. Матеріаль, предметъ и форма входятъ въ эстетическій объектъ не прямо, а въ видѣ приносимыхъ ими эмоціональныхъ элементовъ, къ которымъ присоединяются затѣмъ еще дифференціальныя впечатлѣнія другого рода. Элементы эстетическаго объекта, значитъ, не чувственно-воззрительны; правда, они также и не рационально-абстрактны, но представляютъ конкретныя переживанія съ индивидуально опредѣленнымъ содержаніемъ; это и не чувства, потому что у нихъ нѣтъ ничего общаго съ удовольствіемъ и страданіемъ; ближе всего они стоятъ къ душевнымъ настроеніямъ, съ той только разницей, что послѣднія непременно наполняютъ все существо субъекта; поэтому-то мы называемъ эти элементы эстетическаго объекта эмоціональными впечатлѣніями.

Второй вопросъ касается формы координаціи этихъ элементовъ. Мы нашли существенный характеръ связи въ послѣдовательномъ сліяніи. То-есть элементы не находятся одинъ подлѣ другого, а взаимно проникаютъ другъ друга. Но это не статическое состояніе слитности, а постоянное срастаніе. Значитъ, эстетическое переживаніе есть процессъ, имѣющій начало и конецъ. То же самое и въ пластическомъ искусствѣ: здѣсь сила удара превращаетъ порядокъ сосуществованія въ послѣдователь-

ность. И если при длительномъ созерцаніи пластическаго произведенія эстетическое переживаніе объекта кажется произвольно растяжимымъ, то это лишь потому, что тотъ же самый процессъ все возникаетъ и повторяется сызнова. И здѣсь главное — порядокъ и послѣдовательность, въ которыхъ сливаются эмоціональные элементы. Два момента встрѣчаются постоянно при эстетическомъ воспріятіи произведенія: интеграль уже знакомыхъ элементовъ, которые сливаются въ нѣкоторое единство, растворяясь въ немъ, и съ другой стороны, въ каждое мгновеніе вновь возникающій дифференціалъ, который сейчасъ же самъ сливается съ этимъ интеграломъ, слегка его видоизмѣняя. Бываетъ и такъ, что произведенія, отъ повседневной близости къ намъ, становятся черезчуръ знакомыми: тогда сознаніе перепрыгиваетъ черезъ послѣдовательность элементовъ, и произведеніе становится безжизненнымъ, теряя свою прелесть. Такъ случается не только со статуями, которыя мы каждый день видимъ кругомъ себя, но и съ музыкальной пьесой, если мы слишкомъ часто слышимъ ее въ одномъ и томъ же исполненіи. Это явленіе говоритъ въ пользу того взгляда, что не одни эмоціональные элементы важны и не одно ихъ сліяніе, но главнымъ образомъ процессъ ихъ послѣдовательнаго срастанія.

Третій вопросъ—о категоріяхъ эстетическаго объекта. Окончательно онъ можетъ быть рѣшенъ лишь тогда, когда мы разберемся въ значеніи эстетическихъ цѣнностей; вѣдь, категорія, какъ мы сказали, даетъ объективность, то-есть возможность оцѣнки: ее можно поэтому понять, лишь исходя изъ познанія смысла цѣнности. Здѣсь мы можемъ только сопоставить факты и посмотретьъ, на что они указываютъ.

Прежде всего въ неисчерпаемомъ многообразіи эмоціональныхъ впечатлѣній мы встрѣтили такія впечатлѣнія, которыя стоятъ близко другъ къ другу, благодаря ихъ качественному средству; нашли и такія, качественные различія которыхъ вырастаютъ до контраста. При этомъ намъ бросилось въ глаза, что средство впечатлѣній отчасти не зависитъ отъ сходства или несходства вызывающихъ ихъ чувственныхъ фактовъ; разнородныя чувственные качества могутъ пораждать близкія эмоціональныя качества; и

впечатлѣніе, производимое предметнымъ содержаніемъ, можетъ быть родственно съ впечатлѣніемъ матеріала и формъ, а также дифференціальныхъ качествъ: на этомъ, вѣдь, и покоится возможность сочетанія столь разнородныхъ факторовъ въ то единство, какимъ является эстетическій объектъ.

Во-вторыхъ, оказалось, что эмоціональныя впечатлѣнія предметнаго, кромѣ ихъ собственнаго, внутренняго сродства, обладаютъ еще другими, заимствованными видами сродства, взятыми отъ отчетливыхъ представленій реальныхъ объектовъ. Отношеніе дѣйствительныхъ объектовъ другъ къ другу отражается на заимствованныхъ антипатіяхъ и симпатіяхъ предметныхъ впечатлѣній.

И въ-третьихъ, мы нашли извѣстныя динамическія отношенія эмоціональныхъ впечатлѣній между собою: они могутъ относиться другъ къ другу, какъ напряженность и разряженіе, какъ цѣль и достиженіе. Благодаря этому, они координируются въ телеологическія единства; и мы нашли, что мелкія единства подчиняются болѣе широкимъ, объемлющимъ ихъ, и, поднимаясь все къ высшимъ ступенямъ, участвуютъ въ созданіи телеологической системы.

Мы нашли далѣе, что эти три рода отношеній не остаются независимыми другъ отъ друга, но что качественные и заимствованные виды сродства и контрастовъ служатъ цѣлямъ телеологическихъ сочетаній, отъ нихъ получаютъ новый смыслъ: именно, они являются, то какъ однотонность, какъ направленіе къ общей цѣли, то какъ преграда сказавшемуся стремленію, какъ сопротивленіе и противодѣйствіе; въ качествѣ промежуточныхъ звеньевъ, они могутъ вступить между моментами напряженія и разрѣшенія и вмѣстѣ съ ними образовать телеологическій рядъ. Соединимъ вмѣстѣ всѣ эти фактическіе моменты, чтобы напасть на какую-нибудь догадку для рѣшенія вопроса о категоріяхъ,—и мы, думается, не будемъ не очень далеки отъ истины, утверждая, что въ эстетическомъ объектѣ важнѣе всего телеологическая структура.

Наше изслѣдованіе окончено. Мы отыскиали элементъ, національную форму и категорію эстетическаго объекта. Но чувствуемъ ли мы удовлетвореніе? Едва ли. Не достаетъ чего-то, и сдается,

самаго важнаго. Подумаемъ надъ тѣмъ, чего же еще не хватаетъ, и мы найдемъ его: намъ еще чуждо понятіе эстетической цѣнности. Мы знаемъ элементы, а также построеніе этихъ элементовъ; мы не понимаемъ одного: какимъ образомъ это сложное цѣлое можетъ быть красивымъ или безобразнымъ, быть носителемъ эстетической цѣнности? Что общаго съ красотой у послѣдовательнаго сліянія телеологически напряженныхъ эмоціональных впечатлѣній? Но это должно было бы ясно открыться намъ, если бы мы на самомъ дѣлѣ проникли въ сущность эстетическаго объекта.

Да, это такъ; но мы, вѣдь, были готовы примириться съ тѣмъ, что наше изслѣдованіе должно остаться незаконченнымъ. Это именно то, о чемъ мы говорили, и уже въ началѣ, намѣчая общую схему рѣшенія обѣихъ основныхъ проблемъ эстетики, мы замѣтили, какъ неразрывно связаны между собой эти проблемы, благодаря вопросу о категоріяхъ; познаніе сущности объекта можетъ быть законченнымъ лишь вмѣстѣ съ выясненіемъ смысла цѣнности. Лишь въ дальнѣйшемъ изслѣдованіи поэтому мы въ правѣ ожидать удовлетворительнаго и полнаго рѣшенія проблемы эстетическаго объекта.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

**Сущность искусства.**



### III.

## СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА

Къ чему намъ искусство? На этотъ вопросъ каждая эпоха даетъ свой особый отвѣтъ. И кажется, словно вопросъ этотъ есть пробный камень эпохи, и отвѣтъ на него—исповѣдь, и, еще болѣе, чѣмъ для искусства, знаменателенъ для самого вѣка, который въ своемъ опредѣленіи искусства раскрываетъ себя и свои собственныя цѣли. Потому-то каждый вѣкъ, вспоминая отвѣты своихъ предшественниковъ, не можетъ удержаться отъ улыбки превосходства. Такъ улыбаемся мы надъ эпохой просвѣщенія, которая столь увлеклась своимъ школьнымъ педантизмомъ, что не сумѣла разглядѣть въ искусствѣ ничего, кромѣ средства просвѣщенія и моральнаго исправленія людей. Ужь этому-то съ тѣхъ поръ опытъ въ достаточной мѣрѣ научилъ насъ, что не здѣсь заключены эстетическія цѣнности; дидактика и мораль кажутся намъ скорѣе отрицаніемъ искусства, его помѣхой. Но не только на этомъ отрицательномъ убѣжденіи основано наше превосходство; мы нисколько не затрудняемся дать и положительный отвѣтъ; и въ указаніи конечныхъ цѣлей искусства нашъ во всемъ расколовшійся вѣкъ обнаруживаетъ такое поразительное единодушіе, что уже въ этомъ единствѣ мнѣній заключается доказательство нашей правоты. Чего мы ищемъ въ искусствѣ? Нашъ вѣкъ отвѣчаетъ: наслажденія. Эстетическая цѣнность обнаруживается въ наслажденіи искусствомъ. Это ходячее слово, подъ знакомъ котораго сегодня реализуется предложеніе и спросъ на искусство. И въ социальныхъ исканіяхъ мы стремимся къ «искусству для всѣхъ», такъ какъ всѣ имѣютъ право на наслажденіе. Искусство даетъ болѣе тонкое наслажденіе, и полагаютъ,

что оно дѣлаетъ утонченнымъ и благороднымъ того, кто имъ наслаждается: такъ наслажденіе искусствомъ становится долгомъ; педагогамъ внушаютъ мысль о необходимости съ ранняго дѣтства вводить ребенка въ міръ искусства и развивать въ немъ эстетическое наслажденіе природой; требуютъ, какъ гласить это изысканное выраженіе, „воспитанія, ведущаго черезъ искусство къ наслажденію природой“. Для отличія отъ другихъ наслажденій, мы награждаемъ наслажденіе искусствомъ-эпитетомъ «благородное». Просто ли это epitheton ornans? Или въ немъ сказывается смутное чаяніе иной мѣры цѣнностей, лежащей по ту сторону наслажденія? Или имъ хотятъ успокоить нечистую совѣсть передъ непрошенной ассоціаціей словъ, которыя такъ легко приходятъ въ голову при разговорахъ о наслажденіи искусствомъ: наслажденіе — пошлость?

Сомнѣніе въ гедонистическомъ истолкованіи эстетическихъ цѣнностей люди отгоняютъ, конечно, встрѣчнымъ вопросомъ: есть ли въ цѣломъ мірѣ иная цѣль, кромѣ радости и наслажденія, которую можетъ преслѣдовать искусство, разъ просвѣщеніе и моральное совершенствованіе не его дѣло? Что оно не создаетъ экономическихъ цѣнностей, подобно ремеслу и промышленности, объ этомъ не можетъ быть и спора; искусство остается въ сферѣ идеальнаго,—а можетъ ли кто-нибудь назвать другія идеальныя блага, кромѣ трехъ: просвѣщенія, моральнаго совершенствованія и утонченнаго наслажденія?

Можетъ быть, сошлутся при этомъ и на науку о душевной жизни людей. Уже съ давнихъ поръ приобрѣло право гражданства трехчленное дѣленіе психическихъ явленій—на интеллектъ, волю и чувство: это были три душевныя силы; а нынче, когда покончено съ ученіемъ о силахъ, это три рода внутреннихъ переживаній. Такъ или иначе, но теперь, какъ и прежде, полагаютъ, что въ каждой изъ этихъ силъ или родовъ переживаній заложена возможность особой цѣнности, въ каждомъ изъ нихъ должна быть своя вершина, свое совершенство. Такъ развертывается троичное созвѣздіе истины, добра и красоты: совершенство въ мышленіи, совершенство въ волѣ и совершенство въ чувствѣ. И значить, ис-

кусство зависит от чувства, то-есть от удовольствія и страданія.

Дальше сослались бы, навѣрное, на то, что говорить современная психологія объ эмоціональномъ тонѣ чувственныхъ ощущеній. Она пришла къ той мысли, что чувственные возбужденія не только качественно различны, но отличаются другъ отъ друга еще и тѣмъ, что одни въ большей, другіе въ меньшей степени окрашены чувствомъ удовольствія или страданія. Ну а важность чувственного воспріятія для эстетическаго созерцанія безспорна; мы созерцаемъ и слушаемъ, совершенно отдаваясь зрѣнію и слуху: развѣ не потому, что они окрашены чувствомъ удовольствія? Не вышиваемъ ли мы эмоціональные тоны зрѣніемъ и слухомъ, какъ пчела медъ изъ цвѣтговъ? Эстетическая цѣнность свелась бы къ суммѣ всѣхъ тѣхъ мелкихъ пріятныхъ оттѣнковъ, которые, подобно капелькамъ меда, связаны съ каждымъ ощущеніемъ. И эстетическое наслажденіе заключалось бы въ собираніи этихъ моментовъ удовольствія въ созерцаніи. Давать удовольствіе въ созерцаніи — это и будетъ, стало быть, цѣлью искусства.

Психологія подтверждаетъ это еще другимъ, косвеннымъ путемъ; дсвѣріе къ гедонистическому объясненію эстетическихъ цѣнностей должно сильно окрѣпнуть, когда люди видятъ, какъ психологія, безъ дальнѣйшихъ доказательствъ, беретъ эту теорію за основаніе, чтобы построить на немъ зданіе «эстетики снизу». Даже экспериментъ, что больше всего импонируетъ въ наукѣ, находитъ здѣсь точки приложенія: „экспериментальная эстетика“ работаетъ въ духѣ гедонистической теоріи и подаетъ надежду, что вскорѣ мы такимъ же точно образомъ овладѣемъ законами красоты, какъ и эмпирической природы. Въ горделивой скромности, пока еще ограничиваются самыми элементарными процессами, изслѣдуютъ, напримѣръ, пріятныя или непріятныя послѣдствія впечатлѣній простыхъ фигуръ, пишутъ и экспериментируютъ за и противъ золотого сѣченія, вѣроятно, въ надеждѣ когда-нибудь, исходя изъ этихъ элементовъ, приблизиться къ пониманію Фидія, Донателло, Рембрандта. Или, можетъ быть, они на это не надѣются? Но вѣдь они должны надѣяться, иначе все это экспериментирующее искусство будетъ только самообманомъ, еще

одной, никому не нужной, наукой „die Wissenschaft von dem Nichtwissenswerten“.

Далѣе, теорія наслажденія наперекоръ всякому сомнѣнiю могла бы выдвинуть тотъ фактъ, что нѣтъ ни одного художественнаго произведенія, въ которомъ отсутствовалъ бы гедонистическiй моментъ. Нѣтъ ни одного художника и ни одной отрасли искусства, которая совсѣмъ отказывалась бы отъ изящества. Но именно на этотъ пунктъ должно направить свои удары сомнѣнiе, потому что здѣсь ссылаются на факты. Я признаю безъ разговоровъ, что всякое художественное произведенiе содержитъ гедонистическiе моменты, но утверждаю: не въ нихъ конечная цѣль искусства, и сумма удовольствiя не критерiй цѣнности. Я не нахожу пропорціональнаго отношенiя между количествомъ наслажденiя и эстетической цѣнностью. Для кого декоративность не означаетъ вѣнецъ искусства, кто выше цѣнить неуклюжiе и грубые штрихи молодого Дюрера, чѣмъ все сладкозвучiе Рейнольдса и Лоренса, тотъ долженъ мѣрять другою мѣрсю. Если бы сумма удовольствiя была критерiемъ цѣнности, то какъ разъ самыя глубокiе художники плохо выдержали бы испытанiе, тогда такъ сладкой гармоничностью частей превосходятъ другихъ тѣ, чьи формы безсодержательны и банальны. Вообще, искусство съ трудомъ могло бы выдержать конкуренцiю съ наслажденiемъ; что даетъ больше наслажденiя: распятiе Грюневальда или хорошiй обѣдъ съ изысканными винами? Пожалуй, скажутъ—желая вывернуться, — что наслажденiе картиной „благороднѣе“ другого. Но если это не простое усиленiе того качества, которое приписывается и вину, если подъ этимъ разумѣютъ высшую оцѣнку удовольствiя, то эти слова выдають, что есть какой-то другой масштабъ, и что удовольствiе не является послѣдней цѣлью искусства. Или на помощь несостоятельной мѣрѣ количествомъ удовольствiя придутъ съ постулатомъ общезначимости: эстетическое удовольствiе „общезначимо“, это возвышаетъ его надъ субъективностью обыкновеннаго наслажденiя. Но это плохая услуга; всеобщаго согласiя эстетическихъ оцѣнокъ на самомъ дѣлѣ не наблюдается, а постулируемая общезначимость не имѣетъ никакого смысла въ гедоническихъ цѣнностяхъ; въ самомъ дѣлѣ, что это могло бы означать: то или дру-

гое произведеніе хотя и не даетъ, большинству людей никакого наслажденія, но оно должно было бы давать имъ наслажденіе?

Чувственный моментъ удовольствія въ художественномъ произведеніи есть то, что обыкновенно называютъ „красотой формъ“. Въ большей или меньшей степени она присутствуетъ во всякомъ произведеніи, но не степень ея опредѣляетъ іерархію цѣнностей. Есть художники, которые особенно дорожатъ ею, другіе ея избѣгаютъ: изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы послѣдніе были ниже первыхъ. Можно сравнивать въ этомъ отношеніи отдѣльныхъ художниковъ и цѣлые народы между собою и находить различія въ одаренности, а можетъ быть, и въ интенсивности стремленія. Красота формъ болѣе свойственна романскому искусству, чѣмъ нѣмецкому или нидерландскому. И говоря о формальной одаренности, большинство думаетъ при этомъ о способности формального изящества, которая ничуть не доказываетъ художественнаго таланта такъ какъ красота формъ слишкомъ легко сочетается съ тривиальностью ихъ смысла. Протестъ противъ формалистовъ часто бываетъ ничѣмъ инымъ, какъ бѣгствомъ и боязнью передъ пустой, красивой формой: отъ низкой оцѣнки формальной красоты переходятъ легко къ переоцѣнкѣ предметнаго въ искусствѣ, не замѣчая важнаго значенія формы для цѣнности произведенія.

Нельзя притти къ правильному пониманію и согласію въ области эстетическихъ явленій, не умѣя рѣзко разграничивать двухъ вещей. Обѣ онѣ касаются формы, въ обоихъ случаяхъ мы отвлекаемся отъ предметнаго значенія формальныхъ качествъ. Первое—это чувственная прелесть, то, что называютъ красотой формъ: такое сочетаніе чувственныхъ качествъ, которое вызываетъ ощущеніе изящества и пріятности. Второе — есть выразительность формы, ея языкъ, ея богатство эмоціональными качествами. Говоря о формальной одаренности, нужно указывать, что изъ двухъ имѣется въ виду, такъ какъ одно не связано съ другимъ: итальянцы имѣютъ талантъ къ красотѣ формы, нѣмцы къ ея глубинѣ и выразительности. И воспріимчивость къ обоимъ моментамъ не всегда одинакова: человѣкъ можетъ чувствовать изящество и прелесть формъ у итальянцевъ, и ему же можетъ быть недоступенъ языкъ примитивовъ или молодого Дюрера. Такъ какъ

оба момента независимы другъ отъ друга, то легко можетъ случиться, что ихъ несходство вырастетъ въ противоположность, они, вѣдь, борятся за преобладаніе надъ интересомъ художника: сильное предпочтеніе одного происходитъ въ ущербъ другому, по крайней мѣрѣ, равное совершенство въ обоихъ отношеніяхъ рѣдко и съ трудомъ достижимо. Когда замыслы всецѣло направлены на чарующую форму, она должна стать безсодержательной. Это будетъ чисто декоративное искусство. И изъ-за этого противорѣчія, которое такъ легко возникаетъ между красотой и содержаніемъ формъ, многіе художники — и далеко не худшіе — питаютъ къ первой такое отвращеніе. Богатство, содержательность являются рѣшающими для эстетической цѣнности. Не важна большая или меньшая привлекательность формы, важно то, чтобы форма была глубоко содержательна и въ своемъ эмоціональномъ характерѣ соотвѣтствовала бы произведенію, какъ цѣлому. Великіе художники не всегда отличаются болѣе красивой формой, но ихъ произведенія проникнуты глубиной и содержательностью формъ.

Мы, слѣдовательно, находимъ на самомъ дѣлѣ наличность пріятныхъ ощущеній, но никакого необходимаго соотвѣтствія между ихъ количествомъ и эстетической цѣнностью произведенія: вотъ причина, почему мы подвергаемъ сомнѣнію гедонистическое истолкованіе эстетическихъ цѣнностей. Къ этому же насъ могло бы привести и другое соображеніе. Въ возвышенномъ искусствѣ мы часто встрѣчаемъ черту серьезности и строгости, которая плохо уживается съ исканіемъ наслажденій и ожиданіемъ пріятнаго. Что-то возмущается въ насъ противъ отношенія именно къ лучшимъ художникамъ, какъ къ „*maîtres de plaisir*“. Чего ради въ такомъ случаѣ сталь бы художникъ гибнуть, оставаясь вѣрнымъ своему искусству въ нищетѣ и лишеніяхъ, служить ему, какъ грозному божеству, если искусство создано для наслажденія и для людей, желающихъ наслаждаться? И развѣ мы не съ радостью защитили бы лучшія творенія отъ назойливости сластолюбцевъ? Развѣ мы не чувствуемъ ясно, что художественное сластолюбіе пачкаетъ искусство и низводитъ его до пошлости?

Но если гедоническое не можетъ быть конечной цѣлью и тѣмъ не менѣе присутствуетъ во всякомъ произведеніи, то его можно

понять лишь, как средство для подчиненной цѣли. И дѣйствительно, не трудно въ этомъ смыслѣ отдать себѣ отчетъ въ функціяхъ гедоническаго элемента. Прелесть формы зоветъ къ ея созерцанію. Окрашенная удовольствіемъ форма привлекаетъ къ себѣ вниманіе и приковываетъ его: форма приобретаетъ возможность вывить все свое эмоціональное содержаніе, тогда какъ иначе остановившійся взоръ легко скользнулъ бы поверхъ нея и не далъ бы времени прислушаться къ голосу формы. Красота формъ можетъ такимъ образомъ облегчить усвоеніе содержанія; поэтому нельзя вовсе обойтись безъ чувственной привлекательности. Но только всегда остается опасность слишкомъ сильно подчеркнуть ее, сдѣлавъ изъ средства самоцѣль. Тогда искусство неизбежно становится плоскимъ; вмѣсто того, чтобы отдать себя на службу содержанію, облегчать его воспріятіе, красота формъ враждебно выступаетъ противъ ихъ содержанія. Это типичный упадокъ искусства, вырождающагося въ декоративность, которая, съ точки зрѣнія гедонистической доктрины, какъ разъ должна была бы означать апогей его развитія.

---

У насъ нѣтъ выраженія, которое съ той же недвусмысленностью обозначало бы эстетическую цѣнность, какъ, напр., слово „реальность“—извѣстную познавательную цѣнность. Естественнѣе всего напрашивается слово „красота“; и пока мы не приступили къ изслѣдованію эстетическихъ цѣнностей, это слово безвредно. Но разъ мы готовимся выяснять смыслъ цѣнностей, мы не вправе употреблять выраженіе, которое такъ легко даетъ поводъ къ недоразумѣніямъ, и на которомъ тяготѣетъ цѣлый грузъ предразсудковъ. Мы готовы примириться съ тѣмъ, что слово „красота“ употребляется не только для обозначенія эстетическихъ цѣнностей вообще, но и въ тѣсномъ смыслѣ, для особаго рода этихъ цѣнностей, когда прекрасное отграничиваютъ отъ возвышеннаго: пусть бы только это! Но много опаснѣе связь этого выраженія съ такими моментами, которые оказываются побочными и неважными для эстетики: оно можетъ сбить изслѣдователя съ правильного пути. Слова сильнѣе мыслей, и теоретическія заблужденія очень часто

происходить отъ многозначности употребляемыхъ выраженій. Но въ обыденной рѣчи именно эти побочныя значенія преобладаютъ: то, что обычно называютъ красотой, прямымъ образомъ не имѣетъ ничего общаго съ эстетической цѣнностью. Мы только что занимались однимъ изъ этихъ побочныхъ значеній, тѣмъ, которое повинно отчасти въ теоріи эстетическаго гедонизма. „Красивая форма“, какъ мы видѣли, является только средствомъ, а не конечной цѣлью, и вовсе не опредѣляющимъ моментомъ для эстетической цѣнности, или даже тождественнымъ съ нею. Красота формъ служитъ только для того, чтобы указать путь вниманію, съ ея помощью лишь облегчается воспріятіе содержания данныхъ формъ. Искусство вырождается и приходитъ въ упадокъ, какъ только въ ней начинаютъ полагать конечную цѣль.

Кромѣ того, выраженіе „красота“ связано и съ предметнымъ въ такомъ смыслѣ, который не совпадаетъ съ эстетической оцѣнкой. Мы говоримъ, напр., о красотѣ человѣка. Что мы подразумѣваемъ подъ этимъ? Прежде всего то же, что и въ первомъ случаѣ, извѣстную красоту формъ: прелесть чертъ, мягкость округленныхъ линій, нѣжный цвѣтъ лица, пріятную плавность движеній. Но къ этому присоединяются другіе опредѣляющіе моменты. Самымъ главнымъ обыкновенно бываетъ слѣдующій: во внѣшности человѣка сквозитъ тѣлесное и душевное здоровье. Горбъ можетъ имѣть очаровательныя контуры,—онъ останется уродствомъ. Часто привходитъ и второй моментъ: половая привлекательность, эротическая прелесть. А затѣмъ и третій: внѣшніе признаки соціальнаго аристократизма, всѣ тѣ особенности въ тѣлесныхъ формахъ, въ фізіономіи и мимикѣ, которыми господствующій классъ отличается отъ соціально подчиненныхъ.

Изъ этихъ трехъ или четырехъ моментовъ составляетъ понятіе красоты; оно неизбѣжно видоизмѣняется смотря по тому, какой моментъ подчеркивается сильнѣе; къ тому же каждый изъ этихъ моментовъ самъ по себѣ измѣнчивъ; миловидность, напр., для каждой расы будетъ естественно иною. Этимъ объясняется, почему невозможенъ одинъ всеобщій идеалъ человѣческой красоты: всякій народъ и всякій вѣкъ неизбѣжно составляютъ себѣ другой идеалъ

красоты. Отсюда хотѣли вывести измѣнчивость и различіе эстетическихъ цѣнностей; на это мы не имѣемъ никакого права, потому что этотъ идеаль красоты не имѣетъ ничего общаго съ эстетической цѣнностью. Но отъ этого идеала зависитъ, въ свою очередь, основной типъ одежды, которая, по крайней мѣрѣ у женщины, служитъ для того, чтобы усиливать и подчеркивать красоту. Смотря по тому, какой изъ факторовъ красоты выступаетъ на первый планъ, одежда получаетъ существенно другой характеръ. Подчеркиваніе благородства сказывается въ костюмѣ умышленно явной неприспособленностью его для экономическаго труда или въ роскоши тканей, все равно подлинной или поддѣльной. Подчеркиваніе сексуальнаго производитъ тѣ аномаліи, которыя съ карикатурной рѣзкостью выставляютъ на видъ половыя различія. И напротивъ, какъ только начинаютъ больше цѣнить здоровье и жизнеспособность, появляются „реформы“ костюма. Нашъ вѣкъ и въ своей одеждѣ далекъ отъ единства, и мы присутствуемъ при забавной конкurreнціи этихъ трехъ основныхъ типовъ, изъ которыхъ ни одинъ не стоитъ въ необходимой связи съ эстетической цѣнностью.

Что привлекательность красиваго лица и роскошь одѣянія недостаточны для созданія цѣнности художественнаго произведенія, это ясно доказали живописцы и скульпторы, которые много занимались ими. Греческая пластика достигла, правда, своего совершенства въ изображеніи одѣтыхъ фигуръ, но этимъ она обязана только глубинѣ и выразительности формъ, которыя говорятъ намъ языкомъ, непосредственнымъ, какъ музыка: одежда даетъ болѣе богатая возможности для формы, чѣмъ обнаженное тѣло. Удивлялись тому, что присущая предметамъ красота недостаточна для цѣнности пластическаго произведенія. Почему портретъ прекрасной женщины самъ по себѣ можетъ и не быть прекраснымъ? Причину легко найти: мы попадаемъ впросакъ на обманчивомъ тождествѣ выраженій. Предметная красота и эстетическая цѣнность—понятія, не покрывающія другъ друга, не совпадающія даже частично. Предметная красота, пожалуй, еще менѣе связана съ искусствомъ, чѣмъ красота формъ; это совершенно внѣэстетическая цѣнность, и мы уже выше показали, что предметное не въ состояніи перенести своихъ внѣэстетическихъ цѣнностей на произведенія искусства,

сообщить имъ вліяніе на эстетическую цѣнность. Нашъ анализъ человѣческой красоты вскрываетъ ядро этого понятія: помимо гедонического привкуса чувственной прелести формы — важную роль здѣсь играютъ жизненные инстинкты. Здоровая жизнеспособность, половая привлекательность или благородство тѣхъ, кто остался непобѣдителемъ въ борьбѣ за существованіе, — всѣ эти мотивы коренятся въ волѣ къ жизни; и такимъ образомъ предметная красота оказывается одной вѣтвью жизненныхъ цѣнностей. Для доказательства этого нѣтъ надобности въ біологической спекуляціи и въ дарвинизмѣ, который внесъ немалую путаницу, вызвавъ попытки эволюціоннаго объясненія въ области эстетики: глупое предпріятіе, запутавшееся въ двусмысленности слова „красота“ и положившее вульгарное словоупотребленіе безъ проверки въ основу науки. Между жизненнымъ инстинктомъ и искусствомъ нѣтъ цѣпи непрерывности, эстетическая цѣнность и предметная красота не идентичны.

Разумѣется, это еще не значитъ, что она должна быть изгнана изъ художественнаго произведенія; но она не является эстетической цѣнностью и не обуславливаетъ ея. Произведеніе, гдѣ она доминируетъ, можетъ быть нестерпимо пошлымъ, произведеніе, гдѣ ея нѣтъ, можетъ вести къ высочайшимъ предѣламъ совершеннаго. Тамъ, гдѣ она допущена, она можетъ проявляться двоякимъ образомъ: прежде всего въ содержаніи, вмѣстѣ съ реальными моментами жизненныхъ интересовъ, т. е. вліяя, какъ и всякій другой родъ предметныхъ впечатлѣній; а во-вторыхъ, какъ чувственная прелесть формы, она привлекаетъ къ интенсивному созерцанію, она манитъ взоръ и привлекаетъ его: такъ помогаетъ она воспріятію произведенія. Но понятно, что многіе художники охотно отказываются отъ этихъ приманокъ, чтобы не быть поставленными на одну доску съ безсодержательными, сладенькими живописцами. А съ другой стороны, образованная публика требуетъ предметной красоты, особенно же благороднаго типа; и это требованіе у народа, надѣленнаго восковымъ упорствомъ японцевъ становится ослѣпляющимъ предразсудкомъ.

Еще одно, третье понятіе красоты, находимъ мы въ незаконномъ сплетеніи съ эстетическими цѣнностями, и при томъ такъ, что оно вмѣняется художникамъ въ обязанность. Оно становится повтому особенно замѣтнымъ при часто повторяющихся попыткахъ отъ него отдѣлаться. Есть художники, которые поднимаютъ бунтъ противъ этой обязанности, становясь „по ту сторону красоты и безобразія“: здѣсь имѣется въ виду третье понятіе цѣнности. И они всегда находятъ поддержку теоретиковъ, которые на примѣрахъ обнаруживаютъ ничтожество красоты и уродства. Это третье понятіе, можетъ-быть, соприкасается по содержанію съ уже отмѣченнымъ, но оно совершенно другого происхожденія. Рѣчь идетъ о «классическомъ» типѣ красоты. Это заимствованная форма, заимствованная оттуда, гдѣ данная эпоха ищетъ свои классическіе образцы. Определенныя качества предметнаго, свойственныя классикамъ, считаются закономъ красоты, напр., женскій типъ поздняго возрожденія или линіи тѣла греческой пластики средняго періода. Извѣстное внѣшнее согласованіе съ предметными чертами классическаго искусства становится нормой красоты. Этотъ законъ, какъ не трудно понять, вполне гетерономенъ; онъ не стоитъ, слѣдовательно, ни въ какомъ внутреннемъ отношеніи къ автономной эстетической цѣнности, и такъ же мало можетъ помочь уразумѣнію эстетической цѣнности, какъ упомянутыя выше понятія красоты. И художники съ полнымъ правомъ встаютъ противъ него; они только ошибаются, полагая, что умные люди могутъ предъявлять имъ подобныя требованія.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что надъ словомъ «красота» выросла масса чуждыхъ значеній, и то, что обычно называется красотой въ жизни, а также въ книгахъ объ искусствѣ, не имѣетъ съ эстетическими цѣнностями ничего или мало общаго — такъ мало, что она можетъ даже сдѣлаться враждебной эстетическому: во-первыхъ, формальная красота, то есть чувственно пріятное, прелесть формы; во-вторыхъ, предметная красота, отрасль жизненныхъ цѣнностей; и въ-третьихъ, классическая красота, цѣнность вполне гетерономная. И мы бы очутились во власти всѣхъ связанныхъ съ этимъ предразсудковъ, если бы вздумали довѣриться указаніямъ этого термина: понятіе формальной красоты вернуло бы насъ къ

эстетическому гедонизму; понятіе предметной красоты навязало бы намъ взглядъ, что искусство является отроеткомъ жизненныхъ цѣнностей; а понятіе классической красоты подвергло бы опасности понятіе автономіи. Мы лучше будемъ говорить поэтому— нѣсколько многословно — вмѣсто „красоты“ объ „эстетическихъ цѣностяхъ“; вѣдь ясность и однозначность выраженія важнѣ краткости и замкнутости рѣчи.

---

Вопросъ о смыслѣ и значеніи эстетическихъ цѣнностей мы можемъ поставить и въ такой формѣ: каковы конечныя цѣли художественнаго творчества? Здѣсь открывается путь, который, по крайней мѣрѣ, позволяетъ приблизиться къ рѣшенію задачи, хотя и не достигнуть ея вполне. Именно, если намъ удастся подмѣтить, какъ искусство борется со вторженіемъ въ него чуждыхъ элементовъ, и съ какого рода элементами оно борется, то мы, можетъ быть, нападёмъ на догадку, что имѣетъ для него главное значеніе.

Если художественное произведеніе включаетъ въ себѣ нѣчто предметное, то, какъ уже многими было замѣчено, это предметное теряетъ характеръ дѣйствительности. Искусство не хочетъ вызывать впечатлѣнія дѣйствительнаго, но давать, какъ принято выражаться, лишь „видимость“ его. Это не зависитъ отъ неспособности искусства; что съ такими средствами, которыя находятся въ распоряженіи искусства, очень легко можно вызывать иллюзіи, доказываютъ восковыя фигуры и панорама. Отсутствіе иллюзіи не является также случайнымъ послѣдствіемъ какихъ-нибудь другихъ расчетовъ, — нѣтъ, искусство намѣренно отказывается отъ иллюзіи. И не такъ, какъ избѣгаютъ чего-нибудь излишняго, жалѣя свои силы,—иллюзія избѣгается, потому что она мѣшаетъ. Это доказываютъ нѣкоторые факторы, которые вводятся съ тою цѣлью, чтобы устранить иллюзію: все, что служитъ для изолированія произведенія искусства, то-есть, для отвлеченія отъ его реальной обстановки: въ пластикѣ, гдѣ иллюзія навязывается сама собою, пьедесталь, бѣлый цвѣтъ или нереальная окраска матеріала, въ поэзіи скованная рѣчь, въ драмѣ нарушающая иллюзію рамка самой сцены. Статуя, такъ поставленная и такъ раскрашенная, что ее

можно принять за дѣйствительность, утратила бы свое эстетическое дѣйствіе. Возможность эстетической цѣнности — „объективность“—зависитъ, слѣдовательно, отъ того, что избѣгается иллюзія. Но почему? Въ поискахъ за ближайшимъ основаніемъ этого, была изобрѣтена формула: искусство требуетъ незаинтересованнаго созерцанія. Во время эстетическаго переживанія воля субъекта должна молчать. Не должно рождаться ни желанія, ни влеченія, ни любви, ни ненависти, не должно быть ни страха, ни надежды. Вотъ нарисованы плоды: я не долженъ думать о сладости ихъ вкуса, не долженъ желать ихъ стѣсть; вотъ цвѣты: я не долженъ желать сорвать ихъ, чтобы украсить ими свою комнату; вотъ борьба: я не долженъ желать вмѣшаться, разнять борцовъ, помочь. Если бы мы приняли искусство за дѣйствительность—пусть и тогда не послѣдуетъ никакого дѣйствія, все-таки воля и желаніе проснутся. Но предъ лицомъ искусства воля должна молчать; я весь пассивно долженъ отдаться созерцанію. Такимъ образомъ, мы нашли, что является помѣхой, противъ которой борется искусство: пробужденіе воли въ зрителѣ. Не допустить его—въ этомъ задача разрушающихъ иллюзію моментовъ.

Но почему собственная воля мѣшаетъ созерцанію? Почему воля должна молчать? Являются три предположенія. Или спокойствіе воли — самоцѣль; тогда значеніе искусства въ томъ именно и заключается, чтобы привести волю къ молчанію, освободить ее отъ самой себя. Эта гипотеза приемлема только для радикальнаго пессимиста, который утверждаетъ злополучность воли самой въ себѣ, и строго говоря, эта гипотеза не даетъ никакой положительной цѣнности. Игра съ двойнымъ отрицаніемъ у пессимиста не приводитъ ни къ какому утвержденію; удовольствіе и страданіе не являются діаметрально противоположными понятіями. Если всякое смягченіе страданія представляло бы положительную цѣнность, то пришлось бы предполагать въ основѣ всего неисчерпаемый источникъ наслажденія, которое сейчасъ же заполняетъ всякую пустоту. Къ тому же волюнтаристическій пессимизмъ кажется мнѣ внутренне несостоятельнымъ: влеченіе, какъ корень всѣхъ значимыхъ для субъекта цѣнностей, само не можетъ подлежать ни положительной, ни отрицательной оцѣнкѣ; только удовлетвореніе и

стѣсненіе инстинкта создаютъ цѣнное и нецѣнное, но желаніе, какъ таковое, не можетъ быть враждебно цѣнности; напротивъ, оно является основой всѣхъ цѣнностей, такъ какъ ни одна цѣнность не мыслима безъ инстинктивнаго желанія; только помѣха для раскрытія влеченія, только преграда на пути къ его осуществленію является отрицательной цѣнностью.

Вторая гипотеза состоитъ вотъ въ чемъ: самостоятельное движеніе воли могло бы помѣшать акту эстетическаго воспріятія. Можетъ быть, мы должны для того оставаться пассивными, чтобы спокойно отдаться вліянію произведенія. Мы должны быть неподвижны, какъ сосудъ, пріемлющій дары. И разумѣется, этотъ моментъ играетъ свою роль. Эстетическій объектъ требуетъ точнаго усвоенія всѣхъ чувственныхъ данныхъ; мы должны наблюдать внимательнѣе, чѣмъ при эмпирическомъ воспріятіи; при фактической узости нашего сознанія, конечно, выгоднѣе, если наше вниманіе не отвлекается произвольными движеніями воли, и все поле сознанія остается свободнымъ для эстетическаго объекта. Этотъ моментъ, слѣдовательно, необходимо привать въ соображеніе; но все-таки онъ не можетъ быть главнымъ основаніемъ для нашего запрета. Вѣдь, смотря на картину, я часто испытываю желаніе обладать ею, часто сильный, настойчивый порывъ, который, разумѣется, служить помѣхой, суживая поле сознанія: и все-таки ея значеніе кажется ничтожнымъ. Слѣдовательно, это не одно и то же, направлено ли пробудившееся желаніе на произведеніе, какъ таковое, когда я желаю пріобрѣсти его, или интересъ связывается съ изображеннымъ предметомъ: но для поля сознанія между этими обоими случаями нѣтъ никакой разницы. Запрещеніе касается только волевого интереса, вызваннаго изображеннымъ предметомъ, который участвуетъ въ созданіи эстетическаго объекта и могъ бы влечь въ него. вмѣстѣ съ собою связанный съ нимъ интересъ. Значить, дѣло въ томъ, чтобы къ переживанію эстетическаго объекта не примѣшивалось произвольнаго движенія воли — и не только по той причинѣ, что это стѣснило бы наличное поле сознанія: значить, эстетическій объектъ не совмѣстимъ съ произвольнымъ движеніемъ воли.

И здѣсь само собою возникаетъ третье предположеніе. Въ са-

момъ дѣлѣ, намъ стоитъ лишь подумать о томъ, что произвольныя движенія будутъ особенно мѣшать во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, гдѣ управлять движеніемъ, вести—входить въ намѣренія дѣятеля. Когда нужно привести что-нибудь къ нѣкоторой цѣли, оно должно оставаться спокойнымъ, пассивно отдаться направляющей рукѣ. На это, можетъ быть и намекаетъ запретъ, налагаемый на волевые интересы: моя воля должна быть спокойной, чтобы чужая воля на мнѣ осуществилась. Въ этомъ случаѣ эстетическое переживаніе будетъ означать направленіе воли, пассивное движеніе моей воли къ нѣкоторой цѣли, быть можетъ, и достиженіе цѣли — но безъ моей собственной активности. Это будетъ пассивнымъ обнаруженіемъ влеченія. Конечно, въ сжатыхъ словахъ это звучитъ парадоксально и въ буквальномъ смыслѣ является противорѣчіемъ. Вѣдь, обнаруженіе влеченія тождественно съ активностью, и опредѣленіе „пассивное“ не можетъ къ нему прилагаться. Точнѣе мы выразимъ нашу гипотезу такимъ образомъ: здѣсь дѣло въ томъ, что тѣ разнообразныя переживанія напряженности и разряженія, которыя обычно возникаютъ въ пробудившемся влеченіи, и въ которыхъ мы сознаемъ нашу собственную активность—первый легкій проблескъ желанія, напряженное влеченіе къ цѣли, рѣшительное устремленіе, колебанія выбора, быстрое „впередъ къ дѣйствию“, преграды, борьба, изнеможеніе, новый порывъ, близость цѣли, достиженіе,— быть можетъ, всѣ эти переживанія, которыя нормальнымъ путемъ возникаютъ изъ влеченія и усиливаютъ его ростъ въ сознаніи, могутъ быть возбуждены и другими причинами, приходящими извнѣ, а не только изъ глубины внутренняго влеченія. Тогда должна создаться видимость инстинктивнаго переживанія, даже если мы остаемся совершенно пассивны. И именно неподвижность будетъ необходимымъ условіемъ для того, чтобы извнѣ вызванная игра напряженій и разрѣшеній не встрѣтила никакихъ препятствій, чтобы она совершалась въ насъ такъ, какъ этого хочетъ художникъ. А всякое самостоятельное движеніе воли пересѣчетъ и спутаетъ эту игру; и такимъ образомъ становится понятно, зачѣмъ искусство прибѣгаетъ къ средствамъ, которыя должны дѣйствовать, какъ успокоительное, на собственную волю зрителя и устранять изъ созерцанія волевые интересы.

Гипотеза говорить, значить, вотъ что: искусство стремится къ тому, чтобы вызвать въ насъ видимость могучаго роста влеченія, чтобы мы, уносясь его волнами, испытывали иллюзію борьбы и творчества и достиженія какой-то цѣли. Не для того, чтобы освободиться отъ мукъ волненія, но напротивъ, чтобы быть перенесенными въ еще болѣе сильное воленіе; чтобы пріобщиться блаженству творчества и борьбы, мы должны сами оставаться пассивными, отдавшись незаинтересованному созерцанію.

Постулатъ, изгоняющій иллюзію реальности, постулатъ незаинтересованнаго созерцанія даетъ намекъ на наше истолкованіе. Правда, если бы у насъ не было другого основанія, то скачекъ, допускаемый этой гипотезой, показался бы чрезчуръ смѣлымъ. Но, вѣдь, все наше изслѣдованіе структуры эстетическаго объекта ведетъ насъ именно по этому пути. Мы признали элементами эстетическаго объекта нечувственныя, необразныя эмоціональныя впечатлѣнія и подмѣтили между ними динамическія отношенія телеологическаго характера,—нашли, что нѣкоторыя изъ нихъ относятся другъ къ другу, какъ напряженіе и разряженіе, какъ установленіе цѣли и достиженіе. Синтезъ стремленія и достиженія оказался на нашъ взглядъ первоначальнымъ эстетическимъ фактомъ. Часто сохраняется возможность обоюдности и обратимости этого отношенія, которое остается скрытымъ въ равновѣсіи обѣихъ силъ; и мы видѣли, какъ считается съ этимъ искусство: выдвигая и подчеркивая одинъ моментъ, оно переноситъ на него функцію цѣлеполаганія, а на другой—достиженія. Телеологическій характеръ сказывается въ простѣйшихъ элементарныхъ сочетаніяхъ: пурпуровый и зеленый цвѣтъ, повышеніе и пониженіе голоса, верхняя и нижняя октава, долготы и краткость въ размѣрахъ ритма. Мы видѣли далѣе, что такимъ же образомъ происходитъ образованіе сложныхъ комплексовъ: здѣсь напряженность еще сильнѣе; путь отъ перваго проблеска цѣли до разрѣшенія еще длиннѣе и ведетъ сквозь препятствія, сквозь интерлюдіи. Какъ велико можетъ быть такое напряженіе, мы узнаемъ, когда въ цѣломъ рядѣ двустигий внезапно выброшенъ пептаметръ, или когда музыкальная пьеса обрывается прямо передъ послѣднимъ тактомъ: такое чувство, словно желѣзнодорожный поѣздъ вдругъ остановился въ открытомъ

полѣ: мы ясно сознаемъ, какъ что-то понеслось навстрѣчу цѣли, что насъ влекло къ ней, что мы не можемъ ея достигнуть, и мучительно испытываетъ этотъ прерывъ.

Мы видѣли также, что telos вносить порядокъ въ хаотическое многообразіе эмоціонально-родственныхъ элементовъ, что симпатіи и антипатіи оказываютъ помощь и сопротивленіе въ движеніи, устремленномъ къ цѣли, и что столь разнородныя эмоціональныя впечатлѣнія, какъ впечатлѣнія чувственныхъ формъ, содержанія, матеріала и дифференціальныхъ качествъ, связываются общностью цѣли въ моменты единого движенія: возбужденіе, зачавшееся въ опредѣленномъ оттѣнкѣ желтаго цвѣта, продолжается въ вакхическомъ танцѣ корикійскихъ дѣвъ; борьба сверхчеловѣческихъ страданій возносится изъ мистической глубины зеленаго мрака; на картинѣ круглаго стола (Фридриха В.) парики и канделябры принимаютъ участіе въ остроумной бесѣдѣ лицъ, въ народной пѣснѣ причудливо смѣшивается природа съ томленіемъ любви. Все это указываетъ на то, что мы всецѣло должны отдаться эстетическому созерцанію, чтобы въ насъ свершилась чья-то воля, и ради этого мы должны хранить молчаніе: что искусство стремится къ возникновенію и комбинаціи переживаній, подобныхъ тѣмъ, которыя мы ощущаемъ при нашей собственной активности, и въ которыхъ наша инстинктивная жизнь обычно сознаетъ сама себя.

Но если правильно такое истолкованіе, то нѣтъ никакого особеннаго, опредѣленнаго по своему содержанію влеченія, въ которомъ лежитъ источникъ всѣхъ эстетическихъ цѣнностей. Вѣдь, дѣло идетъ только объ иллюзорномъ раскрытіи влеченія; тѣ цѣлеполаганія, которыя мы переживаемъ, погружаясь въ художественное произведеніе, не первоначальны, не рождаются ни изъ какихъ влеченій внутри насъ. Тогда нѣтъ и особаго чувства, которое могло бы быть названо эстетическимъ чувствомъ въ собственномъ смыслѣ слова, которое существовало бы наряду съ жизненнымъ инстинктомъ и нравственно-героическимъ чувствомъ, и проявленіемъ котораго нужно было бы считать эстетическія цѣнности. Въ эстетическомъ движеніи мы имѣемъ дѣло съ одной видимостью, съ одними аналогіями. Но изъ того положенія, что эстетическое не коренится въ особомъ инстинктѣ, но является только иллюзіей, вы-

текаетъ то, что оно должно опираться на остальные инстинкты челоѣка и можетъ быть опредѣлено черезъ нихъ и черезъ свои отношенія къ нимъ, — правда, не какъ ихъ дѣйствительное развѣтвленіе, но скорѣе такъ, какъ аналогія и видимость предполагаютъ свой первообразъ. И если эти инстинкты различны между собою не только по содержанію и въ томъ предметномъ, на которое они направлены, но и формально, по характеру ихъ раскрытія и проявленія, то этимъ различіямъ первообраза будутъ соотвѣтствовать параллельныя модификаціи эстетическихъ цѣнностей. Такими обыкновенно считаютъ: прекрасное въ узкомъ смыслѣ, возвышенное, а также иногда комическое, въ особенности юморъ.

