

70р  
К-64

ИОНАС КОН

ОБЩАЯ  
ЭСТЕТИКА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1921

199 +  
К-84

Служебный  
каталог

Ионас Кон



# О Б Щ А Я Э С Т Е Т И К А

86.

20.10.28

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ  
СЕКТОР ЦЕНТРАЛЬНОГО  
БИБЛИОТЕЧНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ  
ИМ. В. И. ДАВЫДОВА

ПЕРЕВОД  
Н. В. САМСОНОВА

№ 11834

Областная  
Библиотека им. Г. Д. Давыдова  
Фундаментальный  
отделение



10

12-64

~~25.15~~

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

ЛБФ

Цель этой книги—дать общий очерк системы эстетики, как критической науки о ценностях. Тем самым предлагаемый опыт с самого начала становится на почву, подготовленную для эстетической науки Кантом. Кант сумел окончательно установить самостоятельность эстетической области и обозначить ее границы, но, несмотря на некоторые высоко ценные намеки, он не дал настоящего определения ее содержания и ее значения. Это с большим рвением старалась выполнить позднейшая немецкая эстетика с Шиллера до Гегеля и Ф. Т. Фишера; но при этом критическая рассудительность, несомненно, утрачивалась все более и более; когда же после крушения системы Гегеля возникла большая осторожность, вместе с тем наступила, к сожалению, и поразительная анархия мышления. Сам Фишер, после того, как он с изумительным, мужественным отречением ниспроверг систему, возведенную им с таким большим трудом, не мог уже более достичь методической ясности. С тех пор очень многое было сделано в отдельных вопросах, но внутренняя связь науки угрожает утратиться совершенно. При таких обстоятельствах весьма своевременно вспомнить о той задаче, которую в свое время Гайм ставил философии нашего времени: „Задача заключается в том, чтобы догматическую метафизику последней системы переписать в трансцендентальную“ (Hegel und seine Zeit, Berlin, 1857, стр. 468). Эту программу оказалось возможным выполнить не с такою быстротою, как предполагал тогда Гайм. Потребовалась серьезная работа целого поколения исследователей, чтобы только вполне выделить и отработать критическое зерно из творения всей жизни Канта. Лишь в настоящее время стало возможным приступить к необходимому восполнению критицизма со стороны содержания, без опасения утратить строгую прочность критической основы.

Эти замечания показывают, что предлагаемую работу нужно рассматривать, как систематически-философскую. Однако живой интерес к моему предмету и удовольствие, доставляемое им, подают мне надежду, что, может быть, я принесу некоторую пользу и таким лицам, которые подходят к эстетике со стороны искусства, а не философии, критикам и историкам искусства, а, может быть, и художнику, который стремится выбраться из путаницы ходячих разглагольствований об искусстве и прийти к теоретической ясности. Как раз из внимания к такого рода читателям я старался сделать свое изложение настолько простым и понятным, насколько это казалось мне совместимым с научною строгостью. Конечно, философски неподготовленные читатели должны будут в некоторых местах опустить критическое обсуждение чужих воззрений, равно как и примечания, по большей части, написаны не для них.

Обсуждение литературы в систематически-философской книге всегда сопряжено с особыми затруднениями. Основательно обсуждать всех предшественников невозможно уже потому, что критика раздула бы в таком случае книгу в бесформенную массу. Краткое же упоминание часто искажает философскую мысль, так как правильно оценить ее можно только из ее связи. К тому же при такой необозримой литературе, какая имеется в эстетической области, недостижима даже хотя бы приблизительная полнота. Некоторые авторы преодолевали эту трудность тем, что они вообще избегали цитат. Однако я не решился прибегнуть к этому во многих случаях несомненно вполне оправдываемому приему, так как сведение счетов с мнениями других казалось мне слишком важным средством для понимания, а обсуждение мнений значительных предшественников—долгом литературной благодарности. Наконец, менее осведомленный в этой области читатель будет благодарен и за отрывочные указания литературы. Поэтому мои ссылки на литературу дают, по крайней мере, субъективный выбор из литературы: работы, из которых я действительно научился чему-либо важному, далее те, критическое обсуждение которых казалось мне желательным, наконец, многие работы, обратить внимание на которые, быть может, доставит удовольствие не одному читателю. Я наперед отрекаюсь при этом от пол-

ноты и субъективности,—я знаю, что всякий работавший в области эстетики будет изумляться, почему именно ланные работы упомянуты, а другие опущены. На литературу до Канта я ссылаюсь лишь в редких случаях.

Остановившись на неизбежных субъективных недостатках моей работы, я должен признаться еще в одном из них. От читателя едва ли ускользнет, что примеры из музыки приводятся значительно реже, чем из остальных искусств. Причина этого кроется в том, что я совершенно немзыкален. Поэтому я удовольствовался упоминанием лишь о тех общих отношениях этого искусства, которые доступны и чисто теоретическому пониманию. Это оказалось возможным потому, что я писал лишь общую эстетику, а не систему всех теорий искусства.

Фрейбург в Брейсгау, июнь 1901.

*Йонас Кон.*

---

## Пояснение сокращений при цитатах.

A. f. s. Ph.—Archiv für systematische Philosophie.

B. z. Ä.—Beiträge zur Ästhetik, herausgeg. v. Th. Lipps u. R. M. Werner.

Fechner: V. d. Ä.—G. Th. Fechner: Vorschule der Ästhetik. Leipzig, 1876.

Fiedler—Conrad Fiedler: Schriften über Kunst, herausgeg. v. Hans Marbach. Leipzig, 1896.

Goethes Werke, по изд. Hempel'a

Hartmann. I, II—Eduard v. Hartmann: Ästhetik I—Erster, historisch-kritischer Teil: Die deutsche Ästhetik seit Kant. Berlin 1886.

II—Zweiter, Systematischer Teil: Philosophie des Schönen. Berlin 1889.

Hegel, Ä.—Vorlesungen über Ästhetik, herausgeg. v. Hotho, 2-е изд. Berlin 1842/43 (Werke X Три части цитируются, как I, II, III).

Herders Werke, по изд. Saphan. Berlin 1877.

Kant K. d. U.—Kritik der Urteilskraft, страницы по изд. K. Kehrbaeh'a, Leipzig (Reclam).

Kant: Werke, по 2 му изд. Hartenstein'a, Leipzig 1867/68.

Lipps, K. u. H.—Komik und Humor. Hamburg 1898 (B. z. Ä., VI).

Lotze, G. d. Ä.—Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München, 1868.

Müller: Th. d. K.—Eduard Müller: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau, I, 1834, II, 1837.

Ph. St.—Philosophische Studien, herausgeg. v. W. Wundt.

Schillers Werke по изд. Karl Goedeke, Писма по изд. Fritz Jonas.

Solger, V. u. Ä.—K. W. F. Solgers Vorlesungen über Ästhetik, herausg. v. K. W. L. Heyse. Leipzig, 1829.

Stein, Ä.—Heinrich von Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart, 1886.

V. f. w. Ph.—Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie.

Vischer=Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen (последние томы Stuttgart), 1846—1857.

Weisse: *Ä.*=Christian Hermann Weisse: *System der Ästhetik*, Leipzig, 1830.

Z. f. Ph.=Zeitschrift für Philosophie u. philosophische Kritik (Fichte-Ulricische Zeitschrift).

Z. f. Ps.=Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane.

Zimmermann: *Ä.*=Robert Zimmermann: *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (вторая, систематическая часть), Wien, 1865.

---

## ВВЕДЕНИЕ.

Два возможных пути представляются для разработки философской специальной дисциплины. Или исходят из основных истин системы философии, определяют положение об-суждаемой специальной дисциплины в этой системе и выводят ее основные понятия из ее общих принципов, или же стремятся обосновать специальную дисциплину из ее своеобразной задачи и стараются, в заключение, отсюда установить также и более общее философское ее значение. Я намерен вступить по отношению к эстетике на этот второй путь <sup>1)</sup>. Это делается затем, чтобы предпосылки можно было развить и оправдать в ходе самого исследования. Тем самым читателю предоставляется возможность самому обсудить каждый шаг хода мыслей, он нигде не принуждается попросту принять предпосылки на веру. При этом не упускается из виду, каким преимуществом располагает тот, кто с самого начала может указать определенное место искусства и прекрасного в системе человеческих деяний или даже в законченном мирозерцании <sup>2)</sup>. Ему как бы сами собою даются руководящие линии исследования, уже элементарные определения освещаются тсю обширную связью, в которую они

---

<sup>1)</sup> Это различие лишь по видимости совпадает с различием Шлейермахера (Vorles. ü. Asth., herausg. v. Lommatsch, Berlin, 1842, стр. 21 след.) и, в особенности, Фегнера (V. d. A., I, 1)—эстетики „сверху“ и „снизу“. Последнее различие исходит, по существу, из противоположности дедукции и индукции. Мой же второй метод отнюдь не чисто индуктивен, он лишь стремится обрести принципы своих дедукций в самой эстетической области.

<sup>2)</sup> Такая система не неизбежно метафизична: Шлейермахер, напр. (op. cit., 50), усматривает это в том, что он называет этикою, т.е. в науке, которая устанавливает законы для свободной деятельности человеческого духа. Напротив, при выбранном нами плане уже самый метод, естественным образом, воспрещает привносить в исследование, явно или скрыто, метафизические предпосылки.

вступают. Несравненно более трезво должен начинать другой, который не в состоянии тотчас же указать такого рода связь; но, быть может, этот недостаток в известной мере компенсируется тем, что у него с большею ясностью проступает, что эстетическая область и ее рассмотрение могут, с своей стороны, привести в разрешение упомянутых высших философских задач.

Впрочем, уже самая эта постановка задач заключает в себе некоторую предпосылку: именно, что эта область как-либо отграничена, именно как эстетическая. Действительно, каждый привносит подобное отграничение в научное исследование, хотя бы лишь неявно и в смутных очертаниях. Не только мы, наследники исполинской работы мысли, приступаем к научной ориентировке с какими-либо определенными понятиями прекрасного и искусства, но уже первые исследователи, стремившиеся дать себе по этому вопросу более точный отчет, исходили при этом из различий повседневного словоупотребления, т. е. из в полном смысле слова еще в те времена донаучного мышления.

Здесь пред *софистами* и *Сократом* лежало два различных направления мысли; ибо поколение софистов и Сократа было, пожалуй, первым, относительно которого можно говорить о научной рефлексии об эстетических предметах. С одной стороны известные вещи, лица и действия почтительно обозначались предикатом „прекрасный“, с другой—существовали известные профессии, ставившие своей задачей производить вещи, лишь доставлявшие наслаждение и возвышавшие без всякой практической цели, вещи, которые должны были быть лишь прекрасными. Однако обычное словоупотребление предоставляло оба эти различия научному мышлению в самых разнообразных оттенках. Хотя слово „прекрасный“ и имело основное значение, отличавшее его от наполовину сродных понятий, однако оно,—как это обычно и всегда бывает с такими общими словами,—употреблялось и в гораздо более широком смысле, так что с ним совпадали другие обозначения, как-то: добрый, приятный и полезный <sup>1)</sup>. Таким

---

<sup>1)</sup> Ср. богатый лингвистический материал, который *Walter*, *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum*, Leipzig, 1893, сооставил из Гомера, трагиков и т. д.