---

Если эстетическое переживаніе слѣдуетъ понимать, какъ видимость обнаруженія инстинкта, и искать его первообразъ въ самостоятельныхъ возбужденіяхъ нашихъ инстинктовъ, то для полного истолкованія эстетическихъ цѣнностей необходимо рассмотретьъ систему основныхъ челоѣческихъ инстинктовъ, Конечно, мы слишкомъ уклонились бы отъ своего пути, если бы попытались дать здѣсь что-нибудь больше, чѣмъ бѣглый очеркъ и нѣсколько голословныхъ намековъ; обоснованіе и защиту своихъ взглядовъ мы должны оставить до слѣдующаго сочиненія. Мы сейчасъ же намѣтимъ тѣ пункты, которые дадутъ возможность удобнѣе всего обзрѣть совокупность инстинктивной жизни; ихъ два: какъ челоѣкъ дѣйствуетъ, и что онъ считаетъ дѣйствительностью. Но оба они— поступки и дѣйствительность—связаны между собою.

Передъ изслѣдователемъ прежде всего открывается широко развѣтвленная система влеченій, которую называютъ инстинктомъ жизни или системой жизненныхъ интересовъ. Объекты, при помощи которыхъ можно опредѣлить этотъ инстинкъ, на который бросается проснувшееся влеченіе, легко отыскиваются съ такой руководящей нитью, какъ притяжательное мѣстоименіе „мое“. Здѣсь на первомъ планѣ выступаетъ этотъ странный матеріальный объектъ, который всегда стоитъ въ самомъ центрѣ дѣйствительности, никогда не кажется отдаленнымъ, но всегда находится „здѣсь“, который приходитъ въ движеніе, когда я чего-нибудь хочу, состоянія котораго приносятъ съ собой удовольствіе и стра-

даніе, и который отличается разными другими странностями: мое Тѣло: сохраненіе и благополучіе его составляютъ главный моментъ жизненнаго инстинкта. За нимъ слѣдуетъ, въ убывающей степени интереса, все то, что, помимо него, принадлежитъ „мнѣ“ или можетъ сдѣлаться „моимъ“: родные, друзья, сограждане, сочеловѣчество, имущественныя блага и т. д. Любовь къ моему, — такъ можно было бы окрестить этотъ инстинктъ, или „любовь къ ближ нему“, если бы съ этимъ словомъ не было связано совсѣмъ иное значеніе; но оно очень удачно обозначало бы всѣ ступени и всю іерархію интереса, начиная отъ самаго ближняго, отъ „его“, кончая тѣмъ, что лежитъ дальше, но все еще ощущается, какъ близкое, и какъ мое. Если же назвать этотъ инстинктъ, по его центральному объекту, „его“, — эгоизмомъ, то не слѣдуетъ забывать, что мое „его“ есть только самое первое изъ всего другого, также принадлежащаго мнѣ, а вовсе не исключаетъ этого другого. Центръ влеченія, точка наивысшаго проявленія его, у каждаго субъекта иная, между тѣмъ какъ, идя отъ центра къ периферіи мы видимъ, что жизненные интересы различныхъ субъектовъ могутъ частично покрывать другъ друга. Мои сограждане, напримѣръ, могутъ быть и твоими; въ такомъ случаѣ стремленія насъ обоихъ отчасти идутъ по общей дорогѣ, содѣйствуя ихъ благополучію въ большей мѣрѣ, чѣмъ счастію чужихъ людей.

Система дѣйствительности, соотвѣтствующая жизненному инстинкту, есть эмпирическая дѣйствительность, тотъ міръ, о которомъ каждый прежде всего думаетъ, когда рѣчь идетъ о реальности: міръ, построенный нами изъ нашего чувственнаго опыта, въ которомъ мы живемъ и дѣйствуемъ: онъ является полемъ проявленія жизненнаго инстинкта. Говоря образно, — подобно тому, какъ всякое орудіе передвиженія нуждается въ средѣ, оказывающей сопротивленіе—винтъ парохода можетъ заставить его двигаться впередъ, только встрѣчая сопротивленіе воды,—такъ и инстинктъ нуждается въ предметѣ для своего раскрытія. Говоря точнѣе: всякій эмпирической объектъ, просто какъ объектъ, отвлекаясь отъ его дѣйствительности или недѣйствительности, означаетъ для жизненнаго инстинкта прежде всего гипотетическій императивъ, который только и опредѣляетъ смутныя возможности раскрытія

инстинкта. И утверждать реальность эмпирическаго объекта — значит утверждать значимость такого императива. Вымышленный объект тоже означает гипотетическій императивъ; но считая его фикціей и нереальностью, мы отрицаемъ его значимость и говоримъ тѣмъ самымъ, что, слѣдуя императиву, мы не придемъ къ обѣщанной цѣли. Ведетъ ли сообразная съ императивомъ дѣятельность къ своей цѣли или нѣтъ, — это рѣшаетъ вопросъ о дѣйствительности или недѣйствительности эмпирическихъ объектовъ. Осуществленіе жизненнаго влеченія является, слѣдовательно, косвеннымъ, но конечнымъ критеріемъ реальности, а прямого, разумѣется, нѣтъ; и всѣ другіе критеріи дѣйствительности, особенно употребляемые пролептически, какъ, напр., характеръ воспріятія, присущій представленію объекта, заимствуютъ свою значимость изъ основнаго критерія и постоянно контролируются и исправляются имъ. Послѣднее основаніе эмпирической дѣйствительности, такимъ образомъ, содержится въ жизненномъ влеченіи; и если мы опредѣляемъ влеченіе черезъ посредство объектовъ дѣйствительности, то это нисколько не противорѣчитъ зависимости дѣйствительности отъ влеченія и возможности вывести ее именно изъ него; недоразумѣніе происходитъ лишь оттого, что „влеченіе въ себѣ“ — не поддается опредѣленію, — оно становится различимымъ отъ другихъ системъ влеченій лишь благодаря опредѣленности своихъ проявленій, то-есть путемъ указанія объектовъ, въ которыхъ онъ относится, на которые онъ направляется, которые, въ качествѣ гипотетическихъ императивовъ, означаютъ опредѣленные линіи путей, по которымъ развивается влеченіе.

Но нѣтъ ли рядомъ съ жизненнымъ влеченіемъ и рядомъ съ жизненною дѣйствительностью еще и другой системы влеченій и основанной на ней другой сферы дѣйствительности? Если мы послѣдуемъ за путеводной нитью поступковъ, то мы встрѣтимъ, подъ именемъ закона нравовъ или морали, систему цѣнностей, которая отчетливо различается отъ жизненныхъ цѣнностей и часто становится въ противорѣчіе съ ней. Въ какомъ же влеченіи беретъ она свое начало? Болѣе детальное изслѣдованіе показало бы, что въ моральныхъ велѣніяхъ мы имѣемъ дѣло съ гетерономными цѣнностями. Тотъ, на кого простираются эти велѣнія,

кто долженъ исполнять ихъ, кто долженъ признать ихъ цѣнность, для того онѣ на самомъ дѣлѣ не являются собственными и истинными цѣнностями; онѣ не слѣдуетъ своему влеченію, исполняя ихъ,—онѣ налагаются на него извнѣ. Слѣдующая схема можетъ разъяснить ихъ: Каждый субъектъ имѣетъ свою собственную сферу жизненныхъ интересовъ, и центръ каждой сферы—«его»—повсюду иной: поэтому круги интересовъ различныхъ субъектовъ могутъ лишь частично покрывать другъ друга, но никогда вполне не совпадаютъ. Но эгоизму каждого свойственна тенденція пробиться на счетъ другихъ; онъ старается заставить всѣхъ служить на пользу себѣ. Съ другой стороны, удѣломъ всѣхъ является совмѣстная жизнь ради общей защиты и для достиженія цѣлей, недоступныхъ для индивидуальныхъ силъ. Дѣло не доходитъ поэтому до борьбы всѣхъ противъ всѣхъ, но напротивъ, осуществляется уравненіе взаимно бсрющихся интересовъ въ духѣ, соответствующемъ равновѣсію отдѣльныхъ силъ. Это значитъ, что слабый принуждается служить эгоизму сильнаго, а за это, въ виду своей полезности, получаетъ отъ сильнаго защиту и содержаніе. Но кто же сильный? Это зависитъ отъ того, существуетъ ли между личностями большое неравенство власти, и сливается ли группа въ одно могущественное цѣлое. Если неравенство силъ между личностями незначительно по сравненію съ объединительными тенденціями, то совокупность, общество, и является сильнѣйшимъ по отношенію къ личности. Тогда возникаютъ «моральныя» оцѣнки. Когда равновѣсіе силъ приобретаетъ устойчивость, требованія сильнѣйшаго большинства застываютъ въ формулѣ закона нравовъ: это то, что обычно называютъ моралью: это жизненный строй общества, выраженный въ суммѣ обязанностей и возложенный на личности, входяція въ составъ общегитія.

Цѣль этого повелѣнія—долга всегда одна и та же: польза, благо сильнаго, то-есть, благо цѣлаго, польза другихъ, наибольшее счастье наибольшаго числа людей. Выражаясь краткой формулой: альтризмъ. Правда, и жизненный инстинктъ включаетъ извѣстную заботу о благѣ другихъ, поскольку они мнѣ близки и я могу называть ихъ моими, но удареніе при этомъ всегда падаетъ на «его», а предпочтеніе чужой пользы, котораго требуетъ законъ нравовъ,

означает полный переворотъ для влеченія. Эта іерархія, выступающая въ моральныхъ цѣнностяхъ, остается чуждой для личности; сама по себѣ личность примѣнила бы другую оцѣнку. Но съ помощью наградъ и наказаній, или похвалъ и порицаній, которыя намекаютъ на награду и наказаніе, функционируя подобно бумажнымъ деньгамъ, общество заботится о приспособленіи моральныхъ цѣнностей. Награда и наказаніе предполагаютъ превосходство сильнѣйшаго, поэтому только онъ одинъ можетъ опредѣлять моральныя цѣнности сообразно со своимъ эгоизмомъ. А для слабаго награда и наказаніе образуютъ эгоистическій мотивъ, заставляющій подчиняться этимъ требованіямъ; къ этому присоединяется эгоистическое соображеніе о взаимности поступковъ и обязанностей: какъ членъ цѣлаго, индивидуумъ участвуетъ въ установленіи обязанностей и въ пользованіи ихъ плодами.

Гетерономность моральныхъ цѣнностей проявляется въ самой ихъ формѣ: „Ты долженъ“. Выставляется категорическое требованіе. И необходимость наградъ и наказаній для обезпеченія дѣйствія моральныхъ законовъ, говоритъ за то, что альтруизмъ, жертва или рискъ собственной пользой въ интересахъ чужой пользы не коренится въ инстинктивной природѣ чловѣка.

Гетерономный характеръ закона нравовъ ничуть не измѣняется, если оцѣнкѣ подвергается уже не отдѣльное дѣяніе, не отдѣльный полезный результатъ, какъ таковой, но обращается вниманіе на мотивацию поступковъ: если добрая воля оцѣнивается выше добраго дѣла: здѣсь, какъ и тамъ, „доброе“ опредѣляется пользой сильнаго, господствующаго большинства. Утилитарный расчетъ становится лишь тонше и дальновиднѣе; онъ оцѣниваетъ виды на будущій урожай и, скрѣпя сердце, примиряется со случайной неудачей. Таковы же моральныя максимы: исполняй свой долгъ! — или поступай всегда согласно со своей совѣстью! Въдѣ, общество всегда оставляетъ за собой право опредѣлять содержаніе моего долга — въ духѣ своей пользы, въ духѣ наибольшаго счастья наибольшаго числа; ссылка на мою совѣсть не предоставляетъ мнѣ свободы автономнаго поведенія; общество, при помощи находящагося подъ его надзоромъ воспитанія, ввѣдрило въ

меня альтруистическіе императивы, и ихъ-то оно разумѣетъ, апеллируя къ моей совѣсти. Если поэтому внутреннее настроеніе, вѣрность долгу и добросовѣстность ставятся выше отдѣльнаго полезнаго результата, то въ этомъ вовсе не сказывается высшая мораль сравнительно съ требованіями утилитаризма,—это только благородіе человѣка, который выше цѣнитъ основной капиталъ, чѣмъ ежегодную сумму процентовъ; но понятно, почему сильный особенно печется о воспитаніи добраго образа мыслей.—Такъ называемыя моральныя цѣнности, слѣдовательно, гетеропомны и приобрѣтаютъ значимость лишь тѣмъ путемъ, что связываются наградой и наказаніемъ съ жизненными инстинктами; а происхождение ихъ лежитъ въ эгоизмѣ повелѣвающихъ, устанавливающихъ цѣнность и долгъ.

Въ объясненіи моральныхъ явленій мы воздаемъ въ общихъ чертахъ справедливость Гоббсу и греческой эпохѣ просвѣщенія. Но они думали, что этимъ исчерпывается анализъ конечныхъ цѣнностей поступковъ. Согласимся ли мы и съ этимъ? Или же найдемъ и по ту сторону морали другія цѣнности поведения? Не знаемъ ли мы чего-нибудь такого, что рѣзко отличалось бы, какъ автономная нравственность, отъ гетеропомныхъ требованій морали и выросло бы изъ совершенно другого влеченія? Не знаемъ ли мы свободнаго нравственнаго дѣянія, рядомъ съ которымъ подчиненная, добросовѣстная вѣрность долгу кажется мертвой, почти смѣшной.

Правда, трудно сказать опредѣленно, въ каждомъ ли человѣкѣ иветъ влеченіе къ нравственному. Подобное влеченіе не является, какъ жизненный инстинктъ, необходимымъ условіемъ простаго существованія; оно могло бы, слѣдовательно, быть врожденнымъ, но не развиться и поэтому захирѣть или подвергнуться вырожденію. Къ тому же энергія жизненнаго инстинкта съ раннихъ поръ стремится захватить весь аппаратъ воленій; прибавьте воспитаніе въ духѣ гетерономной морали, —и вотъ родятся такія привычки поведения, которыя напередъ отнимаютъ почву у всякаго противоположнаго стремленія. И наконецъ, множество людей стоятъ въ заколдованномъ кругу морали успѣха и настолько слѣпны, что стыдятся нравственно свободныхъ дѣйствій; совершая что-нибудь

нравственное, они даже приклеиваютъ къ нему въ своихъ и чужихъ глазахъ ярлыкъ полезности; они почти сами вѣрятъ тому, что дѣйствовали только для пользы другихъ, ради всеобщаго блага, ради наибольшаго счастья наибольшаго числа; кажется даже, что они охотнѣе позволили бы уличить себя въ разсудительномъ эгоизмѣ, чѣмъ въ безкорыстной нравственности. Они стыдятся нравственного, потому что оно кажется бессмысленнымъ утилитарному разсудку. Потому-то такъ трудно уловить нравственное въ повседневной жизни, что она изъ стыдливости любитъ мѣнять свой внѣшній видъ, приспособляясь къ обязательному и всѣми уважаемому альтруизму—получается своего рода мимикрiя нравственного. Но есть люди, въ которыхъ оно прорывается, какъ громкій звукъ трубы. Они идутъ безъ колебанiй, не глядя ни на свою, ни на чужую выгоду, прямо къ своей цѣли и жертвуютъ ради нея своею жизнью и жизнью другихъ. Но чего же они хотятъ? Куда лежатъ ихъ путь? Странные мечтатели! Что ихъ гонить? Бесмыслица: ее называютъ „идеей“. Ихъ называютъ „идеалистами“. Но ихъ дѣйствiя должны же имѣть какую-нибудь цѣль? Свои силы, свои годы, жизнь свою и чужую не отдають, вѣдь, за ничто! Странный пришлецъ изъ Галилеи, казалось, явился, чтобы избавить своихъ согражданъ отъ господства чужеземцевъ и отъ римскихъ налоговъ. Но нѣтъ, онъ умираетъ, ни капли не потрудившись для этого, и обманываетъ надежды патрiотовъ: онъ позволяетъ осудить себя и распять, какъ преступника. Но что же значить все это?—мы чуемъ уже близость великаго,—но какъ понять его? Быть можетъ, цѣлью его была именно смерть, онъ умеръ, быть можетъ, за насъ, для нашей пользы, чтобъ избавить насъ отъ страданiй, искупить насъ, какъ жертвенный агнецъ, отъ кары за грѣхи? Чтобы мы могли не бояться больше смерти, когда передъ нами, искупленными его страданiями и смертью, открылась надежда на продолженiе нашего существованiя, но еще болѣе богатое наслажденiями? Или другой человекъ въ Барбизонѣ, вѣрный своему искусству, несмотря ни на что, не поступалъ ли онъ такъ во имя альтруистическихъ чувствъ, не для того ли предалъ онъ безпощадно въ добычу лишенiямъ себя самаго и тѣхъ, кто были ему всего ближе, жену и дѣтей своихъ, чтобы дать имущимъ классамъ

радость болѣе благородныхъ наслажденій? А герой, который идетъ въ битву за отечество, что понимаетъ онъ подъ смертью „за отечество“? Не за нашу ли индустрію, говоря по правдѣ, чтобы открыть ей новые рынки сбыта, не отдаетъ ли онъ свою жизнь, на пользу, нашихъ комерсантовъ? Въ самомъ дѣлѣ, подвиги этихъ мечтателей почти всегда приносятъ осязательныя выгоды, и часто именно жизненная потребность призываетъ ихъ. И все же остается что-то загадочное, что-то, не укладывающееся въ разсудочныя мѣрки жизненныхъ и моральныхъ цѣнностей, и снова кажется, что они какъ будто бы живутъ по совершенно другимъ законамъ, словно утилитарные расчеты имъ чужды, словно они ничего не знаютъ о пользѣ, создаваемой ими, или словно потребности другихъ даютъ имъ только желанный поводъ: точно даръ, утоляющій горе, есть лишь предлогъ, который позволяетъ отдать вмѣстѣ съ нимъ нѣчто другое: себѣ самихъ и свою любовь. Но вотъ самое странное: отъ удивленнаго стада отдѣляется одинъ, за нимъ другой, чтобы послѣдовать за героемъ. Во многихъ изъ нихъ оказалась способность, которой они сами въ себѣ не подозрѣвали, и которая дѣлаетъ понятнымъ то, что прежде казалось безуміемъ: что жизнь можетъ получить смыслъ, высшій чѣмъ сама жизнь, и что она только тогда приобретаетъ смыслъ, когда ее отдаютъ. У нихъ рождается сознаніе, что до сихъ поръ въ нихъ жила неутоленная тоска по чему-то высшему; точно опьяненіе овладѣваетъ ими, когда они воочію видятъ возможность достиженія. И они слѣдуютъ за нимъ и чувствуютъ приближеніе Царствія Божія.

Тамъ, гдѣ нравственное влеченіе въ своихъ проявленіяхъ всего рѣзче отличается отъ эгоистическихъ жизненныхъ цѣнностей и гетерономнаго альтруизма морали, оно оказывается стремленіемъ отдать себя во имя чего-то высшаго, подняться къ высшему, соединиться съ высшимъ въ самопожертвованіи. «Высшее»—потому, что ради него отдаются высшія жизненныя блага. Нравственное влеченіе включаетъ въ себѣ оцѣнку жизненнаго: здѣсь жизнь—самоцѣль, въ нравственномъ она становится средствомъ. Для чего мы живемъ? Тамъ, гдѣ жизненный инстинктъ составляетъ всю основу существа, какъ у простого животнаго, тамъ не возникаетъ вопроса о смыслѣ жизни. Жизнь—сама по себѣ, ее прожить надо

ради нея самой. Но когда поднимается вопросъ о ея смыслѣ, это доказываетъ наличность стремленія на совершенно другой почвѣ. Альтруизмъ не даетъ никакого отвѣта. Если мое существованіе само для себя не достаточно, то и жизнь для другихъ значить не болѣе того, такъ какъ чужое существованіе вполне одинаково съ моимъ. Если моя жизнь сама по себѣ ничто, то и множество равныхъ ей не составятъ положительной величины. Но что же это высшее, которое опредѣляется, какъ цѣль нравственной воли? Оно кажется—на первый взглядъ—такимъ разнообразнымъ. то единичнымъ, то, напротивъ, цѣлой группой объектовъ, или абстракціей, которой не соотвѣтствуетъ ничего конкретнаго: ребенокъ, женщина, мужчина, семья, бѣдняки и больные, отечество, родина, дѣдовская усадьба, искусство, наука, человѣчество; развѣ все это не объекты, ради которыхъ совершается нравственное самопожертвованіе? Почему же они могутъ быть для меня дороже моего собственнаго существованія? Но въ дѣйствительности мы имѣемъ дѣло съ объектами изъ совершенно иной сѣры, съ чѣмъ-то высшимъ, что скрывается позади всѣхъ этихъ вещей и понятій и вырывается черезъ нихъ наружу, точно огонь сквозь отверстія жаровни? Люди жертвуютъ собой ради метафизическаго, что открывается одному здѣсь, другому тамъ; одинъ узнаетъ его, когда смотреть въ дѣтскіе глаза, другого поражаетъ оно въ умоляющемъ жестѣ нищаго;—и наука, искусства, отечество и всѣ эти идеи—не абстрактныя понятія, какими онѣ кажутся для эмпирическаго взора: для творческой воли онѣ являются конкретной метафизической дѣйствительностью.

Подобно тому, какъ жизненному влеченію соотвѣтствуетъ эмпирическая дѣйствительность, такъ и нравственному влеченію—дѣйствительность особаго рода, какъ матеріаль дѣятельности, какъ предметъ стремленія. Направленное въ другую сторону влеченіе предполагаетъ другія опредѣленія и даетъ другіе критеріи. Но объекты изъ этой сѣры должны также опредѣлять влеченіе въ формѣ гипотетическихъ императивовъ: только въ нихъ смутныя возможности раскрытія нравственнаго влеченія становятся опредѣленными. И конечное подтвержденіе метафизической реальности содержится въ осуществленіи нравственнаго влеченія; здѣсь, какъ

и въ сферѣ эмпирическаго, реальность означаетъ не что иное, какъ значимость такихъ опредѣляющихъ императивовъ; она говоритъ, что, слѣдуя имъ, наше влеченіе удовлетворяется. Хотя повтому вѣра въ реальность всегда нуждается въ пролептическихъ критеріяхъ, но эти послѣдніе черпаютъ свою силу въ окончательныхъ подтвержденіяхъ, даваемыхъ осуществленіемъ инстинкта, и постоянно подвергаются ихъ контролю и провѣркѣ. „Опытъ“ открываетъ намъ, слѣдовательно, этотъ метафизическій міръ такъ же, какъ и другой, и въ аналогичномъ смыслѣ; онъ не строится путемъ дедукціи; стремиться доказать его—подобно „доказательству бытія Божія“—такъ же нелѣпо, какъ доказать существованіе обычнаго внѣшняго міра. Реальности доказать нельзя, ее лишь можно постигнуть „опытомъ“ въ удовлетвореніи влеченія. Безъ нравственнаго инстинкта нѣтъ высшаго міра, какъ нѣтъ эмпирической дѣйствительности безъ жизненнаго инстинкта; въ комъ не живетъ нравственное влеченіе, тому нельзя открыть его путемъ доказательствъ,—да онъ и не нуждается въ этомъ мірѣ, потому что весь смыслъ его—служить сферой раскрытія нравственнаго влеченія. „Мірами опыта“ являются, такимъ образомъ, оба міра, метафизическій такъ-же, какъ и физическій; и если мы, несмотря на это, только къ послѣднему примѣняемъ слово „эмпирический“, то лишь потому, что это выраженіе отъ долгаго употребленія такъ тѣсно связано съ этой областью, что первоначальный смыслъ этого слова уже утратился въ обычной антитезѣ.

И если воля человѣка не представляетъ отъ природы, какъ у звѣря, неразрывной цѣльности, но расколота на двое, то человѣкъ такъ и живетъ одновременно въ двухъ мірахъ; когда же одно влеченіе овладѣваетъ другимъ, какъ средствомъ, и покоряетъ его себѣ, одинъ міръ возвышается надъ другимъ по своему достоинству. Вотъ почему и вотъ въ какомъ смыслѣ мы называемъ его „сверх-эмпирическимъ“. Онъ не имѣетъ ничего общаго съ „вещами въ себѣ“, но, какъ и другой міръ, является даннымъ въ опытѣ и дѣйствительностью для субъекта. Это не та дѣйствительность, въ которую человѣкъ можетъ вступить, лишь отрѣшившись отъ оковъ эмпирическаго бытія, не міръ, который ожидаетъ его, не потустороннее во времени; нѣтъ, это міръ, съ которымъ непосред-

ственно соприкасается нравственно-автономное дѣяніе, какъ съ эмпирическимъ міромъ дѣятельность жизненнаго инстинкта, міръ настоящій для каждаго достиженія нравственнаго творчества.

Но развѣ мы не говорили объ этомъ сверх-эмпирическомъ мірѣ, какъ о далекомъ и неизвѣстномъ? Не долженъ ли онъ открываться передъ каждымъ нравственнымъ стремленіемъ, ясный и прозрачный, какъ передъ каждымъ живущимъ—чувственный міръ? Причина, почему онъ намъ такъ чуждъ, почему мы едва сознаемъ, что обладаемъ имъ, не знаемъ, какъ далеко онъ простирается и что съ нимъ связано,—вѣроятно, эта причина заключается въ томъ, что нравственный инстинктъ въ своемъ развитіи по большей части сильно отстаетъ отъ жизненнаго инстинкта и стѣсняется гетерономной моралью успѣха, которая заставляетъ многихъ стыдиться нравственнаго и искать приспособленія къ утилитарному. Такъ высшій міръ приспособляется къ эмпирическому: Божественное должно приходить на помощь въ бѣдствіяхъ жизни, принять ручательство за утилитарный строй цѣнностей, обѣтованіями и угрозами божество должно заботиться о томъ, чтобы каждый жилъ для пользы другихъ, оно должно приноровить гетерономный альтруизмъ морали къ эгоизму личности: „да благо ти будетъ и да долготѣнъ будеши на земли“. Этимъ сверхчувственный міръ лишается его своеобразія. Но самое сильное препятствіе для ясной доступности метафизическаго заключается въ религіозныхъ мифахъ, въ которыхъ фантазія, уносясь за грани всякой опытной достовѣрности, создаетъ призрачный міръ, полный притязаній, который даетъ отвѣтъ, прежде чѣмъ возникъ вопросъ, убивая самую потребность задавать вопросы. Были времена, когда мифотворчество заглушало и самое познаніе эмпирической дѣйствительности, теперь систематическая работа изслѣдователей отгѣснила его назадъ. Но рядомъ съ богатствомъ религіозныхъ мифовъ немногія данныя нашего нравственнаго опыта кажутся такими скудными, что люди неохотно соглашаются ограничить себя кругомъ непосредственной достовѣрности; и надежда на сильное оживленіе и сплоченіе нравственныхъ силъ такъ слаба, что пока еще нечего и думать объ отгѣсненіи мифовъ ради яснаго познанія метафизическаго міра.

То, что для жизненного влечения является конечной цѣлью и высшимъ благомъ, нравственное влеченіе обращаетъ въ средство, не щадитъ его и жертвуетъ имъ во имя чего-то иного; это опредѣляетъ іерархію влеченій и сферъ ихъ обнаруженія, двухъ міровъ дѣйствительности. Тотъ же моментъ обуславливаетъ противорѣчіе формъ ихъ осуществленія для субъекта. Осуществленіе жизненного влечения есть самоутвержденіе субъекта: этотъ актъ осуществленія отличается внутренней цѣльностью и отсутствіемъ диссонансовъ. Напротивъ, съ нравственнымъ влеченіемъ связано самоотреченіе субъекта: самозабвеніе, не щадящее себя, отдающее себя во имя иной цѣли, разрывъ индивидуальнаго существованія во имя слиянія со сверхъиндивидуальнымъ единствомъ. Такимъ образомъ, въ самомъ осуществленіи нравственнаго инстинкта заключается расколъ: субъектъ гибнетъ и вмѣстѣ съ тѣмъ побѣждаетъ,— и эта связь не случайна: одно по необходимости влечетъ за собою другое: побѣда достигается чрезъ самоотрицаніе.

Въ этомъ противорѣчии внутренне-цѣльной и расколотой формы осуществленія инстинктовъ и въ различіи низшей сферы ихъ раскрытія отъ высшей мы отыскали важные моменты для нашей эстетической проблемы.

---

Мы остановились на томъ, что эстетическое переживаніе можетъ быть истолковано, какъ видимость раскрытія влеченій. Тотъ, кто погружается въ созерцаніе художественнаго произведенія, сказали мы, испытываетъ на себѣ свершеніе чужой воли; потому онъ и долженъ сохранять „незаинтересованное“ спокойствіе, чтобы собственныя движенія его воли не являлись помѣхой, вторгаясь въ игру напряженій и разряженій. Эстетическій объектъ обладаетъ телеологической структурой; его элементы, эмоціональными впечатлѣніями, должны быть динамически спаяны между собою, соотвѣтствуя движенію, направленному къ одной цѣли; и мы такимъ образомъ, при воспріятіи этихъ эмоціональных впечатлѣній, можемъ переживать всѣ тѣ разнообразныя ощущенія активности, напряженія, преграды, сопротивленія, помощи, борьбы, изнеможенія или побѣды, какія въ той же формѣ и въ

той же послѣдовательности обычно сопровождаютъ и характеризуютъ нашу собственную активность.

Это можно сказать о всякомъ объектѣ эстетическаго созерцанія, который притязаетъ на извѣстную цѣнность—будетъ ли это притязаніе справедливымъ или нѣтъ,—то есть, о всякомъ объектѣ, при которомъ возможенъ вопросъ объ эстетической цѣнности. Мы не можемъ произнести ни надъ однимъ произведеніемъ эстетическаго приговора—утвердительнаго или отрицательнаго,—если мы не отдались вліянію его эмоціональныхъ впечатлѣній и не направили нашего вниманія такъ, чтобы они вступили между собою въ телеологическую связь. Телеологическая структура необходима для эстетической «объективности», т. е. для возможности оцѣнки.

Но какіе же объекты обладаютъ положительной цѣнностью? Ясно съ перваго взгляда, что условіемъ положительной цѣнности должно быть слѣдующее: чтобы пассивное переживание влеченія оканчивалось его осуществленіемъ. Является ли актъ осуществленія единственнымъ условіемъ положительной цѣнности—объ этомъ пока говорить не будемъ. Но передъ нами открылись двѣ формы осуществленія: одна, характерная для жизненнаго влеченія, другая—для нравственно-героическаго. Поэтому эстетическія цѣнности—поскольку онѣ обусловлены актомъ осуществленія—должны быть раздѣлены на двѣ группы, изъ которыхъ одна характеризуется цѣльностью,—другая—изображенной нами расколотостью акта осуществленія. И каждый эстетическій объектъ, разъ осуществленіе есть условіе положительной цѣнности, долженъ войти въ ту или другую группу. Но вторая группа не такъ однородна, какъ первая, и нѣкоторые изъ ея модусовъ приближаются къ первой; вѣдь, конфликтъ влеченій можетъ проявляться съ разной силой—въ нѣкоторыхъ случаяхъ онъ можетъ почти исчезнуть, такъ же, какъ и при самостоятельной активности нравственнаго влеченія, жизненные интересы не всегда получаютъ одинаково рѣзкій отпоръ; и эта группа, начиная отъ приближенія къ другой, кончая огромнымъ разстояніемъ отъ нея, представляетъ цѣлую лѣстницу различій.

Мы отмѣтили два рода связей между эмоціональными впечатлѣніями: динамическія отношенія и качественное сродство. Первые опредѣляютъ, какъ самое осуществленіе, такъ и характеръ акта осуществленія: поэтому отъ ихъ порядка зависитъ одно условіе цѣнности и только что указанная группировка. Но какое вліяніе оказываетъ на цѣнность качественное сродство? Вспомнимъ, что эмоціональныя впечатлѣнія, если даже происхожденіе ихъ разнородно и несравнимо, все же могутъ походить другъ на друга: впечатлѣнія цвѣта и тоновъ или шумовъ, запаховъ, прикосновенія и движенія,—и всѣ они въ свою очередь походятъ на впечатлѣнія реальныхъ объектовъ, или матеріала, или дифференціальныхъ ощущеній. Но если разнородные факторы стоятъ въ отношеніи сродства между собою, и если въ сферѣ одного фактора встрѣчаются глубокія различія цѣнностей, то произойдетъ перенесеніе этихъ различій на другіе факторы, такъ какъ они будутъ походить или на менѣе цѣнное, или на болѣе цѣнное. Мы различали эмпирической и метафизической міры, какъ сферы раскрытія чувственного и нравственного влеченія. Это различіе высшаго и низшаго міровъ, благодаря качественному сродству, должно перейти на всю область эмоціональныхъ впечатлѣній. Впечатлѣнія, возникшія изъ формъ или особенностей матеріала или изъ дифференціальныхъ ощущеній, могутъ, благодаря качественному сродству, звучать напоминаніемъ о высшей или низшей сферѣ. И смотря по тому, какія изъ нихъ берутъ верхъ въ цѣломъ эстетическомъ объектѣ, они придаютъ ему различную степень возвышенности, они возводятъ его на степень эмпирическаго или метафизическаго. Даже въ томъ случаѣ, если произведеніе не содержитъ ничего предметнаго, а эстетическій объектъ никакого предметнаго сознанія, какъ, напр., въ музыкѣ,—чистая форма достаточна для опредѣленія высоты. Слушаемъ ли мы Бетховена или уличнаго шарманщика, мы чувствуемъ себя въ двухъ различныхъ мірахъ. Отсюда и въ пластическомъ искусствѣ предметъ изображенія далеко не всегда опредѣляетъ высоту произведенія; формы могутъ взять перевѣсъ и перенести цѣлое къ другой сферѣ.

Б, МЫ  
КО МОЖНО

Въ жизненной активности опредѣленная сфера реальности всегда связана съ опредѣленной формой осуществленія; каждое изъ общихъ основныхъ влеченій характеризуется особымъ родомъ акта осуществленія и опредѣляется однимъ изъ двухъ міровъ. Но въ эстетическомъ переживаніи, напротивъ, раскрытіе влеченія—лишь видимость и вовсе не является самоопредѣленіемъ, совершающимся подъ предметнымъ влияніемъ: поэтому здѣсь форма осуществленія и сфера раскрытія не связаны непремѣнно между собою. Отзвуки предметнаго міра слышатся только въ сродствѣ эмоциональныхъ качествъ, онъ никогда не становится путеводной нитью телеологическаго развитія. Мыслимы четыре возможности ихъ встрѣчи, въ которыхъ двѣ сферы—низшая и высшая—перекрещиваются съ двумя формами осуществленія: гармоничной и заключающей въ себѣ конфликтъ. Отсюда вытекають четыре модификаціи эстетическаго, и если бы актъ осуществленія былъ достаточенъ для созданія положительной цѣнности, то мы имѣли бы четыре группы эстетическихъ цѣнностей. Конечно, искусствомъ, въ обычномъ смыслѣ слова, занимаются во всѣхъ четырехъ областяхъ; однако позже мы, подъ влияніемъ нѣкоторыхъ соображеній, должны будемъ ограничить понятіе искусства.

Въ первомъ модусѣ объектъ остается въ низшей сферѣ, и характеръ осуществленія таковъ же, какъ и въ жизненномъ влеченіи. Произведенія этого рода легко доступны пониманію, особенно потому, что они любятъ прибѣгать къ гедонической прелести чувственныхъ формъ, къ изяществу предметнаго или къ концентраціи и силѣ эмоциональныхъ впечатлѣній. Это искусство ласково-вкрадчивое: тривиальная идиллія, сладость, ограниченное самодовольство и все то, что непосредственно чувствуетъ и находитъ красивымъ и полнымъ настроенія толпа людей, чуждыхъ искусству.

Вторая группа: объектъ въ низшей сферѣ, но форма осуществленія—высшаго влеченія. Стремленіе, расколотовъ котораго не сразу замѣтна, раздѣляется въ моментъ осуществленія; болѣе ответственная изъ двухъ тенденцій, являющаяся главной носительницей, необходимой—терпитъ поражение и тѣмъ самымъ помогаетъ у другой. Въ этой плоскости лежать многочисленныя раз-

новидности комическаго, которыя часто производятъ впечатлѣніе, пользуясь неожиданнымъ, и *Na-t-g-out* грязной и грубой пошлости. Вотъ, напр., обычная схема комизма словъ: задается какой-нибудь вопросъ, мы ожидаемъ разумнаго отвѣта, но въ этомъ отвѣтѣ мы сначала не находимъ никакого смысла, ни логики, ни правды; отвѣтъ кажется бессмысленнымъ,—и вдругъ выплываетъ иной смыслъ, указанный значеніемъ словъ, и только въ побѣдѣ надъ логикой это значеніе словъ приобретаетъ особый, богатый смыслъ. Очевидно, комическое заключается не въ бессмыслицѣ прямого пониманія, но въ томъ, что съ исчезновеніемъ смысла логическаго становится возможнымъ другой: поражение руководящей тенденціи обеспечиваетъ побѣду другой. Сама по себѣ бессмыслица лишена комизма. Обманутое ожиданіе, когда что-нибудь, провозгласившее себя заранее значительнымъ, вдругъ обращается въ ничто,—само по себѣ еще не комично. Пробовали опредѣлять комическое, какъ превращеніе напряженнаго ожиданія въ ничто: это только одна половина, которой еще недостаточно. Если человѣкъ не понимаетъ, въ чемъ соль остроты, то для него, вѣдь, все-таки ясно отсутствіе ожидаемаго смысла, только новый смыслъ ему еще не открылся. Мы сказали уже при первомъ различеніи модусовъ осуществленія, что группа цѣнностей съ расколотою формой осуществленія не представляетъ внутренней однородности; и этому соотвѣтствуетъ множественность родовъ комическаго, которая такъ легко приводитъ къ ложнымъ опредѣленіямъ; часто подчеркиваютъ сильнѣе гибель одной, часто побѣду другой, прорвавшейся тенденціи; бываютъ, пожалуй, случаи, когда превращеніе ожиданія въ ничто, кажется самымъ главнымъ, но есть, обратно, другіе случаи, гдѣ къ окончательному смыслу предъявляются усиленные требованія, и гдѣ въ результатъ желаютъ имѣть содержательную истину. Но отвлекаясь отъ этихъ различій акцента, мы находимъ въ основѣ всегда одинаковую схему: гибель ожидаемаго смысла и обусловленное имъ рожденіе другого.

Или возьмемъ карикатуру: здѣсь долженъ быть нарисованъ портретъ какого-нибудь лица, и мы ожидаемъ сходства,—разумѣется, сходства образа или впечатлѣнія. Но оно явно отсутствуетъ, мы видимъ скорѣе самое безобразное несходство, какое только можно

себѣ представить. Но въ этомъ осязательномъ уклоненіи становится замѣтно сходство иного рода; вмѣсто воззрительнаго, котораго мы, конечно, ожидаемъ отъ портрета, передъ нами—отвлеченно-идейные: выхвачены и подчеркнуты нѣкоторые признаки за счетъ другихъ; и чѣмъ ближе затронуть оригиналь, тѣмъ больше прелесть карикатуры; поэтому лишь тотъ, кто знакомъ съ оригиналомъ, вполне испытываетъ ея прелесть. Если наше ожиданіе воззрительнаго сходства обращается въ ничто, то не это является здѣсь самымъ значительнымъ и послѣднимъ моментомъ, но появленіе идейнаго сходства на мѣстѣ перваго и признаніе, что именно эти грубыя и преднамѣренныя уклоненія были необходимы для того, чтобы съ такой неожиданной стороны схватить оригиналь. Здѣсь самопожертвованіе естественной тенденціи къ сходству, которая гибнетъ, чтобы въ другомъ образѣ одержать побѣду.

Говорятъ, комизмъ и смѣхъ освобождаютъ. И это правда: они даютъ на мгновеніе свободу отъ узости жизни, но только на мгновеніе; и они не даютъ истиннаго подъема. Одно становится понятнымъ изъ процесса переживанія, которое аналогично развитію и осуществленію нравственно-героическаго инстинкта; другое объясняется низшей сферой впечатлѣній. Освобожденіе, которое приноситъ съ собой комическій смѣхъ, похоже на взмахи крыльевъ курицы, которая никакъ не можетъ подняться отъ земли.

Только юморъ возвышаетъ. Но онъ, собственно говоря, является не особымъ видомъ комическаго, но смѣшанной формой: сплетеніемъ комическаго съ тѣми модусами цѣнностей, о которыхъ мы будемъ говорить сейчасъ: они то и даютъ юмору способность возвышать нашъ духъ.

Третій модусъ характеризуется отзвуками высшей сферы дѣйствительности въ сочетаніи съ формой осуществленія, свободной отъ конфликта; онъ обнимаетъ все солнечное, ясное, свободное, все полное безмятежнаго счастья, что только можетъ создать великое искусство: прекрасное въ высшемъ смыслѣ этого слова, лучезарное преображеніе жизни. Оно совпадаетъ съ „аполлоническимъ“ у Ничше, хотя и не настолько полно, чтобы мы могли воспользоваться этимъ выраженіемъ. Ничше правъ и тогда, когда онъ истолковываетъ аполлоническое, какъ обожествленіе

жизни, и съ другой стороны, указываетъ на діонисійскую скрытую основу прекраснаго, узнавая смѣшеніе разнороднаго въ кажущемся согласіи «замкнутаго въ себѣ блаженства». Напрасно только Ничше ставитъ его въ слишкомъ тѣсную связь съ образнымъ характеромъ созерцанія и фантазіи, противопоставляя его музыкѣ: въ дѣйствительности, этотъ модусъ такъ же мало чуждъ духу музыки, какъ діонисійское—пластическому искусству.

Четвертый модусъ: объектъ, принадлежащій къ высшей сферѣ, форма осуществленія по типу нравственно-героическаго влеченія. Рядомъ съ чистой красотой, это кажется суровымъ. Различныя степени диссонанса въ осуществленіи приводятъ къ разнообразному дифференцированію: суровая сила постепенно смягчается до мягкой, задумчивой тоски или вырастаетъ до трагической мощи: если при этомъ высота достигнутой объективной ступени подчеркивается сильнѣе, чѣмъ диссонансъ осуществленія—но и его участіе необходимо,—тогда передъ нами то, что называется возвышеннымъ. Если удареніе падаетъ на моментъ самоотрицанія, то рождается затаенный или неистовый родъ вахическаго, гдѣ господствуетъ жгучій восторгъ уничтоженія себя. Родство всѣхъ этихъ модификацій безспорно; о причинѣ ихъ разнообразія мы упоминали уже раньше. Діонисійское у Ничше соответствуетъ этому модусу, однако же не совпадая съ нимъ вполне: это выраженіе плохо идетъ къ нѣкоторымъ явленіямъ этой группы. Мы должны также очистить понятіе Ничше и отъ метафизическаго пессимизма, вообще отъ шопенгауэровскаго элемента, а затѣмъ отъ непосредственнаго приложенія къ музыкѣ.

Пластическое искусство не отступаетъ передъ воплощеніемъ діонисійскаго начала: это доказываетъ дивное произведеніе графики, которое приписывается Антонио Поллайuolo и извѣстно подъ именемъ „борьба нагихъ мужчинъ“.

Мы объяснили эстетическое переживаніе, какъ видимость раскрытія влеченія, и первое условіе цѣнности усмотрѣли въ томъ, что движеніе должно окончиться осуществленіемъ влеченія. Изъ этого мы вывели четыре группы возможныхъ модификацій;

что онѣ соотвѣтствуютъ въ общихъ чертахъ всѣми принятому дѣленію, повидимому, подтверждаетъ наше истолкованіе. Но у насъ остался открытымъ вопросъ, является ли единственнымъ и достаточнымъ это условіе цѣнности, всѣ ли эти модусы поэтому слѣдуетъ на самомъ дѣлѣ причислить къ искусству, или употребленіе этого слова и связанныхъ съ нимъ цѣнностей слѣдуетъ ограничить опредѣленными группами. Это касается не одной терминологіи. Разумѣется, любое выраженіе можно употреблять въ томъ или другомъ смыслѣ, смотря по произвольному опредѣленію. Но за этимъ выраженіемъ стоитъ вопросъ, который все еще не разрѣшенъ:

Къ чему намъ искусство? къ чему намъ художники?

Отвѣтъ на этотъ вопросъ опредѣляетъ, что относится къ искусству и что нѣтъ; онъ опредѣляетъ поэтому и конечныя условія эстетической цѣнности. Но отвѣтъ этотъ лишь въ томъ случаѣ можетъ удовлетворить насъ, если онъ поможетъ намъ понять, какъ высшее, то, что мы ощущаемъ въ искусствѣ, какъ высшее.

Къ чему намъ искусство?

Если передъ нами законченное произведеніе какого-бы то ни было рода, то легко понять, какъ имъ можно пользоваться, а затѣмъ, какъ имъ на самомъ дѣлѣ пользуются. Итакъ, къ чему же пригодны художественныя произведенія, и какое употребленіе изъ нихъ дѣлаютъ въ дѣйствительности? Такимъ путемъ мы получимъ отвѣтъ на нашъ вопросъ. Но есть другое средство—обратить вниманіе на то, къ чему стремится творецъ въ своемъ произведеніи, вскрыть мотивъ его творчества и выяснить, какого положенія внутри культурнаго цѣлага добивается для себя художникъ? Первый путь исходитъ отъ воспринимающаго субъекта, второй отъ создающаго: они должны сойтись въ одной общей точкѣ.

Къ чему пригодно художественное произведеніе?

Когда мы безмолвно отдаемся производимому имъ возбужденію, и оно увлекаетъ насъ на встрѣчу къ желанному концу, мы переживаемъ легко и безболно нѣчто подобное тому, какъ если бы мы сами активно стремились и собственной борьбой завоевывали побѣду. Искусство даетъ намъ безъ труда радость счастливаго творчества; оно замѣняетъ творчество тому, кто самъ не участвуетъ въ немъ. Оно имѣетъ даже то преимущество передъ собст-

веннымъ творчествомъ, что вѣрнѣе ведетъ насъ къ цѣли; и хотя оно окутано блѣднымъ пологомъ переальности, художникъ можетъ однако, если онъ мастеръ своихъ формъ, собрать въ одномъ пунктѣ всѣ эмоціальные факторы, какъ лучи въ зажигательномъ стеклѣ, и достигнуть высокой интенсивности эффекта. Искусство годится, значить, какъ суррогатъ собственной дѣятельности, для уставшихъ и вялыхъ душъ, или, какъ говорится, его цѣлью можетъ служить развлеченіе, отдыхъ, пріятное препровожденіе времени. Этой возможности соответствуетъ и дѣйствительное употребленіе. За исключеніемъ тѣхъ сластолюбцевъ, которые выкапываютъ гедоническіе элементы и упиваются ими, большинство ищетъ и получаетъ отъ искусства только одно: развлеченіе и отдыхъ. Искусство—забава и игра. Эготъ расчетъ на спросъ развлеченій придаетъ современному театру, концертному залу, выставкамъ картинъ ихъ характерный отпечатокъ: побольше всякой величины, быстрой смѣны новинокъ! Ни одинъ родъ искусства не процвѣтаетъ такъ пышно, какъ легкій романъ.

Разсмотримъ вопросъ съ другой стороны; спросимъ себя: чего хотятъ художники, какую цѣль преслѣдуютъ они въ своихъ произведеніяхъ? И мы увидимъ, что во многихъ случаяхъ гармонія между ихъ намѣреніями и желаніями публики не подлежитъ сомнѣнію; погоня художниковъ за деньгами и славой объясняетъ эту предустановленную гармонію. Если опредѣлять, исходя изъ этого, мѣсто искусства и художниковъ въ рамкахъ культурнаго цѣлаго, пришлось бы сказать, что ихъ ремесло состоитъ въ томъ, чтобы суррогатами активности заботиться о развлеченіяхъ, прогонять скуку въ усталые и праздные часы людей, которые не могутъ или не желаютъ работать, или которые не имѣютъ работы; только искусство, благодаря привилегіи образованности, поставлено въ очень выгодныя условія сравнительно съ другими увеселеніями подобнаго рода.

Но я думаю, что этотъ отвѣтъ не можетъ удовлетворить насъ, такъ какъ онъ не объясняетъ намъ высшаго въ искусствѣ. Если бы все заключалось въ развлеченіи, то не высоко стояли бы Гольбейнъ и Дюреръ, Фидій, Джорджоне и Ванъ-Эйкъ, Либерманъ и Тома. Я полагаю, въ насъ живетъ, хотя и смутно, иное понятіе о до-

стоинствѣ и важности высокаго искусства. Ибо есть искусство, которое, даже не воспринимая въ себя религіозныхъ мотивовъ, приближается къ религіи. Развѣ мыслимо это, если бы искусство хотѣло быть одной игрой и забавой?

Пусть мнѣ не возражаютъ: искусство—самоцѣль; оно себѣ довлѣетъ, дается и принимается ради него самого. Я не думаю представлять искусство чьей-либо служанкой, — напр., науки, религіи или нравственности. Оно равноправно и стоитъ рядомъ съ этими сферами дѣятельности человѣческаго духа. Вопросъ именно въ томъ, чтобы понять его сущность: въ какомъ смыслѣ оно самоцѣль, въ какомъ смыслѣ оно входитъ въ культурное цѣлое? Дѣло, вѣдь, идетъ, объ опредѣленіи искусства, какъ самоцѣли; разунѣтся, простое умѣнье владѣть кистью, рѣзцомъ и карандашомъ его еще не опредѣляетъ; опредѣлить его — это значить — постигнуть его имманентную цѣль.

Но странная вещь случается съ понятіями цѣли. Мы привыкли въ наукѣ въ каждомъ затрудненіи обращаться за отвѣтомъ къ фактамъ. Но при понятіяхъ цѣли отвѣтъ на основаніи фактовъ не всегда вѣренъ. Факты говорятъ за то, что предлагаемая искусствомъ возможность развлеченія является его цѣлью; и все-таки мы на этомъ не успокаиваемся; конечно, не потому, чтобы мы презирали развлеченіе и отдыхъ, но потому, что они, по нашему мнѣнію, въ высокому искусствѣ могутъ являться лишь побочными или даже вовсе незаконными цѣлями. И если бы мы обратились къ фактамъ съ вопросомъ о конечной цѣли науки, то могъ бы получиться такой же отвѣтъ, потому что и здѣсь есть много людей, которые съ подобными же цѣлями берутся за книгу, и достаточно такихъ, которые пишутъ свои сочиненія для праздныхъ лѣнтяевъ: и все-таки мы чувствовали бы неудовлетворительность такого отвѣта.

Быть можетъ, намъ скажутъ: то, что влечетъ художника, есть радость созданія образовъ и формъ, стремленіе создать нѣчто, что являлось бы частью дѣйствительности, подобно природѣ,—чувствовать себя создателемъ. И безспорно, эти мотивы вскрываютъ важныя побужденія къ творчеству; но они не касаются самого искусства. Это созданіе формъ и образовъ изъ одной радости

созданія свойственно и диллетантамъ, которые могутъ ничего не понимать въ искусствѣ. Какъ удовольствіе комбинировать и играть странными свойствами чиселъ, или чертить геометрическія фигуры еще не составляютъ математики—оно можетъ вести къ ней — точно такъ же созданіе образовъ и фигуръ изъ радости созданія еще не означаетъ художественнаго творчества.

Или, можетъ быть, внѣшній результатъ творчества, художественное произведеніе, является послѣднимъ стимуломъ? Но это внѣшнее—лишь средство что-то фиксировать, что-то высказать: стало-быть, не конечная цѣль. Правда, произведеніе служитъ не для того только, чтобы сообщить что-то другимъ, какъ это часто утверждаютъ; художникъ создаетъ его и для себя. Онъ творитъ его, чтобы найти въ немъ какое-то откровеніе; то, что онъ высказываетъ, конечно, родится въ немъ самомъ; и все-таки онъ творитъ прежде всего для того, чтобы въ немъ ему нѣчто открылось. Когда оно было заключено еще въ немъ самомъ, онъ не могъ охватить его цѣлостности даже въ спокойномъ созерцаніи одного мгновенія; изъ разорванныхъ часовъ оно собирается во едино въ его созданіи: вдохновеніе, первый проблескъ цѣлаго, былъ смутенъ, и только во время работы надъ произведеніемъ оно завершается, выравнивается и только въ законченномъ видѣ становится осязательнымъ для самого художника. Онъ можетъ сознавать, что ему не удалось собрать всего, носившагося въ намекахъ вдохновенія, но при всемъ томъ въ произведеніи всегда содержится болѣе того, что онъ—безъ этого произведенія—могъ пережить въ себѣ. Ошибаются тѣ, кто думаетъ, что художникъ носитъ въ себѣ что-то готовое, и внѣшнее произведеніе есть только средство сообщить это другимъ;—ранѣе не было ни одного часа въ немъ, который въ готовомъ видѣ носилъ бы то, что открывается теперь въ произведеніи. И все же внѣшнее произведеніе есть только средство для того, что оживаетъ и открывается въ немъ. И какъ только для самого художника его созданіе выполнило свою задачу, онъ отдаетъ его, предоставляет на волю чужихъ людей и случая; и обращается къ новому творчеству, хочетъ еще чего-то другого, неслышно дремлющаго въ немъ, хочетъ и это другое открыть для другихъ и самого себя.

Это показываетъ намъ движушій мотивъ художественнаго

творчества. Работа надъ формами ради нея самой еще не означаетъ искусства, и произведеніе въ своемъ внѣшнемъ существованіи есть только средство; поэтому искусство должно служить имманентной цѣли, и опредѣлить его можно только смысломъ произведенія, тѣмъ, что открывается въ немъ: движущимъ мотивомъ творчества должно быть стремленіе обнажить въ своемъ созданіи часть своей внутренней жизни, которой нельзя иначе, безъ этого созданія, обнять однимъ взоромъ и во всей полнотѣ. Въ человѣкѣ должно быть нѣчто, что жаждетъ самооткровенія, и его откровеніемъ можетъ быть искусство. Что же это такое, что нуждается въ искусствѣ для того, чтобы найти само себя, и не достигаетъ самосознанія иначе, какъ при помощи искусства?

---

Мы указывали на двойственность природы человѣка. Широко разросшаяся система жизненныхъ интересовъ, развивающаяся съ дѣтства во всѣхъ разнообразныхъ областяхъ жизни, эмпирическая дѣйствительность, представляемая, какъ объектъ и какъ сопротивленіе для дѣйствія; въ этой дѣйствительности эмпирическое „я“, находящее самое себя, „я“, рассматриваемое всегда, какъ центръ всякой дѣйствительности, вѣчное „здѣсь“ въ сравненіи съ прочими реальными объектами и вершина жизненныхъ цѣлей. Но рядомъ съ этой—вторая система въ другую сторону устремленнаго влеченія, дѣятельно обнаруживающагося въ томъ, что мы называемъ нравственнымъ и героическимъ,—въ герояхъ вѣдь яснѣе всего проявляется автономная нравственность; а то предметное, чья реальность доказывается тимъ влеченіемъ, и въ чемъ разворачивается нравственная дѣятельность, въ чемъ она находитъ свои цѣли,—это сверхэмпирический, метафизическій міръ. Нравственное начало обращаетъ жизнь въ средство и этимъ утверждаетъ себя самымъ высшимъ и послѣднимъ, а метафизическую реальность—послѣдней и абсолютной. Но этому соотношенію цѣнностей не отвѣчаетъ соотношеніе силъ обоихъ влеченій. Нравственное начало слишкомъ переплелось съ потребностями жизни, которая съ дѣтства, создавая привычки и склон-

ности, овладѣваетъ органами активности; и человѣкъ, скованный привычками жизни, въ безсиліи смотритъ на несбыточность своихъ конечныхъ цѣнностей и надеждъ. Лишь у немногихъ эта борьба приводитъ къ побѣдѣ, при которой желанія и поступки стоятъ въ согласіи съ цѣнностями; у большинства людей нравственное только отрывочно проявляется въ ихъ поступкахъ. Отрывочнымъ остается поэтому для нихъ и проблескъ трансцендентнаго. Правда, взаимно этого намъ предлагаютъ готовый образъ высшей реальности, религію, но она, по большей части, слишкомъ далека для дѣйствительнаго развитія нравственнаго начала и не подтверждается поэтому дѣлами, т. е. лишена, собственно говоря, условія возможности вѣры; къ тому же она не совпадаетъ съ личнымъ опытомъ.

Какъ бы мы ни были захвачены сутолокой жизни и ни заглушали нравственнаго чувства, оно всегда остается безпокойнымъ напоминаніемъ; удовлетвореніе животной и соціальной жизни не даетъ намъ мира, человѣкъ ищетъ смысла и высшей цѣнности жизни; не изъ страха передъ потустороннимъ міромъ, съ которымъ уже теперь при жизни нужно предусмотрительно считаться, но изъ неудовлетворенности жизнью—такою, какъ она есть. Онъ не примиряется съ необходимостью влачить свои годы и умереть, какъ звѣрь. Должно быть нѣчто высшее, для чего жизнь служила бы только средствомъ, приобретаая вышшукъ цѣнность. Но просрѣтъ въ міръ идеальнаго, гдѣ лежатъ конечныя цѣли, проясняется только при свободномъ развитіи влеченія; томящійся—еще не провидецъ: онъ ощущаетъ безпокойство, и все-таки не знаетъ, чего онъ хочетъ, не знаетъ, что движетъ имъ.

И вотъ искусство указываетъ человѣку путь къ самому себѣ. Въ немъ, въ этомъ искусствѣ, которое можетъ быть праздною забавой и для многихъ бываетъ только ею, заложена и другая возможность: стать для человѣка самооткровеніемъ абсолютнаго. И обѣ возможности основаны на одномъ и томъ же: на сущности эстетическаго объекта. Искусство даетъ видимость раскрытія влеченія въ призрачномъ мірѣ, ведя къ призрачнымъ цѣлямъ; это можетъ быть игрою, но можетъ означать и нѣчто большее. Когда искусство поднимаетъ насъ, заставляетъ вѣрить, что мы живемъ

въ какомъ-то высшемъ кругѣ бытія, мы, правда, сознаемъ, что это видимость. Искусство не даетъ намъ, въ дѣйствительности, ни идеаловъ, ни дѣйствій. Мы знаемъ, что насъ ведутъ, что сами мы безмолвно отдаемся; и когда наступилъ конецъ, у насъ нѣтъ новой вѣры, и мы не знаемъ, что намъ дѣлать? Намъ казалось, что мы это знали, но это былъ обманъ. Въ этой обманчивой игрѣ одно мы постигаемъ несомнѣнно: себя самихъ. Мы приблизились къ себѣ; среди призрачнаго вотъ что остается настоящимъ и правдивымъ: я таковъ и вижу себя такимъ, что для меня это переживаніе означаетъ подъемъ и достиженіе. Я нахожу и узнаю свою тоску, ибо въ призрачномъ мірѣ я конкретно переживаю то, что могло бы ее утолить. Я нахожу то, что могло бы осмыслить жизнь: дѣйствовать въ сферѣ, подобной той, куда возносить меня искусство. Въ призрачномъ дѣйствіи надъ отраженіемъ идеальнаго, я постигаю то Я, которое скрыто за эмпирическимъ.

И въ этомъ, думается мнѣ, призваніе художника: разрѣшать души отъ путъ жизни и давать голосъ молчанію внутри насъ, чтобы мы слышали его и открылись самимъ себѣ. Искусство не можетъ дать того, чего мы напрасно ищемъ въ религіи; искусство не можетъ замѣнить нравственнаго творчества, его опасность въ томъ, что имъ можно злоупотреблять для этой цѣли; искусство не открываетъ также, какъ сказалъ кто-то о музыкѣ, міра вещей въ себѣ, — оно даетъ лишь призракъ и подобіе дѣйствительности и дѣла: но оно раскрываетъ намъ безобманно наше собственное существо.

---

Искусство,—какъ самооткровеніе абсолютнаго въ человѣкѣ: если, исходя изъ этой возможности, разсматривать выведенные нами модулы эстетическаго, то они сомкнутся въ восходящій рядъ ступеней, изъ которыхъ только высшія однако удовлетворяютъ болѣе строгому понятію искусства. Первая ступень: самодовлѣніе эмпирической жизни, которая не ищетъ никакого высшаго смысла и закрываетъ глаза передъ этимъ вопросомъ. Вторая — раскрытіе высшаго влеченія въ низшей сферѣ: она говоритъ о высшемъ лишь

для того, чтобы низвести его. Смѣхъ даетъ такую же свободу, какъ и скепсисъ, надъ нимъ тяготѣетъ болѣзнь, которой имя—„нѣтъ“, и все, чего онъ ни коснется, обращается въ отрицаніе; онъ только показываетъ намъ недостаточность эмпирическаго, но не находитъ дороги къ положительному. Но за нимъ — прекрасное: оно возвышаетъ жизнь до идеала—поэтому оно является полной противоположностью первымъ ступенямъ и означаетъ обожествленіе жизни. Четвертая ступень завершаетъ преодолѣніе жизни въ діонисійскомъ началѣ, въ возвышенномъ, въ трагическомъ, и есть конечное самопознаніе абсолютнаго въ человѣкѣ.

Если мы будемъ понимать искусство въ этомъ смыслѣ, а не какъ простую игру для развлечения, то къ первому, уже указанному условію эстетической цѣнности присоединяется второе, болѣе важное. А именно, аналогіи предметнаго въ эстетическомъ объектѣ, зависящія отъ качествъ эмоциональных впечатлѣній, должны соответствовать высшей сферѣ дѣйствительности. И потому-то часто небольшой фрагментъ бываетъ достаточнымъ для опредѣленія художественной цѣнности произведенія, такъ какъ въ немъ достаточно сказывается возвышенное или низменное содержаніе произведенія.

То, что жаждали узрѣть мистики въ своихъ экстазахъ и погружаясь вглубь собственнаго „я“, то создаютъ художники и предлагаютъ всякому, кто близокъ имъ по духу. Но объ этомъ говорятъ они не такъ, какъ о вещахъ, которыя видѣлъ кто-то и хочеть сообщить ихъ другимъ, — нѣтъ, они даютъ возможность тебѣ бросить взоръ вглубь самого себя. Они изобрѣтаютъ все новыя подобія—искусство потому и неисчерпаемо, что оно нуждается только въ подобіяхъ, а не въ дѣйствительномъ мірѣ и даже не въ формахъ дѣйствительности; и есть одно общее у всѣхъ его подобій: ихъ дѣйствіе и осуществленіе протекаютъ въ той сферѣ, гдѣ находится цѣль твоихъ страстныхъ стремленій. Но тотъ, кто дѣйствуетъ во всѣхъ этихъ подобіяхъ, хотя и призрачно, но все-таки реально, какъ человѣкъ, который требуетъ для себя этого дѣйствія изъ самой глубины духа,—это ты самъ.



ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

**С т и л ь.**



## IV.

# С Т И Л Ь.

Кто слѣдилъ за страстными усиліями нашего времени создать свой собственный стиль, тому, навѣрное, приходилъ въ голову одинъ вопросъ, который легче поставить, чѣмъ разрѣшить: для чего нуженъ стиль, и почему каждый вѣкъ нуждается въ своемъ особомъ стилѣ? Для кого необходимъ современный стиль: для художниковъ или для публики? Или, можетъ быть, это тщеславіе вѣка, поставившаго себѣ задачей войти въ исторію со своимъ собственнымъ гербомъ.

Для воспріятія искусства современность стиля, повидимому, не имѣетъ важнаго значенія. Мы понимаемъ и умѣемъ цѣнить произведенія самыхъ различныхъ и отдаленныхъ эпохъ; и я не считаю доказаннымъ, что мы менѣе воспріимчивы къ нимъ, чѣмъ поколѣнія, ихъ создавшія. Произведенія старыхъ стилей могутъ поражать при первой встрѣчѣ — нужно каждый разъ преодолѣть эту отдаленность отъ насъ; но можетъ быть, они и для своихъ современниковъ казались не менѣе удивительными. Современный стиль, повидимому, не является и условіемъ цѣнности, такъ какъ цѣнность произведенія сохраняется и за предѣлами своего времени, во всякомъ случаѣ можетъ пережить его. Конечно, случается, что художественныя произведенія старѣютъ, однако это не зависитъ непременно отъ измѣняемости стиля, но, какъ мы показали выше, отъ исчезновенія нѣкоторыхъ дифференціальныхъ качествъ, которыя были связаны съ недолговѣчными обычаями: съ потерей ихъ измѣняется и эстетическій объектъ, произведеніе не можетъ быть понято въ томъ смыслѣ, какъ оно было задумано.

Необходимъ ли современный стиль для художественнаго творчества? и долженъ ли онъ быть обязательной нормой? Но мы же требуемъ отъ художника свободнаго, оригинальнаго творчества, Или же современный стиль освобождаетъ силы для творчества? Мы наблюдаемъ, что богатыя творчествомъ эпохи всегда имѣютъ свой собственный стиль: какая здѣсь связь? Является ли стиль эпохи симптомомъ и результатомъ? Или онъ „*ergius*“, именно онъ оплодотворяетъ эпоху? Получаетъ ли онъ, разъ открытый, живительную силу магической формулы? Но мы наблюдаемъ и то, какъ скоро костенѣетъ творчество эпигоновъ: количественно возросшее производство, лишенное внутренней цѣнности. Нельзя ли предположить, что современный стиль оказывается виновнымъ въ этомъ упадкѣ, что онъ своимъ принужденіемъ и характеромъ внѣшняго закона стѣсняетъ оригинальныя творческія силы и за то пролагаетъ дорогу толпѣ людей безъ всякаго призванія? Носить ли этотъ стиль характеръ гетерономіи или является развитіемъ автономнаго?

Но даже и опредѣлить, что значить стиль эпохи, дѣло не легкое. Правда, нѣкоторыя признаки этого понятія бросаются въ глаза. Прежде всего мы замѣчаемъ нѣкоторое и внѣшнимъ образомъ проявляющееся однообразіе творчества. А во-вторыхъ, требуется, чтобы это общее было и новымъ. Но этихъ описательныхъ признаковъ недостаточно. Вѣдь если манера какого-нибудь извѣстнаго художника, какъ это часто бываетъ, благодаря своему успѣху находитъ подражателей, и это подражаніе сообщаетъ ей до нѣкоторой степени всеобщій характеръ, то наши два условія будутъ осуществлены. И тщеславіе вѣка нашло бы себѣ удовлетвореніе: онъ получилъ бы свою особую марку въ исторіи искусства. И все же это не будетъ непременно стилемъ эпохи. Этотъ родъ искусства, можетъ быть, только хронологически будетъ принадлежать своей эпохѣ и окажется лишеннымъ внутренней связи съ нею. Это открываетъ намъ третій характеристическій признакъ, свойственный стилю эпохи: онъ долженъ быть обусловленъ содержаніемъ своего вѣка. И этотъ признакъ важнѣе всѣхъ другихъ.

Вмѣсто этого, говорятъ и такъ: художественное произведеніе должно быть выразителемъ своего вѣка; думали даже этимъ постулатомъ опредѣлить искусство и его цѣнности. Что это, разумѣется,

совѣмъ не вѣрно, доказываютъ тѣ постройки послѣднихъ десятилѣтій, которыхъ мы теперь стыдимся; онѣ безспорно—вѣрное зеркало своего времени, но, конечно, не искусство. Для проблемы стиля именно здѣсь и начинаются трудности: какимъ образомъ и какіе моменты содержанія эпохи должны вліять на произведенія искусства, чтобы сообщить имъ стиль эпохи? Я здѣсь же выскажу въ конкретномъ вопросѣ, въ чемъ тутъ суть дѣла: должно ли искусство гармонировать съ вѣкомъ въ смыслѣ вѣрнаго отраженія его, или въ смыслѣ дополнительнаго контраста? Говоря образно: если характеръ вѣка можно было бы назвать краснымъ, что будетъ стилемъ эпохи: красное или зеленое? Обусловливается ли этотъ стиль современнымъ, или несовременнымъ направленіемъ? Для многихъ этотъ вопросъ, пожалуй, звучитъ странно, такъ какъ они цвѣтными стеклами разныхъ теорій—теоріи среды и діалагона—упрощаютъ себѣ поле зрѣнія. Позднѣе мы покажемъ правомѣрность нашего вопроса и намѣтимъ путь къ его рѣшенію.

Но положимъ теперь, что этотъ вопросъ рѣшенъ: все-таки у насъ нѣтъ полнаго анализа понятія „стиль эпохи“. Выраженіе вѣка—мы уже намекали на это—можетъ и не быть искусствомъ, можетъ не быть и стилемъ. У насъ нѣтъ еще главнаго опредѣленія—самаго слова „стиль“. Стиль эпохи координируется съ другими производными отъ того же основнаго слова; мы говоримъ о стилѣ отдѣльнаго художника, о его юношескомъ и старческомъ стилѣ, о стилѣ различныхъ народовъ, о стилѣ матеріала, о стилѣ техники. Что значить „стиль“ въ этихъ сочетаніяхъ? И потомъ мы просто говоримъ: въ этомъ произведеніи есть стиль; при этомъ слово, повидимому, пріобрѣтаетъ какое-то другое значеніе, менѣе наглядное. Относительно всего этого необходимы объясненія.

---

Несходство различныхъ понятій стиля сказывается и вотъ въ чемъ: рѣшая вопросъ о томъ, имѣетъ ли произведеніе вообще какой-нибудь стиль, мы опредѣляемъ его цѣнность, хотя вопросъ объ особенностяхъ стиля, о томъ, напр., принадлежитъ ли это произведеніе стилю рококо или барокко, является часто про-

стой классификаціей, а вовсе не обязательной оцѣнкой. Произведеніе стильно или лишено стиля—въ этомъ содержится похвала или порицаніе. Стилъ въ этомъ смыслѣ есть условіе эстетической цѣнности,—недостаточное, конечно, и не затрагивающее послѣднихъ критеріевъ искусства. И тривіальныя вещи могутъ имѣть стилъ; а съ другой стороны, величайшія произведенія не обезцѣниваются, благодаря нѣкоторымъ недочетамъ стиля. Онъ является, значить, такимъ условіемъ цѣнности, которое можетъ выполняться не въ одинаковой степени; извѣстная стильность необходима; но и самое совершенное достиженіе ея не обезпечиваетъ эстетической цѣнности.

Стилъ вообще означаетъ такое согласованіе различныхъ факторовъ произведенія, когда ни одинъ не мѣшаетъ другому, каждый помогаетъ другому въ осуществленіи его задачъ, и происходитъ кооперація всѣхъ элементовъ въ духѣ цѣлаго. Дѣйствіе стиля поэтому—и въ то же время его цѣль — двоякаго рода. Во-первыхъ, избѣжать дисгармоніи; если элементы не согласованы, то возникаетъ беспорядочная пестрота, словно разные голоса говорятъ сразу, не слушая другъ друга: въ этомъ случаѣ стилъ необходимъ. А во-вторыхъ, необходимъ онъ для того, чтобы усилить общее дѣйствіе, силу впечатлѣнія.

Уже въ самомъ раздѣленіи функцій, въ построеніи изъ различно звучащихъ элементовъ едиаго телеологическаго движенія необходима согласованность: но, говоря о стилѣ, особенно имѣютъ въ виду тождество функцій: множественность одинаковыхъ или сходныхъ настроеній, повтореніе тѣхъ же мотивовъ; паралелизмъ усиливаетъ при этомъ или отдѣльные моменты телеологическаго ряда или все движеніе, какъ таковое,—происходитъ усиленіе и сгущеніе впечатлѣній.

Возможность стиля обусловлена сродствомъ эмоціональныхъ качествъ. И такъ какъ сродство настроеній можетъ существовать и между разнородными факторами, то стилистическое единство произведенія вбираетъ въ себя всѣ моменты, будутъ ли они однородны или разнородны между собой. Но условія единства нагляднѣе въ однородномъ: поэтому здѣсь единство легче бросается въ глаза. Если же раздѣленіе функцій происходитъ главнымъ

образомъ въ сферѣ однороднаго, то въ этомъ случаѣ говорятъ о послѣдовательности. Въ абсолютной музыкѣ телеологическое движеніе проходитъ чрезъ однородные формальные элементы; въ драмѣ и эпосѣ развитіе обыкновенно остается ограниченнымъ въ кругу предметнаго; напротивъ, въ лирикѣ движеніе часто протекаетъ, чередуясь между элементами формы и содержанія. Но такое смѣшеніе возможно и законно вездѣ. И въ эпосѣ и въ драмѣ сильныя формальныя или дифференціальныя впечатлѣнія могутъ замѣнять реальную мотивацію событій. Высказывалось мнѣніе, что послѣдовательность является необходимымъ условіемъ, что раздѣленіе функций должно быть проведено внутри однородной сферы. Мнѣ думается, это невѣрно; лишь бы переживаніе объекта не теряло внутренней послѣдовательности, во внѣшнемъ выраженіи она не нуждается.

Но и функціональное тождество, о которомъ думаютъ прежде всего, говоря о стилѣ, не ограничивается однороднымъ и не можетъ ограничиваться имъ; не только линіи должны соответствовать линіямъ и краски — краскамъ; и то и другое — игрѣ свѣта и перспективѣ, а все вмѣстѣ предмету воспроизведенія и матеріалу; въ однородномъ паралелизмѣ лишь яснѣе видны, какъ повтореніе или варіація одного и того же мотива: возвращеніе тѣхъ же линейныхъ элементовъ, тѣхъ же движеній, тѣхъ же напряженій, тѣхъ же тактовъ, тѣхъ же стиховъ, тѣхъ же строфъ, тѣхъ же красочныхъ созвучій, повтореніе мелодической темы и ея варіаціи, паралелизмъ въ сюжетѣ, паралелизмъ характеровъ, варіація нравственныхъ идей. Функціональное тождество въ предѣлахъ общей однородной формы всегда бросались въ глаза, какъ характерный признакъ искусства и стиля; поэтому его легко принимаютъ за существенный элементъ стиля и приходятъ къ гетерономной разновидности понятія стиля, которая, безъ сомнѣнія, недостаточна, потому что важна и согласованность разнородныхъ элементовъ, но которая для художественной практики имѣетъ огромное значеніе: стиль опредѣляется посредствомъ внѣшняго единообразія чувственной формы. Исторія искусства точно такъ же понимаетъ стиль черезчуръ внѣшнимъ образомъ, чтобы имѣть удобный объектъ для научной обработки.

Чувство стиля понимается въ активномъ и пассивномъ смыслѣ: во-первыхъ, какъ способность художника создавать цѣльность стиля, особенно, какъ тонкое чутье, угадывающее, какіе моменты въ данномъ произведеніи необходимо усилить посредствомъ паралелизмовъ, и въ какой степени это необходимо; а во-вторыхъ, какъ воспріимчивость воспринимающаго искусство по отношенію къ диссонансамъ стиля. Въ томъ и другомъ смыслѣ чувство стиля не означаетъ общаго отношенія субъекта къ искусству, а скорѣе его специализацію, и потому его утонченность не одинакова въ различныхъ областяхъ искусства. Это не удивительно, какъ можетъ показаться съ перваго взгляда; чувство стиля, очевидно, зависитъ отъ воспріимчивости къ языку формъ, такъ какъ единство стиля достигается не столько подчеркиваніемъ легко примѣтныхъ, внѣшнихъ единообразій, сколько созвучіемъ настроеній; а воспріимчивость къ различнымъ формамъ бываетъ совершенно различной: одному больше говорятъ тона, чѣмъ зрительныя формы, другому больше линіи, чѣмъ цвѣта. Да и въ отдельной области искусства чуткость къ стилю можетъ притупиться благодаря какимъ-нибудь вліяніямъ. Стилистическое чувство нашего времени развито гораздо лучше въ музыкѣ, чѣмъ въ пластическихъ искусствахъ. Тотъ, кто испытываетъ отвращеніе къ граммофону, пожалуй, будетъ съ удовольствіемъ разсматривать фотографію, цѣнность которой ничуть не выше. И я думаю, что въ огрубѣніи чувства стиля въ пластическихъ искусствахъ, по крайней мѣрѣ отчасти, виновно наводненіе рынка механическими репродукціями. Такъ понятно желаніе въ изображеніяхъ закрѣпить память о прошломъ или познакомиться съ тѣмъ, что далеко отъ насъ. Для этой потребности работали въ достаточной мѣрѣ графики, пока фотографія не вытѣснила ихъ. Механическая репродукція исключаетъ темпераментъ: значитъ, она надежнѣе; къ тому же она дешевле, такъ что картины становятся доступны всѣмъ. Фотографія, повидимому, дѣлаетъ искусство общимъ достояніемъ. Къ сожалѣнію, только повидимому. На самомъ дѣлѣ она подсовываетъ на его мѣсто нѣчто совершенно другое. Обычное уменьшеніе размѣра, перемѣна матеріала и проч. такъ сильно искажаютъ впечатлѣніе, что эстетически его нельзя уже и сравнивать съ художественнымъ произведеніемъ.

Надежность фотографіи даетъ лишь надежное знаніе о произведеніи: она служитъ научному интересу такъ же, какъ, напр., буквальный переводъ лирики на чужой языкъ. Нѣкоторыя отношенія переносятся безъ измѣненій. Но какъ разъ то обстоятельство, что нѣкоторые моменты сохраняются, между тѣмъ какъ другіе измѣняются совершенно, и разрываетъ стилистическое единство. И когда взоръ встрѣчаетъ ежедневно и въ огромномъ количествѣ такія репродукціи, воспріимчивость къ стилю неминуемо притупляется. Фотографіи менѣе вредны лишь для того, кто находитъ противовѣсъ въ частомъ созерцаніи оригиналовъ: онъ научается ихъ истолковывать. Но удешевленіе техники бросаетъ ихъ въ руки всѣмъ; ихъ принимаютъ, какъ замѣну оригиналовъ, и для перваго ознакомленія, для нашихъ педагоговъ-эстетиковъ онѣ—желанное средство для художественнаго воспитанія народа: такимъ образомъ зло распространяется непрерывно и повсюду.

Въ наше время понимаютъ, что сильное ускореніе темпа измѣняетъ характеръ музыкальной пьесы, но далеко не такъ ясно понимаютъ, что, уменьшая произведеніе пластическаго искусства, вызываютъ его деформацію. Но оба эти случая между собою сходны. Конечно, съ математической точки зрѣнія ничего не измѣнится, если всѣ соотношенія величинъ получатъ равномерное уменьшеніе,—но иное дѣло для эстетическаго созерцанія: извивы сокращенныхъ линій, изгибъ поверхностей становятся живѣе, все кишитъ и измѣряетъ характеръ настроенія. Чтобы сохранить при сокращеніи размѣра единство стиля, необходимо измѣнить отношенія и достигнуть упрощенія формъ. То же самое относительно цвѣта: при перенесеніи на меньшій форматъ, красочная скала должна быть сокращена. Далѣе необходимо ограничить пластическое моделированіе, рисунокъ долженъ стать болѣе плоскимъ. Всѣмъ этимъ условіямъ могла удовлетворять репродукція графиковъ, и ихъ работы могли еще заявлять притязанія на стиль; хотя и ихъ рукамъ не было дано воспроизвести точнаго характеръ оригинала, они все же давали воспоминанія, полныя самостоятельной художественной цѣнности. Фотографія не даетъ ни того, ни другого. Воспитывать фотографіей для искусства—значитъ изгонять бѣса при помощи Вельзевула.

Изъ требованія цѣльности стилиа вытекаетъ, что художникъ долженъ считаться только съ такими слагаемыми, надъ которыми онъ господствуетъ при помощи своихъ средствъ. Онъ не долженъ полагаться на игру случая, не долженъ включать тѣхъ эмоциональныхъ качествъ, которыя приносятся безконтрольными ассоціаціями. И отсюда же вытекаетъ требованіе, обращенное ко всякому, воспринимающему эстетическія впечатлѣнія: при воссозданіи эстетическаго объекта отвлекаться отъ такихъ случайныхъ ассоціацій, которыя вторгаются на каждомъ шагу. Это относится и къ игрѣ образовъ, возникающихъ въ фантазіи при звукахъ музыки, и точно такъ же къ индивидуально различнымъ отрывкамъ наглядныхъ представленій, которые вызываетъ поэзія. Все это—за предѣлами эстетическаго объекта. Все это зависитъ отъ факторовъ, на которые не простирается власть художника. И не можетъ поэтому участвовать въ его замыслѣ. То же самое—въ примѣненіи къ пластическимъ искусствамъ: продолжая разсматривать въ фантазіи нить изображаемаго событія, изслѣдуя причины и послѣдствія данной ситуаціи, мы вкрапливаемъ въ эстетическій объектъ не относящіяся къ нему моменты. Но люди, далекіе отъ искусства, любятъ именно такъ относиться къ произведеніямъ изобразительныхъ искусствъ: они ищутъ въ нихъ возбужденія собственныхъ фантазій и грезъ. Разумѣется, всякому позволено искать себѣ развлеченій, какъ и гдѣ ему угодно; но подобныя забавы не имѣютъ ничего общаго съ цѣлями искусства. Поэтому публика такъ любитъ—тамъ, гдѣ господствующая мода образованности прямо не запрещаетъ этого—анекдотическую и историческую живопись. Безъ сомнѣнія, и анекдотическая живопись можетъ создать картину, не лишенную художественныхъ достоинствъ, но она явно подстрекаетъ зрителя къ своевольнымъ добавленіямъ. Эта же точка зрѣнія является рѣшающей при оцѣнкѣ того значенія, какое принадлежитъ заглавію произведенія. Конечно, оно можетъ облегчить болѣе быстрое и полное усвоеніе изображеннаго предмета, особенно устранить вредное непониманіе; вѣдь, большинство зрителей по привычкѣ своихъ будничныхъ дней начинаетъ въ искусствѣ съ предметнаго, и прежде чѣмъ не уяснить его себѣ, не пойдетъ дальше. Но вліяніе заглавія, выхо-

дящее изъ этихъ границъ, есть зло. Оно не должно давать толчка для безконтрольной игры фантазіи. Зритель долженъ воссоздавать, а не творить вновь. Художникъ одинъ пусть даетъ все, что относится къ произведенію. Но именно творческое безсиліе охотно скрывается за многообъщающимъ заглавіемъ, которое побуждаетъ къ дальнѣйшей работѣ и помогаетъ утаить, какъ мало сдѣлано. „Поэзія“ поэтического заглавія непозволительна, ибо она отдастъ работу надъ произведеніемъ въ руки профановъ и дѣлаетъ проблематичной выдержанность структуры цѣлаго.

Мы должны добавить нѣсколько словъ о музыкѣ и драмѣ. Вѣдь, здѣсь художникъ никогда или рѣдко бываетъ въ состояніи одинъ завершить свое произведеніе, онъ нуждается въ помощи при его исполненіи и постановкѣ. Что стилистическое совершенство страдаетъ отъ этого, доказывается фактами. Единство, конечно, можетъ быть достигнуто разными путями, но удается не всегда. Самый естественный и совершенный путь есть тотъ, когда помощники остаются въ границахъ стили пьесы и связываютъ съ цѣлымъ ея дополненіемъ въ смыслѣ функциональнаго тождества; при исполненіи музыки Баха, напр., спокойно ясная игра при строго расчлененной архитектоникѣ. На этомъ пути необходимо гибкое пониманіе, многосторонность дарованій и добровольная скромность. Второй путь: исполнители могутъ заново преобразовать пьесу, рассматривать ее лишь, какъ матеріалъ собственнаго творчества, въ результатѣ котораго рождается на свѣтъ совершенно новое произведеніе. Это, конечно, не согласуется съ замысломъ художника, но имѣетъ нѣкоторое оправданіе при конгеніальности исполнителя, Сильное, одностороннее дарованіе, когда ему приходится репродуцировать, влечетъ къ новому творчеству. Но этотъ родъ исполненія по душѣ также всѣмъ тѣмъ, кто выдвигаетъ на первый планъ свое тщеславіе: ихъ новое творчество есть маленькій произволь и маскарадъ, и только люди, далекіе отъ искусства, благодарны имъ за разнообразіе, которое даритъ ихъ „новое пониманіе“. Третій способъ сохранить стилистическое единство заключается въ томъ, что при всѣхъ моментахъ необходимаго дополненія, нарушающихъ цѣльность, предполагается возможность абстракціи; и этотъ способъ для практики всего важнѣе. Его примѣненіе не

рѣдко обезпечиваетъ эстетическое превосходство домашней музыки передъ публичными концертами. Это странное явленіе, но мы, дѣйствительно, способны устранять влияніе нѣкоторыхъ вторгающихся въ сознаніе эмоціональныхъ моментовъ, разъ мы знаемъ, что они лишніе. Мы говоримъ, правда: это происходитъ благодаря отвлеченію вниманія; но этимъ дѣло мало объясняется. А безъ этой способности мы рѣдко получали бы полное впечатлѣніе. Когда мы воспринимаемъ художественное произведеніе, въды тысячи всякихъ побочныхъ мелочей вторгаются одновременно по каналамъ нашихъ чувствъ, и если бы ихъ эмоціональные эффе́кты составляли часть эстетическаго объекта, абстракція не могла бы защитить его: вмѣстѣ съ картиной мы видимъ и посѣтителей музея, слышимъ ихъ болтовню, въ концертѣ вмѣстѣ съ музыкой воспринимаемъ и угловатыя движенія и выраженія лицъ музыкантовъ; и даже въ самомъ произведеніи всегда есть моменты, которые, по замыслу художника, должны быть изгнаны такимъ путемъ—объ этомъ рѣчь еще впереди. Подобныя абстракціи влекутъ за собою, конечно, извѣстное затрудненіе для воспріятія, и отъ художника слѣдуетъ требовать, чтобы онъ облегчалъ ихъ. Это касается особенно исполнителей произведеній слова и звуковъ. Если они не обладаютъ ни даромъ стильнаго дополненія, ни достаточной способностью или самоувѣренностью, чтобы подчинить произведеніе собственному стилю, то возможность стиля остается лишь въ томъ случаѣ, если они даютъ сильное дополненіе при условіи облегченія абстракціи: это значитъ, безъ всякой претензіи, такъ просто, такъ скромно, такъ безлично, какъ только возможно. Выступая безъ притязаній на послѣднее достиженіе, они тѣмъ самымъ принуждаютъ слушателя относиться снисходительно, т. е., отвлекаться отъ нѣкоторыхъ несносныхъ промаховъ; и тогда стилистическая цѣльность остается ненарушенной.

Стилистическое уродство современныхъ сценическихъ представленій чувствуется многими. Кто теперь еще ходитъ въ театр? Лишь тѣ, кто ищетъ развлеченій. Тамъ не ожидаютъ найти искусство. И пусть не говорятъ, что взамѣнъ этого книга и читатель удовлетворяютъ драматурга. Сценическая драма требуетъ сцены.

Есть книжныя драмы, и есть сценическія драмы, но или одно— или другое. Цѣнность одного рода ничуть не ниже цѣнности другого, каждый предъявляетъ особыя требованія. Различаетъ ихъ не какая-нибудь внѣшняя трудность постановки, но различныя стилистическія задачи. Особенно въ двухъ пунктахъ я усматриваю различіе. Во-первыхъ, сцена имѣетъ болѣе скорый темпъ, чѣмъ книга. Это замѣчаніе касается не столько абсолютной мѣры времени, хотя и здѣсь оно сохраняетъ свою силу — кто станетъ въ нѣсколько часовъ одного вечера читать Фауста до конца? Но еще болѣе это касается иллюзіи времени. Пластическое исполненіе сценической игры вызываетъ видимость тѣсной сгущенности и столкновенія тѣхъ самыхъ событій, которыя въ головѣ читателя „легко уживаются рядомъ“: поэтому тамъ все кажется насыщеннѣе и темпъ быстрѣе. Ну, а это еще вопросъ цѣльности стиля, требуетъ ли драма медленнаго или конденсированнаго темпа: конечно, возможно лишь одно изъ двухъ. Лучшія изъ драмъ Гете предназначены для читателя: Фаустъ, Ифигенія, Тассо. Торопливость сцены насилуетъ ихъ.

Другой отличительный мотивъ—сцена даетъ драмѣ что-то вроде дали и поэтому годится лишь для драмъ, дѣйствіе которыхъ рассчитано на разстояніе. Когда ихъ читаешь, ихъ событія гораздо ближе къ намъ, словно разглядываешь рисунокъ, держа его въ рукѣ. Драмы съ твердыми, упрощенными, рѣзкими контурами ищутъ сцены, въ чтеніи онѣ кажутся преувеличенными и грубыми; но драмы съ тонкой, чуть слышной передачей душевныхъ переживаній, тѣ, что волнуютъ самыми легкими оттѣнками, требуютъ интимности, близкаго, пристального чтенія; даль сцены похитила бы у нихъ самое цѣнное. По этой причинѣ драмы Гете и написаны для читателя, такъ же, какъ и маленькія сказочныя драмы Метерлинка; тогда какъ Шиллеръ, Ибсенъ, Эсхиль, Аристофанъ — требуютъ сцены и не выносятъ близкаго взора; при чтеніи ихъ часто случается, что ихъ образы не просто развертываются въ воображеніи передъ тобою, но переносятся на мысленную сцену, то есть, при чтеніи переводятся на сценическій языкъ.

Современный упадокъ сценическаго искусства происходитъ отъ перенесенія центра тяжести на обстановку и мимику. Аксессуары

пьесы подчеркиваются сильнѣе, чѣмъ она сама. Эта уступка чуждымъ искусству вкусамъ широкой публики: все давать въ осязательной отчетливости, доходящей до иллюзіи, не оставлять ничего рефлексивному созерцанію. Тамъ же, гдѣ замѣчаютъ недостатки и стремятся къ реформамъ, призываютъ на сцену живописца и декоратора. И его работа безспорно выше грубой мази ремесленниковъ сцены. Но принципиальная ошибка остается: аксессуары драмы занимаютъ слишкомъ много мѣста; художникъ-пластикъ еще неохотнѣе согласится поставить свой собственный свѣтильникъ подъ соулъ драматурга: онъ захочетъ обратить на себя вниманіе настроеніями пространственныхъ формъ и изысканностью красокъ.

Лучшій путь къ желанной цѣли, я думаю,—сократить обстановку и мимику. Пусть не стремятся впаять въ драму съ помощью живописца новыя настроенія, но пусть вернутъ поэзіи ея значеніе. Сценическій обликъ долженъ быть простымъ и скромнымъ, какъ только возможно, холоднымъ, непризательнымъ; только не бьющимъ на эффектъ примитивомъ. Въ наши дни нельзя уже требовать абстракціи шекспировской сцены, но все то, что заходитъ за предѣлы самаго необходимаго, должно быть изгнано съ театральной сцены. Собственныя ремарки поэта при этомъ играютъ далеко не главную роль, онѣ часто оказываются продуктами письменнаго стола; все дѣло въ требованіяхъ, имманентно вытекающихъ изъ его произведенія. Напр., привидѣніямъ не мѣсто на сценѣ. Всякое театральное привидѣніе срамитъ героя, который серьезно вѣритъ въ него. И къ чему выставлять на глаза публики то, что только снится герою или является передъ нимъ вдали или въ волшебныхъ зеркалахъ? Развѣ мы не знаемъ о могучемъ впечатлѣніи, которое способны производить вещи, видимыя нами не прямо, но лишь въ рефлексѣ чужого сознанія?

Поэты могли бы, пожалуй, помочь въ упрощеніи сценической внѣшности,—отъ которой выигрываютъ, вѣдь, именно они,—если бы они какъ можно меньше мѣняли обстановку. Лучше всего—единство мѣста. Это, конечно, ограниченіе поэтической свободы; но еще вопросъ, эпохи ли свободы—лучшая почва для развитія искусства или, наоборотъ, эпохи обязательныхъ формъ.

Строго цѣльное сценическое произведеніе драматургъ можетъ

создать лишь въ томъ случаѣ, если онъ въ состояннн заранѣе принять въ расчетъ дополнительные факторы, которые устанавливаются или традиціей или опредѣленнымъ внѣшнимъ аппаратомъ. Представимъ себѣ, чтобы ориентироваться на конкретномъ примѣрѣ, минимумъ внѣшнихъ приспособленій, единство мѣста, гдѣ обстановка сцены очень скоро перестаетъ приковывать вниманіе, актеровъ въ маскахъ, при которыхъ неумѣстная мимика не можетъ нарушить авторскаго замысла,—актеровъ, выступающихъ на котурнахъ и связанныхъ поэтому опредѣленной походкой и жестами, а благодаря всему этому, такъ же, какъ и огромнымъ размѣромъ театральной площади, связанныхъ опредѣленными вокальными условіями, — и вотъ поэтъ держитъ свое созданіе въ своихъ рукахъ: его стиль можетъ быть строгимъ, какъ дорическій храмъ; онъ можетъ сказать самое жестокое слово, потому что въ его власти — превратить его въ трагическое: и онъ возноситъ свое созданіе на такую торжественную высоту, на которую мы уже не можемъ отважиться въ наше время, на нашихъ безстильныхъ, случайныхъ подмосткахъ.

---

Мы уже раньше указывали на важность матеріала для эстетическаго объекта. Это не безразличный носитель содержанія,—онъ самъ даетъ, сообразно со своими особенными свойствами, характерныя впечатлѣнія, которыя вплетаются въ синтезъ объекта, подобно формамъ, свободно созданнымъ художникомъ и предметной темѣ изображенія. Такъ матеріалъ самъ становится частью содержанія. Поэтому, чтобы достигнуть требуемаго единства стиля необходимо принять во вниманіе характеръ матеріала. Тѣмъ болѣе, что впечатлѣнія матеріала, разлитыя во всемъ произведеніи, появляются вмѣстѣ со всѣми чувственными формами и вмѣстѣ съ предметной темой, постоянно повторяясь и усиливаясь при своемъ возвращеніи. Отсюда вытекаетъ два слѣдствія: если цѣлое эстетическаго объекта опредѣлено въ своихъ основныхъ чертахъ, то въ соотвѣтствіи съ нимъ нужно выбирать и матеріалъ. Но разъ творчество должно отправляться отъ заранѣе даннаго, опредѣленнаго матеріала, то остальные эмоціональные факторы произведенія

должны приспособляться къ эмоціональному характеру матеріала. Вотъ это и есть то, что называется стилемъ матеріала. Понятіе стиля получаетъ при этомъ новый оттѣнокъ. Требуемое единство не остается уже совершенно неопредѣленнымъ, оно на пути къ конкретности. Единство стиля опредѣляется указаннымъ центромъ приспособленія. Кругъ возможностей, ведущихъ къ единству, ограниченъ и измѣняется при каждомъ новомъ матеріалѣ: бронза даетъ не то, что дерево или мраморъ.

О техникахъ можно сказать то же, что о матеріалѣ. Особенность инструмента, особенные приемы въ обращеніи съ инструментомъ оставляютъ въ законченномъ произведеніи свои слѣды и своими впечатлѣніями обогащаютъ эстетическій объектъ. Для характера рисунка далеко не безразлично, царапать ли мѣдную пластинку играющимъ прикосновеніемъ иглы, разѣдать ли ее кислотами, или же избороздить ее нажимами рѣзца. И какъ съ матеріаломъ, такъ и съ впечатлѣніями техники неразрывно связанъ принципъ функціональнаго тождества: слѣды работы остаются на всемъ произведеніи, повсюду возвращаясь и усиливаясь въ своемъ повтореніи. Поэтому въ стилистическомъ единствѣ и техника требуетъ внимательнаго отношенія къ себѣ: она должна приспособляться къ общему характеру художественнаго замысла — или же, если она является исходнымъ пунктомъ творчества, какъ это бываетъ, на примѣрѣ, у гравера, она требуетъ подбора другихъ эмоціональныхъ факторовъ въ духѣ приспособленія. И въ этомъ смыслѣ говорятъ о стилѣ техники: о стилѣ ксилографіи, о стилѣ офорта, о стилѣ масляной живописи: чувственныя формы и индивидуализація предметной темы должны приспособляться къ характеру техники.

Два примѣра пусть пояснятъ это. Я нахожу у Дженелли полное приспособленіе къ характеру карандашнаго штриха. Этому мягкому, туманному штриху соотвѣтствуетъ туманность и закругленность мягкихъ линій, мягко моделированныхъ фигуръ, мягкаго выраженія эмоцій. Все теряетъ свою крайнюю твердость и остроту, не становясь однако дряблымъ. Душевная жизнь словно окутана вуалью. Мы слышимъ разговоръ о страстяхъ, но ихъ энергія скрыта подъ покрываломъ. Точно всѣ звуки доносятся изъ прошлаго. Въ глазахъ — странное очарованіе, но взоръ какой-то раз-

сѣянный. Съ изображеніемъ распутника надо сравнить объясненія, написанныя самимъ художникомъ: въ описаніи выступаетъ на видъ рѣзкій и страстный характеръ темы, но рисунки, индивидуализируя тему, смягчаютъ и затушевываютъ ее. И мы почти готовы вѣрить, что здѣсь стиль развился изъ особенности этой техники,—явленіе, которое не часто встрѣчается, по причинѣ слишкомъ низкой оцѣнки именно этой техники.

Другой примѣръ: значеніе твердыхъ контуровъ. Въ спорахъ вокругъ этой проблемы теперь даютъ общіе отвѣты: да или нѣтъ. Художники и ихъ теоретики постоянно впадаютъ въ заблужденіе, согласно которому техника сама по себѣ уже опредѣляетъ цѣнность, что есть какая-то общезначимая техника. Какъ только будетъ признано, что техника тѣсно сплетается съ цѣлымъ эстетическаго объекта, что постулатъ стиля требуетъ взаимнаго приспособленія техники и другихъ факторовъ произведенія, тогда перестанутъ раздумывать надъ тѣмъ, что лучше безотносительно: давать ли тающіе, сливающимся контуры предметамъ на картинѣ или нѣтъ. Такая наивность вопроса позволительна для художника, но не для теоретика. Лучше ли четкія очертанія или расплывающіеся контуры, можно рѣшать только отъ случая къ случаю: это зависитъ отъ другихъ факторовъ художественнаго произведенія, съ которыми нужно сообразоваться. Но можно въ общихъ чертахъ обсудить, какія стилистическія послѣдствія влечетъ за собою та или другая техника, каковъ эмоціональный характеръ той и другой.