образом, это слово представляло затруднения для попыток к ясному логическому расчленению, но в то же время оно противодействовало стремлению установить единство всех предметов ценности. Обозначения отдельных человеческих деятельностей, напротив, позаимствованы из фактически существующих различий. Что скульптор, с одной стороны, и сапожник с другой—делают нечто различное, это настолько же ясно, как и то, что собака—не кошка. Много труднее было, напротив, ближе сплотить группу профессий, практически не имевших между собою ничего общего, и образовать общее понятие художника, которое одинаково хорошо обнимало бы понятия поэта и живописца, архитектора и скульптора, музыканта и актера. Здесь, следовательно, разделяющее, обособляющее лежит ближе, чем связующее. Переработать в единство эти как бы противоречащие друг другу намеки донаучного словоупотребления было задачей научного мышления; и действительно обсуждение прекрасного сначала породило общее понятие прекрасного искусства, потребность же быть справедливым по отношению к искусству, наоборот, постоянно вновь освобождала понятие прекрасного от угрожающих смешений.

Когда мы в настоящее время исходим из тех умственных построений, которые господствуют над ходячею мыслью нашего времени, то мы находимся в положении, весьма отличном от положения Сократа: если бы мы назвали то, что обычное воспитание дает нам, как само собою понятное сокровище понятий, донаучным, то это мало соответствовало бы истине. Результаты научного исследования и философского размышления через тысячи каналов влились в поток повседневного словоупотребления. Они обогатили обычное мышление и несравненно более, чем обычно предполагают, отклонили его от его изначального состояния; при том они сами сгладились и во многих отношениях утратили свою первоначальную определенность. То, что они собою представляют теперь, является результатом длительного и запутанного исторического процесса. Принимая этот результат за отправную точку научного исследования, мы тем самым признаем себя наследниками этой истории. Мы исходим из предположения, что исторический процесс не станет сохранять и упрочивать лишние ценности и непра-

вочные логические расчленения; но мы лишь с осторожностью приступаем к этому наследству. Сохранится ли наша добрая вера в разумность традиционных различений, или же мы принуждены будем изменить их, и в чем именно, этому должно научить нас независимое исследование, которому мы предлагаем традиционный мир понятий, как руководящую нить, а не как авторитет. Таким образом, если мы называем прекрасное и искусство предметом эстетики, то это может иметь лишь предварительное значение <sup>1)</sup>. Это выражается уже в простой постановке рядом обоих понятий. При этом высказывается лишь общая принадлежность, а не какое-либо уже более близкое отношение их. Несовпадение обоих понятий становится однако заметным уже при первом взгляде. Мы ценим многие создания искусства, которые однако—по крайней мере, согласно словупотреблению повседневной жизни—мы затруднились бы назвать „прекрасными“. Странные причуды юмора, любовное проникновение в своеобразные особенности мира незримого, грозно возвышенная величина—все это относится к художественно изображаемому. Научное словупотребление помогло в этом затруднении тем, что придало слову „прекрасное“ расширенное значение. „Прекрасное“ стало означать то же, что „эстетически ценное“ вообще, и возвышенное, комическое и т. п. стали называть „модификациями прекрасного“ или как-либо подобным образом <sup>2)</sup>. Слово „прекрасное“ получает таким путем двоякий смысл; оно обозначает, во-первых, совокупность всего эстетически-значительного, во-вторых, тот особый род эстетической ценности, который обычное словупотребление обозначает словом „прекрасное“. Благодаря этому возникает опасность смешений и ошибочных заключений. Однако подобного рода опасность устраняется, если она замечена. Поэтому нет нужды в дальнейшем отказываться от принятого обозначения, если только в сомнительных случаях чрез соответствующие добавления

<sup>1)</sup> Это предварительное определение эстетики согласуется с данным Schasler'ом, *Ästhetik*, Leipzig und Prag, 1886, I, 1.

<sup>2)</sup> Такое словупотребление оправдывает, напр., F. Th. Vischer, *Das Schöne und die Kunst*, 2 e изд., Stuttgart, 1898, стр. 26.

указывать, какое значение имеется в виду. В новейшее время <sup>1)</sup> по аналогичным основаниям предлагали для более широкого понятия слово „эстетический“. Я буду прибегать к этому словупотреблению, когда это покажется целесообразным.

Однако определение „науки о прекрасном и искусстве“ и как первое ограничение нуждается еще в пояснении. Известная наука никогда не обозначается только чрез ее предмет, к ее логическому определению необходимым образом принадлежит, скорее же, и указание точки зрения, с которой она трактуется. Ибо о всяком предмете можно сказать и узнать о нем бесконечно многое. Так, искусство может быть предметом исторического изображения, его произведения могут рассматриваться, как документы человеческих познаний, внимание может быть обращено на технические процессы при их созидании, ее материал может анализироваться с естественнонаучной точки зрения и т. д. <sup>2)</sup> В противоположность такому многообразию возможных способов рассмотрение эстетики должно быть познанием общих существенных элементов. Этим на первых порах выставляется лишь требование, на выполнение которого, повидимому, имеется мало надежды. Однако простое рассмотрение наших популярных отправных понятий ведет нас еще на один шаг дальше. Что это,—можем мы спросить,—за род различия, которому служит слово „прекрасный“? Несомненно, не ограничение связанного общими признаками класса предметов, как мы ограничиваем его обозначениями „животное“, „растение“ и т. д. Ибо какие общие признаки можно найти в здании, человеческом лице, мелодии? На том же самом основании речь не может здесь идти об обособленном рассмотрении группы признаков, присущих многим вещам. Ни

---

<sup>1)</sup> *Karl Groos*, Einleitung in die Ästhetik, Giessen, 1892, 46—50. Его же: Ästhetisch und schön, Phil. Monatshefte, XXIX, 531—581, 1893 г. Задолго до Грооса такое же предложение по тем же самым основаниям сделал *Bürger*, Lehrbuch der Ästhetik, herausg. v. K. v. Reinhard Berlin, 1825, I, 16, 33, 70. И Шиллер жалуется на термин „красота“ в письме к Гёте от 7 июля 1797.

<sup>2)</sup> Fiedler, 7—39 дает, на ряду с другими точками зрения, в высшей степени поучительный обзор различных способов рассмотрения искусства.

пространственные, ни числовые, ни принадлежащие какой-либо связи ощущений особенности не общи всему называемому „прекрасным“. „Прекрасное“ не относится по своему значению к одному классу с такими словами, как протяженное, слышимое или цветное. Его смежными понятиями, с которыми оно может влутываться в споры о границах, являются скорее же такие, как доброе, истинное, полезное, приятное. Но все это предикаты, с помощью которых мы приписываем предмету ценность. То же самое получается, если мы будем исходить из искусств. Не общий способ работы, не сходство воспитания связывает живописца и поэта, музыканта и архитектора; но если общее высшее понятие обо всех этих деятельностях вообще правомочно, то это может протекать лишь из общности целей, из сходства суждения, которому подлежат продукты этих профессий. Если, стало быть, отграничение эстетической области должно быть обоснованным по существу, то принцип этого обоснования должен совпадать с принципом отграничения. Таким образом, мы можем сделать наше логическое определение более точным в том смысле, что *эстетика имеет целью исследование особого рода ценностей, господствующих в прекрасном и искусстве.*

Особый род ценностей будет всегда прилагаться к известной группе предметов или происшествий или и ключительно, или же в конкуренции с другими способами оценки. Определенному роду ценностей служат, далее, известные человеческие деятельности. Этот круг предметов, происшествий и деятельностей, поскольку он рассматривается в точки зрения общего рода оценки, называется *областью ценностей.* В этом смысле я буду говорить в дальнейшем об эстетической, логической и т. д. областях ценности.

Каждый род оценки в то же время выражает известное притязание, которое мы предъявляем относительно свойства оцениваемого. Из рода оценки вытекают далее предписания к достижению оцениваемого. Как те притязания, так и эти предписания можно представить в форме повеления. Тогда они носят название норм. Поэтому науки о ценностях часто называли нормативными науками. Я предпочитаю первое название: во-первых, оно подчеркивает первичный момент, так как нормы происходят из ценностей, если принять во

внимание условие их осуществления; во - вторых, слово „норма“ легко принимает в эстетике сбивающий с толку побочный смысл предписания творящему художнику, в известной мере правила, по которому могли бы создаваться произведения искусства. Но, как это само собою выяснится из определения эстетического содержания, художественное творчество не есть работа по правилам. Ценности действуют здесь, скорее же, как имманентная закономерность творческого гения.

Задача *общей* эстетики ограничивается тем, чтобы определить *общее* всей области ценностей и вывести важнейшие расчленения внутри этой области. В качестве *общей* эстетики эта книга отказывается как от объяснения теории отдельных искусств, так и от феноменологии прекрасного, как ее дали, напр., Ф. Т. Фишер и Эд. ф. - Гартман. Равным образом и философское рассмотрение истории прекрасного и искусства выходит за пределы моего плана. Все приведенное там и сям из этих областей служит к доказательству и пояснению общих положений.

Данное здесь определение задачи эстетики противоречит другим широко распространенным воззрениям. Многие предпочитают исследовать сущность прекрасного. Они полагают, что во всем прекрасном—совершенно независимо от нашей оценки его—кроется общая реальность. Но и эти *метафизики*, должны будут согласиться с вами в том, что мы познаем эстетическое прежде всего, как оцениваемое своеобразным способом; они должны будут, следовательно, признать нашу отправную точку, хотя бы они и не были довольны нашими результатами. Если бы существовала метафизическая система, истинность которой была бы доказана, то тогда, конечно, было бы возможно также вывести из нее эстетическое. Но всякая метафизика должна опасаться возражений со стороны теории познания. Далее представится необходимость установить границы нашего познания и вместе с тем само собою выяснится, почему нельзя следовать смелым попыткам эстетиков-метафизиков. Затем будут указаны при случае основные ошибки важнейших из этих систем. Однако, любители обычных резких выпадов и насмешливых замечаний по адресу великих метафизиков не найдут их в этой книге: в настоящее время важнее, в самом деле,

научиться от метафизиков тому, чего они достигли путем глубокого и основательного проникновения в область эстетических ценностей, чем заниматься их ошибками. Ибо метафизика, желая вывести ценность из „сущности“, часто улавливает решающие признаки ценности там, где мнит схватить сущность.