Когда мы видимъ предметы въ рѣзкихъ очертаніяхъ? Когда наши глаза устремлены внимательно на предметъ. Это бываетъ при всѣхъ состояніяхъ сознательной, напряженной активности. Наоборотъ, состояніямъ мечтательной задумчивости и самозабвенія свойственна плохая аккомодация глазъ, здѣсь взоръ скользитъ поверхъ вещей—не то, что у человѣка, который схватываетъ ихъ, какъ свою цѣль—здѣсь стираются границы, теряется рѣзкая опредѣленность и раздѣльность вещей. Эта связь между субъективнымъ настроеніемъ, аккомодацией глаза и зрительнымъ образомъ предмета обуславливаетъ стилистическое значеніе упомянутыхъ различій техники. Опредѣленность и рѣзкость очертаній вызываетъ элементы активнаго настроенія, чувство самоувѣренности, самоутвер-

жденія, мощнаго сознанія цѣлей. Эта техника годится для прекраснаго въ узкомъ смыслѣ слова, для аполлоническаго искусства. Припомните нашъ анализъ третьей группы эстетическихъ модификацій,—и вы поймете, почему ея стиль требуетъ четкихъ очертаній. Расплывчатость контуровъ, напротивъ, носитъ характеръ смутнаго, мечтательнаго настроенія, самозабвенія; отсюда эта связь луннаго свѣта, тумана и сумерекъ, мягкаго, сливающагося ландшафта съ такими настроеніями. И потому такая техника примѣнима только при нѣкоторыхъ модификаціяхъ четвертой группы: тѣхъ, которыя отгнѣняютъ самозабвеніе и отверженіе субъекта. Такъ на ландшафтѣ взоръ уносится въ безконечность далекой равнины, и созерцатель теряетъ свое «я» и, не ощущая уже оковъ своей индивидуальности, сливается съ міромъ. Если примѣнить эту технику не къ мѣсту, она вызоветъ непріятное, фальшивое впечатлѣніе. И всѣ тѣ модификаціи діонисійскаго искусства, въ которыхъ господствуетъ настроеніе мощи: сосредоточенная сила, мужественная рѣшимость, острое проникновеніе цѣлей,—требуютъ непремѣнно твердой отчетливости очертаній.

Какъ въ замкнутой цѣпи любое изъ звеньевъ можетъ быть сдѣлано носителемъ цѣлаго, а всѣ другія зависимы отъ него, такъ и стилистическое единство эстетическаго объекта можетъ быть опредѣлено любой изъ составныхъ частей—все равно, будетъ ли одна изъ нихъ исходнымъ пунктомъ творчества, или же явится другой поводъ для того, чтобы, исходя изъ одной опредѣленной точки, возстановить стилистическое единство. Когда говорятъ просто о стилѣ, то возможности при осуществленіи его единства—безграничны, но разъ заданъ моментъ, его опредѣляющій, наступаетъ ограниченіе этихъ возможностей. Поле выбора еще остается, но уже суживается кругъ того, что способно къ сочетанію съ опредѣленнымъ матеріаломъ, съ опредѣленной техникой. Еще тѣснѣе, разумѣется, рамки, если предудказаны одновременно два или болѣе факторовъ стиля. Часто случается, что художнику одновременно предписаны матеріалъ и тема, или техника и тема, или же матеріалъ и техника.

Среди всѣхъ слагаемыхъ эстетическаго объекта чувственныя формы самыя подвижныя, самыя гибкія для выбора: съ ихъ-то помощью и достигаетъ художникъ послѣдняго примиренія, строгаго равновѣсія на вѣсахъ стіля; въ этомъ заключается ихъ незамѣнимость для стіля; поэтому лишь тамъ можно предполагать художественныя дарованія, гдѣ доказана наличность формальныхъ способностей—формальныхъ, въ смыслѣ языка формъ. Другіе факторы искусства не допускаютъ столь тонкой лѣстницы оттѣнковъ, чтобы съ помощью ихъ однихъ можно было достигнуть полной гармоніи. Формы едва ли поэтому бываютъ отправнымъ пунктомъ творчества; или же опредѣляется только особый родъ формъ, а не ихъ индивидуализація. Въ этомъ случаѣ единство стіля устанавливается родовымъ характеромъ формъ, и требуется приспособленіе другихъ факторовъ. Родовыя формы являются исходнымъ пунктомъ всюду, гдѣ необходимо одно произведеніе, обладающее ярко выраженнымъ характеромъ формъ, включить въ другое или приспособить къ нему: напр., расширить зданіе или пристроить къ нему другое, или же выбрать пластику въ гармоніи съ выдержанными формами внутренняго помѣщенія. А также тамъ—хотя и безсознательно для художника—гдѣ созерцаніе природы охватываетъ его формальной красотой зрительнаго образа и влечетъ къ творческому воплощенію, будетъ ли то созвучіе красокъ или пространственныя очертанія, или же ихъ комбинація. Это создаетъ еще одинъ особый оттѣнокъ понятія стіля: стиль формы.

Но если и предметное служить отправнымъ пунктомъ — какъ это бываетъ въ большинствѣ случаевъ—если заказъ направляетъ или связываетъ выборъ художника, то обыкновенно устанавливается только родъ предметнаго. Даже въ томъ случаѣ, если предметное, въ смыслѣ дѣйствительности, является историческимъ событіемъ или вещью, заданіе опредѣляетъ только его родовыя черты. Пусть художникъ долженъ изобразить распятіе, или тайную вечерю, или Фридриха Великаго, или Христа: за нимъ останется право индивидуализирующаго вымысла; каждый художникъ поэтому создастъ другую индивидуальность. Хотя эти родовыя черты являются чѣмъ-то абстрактнымъ, они все-таки характеризуются нѣкоторыми конкретными эмоціональными впечат-

тлѣніями: послѣднія опредѣляютъ затѣмъ требуемое единство стиля, къ нимъ должны тяготѣть матеріаль. техника и языкъ формъ. Но и еще одна вещь должна сообразоваться съ ними: индивидуализація общей темы. И здѣсь-то возникаетъ проблема, которая приводитъ въ смущеніе логическій разумъ. Логически съ общимъ уживается всякая индивидуализирующая характеристика, разъ только она не представляетъ никакого *contradictio in adjecto*,— другими словами, общее не въ состояніи породить индивидуальное изъ своего содержанія. По этой причинѣ, къ слову сказать, невозможна дедукція всей индивидуальной дѣйствительности изъ основныхъ началъ—какъ бы они не назывались: Богомъ, математикой или атомами. Но эстетическая проблема именно въ томъ и заключается, что родовой характеръ долженъ опредѣлить индивидуализацію. И это оказывается здѣсь возможнымъ потому, что необходимость приспособленія къ родовому впечатлѣнію указываетъ впечатлѣнія индивидуализирующихъ нюансовъ. Если при этомъ имѣется въ виду функціональное тождество, то родовое впечатлѣніе усиливается. Художнику остается въ этомъ случаѣ найти или изобрѣсти тотъ видъ индивидуальности, въ которомъ сильнѣе всего выражается родовое впечатлѣніе. Другими словами: онъ долженъ общую схему заданія превратить въ эстетическій типъ.

Типъ—это индивидуальное; онъ не абстракція и не средняя величина, найденная въ совокупности опыта. Средній экземпляръ рода ни въ коемъ случаѣ не типиченъ. Типъ—это сгущеніе общаго въ индивидуальномъ. Типъ это то индивидуальное, которое во всѣхъ развѣтвленіяхъ своей индивидуаціи повторяетъ характерныя впечатлѣнія рода. Типъ содержитъ родовой характеръ, чистый и сгущенный, болѣе сильный поэтому, чѣмъ всѣ другіе индивидуумы того же рода, безъ примѣси иныхъ впечатлѣній, и все же онъ индивидуаленъ въ опредѣленности своихъ формъ. Такъ типизировалъ Леонардо тему Тайной вечери. Его изображеніе въ своей предметности вполне индивидуально, но индивидуализирующія черты созвучны съ родовымъ характеромъ. Онъ далъ намъ не одну опредѣленную Тайную вечерю, а Тайную вечерю вообще. И Грюневальдъ далъ намъ распятіе, и Дюреръ въ своей гравюрѣ далъ Геесиманію.

Благодаря Менцелю воскресъ Фридрихъ Великій и его вѣкъ. Но много мастеровъ напрасно трудились надъ возсозданіемъ лика Христа. И образы Гомера не нашли еще своего пластическаго типа, несмотря на Флакмана, Преллера, Дженелли и Слефохта; Фрицъ Бёле могъ бы создать его. Часто художника влечетъ именно такая задача: для предметнаго, которое задано только въ своихъ общихъ чертахъ, создать типъ. Или въ такой вариаци: типизировать уголокъ природы, то есть, ландшафтъ, цвѣты, животное, видъ города—облечь въ другую индивидуальность, не эту, которую они имѣютъ въ дѣйствительности, а ту, въ которой ихъ сущность находитъ свое цѣльное воплощеніе и чистое выраженіе. Если къ этому эмоціональному созвучію индивидуальнаго и общаго присоединяется еще созвучіе формъ, техники, матеріала, то мы достигнемъ того понятія стиля, которое Гете противопоставляетъ простому подражанію природѣ или манерѣ, какъ высшее развитіе художественнаго творчества.

Цѣльность стиля достается художникамъ не безъ труда. Нельзя увидѣть а priori или рѣшить разъ навсегда, что соотвѣтствуетъ другъ другу и что нѣтъ, а критическое чувство стиля выступаетъ съ однимъ лишь veto; положительныя условія цѣльности должны быть найдены порознь. Требованія стиля, вытекающія изъ матеріала, особенностей техники, характера формъ, рода предметной темы—выясняются медленно, благодаря работѣ цѣлыхъ поколѣній художниковъ. Здѣсь одинъ художникъ учится у другого, учится на своихъ собственныхъ и чужихъ неудачахъ и успѣхахъ; здѣсь онъ работаетъ для другихъ, и, такимъ образомъ, его трудъ напоминаетъ работу изслѣдователя, и въ этомъ смыслѣ можно говорить о прогрессѣ искусства, въ то время какъ въ остальныхъ отношеніяхъ каждое произведеніе искусства замкнуто въ себѣ и не связано съ другими. Но приобрѣтенное такимъ путемъ, конечно, нельзя передавать въ формѣ рецептовъ или общихъ правилъ—попытокъ, которыя постоянно повторяются. Въ искусствѣ традиція сообщается только путемъ непосредственнаго созерцанія. Въ этомъ именно и заключается цѣнность традиціи, что она облегчаетъ путь къ вы-

работкѣ стиля. Поэтому разрывъ съ традиціей для большинства равносильнъ утратѣ стиля; только могучая творческая сила можетъ вновь добиться цѣльности стиля, почерпая его лишь въ самой себѣ. Съ другой стороны, традиція никогда не замѣнитъ живого чувства стиля, она даетъ въ руки художника только средства, — умѣнье владѣть ими зависитъ отъ него.

Но въ эстетическій объектъ входитъ еще одинъ моментъ и предъявляетъ къ стилю свои требованія, которымъ художникъ можетъ удовлетворить, повидимому, собственными силами: это личный отпечатокъ. Вѣдь, каждый художникъ индивидуаленъ— въ иномъ смыслѣ, чѣмъ другіе, и его переживаніе имѣетъ свои особенные нюансы. И разъ эстетическій объектъ похожъ на переживаніе влеченія, и въ этомъ переживаніи находитъ свой первообразъ,—то во всякое произведеніе должны перелиться нѣкоторыя личныя черты художника; отъ этого эстетическое содержаніе получаетъ нѣкоторый отпечатокъ, который у всякаго художника будетъ особеннымъ. И этотъ моментъ для художника не можетъ измѣняться, но данъ разъ навсегда: онъ не можетъ, слѣдовательно, приспособляться къ другимъ эстетическимъ факторамъ, но требуетъ отъ нихъ приспособленія. Онъ требуетъ, такимъ образомъ, особеннаго стиля. Но онъ отличается временнымъ постоянствомъ, повторяетъ свое требованіе въ каждомъ произведеніи художника: въ этомъ отношеніи художникъ можетъ учиться у себя самого и съ каждымъ новымъ произведеніемъ лучше выполнять субъективные постулаты стиля. И этотъ моментъ, когда онъ достигаетъ стилистическаго воплощенія, сообщаетъ его произведеніямъ что-то общее: это и есть то, что мы называемъ его личнымъ стилемъ, его личной нотой или своеобразіемъ.

Теперь существуетъ склонность преувеличивать факты субъективныхъ различій, да и ищутъ ихъ совѣмъ не тамъ, гдѣ слѣдуетъ. Утверждаютъ существованіе различій въ чувственномъ воспріятіи явленій. Говорятъ, что Фейербахъ, напр., видѣлъ пространственныя отношенія гораздо большими, чѣмъ на самомъ дѣлѣ. Забываютъ, что такого рода различія, даже если бы они существовали, никакъ не могли бы открыться въ художественномъ произведеніи. Вѣдь, соотношеніе между произведеніемъ и его моделью

въ природѣ не измѣнилось бы: кто увеличиваетъ пространственныя отношенія природы, тому и произведеніе его покажется въ большихъ размѣрахъ. Другіе признають различія въ цвѣтовомъ зрѣніи. Объ этомъ можно сказать то же самое, если только рѣчь не идетъ здѣсь о частичной красочной слѣпотѣ, т. е. объ утратѣ или смѣшеніи чувственныхъ качествъ—явленіи, которое способно было бы только создавать нежелательныя затрудненія: вѣдь, художникъ съ такой своеобразной организаціей не могъ бы видѣть и располагать по своей волѣ всѣхъ качественныхъ различій, которыя замѣтны для другихъ въ его произведеніи, онъ потерялъ бы тѣмъ самымъ высшій контроль надъ тѣмъ, что онъ творить.

Значеніе субъективныхъ различій для искусства преувеличиваютъ и тогда, когда хотятъ ими опредѣлить искусство. „Искусство есть уголокъ природы, разсматриваемый сквозь темпераментъ художника“,—такъ говорятъ, молчаливо предполагая индивидуальныя особенности темперамента. Но особенность зрѣнія еще не дѣлаетъ художникомъ. Каждому свойственно по-своему ощущать природу. Но задача художника—возвысить свою особенность на степень стиля.

Оригинальность—понимая это слово въ его лучшемъ смыслѣ—означаетъ между прочимъ то, что личныя особенности художника нашли свой стиль, что художнику удается привести въ согласіе со своими субъективными особенностями остальные факторы стиля. Оригинальность вовсе не обязана кричать и кидаться въ глаза. Сила художественной личности не измѣряется степенью ея уклоненія отъ другихъ. Оригинальность, въ сущности, понятіе вполне положительное:—собственное. Нынче фабрикують, удваивая отрицаніе, суррогаты оригинальности: быть непохожимъ на другихъ. Но истинная оригинальность вовсе не косится на то, какъ работаютъ другіе, чтобы послѣ сдѣлать самой по-другому. Она идетъ своимъ путемъ, не заботясь о другихъ, не заботясь о томъ, бросается ли она въ глаза или нѣтъ. Вѣдь, дѣло не въ самой особенности и ея обнаруженіи, а въ томъ, чтобы существующая особенность нашла свой стиль, чтобы къ ней приспособлялись другіе факторы стиля.

Погоня нашего времени за оригинальностью не имѣетъ съ ис-

тинной оригинальностью ничего общаго. Она проистекаетъ изъ мелочнаго тщеславія художниковъ. Она стоитъ въ связи съ неблаго-роднымъ характеромъ конкуренціи, къ которой вынуждаютъ художниковъ; съ шумными выставками товара на художественномъ рынкѣ передъ такой публикой, которая по большей части ничего не смыслить въ искусствѣ и все-таки своимъ отношеніемъ и своими покупками опредѣляетъ оцѣнку дня; со всей публичностью нашей жизни, съ тягостными отчетами критиковъ о каждомъ шагѣ развитія живыхъ художниковъ. А публика, жадная до сенсаціи и новизны, и понимая въ личности не больше, чѣмъ въ искусствѣ, ищетъ вовсе не положительной оригинальности, а суррогата ея, и чѣмъ рѣзче отрицаніе, тѣмъ ей милѣе.

Вопреки оригинальничанію нашего времени, необходимо подчеркивать, что оригинальность художника касается только его самого, а никакъ не публики. О происхожденіи того, что появляется въ произведеніи, зрителю нечего заботиться; для него интересно одно: есть ли въ немъ возвышенность, богатство, законченность и стиль. Но для художника важно, чтобы его личная нота не ступевывалась, и чтобы она нашла свой стиль, — не потому, чтобы показать ее было самоцѣлью, но потому, что она стоитъ въ связи со всѣми пластическими силами, которыми онъ обязанъ своимъ произведеніемъ. Вѣдь, онъ работаетъ не такъ, какъ человѣкъ, который конструируетъ вещи съ помощью разсудка, онъ не дѣлаетъ искусства, а выращиваетъ его въ себѣ и собираетъ жатву. Онъ долженъ всецѣло довѣриться на волю своему художественному влеченію. Опасность тутъ всегда въ томъ, что онъ не хочетъ выжидать полного роста, хочетъ „дѣлать“ и конструировать. Опасность въ томъ, что онъ насилуетъ себя. И какъ разъ художники съ болѣе сильной волей зачастую подвергаются этой опасности насилія надъ собой, покорности передъ максимой, которую ихъ разсудокъ считаетъ справедливой, и работы въ согласіи съ принципомъ. Вотъ печальная борьба Дюрера: въ своихъ гравюрахъ по дереву и желѣзу, въ своихъ небольшихъ рисункахъ онъ создавалъ шедевры, потому что работалъ для непритязательнаго народа или ни для кого; но разсудкомъ онъ вѣритъ въ эстетическія правила итальянцевъ и имъ часто приносить въ жертву

самого себя. Связанность своего собственного „я“—въ единствѣ стиля укрѣпляетъ и возбуждаетъ творческія силы; собственный стиль разъ онъ найдеть, и его твердо держатся, предохраняетъ отъ ошибочныхъ конструцій. Поэтому сохраненіе личной ноты—цѣнное средство творчества, но не самоцѣль. Связанная цѣльностью стиля индивидуальная особенность художника теряетъ все кричащее и назойливое, она—одинъ элементъ въ числѣ другихъ, и зрителю не къ чему спрашивать: „Откуда?“ Передъ классическимъ созданіемъ мы забываемъ о художникѣ.

Собственный стиль опасенъ для тѣхъ художниковъ, которымъ лишь въ рѣдкіе часы удается оригинальное творчество, подлинное „я“ которыхъ, плохо уживаясь съ повседневностью, еще рѣже прорывается наружу; таковы романтики. Для нихъ собственный стиль становится соблазномъ, заставляя ихъ продолжать свое творчество и въ часы душевной пустоты: они становятся своими собственными подражателями, и ихъ стиль выражается въ манерность. Я не знаю почти ни одного романтика, который представлялъ бы исключеніе. Это примѣшиваетъ къ ихъ произведеніямъ какую-то искусственность и фальшь. Они становятся собственными эпигонами, когда хотя бы сохранить въ зрѣлыхъ годахъ то, что было дано только юности.

Часто утверждали, что стиль эпохи—не что иное, какъ личный стиль выдающагося художника, распространенный его подражателями и разбавленный водицей. Люди, утверждающіе это, видятъ здѣсь послѣдовательный выводъ изъ ихъ убѣжденія, что во всѣхъ высшихъ цѣнностяхъ личность, а не эпоха является производительной силой. Великія личности накладываютъ отпечатокъ на свою эпоху; стиль эпохи есть видимый знакъ этого отпечатка. И опытъ показываетъ, и психологическій расчетъ говоритъ за то, что успѣхъ выдающагося художника находить подражателей, которые всюду разносятъ приемы его творчества. Для нѣкоторыхъ стилей и эпохъ такой личный центръ можно указать исторически.

Я бы не могъ, да и не хотѣлъ опровергать ни одного изъ этихъ основаній, но мнѣ кажется, что они доказываютъ только слѣдую-

щее: на развитіе стіля эпохи вліяеть подражаніе, въ этомъ стилѣ заключается гетерономный привкусъ. И кто безпристрастно смотритъ на продукты историческаго стіля, часто узнаеть что-то несвободное. И все же подражанія недостаточно, чтобы объяснить это явленіе. Подражаніе не вяжется съ тѣмъ замѣчательнымъ фактомъ, что историческій стіль всегда процвѣтаетъ только въ свою эпоху, несмотря на то, что позднѣйшія поколѣнія пытаются подражать ему. Художники римской имперіи напрасно стараются возродить архаическій стіль; и мы сами цѣлыя десятилѣтія тщетно пытаемъ счастье съ различными стілями прошлаго. Они остаются мертвы. Неудача этихъ попытокъ опровергаетъ взглядъ, выводящій стіль эпохи изъ простаго подражанія,—какъ только можетъ опровергнуть экспериментъ. Жизнь стіля должна быть сложнѣе подражанія, хотя оно и оказываетъ свое вліяніе. Къ этому присоединяется еще одинъ доводъ. Часто художники, въ творествѣ которыхъ воплощается стіль эпохи, не уступаютъ другъ другу, такъ что немисливо считать лишь одного изъ нихъ оригинальнымъ, а всѣхъ другихъ простыми подражателями. Значить, встрѣчается, повидимому, и другой путь для распространенія стіля. Что это за путь, и какова его вѣроятность, ясно изъ слѣдующаго разсужденія. Художники одного поколѣнія, подвергаясь между прочимъ и воздѣйствию общей среды, обнаруживаютъ нѣкоторое духовное сродство. Возможны здѣсь и сходства въ характерѣ діапазона, который соотвѣтствуетъ типу современниковъ,—но возможны и качества противоположнаго направленія. Такъ или иначе, сходство или противоположность настроеній, массовые характеры или исключительные люди—тѣ и другіе обусловлены своей эпохой; несвременное также связано со своимъ временемъ, и каждое время создаетъ другой типъ несвременнаго. Такъ оказывается между художниками извѣстное сродство. И если бы каждый изъ нихъ нашель свой собственный стіль, то все-таки проявилось бы сходство отдѣльных стілей. Даже въ томъ случаѣ, если бы каждый нашель его независимо отъ другихъ. Но возможно и то, что они взаимно вдохновляютъ другъ друга и помогаютъ отыскивать свой собственный стіль. Въ ихъ личностяхъ существуетъ частичное совпаденіе, значить, и стили ихъ должны вліять другъ на друга, какъ одна

ассоціація сходства на другу. Это не подражаніе. И чѣмъ больше духовное сродство художниковъ, тѣмъ сильнѣе та помощь, которую они оказываютъ другъ другу при выработкѣ собственнаго стиля. Стилистическимъ постулатамъ матеріала, техники, формальнаго, предметнаго учать старые мастера, учитъ традиція; но претворенію въ стиль собственнаго „я“ художникъ можетъ учиться только у современниковъ. Возможности, открывающіяся при этомъ, многообразны. Одинъ можетъ преимущественно находить въ себѣ новое и совершенствовать свой стиль, другіе—возбуждать его активность, и они остаются въ долгу у него. Возможна и обоюдность взаимодѣйствія, возбуждающія и развивающія вліянія могутъ чередоваться. Первый изобрѣтатель стиля въ своемъ творчествѣ можетъ имѣть ничтожное значеніе, но давать цѣнный импульсъ другимъ. Вотъ это общее, что встрѣчается въ собственномъ стилѣ близкихъ по духу современниковъ, и есть стиль эпохи въ автономномъ смыслѣ этого слова. На самомъ дѣлѣ, значить, стиль эпохи сводится къ отдѣльнымъ личнымъ стилямъ, но образуетъ по отношенію къ нимъ своего рода общее понятіе и оказываетъ на нихъ живое вліяніе, которое не могло бы породить одно подражаніе: но это все-таки и не простое *universale post rem*.

Теперь мы понимаемъ, почему художникъ требуетъ стиля эпохи: въ немъ онъ находитъ часть своего „я“ и путь къ созданію собственнаго стиля.

---

Но все это было бы лишь частнымъ дѣломъ художниковъ, если бы на самомъ дѣлѣ всеобщая потребность въ стилѣ эпохи не преслѣдовала другой цѣли. Развѣ не удивительно, что это требованіе предъявляютъ не столько къ свободному, сколько къ прикладному искусству? Для дома и домашней утвари, для орудій, для сада, для церкви, театра, школы, музея, казармъ, для фонтановъ и мостовъ ощущается гораздо болѣе жгучая потребность въ современномъ стилѣ, чѣмъ для пластики и картинъ. Почему? Это практическое искусство, и говорятъ о томъ, что искусство играетъ здѣсь служебную роль. Оно будто бы подчиняется внѣэстетическимъ цѣлямъ. Думается, „служебное искусство“ — это очень не-

удачное выраженіе. Искусство уважаетъ идею цѣли, но совершенно такъ же, какъ оно подчиняется и закону матеріала. Безграничный произволь вездѣ чуждъ искусству, коль скоро данъ факторъ стиля. Искусство подчиняется идеѣ цѣли такъ же, какъ и мы въ практической жизни уступаемъ закону природы: мы покоряемся, чтобы господствовать надъ природой. Оно пріемлетъ цѣль въ свое единство, оно дѣлаетъ цѣль факторомъ стиля. Пусть этотъ факторъ доминируетъ въ произведеніи, изъ этого не вытекаетъ коренной противоположности прикладного искусства всякому другому, гдѣ надъ стилемъ господствуютъ или матеріаль, или техника, или предметъ, или форма. — Отличіе заключается и не въ томъ, что произведенія прикладного искусства не только служатъ для эстетическаго созерцанія, но кромѣ того имѣютъ и потребительную цѣнность; однако оно связано съ этимъ обстоятельствомъ и представляетъ эстетическое послѣдствіе возможности такого употребленія. Главная разница—вотъ въ чемъ: въ то время какъ другія художественныя произведенія замкнуты и закончены, въ практическомъ искусствѣ они не образуютъ для эстетическаго созерцанія законченнаго цѣлаго, но непремѣнно заключаютъ отношенія къ чему-нибудь другому. Храмъ, жилище, стулъ, кубокъ: сравните ихъ съ картинами, статуями, рисунками,—и вы почувствуете, что одни закончены въ себѣ, а другіе ждутъ дополненія и указываютъ на него. Они ждутъ дополненія, какъ вопросъ требуетъ отвѣта. Но дополненіе ихъ—это человѣкъ. Они получаютъ свое—даже эстетическое—завершеніе только тогда, когда человѣкъ употребляетъ ихъ. Это именно и есть великое открытіе художественнаго ремесла нашихъ дней: вновь постигнутая истина, что на предметы прикладного искусства нельзя смотрѣть, какъ на готовые созданія, но что они должны оставаться доступными для употребленія, и только тотъ, кто пользуется ими, даетъ имъ послѣднее завершеніе. Кубокъ и рука, которая его поднимаетъ, домъ и его обитатели, храмъ и праздничное торжество, паркъ и гуляющая въ немъ публика создаютъ вмѣстѣ цѣльное художественное произведеніе.

По этой причинѣ необходима тщательная согласованность такого произведенія съ его дополненіемъ. Лишь въ точномъ приспо-

соблени къ чловѣку вещь получаетъ свою стилистическую цѣльность. И притомъ рѣчь идетъ здѣсь не о простой цѣлесообразности въ удовлетвореніи какой-либо потребности—это само собою разумѣется,—но объ эстетическомъ приспособленіи въ эмоциональномъ характерѣ. Но этотъ дополнительный элементъ измѣнчивъ. Мы—люди сегодняшняго дня—иные (и мы знаемъ это), чѣмъ люди древности и среднихъ вѣковъ,—иные, чѣмъ въ Веймарское время. Значить, должно измѣняться и наше практическое искусство. Домъ и утварь должны подвергнуться превращенію, потому что мы сами сдѣлались другими. Ихъ стиль—если они вообще должны имѣть стиль, будетъ опредѣляться особенностями чловѣка нашего времени. Вотъ смыслъ и основаніе нашего требованія современнаго стили. Предметы прикладнаго искусства должны быть современными—modern—въ этомъ смыслѣ слова, который не имѣетъ ничего общаго съ модой. Кто-нибудь да долженъ приспособляться: чловѣкъ или произведеніе; и если приспособляется чловѣкъ, то это странный маскарадъ. Прикладное искусство, если оно не современно, лишено стили. Правда, лишь ничтожная доля того, что называется современнымъ, означаетъ эстетическое приспособленіе къ чловѣку нашего времени.

Мы понимаемъ, почему именно въ этой отрасли искусства называется такая жгучая потребность въ современномъ стилѣ: вѣдь, въ прикладномъ искусствѣ понятія—современный стиль и стиль—совпадаютъ. Понимаемъ и то, что этотъ вопросъ касается всѣхъ, а не однихъ художниковъ. Но сюда примѣшивается еще одно обстоятельство, которое сообщаетъ понятію стили гетерономный привкусъ. Лишь въ рѣдкихъ предметахъ нашего обихода мы можемъ утруждать художниковъ, хотя бы изъ экономическихъ соображеній. Мы обращаемся къ ремесленникамъ, отъ которыхъ мы не можемъ ожидать оригинальнаго творчества,—въ лучшемъ случаѣ развѣ толковаго подражанія. Несмотря на это, и ихъ продукты должны быть не только цѣлесообразно приспособлены къ измѣнившимся и вновь развившимся потребностямъ, но и запечатлѣны эстетическимъ оттѣнкомъ нашего времени. Мы должны и при такихъ произведеніяхъ чувствовать себя эстетическимъ дополненіемъ. Это возможно только въ томъ случаѣ, если ремесленники найдутъ готовый, соз-

данный художниками стиль эпохи, которому они могли бы подражать. И потому необходимо, чтобы стиль эпохи съ самаго начала былъ расчитанъ на подражаніе. Во-первыхъ, онъ долженъ быть легко доступенъ въ своихъ ясныхъ принципахъ и наглядныхъ характерахъ формъ. А во-вторыхъ, формы стилиа должны быть выдержаны въ такомъ духѣ, чтобы при подражаніи онѣ не слишкомъ легко теряли свой эмоціональный характеръ. Короче говоря, отъ современнаго стилиа прикладнаго искусства требуется, чтобы онъ былъ пригоденъ для самаго широкаго распространенія.

Не всякій стиль, какъ бы онъ ни былъ самъ по себѣ совершеннымъ, удовлетворяетъ этому требованію. Дѣло въ томъ, что между сходствомъ чувственныхъ формъ и сродствомъ ихъ эмоціональных впечатлѣній не обязательно проявляется паралелизмъ. Какъ чувственно различныя формы могутъ быть родственны по своему настроенію, такъ формы, чрезвычайно сходныя между собою, могутъ расходиться въ своемъ настроеніи. А формы, въ которыхъ малѣйшія отступленія измѣняютъ ихъ эмоціональный характеръ, не могутъ распространяться путемъ внѣшняго подражанія; поѣтому для стилиа прикладнаго искусства онѣ непригодны и должны быть отвергнуты.

Можетъ показаться удивительнымъ, что въ прикладномъ искусствѣ художникъ долженъ считаться со способностями своихъ подражателей, но онъ не можетъ уклониться отъ этой обязанности, не причиняя вреда самому себѣ. Если онъ пользуется успѣхомъ,—хочетъ онъ этого или нѣтъ, все равно,—будутъ подражать пріемамъ его творчества, и если его мастерство слишкомъ утончено, если для его формъ важны нюансы самой послѣдней сложности, то подъ руками подражателей онѣ скоро станутъ посмѣшищемъ для всего свѣта. Мы пережили поучительный примѣръ въ этомъ родѣ съ такъ называемымъ стилемъ журнала „Jugend“. Онъ былъ у нѣкоторыхъ художниковъ тонкой, капризной игрой линий; совершенно непригодный для какой бы то ни было популяризаціи, онъ выродился у подражателей въ самую несносную чепуху; при неизбѣжныхъ отступленіяхъ онъ потерялъ всякій смыслъ. Художникъ долженъ обращать вниманіе на то, чтобы его послѣдователи не могли слишкомъ сильно испортить его стиль; если онъ этого не

хочетъ, то скоро дурной запахъ ихъ произведеній пристанетъ къ его имени, и его собственныя вещи должны будутъ страдать отъ примѣси этихъ ассоціацій.—Такимъ образомъ, понятіе современнаго стиля, какъ его требуетъ прикладное искусство, оказывается страшнымъ смѣшеніемъ автономнаго и гетерономнаго. Хотя автономному принадлежитъ первенство, но оно вынуждено считаться съ гетерономнымъ употребленіемъ. На художника возложена обязанность служить образцомъ для другихъ: чтобы его стиль, расширяясь путемъ внѣшняго подражанія, могъ сдѣлаться эстетическимъ обычаемъ.

Стиль въ прикладномъ искусствѣ означаетъ эстетическое приспособленіе къ характеру современнаго человѣка. Но приспособленіе въ какомъ смыслѣ: какъ цвѣта—красный къ красному? или какъ зеленый къ красному? До сихъ поръ мы откладывали отвѣтъ на этотъ вопросъ.

Чего мы ищемъ въ вещахъ, которыми мы окружаемъ себя, въ которыхъ мы словно создаемъ продолженіе нашего «я»: отраженія ли нашего существованія? Хотимъ ли мы встрѣтить здѣсь всѣ тѣ качества, которыя характеризуютъ нашу эпоху? Нашу психическую особенность опредѣляютъ, какъ повышенную „раздражимость“: добиваемся ли мы того, чтобы нервное, суетливое, возбужденное, рыночный шумъ, публичность, крикливая жажда сенсаціи, демократическое и нивелирующее, диссонансы, невѣріе и разлагающій анализъ нашихъ дней очутились вокругъ насъ, высказываясь въ нашемъ жилищѣ и утвари и ежечасно напоминая намъ о себѣ? Или же мы ищемъ отдохновенія отъ самихъ себя? Нашъ стиль—поскольку онъ, наконецъ, началъ выясняться и пробиваться въ произведеніяхъ, напр., Рихарда Римершмида и Теодора Фишера—развѣ не носитъ несомнѣнныхъ чертъ, отрицающихъ нашу эпоху: спокойный, ясный, благородно простой, тихій, безъ навязчивой роскоши, интимный, знающій тактъ разстоянія? Если ему суждено стать стилемъ нашего вѣка, какъ обманулись бы историки будущаго, если бы захотѣли въ завѣщаніи стиля вычитать характеръ нашего времени.

Пожалуй, скажутъ, что только у насъ потребность въ стилѣ выражается въ исканіи контраста, такъ нашъ вѣкъ носить въ себѣ столько болѣзненнаго и немоцнаго. Однако есть, кажется, кое-какія указанія на то, что сближеніе прикладнаго искусства съ самимъ человѣкомъ чаще происходитъ въ духѣ дополненій въ тѣсномъ смыслѣ слова. А трудность историческаго доказательства проистекаетъ отъ того, что часто въ стилѣ эпохи открывали ея характеръ и рисовали людей такими, точно они всегда были въ созвучіи съ избранной ими обстановкой. Искусство прямо берутъ, какъ зеркало жизни. Но эта теорія однотонности—въ этомъ-то ужъ согласятся съ нами—вовсе не подразумѣвается сама собою, какъ это кажется съ перваго взгляда, и нуждается въ пересмотрѣ. Я могу здѣсь только мелькомъ коснуться немногихъ моментовъ, которые говорятъ противъ нея.

Такъ ли мы устраиваемъ наши рабочія помѣщенія и мастерскія, чтобы ихъ настроеніе и тонъ отражали безпокойную борьбу нашей мысли съ волнующими ее проблемами, цеструю живость творческой фантазіи и усилія нашихъ рукъ,—или же мы придаемъ имъ простыя, успокаивающія, трезвыя черты? Развѣ не поразительно, что мы повсемѣстно даемъ нашимъ спальнямъ настроеніе свѣжести, окрашивая ихъ бѣлымъ, голубымъ, или же яркимъ и свѣжимъ желтымъ цвѣтомъ, какъ утрення свѣжесть послѣ сна? „Домъ среди розъ“ на Mathildenhöhe въ Дармштадтѣ сдѣлалъ опытъ съ созвучнымъ настроеніемъ усталости—смѣсь красокъ, подобная аромату мака—и всѣ почувствовали его неумѣстность. Я напому далѣе домъ и домашнюю утварь японцевъ, изумительную простоту и монотонность ихъ комнатной обстановки: развѣ это не антитеза къ ихъ живому, легко подвижному нраву, къ ихъ бьющему ключемъ разговору, къ бѣглости ихъ гримасъ, къ ихъ стремительному смѣху? И мрачная греческая древность создала тѣ храмы и ту утварь, которые дышатъ аполлонической ясностью и еще не поблекшей наивностью, и которые могли обманывать нашихъ историковъ—вплоть до Ничше—насчетъ характера греческаго народа. А готическія церкви, которыя исполнены настроенія сумеречной мистики и страстнаго порыва міроотреченія, возникли въ веселое средневѣковье, въ вѣкъ радостныхъ праздни-

ковъ—противорѣчіе, которое еще донинѣ сохранилъ городъ Кельнъ въ антитезѣ своихъ зданій и своихъ жителей—веселыхъ любителей карнавала.

Я вовсе не думаю этими намеками покончить съ рѣшеніемъ проблемы; я хотѣлъ всего на всего ясно поставить ее, какъ проблему. Повторимъ вкратцѣ, къ чему мы пришли: стиль въ прикладномъ искусствѣ—непремѣнно стиль эпохи: приспособленіе къ особенностямъ современнаго человѣка. Предметы жизненнаго обихода эстетически еще не закончены; только въ употребленіи, только вмѣстѣ съ человѣкомъ они смыкаются въ цѣльное единство. Поэтому для нихъ имѣетъ важное значеніе эстетическое отношеніе къ особенности человѣка, которому они служатъ и котораго должны окружать. Теперь спрашивается, какой видъ приспособленія здѣсь требуется: однотонность ли и функціональное тождество—это самое простое предположеніе—или же въ духѣ дополнительнаго раздѣленія функцій, когда человѣкъ съ его созданной искусствомъ обстановкой стоятъ другъ противъ друга, какъ тезисъ и антитезисъ. И мы нашли нѣсколько моментовъ, говорящихъ въ пользу этого антитетического отношенія. Но на вопросъ этотъ трудно отвѣтить потому, что въ настоящемъ мы знаемъ человѣка, но не увѣрены въ нашемъ стилѣ, тогда какъ въ прошлыхъ вѣкахъ мы знаемъ, наоборотъ, стиль, а о характерѣ людей можемъ заключать только изъ завѣщанія ихъ культуры, а при такомъ заключеніи мы не вполне увѣрены въ правильности нашего метода.

Въ прикладномъ искусствѣ интересъ публики, въ высокомъ искусствѣ интересъ художниковъ требуетъ современнаго стиля, такъ какъ здѣсь каждый, желая найти собственный стиль, ищетъ возбуждающихъ впечатлѣній у родственныхъ умовъ своего вѣка и въ дальнѣйшихъ исканіяхъ возвращаетъ свой долгъ обратно. Ну, а какъ же здѣсь обстоитъ дѣло со стилемъ эпохи: что опредѣляетъ его—современное или несовременное?

Я склоненъ думать, что всякое время выражается въ людяхъ въ двоякомъ и антитетическомъ видѣ, и при томъ такъ, что тезисъ перевѣшиваетъ у большинства, и въ немъ поэтому проявляется

характеръ времени, но среди меньшинства проявляетъ свою власть противорѣчїе. Но съ обѣихъ сторонъ приходятъ художники; и такъ какъ каждый заимствуетъ у людей своего круга и самъ даетъ имъ, то вырабатывается въ каждой области общность творческихъ приемовъ,—и мы находимъ такимъ образомъ не одинъ стиль эпохи, а цѣлыхъ два. Но они непременно являются противоположными, и такъ какъ они обращаются къ одному и тому же поколѣнїю, они будутъ бороться за господство.

Развѣ въ наши дни еще не ясно высказалась двойственность современнаго стиля? На одной сторонѣ все, что объединилось подъ кличкой импрессионизма. Хотя я предполагаю въ импрессионизмѣ присутствїе и такихъ моментовъ, которые простираются за грани нашего времени, но о нашей разновидности импрессионизма и нео-импрессионизма, живописи разложенїя красокъ, пуантилизма и мгновенїй— можно сказать, что она какъ разъ схватываетъ современное и отражаетъ господствующій характеръ эпохи: изломанное, скептическое, усталое, утонченное, мудреное, назойливость низкихъ инстинктовъ, поспѣшность и нервную тревогу, интересъ которой прикованъ къ одному мгновенїю и отъ мгновенїя ждетъ своего удовлетворенїя: Слефохтъ, Вангогъ, Манэ, Дегазъ, Тулузъ-Лотрекъ. На другой сторонѣ—тѣ, чьи созданїя имѣютъ странный видъ, далекій отъ настоящаго дня, какъ одиночество цвѣтущихъ островковъ въ открытомъ морѣ; чье искусство радостно смотреть, полное довѣрчивости, съ здоровымъ чувствомъ, здоровой силой, съ открытыми, дѣтскими глазами и чистымъ сердцемъ: Тома, Гайдеръ, Маре, Лейстиковъ, Фогелеръ, Степпсъ.— Но чья тенденція побѣдитъ—сегодня или въ будущихъ поколѣнїяхъ: тезисъ или антитезисъ эпохи, Слефохтъ или Тома?

ЧАСТЬ ПЯТАЯ.

**Понимание искусства и художественная  
критика**



## ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА.

Тѣ, кто смотрятъ на искусство совсѣмъ наивно, обыкновенно отождествляютъ эстетическій объектъ съ внѣшнимъ произведеніемъ искусства и полагаютъ, что онъ уже оказывается даннымъ въ самомъ актѣ чувственнаго возрѣнія. Мы же, напротивъ, нашли, что эстетическій объектъ возникаетъ путемъ особаго вторично-творческаго синтеза, и что внѣшнее произведеніе служитъ лишь средствомъ. побуждающимъ зрителя къ этому синтезу. Эстетическій объектъ, такимъ образомъ, не можетъ быть зафиксированъ; онъ не заключается въ мраморѣ, на полотнѣ, въ сочетаніи тоновъ, но долженъ всякій разъ возникать заново: отсюда возможность его непониманія или пониманія ложнаго.

Здѣсь мы вступаемъ въ противорѣчіе съ общераспространеннымъ предразсудкомъ эстетическаго сенсуализма. Мы утверждаемъ, что содержаніе художественнаго произведенія внѣчувственно; мы считаемъ пустымъ всякое произведеніе, въ которомъ строеніе чувственныхъ формъ не позволяетъ имъ явиться выраженіемъ внѣчувственнаго. Мы говоримъ, что дѣло не въ краскахъ, линіяхъ и тонахъ—какъ таковыхъ,—даже не въ видимомъ образѣ изображеннаго предмета, но въ томъ невидимомъ, которое стоитъ за образомъ и его формами, и что послѣдовательность тоновъ имѣетъ значеніе только какъ чувственный выразитель внѣчувственной мелодіи.

Подлинными элементами эстетическаго объекта намъ представляются вторичныя впечатлѣнія, которыя мы, въ отличіе отъ чув-

ственныхъ качествъ, назвали эмоціональными качествами или впечатлѣніями.

Изъ всѣхъ психическихъ явленій, по весьма понятнымъ причинамъ, изслѣдователи менѣе всего направляли свое вниманіе и свои наблюденія на эмоціональные впечатлѣнія. Но какъ, напр., генетически понять связь между чувственнымъ качествомъ и эмоціональнымъ впечатлѣніемъ? Какъ данную органически? Какъ ассоціацію, пріобрѣтенную въ жизни рода и переданную индивидууму по наслѣдству? Являются ли первоначально одни эмпирическіе объекты возбудителями эмоцій и лишь ассоціативно эмоціональный тонъ переносится на присущія имъ чувственныя качества? Потому ли красное дѣйствуетъ возбуждающе — а это мы замѣчаемъ и у низшихъ народовъ и у животныхъ, — что кровь краснаго цвѣта: сказала ли здѣсь дрожь возбужденія при видѣ крови? Подобныхъ примѣровъ можно было бы привести немало — но по большей части въ нихъ не точно передается характеръ того цвѣтового оттѣнка, который требуетъ объясненія. А когда мы поднимаемся къ высшимъ формамъ синтеза и видимъ, какъ въ музыкѣ, напримѣръ, путемъ комбинаціи порождаются все новыя настроенія, и открываются неисчерпаемыя возможности; видимъ, насколько пониманіе музыкальнаго языка свободно отъ всего смутнаго, что заключаютъ всегда такія ассоціаціи, будучи, напротивъ, яснымъ и внутренне опредѣленнымъ, какъ языкъ математиковъ, — то мнѣ думается, исчезаетъ всякая возможность объясненія при помощи ассоціацій. И начинаетъ казаться, что связь между чувственной формой и эмоціональнымъ впечатлѣніемъ болѣе непосредственна, опредѣленна, однозначна, чѣмъ между эмпирическимъ объектомъ и его эмоціональнымъ характеромъ.

Обсужденіе этихъ и имъ подобныхъ проблемъ мы можемъ предоставить психологіи. Для эстетическаго значенія эмоціональныхъ факторовъ неважно знаніе ихъ генезиса. Возможность того, что войны и страсти человѣческихъ и звѣриныхъ предковъ празднуютъ свое воскресеніе въ переживаніи искусства, — эта идея многимъ покажется увлекательной, но въ сущности является пустой игрой фантазіи, ибо она никогда не объяснитъ того, что именно и является главнымъ въ художественномъ произведеніи — единственной въ своемъ своеобразіи

зи комбинаціи элементовъ. Не нужно забывать, что Бетховенъ имѣеть дѣло буквально съ тѣми же самыми элементами, что и шарманщикъ.

Пониманіе художественнаго произведенія не заканчивается въ чувственномъ возрѣніи; но послѣднее является необходимымъ условіемъ, такъ какъ воззрительныя качества служатъ посредниками эмоціональныхъ. Но возрѣніе возрѣнію — рознь. Взглядъ, брошенный на художественное произведеніе—не то, что взглядъ на эмпирическую дѣйствительность. Эстетическое возрѣніе отлично отъ эмпирическаго. Несходство зависитъ отъ того, что ими руководить различный интересъ. Когда мы, утомленные, выходимъ изъ картинной галереи въ садъ или на улицу, тогда случается, правда, что мы приносимъ съ собой эстетическое направленіе воли: міръ полонъ тогда красокъ и свѣта и кажется инымъ, необычнымъ.

Эмпирическое возрѣніе—лишь способъ оріентироваться для цѣлей практической жизни. Эмпирическому возрѣнію въ достаточной мѣрѣ каждого учить простая жизненная нужда. Но не всѣ одинаково предрасположены для эстетическаго созерцанія. Эту способность можно, правда, усилить путемъ упражненія, но она не является жизненной необходимостью; ей часто недостаетъ внѣшняго стимула. Различіе эстетическаго возрѣніа отъ эмпирическаго сказывается уже при воспріятіи предмета наго въ произведеніи. Эмпирическое возрѣніе при этомъ обнаруживаетъ тенденцію тотчасъ же переходитъ къ изслѣдованію деталей, чтобы находить отличительныя признаки, указанія на причины и слѣдствія, а прежде всего, чтобы искать точки приложенія практическаго интереса. Возьмите для наглядности нѣсколько крайнихъ случаевъ: какъ крестьянинъ разсматриваетъ пейзажъ, пастухъ—стадо, лѣсничій — лѣсъ, солдатъ—изображеніе битвы: чѣмъ тѣснѣе практическая близость къ предмету, тѣмъ болѣе деталей охватываются быстрымъ взоромъ и сплетаются въ сѣть причинныхъ отношеній. Что интереснаго можно здѣсь видѣть? Почему это именно такъ, а не иначе? Что здѣсь происходитъ? Что тутъ надо дѣлать? Какъ нужно было

бы дѣйствовать? Поверхъ всего остального взгляды скользнуть безучастно, онъ всегда ищетъ лишь интересныхъ подробностей, для чего необходимо такое положеніе зрителя, при которомъ можно ясно узнать предметныя детали: зритель подходитъ какъ можно ближе къ объекту.

Эстетическое воззрѣніе предметнаго, напротивъ, закончено, какъ только вызвано желанное эмоціональное впечатлѣніе. Поиски интересныхъ деталей сбиваютъ съ вѣрнаго пути. Поэтому здѣсь необходимо то положеніе зрителя, при которомъ легче всего вызывается соотвѣтствующее замыслу впечатлѣніе цѣлаго; а это отнюдь не всегда достигается при разсмотрѣніи вблизи. Такъ уже чисто внѣшнимъ образомъ различіе обонхъ видовъ воззрѣнія проявляется въ томъ, что самое удобное положеніе для эстетическаго созерцанія не всегда совпадаетъ съ самымъ выгоднымъ положеніемъ для эмпирическаго воспріятія. Для зрителя, чуждаго искусству, въ пластическомъ произведеніи часто оказывается камнемъ преткновенія то обстоятельство, что художникъ запрещаетъ разсматривать его вблизи; зрителю не хватаетъ желанной ясности деталей.

Въ разлагающей импрессионистской живописи нашего времени можно усматривать извѣстное педагогическое значеніе: она воспитываетъ публику, заставляя смотрѣть издали, она отучаетъ ее отъ погони за интересными подробностями, она требуетъ извѣстнаго разстоянія отъ картины, потому что именно вблизи предметъ такихъ картинъ становится неузнаваемымъ. Вообще, ни одна художественная школа не признала съ такой ясностью, какъ импрессионизмъ, отличія эстетическаго воззрѣнія отъ эмпирическаго, со всѣми вытекающими изъ него послѣдствіями: онъ не дѣлаетъ ни малѣйшей уступки незаконному въ искусствѣ требованію ясности деталей и избѣгаетъ всего, что даетъ поводъ къ постороннимъ экскурсамъ эмпирическаго взора.