Однако, мое определение будет оспариваться также с различных других сторон. *Психология* часто высказывает притязание на эстетику, как на частичную свою область; в последнее время и *социология* утверждает, что лишь она могла бы дать настоящую основу искусствоведению. Наконец, можно встретиться иногда с открыто выраженным утверждением, чаще же с невысказанною явно предпосылкою, что в истории искусства<sup>1)</sup> сказано об искусстве все, что вообще пригодно к научной обработке.

Что касается, прежде всего, *психологии*, то задача ее заключается в том, чтобы разложить телесную часть действительности на ее элементы и установить формы и законы сочетания этих элементов. Переживания при эстетическом созерцании и творчестве также относятся, несомненно, к ее области. Но так как психологии столь же мало ведомы различия ценности, как и физике, то сама по себе она несколько не заинтересована в том, чтобы отграничить эстетическую область, как особую, и хотя бы отличить ее от области приятного. Эмоциональный процесс в обоих случаях сходен, условие ассоциации, влияние привычки, значение внимания дает сходную картину. И действительно, психологии столь же мало осталась бы ведомою эстетическая область, как и этическая, если бы эти различия не были даны ей откуда-либо извне. А если так, то психология не в состоянии установить сущность ценности, и чисто психологическая эстетика будет поэтому, — какие бы заслуги ни имели за собою ее исследования в иных отношениях, — страдать пороком беспринципности. Она оказалась бы еще более

---

<sup>1)</sup> Я употребляю здесь и ниже это слово в смысле истории *всех* искусств, а не в укоренившемся более узком смысле истории лишь *пластических искусств*.

беспомощною, если бы различия ценностей не прокрадывались в нее постоянно незаметным образом <sup>1)</sup>).

Быть может, нам возразят на это, что самый процесс оценки является все же душевным переживанием и поэтому должен рассматриваться в психологии. С этим нужно также всецело согласиться, однако это здесь столь же мало доказательно, как мало доказывало бы и возражение, что тоны, ведь, физические процессы и, следовательно, теория музыки должна быть частью физики. Ибо физика исследует возникновение тонов, как материальных движений, помимо их воздействия на человека, и психология совершенно аналогично рассматривает имеющиеся на лицо оценки, как факты, которые нужно описать и объяснить причинно, не заботясь о принципе их обоснования. Различение хорошего и дурного вкуса лишено для психолога всякого значения.

*Ф. Фейер*  
1) В У. д. А. Фехнера, этом в других отношениях столь будящем мысль произведении, в котором господство психологии нарушается лишь введением эвдемонистического принципа, I, 38 след., можно найти интересные примеры такого рода беспринципности. Так, по Фехнеру, все доставляющие удовольствие ассоциации, даже самые внешние, содействуют красоте предмета. По крайней мере, он не может найти никакого основания к тому, чтобы исключить их. Он притягивает, напр., II, 47, эстетику даже нашу радость и наш интерес, когда мы вновь видим какой-либо значительный для нас предмет. У *Lippsa* едва ли можно найти подобные вещи, зато у него психологам остается невыполненной программой. Его определение понятий искусства и художника (ср. особенно К. и Н., 208 сл.) всецело проникнуто точками зрения ценности. Этот нормативный элемент в своей эстетике открыто признает таким сам Липс (А. I. s. Ph., V, 94 сл.), но иля однако при этом далее простого утверждения, что психологический анализ и нормировка совпадают друг с другом. В подобном же противоречии находятся друг с другом и у *Кюльпе* утверждение, что нужно разрабатывать чисто психологическую эстетику (V. f. w. Ph. XXIII, 183) с его немотивированным с этой точки зрения введением „благороднейших произведений искусства“ (ib., 167). По отношению к подобным работам можно было бы думать, что все расхождение с ними сводится к спору о значении слова „психология“. Между тем дело идет здесь о том, чтобы: 1) выяснить господствующие точки зрения, как таковые, а не только вводить их на ряду друг с другом, 2) подчеркнуть принципиальное различие двух расходящихся научных интересов. В последнее время весьма строго провел разграничение психологии и эстетики *Мюнстенберг*, *Grundzüge der Psychologie*, I, Leipzig 1900, 145—152, при чем однако оставил без внимания, — повидимому, не без намерения, — вспомогательную роль психологии.

Поэтому основные понятия эстетики не могут возникать из психологии. Как вспомогательная наука, психология, конечно, необходима для эстетики, так как она научает общим законам душевной жизни, которым подлежит и эстетическое воздействие. И здесь приведенная выше аналогия с отношением теории музыки к физике сохраняет свое значение. Знание законов колебаний оказывает помощь теории техники, не затрагивая музыки по существу <sup>1)</sup>.

Социологическое обоснование эстетики разделяет с психологическим игнорирование точки зрения ценности. Оно не замечает, что она неизбежно должна применяться уже при решении вопроса, какие же социальные явления служат собственно эстетическим целям. Ответить на этот вопрос будет отнюдь не легко, в особенности, по отношению к первобытным народам, условия жизни которых, как простейшие, должны давать в особенности богатые выводы. Главный представитель социологической эстетики в Германии, Эрнст Гроссе, так же признал трудность этого вопроса, не сделав, однако, отсюда неизбежных выводов <sup>2)</sup>. При этом отнюдь не следует, конечно, отрицать, что этнографические исследования так же могут дать нам интересные выводы относительно истории искусства. Но отсюда никогда нельзя будет ничего извлечь для основных вопросов эстетики, подобно тому как теория познания не может почерпнуть никаких данных из знакомства с мышлением детей и диких.

Привнесение точек зрения ценности, неоправдываемое в психологических и социологических исследованиях, необхо-

---

<sup>1)</sup> Как изложенная здесь установка задач, так и, в особенности, разбор отношения эстетики к психологии согласуются с методом критической философии, как она, пожалуй, наиболее ясно представлена *Виндельбандом*, *Präludien*, Freiburg i. B., 1884 (русск. пер. Прелюдии, Спб., 1904).

<sup>2)</sup> *Ernst Grosse*, *Anfänge der Kunst*, Freiburg i. B. 1894, особенно 21 след. (русск. пер. Происхождение искусства, М., 1899). В своей новой книге: *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen, 1900, Гроссе, повидимому, оставил исключительно социологическую точку зрения и стал защищать союз психологической и социологической эстетики. Точку зрения ценности он вводит здесь на стр. 7 благодаря утверждению, что научное познание искусства должно выгустать из действительно живого чувства искусства. Конечно, это правильно,—но не будет ли в таком случае самым важным уяснить себе имманентные принципы этого чувства?

димо оправдывается в истории искусства. Ибо история всегда может выбирать свой материал лишь по принципам ценности<sup>1)</sup>. Правда, историки литературы или пластического искусства часто похваляются своею независимостью от всяких критериев оценки; по их словам, они хотят лишь понимать, предмет сам по себе для них, как и для естествоиспытателей, безразличен; красивли он или безобразен, это не составляет никакой разницы для их исследования. Подобные заявления в известной мере правилны против узких, односторонних историков, которые могут рассматривать великую историю лишь с точки зрения своего случайного индивидуального вкуса; сами же по себе взятые они утверждают почти невозможное. Если бы историк искусства не предполагал никаких различий ценности, то он не мог бы вообще отграничить своего материала. Если критерием понятия „дирика“ считались бы чисто внешние моменты, в роде разделения на ритмические строки, небольшого объема и отсутствия объективного повествования, то любой поэт имел бы такое же притязание на заслуженное признание, как Гёте<sup>2)</sup>. И если бы за „объективный“ критерий пожелали признать, напр., влияние на современников, распространение и т. д., то глава: „Коцебу“ всегда соперничала бы в наших историях литературы по объему с главою: „Шиллер“. Если для многих отраслей истории искусства, действительно, всякий, даже самый ничтожный пережиток имеет огромное значение, то причина этого лежит лишь в том, что неумолимое время произвело неблагоприятный для нас выбор, и незначительное становится, таким образом, интересным, так как оно является отголоском утраченного значительного или могло бы быть им. Но история искусства предполагает наличие значимых ценностей не только в целях выбора материала, но и для выбора того, что для нее значительно в произведениях искусства. Ни один историк не будет вычислять кубическую вместимость статуй или же считать существен-

<sup>1)</sup> Ср. *H. Rickert*, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*. Freiburg i. B., 1899, особенно 44 след.

<sup>2)</sup> Подобным же образом *Elster*. *Prinzipien der Litteraturwissenschaft* I. Halle, 1857, 52 — Павли Эльстер, благодаря своему смешению психологического анализа с нормировкой, нигде не достиг действительной ясности.

ной своей задачей констатирование числа букв в поэтических произведениях, скорее же он прежде всего выдвигает на первый план всегда эстетически значительное, все же остальное, лишь поскольку он стоит в связи с ним (техническую сторону и т. д.), или же поскольку отсюда можно заключить что-либо об историческом месте произведения.

Историк искусства часто совершенно не сознает этих направляющих его работу точек зрения ценности. Здесь не место исследовать, нужно ли и в какой мере нужно и полезно для него ясное сознание этих основ. Выдающиеся представители этих наук различно относились к этому вопросу. Но во всяком случае это сама по себе необходимая задача—исследовать и выяснить предпосылки, сделанные при этом. Эстетика находится к истории искусства в том же самом отношении, в каком философские дисциплины вообще к специальным наукам.

Что касается плана изложения, то здесь само собою возникает деление на три части. Чтобы, прежде всего, вообще доказать право постановки задач эстетики, нужно установить, можно ли отграничить эстетическую область ценности от других областей ценности и как именно. Приобретенные таким образом признаки эстетической ценности дают в то же время формальную характеристику области. При этом выяснится, что таким образом еще не раскрывается собственное содержание эстетических ценностей. Изыскание и установка этого содержания образует собою задачу второй части. Наконец, в-третьих, нужно будет задаться вопросом, на какое значение могут притязать прекрасное и искусство в общей связи нашего бытия и действия. Эта третья часть выводит уже нас за пределы чисто эстетической области и указывает на более глубокую связь всех философских дисциплин.

---

## Часть I.

### Отграничение эстетической области ценностей.

Последовательность и обоснованность дальнейшего исследования зависит от того, насколько удачно определим мы характерные признаки эстетической ценности. Поэтому все сводится к тому, чтобы вступить здесь на правильный путь исследования. Для нахождения такого рода признаков возможны различные исходные точки. Прежде всего представляется возможным исходить из понятия „прекрасного“ и попытаться дать его определение. Однако мы уже видели, что популярное значение этого слова не совпадает со всем объемом эстетической области. Если же расширить его значение, как это стало обычным в новейшей философии так, чтобы оно стало обозначать совокупность всего эстетически значительного, то получится такое построение мысли, которое еще нуждается в обосновании. Ибо, прежде всего, еще неясно, можно ли вообще найти общие признаки этой области. Слово „прекрасное“ в более широком смысле обозначает, следовательно, в начале исследования лишь проблематическое, а отнюдь не определенное понятие. Как ни пелесообразным, поэтому, может быть такого рода расширение смысла с других точек зрения, однако столь неопределенное понятие отнюдь не может служить опорным пунктом исследования. Поэтому необходимо избрать более точно определенный исходный материал. Эстетически ценное предстает пред нами, как результат человеческой деятельности, и его понимание, его восприятие есть равным образом деяние человеческого духа. Поэтому можно было бы думать, что с

помощью сравнительного рассмотрения этих деятельностей возможно найти существенные признаки. Однако отнюдь не ясно наперед, какие из многочисленных деятельностей художника будут эстетически существенными, и еще менее ясно, как должен относиться к прекрасному созерцающий, чтобы находиться в эстетически правильном отношении к нему. Если стремиться в данном случае к полному описанию, то легко может вкратиться много постороннего, нельзя будет найти более никаких общих признаков, и мы придем к отрицанию внутреннего единства эстетической области, отрезав себе путь к его обретению. Если же, наоборот, с самого начала выделить некоторую часть из этого запутанного многообразия, как существенную, то будет предположено как раз то, что еще нуждается в обосновании.