Такимъ образомъ, при воспріятіи предметнаго остается плюсъ на сторонѣ эмпирическаго воззрѣнія; напротивъ, плюсъ выпадаетъ на долю эстетическаго воззрѣнія въ воспріятіи чувственныхъ формъ. Все, что относится къ формѣ: движеніе отдѣльныхъ линий и игра ихъ сочетаній, степень ихъ густоты и блѣдности, расположеніе красокъ, лежащихся рядомъ на плоскости, постепенные пе-

реходы ихъ насыщенности, ихъ яркости, взаимная проникнутость свѣта и тѣней, складки поверхностей, группировка тѣлъ въ пространствѣ, распредѣленіе тяжелыхъ массъ, поддержка и давленіе, подъемъ и паденіе и всѣ роды планомѣрныхъ движеній, тонъ и ритмъ, риема и созвучіе словъ,—все это лишь постольку интересуется эмпирическое наблюденіе, поскольку имѣетъ предметное значеніе и практическую значительность: какъ точка приложенія междуобъективныхъ отношеній и какъ указаніе для дѣйствія. Но лишь небольшая часть формъ оказывается значительной въ этомъ смыслѣ. Все прочее оставляется безъ вниманія эмпирическимъ воззрѣніемъ. Послѣдствіемъ этого постояннаго игнорированія формальныхъ качествъ является то, что эти формы какъ бы блѣднѣютъ. Меня всегда поражало, что противъ этого ничего уже не можетъ подѣлать и сознательная воля: лишь тамъ, гдѣ отступаетъ назадъ пониманіе предмета, цвѣта и пространственныя формы снова оживаютъ во всей ихъ свѣжести и непосредственности. Идя по лѣсной тропинкѣ, мы видимъ при поворотѣ дороги, какъ сквозь деревья сверкаетъ глубокая, густая синева,—нѣсколько шаговъ, и въ ней мы узнаемъ спускающійся передъ нами откосъ горы: и въ этотъ моментъ пониманія яркая синева блекнетъ, становится матово-сѣрой. Предметное пониманіе точно поглощаетъ краску. Или вы лежите на травѣ, голову на бокъ, и рассматриваете ландшафтъ, а еще лучше, если станете вверхъ ногами, какъ говорить въ своемъ стихотвореніи Гансъ Гофманъ,—и васъ поразятъ удивительно сочные красочные тона этой, правда, плохо понимаемой картины.

Въ то время какъ эмпирическое воззрѣніе обращаетъ вниманіе только на тѣ формы, которыя служатъ практическими признаками отличій, и пропускаетъ всѣ остальные, дѣлая ихъ чуждыми сознанію, эстетическое воззрѣніе характеризуется тѣмъ, что оно останавливается подолгу на всѣхъ чувственныхъ формахъ, чтобы онѣ могли выявить свои настроенія, чтобы отдѣльныя формы соединились въ группы, а эти послѣднія снова—въ высшія единства эмоціональных синтезовъ. Уже по природѣ у людей можетъ быть не одинаковой воспримчивость къ языку формъ: мы не знаемъ, вѣдь, ничего достовѣрнаго о связи между чувственнымъ и эмоціональнымъ качествомъ; но, конечно, воспримчивость можетъ повышаться отъ упраж-

неній; на упражненіи прежде всего основана способность соединять формы для высшихъ синтезовъ. Есть «немузыкальные» люди — что это значить? Или они слѣпы къ цѣнностямъ? Я думаю, все дѣло здѣсь въ поразительно ничтожной степени воспримчивости къ формамъ или синтетической способности. У нихъ совсѣмъ и не доходитъ дѣло до образованія музыкальнаго объекта. Но почему только въ музыкѣ мы встрѣчаемся съ этимъ явленіемъ, какъ съ откровенно признаннымъ фактомъ, почему не въ другихъ областяхъ искусства? Безспорно здѣсь есть аналогія; недостатокъ пониманія формъ въ изобразительномъ искусствѣ, вѣроятно, проявляется еще чаще, чѣмъ въ музыкѣ; только этотъ недостатокъ не сознается такъ ясно, потому что занятіе предметнымъ вызываетъ иллюзію пониманія искусства, тогда какъ въ музыкѣ, гдѣ форма — все, этотъ недостатокъ долженъ почувствоваться самимъ субъектомъ.

Мы уже говорили, что гедоническая прелесть формъ служить лишь средствомъ склонить вниманіе на форму и удержать его; прелесть формъ облегчаетъ такимъ образомъ воспріятіе формальныхъ впечатлѣній. Поэтому и декоративное искусство имѣетъ нѣкоторое художественно-воспитательное значеніе: какъ импрессионизмъ подготавливаетъ къ эстетическому воззрѣнію предметнаго, такъ декоративное искусство учитъ эстетическому воззрѣнію формъ. И вѣроятно, не случайно у народовъ, искусство которыхъ носить сильный отпечатокъ декоративнаго—у грековъ, у японцевъ, въ романскихъ странахъ—воспримчивость къ языку формъ распространена нѣе, чѣмъ у германцевъ.

Такъ какъ эстетическое воззрѣніе формы и предмета отлично отъ эмпирическаго, а потому не возникаетъ тамъ, гдѣ пробивается впередъ послѣднее, и такъ какъ эмпирическое наблюденіе опредѣляется интересами практической жизни, то тамъ, гдѣ эти интересы отступаютъ на задній планъ, облегчается воспримчивость къ эстетическому воззрѣнію. Освобожденіе субъекта отъ суеты повседневности должно поэтому способствовать эстетическому воспріятію. Для многихъ такую роль играетъ хотя бы воскресный день: имъ кажется тогда все по-иному, праздничнѣе и красивѣе. Или поездка въ уединенный городъ, напр. въ Венецію, гдѣ мы всецѣло отрѣшаемся отъ современности, и гдѣ все, что мы видимъ, носить

печатъ внутренняго покоя. Но какъ только мы свыкаемся съ незнакомымъ міромъ, и все мало-по-малу пріобрѣтаетъ отношеніе къ нашей будничной жизни,—эмпирическій родъ возрѣнія снова выдвигается на первый планъ. Даже эстетическій характеръ родины мы открываемъ только послѣ долгой разлуки; мы свыклись съ исключительно практической оріентировкой формъ дѣйствительности; только отсутствіе освободило насъ отъ этого принужденія. Равнымъ образомъ тотъ, на комъ тяготѣетъ бремя трудовой жизни и безконечныхъ заботъ, съ трудомъ поднимается до свободы эстетическаго возрѣнія; его взоръ находитъ лишь то, что его интересуетъ практически, одно предметное приковываетъ его въ картинахъ и статуяхъ. Но какъ только жизнь становится легкой, искусство уже стоитъ у порога. Радость открываетъ глаза на прекрасное. Поэтому къ искусству скорѣе приходятъ люди съ яснымъ сердцемъ. Это можно замѣтить и на отдѣльныхъ личностяхъ—вошедшій въ пословицу художественный темпераментъ является здѣсь причиной, а не слѣдствіемъ—и на цѣлыхъ народахъ. *Frisia non cantat*: не въ связи ли это съ ея тяжелой, какъ земля, кровью?

Способность эстетическаго возрѣнія не является единственнымъ условіемъ для пониманія искусства. Даже тотъ, кому удалось освободиться отъ эмпирическаго взора, ограничить свой предметный интересъ и останавливаться на формахъ, пока онъ не начнутъ говорить ему, даже и онъ пойметъ не всякое произведеніе. А особенно тамъ, гдѣ художникъ даетъ нѣчто «новое» въ искусствѣ, что открывается лишь медленно даже эстетически воспитанному взору? Вѣдь, дѣло здѣсь, очевидно, не въ предметномъ какого-нибудь доселѣ невѣдомаго рода.

При одинаковой эстетической воспримчивости и при чисто эстетическомъ отношеніи къ произведенію, различные зрители могутъ все-таки придти къ различнымъ синтезамъ объекта: не всѣ понимаютъ произведеніе такъ, какъ оно задумано. Равная степень эстетической воспримчивости гарантируетъ лишь согласованность въ элементахъ; при этомъ все еще возможенъ различный видъ синтеза. И „новое“ въ искусствѣ означаетъ то, что ожидается не-

обычный видъ синтеза. Если же мы попытаемся уяснить себѣ, въ чемъ состоитъ измѣнчивость синтеза объекта, то мы встрѣчаемъ прежде всего три переменныхъ величины: 1. выборъ доминанты, 2. разграниченіе низшихъ формальныхъ синтезовъ и 3. опредѣленіе абстракцій.

Дѣло вотъ въ чемъ. Рѣдко случается, чтобы эмоціональные факторы эстетическаго объекта участвовали на равныхъ условіяхъ въ дѣйствиі цѣлаго; естественно, напротивъ, что отдѣльный факторъ или сочетаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ выдвигается на первый планъ и беретъ на себя руководящую роль. Остальные сопровождаютъ доминанту, усиливаютъ ее своимъ созвучіемъ, поднимаютъ ее контрастомъ, окружаютъ игрою варіацій. Доминанта есть то же, что строеніе костей въ органическомъ тѣлѣ, она заключаетъ тему цѣлаго, поддерживаетъ это цѣлое, все вступаетъ въ отношенія къ ней. Всякій формальный, а также предметный элементъ можетъ быть доминантой. Здѣсь опять оказываются все далѣе развѣтвляющіяся различія. Если руководящее мѣсто занимаетъ линия, то одно важное различіе обуславливается тѣмъ, является ли носителемъ главной темы линия контуровъ, какъ у Швинда, у Дженелли и у японцевъ, или же сѣтъ заполняющихъ линій, какъ у Либермана и у Уистлера. Или если впереди стоитъ предметное, то остаются еще различія въ томъ, что подчеркивается: психическое или внѣшнее, развитіе характеровъ или ихъ сложившіяся черты, поступки, рефлексія, внѣшнія происшествія, среда или положеніе. Но для пониманія произведенія необходимо почувствовать и выдѣлить доминанту и отдаться ея движенію; она одна сообщаетъ всякому другому элементу и цѣлому ихъ конечный смыслъ. Мы видимъ: одинъ видъ новшества обусловленъ возможностью ввести необычную доминанту. Благодаря единообразіямъ художественнаго творчества любой эпохи, возникаютъ ожиданія опредѣленнаго рода доминанты, которыя затѣмъ вводятъ въ заблужденіе при встрѣчѣ съ новымъ. Тѣ, кто впервые читали Якобсена, были подготовлены къ непрерывности внѣшнихъ происшествій и поступковъ и поэтому не замѣтили новаго вида доминанты. Въ нѣкоторыхъ гравюрахъ Рембрандта главную тему даетъ ритмъ свѣта и тѣней, и путь къ пониманію затрудненъ для того, кто свыкъся съ центральнымъ зна-

ченіем линіи контуровъ. Для кого обычной доминантой является эмпирически предметное, тому должно остаться мало понятнымъ всякое искусство, которое выдвигаетъ впередъ одинъ изъ многихъ факторовъ языка формъ, и если предметное включено лишь, какъ антитетическій побочный мотивъ, зритель будетъ совершенно сбивъ съ толку. Точно такъ же, кто ожидаетъ въ зодчествѣ господства характера матеріала, тотъ не пойметъ искусства готическихъ соборовъ.

Такъ какъ художественное творчество есть главнымъ образомъ процессъ роста, то выборъ доминирующаго фактора не дѣло сознательной воли художника, но его инстинкта. Бываетъ и такъ, что въ этомъ вопросѣ сознательная воля и инстинктъ расходятся между собою; тогда самъ художникъ менѣе всего можетъ уяснить себѣ направленіе своего искусства. Есть не мало примѣровъ того, какъ живописцы думаютъ давать «природу», то-есть дѣлать доминантой предметное, тогда какъ на самомъ дѣлѣ у нихъ центръ тяжести лежитъ въ формальномъ принципѣ: я напоминаю о Лейблѣ и о Менцелѣ, въ его картинѣ «Современные Циклопы». То, что говорить произведеніе, художественный замыселъ, который даетъ норму для пониманія, это не то, чего хочетъ, по его мнѣнію, самъ художникъ,—это инстинктивно преслѣдуемая цѣль. Но такой расколъ между инстинктомъ и волевымъ сознаніемъ въ выборѣ доминанты легко становится роковымъ для художника, и тѣмъ скорѣе, чѣмъ сильнѣе энергія его дисциплинирующей воли,

Смотря по выбору доминанты, можно установить нѣсколько основныхъ типовъ художественнаго творчества. Въ музыкѣ обыкновенно господствуетъ мелодія; но есть и отступленія. Среди современныхъ композиторовъ есть такіе, которые заставляютъ непрерывно переходить другъ въ друга тоническія „поверхности“ безъ мелодическаго контура, и есть другіе, которые мозаично склеиваютъ обрѣзанные куски этихъ поверхностей. Въ изобразительномъ искусствѣ основное различіе создается тѣмъ, что одни исходятъ изъ эмпирическаго объекта, другіе изъ языка формъ; но внутри каждой группы возможны безчисленные подраздѣленія, особенно оттого, что совершенно индивидуальныя сплетенія отдѣльныхъ факторовъ могутъ сдѣлаться доминантой: для „назарянъ“ характерно сочетаніе

библейскихъ темъ съ контурами рисунка, а известная фаза натурализма связываетъ живопись свободнаго свѣта съ сюжетомъ изъ жизни бѣдняковъ.

Для правильнаго воссозданія эстетическаго объекта, кромѣ вѣрно угаданной доминанты, необходимо второе условіе: соответствующая замыслу произведенія абстракція. Одно находится въ связи съ другимъ. Господство одного фактора оттѣсняетъ другіе назадъ, эта тенденція, развиваясь, приводитъ къ тому, что нѣкоторые факторы остаются совершенно въ тѣни. Но зачѣмъ же тогда принимать ихъ въ произведеніе? Потому что художникъ не можетъ устранить ихъ. Часто являются непрошенными нѣкоторыя впечатлѣнія матеріала и техники. Они не настолько мѣшаютъ, чтобы изъ-за нихъ можно было отказаться отъ остальнаго, вполне годнаго: поэтому ихъ предоставляютъ абстракціи. Игра скрипки даже при лучшемъ исполненіи заключаетъ въ себѣ что-то такое, что тщательно выдѣляется изъ синтеза объекта, такъ какъ оно примѣшало бы къ объекту комическій оттѣнокъ. Да и относительно большинства другихъ музыкальныхъ инструментовъ нужно сказать, что когда ихъ слушаешь каждый отдѣльно, нужно отвлечься отъ всякихъ нежелательныхъ постороннихъ впечатлѣній звуковаго цвѣта. То же самое вытекаетъ нерѣдко изъ двойственной функціи чувственныхъ формъ въ пластическомъ искусствѣ: такъ какъ онѣ непосредственно приносятъ свои собственныя впечатлѣнія, а косвенно впечатлѣнія изображеннаго предмета, то иногда между ними не встрѣчается созвучія, и здѣсь или тамъ нужно стараться игнорировать, исключать кое-что изъ участія во вторично-творческомъ синтезѣ объекта. Мраморный бюстъ не задается цѣлью представить мертвенно-блѣднаго человѣка, поля и деревья пейзажа на одноцвѣтныхъ гравюрахъ не должны казаться бѣлыми и черными, какъ бумага и чернила. Здѣсь, вѣдь, не происходитъ никакого дополненія натуральныхъ цвѣтовъ воссоздающей фантазіей,—напротивъ, мы отвлекаемся отъ цвѣта ландшафта. Но къ подобнымъ абстракціямъ мы такъ привыкли съ дѣтства, что не сознаемъ ихъ; мы не чувствуемъ никакихъ пробѣловъ, и такъ какъ мы не чувствуемъ ихъ, то возникаетъ мнѣніе, будто элементы, не данныя въ произведеніи, дополняются въ немъ воображаемыми образами зрителя.

Тамъ, гдѣ нужны непривычныя абстракціи, пониманіе искусства

затрудняется. Прimitивы потому для многихъ недоступны, что они требуютъ абстракцій, которыхъ не ждутъ новѣйшіе художники, и часто, именно тамъ, гдѣ у послѣднихъ лежитъ доминанта. Подобный опытъ мы пережили со старинными японскими гравюрами по дереву: въ нихъ нужно частью отвлекаться отъ фізіологическаго значенія линий лица. Это требованіе ставится и во многихъ другихъ случаяхъ; напр., при рецептивномъ выраженіи лица нужно отвлечься отъ мысли, что могло бы означать это лицо при оцѣнкѣ уровня интеллигентности.

Третій переменный моментъ — это отграниченіе низшихъ, относительно самостоятельныхъ, формальныхъ синтезовъ произведенія. Когда мы воспринимаемъ вмѣстѣ совокупность линий, ставимъ во взаимную связь цвѣта картины, уравниваемъ массы другъ съ другомъ, сплетаемъ между собой различно направленные движенія, то возникаютъ единства со своими особыми настроеніями. Но какіе элементы должны быть связаны вмѣстѣ? Не всѣ между собою; сначала нужно создать отдѣльныя группы, которыя въ свою очередь соединяются для высшихъ синтезовъ, но которыя все же сохраняютъ свою относительную самостоятельность и отграниченность. Ясно безъ всякихъ доказательствъ, что, смотря по разграниченію этихъ низшихъ синтезовъ, окончательный результатъ будетъ совершенно различнымъ. Каждое произведеніе требуетъ вполне опредѣленной структуры элементовъ; если же мы связаны, благодаря нашимъ синтетическимъ привычкамъ, съ инымъ разграниченіемъ отдѣльныхъ группъ, то мы не достигнемъ объекта, соответствующаго замыслу художника. Недостаточно поэтому обладать общей способностью связывать элементы между собою такимъ образомъ, чтобы они поразили новыя настроенія: нужно почувствовать, какіе изъ множества элементовъ произведенія прежде всего и непосредственно относятся другъ къ другу. Чтобы дать примѣръ различіи, вспомнимъ о томъ, что въ Кватроченто границы сознательныхъ линейныхъ сочетаній гораздо уже, чѣмъ въ послѣдующую эпоху; кто проникся привычками XVI в., тотъ не пойметъ раннихъ картинъ, тотъ будетъ непосредственно связывать формы, которыя не связаны другъ съ другомъ.

Поэтому для пониманія искусства, кромѣ восприимчивости къ языку формъ, необходима и гибкость вторично-творческаго син-

теза: способность приспособляться къ мѣняющимся направленіямъ въ конструкціи формъ. Воспримчивость къ формамъ можетъ существовать безъ этой гибкости; то, что первая больше всего развиваетъ: привычка и воспитаніе внутри одного однороднаго вида синтеза—становится преградой для способности приспособленія. Японцы обладаютъ высокою степенью воспримчивости къ формамъ, но болѣе слабой гибкостью пониманія. То же является удѣломъ художника-творца; его собственный родъ синтеза становится для него предразсудкомъ, онъ съ трудомъ въ состояніи подчиняться инымъ требованіямъ. Его глазъ ослѣпъ и проницателенъ тамъ, гдѣ художникъ чувствуетъ себя въ своей сферѣ, но его эстетическій горизонтъ суживается.

---

Мы понимаемъ художественное произведеніе, если вторично-творческій синтезъ эстетическаго объекта точно слѣдуетъ замыслу художника. Но какимъ путемъ сообщается намъ норма пониманія? Какъ узнаемъ мы, какова задуманная іерархія факторовъ настроенія, что должно быть доминантой, отъ чего необходимо отвлечься, и какъ должны быть отграничены между собой элементарные синтезы? Разумѣется, художникъ не говоритъ этого помимо своего произведенія—въ прологѣ или эпилогѣ; да и не всегда, вѣдь, его сознательная воля точно указываетъ художественный замыселъ; его созданіе должно поэтому объяснить само себя. Какимъ образомъ это происходитъ? Есть очень много произведеній, которыя, дѣйствительно, сами себя не объясняютъ. Они плывутъ, скорѣе, вмѣстѣ съ потокомъ обычая своего времени. Они пользуются измѣнчивыми моментами синтеза въ томъ видѣ, въ какомъ къ нимъ привыкла публика. Они требуютъ лишь обычной іерархіи факторовъ, обычныхъ абстракцій, обычныхъ расчлененій. Отсюда происходитъ то, что они легко воспринимаются, хотя не носятъ въ себѣ ключа къ своему пониманію. Но, выхваченныя изъ условій своего времени, они теряютъ свою форму, подобно нѣкоторымъ водянымъ животнымъ, которыя расплываются, когда ихъ вынимаютъ на сушу.

Художественное произведеніе, если оно должно существовать само по себѣ, независимо отъ направленія эпохи—а оригинальное

творчество никогда не плыветъ по теченію—должно имѣть имманентную норму синтеза объекта. У художника есть два средства связать произволь вторично-творческаго синтеза: ясность и строгое единство стиля.

Ясность означаетъ прежде всего подчеркиваніе доминанты: умнѣе такъ выставить факторъ, который долженъ господствовать, чтобы вниманіе невольно обратилось къ нему: выдѣленіе посредствомъ акцента, посредствомъ громкаго или необыкновенно тихаго тона, живой краски и яркости или же темнаго пятна на свѣтломъ фонѣ. Чѣмъ проще сверхъ того господствующій мотивъ, тѣмъ легче онъ уловимъ. Употребленіе простыхъ, выразительныхъ формъ въ доминантѣ обезпечиваетъ желанный перевѣсъ въ сознаниі воспринимающаго субъекта.

Отнюдь не всегда въ искусствѣ важна ясность предметнаго. Рисунки Гоги отличаются высокой ясностью, мы раскрываемъ смыслъ этихъ листовъ, даже если не понимаемъ изображеннаго содержанія. Лишь то въ предметномъ, что относится къ главной темѣ, должно выдѣляться своей ясностью. Но и здѣсь ясность означаетъ не то же самое, что она означала бы въ предѣлахъ эмпирическаго воззрѣнія: ясную опредѣленность деталей. Она могла бы даже—это мы замѣтили выше—явиться помѣхой, отводя вниманіе на ложный путь. Предметная ясность, которая требуется въ искусствѣ, есть не что иное, какъ легкая доступность предметнаго впечатлѣнія.

Въ изобразительномъ искусствѣ не всегда важна и ясность пространственныхъ отношеній; лишь тамъ, гдѣ этотъ моментъ такъ выступаетъ, что обязательно связывается съ доминантой, какъ въ пластикѣ и въ архитектурѣ, необходима ясность пространственнаго расчлененія. Гдѣ нужно требовать ясности и гдѣ нѣтъ, на этотъ счетъ трудно установить общія правила. Поэтому, сравнивая XVI вѣкъ итальянскаго искусства съ его предшественникомъ, нельзя безъ всякихъ оговорокъ признать за первымъ преимущество большей ясности. Прояснились другіе моменты, чѣмъ прежде, вотъ и все. Это происходитъ отъ того, что новое время вводитъ новыя доминанты: онѣ получаютъ большую ясность. Если эти доминанты признать абсолютными, тогда только можно было бы гово-

рять о прогрессѣ. Удареніе падаетъ теперь на развитіе пластически-пространственныхъ и тѣлесно-органическихъ формъ и на группировку предметовъ рядомъ и другъ за другомъ въ пространствѣ, и поэтому эти моменты достигаютъ большей ясности. Въ предшествующую эпоху доминанта лежитъ въ раздѣленіи поверхности, въ выраженіи отдѣльныхъ линий и въ извѣстныхъ дифференціальнахъ качествахъ: и въ этихъ моментахъ преслѣдуется наибольшая ясность.

Ясное высвобожденіе доминанты, ея построеніе изъ простѣйшихъ, выразительныхъ средствъ, прозрачность ихъ телеологической послѣдовательности, достигаемая путемъ ударенія — вотъ что означаетъ ясность эстетическаго воззрѣнія; она даетъ почувствовать іерархію эмоціональныхъ факторовъ въ синтезѣ объекта и вмѣстѣ съ тѣмъ найти необходимыя абстракціи. Но какимъ образомъ достигаетъ художникъ второй цѣли: внутренняго разграниченія элементарныхъ, формальныхъ синтезовъ въ своемъ произведеніи? Какъ даетъ онъ намъ понять, какія формы должны считаться непосредственно относящимися другъ къ другу, и какія нѣтъ? Смотря по узости или широтѣ первичныхъ сочетаній, и результатъ будетъ различный. Попробуемъ у Боттичелли произвести тѣ же группировки формъ, что у Рафаэля, поставимъ контуры ландшафта въ связь съ очертаніями фигуръ,—и мы получимъ впечатлѣніе, чуждое замыслу художника. Но откуда знаетъ нашъ глазъ, какъ далеко должны простираться первыя сочетанія? Это, на самомъ дѣлѣ, главная трудность для соглашенія взглядовъ и для пониманія. Часто прямое отграниченіе непосредственныхъ сочетаній вовсе невозможно. Но есть косвенное средство: строгое единство стили въ произведеніи. Такова одна изъ важныхъ побочныхъ функцій стили: она обезпечиваетъ произведенію его твердую синтетическую структуру. Границы отдѣльныхъ элементарныхъ синтезовъ опредѣляются тѣмъ, что одинъ долженъ согласоваться съ другимъ въ смыслѣ тождества или раздѣленія функцій, что всѣ они должны слиться въ единое стилистическое цѣлое. Это—взаимная обусловленность, какая встрѣчается между неизвѣстными величинами въ алгебраическихъ уравненіяхъ или между отдѣльными составными элементами загадки: все въ отдѣльности опредѣляется лишь косвенно, посредствомъ

отношенія къ другимъ элементамъ и къ цѣлому; для этого нужно умѣнье угадывать, но произволу здѣсь нѣтъ мѣста. Такъ и пониманіе художественнаго произведенія, которое вводитъ новыя пограничныя линіи, есть въ извѣстномъ смыслѣ угадываніе; поэтому оно не всякому по силамъ; и все же границы опредѣлены стилемъ. И только произведеніе въ крѣпкой стилистической оправѣ устоитъ противъ обычаевъ эпохи и за предѣлами своей эпохи, потому что оно несетъ въ себѣ свой собственный ключъ.

Поэтому для пониманія искусства, помимо воспримчивости къ языку формъ, помимо эластичности синтетической способности, помимо приспособляемости, необходимо еще одно условіе: воля, ищущая стили, ожиданіе и надежда на положительную цѣнность. Нужно начать съ ожиданія единства стили, — при всякой загадкѣ предполагается, что она разрѣшима. Пусть наше ожиданіе будетъ послѣ обмануто, оно — необходимое начало. Недовѣріе къ художнику мѣшаетъ пониманію, довѣріе облегчаетъ его. По отношенію ко всякому новому искусству нужна извѣстная степень довѣрчивости, нѣкоторый эстетическій оптимизмъ. Имъ обладаютъ скорѣе юноши, чѣмъ старики, поэтому они скорѣе и сживаются съ новымъ. Критическіе пессимисты никогда не прокладываютъ путей въ пониманіи новаго искусства. И тотъ городъ или та страна, гдѣ преобладаютъ „критическіе“ умы, въ художественномъ отношеніи отстаютъ отъ другихъ.

Здѣсь я долженъ сказать нѣсколько словъ объ эстетическомъ созерцаніи природы. То, чего достигаетъ художникъ своимъ цѣлесообразнымъ творчествомъ, въ природѣ можетъ вызвать случай: дать импульсъ для синтеза объектовъ положительной цѣнности. Эстетическое переживаніе природы — вплоть до одного пункта — точно соотвѣтствуетъ возсоздающему воспріятію художественнаго произведенія: сложныя чувственные впечатлѣнія и ихъ эмпирически предметныя значенія вызываютъ эмоціональныя качества, которыя по восходящимъ ступенямъ синтеза срастаются въ эстетическій объектъ. Что этотъ объектъ при созерцаніи природы творится впервые, въ то время какъ при художественномъ произве-

деніи ему предшествуетъ творчество въ душѣ художника,—это было бы только внѣшнимъ различіемъ; но оно становится важнымъ оттого, что эстетическое созерцаніе природы, какъ синтезъ, совершенно свободно. Въ этомъ отличіе искусства и природы: произведеніе искусства налагаетъ на синтезъ объекта связывающую норму,— все равно, имманентна ли эта норма произведенію, или же он<sup>0</sup> пользуется, какъ нормой, обычаемъ даннаго времени,—въ произведеніи искусства есть лишь одна возможность синтеза объекта, которая будетъ правильна, всѣ другія точки зрѣнія означаютъ непониманіе. Природа, напротивъ, не даетъ никакой нормы пониманія, она оставляетъ эстетическому синтезу объекта полнѣйшую свободу, всякій взглядъ является законнымъ. Природа даетъ свободу въ выборѣ доминанты, въ іерархіи слагаемыхъ, ограниченіи элементарныхъ синтезовъ, въ абстракціяхъ. Она оставляетъ все это неопредѣленнымъ, потому что въ ней не живетъ никакого художественнаго замысла.

Изъ этого слѣдуетъ, что, строго говоря, по отношенію къ природѣ не можетъ быть и рѣчи объ эстетическихъ предикатахъ цѣнности. Природа эстетически индифферентна. Эстетическій объектъ, данный въ созерцаніи природы, будетъ, правда, эстетически цѣннымъ или нецѣннымъ, но природа за него не отвѣтственна: оцѣнка возвращается къ самому зрителю. Ибо онъ, а не природа есть творецъ цѣнностей. Какъ изъ пятенъ на стѣнѣ или изъ обрывковъ облаковъ фантазія создаетъ игру образовъ—за которую ни стѣна, ни облака не отвѣтственны,—такъ изъ матеріала впечатлѣній природы всякій творить свои собственные синтезы. Природа только облегчаетъ творчество своимъ изумительнымъ богатствомъ чувственныхъ впечатлѣній. За это мы должны быть ей благодарны; но если бы мы пожелали сдѣлать ее въ строгомъ смыслѣ отвѣтственной, какъ художника за впечатлѣніе отъ его произведенія, то пришлось бы сказать, что природа эстетически несовершенна. Это показываетъ намъ самымъ разительнымъ образомъ всякая фотографія пейзажа: здѣсь, гдѣ природа такъ зафиксирована, что мы не можемъ произвести обычно столь обильныхъ абстракцій, здѣсь ра-  
воблачается безотрадная хаотичность ея формъ, которыя нельзя объединить въ эстетическомъ смыслѣ.

Поэтому эстетическое созерцание природы, еще мѣньше, чѣмъ въ произведеніи искусства, можетъ исходить изъ критическаго направленія воли. Пассивно отдаваясь впечатлѣніямъ мы получили бы дисгармоническую смѣсь эмоціональных впечатлѣній. Здѣсь обязательно должна притти на помощь активная тенденція къ единству настроенія: выискиваніе всѣхъ моментовъ, которые усиливаютъ доминирующее впечатлѣніе, и отвлеченіе отъ всего, что идетъ въ разрѣзъ съ нимъ. Эстетическое созерцаніе природы не можетъ хотѣть Да или Нѣтъ; оно должно хотѣть Да. Только съ тѣмъ, кто приходитъ въ ожиданіи положительныхъ цѣнностей, природа говоритъ на языкѣ цѣнностей.

По отношенію къ природѣ надежда на интересубъективное тождество сужденій будетъ слабѣе, чѣмъ при художественномъ произведеніи, потому что никакая норма не приводитъ къ идентичности объекта; но если объектъ оцѣнки различенъ, то сужденія, даже при общей симпатіи оцѣнокъ, должны разниться между собою. Всякій по своему типу и привычкѣ опредѣлитъ доминанту и закончить, путемъ абстракціи и разграниченія, естественный образъ. И свободное сплетеніе фантазіи съ воспріятіями не встрѣчаетъ здѣсь никакихъ преградъ, увеличивая индивидуальныя различія.

Но и въ природѣ, и въ искусствѣ, то, что мы слышимъ, всегда—нашъ собственный и внутренній голосъ. И потому его природа не видима и не воззрительна; чувственно только побужденіе къ нему, и въ проекціи мы переносимъ внутреннее во внѣ. Мы думаемъ, что природа говоритъ съ нами; въ дѣйствительности же это нѣчто неживое, что становится для насъ поводомъ къ самооткровенію. Эстетическое созерцаніе природы есть расположеніе человѣка къ бесѣдѣ съ самимъ собой, оно требуетъ покоя и сосредоточенности. А такъ какъ природа даетъ синтезу полную свободу, то она еще лучше, чѣмъ созданіе чужого ума, можетъ показать въ зеркалѣ самое подлинное содержаніе личности. Здѣсь я нахожу себя самого непосредственно, въ искусствѣ я нахожу себя съ помощью родственнаго духа. Но природа даетъ возможности, которыя для большинства остаются неосуществленными, потому что людямъ не хватаетъ влеченія и силы для собственныхъ синтезовъ.

Ведетъ ли насъ къ природѣ искусство, учить ли оно насъ эстети-

чески созерцать ее? Въ известномъ смыслѣ, да. Искусство повышаетъ нашу воспримчивость къ языку формъ и дѣлаетъ насъ внимательными къ индивидуальнымъ сочетаніямъ красокъ, свѣта, линий и къ ритмикѣ массъ. Искусство расширяетъ нашу синтетическую способность. Оно освобождаетъ насъ отъ господства эмпирическаго взора, который формуетъ вещи, лишь какъ узловыя точки практическаго интереса, который смотритъ только на отличительные признаки, имѣющіе значеніе полезности, и игнорируетъ всѣ другія чувственныя впечатлѣнія. И особенностямъ синтеза, которыя пригодны для созерцанія природы, можетъ научить насъ пейзажистъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ именно его искусство создаетъ неблагоприятное отношеніе къ природѣ. Оно односторонне привлекаетъ вниманіе къ зрительнымъ качествамъ. Кто усвоилъ себѣ взглядъ живописца, у того должно наступить обѣднѣніе чувства природы. Богатство разнородныхъ стимуловъ настроеній остается неиспользованнымъ: шумъ вѣтра и волны, птицъ, кустовъ и деревьевъ, аромат цвѣтовъ и лѣсной лощины, свѣжесть воздуха, дыханіе изъ полной груди, свободный шагъ, стремительный подъемъ въ горы, мягкая трава, — все это кипѣніе, движеніе, жизнь. Природа говоритъ не только глазу — но всѣмъ чувствамъ нашимъ; и нѣтъ въ насъ ни одного внутренняго органическаго ощущенія, которому природа не могла бы сообщить свое настроеніе. Для живописца ограниченіе областью зрительнаго есть необходимость, которую онъ возводитъ въ достоинство только потому, что онъ художникъ; но для другихъ природа нуждается во всемъ обиліи и всемъ своемъ нетронутомъ богатствѣ, такъ какъ лишь путемъ строгаго выбора и многочисленныхъ абстракцій удастся создать изъ даннаго природой объекта положительной цѣнности. Есть еще одно, что отличаетъ созерцаніе природы отъ нарисованнаго пейзажа: то, что вокругъ, эта возможность быть отовсюду окруженнымъ природой, быть самому въ природѣ. Произведенія живописи пріучаютъ насъ смотрѣть на природу, какъ на картину, развѣртывать ее передъ собою подобно картинѣ. Это отнимаетъ у ощущенія природы его главные элементы. Привычка къ картинамъ ведетъ къ обѣдненію природы; она становится эстетически бесплодной и даетъ меньшую жатву для созерцателя. Правда, у

насъ открываются глаза, но лишь для того, чтобы видѣть несовершенство природы. Еще скорѣе, чѣмъ пейзажъ, эстетическое ощущеніе природы оживляютъ искусство обширныхъ внутреннихъ пространствъ или искусство лирическихъ поэтовъ.

Что искусство не можетъ быть подражаніемъ природѣ, это вытекаетъ изъ эстетическаго безразличія природы. Но что природа—лучшій учитель художника, это не только теорія, это постоянно и сызнова доказывается фактами. Но какимъ образомъ это возможно, разъ природа лишена всякаго эстетическаго совершенства? Какъ можетъ она учить тому, чего нѣтъ у нея самой?

Если художники снова и снова указываютъ на природу, какъ на богатѣйшій источникъ своего творчества, то нужно знать, чему противопоставляется здѣсь природа. Природу можно мыслить, какъ противоположность фантазіи художника. Въ такомъ случаѣ нужно сказать, что какъ та, такъ и другая могутъ возбуждать творчество, но что ни одна не даетъ возможности чисто пассивнаго воспріятія. Ни природа, ни фантазія не предлагаютъ положительныхъ эстетическихъ цѣнностей: здѣсь, какъ и тамъ, нужно исключить одно, связать другое, сообщить ритмъ, акцентъ. Природа и фантазія даютъ художнику только сырой матеріалъ. Природа только болѣе щедрa. Въ своей измѣнчивости и въ своей пестротѣ она предлагаетъ неисчерпаемыя возможности владывать въ нее все новое и новое эстетическое содержаніе.

Природу можно понимать, какъ противоположность готовому произведенію чужого искусства, собранію древностей, картинной галлерей. Они даютъ не одинъ сырой матеріалъ, они учатъ приѣмамъ творчества, его „Какъ“. Должна ли природа соперничать съ ними? Но именно по сравненію съ ними, то-есть въ этомъ самомъ смыслѣ природу прославляютъ, какъ учительницу искусства. Это покажется невѣроятнымъ, если вспомнить, что природа эстетически индифферентна. Допустимъ даже, что художники думаютъ при этомъ о случайностяхъ гармоніи въ природѣ, какимъ образомъ на нихъ можно лучше учиться, чѣмъ на созданіяхъ мастеровъ,—вѣдь, они не обладаютъ, конечно, высшимъ совершенствомъ. Да въ концѣ концовъ не эти исключенія имѣются въ виду, но природа во всемъ своемъ широкомъ объемѣ.

Рѣшеніе проблемы заключается въ томъ, что здѣсь на самомъ дѣлѣ хотятъ сказать: „учиться н а природѣ“, а вовсе не „учиться у природы“. Воспримчивость природы къ эстетическому содержанию, постоянно исходящіе изъ нея импульсы къ ея эстетическому построению, къ ея преобращенію въ самомъ моментѣ созерцанія—означаютъ для художника непрерывное упражненіе формулирующаго зрѣнія, то-есть оригинальнаго творчества. Природа не учитъ его своему художественному методу, такъ какъ она эстетически безразлична, но онъ учится, созерцая природу, находить свой собственный методъ. Не прибѣгая ни къ краскамъ, ни вообще къ орудіямъ мастерства, въ простомъ созерцаніи онъ предается творчеству, онъ учится творить. Именно потому, что природа эстетически несовершенна, она влечетъ художника преобразовать ее въ созерцаніи; и именно потому, что она не заключаетъ никакой синтетической нормы, а предоставляетъ полную свободу, его собственная личность должна стать дѣятельной. Такимъ образомъ природа даетъ художнику то, чего не въ состояніи дать музей и залъ древностей: школу и упражненіе собственнаго творчества. Возсозданіе, необходимое при воспріятіи чужого искусства, несвободно, здѣсь художникъ даетъ руководить собою; природа постоянно вдохновляетъ его, именно въ силу своего несовершенства, къ проявленію его собственныхъ творческихъ силъ. Не своему методу учитъ она художника, но его методу.

Совершенно въ томъ же самомъ смыслѣ изученіе природы идетъ въ разрѣзъ со школой, съ академизмомъ, съ условностью. Они хотятъ дать правила для творчества. Но такъ какъ каждое особенное содержаніе требуетъ своей индивидуальной стилистической связи, своей особой формы выраженія, то никогда истинное искусство не можетъ вырасти изъ правилъ, оно должно вытекать изъ самостоятельнаго источника: этому можно научиться н а природѣ; не у природы, конечно, но въ томъ первичномъ творествѣ художника, когда онъ невольно и безъ сознанія своей активности, въ чистомъ созерцаніи дѣлаетъ природу зеркаломъ своего духа.

Природа, на которую ссылаются художники, есть, слѣдовательно, природа, преобразованная въ эстетическомъ созерцаніи,—

собственно говоря, самый актъ эстетической трансформации природы. Здѣсь идетъ рѣчь вовсе не объ эмпирически мыслимомъ понятіи природы, и ужь конечно, не о понятіи рационализированной природы, какъ его выставляетъ естествознаніе. Это не природа, какъ она представляется эмпирическому взору; но природа художника не есть и природа естествоиспытателя. Эта непосредственность и непредназначенность эстетическаго преображенія обуславливаютъ то, что художникъ въ своемъ представленіи находитъ передъ собой природу, какъ что-то данное. думаетъ, что можетъ научиться отъ нея, тогда какъ въ дѣйствительности онъ самъ создалъ ее такой — и уже научился въ этомъ творческомъ созерцаніи.

При всемъ своемъ восторгѣ передъ природой, художники, по видимому, не могутъ все-таки не сознавать ея эстетическаго безразличія. Стоитъ только задать вопросъ, будетъ ли буквальная копія и дословное списываніе съ природы, будетъ ли фотографія искусствомъ, и всѣ, кто славятъ природу, какъ свою учительницу, станутъ отрицать это. Они въ концѣ концовъ замѣчаютъ, что нужно какъ-то особенно созерцать природу, съ любовью погружаться въ нее. Эта любовь къ природѣ есть то же самое, что мы назвали эстетическимъ оптимизмомъ, воля, направленная на положительныя цѣнности, которая является условіемъ созерцанія, создающаго положительныя цѣнности. Швиндъ говоритъ, что необходимо очень тонкое, очень чистое, нравственное чувство, чтобы раскрыть чудеса природы, что природу нужно созерцать съ вѣрностью и любовью, даже съ благоговѣніемъ.—И когда мы спрашиваемъ художниковъ, почему они не признаютъ за художественныя произведенія фотографически вѣрныя снимки природы, они говорятъ, что все дѣло въ умѣннн отличать существенное отъ несущественнаго. Нужно отдать себѣ отчетъ въ томъ, что противопоставленіе существеннаго и несущественнаго предполагаетъ критерій выбора, а выборомъ управляетъ всегда опредѣленнымъ образомъ направленный интересъ. Всякій интересъ обуславливаетъ свой выборъ, но всякій — свой собственный: какой же годенъ для художника? Навѣрное, не тотъ, который дается эмпирическимъ, жизненнымъ интересомъ, со всѣми его развѣтвленіями, а также и интересомъ нравственнымъ. Нѣтъ, это выборъ эстетическаго интереса, воли къ эстетической цѣнности.

Раздѣленіе природы на эстетически существенное и несущественное означаетъ не что иное, какъ преобразование природы, при которомъ она получаетъ эстетически цѣнное содержаніе: подчеркиваніе доминанты настроенія, исканіе всѣхъ возможныхъ эмоционально-родственныхъ формъ, игнорированіе постороннихъ элементовъ. Такимъ образомъ признанія поклонниковъ природы возвращаютъ насъ къ нашему утвержденію: не эмпирическая природа учитъ художника, но въ эстетическомъ созерцаніи и спонтанномъ преображеніи природы онъ учится употребленію своихъ силъ. Не потому, чтобы природа была совокупностью всѣхъ цѣнностей красоты,—напротивъ, потому, что она эстетически несовершенна, она становится лучшей школой для художника, ибо здѣсь онъ учится самостоятельному творчеству.

---

Въ связи съ нашимъ изслѣдованіемъ объ условіяхъ пониманія искусства необходимо оговорить и художественную критику. Задача критика отнюдь не заключается въ томъ, чтобы сообщать публикѣ оцѣночныя сужденія,—уже потому нѣтъ, что оцѣнки собственно не передаются другимъ, во всякомъ случаѣ не передаются безъ утраты ими характера самобытности; ихъ можно повторять за другими, даже жить такъ, какъ будто бы мы въ нихъ вѣрили, можно дойти въ своихъ сужденіяхъ до привычки и самообмана, но это не мѣняетъ дѣла. Задача критика состоитъ—по отношенію къ публикѣ—лишь въ томъ, чтобы облегчить вторично-творческой синтезъ эстетическаго объекта, другими словами: подготовить пониманіе художественнаго произведенія.

Отсюда немедленно вытекаетъ то, что первой заботой критика должно быть—какъ можно меньше мѣшать пониманію произведенія. Но разъ это признано, уже оказывается нѣкоторое затрудненіе. Критикъ долженъ говорить о произведеніи. Что же ему сказать о немъ? Онъ будетъ—для большинства это интереснѣе всего—говорить о предметномъ. Но такимъ образомъ онъ введетъ насъ въ заблужденіе всюду, гдѣ предметное употребляется антитетически, въ контрастѣ съ окончательнымъ впечатлѣніемъ. Да и вообще говоря, такъ какъ интересъ къ предметному почти всегда слишкомъ

сильно развитъ у публики и нуждается скорѣе въ ограниченіи въ пользу формальнаго разсмотрѣнія, то обсужденіе изображеннаго содержанія будетъ способствовать эмпирическому взгляду и потому стѣснять чисто эстетическое воззрѣніе. Оно было бы препятствіемъ для вторично-творческаго синтеза объекта. При этомъ, разумѣется, все равно, будетъ ли предметное матеріальной или психической природы. Критики часто старались психологически анализировать изображенные характеры, ихъ природные задатки, ихъ развитіе, ихъ сложившіяся формы, — думая тѣмъ самымъ здѣлать произведеніе понятнѣе. Но это означаетъ непремѣнно сдвигъ въ сторону отъ эстетическаго разсмотрѣнія; это то же самое, какъ если бы нарисованный пейзажъ подвергся передъ нами анализу съ точки зрѣнія лѣсоводства или геологіи.

Или критикъ долженъ говорить о техникахъ? Стараться ввести публику въ ремесленную структуру произведенія, повести ее за кулисы? Тогда мы узнаемъ, напр., какими средствами живописецъ передаетъ отдаленность пространства, какъ онъ рисуетъ солнечный свѣтъ, какъ группируетъ отдѣльныя фигуры, чтобы создать впечатлѣніе массы, какъ заставляеть онъ лежать тѣло, и какія части онъ открываетъ, чтобы оживить органическое ощущеніе, какъ пораждаеть онъ видимость движенія, или даже какъ онъ смѣшиваетъ краски и накладываетъ ихъ кистью. Но что подобныя объясненія скорѣе вредны, чѣмъ полезны, когда дѣло идетъ о восозданіи эстетическаго объекта, это не нуждается въ доказательствахъ,—какъ бы все это ни было интересно въ другомъ отношеніи. Одинъ рѣзкій примѣръ лучше всего иллюстрируетъ плоды этой критической работы: когда мы узнаемъ, какъ дѣлается театральнй гримъ, это никакъ не настраиваетъ насъ впечатлительнѣе къ его дѣйствию.

Или же критикъ долженъ говорить о формахъ? Пожалуй, если онъ бѣгло намекаетъ на то или другое. Но анализъ формъ былъ бы досадной безтактностью, особенно въ томъ произведеніи, которое рассчитано на дѣйствіе формъ. Въ то время какъ критикъ накладываетъ на форму свое слово, онъ подводитъ ее подъ нѣкоторое понятіе. Это значитъ: онъ будить разумъ тамъ, гдѣ одни чувства должны воспринимать въ молчаніи, онъ мѣшаетъ эмоціо-

нальному впечатлѣнію. Хуже всего, если форма подходит подъ понятіе конструкціи: вниманіе получаетъ отъ этого такое направленіе, при которомъ наступаетъ совсѣмъ иное дѣйствіе, чѣмъ ожидалъ художникъ. Вѣдь, всякая правильность вліяетъ на наше ощущеніе совсѣмъ иначе, пока мы ея не замѣчаемъ, то-есть не схватываемъ разсудочно, въ понятіяхъ. У Гуго ванъ деръ Госа есть картина необыкновенно правильной конструкціи, изображающая плачь надъ тѣломъ Христа: какъ только мы обратили вниманіе на правило конструкціи и въ группировкѣ фигуръ замѣтили форму діагональнаго креста, картина становится несносной. Или же пусть критикъ покажетъ намъ въ стихотвореніи созвучіе гласныхъ:

Ахъ, быстро молодость моя  
Звѣздой падучею мелькнула!  
Но ты, пора любви, минула  
Еще быстрее; только годъ  
Меня любила Маріула.  
Однажды, близъ Кагульскихъ водъ  
Мы чуждый таборъ повстрѣчали,—  
Ушла за ними Маріула.  
Я мирно спалъ; заря блеснула,  
Проснулся я, подруги нѣтъ.  
Ищу, зову—пропаль и слѣдъ \*).

Поступая такъ, критикъ погубить какъ разъ эту похожую на звонъ колоколовъ мелодію рѣчи. Понятіе, схватывая элементъ формы, вырываетъ его изъ естественной связи, изолируетъ его, выставляетъ передъ фронтомъ. Оно вноситъ огрубѣніе или сдвигъ въ задуманной іерархіи составныхъ частей. Схваченная въ понятіи форма становится *н а в я з ч и в о й*: изъ массы неправильнаго то, что стало правильно благодаря понятію, назойливо кидается въ глаза зрителю. Въ этомъ причина того, почему художники любятъ избѣгать правильнаго: они боятся близости понятія. Потому они ищутъ ирраціональнаго. И по той же причинѣ становится негоднымъ мно-

---

\*) Всего удобнѣе представилось замѣнить приведенные въ подл. нѣмецкіе стихи русскими. Отъ ред.

жество формальных средств: они постепенно охватываются понятіемъ. Въ этомъ также различіе опытнаго и наивнаго въ искусствѣ: для одного цѣлый рядъ формъ теряетъ свое дѣйствіе, потому что онѣ стали слишкомъ доступны для познанія. Поэтому критикъ оказываетъ какъ художнику, такъ и публикѣ, самую худшую услугу, когда онъ старается путемъ анализа сдѣлать понятными формы художественнаго произведенія.

Или же критикъ долженъ выяснять историческій и психологическій генезисъ произведенія? Но онъ опять подсовываетъ намъ тѣмъ самымъ въѣзететическій интересъ; генезисъ произведенія не означаетъ пути вторично-творческаго синтеза. Намъ незачѣмъ выдѣлать первый стимулъ, модель, вліяніе школы, заимствованное и собственное, потому что въ единствѣ произведенія должно быть преодолено различіе этихъ моментовъ. Генетическое объясненіе произведенія разрываетъ его единство, ставя то, что художникъ перенимаетъ у другихъ, или чѣмъ онъ обязанъ случайности извѣстной ступени развитія, въ противоположность съ собственнымъ и вѣчнымъ. Генетическое пониманіе не совпадаетъ съ эстетическимъ, по большой части не способствуетъ, но мѣшаетъ ему. Эстетическое пониманіе означаетъ созерцаніе цѣлаго, не расчлененіе его, и потому оно требуетъ произведеніе такимъ, какъ оно есть, какъ единство.

Или критикъ долженъ описать и классифицировать произведеніе, какъ Линнеевскій ботаникъ свои растенія, отмѣтитъ пунктъ за пунктомъ его особенности, черезъ сравненіе съ другими произведеніями того же художника или же съ однородными по темѣ произведеніями другихъ мастеровъ? Но онъ со своими сравнительными понятіями никогда не уловитъ тончайшихъ оттѣнковъ, которые въ искусствѣ играютъ главную роль. Но еще того хуже: онъ настраиваетъ насъ на рациональный синтезъ, который *toto* соею отличенъ отъ требуемаго эстетическаго синтеза. Онъ вытѣсняетъ эстетическое воззрѣніе своими усиліями «понять». Но рациональное пониманіе въ еще большей мѣрѣ, чѣмъ историческое, является препятствіемъ для пониманія эстетическаго.

О чемъ же долженъ говорить критикъ, когда повсюду грозятъ ему предостереженія? Несомнѣнно, рѣдкій такъ необходимъ

для критическаго ремесла. И я держусь того мнѣнія, что на самомъ дѣлѣ чаще всего болтовня о художественныхъ произведеніяхъ скорѣе вредна, чѣмъ полезна. Но если критика дѣйствительно должна быть ничѣмъ инымъ, какъ помощью для пониманія, то положительной стороны ея работы слѣдуетъ искать не столько въ томъ, что критикъ пишетъ о произведеніи — здѣсь довольно тактичной сдержанности,—сколько въ томъ, что можно сказать между строкъ. Я вижу здѣсь двѣ возможности. Во-первыхъ, критикъ можетъ создать для произведенія настроеніе благопріятнаго ожиданія, временную предубѣжденность. Это, повидимому, не много, но очень важно. Не потому, что нужно подготовить окончательное и собственное сужденіе зрителя, но потому, что оптимистическое ожиданіе необыкновенно облегчаетъ пониманіе произведенія: оно означаетъ ищущую стиля тенденцію, безъ которой невозможно вѣрно уловить измѣнчивыя слабаемыя эстетическаго объекта.

Вторая положительная помощь будетъ заключаться въ томъ, чтобы вызвать словами эмоціональное впечатлѣніе, которое было бы сходно съ цѣльнымъ впечатлѣніемъ даннаго произведенія. Вѣдь, эмоціонально-родственные впечатлѣнія могутъ возникнуть совершенно различными путями. Если это удалось критику, то конечная цѣль созерцанія становится ясной, и теперь синтетическія попытки зрителя могутъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока онѣ не приведутъ къ этой цѣли. Такъ, исходя изъ конечнаго пункта, критикъ выясняетъ произведеніе. Когда заранѣе знаешь результатъ какой-нибудь ариѳметической выкладки, вычисленіе происходитъ гораздо легче. Но для этого критикъ долженъ обладать извѣстной степенью поэтической одаренности. Вѣдь, строго говоря, его задача въ томъ, чтобы съ помощью словесныхъ средствъ создать родственное по настроенію произведеніе. Только требованія къ нему предъявляются не Богъ знаетъ какія: его дѣло скорѣе въ томъ, чтобы дать впечатлѣніе въ легкой, понятной формѣ, чѣмъ достигнуть богатства и абсолютной чистоты настроенія. И нужно избѣгать всякой навязчивой фабрикаціи настроенія; вѣдь, это дѣлается не для прославленія критики. Чѣмъ скромнѣе, тѣмъ лучше; кри-

тика не самоцѣль; она служить другой цѣли, и это должно быть ясно для всѣхъ.

То, что мы сказали здѣсь о задачѣ критика, какъ посредника между художникомъ и публикой, *mutatis mutandis* примѣнимо и ко всѣмъ другимъ родамъ художественно-педагогической дѣятельности—въ школѣ, въ домашней и общественной жизни. Правда, часто оказывается не легко оцѣнить и намѣтить границы возможныхъ результатовъ, потому что нѣкоторыя области, напр., исторія искусства и литературы, уже по своей специальности, находятся въ невыгодномъ положеніи — историческій интересъ не совпадаетъ и не всегда совмѣстимъ съ эстетическимъ—и потому еще, что наука о древности въ школахъ впала въ неизлечимое варварство; и художественному воспитанію была бы, пожалуй, оказана лучшая услуга, если бы созданія поэзіи и искусства держали подальше отъ этой школьной зубрежки.

Теперь нужно обратиться еще къ тому, какимъ образомъ критикъ можетъ быть помощникомъ для самого художника и долженъ быть имъ, такъ какъ самъ творецъ не можетъ быть безпристрастнымъ по отношенію къ собственному созданію, и такъ какъ именно творецъ вообще всего легче попадаетъ въ цѣпи ложныхъ взглядовъ. Пусть критикъ расчиститъ ему дорогу, устраняя предразсудки академіи, условности, кружка знатоковъ, рынка и одиночества. Пусть онъ показываетъ ему все снова и снова свободу художника: пусть скажетъ, что ни одинъ родъ предметнаго, ни одинъ родъ техники, матеріала, языка формъ, ни одинъ родъ синтетическаго построенія — а priori не создаетъ цѣнности и не пользуется преимуществомъ передъ другими: рисуютъ ли въ свѣтлыхъ или темныхъ тонахъ, коричневыхъ или сѣрыхъ, растворяя контуры или четко схватывая ихъ, слѣдуя природѣ или стилизируя, изображаютъ ли движеніе или покой, священное или обыденное,—и то и другое допустимо, и ничто заранѣе не опредѣляетъ цѣнности; такъ что художникъ можетъ дѣлать выборъ, наиболѣе согласный со своимъ характеромъ. А критикъ пусть укажетъ ему границы свободы: какъ только въ одномъ пунктѣ выборъ сдѣланъ, стиль уже обязываетъ. Пусть онъ сдѣлаетъ яснымъ для художника, гдѣ тотъ прегрѣшаетъ противъ стилистическихъ требованій свободно избранной техники, избран-

наго матеріала, избраннаго сюжета. Но это еще не самое важное: вѣдь, въ искусствѣ главное—не умѣнье избѣгать ошибокъ, но положительные результаты творчества. Важнѣе поэтому оказывается другая граница, которая опредѣляется характеромъ художника и его способностями, ихъ направлениемъ и ихъ объемомъ: здѣсь существуетъ непосредственная связь съ производительными силами. Со стороны виднѣе, чѣмъ для самого художника, въ чемъ тенденція его инстинктовъ, приходятъ ли въ столкновение инстинктъ и сознательное воспитаніе воли, со стороны скорѣе замѣтна опасность, если художникъ приноситъ свою индивидуальность въ жертву какой-либо художественной максимѣ. Здѣсь помощь всего нужнѣе и оказать ее было бы настоящимъ призваніемъ критика.

Изъ всего этого можно заключить, какія качества обезпечиваютъ способность къ художественной критикѣ. Критикъ долженъ быть вождемъ и помощникомъ: это предполагаетъ его превосходство. Недостаточно высшей чувствительности, тонкаго ощущенія формъ. Важна прежде всего полная свобода отъ предрассудковъ. Затѣмъ большая растяжимость синтетической способности, гибкость и мѣткость въ улавливаніи измѣнчивыхъ доминантъ. Далѣе, готовность къ стилю, охотные поиски его, эстетическій оптимизмъ. Таеъ называемый критическій сортъ людей, который всюду ищетъ и находитъ только недостатки, здѣсь совершенно не годится; онъ приходитъ къ синтезамъ цѣнностей лишь тамъ, гдѣ законы формъ ему привычны, мимо новаго искусства онъ пройдетъ безъ всякаго пониманія. Оттого критическіе умы не годятся, чтобы пролагать пути для новаго. Необходима также извѣстная степень художественнаго дарованія, чтобы найти слова, въ которыхъ звучало бы основное настроеніе художественнаго произведенія. Сверхъ того, рѣдкій тактъ, чтобы не давать столь легко поддающемуся соблазнамъ интересу уклоняться отъ эстетически существеннаго. Затѣмъ откровенность и непреклонная строгость въ борьбѣ со всѣми, лишенными призванія, но уваженіе передъ всѣмъ великимъ въ искусствѣ. Наконецъ, скромность и самоотверженіе. И вы поймете, почему хорошіе критики встрѣчаются чуть ли не рѣже, чѣмъ великіе художники; и почему искусство, когда оно всего больше нуждается въ критической помощи, тщетно взываетъ о ней.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

**Живопись и рисованіе.**



## ЖИВОПИСЬ И РИСОВАНИЕ.

Стиль означает согласованность всѣхъ факторовъ художественнаго произведенія. Поэтому, разъ какое-нибудь соображеніе или выборъ опредѣляетъ одинъ факторъ, выборъ другихъ уже не вполне свободенъ. Стилистическое требованіе даннаго элемента, даже если исходный пунктъ кажется незначительнымъ, развѣтвляясь простирается на все цѣлое. Мы покажемъ это на одномъ примѣрѣ, поставивъ еще разъ проблему Клингера—разграничить между собой живопись и рисованіе. Здѣсь развѣтвленіе стилистическаго постулата, мнѣ думается, особенно ясно. Намъ придется отчасти подтвердить разсужденія Клингера, отчасти опровергать и дополнять ихъ. Мы встрѣтимся съ нимъ болѣе въ констатированіи фактическихъ различій, чѣмъ въ указаніи ихъ причинъ. Для теоріи искусства важны, вѣдь, и обоснованія,—они становятся важными и для его практики; вѣдь, не изъ фактовъ, но изъ ихъ основаній развиваются художественныя максимы.

Установимъ прежде всего терминологическую противоположность въ томъ видѣ, какъ она приобрѣла право гражданства, благодаря книгѣ Клингера: живопись означаетъ изображеніе посредствомъ масляныхъ красокъ, гуаши, акварели и пастели, а рисованіе означаетъ не только рисунокъ отъ руки, но обнимаетъ продукты всѣхъ графическихъ искусствъ—гравюру на мѣди, на деревѣ, офортъ и литографію. Что рисованіе есть самостоятельное искусство, теперь уже не нуждается въ поясненіи. Правда, въ этой техникѣ есть работы, которыя сами по себѣ ничего не стоятъ и цѣнны только, какъ копіи или предварительные эскизы для другихъ про-

изведеній. Но рѣшить, когда рисунокъ самостоятельное художественное произведеніе, и когда нѣтъ, труднѣе, чѣмъ это кажется съ перваго взгляда. Вѣдь, дѣло тутъ не въ намѣреніи художника, не во внѣшнемъ поводѣ или же въ отсутствіи внѣшнихъ связей: рѣшающимъ моментомъ надо признать стремленіе осуществить самостоятельный графическій стиль. Рисунокъ можетъ по своему внѣшнему поводу служить подготовкой для картины и все же обладать особенностями и значеніемъ самостоятельнаго произведенія. Такъ, этюды Рембрандта очень часто отличаются внутреннею законченностью: они не заботятся стилистически о томъ, къ чему являются подготовительными работами, и получаютъ свой собственный стиль.

Но скоро оказывается, что стилистическая противоположность, которую мы хотимъ выяснитъ и истолковать, не вполне параллельна тому терминологическому разграниченію, которое исходитъ изъ внѣшнихъ средствъ и матеріала творчества. Съ одной стороны, какъ замѣтилъ и Клингерь, стилистическіе постулаты для фрески совершенно не тѣ, что для картины, и приближаются къ требованіямъ графики, такъ что фреска скорѣе можетъ быть отнесена къ группѣ рисунка; а съ другой стороны, есть графическія произведенія, напр., нѣкоторыя литографіи, которыя безъ всякаго вреда для себя примыкаютъ къ живописи; не то, чтобы они конкурировали съ масляными красками и пытались подражать имъ, но именно въ общихъ законахъ стиля, которые обуславливаютъ различіе между живописью и рисованіемъ, они стоятъ на сторонѣ живописи. Но то обстоятельство, что мы должны одну вѣтвь живописи причислить къ рисованію, а часть графическихъ работъ къ живописи, когда мы рѣзко подчеркиваемъ противоположность стиля, показываетъ всего яснѣе, что обычное разграниченіе недостаточно, и что для пониманія стилистической противоположности мы должны искать принципъ дифференціаціи не въ художественныхъ средствахъ, но въ чемъ-то другомъ. И такимъ образомъ наши выраженія: „живопись“ и „рисованіе“ должны служить только для обозначенія стилистическихъ группъ.

Но принципомъ дифференціаціи не является также—хотя это прежде всего приходитъ въ голову—красочность, противоположность цвѣтной картины къ черному и бѣлому листу: вѣдь, цвѣтная

ксилографія, цвѣтной коверъ, цвѣтная фреска, цвѣтная мозаика изъ стекла и камня подчинены закону рисовальнаго стиля. Противъ этого говоритъ и то, что картины стилистически ближе подходятъ къ безцвѣтной пластикѣ, чѣмъ къ цвѣтному рисунку; то, изъ чего беретъ свое начало стилистическая противоположность, а то—трактованіе пространственной глубины.

Всякое изображеніе, будь то рисунокъ или картина, воспроизводитъ нѣкое пространство съ его тремя измѣреніями. Но носительницей изображенія является при этомъ плоскость, и нужны особые средства, чтобы явилась видимой глубина т.-е. отдаленность пространства. Такими средствами служатъ, напр., схождение параллельныхъ линій, убывающая величина и убывающая отчетливость видимыхъ предметовъ; далѣе, большая или меньшая явственность глубины зависитъ также отъ группировки вещей въ изображенномъ пространствѣ, отъ того, какъ онѣ пересѣкаютъ другъ друга, какъ онѣ располагаются на плоскости; напр., повтореніе объектовъ, которые намъ извѣстны, какъ одинаковые по величинѣ, но на картинѣ перспективно уменьшаются,—изображеніе деревьевъ вдоль аллеи, которая отъ передняго плана уходитъ въ глубину,—дѣлаетъ особенно наглядной тройственность измѣреній. И всякое изображеніе—все равно, графика или живопись, если оно пользуется вѣрными средствами, сумѣетъ съ достаточной ясностью представить трехмѣрное пространство.

Есть картины, которыя, относительно пространства, стремятся и должны давать только одно: пространственное изображеніе, развитое до высшей степени ясности. Онѣ не хотятъ, правда, вызвать оптической обманъ, потому что иллюзія всегда вредитъ эстетическому воззрѣнію; но онѣ хотятъ заставить насъ забыть о плоскости—носительницѣ изображенія. А съ другой стороны, есть рисунки, которые, оставляя въ неприкосновенности изображенію глубину пространства, позволяютъ поверхности, являющейся ихъ носительницей, выступать, какъ поверхность. Здѣсь, при выборѣ средствъ истолкованія пространства, нужно считаться съ тѣмъ, что они не должны стирать плоскостный характеръ носителя изображенія, ихъ нужно выдерживать въ такомъ духѣ, чтобы этотъ плоскостный характеръ оставался совмѣстимымъ съ впечатлѣніемъ

глубины изображенія. Это исходный пункт различій стиля.

Когда мы хотимъ украсить стѣну фресками, мы требуемъ все-таки, чтобы можно было по прежнему ощущать стѣну, какъ плоскую поверхность; общій видъ внутренняго помѣщенія былъ бы уродливо искаженъ, если бы плоскій характеръ стѣны потерялъ свою наглядность. Также и вытканый коверъ, несмотря на изображенную трехмѣрную часть пространства, долженъ разстлаться, какъ плоскость, служа стѣнною занавѣсью. Подобно этому, каждый рисунокъ, который служить украшеніемъ книги, долженъ приспособляться къ плоскому характеру страницы. Рисунки, гравюры, офорты, будучи сами по себѣ плохо видны, съ самаго начала должны быть выдержаны такъ, чтобы могли быть отпечатаны или наложены на большую картонную поверхность. Къ тому же, при рисункахъ отъ руки карандашомъ, перомъ или мѣломъ и при гравюрахъ по металлу, дереву и камню та или иная поверхность включается въ число средствъ изображенія: бумажная поверхность остается по большей части непокрытой, покрывающихъ ее штриховъ сравнительно не много, и такимъ образомъ плоскостный характеръ переходитъ въ самое произведеніе, и съ этимъ необходимо считаться. Въ цвѣтной ксилографіи, быть можетъ, бумажная поверхность покрывается вся, но техника печатанія требуетъ, чтобы краски накладывались широкими полосами, и результатъ здѣсь тотъ же самый. Итакъ, фреска, художественный коверъ, рисунокъ отъ руки и графическія искусства приходятъ—хотя и по различнымъ основаніямъ—къ общему требованію: сознательно выдерживать плоскій характеръ рисунка, даже тамъ, гдѣ изображается пространственная глубина.

Напротивъ, на отдѣльной картинѣ пространственное изображеніе развертывается свободно и эмансипируется отъ носящей ее поверхности. Но что ей оказываетъ при этомъ послѣднюю услугу—такъ это непосредственно примыкающая къ ней, пластически обработанная рама. Она означаетъ не только обособленіе картины отъ окружающей дѣйствительности; не менѣе важно и то, что она отдѣляетъ живопись отъ поверхности стѣны, и что она, своею внутренней покатостью, уводитъ взглядъ въ глубину. Она служитъ

введеніемъ къ картинѣ: словно мы смотримъ черезъ окно на ландшафтъ. Приспособляясь къ пластической рамѣ, картина можетъ и должна заставитьъ насъ совершенно забыть о поверхности, на которую положены краски. Лишенная рамы, картина сама всегда показываетъ, насколько она въ ней нуждается: она кажется тогда неготовой, ей не хватаетъ чего-то существеннаго. Рисунокъ, напротивъ, въ рамѣ не нуждается; когда же онъ ее получаетъ, онъ требуетъ широкихъ картонныхъ полей или рамки изъ плоскаго дерева: онъ хочетъ оставаться на плоскости и потому плоско прилегать къ стѣнѣ, тогда какъ для картины выгодно наклонное положеніе, которое выводитъ ее изъ плоскости стѣны. Вообразимъ себѣ картину съ аналогичными полями и рамой, такъ чтобы полотно оставалось видно вокругъ рисунка, объ этомъ даже и подумать мучительно. Но этотъ опытъ разительно показываетъ все ихъ несходство.

Итакъ, стилистическую противоположность между живописью и рисункомъ мы должны будемъ свести къ тому, что въ одной группѣ, типичнымъ представителемъ которой является рисунокъ,—оставляя въ неприкосновенности изображеніе пространства, — долженъ быть сохраненъ и плоскій характеръ носителя изображенія, потому что этого требуютъ матеріаль, техника и другія обстоятельства, тогда какъ въ живописи должна быть забыта двухмѣрность самой картины, и должны изыскиваться всѣ возможные средства для изображенія пространственной глубины.

Возможность этой противоположности обуславливается тѣмъ, что опущеніе пространства можетъ вызываться двоякимъ путемъ. Во-первыхъ, путемъ перспективныхъ средствъ: перспективы линій, воздуха и т. д. Всѣ перспективныя средства предполагаютъ наше знакомство съ предметами, заполняющими пространство. Схожденіе линій только тогда создаетъ представленіе глубины, когда мы полагаемъ, что эти полосы на самомъ дѣлѣ параллельны,—то же самое и въ болѣе сложныхъ случаяхъ; по убывающей глубинѣ и по убывающей ясности предметовъ лишь тогда можно заключать о глубинѣ, когда мы предполагаемъ, что вблизи они одинаково велики и одинаково отчетливо видны, или же когда намъ точно извѣстно различіе ихъ

величинъ и ясности. И точно такъ же цвѣтъ предмета лишь потому имѣетъ перспективный смыслъ, что мы знаемъ, какъ онъ выгладитъ вблизи. Словомъ, перспективныя средства предполагаютъ предметный опытъ, и они оказываютъ свое дѣйствіе не прямымъ, а лишь окольнымъ путемъ, черезъ посредство этого опыта, оставаясь зависимыми отъ изображеннаго предмета.

Во-вторыхъ, есть средства, которыя прямо вызываютъ впечатлѣнія глубины, независимо отъ изображеннаго предмета. Различныя цвѣта, различныя оттѣнки свѣта, различныя сочетанія пространственныхъ фигуръ имѣютъ различное значеніе при изображеніи глубины, совершенно независимо отъ того, что они изображаютъ. Они могутъ поэтому примѣняться въ картинѣ независимо отъ предметно-перспективной ориентировки въ пространствѣ, и могутъ быть использованы или для усиленія перспективы или въ противовѣсъ ей.

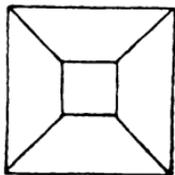
Мы можемъ теперь дифференцирующей принципъ противоположности между живописью и рисованіемъ представить въ слѣдующей формѣ: живопись требуетъ сотрудничества въ одномъ направленіи обоихъ родовъ факторовъ пространства, такъ чтобы непосредственные факторы усиливали дѣйствіе перспективныхъ; рисованіе, напротивъ, раздѣляетъ ихъ дѣйствіе, оно предоставляетъ перспективнымъ средствамъ изображеніе пространства и пользуется остальными, какъ противовѣсомъ, чтобы подчеркнуть плоскій характеръ носителя рисунка.

Живопись и рисованіе сходятся такимъ образомъ между собою въ примѣненіи перспективныхъ средствъ для построенія пространства. Дѣло обстоитъ не такъ, какъ это изображаетъ Клингеръ, говоря, что рисунокъ можетъ предоставить построеніе пространственныхъ формъ фантазіи зрителя. Этимъ самымъ художественное произведеніе было бы оставлено на жертву случая и произвола, получило бы свое завершеніе въ рукахъ профановъ и должно было бы потерять свою цѣльность. Правда, рисунокъ, въ отличіе отъ живописи, можетъ отказаться отъ задачи помѣщать предметы въ определенное, глубокое пространство. Графику дозволено, съ помощью контуровъ и нѣсколькихъ внутреннихъ штриховъ набросать фигуры по срединѣ поля, не рисуя ни почвы, на которой онѣ стоятъ, ни верхняго, ни задняго фона. Но онъ не предо-

ставляетъ этого фантазіи для произвольнаго дополненія, здѣсь онъ требуетъ абстракціи. А то обстоятельство, что это позволено графикѣ, но недопустимо въ живописи, стоитъ въ связи именно съ тѣмъ, что рисунокъ сохраняетъ плоскій характеръ поверхности и можетъ помѣщать фигуры на этой плоскости, тогда какъ живопись, которая должна именно преодолѣть поверхность картины, обязательно должна создать пространство, способное вмѣстить нарисованныя фигуры.

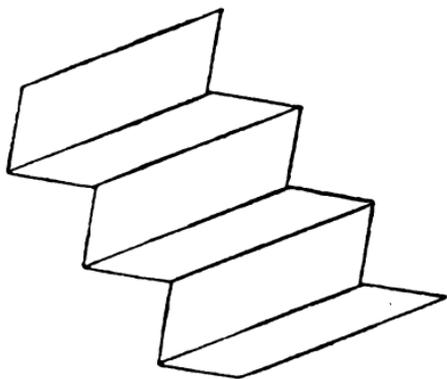
Если же отъ этихъ случаевъ мы обратимся къ другимъ, гдѣ рисунокъ, такъ же, какъ и живопись, хочетъ образно представить углубленный отрѣзокъ пространства, то увидимъ, что здѣсь онъ нуждается въ тѣхъ же самыхъ средствахъ перспективы и съ помощью ихъ такъ же, какъ и живопись, опредѣляетъ пространство, и не оставляетъ мѣста произвольному творчеству фантазіи. Но живопись и графика отличаются въ употребленіи другихъ, непосредственно дѣйствующихъ факторовъ пространства, которые въ живописи поддерживаютъ дѣйствіе перспективы и помогаютъ забыть плоскость картины, а въ рисунокѣ, наоборотъ, составляютъ противовѣсъ перспективѣ и должны сохранять плоскій характеръ поверхности изображенія.

Что нѣкоторымъ оптическимъ впечатлѣніямъ, независимо отъ предметовъ, которые они изображаютъ, присуще значеніе пространственной глубины, это фактъ, на который мы почти не обращаемъ вниманія въ практической жизни и который съ перваго взгляда поражаетъ. Что общаго у цвѣтовъ, когда они взяты сами по себѣ, съ тремя измѣреніями, съ близкимъ или далекимъ? Но мы должны постараться понять этотъ фактъ и найти его законъ, если желаемъ показать, какимъ образомъ послѣдствія различныхъ постулатовъ пространства ведутъ къ стилистическому расхожденію



живописи и рисованіе. Одинъ элементарный примѣръ долженъ указать намъ путь. Нарисованная здѣсь фигура, два концентрическихъ квадрата съ соединенными углами, допускаетъ пластическое истолкованіе, но не однозначное. Ее можно разсматривать, какъ внутренность уходящей въ глу-

бину прямоугольной трубы или же, наоборот, как поднимающуюся нам навстрѣчу усѣченную пирамиду. Въ первомъ случаѣ меньшій квадратъ стоитъ на заднемъ планѣ, во второмъ онъ означаетъ передній планъ. Я могу по произволу видѣть фигуру такъ или иначе. Я могу также предоставить это случаю, и все-таки при самомъ бѣгломъ взглядѣ получу то или иное впечатлѣннѣ.



Отчего это зависитъ? Чѣмъ обусловливается то, что я вижу рисунокъ такъ или иначе? Бываетъ и такъ, что въ то время, какъ я рассматриваю его, внезапно происходитъ перемѣна, неожиданное превращеніе пластическихъ отношеній: что же при этомъ измѣнилось? Подобной же двужачностью отличается и слѣдующая фигура: она можетъ казаться или лѣстницей или же нависшимъ, обтесаннымъ въ видѣ ступенекъ кускомъ стѣны: и здѣсь впечатлѣ-

ннѣ бываетъ произвольнымъ или случайнымъ, и здѣсь происходитъ явленіе неожиданнаго превращенія; особенно легко стѣна превращается въ лѣстницу.

Психологія открываетъ намъ причину этого явленія: въ двужачномъ рисунокѣ пластическое истолкованіе опредѣляется движеніемъ взгляда. Когда мы рассматриваемъ что-нибудь, то обыкновенно нашъ глазъ беретъ опредѣленную точку, какъ точку покоя, отъ которой онъ отправляется и къ которой постоянно возвращается, какъ къ центру оптическаго представленія. Но оказывается, что въ упомянутыхъ фигурахъ эта исходная и покоящаяся точка становится переднимъ планомъ. Если нашъ глазъ — произвольно или случайно — падаетъ на маленькій квадратъ, то, предполагая, что никакое предвзятое представленіе о предметѣ не опредѣляетъ пространства въ другомъ смыслѣ, — мы видимъ въ фигурѣ выступающій впередъ обрубокъ пирамиды; но если мы фиксируемъ одну изъ сторонъ большого квадрата, то онъ становится

переднимъ планомъ, и рисунокъ углубляясь превращается въ трубу. Когда мы фиксируемъ на второмъ рисунокѣ лѣвый край контура, онъ будетъ переднимъ планомъ, и мы видимъ лѣстницу, а когда фиксируется и становится переднимъ правый край, то передъ нами свѣсившійся кусокъ стѣны. Итакъ, куда падаетъ нашъ взоръ, и что становится оптическимъ фокусомъ, то и получаетъ въ такихъ двусмысленныхъ случаяхъ характеръ передняго плана. Это указываетъ на то, что подчеркиваніе взглядомъ любого мѣста создаетъ тенденцію передняго плана.

Ну а что, если мы въ нашихъ фигурахъ усилимъ опредѣленные линіи? Онѣ привлекутъ къ себѣ взоръ, онѣ, если и не съ абсолютной достовѣрностью, (такъ какъ предметныя ассоціаціи и другія случайности также играютъ свою роль), то все-таки съ болѣею вѣроятностью станутъ исходными точками для глаза и вмѣстѣ съ тѣмъ явятся переднимъ планомъ; вѣдь, взглядъ и вниманіе невольно обращаются къ тому, что ихъ поражаетъ. И тѣмъ самымъ, что мы въ рисунокъ съ проблематическимъ значеніемъ включимъ что-нибудь бросающееся въ глаза, мы можемъ опредѣлить протяженіе въ глубину, близость и отдаленность. Вообще, мы можемъ сказать, что чувственно бросающіеся въ глаза моменты, легко становясь исходнымъ пунктомъ для взора, должны имѣть тенденцію казаться ближе моментовъ, ничѣмъ не выдѣляющихся—тенденцію пробиться впередъ и оттѣснить другіе назадъ. Правда, только тенденцію, и только въ фигурахъ съ такимъ неопредѣленнымъ значеніемъ глубины она вполне достигнетъ своего развитія; если же рисунокъ опредѣляется въ перспективномъ смыслѣ однозначно, эта тенденція будетъ не въ состояніи измѣнить пространственно-предметное представленіе. Однако и здѣсь ея дѣйствіе не совсѣмъ пропадаетъ, но, смотря по своему характеру, она будетъ или усиливать перспективное представленіе или же идти въ разрѣзъ съ нимъ и ослаблять его своимъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ. Поэтому если въ рисунокѣ нѣкоторые моменты уже своимъ чувственнымъ видомъ выдѣляются отъ другихъ, то они привлекаютъ къ себѣ взоръ, они становятся центрами оптическаго представленія и *caeteris paribus* кажутся ближе, чѣмъ другіе моменты: они

имѣють тенденцію передняго плана; стоятъ такіе моменты на переднемъ фонѣ рисунка, они поддерживаютъ пластическое дѣйствіе пространства, если же они стоятъ на заднемъ фонѣ, они оказываютъ обратное дѣйствіе. Эта тенденція къ переднему плану чувственныхъ удареній даетъ намъ законъ непосредственныхъ, не зависящихъ отъ предмета цѣнностей глубины.

Сравнивая оптическія впечатлѣнія между собою, мы замѣчаемъ, что они съ неодинаковой силой приковываютъ къ себѣ вниманіе. Въ группѣ цвѣтовъ, когда они конкурируютъ на равныхъ условіяхъ, красный больше всѣхъ бросается въ глаза. И потому этотъ цвѣтъ передъ всѣми другими пріобрѣтаетъ тенденцію передняго плана: когда красное стоитъ на переднемъ фонѣ рисунка, пластическое углубленіе пространства становится очевиднѣе; но если красное стоитъ на заднемъ фонѣ, его работа сопротивляется дѣйствію глубины. Остальныя красочныя качества также не одинаковы по своей притягательной силѣ, и тщательныя изслѣдованія показали бы соотвѣтственно съ этимъ послѣдовательность ихъ цѣнностей при опредѣленіи глубины. Вообще же можно будетъ утверждать, что цвѣта положительной стороны спектра, по сравненію съ отрицательной, обладаютъ тенденціей передняго плана, которая однако становится замѣтной лишь тогда, если они конструируютъ при равныхъ условіяхъ. Вѣдь, въ предѣлахъ cadaго цвѣтового качества различныя степени густоты и различныя степени интенсивности и яркости не одинаково бросаются въ глаза и потому имѣють не одинаковую цѣнность для глубины: чѣмъ ярче и интенсивнѣе краска, тѣмъ сильнѣе тенденція передняго плана. По той же причинѣ и измѣненія безцвѣтнаго свѣта и тѣни имѣють разное пространственное значеніе: свѣтлыя пятна выдѣляются впередъ — *caeteris paribus* — и оттѣсняють темныя назадъ. Свѣтлый полумѣсяцъ кажется отдѣляющимся отъ небеснаго свода; а въ первые дни новолунія, когда темный дискъ слабо освѣщается свѣтомъ земли, онъ ясно уходитъ вглубь за блестящій серпъ. Далѣе, различіе сказывается и въ томъ, тѣсно ли смыкаются между собою чувственныя впечатлѣнія или же они разсѣяны и идутъ врозь: сомкнутое имѣеть для глаза болѣе притягивающую силу, чѣмъ разсѣянное, и обнаруживаетъ поэтому

сравнительно болѣе сильную тенденцію къ переднему плану. Въ связи съ этимъ, рѣзко очерченное замѣтнѣе расплывчатого и сливающегося и обладаетъ болѣею цѣнностью для приближенія. Далѣе,—и это особенно важно — все, что контрастируетъ и выдѣляется изъ болѣе однородной массы, пріобрѣтаетъ тенденцію къ переднему плану. Такимъ путемъ и синее, и темное могутъ пробиться впередъ сравнительно съ свѣтлымъ или краснымъ, если синее или темное рѣзко выдѣляются на однородномъ фонѣ. Это уже намекаетъ на то, что различные моменты, бросающіеся въ глаза могутъ вступать между собою въ разнообразныя комбинаціи, взаимно нейтрализуя, ослабляя или усиливая другъ друга, смотря по сходству или противоположности ихъ направленій и по степени ихъ силъ. Возьмемъ, напр., интенсивно-яркій красный цвѣтъ, въ рѣзкихъ очертаніяхъ выдѣляющійся на темномъ, матово-зеленомъ заднемъ фонѣ, — и онъ будетъ казаться выступающимъ съ почти осязательной наглядностью.

---

Пространственный принципъ живописи есть согласованіе различныхъ пространственныхъ данныхъ, усиленіе перспективы путемъ непосредственныхъ пространственныхъ эффектовъ оптическихъ впечатлѣній. Живописецъ помѣщаетъ поэтому на переднемъ планѣ картины всѣ тѣ моменты, которые имѣютъ тенденцію къ переднему плану. Все то, что чувственно возбуждаетъ и непосредственно приковываетъ взоръ, должно быть на переднемъ планѣ картины: все красное, ярко свѣтящееся, рѣзко ограниченное, замкнутое и компактное, тяжелое и мощное, рѣзкое и контрастирующее. Но не слѣдуетъ упускать изъ вида, что при развитіи глубины на картинѣ важна не только одна двойственная противоположность—близости и дали,—но и непрерывность различій. Недостаточно выдѣлить передній планъ, а все остальное оттѣснить въ одинаковую даль,—она въ свою очередь требуетъ градацій; и художникъ долженъ поэтому такъ расположить пространственно-активныя силы чувственныхъ формъ, чтобы происходилъ постепенный переходъ къ глубокой дали. Онъ, можетъ быть, особенно подчеркнетъ двѣ

три вертикальныхъ плоскости, параллельныхъ переднему плану располагая ряды объектовъ на одинаковомъ разстояніи: повтореніе одинаковыхъ дистанцій необыкновенно облегчаетъ ориентировку. Но при непосредственныхъ факторахъ пространства нужно постоянно имѣть въ виду непрерывность движенія въ глубину; она становится возможной потому, что эти пространственные знаки заключаютъ въ самихъ себѣ градацію: разныя краски имѣютъ разную цѣнность для глубины, такъ же какъ и свѣтлыя оттѣнки и живость контрастовъ; путемъ смѣшенія параллельныхъ или противоположныхъ факторовъ удастся достигнуть любой степени: чтобы заглушить, напр., дѣйствіе краснаго на среднемъ планѣ, растворяютъ контуры, или же умѣряютъ его живость, разсѣивая его по всему полю этого плана.

---

Мнѣ хотѣлось бы и здѣсь сдѣлать нѣсколько замѣчаній о механическихъ репродукціяхъ картинъ, назойливое, массовое распространеніе которыхъ кажется мнѣ настоящимъ бѣдствіемъ нашего времени. Переноса предназначенную для пластической рамы картину на картонъ или на поверхность страницы, мы ставимъ ее на одну ступень съ рисункомъ, чего не допускаетъ ея стиль. Чѣмъ строже хранить картина свой стиль, тѣмъ непрягнѣе будетъ впечатлѣніе отъ ея репродукціи; и наводненіе такими копіями должно непременно притупить воспримчивость къ строгому и чистому стилю. И чѣмъ менѣе картина осуществляетъ стилистическіе постулаты живописи, тѣмъ лучше она покажется на страницѣ книги. Это приводитъ въ свою очередь къ путаницѣ въ оцѣнкахъ; при единичности и, слѣдовательно, рѣдкой доступности оригинала и при многочисленности репродукцій произведенія, впечатлѣніе копій непременно скажется при сужденіи о его цѣнности. И можетъ быть, съ этимъ связано то явленіе, что наши живописцы теперь болѣе, чѣмъ когда-либо, склонны нарушать границы стиля между живописью и графикой и выдерживать картину въ такомъ духѣ, который былъ бы приличенъ для гравюры или для офорта.

Мнѣ хотѣлось бы сдѣлать предложеніе—воспроизводить картины всегда вмѣстѣ съ ихъ рамами. Тогда можно видѣть, какъ за-

думано пространственное впечатлѣніе. А фотографія не можетъ и не должна давать намъ ничего большаго, какъ только одинъ намекъ, который въ этомъ случаѣ былъ бы еще точнѣе. Въ то же время это помѣшало бы репродукціямъ выдавать себя за искусство и выступать съ притязаніями на собственную эстетическую цѣнность.

---

Рисунокъ и все то, что въ немъ типически представлено: фрески и ковры, мозаика и цвѣтныя стекла—и японскія какемоно относятся сюда же—оставляютъ на виду плоскій характеръ носителя изображенія. Они могутъ поэтому, какъ уже было упомянуто, отвлекаться отъ пространства, которое окружаетъ нарисованные предметы, могутъ представить дерево и животныхъ, не рисуя земли, на которой они стоятъ: связью въ этомъ случаѣ является доступная для ощущенія поверхность рисунка. Но даже если рисунокъ хочетъ опредѣлить пространство, естественно, что его потребность въ средствахъ перспективы сравнительно очень не велика. Намъ не должно удивлять поэтому, что въ японскомъ искусствѣ, которое всегда оставалось искусствомъ рисунка, не были найдены нѣкоторыя изъ самыхъ важныхъ перспективныхъ средствъ. Намъ, конечно, съ нашими, иначе воспитанными привычками, кажется наивностью, когда ихъ живописцы и граверы заставляютъ свои излюбленные ряды комнатъ, шахматныя доски, скамеечки уходить въ глубину, не уменьшаясь въ ширинѣ; точныя измѣренія обнаруживаетъ подчасъ даже увеличеніе ширины. Но очевидно, что они ощущали плоскость изображенія гораздо живѣе, чѣмъ это вяжется съ нашей привычкой; и требованіе плоскости имѣло для нихъ то же или даже большее значеніе, чѣмъ требованіе глубины изображенія. Только картина, эманципируя изображеніе отъ плоскости, нуждается въ перспективныхъ средствахъ и изобрѣтаетъ ихъ; и ея господство привело къ тому, что нашъ глазъ требуетъ теперь и отъ рисунка большей ясности въ развитіи глубины. Мы не можемъ поэтому перенять теперь вольности японской гравюры, такъ же какъ и греческія маски для нашей сцены; и привычки означаютъ въ искусствѣ реальныя рамки, если онѣ даютъ поводъ къ рѣзкимъ и вреднымъ дифференціальнымъ тонамъ. Но все же

графика хорошо сдѣлаетъ, если воздержится отъ крайнихъ и слишкомъ навязчивыхъ средствъ перспективы и будетъ избѣгать пластическаго моделированія.

Способъ же, благодаря которому рисунокъ, даже въ изображеніи глубины, сохраняетъ свой плоскій характеръ, вытекаетъ изъ закона непосредственныхъ пространственныхъ цѣнностей. Самое главное—это исключать изъ передняго плана всѣ единичные моменты, отличающіеся интенсивной тенденціей къ нему, или же нейтрализовать ихъ, если здѣсь ихъ нельзя избѣгать. Чувственные ударенія и все, что непосредственно приковываетъ взоръ, лучше удалять изъ передняго плана или же такимъ образомъ распредѣлить и разсѣять ихъ по всему полю рисунка, чтобы вся передняя плоскость была однородной. Слѣдуетъ избѣгать поэтому на переднемъ планѣ рисунка—и это относится къ офорту, гравюрѣ, фрескѣ, мозаикѣ, рисункамъ на коврахъ и стеклахъ совершенно въ той же мѣрѣ, какъ и къ рисунку отъ руки—слѣдуетъ избѣгать ярко-краснаго, особенно въ изолированной части поверхности, концентрированныхъ свѣтлыхъ пятенъ, кричащихъ контрастовъ, всего компактнаго и тяжелаго. Или же художникъ долженъ, помѣщая массы тѣлъ на первомъ планѣ, разгрузить ихъ тяжесть; онъ долженъ отнять у нихъ назойливую тѣлесность, отказываясь отъ всякаго пластическаго моделированія или растворяя его въ свободномъ сочетаніи линій. Образцами здѣсь являются Уистлеръ и Отто Фишеръ. Посмотрите, какъ Отто Фишеръ графически трактуетъ камни, которые лежатъ на идущей намъ навстрѣчу прибрежной дорогѣ. Чѣмъ они ближе, тѣмъ меньше онъ ихъ моделируетъ,—наконецъ, на самомъ краю, это пустые контуры. Георгъ Янъ могъ бы служить примѣромъ противнаго: онъ не задумываясь принимаетъ въ гравюру пластическое впечатлѣніе природы. Особенно слѣдуетъ избѣгать совпаденія тѣлесной массы и свѣта: удивительную гармонію показываетъ кредитный билетъ на сто гульденовъ, гдѣ раствореніе освѣщенныхъ фигуръ и пластическая обработка темныхъ уравниваются другъ друга. Не годится также концентрировать предметное въ одномъ пунктѣ передняго плана; стоящее отдѣльно дерево или человѣкъ впереди дають слишкомъ много глубины: „странникъ“ Тома—гравюра—страдаетъ

той основной ошибкой, что человекъ, идущій прямо на зрителя, неизбежно становится исходнымъ пунктомъ для глаза; его обратное, углубляющее дѣйствіе для гравюры слишкомъ сильно, оно годилось бы для картины. Выгодное дѣйствіе, напротивъ, оказываетъ рельефное разсѣяніе фигуръ по всему переднему плану, которое мы встрѣчаемъ такъ часто у Беле и на гравюрахъ Дюрера.

Самое важное — это, чтобы рисунокъ придалъ переднему плану однородность и удалил изъ него тяжесть удареній. Для дальнѣйшей обработки пространства существуетъ два приѣма. Первый состоитъ въ томъ, чтобы совершенно избѣгать въ рисунокѣ отдѣльныхъ возбуждающихъ моментовъ и распространить однородность на всю поверхность изображенія. Такъ матово-сѣрая тушовка карандашомъ разсѣивается однообразно по всей поверхности и даетъ ей одинъ цѣльный тонъ. Или же сохраняютъ, насколько возможно, однотонный, бѣлый фонъ на рисунокѣ или гравюрѣ, причемъ довольствуются минимумомъ линий: рисованіе становится тогда „искусствомъ сокращеній“; и тотъ, кто отчеканилъ это слово, Максъ Либерманъ — самъ мастеръ этой школы; его работы холодной иглой на цинковой пластинкѣ достигаютъ одухотворенной красоты эстамповъ Уистлера. Иногда выравниваютъ рисунокъ наклонной, идущей въ одномъ направленіи штриховкой: такъ, напр., на раннихъ итальянскихъ гравюрахъ. Или же кладутъ краски, немногимъ отличающіяся по своему значенію для глубины, матовыя, поблекшія, неживыя; или разливаютъ возбуждающія краски и свѣтлыя пятна, равномерно распределенными частями, по всей поверхности; или нивелируютъ краски, примѣшивая ко всѣмъ одинаковый тонъ.

Другой приѣмъ сводится къ обратному дѣйствію, и нверсіи: моменты самага сильнаго возбужденія, бросающіяся въ глаза качества и контрасты переносятъ на задній фонъ. Это полная противоположность приѣмамъ живописи. Въ то время какъ на картинѣ взоръ падаетъ сначала на передній планъ, такъ что пространство развертывается передъ глазами спереди назадъ, въ рисунокѣ, при употребленіи инверсіи, исходный пунктъ для глаза на заднемъ планѣ, и пространство развертывается уже изъ глубины къ зрителю. Въ живописи подчеркиванія — впереди, и они

оказываютъ отталкивающее, удаляющее дѣйствіе; при инверсіи рисунка они стоятъ сзади и приближаютъ. Современная графика даетъ хорошіе примѣры въ этомъ родѣ, напримѣръ, высокій горизонтъ и надъ нимъ рѣзко выступающіе на однообразно-свѣтломъ небѣ силуэты людей, животныхъ, деревьевъ. На этой же основѣ построенъ извѣстный коверъ Морбуттера «мельница на лугу», гдѣ, кромѣ того, въ нижней полосѣ алость заходящаго солнца усиливаетъ впечатлѣніе плоскости. Или въ „разсказчицѣ сказокъ“—рисункѣ Тома—большой и свѣтлый мѣсяць приближаетъ даль. Рисунокъ на камнѣ Вельтиса—„домъ сновъ“—сдѣлался образцовымъ примѣромъ: передній планъ во мракѣ комнаты, фігуры впереди равномерно разсѣяны по всему полю, а на далекомъ, заднемъ фонѣ, напротивъ,—оптическое удареніе рисунка, острые зубцы горъ, четко выступающіе на свѣтлой живости неба. Слабость стилистическаго чувства у нашихъ современниковъ, вѣроятно, повинна въ томъ, что этотъ, допустимый только для графическихъ искусствъ родъ композиціи перенимается живописью; напр., высокій горизонтъ съ рѣзкими силуэтами надъ нимъ, который заставляеть пространство развертываться изъ глубины впередъ, производитъ очень непріятное впечатлѣніе въ живописи, гдѣ пластически углубленная рама приготовляетъ къ обратному движенію взора. Напротивъ, японское какемоно, рамка котораго представляетъ только продолженіе носящей рисунокъ поверхности, предназначено для того, чтобы разсматривать пространство изъ глубины впередъ, то-есть на плоскости сверху внизъ, и потому верхняя полоса рамки отмѣчена сравнительно съ нижней большей шириной.

Изложенное различіе между живописью и рисованіемъ приводитъ къ дальнѣйшимъ послѣдствіямъ, а именно въ трактовкѣ и сравнительномъ значеніи формальныхъ элементовъ, далѣе въ примѣненіи опредѣленныхъ дифференціальныхъ качествъ и, наконецъ, въ выборѣ предметнаго: при изученіи этихъ послѣдствій еще яснѣе вскроется передъ нами противоположность стилей.

Мы объединили въ понятіи «рисунокъ» графическія искусства рисунокъ отъ руки, коверъ, стѣнную фреску, вазовую живопись— потому, что они имѣютъ общій постулатъ: сохранять плоскій характеръ поверхности, и потому, что рисунокъ типиченъ именно съ точки зрѣнія этого постулата и его осуществленія; теперь же мы увидимъ, что эта терминологія имѣетъ еще болѣе глубокое основаніе. Съ выраженіемъ «рисунокъ» особенно связывается мысль объ искусствѣ линій; а вся эта группа, по сравненію съ картинной живописью, могла бы быть охарактеризована, какъ искусство линій; не въ томъ смыслѣ, что линія здѣсь необходимо будто бы является доминантой, и не объ одной линіи контуровъ это сказано, ибо искусство линій есть также игра сочетаній заполняющихъ линій, но въ томъ смыслѣ, что только въ произведеніяхъ этой группы языкъ линій можетъ развиваться въ полной силѣ. И именно этотъ общій постулатъ— сохранять поверхность рисунка для взора—онъ и создаетъ для линіи эту возможность. Линія отчетливо говоритъ намъ лишь тогда, когда она тянется по плоскости. Тогда она и ея дѣйствіе дѣйствительно таковы, какъ мы ихъ видимъ, и ея видимое движеніе даетъ ея мелодію. Взглядъ охватываетъ ее непосредственно, и способъ ея чувственнаго воспріятія однороденъ. Напротивъ, линія въ глубинѣ пространства означаетъ не то, что мы въ ней непосредственно видимъ; ея видимыя формы подвергаются истолкованію съ помощью другихъ моментовъ: ея кажущееся движеніе перспективно перетолковывается въ ея дѣйствительное движеніе, котораго мы не видимъ, но которое не теряетъ своего значенія; такимъ образомъ, ея непосредственно-видимыя формы являются мимолетнымъ моментомъ и обладаютъ поэтому небольшою эмоціональною силой; но перетолкованная линія ощущается слишкомъ слабо и отличается слишкомъ малою чувственной опредѣленностью, чтобы языкъ ея формы сталъ очень явственнымъ. А отсюда слѣдуетъ, что картина, преодолевая поверхность ради пространственной глубины, обязательно уменьшаетъ выразительность линіи; и если на картинѣ линія получаетъ свой полный, звучный тонъ, это бываетъ *per accidens*, когда на заднемъ фонѣ находится стѣна, спускающійся коверъ или что-

нибудь въ этомъ родѣ, гдѣ линія ложится въ своей проекціи. Наоборотъ, то, что мы называемъ рисункомъ, оставляя видимымъ плоскаго носителя изображенія, даетъ линіи тотъ плоскій фонъ, въ которомъ она нуждается, какъ формальный элементъ. На рисункѣ—если у него есть стиль—мы непосредственно читаемъ языкъ линій, не заботясь о ихъ значеніи для третьяго измѣренія, и потому до ихъ предметнаго истолкованія. И понятно, что чѣмъ нагляднѣе рисунокъ сохраняетъ свой фонъ, тѣмъ сильнѣе формальная выразительность линіи: чѣмъ скупѣе поэтому рисунокъ или гравюра наносятъ на бумагу свои линіи, въ тѣмъ большей степени возрастаетъ выразительность ихъ линій.