Однако, возможно стать по отношению к эстетическому еще на одну точку зрения, Мы высказываем о вещах,—производящих на нас впечатление,—эстетическое суждение, когда говорим о них, что они прекрасны, возвышенны, вызывают юмористическое впечатление и т. п. Мы хотим при этом подчеркнуть в них именно то, что составляет эстетическую ценность. Если бы, поэтому, нам удалось установить существенные признаки эстетической оценки, то мы с уверенностью могли бы сказать, что нашли своеобразную особенность именно эстетической области ценностей. Так как эта установка касается по существу особенностей суждения, как акта, то она совершенно независима также от особого содержания отдельного суждения, от его правильности или неправильности. Выбор этой отправной точки был гениальным делом Канта; его исследование суждения вкуса в сущности впервые обосновало эстетику, как науку. Однако Кант привлек в это исследование элементы, обособляемые по содержанию, благодаря тому, что отделил суждение о прекрасном,—при чем он понимает это слово в более узком значении,—от суждений о возвышенном. Для точной установки общего удобнее задаться вопросом о том, что общее *есть* эстетическим суждениям. В этом более широком смысле должен быть поставлен вопрос в дальнейшем <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Когда Герbart и Циллерман (А., § 43, стр. 17 след.) ставят возможность эстетики, как науки, в зависимость от эстетического суждения.

Кант нашел руководящую нить для исследования „суждения вкуса“ благодаря тому, что связал его с необходимыми составными частями суждения вообще. Независимо от вопроса, определены ли эти составные части у Канта наилучшим образом, эта схема во всяком случае не подходит в данном случае потому, что речь идет при так называемом эстетическом суждении собственно лишь об обсуждении. Мы приписываем при этом известную ценность, но не высказываем какого-либо объективно определяемого свойства. Поэтому дальнейшее исследование должно исходить из необходимых составных частей обсуждения, суждения ценности, и при каждой из этих составных частей нужно определить, какие свойства отличают ее в эстетическом обсуждении. Но каждое суждение ценности содержит три необходимых определения. Во-первых, там должно быть налицо оцениваемое, служащее, следовательно, логическим субъектом суждения. Следовало бы спросить, необходимо ли это оцениваемое в эстетической области относится к одному из главных классов мыслимого. Во-вторых, приписывается ценность. Эти ценности могут быть различного рода; чем отличается эстетический предикат ценности от прочих предикатов ценности? В-третьих, суждение это претендует на определенный род значимости. Когда я говорю: „это мне нравится“, то эта значимость ограничивается прежде всего *одним* лицом; когда я говорю: этот поступок нравственно хорош, то суждение выражает притязание на общее признание. Как обстоит дело с притязанием на значимость в эстетической области? Что эти три определения необходимо

---

они примыкают к великой методической мысли Канта. Но эстетическое суждение в то же время изображается ими, как существенный процесс эстетической области. Поэтому исследование эстетического суждения служит у них не правильному отграничению эстетической области, но оно у Циммермана скорее постулируется, чем последуется, с помощью мало ясных и часто сбивчивых понятий („объективные“ чувствования и, в особенности, „форма“—ср к этому *Ф. Т. Фишер*, *Kritik meiner Ästhetik. Fortsetzung und Schluss. Kritische Gänge*, N. F., VI, 1873). С помощью суждения,—по крайней мере, у *Циммермана*,—предпринимается, скорее же, совершенно неуместное интеллектуализирование эстетически ценного. Такое применение суждения с полным правом оспаривает *Лотце*, *G. d. Ä.*, 235 сл; Ср. так же *Bergmann*, *Über das Schöne*, 54—61.

и достаточно ограничивают класс суждений ценности, это легко видеть. К понятию оценки не относится ничего, кроме оцениваемого, определенного рода оценки и определенной области значения ценности. Итак, нужно попытаться определить своеобразность эстетической оценки по этим трем направлениям.

## Г Л А В А.

### Эстетически оцениваемое, как созерцание.

Эстетическими предикатами ценности, в роде „прекрасное, миловидное или возвышенное“ можно обозначать лишь непосредственное переживание. Сказать о понятии треугольника, что оно прекрасно,—не имеет никакого смысла. И роза, как род, не прекрасна, но лишь каждая отдельная роза, именно как отдельная <sup>1)</sup>. Когда мы говорим о прекрасных поступках и не смешиваем при этом недопустимым образом обозначения „хорошее“ и „прекрасное“, то мы разумеем при этом, что поступок непосредственно представляется нам прекрасным, мы оцениваем поступок, каким он является нам, а не мотивы его, как в этическом суждении. Когда мы хотим обозначить непосредственное переживание, как оно представляется нам, в противоположность всем его преобразованиям, то мы употребляем слово „созерцание“. В этом общем смысле нужно понимать это выражение и в дальнейшем. Согласно этому пониманию мелодия, образы фантазии, возникающие в нас при слушании стихотворения будут в той же мере созерцанием, как и видимый образ <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> *Kant*, Kr. d. n., § 8, 58 след. *H. Cohen*, *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, 1889.

<sup>2)</sup> Это словоупотребление стало настолько обычным со времен Канта, что возражения против него *Гартмана* (II, 22 след.) едва ли, повидному, заслуживают уже внимания. Ср., впрочем, о термине „созерцание“ *Vaihinger*, *Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft*, II, 5, Stuttgart.

Против этого утверждения могут возникнуть некоторые возражения. Прежде всего возразят, быть может, что хотя никто не назовет понятие треугольника красивым, однако математик может, пожалуй, назвать красивыми формулу или ход доказательства. Можно говорить и о красоте машины, при чем имеется в виду не внешний ее вид, как он представляется и взору непосвященных людей, но то, что могут усмотреть в ней лишь люди сведущие в ее конструкции. Если им при виде машины прежде всего бросятся в глаза простое и целесообразное сцепление всех частей, использование силы и достижение трудного результата с помощью возможно простейших средств, то они говорят о красоте машины. Математическая и механическая красота, повидимому, доказывают, следовательно, что наше логическое определение эстетического слишком узко. Но если ближе исследовать условия этих видов красоты, то окажется, что они скорее же дают подтверждение нашего определения. Математическая формула кажется, ведь, прекрасною знатому не только своею истинностью и плодотворностью, но сюда должен приводить, скорее же, еще другой момент. Большое количество выводов должно раскрываться сведущему взору уже при простом взгляде на формулу, полнота ее содержания должна представляться в поразительно простой и удобообозримой форме для того, чтобы можно было назвать ее красивою. Что и при виде машины дело обстоит подобным же образом, это ясно уже из данного выше описания. Следовательно, данное в понятиях должно в известной мере сводиться назад к непосредственному переживанию; так называемое интуитивное мышление должно соединять и оживлять анализирующую деятельность логической мысли для того чтобы можно было говорить о красоте абстрактных вещей <sup>1)</sup>. Можно сказать, что здесь

<sup>1)</sup> Тонко описания механической красоты дают *E. du Bois-Reymond*. *Naturwissenschaft und bildende Kunst*. Deutsche Rundschau, том 65, стр. 194 след., 1890 и *Guyau*, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, 1884, кн. II, гл. 3 (есть русск. пер.). Обстоятельно трактует эту проблему также *E. v. Hartmann*, II, 113 след. *Weisse*, I, 105, желает исключить математические формулы из прекрасного, как „призраки“, т. е. лишённые полной действительности, т. к. он стремится к тому, чтобы принципиально возвысить эстетическое над логическим. При этом он игнорирует существование указанных переходных форм.

речь идет о пограничном случае созерцательности, равно как, несомненно о пограничном случае прекрасного. Но такое выражение возбуждает новые сомнения. Прежде всего кажется недопустимым приписывать наглядному созерцанию степени. Благодаря этому границы созерцания и логического мышления становятся, повидимому, текучими, тогда как между обеими областями нужно, думать, существует радикальная противоположность. Ответ на это сомнение сам собою получится из разъяснения второго, более широкого возражения.

Когда утверждают, что красота дается созерцанию, как непосредственному переживанию, то при этом, повидимому, упускают из виду, что для постижения прекрасного часто необходимы бывают специальные знания. Красоту многих великих произведений искусства способен чувствовать лишь тот, кто привносит богатство переживаний, а часто даже— известное образование и определенные знания. Но это, повидимому, противоречит „непосредственности“ эстетического, так как непосредственно созерцаемое должно бы было быть одинаково доступным всем людям, обладающим здоровыми органами восприятия. Однако все это возражение основывается на непонимании природы созерцания. Во все видимое и слышимое постоянно, ведь, приходят совершенно незаметным образом не относящиеся к чувственному ощущению составные части, и лишь они впервые порождают действительное созерцание из беспорядочной массы впечатлений. Уже то, что из этой массы мы воспринимаем отдельные группы, как особые предметы, отчасти является результатом таких привходящих факторов. Мы знаем, что кружку можно снять со стола, пятно же в дереве неразрывно связано с ним. Далее, когда мы видим стол, то мы непроизвольно восполняем случайно представляющийся нам перспективный вид до правильного телесного образа. Предложения на родном языке мы понимаем и когда они произносятся неясно. Как много при подобном понимании восполняется из предвосхищения общей связи, ясно видно в том случае, когда в речи попадаются неизвестные собственные имена или числа: тогда понимание тотчас же прекращается. Если таким образом уже каждый простой акт познания, всякое восприятие предмета представляет собою

нераздельно сложный акт из прямых впечатлений и входящих воспоминаний, то то же самое правильно в еще гораздо большей мере в тех случаях, когда предмет созерцается более пристально, как интересующий нас. Уже почти тривиальным и школьным стал тот пример, насколько различно созерцают дерево разные люди,—напр., дровосек, усталый путник, ботаник и живописец <sup>1)</sup>. Поэтому приводить все привнесенное в простое чувственное впечатление, как доказательство против созерцательного характера процесса, значит превращать чистое созерцание в никогда неосуществимую абстракцию. Называя все эстетическое созерцанием, нельзя применять это слово в подобном значении. Мы понимаем скорее же под созерцанием переживание, как оно непосредственно представляется нам. К этой непосредственности принадлежит и то, что мы привносим из сокровищницы нашего внутреннего мира, на ряду с тем, что дает нам ощущение. Оба момента разделимы лишь в научной абстракции, для созерцающего же человека они образуют единство. Тем самым уже сказано, что одинаковое на вид впечатление поредит неодинаковое созерцание у различно подготовленных людей. Из разобранных нами возражений можно даже извлечь доказательство в пользу созерцательного характера всего эстетического, если мы поставим ближайший вопрос, при каких именно условиях имеющиеся на лицо опыты, познания и т. д. делают возможным эстетическое переживание. Ибо все опыты и познания, которыми мы располагаем, лишь тогда помогают нам в эстетическом восприятии, когда мы в созерцании можем забыть о них, как о чем-то обособленном. К чуждому нам художественному миру мы сначала, быть может, попытаемся подойти исторически, мы уясняем себе его возникновение, осваиваемся с господствующими в нем представлениями, а затем пытаемся найти и в природе прообразы, из которых оно исходило. Но все эти старания еще не эстетические состояния, но лишь приготовления к нему. Только когда при взгляде на художественные произведения мы не нуждаемся уже более в рефлексии над по-

---

<sup>1)</sup> В несколько иной (анекдотической) форме у *Steinthal*, *Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft*, 2 изд. Berlin, 1881, 225.

добного рода вещами, когда стихотворения и картины непосредственно говорят и раскрываются нам, тогда мы получаем от них настоящее наслаждение <sup>1)</sup>. Очевидно также, что эта непосредственность, с которою наши познания и опыты входят в созерцание, приобретена. Тем самым сказано так же, что бывают промежуточные случаи между абстрактным познанием и созерцательным опытом, и выясняется, в каком смысле можно говорить о степенях и пограничных случаях созерцательности.

Итак, предметом эстетического суждения всегда бывает непосредственно-созерцательное переживание.

## П Г Л А В А.

### Эстетическая ценность, как чисто интенсивная <sup>2)</sup>.

Все предикаты ценности можно подразделить на два класса. Или мы ценим что-либо потому, что оно помогает нам достичь чего либо другого, или же мы ценим что-либо по внутреннему его значению. В первом случае мы говорим

<sup>1)</sup> Кант в данном случае упустил из виду состав созерцания, — вообще говоря, вполне известный ему, что повело его, особенно в К. д. и. § 16, стр. 76, к ложным выводам из его в иных отношениях столь удачной формулировки „помимо понятия“ („ohne Begriff“). Лишь против таких промахов Канта, а не против его принципов, правомерна критика, в роде Бергмановой (*Über das Schöne*, Berlin, 1887, 46—54). На значение интеллектуальности в созерцании для эстетики указывал особенно *Oersted*, *Geist in der Natur*, III, 129 след. Leipzig, 1851; ср. *Hartmann*, I, 202 сл.; также *Stein*, *Ästhetik*, 13, дает превосходное изложение. Детальный психологический анализ того, что в нашей работе лишь намечено, дает *O. Külpe*, *Über den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks*, V, f. w. Ph., XXIII, 145—183. 1899.

<sup>2)</sup> Часть изложенных в этой главе мыслей я опубликовал уже раньше (*Beiträge zur Theorie der Wertungen*, II Teil, Z. f. Ph., CX, 246—262). Однако эти мысли не только праведны здесь дальше в известном направлении, то так же во многом переработаны и точнее формулированы, чему много способствовали возражения проф. *Г. Рихерта* и *Dr. Э. Ласка*. Обоснование терминов „интенсивный“ и „консекутивный“ и указание на некоторых предшественниках можно найти в этой прежней работе.

что оно служит средством к цели. Степень оценки зависит при этом как от значения цели, так и от пригодности средства. Во втором случае мы ценим что либо ради него самого, поэтому степень и мера ценности лежит исключительно в самой этой вещи. В первом случае мы можем говорить о консекутивной, во-втором—об интенсивной ценности. Ясно, что во всех эстетических оценках речь идет об интенсивной ценности. Бессмысленно сказать, что вещь прекрасна или возвышенна ради какой-либо цели. Правда, известная вещь, напр. здание, может быть одновременно прекрасною и целесообразною, но тогда речь идет о совпадении обеих оценок, и нельзя сказать, что предмет прекрасен, поскольку он целесообразен. Правда, много говорилось о том, что целесообразность способствует красоте; но если присмотреться ближе, то окажется, что она прекрасна лишь, поскольку она сама непосредственно проявляется и воспринимается и, таким образом, претворяется в интенсивную величину. В силу общей человеческой особенности то, к чему первоначально стремились ради чего-либо другого, затем становится само по себе ценностью. Во многих случаях такого рода смешение ценности происходит именно потому, что целесообразность в известной мере вбирается в созерцание и может быть пережита эстетически непосредственно. Впрочем такого рода возражение, заимствованное из условий существования двух видов оценки, их взаимной помощи и т. д., совсем не затрагивает того, о чем здесь идет речь. Здесь мы имеем дело с логическим разграничением видов оценки, реальные отношения их объектив друг к другу будут занимать нас впоследствии (в третьей части).

Может показаться, что это второе определение не вносит ничего нового по сравнению с прежним, так как не посредственное созерцание только и может оцениваться, как интенсивное. В самом деле, не следует упускать здесь из виду внутреннюю связь. Однако внутренняя связь не есть еще тождество. Созерцание вполне может оцениваться консекутивно, когда, напр., врач стремится достичь возможно более определенного индивидуального созерцания больного, чтобы установить причину страдания и путь к излечению, или когда судья старается до суда составить себе возможно более обстоятельное наглядное представление (созерцание)

о подсудимом, его предшествующей жизни и поведении, чтобы быть в состоянии судить на основании этого вживания, мог ли подобный человек совершить такого рода деяние. И наоборот, не созерцательное, наприм., чисто абстрактное научное познание, или лишь косвенно познаваемая чистота нравственной воли могут оцениваться интенсивно.

Таким образом, признак интенсивности отграничивает, правда, эстетическую ценность от полезного, но не от истины и от добра, так как и истина и нравственная воля оцениваются не по своей полезности для чего-либо, но сами по себе. Тем не менее и истина и добро лишены, повидимому, своеобразного самодовлеющего характера эстетической ценности. Нужно попытаться логически определить это различие. Начнем при этом с сравнения эстетической и логической ценностей. Логическая ценность есть ценность истины. Она высказывается в суждениях—по крайней мере все, о чем может высказываться истина, легко привести в форму суждения. Ценность, которую выражает слово „истинный“, интенсивна. Бессмысленно сказать: то или другое истинно для той или иной цели <sup>1)</sup>. Иначе обстоит дело, когда мы задаемся вопросом о значении истинного суждения. Не всякая истина, ведь, устанавливается нами. Когда мы в повседневной жизни высказываем суждение, то мы всегда делаем это ради известной цели. Мы хотим, наприм., обратить внимание другого на что-либо, т.-е. по-

---

<sup>1)</sup> Может показаться, пожалуй, что сущность ценности истины нужно полагать в отношении суждения к какой-либо вне суждения (хотя и не вне сознания) существующей связи. Когда мы приписываем истинность какому-либо суждению, напр, „эта собака—коричневая“, то можно было бы сказать,—так полагаем мы,—что в определенной связи с другими комплексами восприятия переживается также цвет „коричневый“. Эта связь указывает за пределы суждения. Однако против такой формулировки можно выставить возражение с точки зрения *Риккерта* (*Gegenstand d. Erkenntnis*, особенно гл. XIV, 63—66). Существование, согласно этой точки зрения, есть не что иное, как необходимость суждения. Отграничение истинного суждения „эта собака коричневая“ от переживания коричневого цвета основывается лишь на том, что вместо логически существенного согласия с истинным фактом подставляют логически несущественную словесную формулировку. Не желая входить здесь в обсуждение теории *Риккерта*, укажем лишь на то, что избранная в тексте формулировка может согласоваться и с этой теорией.

двинуть его на переживание известного созерцания (напр., пролетающей мимо птицы), или же мы желаем для самих себя обозначить одну из бесконечно многих составных частей переживаемого и таким образом зафиксировать ее для нашей памяти. Уже вступая в связь с этой ближайшей целью, суждение выходит за собственные пределы. Это тем более имеет место, когда с этой ближайшей целью связываются дальнейшие практические цели, например, предотвращение опасности принятием известных мер предосторожности. Но и там, где подобные внешние цели не связываются с установлением истины, в рассказе о фактах ради них, и прежде всего в науке, каждая отдельная истина приобретает ценность лишь благодаря своему значению для целостного знания. По поводу нового факта экспериментальной физики мы задаемся вопросом, что он дает для нашего теоретического умозрения о сущности физического мира. На исторический факт мы обращаем внимание, поскольку он проливает новый свет на общую связь исторического процесса. Таким образом при каждом отдельном факте здесь проводится целое, хотя и не в качестве средства, но в качестве члена каждый отдельный факт принадлежит здесь к целому. Насколько иначе обстоит дело с отдельными эстетическим творением или созерцанием! Лирическое стихотворение, картина или симфония не вступают в какую-либо связь. Каждое из них представляет собою нечто самодовлеющее, в себе покоящееся целое; ценность их заключается в них самих, а не в том вкладе, который они делают в целое. Конечно, мы можем стараться поставить произведение искусства ради научных целей в историческую связь или указать место отдельного эстетического переживания в системе эстетики; но, лишь пародируя и высмеивая науку, можно сказать, что собственная ценность произведения искусства обуславливается этим отношением к целому. Основное различие между наукою и искусством можно, следовательно, выразить таким образом: исследователю всегда преподносится при всякой его деятельности общая связь науки, наука, как целое, для него—реальность, даже единственная реальность; его собственная деятельность служит этой реальности, растворяется в ней. Творящий художник имеет в виду лишь свое произведение. Оно—то

целое, к которому он стремится, которому он приносит себя в жертву. Искусство, как целое,—для него лишь общее понятие. И также поступает тот, кто наслаждается произведением искусства. И он не думает при этом о совокупности других художественных произведений; или же, если и думает о них, то он уже подменяет состояние эстетически наслаждающегося и воспринимающего состоянием критика.

Чтобы найти точное обозначение этой противоположности, можно сказать так: интензивная ценность прекрасного основывается всецело на отдельном прекрасном, она *имманентна*; интензивная ценность истинного всегда указывает в своем значении за пределы отдельной истины, она *трансгрессиентна* <sup>1)</sup>. Эта противоположность сродна с рассмотренной раньше противоположностью „интензивного“ и „консекутивного“, но не тождественна. Там суть дела заключалась в вопросе, имеет ли ценность значение лишь как средство, или же сама по себе, здесь же—в вопросе, указывает ли ценность по природе своей на какую-либо дальнейшую связь. Так как имманентность представляет собою, в известной мере, добавление и восполнение интензивности, то позволительно называть имманентно-интензивную ценность также *чисто интензивною*. Уже стремление избежать громоздкого двойного слова оправдывает предпочтение этой терминологии в дальнейшем.