Всякое изобразительное искусство начинается съ рисованія въ этомъ широкомъ смыслѣ слова; и потому примитивы такъ выразительны въ своихъ линіяхъ. Когда картина отрывается отъ стѣны, это ведетъ за собою новый, живописный стиль. Но его нельзя, сравнивая съ искусствомъ линій, опредѣлить просто, какъ искусство красокъ. Въ живописи и краскамъ не принадлежит неограниченное господство: для стиля живописи скорѣе характерна тѣсная связь краски и свѣта, пространственной формы и предмета. Такъ же, какъ и линія, краска съ самаго начала призвана являться въ трехъ измѣреніяхъ, наполнять пространство, стоять въ отношеніи къ предметному. Въ картинѣ не краска стоитъ рядомъ съ краской, но одинъ красочный предметъ—рядомъ съ другимъ красочнымъ предметомъ, красочный предметъ здѣсь рядомъ съ красочнымъ предметомъ въ другомъ мѣстѣ пространства, то-есть не зеленое рядомъ съ голубымъ, но зеленое дерево на голубомъ небѣ. Такимъ образомъ, первоначальные элементы живописи, по сравненію съ элементами рисованія, оказываются уже сложными. На рисунокѣ, если онъ даетъ мѣсто и краскѣ, какъ напр., коверъ, мозаика, цвѣтная ксилографія и стѣнная живопись, краска ложится на остающуюся видимой поверхность: это нѣсколько порываетъ ея связь съ предметомъ, такъ что возникаетъ непосредственная игра цвѣтовъ. Здѣсь можно поэтому и опустить всѣ мелкія междуобъективные отношенія: какъ одинъ предметъ, благодаря его близости или отдаленности или

благодаря другому предмету, измѣняетъ свой красочный оттѣнокъ, какъ возникаетъ игра тѣней и отраженій, атмосферныя смягченія цвѣтовъ. Недаромъ все это отсутствуетъ въ японскомъ искусствѣ. Но такъ какъ именно на это направлены интересы живописи, то создается различіе и въ трактованіи красокъ: въ графическихъ искусствахъ краска болѣе отвлеченна, чѣмъ въ живописи, то-есть скорѣе способна отрываться отъ предмета и легче поэтому вызываетъ впечатлѣніе своею формой.

Мы наблюдаемъ въ развитіи итальянскаго искусства, какъ картина мало-по-малу находитъ свой стиль, и видимъ, какъ въ той же мѣрѣ убываетъ выразительность формъ, особенно линій, которая у примитивовъ — изумительна. Мы наблюдаемъ далѣе, какъ въ нашемъ культурномъ мѣрѣ картина начинаетъ господствовать, и при этомъ случается, что другія вѣтви изобразительнаго искусства, къ немалому вреду для себя, примыкають къ стилю живописи. Гравюры по мѣди и дереву хотять служить репродукціи картинъ, не думая о полномъ переводѣ на языкъ графики, и необходимо теряють свой собственный стиль. И вслѣдствіе этого господства картины, все болѣе исчезаетъ способность чувствовать и понимать мелодическій языкъ линій, чтобы снова нѣсколько оживиться въ самое послѣднее время, вѣроятно, благодаря соприкосновенію съ японскимъ искусствомъ. Въ Японіи изобразительное искусство всегда оставалось графикой, и здѣсь линія сохраняетъ свою самостоятельную функцію, не простого декоративнаго дѣйствія, какъ часто думаютъ — разговоры о каллиграфическомъ идеалѣ японцевъ ведутъ къ недоразумѣніямъ, — нѣтъ, она говоритъ такъ, какъ въ музыкѣ непрерывность движущихся тоновъ. И мы съ изумленіемъ видимъ, какъ близко греческія вазы или примитивы нашего искусства соприкасаются съ искусствомъ японскихъ живописцевъ.

---

На рисунокѣ даже тогда, когда онъ даетъ изображеніе съ определенной глубиной, сохраняется плоскость его фона, и потому предметное будетъ казаться менѣе осязательнымъ, такъ сказать, болѣе легкимъ, воздушнымъ, а дѣйствительность поэтому — не столь

близкой и лишенной своей тяжести. Требования, которые возникают из привычки к действительности, здесь не так принудительны. Но это означает, что рисунок оказывает меньше сопротивления, чем живопись, стилизирующему преобразению естественных форм.

Стилизация есть, вѣдь, отступление от нормы обычнаго въ природѣ, которое должно испытываться, какъ отступленіе, чтобы вызвать качественно опредѣленное дифференціальное впечатлѣніе. А такъ какъ въ живописи вещи, благодаря своей осязательной тѣлесности, слишкомъ близки къ действительному, то отклоненіе отъ действительности затрудняется, или же оно даетъ такой кричащій тонъ, который плохо вяжется съ эмоціональнымъ цѣлымъ. На рисунокѣ вещи менѣе тѣлесны, и потому отклоненія отъ действительности воспринимаются легче и имѣютъ болѣе мягкій тонъ: здѣсь удобная почва для стилизаціи. Она отнюдь не является не обходимой, но допустимой и желательной ради обогащенія художественныхъ средствъ; между тѣмъ, живопись, чѣмъ болѣе развиваетъ свой собственный стиль, тѣмъ болѣе отказывается отъ этого рода дифференціальныхъ качествъ. Мы находимъ поэтому въ эпохи графическаго стиля любовь къ стилизирующему преобразенію природы; и въ этомъ также наши примитивы соприкасаются съ искусствомъ японскихъ какемоно, которое въ гораздо большей степени, чѣмъ наша живопись, пользуется звучностью эмоціональныхъ эффектовъ стилизаціи. Порою у одного и того же художника можно наблюдать этотъ моментъ противоположности между живописью и рисованіемъ, если сравнить его графику съ его картинами; лучше всѣхъ, быть можетъ, у Генриха Фоглера, который даетъ свободу своей яркой склонности къ стилизаціи въ рисункахъ, гравюрахъ и проектахъ ковровъ, но въ живописи съ твердымъ тактомъ сдерживаетъ ее въ извѣстныхъ границахъ.

---

Третье слѣдствіе: различный выборъ предметнаго. Клингеръ правъ, утверждая, что живопись есть совершенное выраженіе нашей радости передъ міромъ, и что она любитъ красоту и ищетъ ее ради нея самой, но что прекрасное является и ея границей, и

она должна оставаться нѣмой передъ впечатлѣніями дисгармоніи, ужаса, отвращенія, которыя жизнь даетъ переживать и художнику, и что онъ для ихъ возсозданія нуждается въ дополнительномъ искусствѣ, въ графикѣ.

Это различіе между живописью и рисованіемъ является фактомъ—разумѣется, не въ томъ смыслѣ, что онъ могъ бы быть прямо заимствованъ изъ исторически намъ даннаго художественнаго матеріала. Есть не мало картинъ, которыя не мимоходомъ только, но въ своей главной задачѣ желаютъ изображать ужасное и отвратительное. И не всѣ рисунки преслѣдуютъ изображеніе тѣневыхъ сторонъ жизни. Чтобы констатировать эстетическіе факты, нужно всегда нѣчто большее, чѣмъ простое умѣнье читать ихъ: нужно обладать оцѣнивающимъ ощущеніемъ. Эти картины производятъ неприятное впечатлѣніе, мы чувствуемъ въ выборѣ ихъ предмета нарушеніе цѣнности. Напротивъ, рисунку эти темы могутъ сообщить особенную прелесть. Картина отвергаетъ ихъ, рисунокъ пріемлетъ, хотя, конечно, и не требуетъ ихъ. Въ этомъ смыслѣ мы говоримъ о фактической разницѣ.

Какъ объяснить ее? Исходный пунктъ Клингера мнѣ кажется правильнымъ. Онъ замѣчаетъ, что музыка и поэзія могутъ передавать тѣ же впечатлѣнія, что и рисованіе, но для живописи и пластики они недоступны. Причину онъ видитъ въ томъ, что такія темы „изображенія въ поэзіи, драмѣ, музыкѣ позволительны, даже необходимы для нихъ, потому что фантазія не прикована обязательно къ нимъ, даже если онѣ выступаютъ со всей своей силой. Въ сопутствующихъ и послѣдовательныхъ впечатлѣніяхъ подготовляющаго ихъ развитія, такъ же какъ и въ предвкушеніи грядущаго разрѣшенія — онѣ не могутъ дѣйствовать однѣ, сами по себѣ, какъ квинтэссенція отвратительнаго, но остаются всегда естественнымъ членомъ подготовленнаго цѣлаго. Дать одновременно пищу нашей фантазіи въ то время, какъ мы воспринимаемъ что-нибудь само по себѣ отвратительное, — вотъ въ чемъ существенный моментъ, дѣлающій его способнымъ къ художественному изображенію. Эти моменты—я все еще цитирую Клингера — присутствуютъ въ графикѣ, которая, напр., можетъ обойтись безъ красокъ, этой самой необходимой части общаго впе-

чатлївнїя, производимаго на насъ природой. Мы принуждены при одноцвѣтномъ впечатлѣнїи воссоздавать недостающїе цвѣта..... Рисунокъ оставляетъ для фантасїи широкое поле, чтобы красочно дополнить изображенїе. Къ тому же рисунокъ можетъ такъ свободно трактовать пластическую тѣлесную форму, что и здѣсь должна дополнять фантасїя; онъ можетъ такъ изолировать въ пространствѣ изображенный предметъ, что фантасїя сама должна создать для него обстановку. „Невозможность видѣть мїръ иначе, какъ въ краскахъ, формахъ, пространствѣ, заставляетъ нашу фантасїю, одновременно съ зрительнымъ впечатлѣнїемъ чего-нибудь отталкивающего дополнять эти три условїя, и въ этой дѣятельности она не только отходитъ отъ некрасиваго, но и получаетъ впечатлѣнїе той борьбы съ безобразнымъ, которая составляетъ корень поэзїи“.

Такъ говоритъ Клиндеръ, Я думаю, мы не можемъ слѣдовать за нимъ до конца. Двоякаго рода возраженїя напрашиваются противъ его обоснованїя. Во-первыхъ, вотъ что: разумѣется, должно быть дано отвлеченїе отъ ужаснаго въ предметѣ, но оно невозможно въ той формѣ, какъ утверждаетъ Клиндеръ. Уже не разъ мы имѣли случай указывать на то, что свободно - творческая фантасїя зрителя не дополняетъ картины, или же, если она это дѣлаетъ, она приноситъ вредъ. Созданїе художника должно быть законченнымъ и ничего не оставлять для завершения свободной игрѣ и произволу зрителя. Но художественное произведенїе можетъ обладать внутренней законченностью, даже если оно и не закончено съ точки зрѣнїя репродукціи дѣйствительности. Если въ рисункѣ отсутствуетъ краска, оставлены неопредѣленными пластическое моделированїе и локализанїя, то это потому, что данные моменты должны быть оставлены безъ вниманїя, а не для того, чтобы дать работу зрителю. Разумѣется, я вижу предметное на гравюрѣ не въ цвѣтахъ бумаги и чернилъ; траву не сѣрой, хлѣба не бѣлыми, деревья не съ окаймленными черной полоской листьями, но развѣ изъ этого слѣдуетъ, что я вижу пейзажъ цвѣтнымъ, что я раскрашиваю его въ своей фантасїи? Этотъ выводъ дѣлаютъ постоянно; но это невѣрно. Наблюдайте сами пристально, въ самомъ ли дѣлѣ въ фантасїи выплываютъ цвѣта. Я не вижу ландшафта

черно-бѣлымъ, я не вижу его и цвѣтнымъ, я отвлекаюсь отъ цвѣтовъ предметовъ. И точно такъ же, если рисунокъ оставляетъ неопредѣленной пластическую форму, предметъ не является передо мною плоскимъ, но и моя фантазія не создаетъ, дополняя его, произвольной моделировки: я оставляю ее скорѣе столь же неопредѣленной, какъ даетъ ее художникъ, я отвлекаюсь отъ этого признака тѣлесности. Равнымъ образомъ, если нѣтъ локализаціи, я не дополняю произвольно пространства. Что соблазняетъ къ этому ошибочному заключенію, такъ это укоренившійся предразсудокъ, что главное въ искусствѣ—чувственное возрѣніе. Мы отвергли эту догму по многимъ основаніямъ. Дополненія рисунка свободной фантазіей, слѣдовательно, не происходитъ, или же оно не соответствуетъ художественному замыслу; художникъ не даетъ простора нашей фантазіи; такимъ путемъ не совершается отвлеченія отъ уродливыхъ моментовъ въ художественномъ произведеніи.

Да простое отвлечение мнѣ кажется и недостаточнымъ оправданіемъ присутствія этихъ содержаній въ изображеніи. Какъ разъ сравненіе съ музыкой и драмой можетъ показать, чего еще не хватаетъ: должно произойти преодолѣніе диссонанса, разрѣшеніе и примиреніе—я хотѣлъ бы сказать „катарсисъ“, если бы прекрасное слово Аристотеля не сдѣлалось непонятнымъ отъ множества попытокъ его истолкованія. Впечатлѣніе страшнаго должно найти свое разрѣшеніе и очищеніе въ моментѣ діонисійскаго подъема. Ужасъ не изображается ради него самого, но, какъ импульсъ для его преодоленія.

Итакъ, мы говоримъ: если пластическое искусство хочетъ изображать отвратительное и страшное не мимоходомъ, но, какъ главную предметную тему, должно быть возможно отвлечение отъ него; но отвлечение въ такомъ моментѣ, который создаетъ самъ художникъ, а не предоставляетъ творчеству зрителя. И этотъ отвлекающій моментъ долженъ означать одновременно и преодоленіе и катарсисъ. Но возможность такого момента указать нетрудно. Если онъ долженъ дать преодоленіе главной предметной темы, то самъ онъ не можетъ быть предметнымъ, но долженъ быть формальнымъ. Форма—въ томъ смыслѣ, какъ мы употребляемъ это слово—должна отвлечь отъ ужаснаго въ предметномъ и разрѣшить

его диссонансъ. Что она на это способна, это въ послѣднемъ счетѣ основано на томъ, что форма и предметъ въ эстетическомъ переживаніи становятся одноименными, благодаря своимъ эмоциональнымъ впечатлѣніямъ, и такимъ образомъ могутъ вступать въ любыя отношенія другъ къ другу, между прочимъ и въ отношеніе антитезы.

Изображеніе отвратительнаго, слѣдовательно, тогда допустимо въ искусствѣ, когда форма несетъ преодоленіе предметнаго. А теперь мы вернемся къ нашему вопросу: почему это скорѣе возможно въ рисованіи, чѣмъ въ живописи?

Въ рисунокѣ предметное не столь тѣлесно-осязательно, такъ какъ рисунокъ, даже давая перспективную глубину, сохраняетъ все-таки свой плоскій характеръ; вещи теряютъ въ немъ тяжесть дѣйствительности. И потому онѣ менѣе останавливаютъ на себѣ вниманіе, чѣмъ предметное въ живописи, отъ котораго, вслѣдствіе его навязчивой близости къ дѣйствительному, не могутъ оторваться взоръ и мысль, потому что онѣ стоятъ передъ нами почти какъ отрывокъ дѣйствительности. Но изъ этого слѣдуетъ, что въ рисунокѣ отвлеченіе отъ предметнаго мотива возможно легче, чѣмъ въ картинѣ, и тѣмъ легче, чѣмъ болѣе предметное въ рисунокѣ въ то же время ослабляется путемъ абстракціи.

Далѣе, мы показали, что въ рисованіи формы обладаютъ большею независимостью отъ предмета, чѣмъ въ живописи. Линіи непосредственно ложатся на осязаемомъ, какъ плоскость, носителѣ картины, и краски разливаются по этой плоскости, образуя игру сочетаній: это нѣсколько отрѣшаетъ ихъ отъ предмета въ пространствѣ. Для живописи, напротивъ, какъ мы видѣли, характернымъ является тѣсная связь красокъ, свѣта, пространства и предмета. Здѣсь линія, свѣтъ и краска дѣйствуютъ не такъ, какъ они воспринимаются непосредственно, но такъ, какъ они устанавливаются въ ихъ предметномъ значеніи. Изъ этого различія живописи и рисованія, которое мы могли вывести изъ разныхъ направленій ихъ пространственныхъ постулатовъ, вытекаетъ то, что рисованіе легче живописи можетъ поставить форму и предметъ въ антитетическое отношеніе; но такое отношеніе требуется для того,

чтобы гармонически преодолѣть диссонансъ содержанія. Оба условія допустимости отвратительнаго въ пластическомъ искусствѣ—а именно, возможность отвлеченія отъ диссонанса предметнаго впечатлѣнія и возможность катарсиса въ цѣнностяхъ формъ, эти оба условія легче выполнить въ рисованіи, чѣмъ въ живописи; а оттого искусство живописи, когда оно нашло свой стиль, избѣгаетъ подобныхъ темъ, тогда какъ рисунокъ онѣ могутъ поднять на особенную высоту. Онѣ влекутъ его къ высшимъ достиженіямъ; на какую степень можно подняться здѣсь, показываетъ тотъ удивительный листъ, о которомъ мы уже говорили однажды, „борьба мужчинъ“ Антоніо Поллайuolo, гдѣ ужасъ смерти безъ остатка превзойденъ и растворенъ въ діонисійскомъ ликованіи ритмическихъ линій.

Мы пришли къ тому результату, что и эта противоположность между живописью и рисованіемъ, различный выборъ предметнаго, беретъ свое начало въ томъ, что мы установили, какъ основное расхожденіе: въ различіи ихъ пространственныхъ постулатовъ; и мы видимъ отсюда, какъ незначительныя, повидимому, требованія стиля, развѣтвляясь, распространяются на всѣ моменты дѣйствія, и небольшая начальная разница вырастаетъ въ явственную всюду противоположность стилей.



ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ.

**Импрессионизмъ въ 'изобразительномъ  
искусствѣ.**



## VII.

# ИМПРЕССИОНИЗМЪ ВЪ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.

Мы должны отвѣтить на вопросъ, что означаетъ импрессионизмъ, въ чемъ его оправданіе и его эстетическая цѣнность. Въ такомъ глубокомъ и длительномъ движеніи можно предполагать, что не одни внѣэстетическіе мотивы обуславливаютъ его, но что въ его основѣ лежитъ опредѣленная эстетическая тенденція, которая, хотя и не является единственно правильной, какъ утверждаютъ ея теоретики, но все же равноправна съ противоположными тенденціями, которая поэтому, какъ возможность, скрыта во всякомъ расцвѣтѣ искусства и осуществлялась иногда въ другія времена и въ другихъ широтахъ искусства. Это гармонируетъ съ тѣмъ фактомъ, что современные импрессионисты находятъ родственныя черты въ японскомъ искусствѣ, или у примитивовъ или даже у позднѣйшихъ представителей нашего искусства, напримѣръ, въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ Рембрандта, Франца Хальса, Веласкеца. Однако современный импрессионизмъ имѣетъ и безспорное своеобразіе. Оно въ свою очередь указываетъ на то, что, кромѣ этой общей эстетической тенденціи, нужно искать въ особомъ мотивѣ, то-есть во внѣэстетическомъ мотивѣ, добавочнаго условія современной формы импрессионизма. Почему именно сегодня осуществляется эта, всегда данная въ возможности тенденція и почему сегодня — въ такомъ бурномъ движеніи? Должно быть, импрессионизмъ идетъ на встрѣчу особой потребности времени, которая въ процессѣ необходимаго приспособленія наладывается на него отпечатокъ его своеобразія. Но такая потребность

времени должна сказаться не только въ искусствѣ, но и въ другихъ областяхъ культуры и жизни и тамъ найти себѣ должное удовлетвореніе, и такимъ образомъ современный импрессионизмъ вступаетъ въ родственныя отношенія къ другимъ проявленіямъ современной жизни и культуры.

Поэтому анализъ долженъ не смѣшивать эстетической тенденціи, которая вообще лежитъ въ основаніи импрессионизма, и внѣэстетическаго мотива—потребности времени, которая опредѣляетъ современную особенность этого направленія. Къ этому присоединяется еще третье, что также требуетъ отдѣльнаго изученія: теорія импрессионизма въ ея воздѣйствіи на практику. Всякое художественное направленіе находитъ своихъ теоретиковъ, которые оправдываютъ его и доказываютъ его исключительное право на господство. Практика искусства при этомъ, правда, предшествуетъ, а теорія слѣдуетъ за ней; однако и послѣдняя имѣетъ значеніе для практики и влияетъ на нее. Теорія обыкновенно не улавливаетъ основной причины движенія; и въ импрессионизмѣ дѣло безспорно обстоитъ такъ, что „разумъ“ искусства нужно искать въ его практикѣ, а не въ теоріи. Но именно потому, что теорія не совпадаетъ съ практикой, которую хочетъ оправдать, что она не улавливаетъ сущности импрессионизма, она вызываетъ извѣстныя модификаціи въ приемахъ творчества и соблазняетъ къ экстравагантностямъ. Поэтому много причудъ современнаго импрессионизма нужно отнести на счетъ его теоріи и не связывать ихъ непосредственно ни съ основной эстетической тенденціей, ни съ мотивомъ современныхъ потребностей.

---

Изъ этихъ трехъ моментовъ больше всего здѣсь насъ интересуетъ эстетическій принципъ импрессионизма, такъ какъ онъ означаетъ одинъ изъ возможныхъ путей къ пластическому искусству. Но для того, чтобы разсмотрѣть его въ отдѣльности, мы должны изъ явленій современности вычестъ дѣйствіе обоихъ другихъ факторовъ и потому сначала постараться опредѣлить ихъ.

Нетрудно открыть специфически современную ноту импрессионизма. Она возникла изъ жгучей потребности эпохи, она должна

намъ встрѣтиться и въ другихъ областяхъ искусства и въ другихъ проявленіяхъ нашего времени. Разумѣется, она выступаетъ не въ одинаковой степени, но если выбрать пунктъ ея высшаго развитія, ошибиться въ ней невозможно. Таковую крайность представляетъ въ живописи то направленіе, которое называетъ себя неоимпрессионизмомъ или пуэнтилизмомъ и декомпозиціонной живописью, и которое съ полнымъ правомъ видитъ въ себѣ завершеніе современнаго импрессионизма: построеніе картины изъ красочныхъ пятенъ, которыя безсвязно, мозаично и рѣзко лежатъ другъ возлѣ друга. Избѣгаются постепенные переходы красокъ. Пространственная форма растворилась и раздроблена; избѣгаютъ непрерывности контуровъ, непрерывности въ изгибѣ поверхностей; и лишь съ трудомъ, разсматривая картину, мы согласуемъ въ одно цѣлое, элементы пространства. Сущность пространства, вѣдь, это — непрерывность; живопись точекъ извращаетъ пространство, дѣлая его прерывистымъ. То же самое и относительно свѣта; сущность разлитаго свѣта есть непрерывность; онъ разливается въ природѣ мягкими, всегда соединенными переходами надъ вещами надъ высотой и глубиной пространственныхъ формъ и наполняетъ своей однообразно свѣтлой ясностью воздухъ дня; а декомпозиціонная живопись разлагаетъ непрерывность разсѣянія свѣта: въ воздухѣ ея картинъ носится безпокойное, трескучее миганіе, и на вещахъ свѣтъ ложится разлагаясь и въ звонкихъ рефлексахъ. Теоретики импрессионизма высказываютъ взглядъ, что эти модернисты — живописцы свѣта *par excellence*; какъ могло встрѣтить сочувствіе такое мнѣніе, трудно понять. Они даютъ свѣтловыя раздраженія, а не свѣтъ; точно такъ же имъ можно было бы приписать славу изображенія пространства. Непрерывность составляетъ, вѣдь, сущность свѣта, такъ же, какъ и пространства. Особенно въ темъ случаѣ, если свѣтъ—а онъ способенъ на это—долженъ взять на себя въ живописи символическую функцію—дема-теріализировать, одухотворять. «Свѣтъ—одежда Твоя, въ которую Ты облакаешься». Въ живописи точекъ совершается какъ разъ обратное: свѣтъ самъ материализируется, онъ ложится, какъ что-то грубо вещественное, въ воздухѣ и на вещахъ.

То, что здѣсь выражено въ крайней формѣ, мы встрѣчаемъ по-

всюду въ болѣе слабой степени, какъ специфически современное въ импрессионизмѣ нашихъ дней: склонность избѣгать непрерывнаго. Гладкая поверхность пластики уступаетъ мѣсто шероховатой, на которой остаются преувеличенныя слѣды работы. „Гладкое“, презирають. Гладкая живопись становится браннымъ словомъ. Мы встрѣчаемъ аналогіи и въ музыкѣ: композиторы избѣгаютъ непрерывности конфигурацій тоновъ, изгоняютъ мелодію: отдѣльныя созвучія или фрагменты мелодіи мозаично ложатся рядомъ. Въ повѣсти и драмѣ ослабляется причинно-реальная связь и замѣняется послѣдовательностью рѣзко очерченныхъ, отрывочныхъ положеній. И повсюду въ современной жизни справедливо указывали аналогіи этому явленію, сравнивали съ нимъ и афористическій стиль нѣкоторыхъ нашихъ философовъ.

Итакъ, современную своеобразную ноту импрессионизма мы нашли въ радикальной декомпозиціи непрерывности. Но что она означаетъ, какую цѣль преслѣдуетъ? Если разсматривать вещи абстрактно, то можно было бы, основываясь на томъ, что все связанное обусловлено памятью, прийти къ мысли, что цѣлью здѣсь является разгруженіе памяти, что ее избавляютъ отъ труда хранить въ себѣ предыдущія данныя, потому что хранить ихъ надобно, потому что люди живутъ только настоящимъ, можетъ-быть, потому еще, что старческая слабость памяти дѣлаетъ это для нашего времени необходимымъ. Или же, можетъ-быть, эстетическое воззрѣніе на объектъ должно быть облегчено тѣмъ, что каждый элементъ, внѣ связи съ другими, становится доступенъ для непосредственнаго воспріятія. Но первое предположеніе могло бы возникнуть для эпоса или для философіи, а второе, пожалуй, для музыки; но и здѣсь оба они невѣрны. Декомпозиція непрерывнаго— это только приѣмъ изображенія: вторично-творческое пониманіе произведенія и здѣсь невозможно безъ его связности. Въ импрессионистическомъ повѣствованіи отдѣльныя ситуаціи должны все-таки быть собраны снова въ одно цѣлое, и афористическая философія ищетъ широкихъ связующихъ линій. Съ большимъ правомъ можно было бы сказать поэтому: здѣсь ставятся высшія требованія къ синтезу, основанному на памяти: нужно удерживать связи, не смотря на разорванность изложенія. Въ музыкѣ то же самое:

долженъ же, наконецъ, произойти синтезъ послѣдовательныхъ моментовъ, но именно мелодія можетъ облегчить его. Когда избѣгаютъ мелодическихъ сочетаній, то этимъ затрудняютъ синтезъ, не устраняя его необходимости. И вообще можно было бы утверждать: импрессионистскій методъ предъявляетъ ничуть не меньшія требованія къ синтетической способности воспринимающаго субъекта и никоимъ образомъ не облегчаетъ ея работы. И мозаику импрессионистовъ нужно видѣть, какъ одно цѣлое, а это ничуть не легче, чѣмъ на картинѣ Беллини. Импрессионизмъ вовсе не избавляетъ зрителя отъ построения эстетическаго объекта; онъ требуетъ связей и при этомъ даетъ меньше указаній. Онъ не избѣгаетъ общей связи элементовъ между собою; онъ избѣгаетъ лишь особаго вида этой связи: непрерывности.

Непрерывность означаетъ то, что каждый отдѣльный моментъ подготовленъ другими, и самъ готовится другіе. Мы ожидаемъ его, и онъ приноситъ ожиданіе опредѣленныхъ другихъ моментовъ. Мы ожидаемъ его потому, что онъ частично уже былъ данъ въ прежнихъ. Непрерывность есть частичное тождество сталкивающихся элементовъ. Избѣгать непрерывнаго значитъ избѣгать подготовки и отдѣльных моментовъ; каждый моментъ тогда приходитъ неожиданно и дѣйствуетъ подобно толчку. При непрерывной связи переходъ отъ одного къ другому мало замѣтенъ, одно легко скользитъ, вливаясь въ другое; въ прерывистомъ ритмѣ измѣненіе совершается толчками, и каждый шагъ есть потрясеніе. Въ то время какъ непрерывное воспринимается легко, гладко скользитъ, воспріятіе прерывистаго постоянно наталкивается на сопротивленіе, и каждое впечатлѣніе—неподготовленное и неожиданное—дѣйствуетъ со всей своей раздражающей силой. Кажется, словно нарочно создаются сопротивленія, которыя надо все сызнова преодолѣвать. Перемежающіяся раздраженія дѣйствуютъ сильнѣе, чѣмъ протекающія равномѣрно, это всеобщій законъ опыта. Поэтому каждое воспріятіе тѣмъ сильнѣе раздражаетъ и возбуждаетъ, чѣмъ менѣе оно подготовлено. Въ декомпозиціи непрерывнаго мы находимъ такимъ образомъ средство сильнѣе раздражать нервы въ чувственномъ возрѣніи. И если декомпозиція непрерывнаго выступаетъ, какъ методическій принципъ современнаго импрессионизма, то мы мо-

жемъ заключить о потребности въ сильныхъ нервныхъ раздраженіяхъ; можемъ сказать, что наше время, больше чѣмъ когда-либо жаждетъ возбужденій и сильныхъ раздраженій, и современный видъ импрессионизма означаетъ приспособленіе къ этимъ вождедѣніямъ эпохи.

Что мы не ошиблись, это подтверждаетъ самый бѣглый взглядъ на выборъ предметнаго въ современно-импрессионистскомъ искусствѣ. Правда, художники и теоретики этого направленія утверждаютъ единодушно, что имъ совершенно безразлично предметное, но практика уличаетъ ихъ во лжи. У нихъ нельзя отрицать предпочтенія въполнѣ опредѣленныхъ областей содержанія. И это въ такой степени, что художники совершенно другого направленія, только благодаря ихъ выбору сюжетовъ кажутся принадлежащими къ кругу импрессионистовъ и причисляются къ нимъ. Мнѣ стоитъ только сопоставить имена нѣкоторыхъ главныхъ ихъ представителей, и мы замѣтимъ, что распространенность извѣстныхъ темъ не можетъ быть случайной: Манэ, Дегазъ, Роба, Тулузъ-Лотрекъ, Слефогтъ, Луи Коринтъ, Т. Т. Гейне, Обри Бердсли, Родэнъ, Генрихъ Цилле. Предметное, которое они избираютъ, должно раздражать. Они предпочитаютъ грубое, кричащее, ѣдкое, отвратительно, пошлое. Тѣмъ, чѣмъ когда-то была мадонна, для модернистовъ служить проститутка. Но дѣло здѣсь не въ сладострастіи,—это было бы слишкомъ безобидно. Ненормальное и извращенное оказываетъ болѣе сильное дѣйствіе; рѣзкія дифференціальныя половыя качества — Саломея одна изъ любимѣйшихъ темъ въ наше время—или эротическое должно стать признакомъ утонченнаго вкуса. Они пользуются отвращеніемъ, чтобы щекотать нервы. Они рисуютъ порокъ и нужду лишь потому, что чувствуютъ здѣсь вызовъ или потому, что здѣсь скверно пахнетъ. „Отверженные Берлина“ у Генриха Цилле не должны трогать насъ или служить социальнымъ обвиненіемъ, нѣтъ, они лишь сильное средство, щекочущее нервы, ихъ гніеніе даетъ стимулъ для искусства, и на рисункахъ Цилле рѣдко отсутствуетъ клозетъ. „Черныя сцены“ Слефогта даютъ возбужденіе уличныхъ романовъ, его Ахиллъ дѣлаетъ изъ Илиады индѣйскую исторію. Такой выборъ матеріала подтверждаетъ наше толкованіе приемовъ. И тотъ, и другіе согласуются

между собою, и постольку у модернистовъ есть стиль: царяющей грубости предмета соответствует шероховатость техники. Въ предметѣ это результатъ выбора, изъ этого слѣдуетъ, что и стимулирующее дѣйствіе формы не является случайнымъ, побочнымъ слѣдствіемъ, но сознательнымъ расчетомъ. И на этомъ можно покончить съ вопросомъ объ особенностяхъ современного импрессионизма, для которой мы искали внѣстететическій мотивъ.

Мы говорили о сродствѣ современныхъ художниковъ съ нѣкоторыми явленіями другихъ эпохъ и широтѣ искусства, которое заставило и ихъ включить въ расширенное понятіе импрессионизма. Если поискать общихъ признаковъ, то мы и тамъ найдемъ декомпозицію непрерывности, только не въ такой крайней формѣ, какъ у модернистовъ и при томъ, не какъ конечную цѣль, предметъ исканій, но лишь случайно, какъ простую возможность. Японецъ рисуетъ бамбуковый кустъ, и не чувствуетъ себя обязаннымъ изображать связь листьевъ съ вѣтвями. Но эти вольности обыкновенно употребляются не въ такой мѣрѣ, чтобы изображеніе получало что-нибудь грубое и стимулирующее; лишь въ томъ случаѣ, если тема этого требуетъ, возникаютъ подобные эффекты, какъ и у нашихъ модернистовъ: карикатуристъ, напримѣръ, такъ разрываетъ внѣшнія и внутреннія линіи, что повторяющій рисунокъ взоръ, который ищетъ связей, постоянно спотыкается, наталкиваясь на препятствія.

Итакъ, мы находимъ во всѣхъ проявленіяхъ импрессионизма допустимость декомпозиціи непрерывнаго; и, какъ особенность современной его формы, крайнее использование этой возможности изъ-за господствующей склонности къ сильнымъ нервнымъ раздраженіямъ. Первое общее опредѣленіе ведетъ насъ прежде всего къ отрицательной характеристикѣ эстетической тенденціи, которая вообще лежитъ въ основѣ импрессионизма. Если вспомнить, что пространственныя, временныя, причинныя, субстанціональныя и логическія связи и опосредствованія предметнаго важны именно для эмпирическаго разсмотрѣнія, то эта вольность означаетъ, что импрессионизмъ освобождаетъ себя отъ

связи съ эмпирическимъ воззрѣніемъ изображаемаго предмета. Это могло бы само по себѣ показаться преимуществомъ, мудрой экономіей художественныхъ силъ. Но пока мы не опредѣлили импрессионизма положительными признаками, остается проблематичнымъ, можетъ ли эта вольность согласоваться стилистически со всякимъ замысломъ въ искусствѣ.

Современная теорія импрессионизма основана на широко распространенномъ предразсудкѣ, что искусство есть дѣло чувствъ, конечное дѣйствіе и конечная цѣль искусства—чувственное воззрѣніе; она есть, собственно говоря, послѣдовательное—вплоть до абсурда—развитіе этой мысли. Конечно, чувственное воззрѣніе есть необходимое условіе для эстетическаго воспріятія; слѣдовательно, въ данной теоріи смѣшаны истина и ложь.

Мы можемъ, слѣдуя за ней, исходить изъ того факта, что зритель, разсматривающій предметъ, обыкновенно не знаетъ точно и не можетъ отдать себѣ отчетъ въ томъ, что непосредственно воспринимается глазомъ. Непосредственныя впечатлѣнія чувствъ по привычкѣ подвергаются истолкованію, образуя междуобъективныя отношенія, и эмпирической интересъ такъ сильно занять ими, что нужно особое усиліе мысли, чтобы вновь разыскать первичныя данныя, да и то удастся лишь съ трудомъ. Я вижу передъ собой снѣжную поверхность, часть ея на солнцѣ, часть въ тѣни. Въ какихъ цвѣтахъ? Ну, конечно, снѣгъ—бѣлый, а тѣнь темная,—значить, освѣщенная солнцемъ поверхность—бѣлая, а та, что въ тѣни, затемненнаго бѣлаго цвѣта, то-есть сѣрая. На самомъ же дѣлѣ, это не такъ: то, что я истолковалъ за тѣнь, была легкая синева. Но видѣнный цвѣтъ въ моемъ толкованіи превращается въ бѣлый, который мнѣ извѣстенъ за цвѣтъ снѣга, плюсь дѣйствіе тѣни. Такъ, знаніе о предметныхъ свойствахъ и отношеніяхъ заступаеъ мѣсто первичнаго впечатлѣнія. И такъ всегда. Если я вижу дерево на одномъ и томъ же мѣстѣ въ разное время, утромъ, въ полдень, вечеромъ, то я не только думаю, что это то же самое дерево, я увѣренъ также, что оно сохранило неизмѣнными свои качества, что его листья имѣютъ тотъ же цвѣтъ, что я, хотя въ различномъ

освѣщеніи, непосредственно воспринимаю въ нихъ одинъ и тотъ же цвѣтъ. Въ дѣйствительности же, я вижу всякій разъ другое красочное качество, но въ моемъ истолкованіи оно становится той краской, которая видна при ясномъ свѣтѣ, которую я точно знаю, которая—лучше всего примѣтная и отличимая—служить отличительнымъ признакомъ дерева, да плюсь къ ней вліяніе часа дня. И мы по большей части увѣрены, что видимъ тѣ краски, которыхъ на самомъ дѣлѣ не воспринимаемъ, мы думаемъ, смотря на нихъ, сейчасъ же о предметныхъ признакахъ: первичное впечатлѣніе истолковывается, становясь другимъ, которое является предметнымъ признакомъ, плюсь къ нему междуобъективная модификація. Я вижу похожую на мохъ коричневатость: но зная это дерево, я думаю, что вижу молодую, свѣтлую зелень бука плюсь свѣтъ заходящаго солнца. То же самое и съ формами пространства: и здѣсь мы видимъ не то, что думаемъ. Въ то время, какъ въ дѣйствительности я вижу совсѣмъ узкій эллипсисъ, я думаю, что воспринимаю непосредственно кругъ въ боковомъ положеніи. Здѣсь для пластическаго художника лежитъ большая трудность. Когда онъ хочетъ передать частицу природы, его знаніе о предметахъ забѣгаетъ впередъ; онъ берется за краски и пространственныя формы, о присутствіи которыхъ въ дѣйствительности онъ знаетъ, и тогда его ждетъ разочарованіе, потому что его произведеніе не удастся. Но неудачи учатъ его, и шагъ за шагомъ онъ находитъ путь, ведущій отъ знанія назадъ къ непосредственнымъ даннымъ чувства. Но этотъ путь науки—черезъ неудачи—очень дологъ и по временамъ прерывается затушевывающими привычками; оттого понятно, что нашимъ художникамъ приходится дѣлать все новыя открытія; сколько было изумленія, когда, нѣсколько десятилѣтій тому назадъ, живописцы замѣтили красочность тѣней.

Такимъ образомъ мы приходимъ къ постулату, что художникъ не долженъ вносить въ картину своего знанія о вещахъ, но только свои непосредственныя чувственныя впечатлѣнія; нужно даже отдѣлываться отъ того, что онъ знаетъ объ объектѣ и что такъ легко проскальзываетъ въ изображеніе, выдавая себя за непосредственное воспріятіе. Вещь вдали не должна выдавать собою, что художникъ знаетъ ея видъ вблизи, краски ландшафта

въ сумеркахъ не должны показывать, что художникъ знаетъ, какими вещи являются въ полдень; и то, что находится въ тѣни, должно быть нарисовано такъ, какъ оно непосредственно кажется, находясь въ тѣни, а не такимъ, какимъ его воссоздаетъ анализъ эмпирическаго разсудка. Можно признать условно значимость этого постулата, хотя онъ вовсе не опредѣляетъ высшихъ эстетическихъ цѣнностей. Онъ касается только одного прекраснаго средства для предметнаго изображенія; но предметы не главное въ искусствѣ; да и этотъ приѣмъ изображенія вовсе не является исключительно дѣйственнымъ и потому единственно допустимымъ. Сенсуалистическая теорія искусства, конечно, смотреть на вещи иначе. Изобразительное искусство, по ея мнѣнью, есть творчество формъ для глаза, оно обращается къ однимъ чувствамъ; поэтому оно должно исключить все разсудочное и восходить назадъ къ непосредственнымъ чувственнымъ впечатлѣнιάмъ. Въ этихъ, еще не истолкованныхъ и не перетолкованныхъ эмпирическимъ разсудкомъ первичныхъ данныхъ чувствъ передъ нами является самое чистое воззрѣнiе; удастся художнику схватить его и запечатлѣть на картинѣ, тогда и только тогда, по мнѣнью этихъ теоретиковъ, рождается художественное произведенiе. Все это звучитъ очень хорошо; можно было бы только спросить, пожалуй, для кого, въ результатѣ этой работы, предназначается чистое воззрѣнiе. Вѣроятно, для зрителя картины. Какъ же такъ? Если художнику удалось фиксировать непосредственныя чувственныя данныя, развѣ зритель не стоитъ тогда передъ его произведенiемъ, какъ передъ самой природой, и не случится ли опять то же самое: непосредственныя чувственныя впечатлѣнiя тотчасъ будутъ истолкованы, превратятся въ предметныя признаки и отношенiя совершенно такъ же, какъ это происходитъ предъ лицомъ дѣйствительности? И тѣмъ скорѣе, чѣмъ лучше удастся художнику схватить и запечатлѣть то, что онъ непосредственно видитъ? Но такимъ образомъ этотъ приѣмъ достигаетъ какъ разъ обратнаго тому, чего ожидаетъ эстетическiй сенсуализмъ: зритель не приходитъ къ чистому воззрѣнiю, онъ не останавливается на чувственномъ, зрительныя впечатлѣнiя имѣютъ переходный характеръ и превращаются немедленно и незамѣтно въ разсудочно-предметное истолкованiе, какъ и при

разсмотрѣнія дѣйствительнаго. Чѣмъ лучше удается художнику изгнать изъ картины свое знаніе о предметныхъ признакахъ и отношеніяхъ и передать непосредственно полученныя чувственныя впечатлѣнія, тѣмъ болѣе идетъ онъ на встрѣчу эмпирическому знанію зрителя и облегчаетъ ему обьективирующее перетолкованіе, то есть отрѣшеніе отъ чувственнаго впечатлѣнія. Представимъ себѣ достигшую технического совершенства цвѣтную фотографію: здѣсь достигнуть идеаль чистаго воззрѣнія, никакое знаніе о вещахъ не искажаетъ впечатлѣнія, изображеніе даетъ буквально тѣ же непосредственныя данныя, какъ и природа,—но потому-то оно, какъ и природа, подвергается обьективирующему истолкованію. То же должно случиться и съ картиной художника, если онъ въ совершенствѣ вышолнитъ постулатъ чистаго воззрѣнія: здѣсь есть, правда, непосредственныя чувственныя впечатлѣнія, но они растекаются и не остаются въ душѣ зрителя, они непримѣтно превращаются въ свое предметное значеніе. И стараніе художника привело бы только къ тому результату, что предметное стало явственнымъ—именно то, чего онъ не желаетъ. Стремилсь къ чистому воззрѣнію вещей, а работаютъ для знанія о нихъ.

Чтобы удовлетворить требованіямъ теоріи, нужно поэтому внести одну поправку. Необходимо помѣшать тому, чтобы съ трудомъ отысканныя художникомъ непосредственно-чувственныя данныя незамѣтно расплывались у зрителя и подвергались эмпирическому перетолкованію. Поэтому приходится одобрить всѣ средства, къ которымъ прибѣгаютъ художники, чтобы сохранить воззрѣніе въ его первоначальномъ состояніи. Но это достигается тѣмъ, что преувеличиваютъ различіе между непосредственными чувственными впечатлѣніями и ихъ обьективнымъ перетолкованіемъ. Поэтому привѣтствуютъ всѣ преувеличенія. Если художникъ передаетъ, напр. тѣни на снѣгу не совсѣмъ такъ, какъ ихъ непосредственно видитъ, въ слегка голубомъ тонѣ, но преувеличиваетъ красочность тѣней, даетъ вмѣсто легкихъ оттѣнковъ густо насыщенные цвѣта,—тогда краска остается, не улетучивается въ междуобьективнымъ истолкованіи—именно потому, что, взятая обьективно, она не имѣетъ смысла,—и зритель замѣчаетъ ее. Это то, что нужно; такимъ путемъ онъ получаетъ чистое отъ разсудочности

воззрѣніе и вмѣстѣ съ нимъ художественное наслажденіе. Или вотъ художникъ открылъ, что разграниченность тѣлъ почти исчезаетъ въ ясномъ солнечномъ свѣтѣ—рѣзкій свѣтъ нѣсколько разлагаетъ контуры,—пусть же онъ остережется буквально подражать природѣ, такъ какъ въ противномъ случаѣ его открытіе осталось бы такъ же незамѣтнымъ для зрителей, какъ и само явленіе въ дѣйствительности; мы были бы увѣрены, рассматривая его картину, что видимъ хорошо отграниченные предметы на солнцѣ, потому что этотъ видъ былъ бы привычнымъ для насъ и сейчасъ же перешелъ бы въ наше знаніе о вещахъ, былъ бы переведенъ на языкъ эмпирическаго разсудка. Напротивъ, художникъ хорошо сдѣлаетъ, если въ такой степени преувеличитъ расплывчатость контуровъ въ солнечномъ свѣтѣ и представитъ явленіе въ столь грубомъ видѣ, что всякій зритель остолбенѣетъ и не сможетъ не замѣтить растерзанныхъ и расплывчатыхъ линий: такимъ образомъ онъ удостоится благодати чистаго воззрѣнія и спасется отъ рокового состоянія объективнаго мышленія.

Есть у современныхъ художниковъ не мало картинъ, которыя такимъ, единственно возможнымъ образомъ удовлетворяютъ требованію сенсуализма: они такъ сильно утрируютъ разницу между чувственными впечатлѣніями и ихъ обычнымъ истолкованіемъ, что она становится замѣтной для зрителя. Но что же мы этимъ выигрываемъ? Удастся ли въ самомъ дѣлѣ насъ снова втиснуть въ состояніе первоначальнаго воззрѣнія и удержать въ немъ, такъ чтобы мы всецѣло были погружены въ чистое чувственное воспріятіе? Я полагаю, нѣтъ. Не говоря уже о томъ, что предлагаемые чувственныя качества нигдѣ не согласуются въ дѣйствительности съ первоначальными данными — они рисуютъ, напр., тѣни черезчуръ густыми, синими—имъ мѣшаетъ одно обстоятельство: эти утрированные элементы воззрѣнія не становятся, собственно говоря, для насъ чувственнымъ переживаніемъ, которому мы отдавались бы наивно; мы непремѣнно относимся къ нимъ съ рефлексіей, какъ зрители, рассматриваемъ ихъ, какъ что-то чуждое. Мы смотримъ на нихъ съ любопытствомъ, какъ на новое открытіе, съ любопытствомъ психолога или живописца-техника, интересуясь тѣмъ, схватилъ ли художникъ трудно уловимое явленіе. Что онъ

не точно схватилъ его, мы видимъ уже сразу: такъ грубо никогда не дѣйствуетъ природа. Знаемъ мы и то, что, если бы художникъ точно схватилъ его, то явленіе было бы такъ же мало замѣтно на его картинѣ, какъ и въ самой природѣ. И такъ мы смотримъ лишь на то, вѣрно ли, по крайней мѣрѣ, онъ уловилъ направленіе, и терпимъ преувеличенную грубость, подобно тому, какъ извиняютъ преувеличенія рисунковъ для научныхъ демонстрацій: безъ преувеличеній ихъ нельзя было бы и демонстрировать. Художникъ не даетъ намъ состоянія первичнаго воззрѣнія, онъ демонстрируетъ намъ его: онъ даетъ намъ знаніе объ этомъ состояніи, вмѣсто знанія о вещахъ, котораго хотѣли избѣжать, мы приходимъ къ знанію о состояніяхъ воззрѣнія. Чувственное воспріятіе попрежнему носитъ переходный характеръ; оно не можетъ, правда, безъ остатка раствориться въ обычныхъ предметныхъ истолкованіяхъ, но оно растворяется въ объективациі психическихъ состояній. И когда мы ходимъ среди грубой пестроты такихъ картинъ, мы чувствуемъ себя, словно въ естественно-научномъ кабинетѣ, гдѣ разставлены въ банкахъ со спиртомъ препарированные эмбрионы. Эти картины не что иное, какъ научные препараты, а именно препарированные эмбрионы воззрѣній, которые искусственно были задержаны въ томъ состояніи, въ которомъ они не могли бы оставаться, если бы были живыми.