Из изложенного здесь различия науки и искусства можно вывести важное следствие для написания истории искусств. Так как всякое художественное произведение довлеет себе, как целое, то произведение, которое действительно достигает здесь своей цели, не может, как таковое, быть превзойденным. Сообразно с этим понятию прогресса в историческом изображении искусств отводится значительно более узкое место, чем в истории науки. Наука идет вперед вместе с каждым, хотя бы и незначительным самим по себе открытием, подтверждением, образованием понятия. Владующий современною физическою наукою дальше ушел вперед,

---

<sup>1)</sup> Выражение „трансгрессиентная“ я предпочитаю близкому к нему термину „трансцендентная“, так как гносеологическое применение этого слова может подать повод к недоразумениям.

чем Галилей или Ньютон. В исторических науках нечто подобное более сомнительно, но по крайней мере в обсуждении великой связи мировой истории и в объеме фактических знаний современный историк стоит выше хотя бы даже Фукидида. Совершенно иначе обстоит дело в искусстве: после Гомера не было, по существу, никакого прогресса. В искусстве есть иное, новое, формы и содержания, самую возможность которых нельзя было предчувствовать на стадии гомеровского эпоса; но подобно тому, как художественное произведение в своей обособленности представляет собою нечто само по себе ценное, так оно остается непревзойденным в своей особой ценности. Может случиться так, что предпосылки, необходимые для его понимания, будут утрачены для непосредственного сознания, и окажется необходимым прибегнуть к посредству науки. Так обстоит в настоящее время дело с Данте. Но это не значит превзойти или преодолеть произведение искусства. Конечно, существует прогресс в техническом господстве над материалом, в открытии новых средств выражения, соответствующих определенной ступени развития художественного гения. Но прогресс этот имеет свои границы, ведет лишь до завершенного кульминационного пункта. Можно сравнить объем эстетически переживаемого в различные времена, и тогда, пожалуй, говорить также о прогрессе, но это все же нечто иное, чем утверждение, что значительное художественное произведение может быть превзойдено, как таковое <sup>1)</sup>.

Подобно истине и красоте интензивна и нравственность. Какт говорит, что повсюду нет ничего в мире, и даже вообще и вне мира нельзя помыслить ничего, что можно было бы без всякого ограничения назвать добрым, кроме доброй воли <sup>2)</sup>. Но воля, как таковая, заключает в себе нечто, выходящее за ее пределы. Как воля, она стремится к цели. И если и ее нравственность заключается, по существу, в том, что она полагает себе цель, которую познает, как свою

<sup>1)</sup> Наложянное здесь различие между наукою и искусством было известно уже Шиллеру. Ср. его письмо к Фихте от 3—4 августа 1795 г. Шисья. IV, 222 сл., 226, 230).

<sup>2)</sup> Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, I Abschnitt, Werke, IV, 241

обязанность, то в самом этом стремлении к цели заключается уже трансгрессиентный момент. Трансгрессиентность лежит здесь первоначально в другой области, чем при логической ценности, именно, не в приводящей второй оценке („значение“), но в своеобразном характере оцениваемого. Но вторично из этого своеобразия оцениваемого возникает также второй род моральной оценки, смешение которой с первой, в строжайшем смысле моральной, повело в этике ко многим затруднениям. Нравственно добра воля, которая поступает согласно с долгом и движима познанием своего долга. Познание же своего долга зависит от ее разумения, и не только мыслимо, но это факт, что относительно содержания долга в каждом данном случае нет согласия. Это несогласие в значительной степени вызвано различием повиваемых целей и задач человеческой жизни. На ряду с внутренней нравственностью воли выступает объективная нравственность цели.

В мою задачу здесь не входит проследить далее эту двойственность оценки; в данном месте она важна лишь, поскольку она выражает трансгрессиентную связь этической области. Подобная связь отсутствует при деятельности эстетически воспринимающего. Он всецело поконится в акте восприятия; эстетическое впечатление, поскольку оно именно эстетическое, не вторгается в мир действия. А если и вторгается, напр., благодаря изменению настроения воспринимающего, то это прежде всего не имеет ничего общего с его эстетическим значением. Иначе, конечно, обстоит дело у эстетически творящего. Взору художника законченное произведение предносится, как цель, и разнообразие его деятельности находится под влиянием этой цели. Как творящий, он действует, и для успеха его работы весьма важно направление и чистота его воли. Здесь мы видим перед собою взаимное проникновение обоих видов оценки. Но в законченном художественном произведении опять-таки имеет значение не воление, но достигнутое.

Благодаря своей чистой интенсивности эстетическое высвобождается из сплетения наших интересов. Нетрудно видеть, с какою легкостью моя формулировка переводится в выражение Канта, что прекрасное нравится „помимо инте-

реса“. Я интересуюсь известным предметом,—это значит для Канта, что у меня что-либо связано с *существованием* этого предмета. В каком смысле Кант хочет исключить из прекрасного подобный интерес, это показывает пример, который он приводит для пояснения. Красота дворца остается для меня тою же самою, если даже я вместе с Руссо осуждаю его существование, как порождение тщеславия великих сего мира <sup>1)</sup>. Многие противники, нападавшие на формулировку, понимали Канта в том смысле, что он отрицал за содержанием прекрасного всякое отношение к нашим интересам, к тому, что мы обычно любим или ненавидим. При таком понимании достаточно, конечно, указания на какую-либо картину или стихотворение, чтобы опровергнуть Канта. Нужно признать, что иногда он близок бывает к такому толкованию, однако оно не затрагивает самой сути его мысли. Все интересы входят в прекрасное, но они тем самым перестают быть интересами в смысле Канта, они растворяются в чистом наслаждении созерцания. Возможность указанного недоразумения побуждает меня, наряду с более общими систематическими мыслями, к тому, чтобы отклониться в этой работе от терминологии Канта.

С мыслью о незаинтересованности прекрасного тесно связано определение его, как игры. Согласно с прежними намеками <sup>2)</sup>, Шиллер определил художественный инстинкт, как инстинкт игры. Он хочет обозначить этим термином именно указанную свободу от уз нужды и долга. Своими известными словами: „человек бывает вполне человеком, лишь когда он играет“ <sup>3)</sup>, он отклоняет всякую мысль о том, что

<sup>1)</sup> К. d. U. § 2. 44—45. Понятие бескорыстного, незаинтересованного наслаждения не создано Кантом. До Канта его высказывали, наряду с некоторыми другими, Круза (*Stein*, Entstehung, 99) и Геммесон (*Stein*, 189 след.), в Германии, напр., Ридель, *Theorie der Schönen Künste und Wissenschaften*, J. na. 1767. Ср. *Herder*, Werke, IV, 46 Anm.

<sup>2)</sup> Помимо Канта, К. d. U., §§ 9. 35, 54, стр. 61, 149, 203 сл. (ср. *Schlapp*, *Kants Lehre vom Genie*, Göttingen. 1901, места, указанные в регистре), такие намеки встречаются и у некоторых англичан, напр., у *Hogarth*, *Zergliederung der Schönheit*, übersetzt v. Mylius, zweiter Abdruck. Berlin u. P. t. s. d. a. m., 1754, стр. 8 Ср. *Selger*, V. ü. A., 25.

<sup>3)</sup> Письма о художественном воспитании, письмо 15. Werke, X, 327

здесь ценность эстетического принижается. Было бы, впрочем, заблуждением во всякой деятельности игры усматривать некоторого рода эстетическое состояние. Играть можно и с мыслями и с поступками; эстетическое же переживание всегда является восприятием данного наглядно-созерцательно. Художественное творчество, далее, вообще уже не имеет более ничего общего с игрою, ибо „nur des Müssels schwerem Schlag erweicht sich des Marmors sprüdes Korn“. Далее, вообще всякая игра не может предъявлять притязания на необходимое значение, что, — как будет показано в следующей главе, — является, характерным для эстетической области. Из всего этого следует, что из рассмотрения всевозможных игр никогда нельзя будет вывести характерные особенности эстетического <sup>1)</sup>).

Чистую интенсивность эстетического по-своему выразил также *Шопенгауэр*, когда он писал, что эстетически созерцающий субъект „уже не следует более, согласно закону основания, за отношениями, а успокаивается и растворяется в безмятежном созерцании предстоящего объекта *вне его связи с каким-либо другим*“ <sup>2)</sup>. Отсюда видно, что освобождение от закона основания касается внешних отношений

<sup>1)</sup> Подобные надежды, повидимому, близки некоторым биологически настроенным мыслителям нового времени, в особенности *Г. Спенсеру* Основы психологии, т. II, часть IX, гл. IX, §§ 533—535, и, хотя он и более осторожен, *Гроосу*, *Die Spiele der Tiere*, Jena 1896, 2-е изд. 1907; *Die Spiele der Menschen*, Jena, 1899. В особенности сомнительно, что игры понимаются, как подготовка к „серьезной жизни“. Такой способ рассмотрения конечно, оправдывается биологически, но совершенно искажает своеобразный характер эстетического. Poleмика *Гердера* против *Канта* и *Шиллера* бьет мимо цели, так как рассматривает игру, как баловство, ничтожное занятие (*Kalligone*, Werke, XXII, 130, 143 след.). Его негодование было бы более понятным, если бы он имел дело с упомянутыми более новыми писателями. Против теории Шиллера, понятой в духе Спенсера, возразил, напоминая Гердера, *Гюйо*, „*Problèmes de l'esthétique contemporaine*“ Paris, 1884, кн. I (есть русск. пер.). — Исследование игр может пролить свет скорее на происхождение, чем на сущность искусства. В этом отношении богатое собрание материалов у Грооса, конечно, заслуживает всякого внимания. Однако и здесь нужно, наряду с игрою, принять во внимание многое другое. Ср., напр., *Bücher*, Arbeit und Rhythmus, 2-е изд. (есть русск. пер.).

<sup>2)</sup> Мир как воля и представление, т. I, § 34 (по Grisebach, у I, 243)

эстетически созерцаемого к другим вещам и, в особенности, к воле созерцающего. Было бы заблуждением и несправедливостью по отношению к самому Шопенгауэру, если бы это положение истолковали в том смысле, что внутренние отношения в художественном произведении равным образом не следуют закону основания. Поэт может вводить иные, чем в природе, сочетания, причины и действия, но подобно тому, как самый ад имеет свои права, так даже сказка подлeжит своеобразным причинным законам. Но, в целом, эстетически созерцаемое высвобождается созерцающим из общей связи вещей. К этой мысли Шопенгауэра можно присоединиться и не разделяя его метафизически-мистического объяснения.

Если наслаждение от эстетического объекта должно быть чисто интенсивным, то он должен представляться высвобожденным из цепи интересов, в борьбе которых протекает наша жизнь. Мы не спрашиваем более, в чем его польза или вред, как долго он существует и куда он денется. Прекрасное берется само по себе, без внимания к его значению в иных отношениях. Так как в сутолоке нашей жизни все вещи обычно рассматриваются с той точки зрения, как они действуют, то вещь кажется нам действительной, лишь поскольку из нее вытекают известные действия. Уже язык наш выражает это, производя слово „действительность“ от „действовать“. Что не действует, что стоит вне связи причин и следствий, о том думают, что оно лишено настоящей действительности, оно—видимость (Schein). В этом заключается подлинное значение понятия „эстетическая видимость“. Это понятие столь же применимо к прекрасному в природе, как и к прекрасному в искусстве, хотя,—как это сейчас же будет показано ближе,—объективная отрешенность художественного произведения много помогает ему. Это понятие не имеет ничего общего с гносеологическим вопросом о том, насколько вообще в вещах мы постигаем их истинную сущность. Уже самое название угрожает опасностью смешать понятие эстетической видимости с этим вопросом. Поэтому я предпочитаю другие способы выражения. Много способствовала этому смешанию все еще заслуживающая, по истинной своей сути, дальнейшего рассмотрения мысль гегелевской философии, что в

прекрасном наглядно-созерцательно проступает идея, т.-е истинная сущность вещей. Этот переход в наглядно-созерцательную форму никогда не может мыслиться завершенным, его завершенность есть лишь видимость, но такая видимость, сквозь которую просвечивает истина, подлинная, прекрасная видимость. Это понятие видимости было смешано с выше развитым, с которым оно, в действительности, не имеет ничего общего, кроме имени, и тем подало повод к неясностям <sup>1)</sup>.

Так как наша жизнь состоит в сплошь связанной цепи обязанностей, интересов и действий, так как *все, с чем мы встречаемся*, втянуто в этот круг, то не легко по отношению к вещам природы оставаться в чистой интенсивности эстетического созерцания. Прежде всего это возможно по отношению к таким вещам и происшествиям, которые не имеют большого значения для нашей жизни. Цветок, пейзаж легче созерцать чисто эстетически, чем человека; играющее дитя

<sup>1)</sup> Ср. Гегель, А. I, 11 след. Уже Шиллер близко подходил к подобному рода мыслям, когда он в „Идеале и жизни“ отождествлял прекрасную видимость с платоновской идеей. Подобные же переплетения проблем у Фишера, I, 148 сл., 170 сл., где проступает также еще значение: видимость—поверхность, в противоположность внутренности тела; новая путаница, которая ведет свое начало от К. Ph. Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788 (Neudruck: Deutsche Litt.—Denkmale, 31. Heilbronn, 1839), стр. 15 и от Solger'a, Erwin, I, 62. Равным образом и Weisse А, I, 118, говорит, „что явление и форма вещей, как прекрасные, выступают под образом вечности, тогда как самая вещь и ее внутренняя суть остаются конечными и временными“. Каррьер (Asth, I, 3-е изд. 1885) и Гартман пользуются, далее—в самом начале их эстетик — понятием „видимости“, чтобы определить сферу прекрасного, и исходят при этом из теоретико-познавательных рассуждений, связь которых с эстетикой поддерживается лишь словом „видимость“.—Ревче разграничивает уже Цилмерман, А., 63 след. „метафизическую“ и „эстетическую“ видимость, однако употребляет слово „видимость“, стр. 158 сл., в совершенно ином смысле и смешивает, стр. 81 (§ 189), вновь разграниченные им значения.—Очень хорошо говорит Липс, А. f. v. Ph., V, 102: „Мы не „верим“ тому, что мир видимости есть действительный мир, но мы верим в мир видимости, как таковой, при чем нам даже не приходит в голову мысль, что он может быть действительным“. Ср. также Липс, Z. f. Ps., XXII, 228 сл. Против учения о видимости полемизирует также Кюльпе, V. f. W. Ph., XXIII, 169

легче, чем сражающегося героя. Если же чисто интенсивное самопогружение в объект должно иметь место и по отношению к самому ценному для нас, если это погружение не должно постоянно нарушаться привходящими практическими интересами, то должны быть созданы такие вещи, значение которых исключительно эстетическое. Тем самым мы приобретаем первую опору для особой постановки искусства в эстетической области. Мы видели, каким образом искусство,—предварительно еще совершенно оставляя в стороне отношения его содержания и его особой формы к природе,—уже тем самым, что оно не природа, предоставляет эстетическому переживанию более благоприятные условия <sup>1)</sup>.

Эстетическая ценность чисто интенсивна; этому соответствует объект, который также, с своей стороны, предстает замкнутым в самом себе. Таким образом, можно сказать, что изоляция эстетического объекта является коррелятивным понятием к чистой интенсивности эстетической ценности. Поэтому уже в природе мы предпочитаем отграниченные виды, поскольку речь идет не о своеобразном впечатлении неограниченной плоскости, возвышенного протяжения. Но даже эстетическое наслаждение от безграничности требует известной изоляции: не сменяющаяся полнота разнообразных предметов доставляет его, но лишь единое, однообразное содержание всего обозримого пространства, широкая, лишенная деревьев равнина или же водная пустыня моря. Искусство же уже тем самым, что оно искусство, дает известную изоляцию, но, сверх того, оно способствует этой изоляции еще особыми средствами. Сюда относится прежде всего ясно подчеркнутое отграничение художественного произведения в пространстве и времени. „Рама,—говорит Готт-

<sup>1)</sup> Когда я говорю, что уже самый тот факт, что искусство не есть природа, благоприятен для художественного наслаждения, то это не значит, что сознание этого факта и есть самое художественное наслаждение. Более детальное разъяснение лишь намеченных здесь отношений видимости и искусства будет дано ниже, во 2-й части, гл. II, § 5. Там же будут обсуждены и некоторые новейшие теории видимости (*Гросс, Кюппер, Ланге*).

Фрид Землер <sup>1)</sup>), — это одна из важнейших основных форм искусства. Нет замкнутой в себе картины без рамы, нет масштаба величины без нее“. На подобных же основаниях покоится склонность многих новеллистов вправлять свое повествование в некоторую измышленную рамку, чтобы таким образом еще более отдалить его от жизни. Мы хотим смотреть на произведение искусства так, чтобы ничто постороннее не нарушало его обособленности. Статуи наиболее выгодно выделяются на фоне, окрашенном в какую-либо другую краску, но однотонно, напр., на фоне зеленых изгородей. Всякий рисунок выигрывает, если его наклеить на желтоватый лист бумаги. Подобным же образом действует полная ожидания пауза перед поднятием занавеса, сцена, обособленное освещение при театральном представлении. И мысль *Рихарда Вагнера* о „Festspiele“, зрители которых должны быть совершенно отрешены от обычных интересов и повседневной обстановки жизни, отчасти относится сюда же.

Помимо этого отграничения искусства благоприятствуют изоляции также потому, что, благодаря своим особым средствам изображения, они порождают неполаую иллюзию естественности и отчасти делают необходимую уклоняющуюся от природы стилизацию. Так, статуя бывает бесцветною или, по крайней мере, не натуралистически окрашенною. В статуэтках мы легче миримся с натуралистической окраской, потому что здесь уже самый размер предохраняет от смешения с природою. Сходным образом воздействует и в поэзии стих и приподнятая проза. Этим не утверждается, конечно, что значение таких изобразительных средств исчерпывается изоляцией, но, без сомнения, в ней кроется часть их значения. Поэтому написанный в стихах эпос можно скорее же передать каким-либо другим стихотворным размером, чем прозою. Такую постановку дела, пожалуй, упрекнут в односторонности и обратят внимание на то, что мощные движения в искусстве всегда бывают призваны к тому, чтобы разрушить изолирующие моменты. Внутреннее

---

<sup>1)</sup> Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. I. 2. Aufl. München, 1873, стр. XXVII.

право такого рода стремлений еще будет обсуждаться в дальнейшем. Здесь они не должны мешать нам пролить свет на одну сторону дела. Впрочем, и самый последовательный натуралист никогда не отказывается вполне от средств изоляции, иначе он вместо художественного произведения давал бы, скорее же, самую природу <sup>1)</sup>.

### Ш Г Л А В А.

Эстетическая ценность имеет характер требования <sup>2)</sup>.

До сих пор эстетическая область ценности была отграничена от полезного и от сферы логики и этики. Но еще не ясно пока, каким образом можно отграничить ее от приятного. И приятное есть предикат ценности, который мы прилагаем к переживанию в его непосредственной созерцательности, и приятность есть чисто интензивная оценка. Указывалось на то, что наслаждение простой чувственной приятности изменяет объект, тогда как чистое созерцание прекрасного оставляет его неизменным. Но это не вполне правильно. Когда мы с облегчением чувствуем прохладу летнего вечера, то здесь не может быть и речи об изменении объекта. И однако никто не отнесет это чувство свежести к эстетической области. Подобным же образом обстоит дело и при созерцании отдельного насыщенного и приятного для глаза цвета, хотя в данном случае многие скорее же склонны говорить о низшей степени эстетического наслаждения.

<sup>1)</sup> *Münsterberg*, *Psychology and Life*. Boston, 1899, 200 сл. и *Grundzüge der Psych.*, I, Leipz. 1900, особ. 121—124, построил различие науки и искусства всецело на противоположности понятий „связь“ и „изоляция“. Если он и подменяет эту противоположность другою—„общего“ и „обособленного“, то это обосновывается лишь из общей связи его системы наук. Было бы недоразумением понять рассуждения Мюнстерберга в том смысле, что он хочет все содержание эстетической области вывести из этого признака различия.

<sup>2)</sup> Ср. первую часть моей статьи, *Beiträge zur Theorie der Wertungen*. Z. f. Ph., CX, 219.

Наиболее существенный мотив различения прекрасного от приятного лежит однакоже не в этом определении. Скорее же его нужно искать в третьем признаке, которым можно охарактеризовать суждение ценности в том значении, которое оно имеет.

Все ценности можно разделить, по их значению, на две больших группы. Одни из них заключают в себе лишь фактическую оценку, в других же оценка выступает в форме долженствования. В этом втором случае индивидуум чувствует, что к признанию этой ценности его побуждает требование, стоящее выше его произвола. Такая сила есть истина. Истинное положение не спрашивает о том, нравится оно мне или нет; я должен признать его, дабы не испытать упреков со стороны самого себя. Долг выступает с требованием, чтобы ему следовали, и когда я, несмотря на то, что знаю свой долг, поступаю противно ему, то я знаю, что я поступил вопреки своему долгу. Так и прекрасное, великое произведение искусства предъявляет мне притязания, чтобы я проникся им.