Это противоестественно и невозможно — удержать зрителя въ чистой чувственности. Переходность — существенный признакъ чувственныхъ впечатлѣній. Они неизбежно превращаются въ мышленіе о предметахъ, о психическомъ явленіи — или же въ эмоціальное впечатлѣніе. Мы и сказали выше, что они существуютъ лишь ради этого послѣдняго. Живопись, которая должна соответствовать ходячей теоріи импрессионизма имѣетъ, мнѣ кажется, только одно достоинство: она нагляднѣйшимъ образомъ доказываетъ абсурдность эстетическаго сенсуализма.

---

Если исключить изъ современнаго искусства всѣ экстравагантности, которыя проистекаютъ изъ потребности въ сильныхъ нервныхъ раздраженіяхъ, и всѣ послѣдствія соблазна сенсуалистической

теоріи,—словомъ, все, что вызывается мотивами, посторонними искусству, то у насъ останется общая эстетическая тенденція импрессионизма, которую мы уже описали съ ея отрицательной стороны, сказавши, что она освобождаетъ себя отъ связи съ эмпирическимъ разсмотрѣніемъ предметнаго. Въ чемъ же ея положительное значеніе?

Когда я сравниваю лучшее, что дали наши современники, съ импрессионистскими рисунками кистью у японцевъ, съ эскизами и гравюрами Рембрандта, съ картинами Франца Гальса, съ Веласкецомъ или Вильгельмомъ Бушемъ, я нахожу у нихъ общую цѣль: вызвать особыми средствами особенно живое предметное впечатлѣніе. Но при этомъ они вовсе не преслѣдуютъ чувственного изображенія вида предмета, но только безобразное, виѣчувственное впечатлѣніе: усилить его, насколько это возможно,— вотъ ихъ цѣль. Эти художники не хотятъ показать, каковы объективныя свойства вещи или явленія, съ какими отличительными признаками являются они для эмпирическаго разсмотрѣнія; они не хотятъ показать и того, какъ вещь непосредственно является чувствамъ, какой представляется она въ чистомъ возрѣніи, — нѣтъ они выхватываютъ изъ чувственного явленія одни суггестивныя факторы, отъ которыхъ зависитъ безобразное впечатлѣніе предмета. Благодаря изолированію, эти факторы еще болѣе выигрываютъ въ своей суггестивной силѣ, такъ какъ ничто постороннее не отвлекаетъ вниманія.

Названіе „импрессионизмъ“ кажется мнѣ поэтому весьма удачнымъ. Извѣстно, какой случайности мы имъ обязаны. Когда „société anonyme“ изъ круга близкаго къ Мане, устроило выставку въ 1874 году, среди его картинъ находилась одна подъ заглавіемъ: «Impression: восходящее солнце». Это произведеніе было характернымъ для своей школы; заговорили объ „импрессионистахъ“, слово было подхвачено, и такимъ образомъ было дано имя новому искусству. „Импрессионизмъ“—это настоящее слово, такъ какъ цѣль этого искусства впечатлѣніе предмета, будетъ ли то вещь, или мимолетное явленіе. Здѣсь важенъ приѣмъ: выборъ богатыхъ впечатлѣніемъ элементовъ чувственного явленія. Что при этомъ пришлось пересмотрѣть оптическія впечатлѣнія природы, болѣе при-

близиться къ примитивнымъ воззрѣніямъ, чѣмъ это обычно въ академіяхъ и условныхъ традиціяхъ, что стали изучать красочность отраженій и тѣней и модификаціи дневного освѣщенія, это понятно—какъ средство къ цѣли; первичныя чувственные данныя оказываютъ сильное суггестивное дѣйствіе. Они только не являются конечной цѣлью этого искусства, какъ полагаютъ теоретики, и говорить здѣсь можно не о впечатлѣніяхъ въ смыслѣ сенсуализма, а о вторичныхъ впечатлѣніяхъ, о безобразномъ впечатлѣніи предмета, о его эмоціональномъ дифференціалѣ. Если бы важны были сами чувственные элементы, то нужно было бы давать ихъ всѣ—такъ, какъ они являются взору; но между ними происходитъ отборъ, доступъ находятъ только особенно суггестивныя изъ нихъ; слѣдовательно, конечной цѣлью являются не сами чувственные данныя, а то, что они должны вызывать въ насъ: эмоціональное впечатлѣніе предмета. Три линіи, въ которыхъ Вильгельмъ Бушъ фиксируетъ впечатлѣніе, даютъ намъ не видъ вещи, они не говорятъ намъ, каковы ея свойства, или же каково ея непосредственное дѣйствіе на глазъ, такъ какъ не можетъ быть на сѣтчатой оболочкѣ такого образа дѣйствительныхъ вещей, съ которыми совпадалъ бы его рисунокъ, но его линіи представляютъ самое сильное средство, чтобы вызвать, точно по волшебству, безобразное впечатлѣніе предмета.

Чтобы доискаться до самой сути явленія, можно разсуждать и такъ: Одинъ и тотъ же предметъ, смотря по его положенію относительно глаза, даетъ различный образъ, когда онъ близокъ или далекъ отъ насъ, когда мы смотримъ на него сверху или снизу, когда онъ стоитъ прямо передъ нами или вкось: всякій разъ онъ кажется инымъ. Различія въ зрительной структурѣ получаются далѣе и отъ того, долго ли или бѣгло мы разсматриваемъ предметъ, схватило ли его наше вниманіе и пристально ли остановилось на немъ, покоится ли глазъ или ищетъ, подвиженъ ли предметъ или стоитъ передъ зрителемъ. Эти безконечно разнообразныя зрительныя впечатлѣнія одного предмета, какъ образы, то-есть какъ комплексы чувственныхъ данныхъ даже не очень похожи другъ на друга. Они только оказываютъ согласное дѣйствіе на субъекта: они даютъ ему впечатлѣніе одного [и того же предмета. Намъ они представляются различными видоизмѣненіями того же с а м а г о предмета.

Такимъ образомъ, безконечное множество разныхъ чувственныхъ образовъ могутъ вызывать одно предметное впечатлѣніе. Но при этомъ ихъ дѣйственность отличается не одинаковой интенсивностью. Ихъ суггестивная сила различна. Одни въ своемъ впечатлѣніи живѣе, чѣмъ другіе. Это долженъ принять въ расчетъ художникъ, если онъ думаетъ объ усиленіи предметнаго впечатлѣнія.

Особенно важно здѣсь различіе между бѣглымъ взглядомъ и зрительнымъ впечатлѣніемъ отъ долгаго, спокойнаго созерцанія. Опытъ показываетъ, что суггестивное дѣйствіе бѣглого взгляда интенсивнѣе. Причину этого объясняетъ простое соображеніе. Такъ какъ бѣглое разсмотрѣніе въ меньшую долю времени оказываетъ тотъ же результатъ—даетъ намъ узнать предметъ, то способъ его дѣйствія долженъ быть гораздо болѣе сконцентрированнымъ. При длительномъ созерцаніи покоящагося предмета проясняется каждая деталь, образное впечатлѣніе—насквозь опредѣленно; но именно поэтому вниманіе отклоняется отъ цѣлаго на частности: впечатлѣніе деталей мѣшаетъ общему впечатлѣнію. При бѣгломъ же взглядѣ на предметъ опытный глазъ на лету схватываетъ нѣсколько характерныхъ нюансовъ, и тѣ не вполне, но достаточно опредѣленно, всѣ подробности остаются неясными и потому не мѣшаютъ: такимъ образомъ передается только общее впечатлѣніе. И эти немногіе элементы, которые глазъ схватываетъ мимоходомъ, должны быть очень богаты впечатлѣніями, иначе ихъ будетъ недостаточно для того, чтобы узнать предметъ. Итакъ, бѣглый взглядъ уже создаетъ нѣкоторымъ образомъ отборъ между чувственными данными: происходитъ руководимое привычкою ограниченіе, приѣмлющее только моменты самаго сильнаго суггестивнаго дѣйствія; интересъ распространяется лишь на тѣ данныя, которыя непосредственно важны для предметнаго впечатлѣнія. Обратитъ вниманіе на множество неважныхъ качественныхъ подробностей не позволяетъ время.

Дѣлая отсюда выводъ, мы находимъ, что художникъ, если онъ хочетъ, чтобы изображеніе его было особенно богато впечатлѣніями, и если стиль его произведенія позволяетъ это, предпочтетъ возрѣніе, происходящее отъ бѣглого способа разсмотрѣнія. Оно даетъ ему то, что нужно — выборъ суггестивнаго. Мелочно и тщательно исполненный въ деталяхъ рисунокъ никогда

не достигнеть той же силы впечатлѣнія, какъ образъ, сложившійся подъ вліяніемъ мгновеннаго взгляда. Если художникъ стремится къ повышенному впечатлѣнію, онъ долженъ подстергать всплывающіе въ памяти образы мгновенныхъ возрѣній, быстро направлять на объекты чувственный аппаратъ и бѣглымъ карандашомъ записывать то, что удалось уловить глазу: такъ онъ научится отдѣлять суггестивные факторы отъ незначительныхъ.

Но при этомъ возникаетъ странная трудность. Мгновенный образъ самъ по себѣ непередаваемъ. Онъ не только оставляетъ предметъ неопредѣленнымъ въ его деталяхъ, ему недостаетъ даже внутренней опредѣленности формъ. Но на рисунокѣ и на картинѣ обязательно каждая форма является внутренне опредѣленной: всегда возникаетъ линия съ ея индивидуальнымъ и очень точнымъ образомъ. И точно такъ же каждое произвольное красочное пятно обладаетъ опредѣленнымъ нюансомъ и индивидуально опредѣленнымъ протяженіемъ. Напротивъ, бѣглому взгляду недостаетъ послѣдней опредѣленности формъ; это зависитъ отъ того, что оптическое раздраженіе происходитъ большей частью внѣ желтаго пятна, то-есть внѣ области остраго зрѣнія. То, что мы видимъ боковыми частями сѣтчатой оболочки, не имѣетъ отчетливой формы. Къ тому же, если предметъ или глазъ движется во время зрѣнія, то нѣсколько раздраженій накладываются другъ на друга, сплетаются и даютъ причудливыя смѣшенія. Такимъ образомъ, мгновенный образъ есть полная противоположность моментальнаго фотографическаго снимка, который до послѣднихъ мелочей строго опредѣленъ. Мгновенному образу живого глаза недостаетъ формальной опредѣленности, такъ какъ немногіе характерные предметы, которые схватываются вниманіемъ глаза, тоже не развиваются до вполне четкой опредѣленности.

Поэтому оказывается, собственно говоря, невозможнымъ передать въ произведеніи само бѣгое чувственное впечатлѣніе; но художникъ обладаетъ возможностью создать ему вполне цѣннаго замѣстителя. И это замѣщеніе кажется настолько понятнымъ само по себѣ, что трудность не замѣчается во время работы и вскрывается только анализомъ. Художникъ создаетъ эквивалентъ мгновеннаго видѣнія, когда онъ такъ выдерживаетъ свои формы, что онѣ, съ одной сто-

роны, соединяють въ себѣ суггестивные факторы зрительнаго ментальнаго впечатлѣнія, а съ другой стороны, ихъ неизбежная опредѣленность не можетъ быть принята за предметную детализацію. Это возможно. Можно такъ выбрать, напр., линіи пейзажа, что ни одному здравомыслящему человѣку въ голову не придетъ, будто эти линіи должны опредѣлять детали деревьевъ, домовъ, людей, что никто не приметъ ихъ за опредѣленіе предметныхъ качествъ. Формы должны избѣгать предметныхъ качествъ. Художникъ избѣгаетъ линій, которыя точно соотвѣтствовали бы пространственнымъ свойствамъ изображенныхъ вещей. Пусть, нужно нарисовать дѣмъ: повсюду прямыя линіи ограничиваютъ его стѣны и поверхности крыши: и потому художникъ долженъ совсѣмъ избѣгать прямыхъ линій при изображеніи дома. Тогда формы, хотя и получаютъ внутреннюю опредѣленность рисунка — иначе быть не можетъ, — но эта формальная опредѣленность не означаетъ детализаціи предметнаго.

А въ результатѣ создается въ рисункѣ аналогія мгновеннаго зрительнаго образа, которая должна обладать одинаковой дѣйственностью, какъ и этотъ ея первый образъ, такъ какъ она заимствуетъ ея дѣйственные факторы и аналогичнымъ образомъ удаляетъ все то, что служитъ помѣхой общему впечатлѣнію.

Этотъ методъ и есть импрессионизмъ. Его цѣль — повышенная живость предметнаго впечатлѣнія, и онъ достигаетъ этой цѣли средствами графическихъ и живописныхъ аналогій мгновеннаго взгляда: у него заимствуетъ онъ моменты наибольшаго впечатлѣнія и наибольшей суггестивной силы и, подобно ему, избѣгаетъ вредныхъ вліяній предметной детализаціи.

Эскизу болѣе всего сроденъ импрессионистскій методъ, и о немъ напоминаютъ всѣ произведенія этой школы. Но и эскизъ можетъ быть законченнымъ произведеніемъ. Для законченности не обязательно то, что эмпирическій разсудокъ не задаетъ болѣе никакихъ вопросовъ; произведеніе закончено тогда, когда достигнута его имманентная цѣль; здѣсь эта цѣль — усиленіе эмоціональнаго дѣйствія. Эскизъ-гравюра Рембрандта не хочетъ закрѣпить форму бытія или какую-нибудь форму явленія вещей, онъ даетъ игру линій, которая избѣгаетъ отграниченій дѣйствительностей въ пространствѣ и не

хочетъ казаться детализаціей изображенныхъ предметовъ. И все-таки она обладаетъ изумительной суггестивной силой: ландшафтъ оживаетъ передъ нами, словно мы чувствуемъ его дыханіе. Но именно это и было цѣлью, а не видимый характеръ ландшафта. Средствомъ для этого и будетъ графическая аналогія бѣлаго взгляда. То, что внушаютъ намъ лініи, есть безобразное впечатлѣніе ландшафта, его характерный дифференціалъ настроенія. Онѣ оказываютъ свое дѣйствіе не на нашу образную фантазію, побуждая насъ закончить пейзажъ и построить его во всей опредѣленности деталей. Мы не разъ уже подчеркивали то, что это широко распространенное мнѣніе противорѣчитъ фактамъ и постулатамъ эстетики. Въ дѣйствительности, никакого образа фантазія не подставляетъ на мѣсто того, который мы видимъ на гравюрѣ, порядокъ ліній не перестраивается, чтобы создать настоящую фигуру вещей. А если бы это было иначе, то открылись бы двери произволу и случаю; одинъ прибавилъ бы лініи, согласующіяся между собой, другой — дисгармоническую смѣсь; завершеніе образа стало бы дѣломъ непосвященныхъ, и тогда достиженіе художественнаго замысла было бы сомнительнымъ. Но, вѣдь, мы ощущаемъ пейзажъ рисунка? Конечно, хотя, собственно говоря, мы его не видимъ. Мы видимъ гравюру, ея лініи, ея черныя и бѣлыя полосы, и ощущаемъ при этомъ пейзажъ болѣе живо, чѣмъ если бы онъ наглядно стоялъ передъ нами. Мы имѣемъ живое сознаніе его формъ, но это вовсе не образное представленіе. Да мы и не должны образно представлять его. Мы не должны видѣть другихъ ліній, кромѣ тѣхъ, которыя даетъ художникъ, передъ нами должны быть именно тѣ очертанія, какъ и на рисункѣ. Вѣдь, у этой игры ліній есть еще другая задача, кромѣ внушенія впечатлѣній ландшафта: въ ней должна высказаться собственная цѣнность линейныхъ формъ, должны быть вызваны непосредственныя формальныя впечатлѣнія, которыя имъ присущи, независимо отъ изображеннаго предмета; и потому линейный образъ художника не долженъ вытѣсняться образомъ фантазіи: это создало бы другія формальныя условія. — А языкъ формъ особенно важенъ во всѣхъ хорошихъ произведеніяхъ импрессионистскаго метода. Такъ какъ здѣсь формы такъ далеко расходятся съ предметнымъ, что не мо-

гутъ быть приняты за ненужную детализацію, то онѣ пользуются большою свободою для развитія ихъ собственныхъ возможностей. Простое отрицательное условіе — не слишкомъ приближаться къ опредѣленности предметнаго, оставляетъ имъ широкую возможность движенія. И потому отъ импрессионистскаго художника нужно требовать особенно тонкаго чувства и тонкой игры формъ. Его свобода не должна оставаться неиспользованной. Послѣдняя опредѣленность его формъ, не связанная предметнымъ, должна служить для того, чтобы дать имъ исполнить свою собственную мелодію, выявить ихъ симпатіи и сродство. Импрессионистское произведеніе безъ чутья къ формамъ — какъ бы ни было оно выразительно въ своемъ предметномъ впечатлѣніи — дѣйствуетъ грубо.

---

Импрессионизмъ есть методъ, а не самоцѣль. Онъ работаетъ для своей цѣли: усиленія предметнаго впечатлѣнія, которое можетъ быть достигнуто и другимъ путемъ, тѣмъ, напр., что предметное впечатлѣніе усиливается однотоннымъ языкомъ формъ, какъ основной тонъ — резонансомъ. Значитъ, импрессионизмъ не является для этой цѣли *conditio sine qua non*; во всякомъ случаѣ, онъ находитъ свое оправданіе, какъ одно средство въ ряду другихъ, пока его преувеличенія не вызываютъ неприятныхъ побочныхъ дѣйствій, или же пока онъ не становится въ противорѣчіе съ другими постулатами стиля. Но для конечной оцѣнки импрессионистскаго метода нельзя забывать, что рѣчь идетъ при этомъ всего лишь о второстепенной цѣли. Живое, повышенное впечатлѣніе предмета еще не составляетъ произведенія искусства; и обратно, произведеніе можетъ обойтись и безъ него. Во многихъ вещахъ предметное впечатлѣніе не относится къ главному, и слишкомъ живое усиленіе его могло бы повредить. Изъ всего этого слѣдуетъ, что импрессионистскій методъ имѣетъ только условную цѣнность, такъ какъ его цѣль обладаетъ только условной значимостью, и такъ какъ та же цѣль можетъ быть достигнута и другимъ путемъ. Далѣе, надо обратить вниманіе на то, что импрес-

сіонизмъ, какъ и всякій другой художественный принципъ, заключаетъ въ себѣ извѣстныя требованія стиля, имѣетъ свои стилистическія симпатіи и антипатіи, и потому оказывается совмѣстимымъ или несовмѣстимымъ съ другими факторами стиля. По мотивамъ стилистическаго единства онъ желателенъ въ однихъ случаяхъ и недопустимъ въ другихъ. Я утверждаю и докажу это, что импрессионизмъ для графики есть одинъ изъ лучшихъ приѣмовъ и знаменуетъ вершину ея развитія, но что примѣненіе его къ живописи, особенно на полотнѣ, есть стилистическое заблужденіе.

Я опять укажу прежде всего на то, что импрессионизмъ ослабляетъ связь между изображенными формами и изображеннымъ предметомъ. Если предметныя детали должны оставаться неопредѣленными, какъ при бѣгломъ взглядѣ, чтобы не повредить общему впечатлѣнію, то конечная опредѣленность формъ не связана съ предметнымъ, но скорѣе должна избѣгать его, изъ опасенія быть принятой за его детализацію. Но мы доказали выше, что основной постулатъ графическаго стиля равнымъ образомъ ведетъ къ тому, чтобы освободить формы отъ предметнаго, такъ какъ двойственный пространственный характеръ рисунка отдѣляетъ ихъ другъ отъ друга: остающаяся видимой поверхность носителя рисунка становится пространственнымъ вмѣстилищемъ формъ, въ то время какъ предметное въ трехъ измѣреніяхъ уходитъ въ глубину изображенія. Тутъ соприкасаются стилистическія тенденціи рисунка и импрессионизма; между тѣмъ какъ картина, наоборотъ, требуетъ болѣе тѣсной связи формъ и предмета.

Второй моментъ: импрессионистское трактованіе влечетъ за собой въ большей или меньшей степени приниженіе изображеннаго содержанія. Не трудно понять, что этой техникѣ присуще отчасти настроеніе бѣглаго взгляда, и она сообщаетъ предметному такой оттѣнокъ, точно онъ изображенъ для бѣглаго разсмотрѣнія. Въ портретѣ эта черта сказывается какимъ то неуваженіемъ къ личности, и когда, какъ у нѣкоторыхъ модернистовъ, она достигаетъ крайности, въ ней чувствуется оскорбленіе. Портретъ Бергера въ Гамбургской художественной галлерей, нарисованный Либерманомъ, получаетъ

отъ этого характеръ зоологическаго этюда. По той же причинѣ на иконѣ импрессионистскій приемъ былъ бы неприличіемъ. Онъ совсѣмъ непригоденъ тамъ, гдѣ впечатлѣніе возвышеннаго должно исходить отъ самаго предмета изображенія. Благородное, чистое и возвышенное, священное, божественное не допускаютъ импрессионистскаго способа изображенія. Онъ непригоденъ для высокой и блаженной красоты, для всей той сферы, которую мы назвали на третьемъ мѣстѣ, перечисляя эстетическіе модусы цѣнности. Напротивъ, импрессионизмъ вполне уместенъ тамъ, гдѣ форма должна преодолѣть содержаніе, гдѣ оно поставлено антитетически, какъ низменное, какъ земляное и тяжелое, какъ сопротивленіе, черезъ которое ведетъ возвышающее движеніе формы: въ этомъ положеніи предметное вполне допускаетъ отгнѣнокъ пренебреженія къ себѣ: въ немъ, вѣдь, лежитъ уже начало преодоленія. А мы показали, что антитетическое трактованіе предметнаго болѣе свойственно графיקѣ, чѣмъ живописи; и снова мы видимъ, что импрессионизмъ и рисунокъ идутъ рука объ руку.

Но самымъ рѣшающимъ оказывается третій моментъ, который въ то же время опредѣляетъ границу того, что изъ обширной группы „рисунка“ идетъ на встрѣчу импрессионизму. Живопись и пластика должны всегда имѣть характеръ вѣчнаго, покоющагося. Онѣ включаются, какъ постоянная часть, въ составъ внутренняго помещенія жилища, церкви, зала для собраній; онѣ не довольствуются, подобно всякому иному украшенію комнатъ, случайнымъ взглядомъ, но сознаютъ себя на вершинѣ цѣлаго и требуютъ отъ тебя пристальнаго созерцанія; когда же онѣ отпускаютъ твой взоръ, ты остаешься въ ихъ присутствіи; онѣ вокругъ тебя, какъ тихіе обитатели твоего дома. Поэтому онѣ не примиряются съ впечатлѣніемъ бѣглаго и мгновеннаго, этимъ неизбѣжнымъ сопутствующимъ тономъ импрессионизма. Онѣ носятъ характеръ субстанціального, а импрессионизмъ настраиваетъ и ведетъ насъ къ тревожности мгновеннаго. Представьте себѣ импрессионистскую живопись внутри жилища, и вамъ покажется, что васъ заставляютъ каждый день выслушивать одну и ту же остроту: она, быть можетъ, и хороша, но ея безконечное повтореніе несносно. Точно также и у вѣковѣченіе мгновеннаго въ

импрессионистской живописи и пластикѣ представляет невыносимое безвкусіе.

Другое дѣло—графическій листъ. Его мѣсто—въ папѣѣ, гдѣ онъ лежитъ въ покоѣ и забвеніи, пока не явится желанія еще разъ взглянуть на него; а когда онъ сказалъ свое слово, его отложить въ сторону. Такъ онъ носить въ самомъ себѣ характеръ подвижнаго, неустойчиваго, онъ удовлетворяется короткимъ взглядомъ, и затѣмъ возвращается безшумно въ свое забвеніе. Поэтому его не отталкиваетъ впечатлѣніе мгновеннаго: напротивъ, оно ему родственно. Самъ импрессионизмъ, вѣдь, рассчитанъ на быстрое дѣйствіе. Картина спокойно ожидаетъ, пока „медленная стрѣла ея красоты“ не поразитъ тебя; она знаетъ, что ты будешь долго стоять передъ нею, и не торопится сразу, всецѣло открыться тебѣ. Листокъ, напротивъ, долженъ спѣшить, долженъ захватить тебя какъ бы однимъ прыжкомъ, такъ какъ недолго останется онъ въ твоихъ рукахъ; и для этого импрессионистскій приѣмъ даетъ не только дѣятельную помощь, но и стилистическое созвучіе.

Отсюда понятно, почему художники - импрессионисты по большей части хорошіе графики, и дурные живописцы. Конечно, выдержанность стиля далеко еще не означаетъ искусства и обратно, истинное искусство не гибнетъ отъ стилистическихъ ошибокъ, но и съ ними сохраняетъ свою бесспорную цѣнность, хотя лишается, благодаря имъ, полноты своего успѣха. Сравните позднѣйшаго Трюбнера съ его молодыми годами или портретъ ванъ-Гога съ портретами старыхъ голландцевъ, и вы пожалѣете объ импрессионистскомъ вырожденіи ихъ живописи.

Если же въ наши дни такъ много лучшихъ живописцевъ склонили голову передъ импрессионизмомъ, виною этому, пожалуй, общій стилистическій разбродъ нашей эпохи. Къ тому же многіе художники въ обликѣ импрессионизма чуютъ родственнѣйшій имъ элементъ—діапазонъ времени; онъ хочетъ пробить себѣ дорогу, и не довольствуясь скромными возможностями графики, слишкомъ тяжеловѣсный, чтобы изобрѣсти новыя возможности, хотя бы по образцу японской картины-свитка, онъ прорывается тамъ, гдѣ ему вовсе не мѣсто—въ живописи. Есть у этого явленія еще особенная причина. И въ немъ сказалось также вліяніе нашихъ художествен-

ныхъ выставокъ. Большіе, быстро мѣняющіеся картинные рынки непременно искажаютъ характеръ произведеній, стирая присущую имъ цѣль—найти себѣ прочный пріютъ въ спокойномъ, внутреннемъ помѣщеніи. На выставкѣ картина не у себя дома и—сама мимолетный пассажиръ—она предлагаетъ себя спѣшащимъ мимо зрителямъ. Она должна дѣйствовать быстро, такъ какъ ей даютъ слишкомъ мало времени. И она должна дѣйствовать, такъ какъ она не хочетъ остаться въ тѣни, а хочетъ выдѣлиться изъ среды другихъ. Итакъ, художникъ долженъ приспособлять свое произведеніе къ этимъ требованіямъ выставки. И потому оно принуждено рассчитывать на дѣйствіе момента, какъ листокъ графики, и тогда уже оно не въ силахъ бороться съ импрессионизмомъ. А за этими мелкими, рыночными интересами, оно уже забываетъ свое первоначальное назначеніе, забываетъ о томъ, что оно хотѣло войти въ длительное общеніе съ людьми, которые могли бы полюбить его.

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ.

Двѣ проблемы портрета.



## VIII.

### ДВѢ ПРОБЛЕМЫ ПОРТРЕТА.

Благодаря своему особенному предмету, а также благодаря тому, что портретъ связанъ съ цѣлями, которыя лежатъ въ сторонѣ отъ эстетическихъ интересовъ, передъ портретнымъ искусствомъ возникаетъ нѣсколько особенныхъ проблемъ; во всякомъ случаѣ, здѣсь ихъ центръ, и здѣсь онѣ всего прозрачнѣе, хотя бы онѣ имѣли и болѣе общее значеніе. Первый вопросъ: какъ портретистъ оживаетъ свой предметъ?

Отъ нарисованной головы мы требуемъ прежде всего, чтобы она „жила“. Вопросъ о художественной цѣнности при разсмотрѣніи ея сначала совсѣмъ отступаетъ на задній планъ. Лицо должно быть выразительно живымъ, и чѣмъ интенсивнѣе его жизнь, тѣмъ лучше. Мы презираемъ фотографическій портретъ не только потому, что онъ эстетически малоцѣненъ, но и потому, что у него не хватаетъ жизни; или же, когда онъ улавливаетъ ее, это происходитъ лишь случайно. Онъ выхватываетъ отдѣльный моментъ времени, ставитъ его одиноко, даетъ ему длительность и поражаетъ впечатлѣніе чего-то окаменѣлаго и безжизненнаго: непрерывное существованіе одного застывшаго момента есть отрицаніе жизни.

Но отъ портрета мы требуемъ жизненности потому, что здѣсь дана сильнѣйшая возможность сочувственной жизни; а также и для того, чтобы подолгу созерцать его и вести съ нимъ бесѣду; быть можетъ, здѣсь сказывается отчасти и голосъ животнаго инстинкта, который пугается передъ неподвижностью родственнаго ему организма.

Что значить жизнь? Ея противоположность — оцѣпенѣніе, неподвижная длительность тождественнаго. Итакъ, для жизни необходимо движеніе и послѣдовательная смѣна неодинаковыхъ состояній. И портретистъ долженъ былъ бы дать эту послѣдовательность на картинѣ, которая однако неизмѣнно пребываетъ въ томъ видѣ, какъ она создана.

Здѣсь заключается проблема: какъ можетъ процессъ во времени, смѣна и движеніе, какъ можетъ жизнь быть представлена въ образѣ—такъ, чтобы зритель ощущалъ ее, какъ смѣну неодинаковыхъ состояній?

Тутъ предлагаетъ свои услуги импрессионизмъ; онъ, вѣдь, умѣетъ изображать тѣлесное движеніе, а черезъ его посредство, когда оно пріобрѣтаетъ мимическое значеніе, и смѣну въ психической жизни. Нужно признаться, что импрессионистскій пріемъ выразительнѣе и выпуклѣе всякаго иного изображаетъ непосредственное движеніе. Гокусаи и Слефохтъ — превосходные мастера. Потому-то импрессионизмъ и любитъ мотивъ движенія, что онъ сознаетъ въ немъ свою силу, и его теоретики льстятъ ему, утверждая, что движеніе эстетически цѣннѣе, чѣмъ всякій другой видъ предметнаго. Возможность образно передать движеніе, хотя оно по существу своему есть послѣдовательность и потому предполагаетъ, повидимому, для своего изображенія смѣну образовъ, эта возможность дана импрессионизму особымъ свойствомъ нашей сѣтчатой оболочки. Будучи, если можно такъ выразиться, технически несовершенной, она на нѣкоторое время сохраняетъ мгновенное оптическое возбужденіе за предѣлами его момента; при наблюденіи чего-нибудь измѣнчиваго, каждое новое впечатлѣніе ложится на еще сохраненное, сливается съ нимъ, и создаетъ чувственный комплексъ, обладающій специфическими свойствами. Самъ по себѣ, онъ не можетъ быть перенесенъ на картину вслѣдствіе ряда наслоеній и сплетеній, которыя къ тому же ложатся большей частью на боковыя точки сѣтчатой оболочки; это чувственное впечатлѣніе движенія должно быть лишено осозательной четкости формъ, но оно можетъ быть передано по-импрессионистски, какъ мы говорили выше, путемъ графическихъ аналогій. „Какъ“, — это можно изучать у Слефохта. Такимъ образомъ импрессионист-

ское изображеніе движенія соотвѣтствуетъ генетически впечатлѣніямъ синематографа; поэтому оно имѣетъ здѣсь и сходный характеръ: оно поспѣшно, стремительно и рѣзко отрывисто. Въ немъ есть что-то, напоминающее механичность часовъ, которые отскрипятъ и стануть. Оно похоже на поугаевъ, которые вѣчно кричатъ одно заученное слово, или на фразу фонографической пластинки. Такое движеніе въ мимикѣ означаетъ гримасу; и японскіе импрессионисты — когда они этого хотятъ — превосходные изобразители гримасы.

Но портретъ требуетъ одушевленности совсѣмъ иного рода: жизни, въ которой господствуетъ покой, которая можетъ длиться, заставить тебя остановиться передъ нею, которая удержитъ тебя въ тихомъ созерцаніи. Торопливое мельканіе и гримасы импрессионистскаго движенія допускаетъ только бѣглый взглядъ; вообще, импрессионистскій приемъ плохо согласуется съ субстанціальнымъ въ живописи, а особенно импрессионистское движеніе противорѣчить спокойному потоку душевной жизни, котораго требуетъ портретъ. Приниженіе человѣческаго, вообще присущее этому методу, становится еще хуже, когда онъ своими средствами хочетъ изображать психическое движеніе.

Итакъ, импрессионистскія средства здѣсь непригодны. Необходимо прибѣгнуть къ другимъ, и это доказываютъ произведенія великихъ мастеровъ портрета въ Голландіи, Германіи, Итали. Когда мы стоимъ передъ такимъ портретомъ и стараемся уловить, какимъ образомъ сообщается намъ его жизнь, то намъ кажется, что выраженіе лица мѣняется, что за однимъ настроеніемъ слѣдуетъ другое, а за нимъ, можетъ быть, снова первое, и еще новое, и такъ далѣе, — спокойное чередованіе, при которомъ однако же все снова звучитъ одинъ основной тонъ.

Быть можетъ, мы найдемъ также, сравнивая одинъ портретъ съ другими, что ихъ одушевленность стоитъ въ извѣстной связи съ ихъ пространственными размѣрами; съ величиной портрета возрастаетъ не только полнота его жизни, но и рѣшительность ея проявленій, прежде всего спокойствіе его походки. Портретисты знаютъ по опыту, что болѣе крупная голова легче „говоритъ“. И когда мы продолжаемъ наблюденія, то замѣчаемъ, что нашъ взоръ

блуждает по портрету взадъ и впередъ: отъ глаза ко рту, отъ одного глаза къ другому и ко всѣмъ моментамъ, заключающимъ въ себѣ выраженіе лица; онъ нащупываетъ формы очертаній, взвѣшиваетъ отношеніе поверхностей и постоянно возвращается къ глазу, отдыхая здѣсь послѣ всѣхъ своихъ блужданій. И мы думаемъ, что, можетъ быть, существуетъ нѣкоторая связь между этимъ блужданіемъ нашего взора и необходимымъ размѣромъ: большее поле зрѣнія облегчаетъ полную отрѣшенность взгляда отъ одной точки и свободное движеніе его по всѣмъ направленіямъ, даже требуетъ его для собиранія элементовъ цѣлаго; интенсивность жизни портрета будетъ находиться, слѣдовательно, въ зависимости отъ спокойствія и амплитуды созерцающаго и собирающаго движенія взгляда.

Идя далѣе, мы находимъ, что нашъ взглядъ изъ различныхъ точекъ картины, на которыхъ онъ остановился, одна за другой, вбираетъ въ себя различные моменты: различныя выраженія лица, различныя настроенія, но всѣ они, несмотря на свою несхожесть, снова согласуются между собою, какъ дополнительные цвѣта или гармонически размѣренные звуки; вмѣстѣ съ блужданіемъ взгляда, кажется, что измѣняется и выраженіе, и настроеніе портретовъ, возникаетъ гармоническая послѣдовательность.

Теперь мы узнаемъ средство, къ которому прибѣгаютъ великіе художники, чтобы оживить портретъ: это фізіономическое несовпаденіе разныхъ факторовъ выраженія лица. Возможно, конечно, и кажется—разсуждая отвлеченно—даже гораздо естественнѣе заставить отражаться въ углахъ рта, въ глазахъ и въ остальныхъ частяхъ лица одно и то же душевное настроеніе, чтобы оно же возвращалось и въ собственной мелодіи контуровъ, красокъ и всѣхъ другихъ формъ, такъ какъ во всемъ, вѣдь, сквозитъ одна и та же душевная жизнь. Тогда весь портретъ звучалъ бы въ одномъ единственномъ тонѣ, усиленномъ всѣми резонансами; но онъ былъ бы, какъ вещь звучащая, лишенная жизни. Потому-то художникъ дифференцируетъ душевное выраженіе и даетъ одному глазу нѣсколько иное выраженіе, чѣмъ другому, и въ свою очередь иное—складкамъ рта и такъ повсюду. Но простыхъ различій недостаточно: они должны

гармонически относиться другъ къ другу. Между ними должно происходить то, что мы при анализѣ стиля назвали раздѣленіемъ функций. Между ними должно существовать телеологическое напряженіе, которое дѣлало бы возможнымъ движеніе отъ цѣлеполаганія къ цѣли; ибо этотъ процессъ есть существенное условіе художественнаго произведенія. Они должны быть поэтому такъ дифференцированы и такъ подчеркнуты, чтобы одинъ изъ факторовъ выраженія сталъ господствующимъ и финаломъ движенія: для этого лучше всего, конечно, годится глазъ. Ему должно быть придано такое выраженіе, чтобы оно сдѣлалось основнымъ тономъ и дополненіемъ къ выраженію всякаго другого фізіономическаго или формальнаго момента.

Главный мелодическій мотивъ лица дается отношеніемъ рта и глаза другъ къ другу. Ротъ говоритъ, глазъ отвѣчаетъ. Въ складкахъ рта сосредоточивается возбужденіе и напряженность воли, въ глазахъ господствуетъ разрѣшающее спокойствіе интеллекта. Удивительно схвачена эта противоположность въ профилѣ Гольбейновскаго Эразма: ротъ говоритъ о напряженности исканія и строгой дисциплинѣ мысли, глазъ—объ утонченной радости удачной сентенціи. Ротъ выдаетъ инстинкты и все, чего хотѣлъ и хочетъ достигнуть человѣкъ; глазъ открываетъ, чѣмъ онъ сдѣлался, въ радости побѣды или въ усталой резиныаціи.

Дугу меньшаго напряженія перебрасываютъ портретисты отъ одного глаза къ другому. Они даютъ обоимъ глазамъ различное эмоціональное выраженіе; при этомъ одно еще подчеркивается акцентомъ и становится финаломъ, чтобы телеологическое отношеніе было опредѣленнымъ и необратимымъ. Къ этому средству обращаются одни чаще, другіе рѣже; едва ли кто-нибудь оставляетъ его неиспользованнымъ. У Дюрера фізіономическая разница выраженія обоихъ глазъ бываетъ часто очень рѣзкой. На рисункѣ - портретѣ его старой матери настроеніе праваго глаза означаетъ устремленіе, граничащее съ безуміемъ, и нашъ взоръ боязливо отступаетъ къ другому, чтобы тамъ искать себѣ убѣжища; и то, что этотъ глазъ съ его собственнымъ горемъ и тупой покорностью долженъ стать еще убѣжищемъ для насъ,—это и есть самое потрясающее въ картинѣ.

Равнымъ образомъ и другіе факторы выраженія лица могутъ стать противовѣсомъ эмоціональному содержанию господствующаго глаза, и точно такъ же все то, что выражаетъ собственный языкъ отдѣльныхъ формъ. Тогда нашъ глазъ скользитъ, все снова и снова отправляясь отъ своей точки покоя, и находитъ все новыя возбужденія и вопросы, которые, при его возвращеніи, разрѣшаются въ основномъ тонѣ глаза. И въ своемъ спокойномъ, широкомъ движеніи—взадъ и впередъ—онъ собираетъ ритмъ послѣдовательности напряженностей и разрѣшеній, общаній и исполненій, которыя мы ощущаемъ, какъ спокойное дыханіе здоровой жизни.

---

Въ портретѣ первенство принадлежитъ предметному. Хотя бы потому, что человѣческое лицо для искусства самый значительный изъ всѣхъ эмпирическихъ объектовъ; его прямой вкладъ въ цѣнность произведенія можетъ быть больше, чѣмъ вкладъ всякаго иного объекта. Человѣческое лицо является для насъ, благодаря фізіономической привычкѣ, чувственнымъ отраженіемъ душевной жизни; мы видимъ здѣсь психическое совершенно съ той же непосредственностью, съ какой мы схватываемъ, на примѣръ, глубину въ перспективномъ изображеніи пространства. Да и сама цѣль портрета состоитъ въ томъ, чтобы выдвинуть впередъ предметное. Онъ хочетъ, вѣдь,—именно это и дѣлаетъ его портретомъ—изобразить индивидуально опредѣленнаго человѣка, такимъ, каковъ онъ на самомъ дѣлѣ. Цѣль сходства есть существенное условіе портрета. Художникъ можетъ на мотивъ индивидуальнаго лица создать произведеніе, которое и безъ всякаго сходства будетъ обладать эстетической цѣнностью; но лишь въ томъ случаѣ, если онъ преслѣдовалъ сходство, и достигъ его, оно будетъ портретомъ.

Отношеніе художника къ предметному въ портретѣ пріобрѣтаетъ поэтому исключительный характеръ. Въ другихъ случаяхъ онъ заимствуетъ изъ дѣйствительности то, что ему нужно, не безпокоясь о томъ, существуетъ ли предметъ въ томъ видѣ, какъ онъ его рисуетъ, или нѣтъ. Здѣсь же его связываетъ часть дѣйствительности; онъ долженъ изобразить ее такой, какъ она есть; онъ связанъ всѣми

случайностями факта. Она связывает его тѣмъ болѣе, что заявляетъ притязаніе быть всѣмъ, въ его произведеніи. Портретъ долженъ стать изображеніемъ индивидуальнаго человѣка, его тѣлесныхъ и душевныхъ свойствъ и не прибавлять ничего, что не принадлежало бы этому человѣку.

Однако, онъ долженъ же быть и художественнымъ произведеніемъ, а для этого требуется больше, чѣмъ простое сходство. Недостаточно и того, если къ сходству присоединится исполненная со вкусомъ композиція и красивая распланировка поверхности. Декоративное лишь внѣшнимъ образомъ связано съ искусствомъ, какъ средство привлечь и удержать зрителя; изящество формы не даетъ эстетической самоцѣнности, и само по себѣ никогда не бываетъ достаточнымъ. Если портретъ долженъ быть искусствомъ, высокимъ искусствомъ, то необходимо возвышеніе объективнаго на степень метафизическаго. Ибо въ этомъ мы нашли признакъ искусства, если оно стремится стать не простымъ только украшеніемъ или забавой въ часы праздности.

Это возведеніе въ метафизическое достигается у большинства произведеній собственнымъ языкомъ формы. Въ музыкѣ уже потому, что здѣсь отсутствуетъ изображеніе предметнаго. Поэтому въ музыкѣ метафизическое остается непредметнымъ, но явственно возвѣщаетъ близость высшей дѣйствительности. Если же произведеніе предлагаетъ предметное, способное воспринять цѣнность формы, то метафизическое воплощается въ немъ. Это происходитъ уже съ пейзажами: еще легче это достигается при изображеніи человѣческаго и становится неизбѣжнымъ въ портретѣ, который дѣлаетъ человѣческое главнымъ и, собственно, даже единственнымъ содержаніемъ произведенія. Всѣ формальныя цѣнности портрета влагаются въ душевный міръ изображеннаго, какъ субстанція или какъ переживаніе момента, соединяясь съ тѣмъ, что уже дано въ фізіономическихъ чертахъ. Теперь понятно, какъ художникъ, благодаря языку своихъ формъ, можетъ поднять портретъ на степень метафизическаго. Но возникаетъ вопросъ: какъ совмѣстить съ этимъ настоящую цѣль портрета—нарисовать индивидуальнаго человѣка во всемъ его дѣйствительномъ своеобразіи и не давать ничего чуждаго ему? Портретъ долженъ быть похожимъ и не мо-

жетъ вводить ничего посторонняго. Развѣ это не будетъ поддѣлкой, если съ формальными цѣнностями включается въ душевную жизнь что-то, лежащее за предѣлами ея дѣйствительности?

Вѣдь, это бываетъ такъ рѣдко, что изображаемая личность въ жизни является видимымъ воплощеніемъ метафизическаго. Ванъ Эйкъ долженъ рисовать честныхъ строителей алтаря, Дюреръ—городскую знать или нѣсколькихъ императоровъ, Веласкець—кучку придворныхъ. Что героическаго можно найти въ нихъ? Это будничные люди съ будничными лицами.

Вопросъ вотъ въ чемъ: какъ совмѣстить постулатъ сродства на портретѣ съ постулатомъ метафизическаго содержанія? Какимъ образомъ произведеніе по своему смыслу можетъ стоять на одной ступени съ музыкой Бетховена и быть при этомъ всего на всего простымъ, правдивымъ изображеніемъ будничнаго человѣка, если на портретѣ всѣ цѣнности, создаваемые формами, непремѣнно объективируются и влагаются въ душу изображеннаго, то-есть усваиваются ему? Совмѣщеніе этихъ, повидимому, несомѣстимыхъ постулатовъ удастся тогда, когда мы находимъ въ человѣкѣ, въ задаткахъ его нравственно-героическихъ влеченій—возможность метафизическаго подъема; возможность, которая, можетъ быть, рѣдко, можетъ быть, никогда не осуществлялась, которая, слѣдовательно, ровно ничего, быть можетъ, не внесла въ наружный обликъ индивидуума, но которая однако не можетъ и противорѣчить ему,—возможность погружаться въ иную дѣйствительность. Иногда случается съ людьми внезапно, среди повседневнаго труда, что мысли ихъ касаются метафизическаго, и они видятъ свою обыденную жизнь, словно въ какой-то дали. Или же наступаетъ съ человѣкомъ на одинъ моментъ превращеніе, когда онъ заглянетъ въ глаза другу или сдѣлается свидѣтелемъ прекраснаго поступка. Этой возможностью всегда умѣли овладѣть мастера портрета съ пронизательностью художественнаго инстинкта. Они не довольствовались цѣлью—очертить отрывокъ душевной дѣйствительности въ ея характерномъ своеобразіи, но ставили своей задачей—нарисовать индивидуальное „я“ въ тотъ моментъ, когда оно охвачено метафизическимъ, какъ преломляется такое переживаніе въ этомъ, особенномъ индивидуумѣ? Быть можетъ, этотъ человѣкъ

знаетъ одну обыденность, или художникъ находить его только въ такихъ настроеніяхъ: тогда онъ долженъ умѣть создать человѣка внутренней интуиціей. Онъ долженъ въ своей фантазіи творчески завершить ту возможность, о которой мы говорили, онъ долженъ въ видѣніи представить себѣ этого особеннаго человѣка такимъ, какимъ онъ былъ бы въ свой метафизическій часъ. Говоря конкретно, портретистъ долженъ, не нарушая индивидуальныхъ особенностей своей модели, придать ей фізіономическое выраженіе, означающее удаленность отъ дѣйствительнаго, отрѣшенность, забвеніе эмпирическаго. Это вполне опредѣленное выраженіе, которое можетъ явиться у всякаго; но у всякаго—въ своихъ особенныхъ формахъ. Здѣсь художникъ остается въ границахъ предписаннаго сходства, потому что онъ не переступаетъ возможностей данной индивидуальности; а съ другой стороны, эта фізіономическая черта мотивируетъ присутствіе высшихъ цѣнностей: художникъ можетъ теперь въ мелодіи своихъ формъ включить метафизическое, такъ какъ оно мотивируется идеей сверхъэмпирической дѣйствительности, въ которой личность теряется. Высшая цѣнность становится внутреннимъ созерцаніемъ. Не бросалось ли тебѣ въ глаза, что портреты нашихъ величайшихъ мастеровъ, начиная съ Дюрера, Эйка и Тициана до Рунге, Лейбля, Фейербаха и Тома, — что всѣ они, какъ ни сильно подчеркиваютъ они индивидуальную особность, имѣютъ все-таки одну общую черту,—словно изображенныя лица родственны между собою и не похожи на остальное человѣчество? Если же ты пристальнѣе вглядывался въ нихъ, то ты замѣтилъ, что это взоръ ихъ сообщаетъ имъ сходство: общее у всѣхъ самозабвеніе взора, который устремленъ вдаль или уходитъ въ глубь своей души. Иногда кажется, что взглядъ ихъ ищетъ именно тебя; но подойди поближе,—и онъ оставитъ тебя; ты чувствуешь, что въ твоёмъ эмпирическомъ существованіи ты не можешь быть для него преградой въ границей; взглядъ портрета проходитъ сквозь тебя, словно устремленный въ иную дѣйствительность, по ту сторону жизни, которая скрыта отъ насъ.

### Замѣченныя опечатки:

Стран.	Строка.	Напечатано.	Должно быть.
15	4 св.	Я самъ.	„Я самъ“.
21	11 св.	отношеній	отношенію.
„	16 св.	непричинно	безпричинно.
23	7 св.	сцѣпокъ	оцѣнокъ.
107	15 „	избытокъ;	избытокъ—
„	11 „	ты	тѣ

## СОДЕРЖАНІЕ:

	стр.
Читателю . . . . .	7
Часть первая.	
I. Автономія эстетическихъ цѣнностей . . . . .	9
Часть вторая.	
II. Эстетическій объектъ . . . . .	47
Часть третья.	
III. Сущность искусства . . . . .	115
Часть четвертая.	
IV. Стилъ . . . . .	161
Часть пятая.	
V. Пониманіе искусства и художественная критика . . . . .	195
Часть шестая.	
VI. Живопись и рисованіе . . . . .	225
Часть седьмая.	
VII. Импрессионизмъ въ избирательномъ искусствѣ . . . . .	253
Часть восьмая.	
VIII. Двѣ проблемы портрета . . . . .	279