Я намеренно назвал противоположность, о которой идет речь, противоположностью требуемой и нетребуемой ценностей, вместо того, чтобы исходить, как обычно делают, из значимости для одного или для всех индивидуумов, так как первое обозначение шире по объему и затрагивает самую сущность отношения. Существуют требования (по крайней мере, в моральной области), которые, как таковые, по природе своей, имеют значение для немногих или даже для одного только индивидуума. Интереснейшим пограничным случаем является здесь сознание религиозного искупителя. Истина всегда, конечно, требует признания от всякого индивидуума; однако логически неправильно сказать, что этот догмат для меня—истина. Действительное содержание подобного заявления может быть лишь таким, что это положение, по своим основаниям, имеет известную степень вероятности, которой чего-то недостает для полной достоверности, что я лично не считаю существенным. В большинстве случаев и этические ценности будут общи, по крайней мере, целой группе лиц, так как относительно них речь идет об установлении культурной общности. Подобное культурно-

объединяющее значение имеют в совершенно исключительной мере эстетические ценности. Их характер требования сверхиндивидуален, следовательно, также в том смысле, что он обращен на целую группу индивидуумов.

Требование и его признание—две различные вещи. Во всех областях требуемых ценностей выступают очень многие притязания, противоречащие друг другу. Следовательно, если скажут, что, ведь, различные люди находят прекрасными весьма различные вещи, то это отнюдь не может служить возражением на данную здесь характеристику прекрасного. Эта борьба мнений—несомненный факт, и можно даже согласиться с тем, что относительно элементарной чувственной приятности мнения согласуются более, чем относительно более запутанных содержаний эстетической области. Главным образом для того, чтобы предотвратить подобные возражения, мы будем избегать здесь укоренившегося кантовского выражения „всеобщность“: хотя Кант и старался устранить ложное понимание этого слова, как эмпирической всеобщности, однако его постоянно вновь думают опровергнуть указанием на фактическое расхождение вкусов <sup>1)</sup>.

До сих пор мы считались с тем, что эстетическая ценность выступает с характером требования, лишь как с фактом. Кто под „прекрасным“ понимает еще нечто иное, чем приятное, должен согласиться с этим фактом. Однако спрашивается, действительно ли это фактически предъявляемое требование имеет также и право на это, и каким образом

<sup>1)</sup> Помимо определения „всеобщий“, характер требования кроется также в кантовском термине „необходимый“. И по отношению к этому термину встречается смешение с эмпирической необходимостью, несмотря на все предостережения Канта. Немецкий идеализм скорее же предполагает характер требования,—как он делает это и со многими другими результатами, полученными Кантом,—чем прямо высказывает его. Шиллер, правда, говорит (письмо к Кёрнеру от 25 октября 1794 г., Briefe, IV 44) в своем энергично-антиэстетическом стиле: „прекрасное—не эмпирическое понятие, но скорее же императив“. Но у Шеллинга и Гегеля характер требования кроется в выведении искусства из абсолюта, или же из абсолютного духа. Однако, понятие абсолютного духа, по крайней мере, отчасти возникло из соединения всеобщих и необходимых суждений Канта в сверхиндивидуальном Я Фихте

можно доказать это право. Этот вопрос будет тем более важным, что здесь в отдельных случаях,—как мы видели,—отнюдь нет согласия. Для того, чтобы иметь возможность основательно разъяснить этот вопрос, мы должны разделить его на два подчиненных вопроса. Во-первых, нужно задаться вопросом, по какому праву *эстетическая область вообще* принимает характер требования. Ведь, мыслимы мнения, считающие неправомерным различие прекрасного и приятного. Когда же найден будет ответ на этот вопрос, представится далее новое затруднение, каким образом *отдельные эстетические суждения* могут доказать свое право.

Первый вопрос опять таки представляет собою часть несравненно более широкой проблемы, настолько важной, что решение ее является одной из главных задач философии: каким образом можно вообще доказать право ценностей с характером требования? Все значение этого вопроса станет ясным, если принять во внимание, что и истина есть ценность с характером требования. Обычно этот вопрос всегда возникает в истории науки, когда привычное понимание чего-либо совершенно изменяется. Таким образом повлиял на нашу проблему радикальный скепсис так называемых софистов. Уже Платон <sup>1)</sup> указывал на то, что их утверждение,—будто нет никакой истины или, что то же самое, нельзя сказать ничего ложного, так как все всегда таково, каким оно представляется каждому в данный момент,—уничтожает само себя: ведь, кто защищает это положение, тот не может серьезно верить в его истинность. И совершенно бессмысленна в таком случае деятельность софистов, которые утверждают, что могут научить чему-либо ценному, тогда как, по их собственным воззрениям, ничему научиться нельзя. В виду того, что так называемый релятивизм всегда вновь выплывает на свет, не следует стесняться постоянно вновь выставлять эти древние аргументы. Итак, основные логические ценности сами гарантируют себя так как мышление, усомнившись в них, уничтожило бы само себя. Здесь не место исследовать, насколько эта самогарантия логики охраняет ее. Во всяком случае, ясно, что

<sup>1)</sup> Theaet., 170 сл.; Euthyd. 286 сл.

тем самым в принципе обеспечивается возможность решения относительно логических ценностей. Ибо оружие, которым здесь сражаются, именно высшие основоположения логики, признаются в их законности. Подобной самогарантии необходимым образом недостает нелогическим ценностям с характером требования. Мышление само себя уничтожает, утверждая, что нет никакой истины. Но нет никакого логического противоречия в отрицании *нравственного* должествования. Мышление, именно, исследует здесь области ценности, чуждые ему самому, отрицание которых не угрожает, поэтому, непосредственно мышлению в его собственном существовании. Этим отнюдь еще не сказано, что достоверность существования нелогических ценностей с характером требования сама по себе меньше, чем логических. Необходимо и должно обратить внимание лишь на пробел в логическом доказательстве, тем более, что признание этого пробела ведет к важным методологическим следствиям, как это еще будет показано далее <sup>1)</sup>. Доказательство существования известной группы нелогических ценностей с характером необходимости может быть приведено лишь путем указания, каким образом определенные области нашей жизни и нашей культуры зависят от их признания. Относительно эстетической области нужно было бы сказать приблизительно так. Кто принципиально отвергает императивный характер эстетической ценности, для того прекрасное совпадает с приятным, искусство будет для него своего рода роскошью и относится к одной категории с изготовлением мягких кроватей и ремеслом парфюмера. Кому эти выводы кажутся нелепыми, тот должен принципиально признать императивный характер. Легко видеть, что пробел в доказательстве оскорбляет лишь банаусическое (т. е. грубо-ремесленное) сознание; против него мы не можем достигнуть ничего реши-

<sup>1)</sup> Нужно подчеркнуть, что этот пробел не заполнится, если понятие моральной и художественной правдивости поставить наравне с логической истиною, как делает, напр., Мюнстерберг, *Рз*, I, 142. Логически требуется лишь признание того, что существуют истинные суждения, но не признание того, что я должен высказывать истинные суждения, не *хотеть*.

тельного с помощью логического оружия, разве лишь нам удастся в нем самом затронуть такую сторону, посредством которой мы сможем вывести его из такого банальнейшего состояния. Ссылка на нечто лишь переживаемое, но уже недоказуемое более, в этом случае неизбежна. Правда, можно было бы бороться с противником, еще требуя от него объяснения тем или другим способом фактического различия в оценке прекрасного и приятного. Однако, как ни трудно дать действительное объяснение такого рода, оно не было бы принципиально невозможным, и для первых нужд споров всегда найдутся к услугам готовые и часто применяемые категории условности общественного тщеславия и бессознательного самообмана <sup>1)</sup>.

Неизбежный пробел в доказательстве нелогических ценностей издавна привел к стремлению заполнить его путем сведения всяких нелогических ценностей к логическим. Уже утверждение *Сокрыта*, что добродетель есть знание, быть может, в этом имеет одно из своих оснований. В эстетической области прежде всего, пожалуй, можно напомнить, что *Баумгартен*, согласно с лейбнизианским пониманием восприятия, как смутного мышления, придал эстетике то же положение по отношению к этому смутному мышлению, которое логика имеет к ясному. Но важнее то, что и *Кант* выводит значение эстетического суждения из логики. Конечно, Кант, отбросив понимание ощущения, как смутного мышления, не мог более рассматривать прекрасное, как неотчетливо познаваемую истину. Его дело заключалось скорее же в том, чтобы установить самостоятельность эстетической области. Но когда он стал искать средства доказать всеобщность и необходимость суждения вкуса, он принужден был,—если только он не желал оставить никакого пробела в доказательстве,—все же вновь обратиться к логической области <sup>2)</sup>. Он видит в прекрасном целесообразность пред-

<sup>1)</sup> *Зиммель* говорит в своей рецензии о „Мудрость и судьба“ Метерляка, Dusch Littztg., XXI. 231: „Доказать всегда можно лишь предпоследнее“.

<sup>2)</sup> В этом обсуждении *Канта* я схожусь с *Kühnemann*, Kants und Schillers Begründung der Aesthetik, München, 1895, 4 сл., 37.

мета для постижения его рассудком. Вещи представляются здесь нашему мышлению легко, без сопротивления, так что вызывается свободная игра наших познавательных сил. Вне всякого сомнения, этим выражена одна существенная сторона эстетического содержания, значение которой еще нуждается в дальнейшей надлежащей оценке. Но совершенно также ясно, что не вся область эстетического обнимается этим понятием, как это вытекает уже из того, что *Кант* должен был ограничить чистую красоту формальной, орнаментальной областью. Такое формальное понимание в иных отношениях не свойственно *Кинту*. Поэтому он неоднократно нарушает его, напр., в превосходном отделе о прекрасном искусстве, как искусстве гения. Но этот формализм необходимо вытекает из стремления вывести императивный характер эстетической ценности из императивного характера логической, а это стремление, в свою очередь, является необходимым следствием старания дать полное, без всякого пробела, доказательство императивного характера эстетической ценности. Мы видим здесь, насколько важно признание неизбежности этого пробела для метода вскрытия содержаний ценности и, через то, для правильного постижения этих содержаний. Быть может, спросят, почему позднейший немецкий идеализм преодолел однако всякий формализм, несмотря на свое убеждение, что ценности можно вывести всецело логическим путем. Нетрудно было бы показать, что все это было возможно лишь потому, что идея была понята неоплатнически-реалистически, как сила, и в качестве самообъективирующейся идеи, стала субъектом. Благодаря этому, наконец, стало возможно вобрать все содержание в логику, и односторонне интеллектуалистическая на вид формула гегельянской школы, что прекрасное есть совершенно адекватное проявление идеи в образе, могла в действительности повести к необычайно широкому и всестороннему постижению действующих здесь моментов. Но так как невозможно удержать указанные предпосылки гегельевой системы, то все богатство содержания, дарованное нам ею, можно сохранить лишь в том случае, если признать пробел в логической доказуемости.

Дальнейшие важные следствия из приобретенного до сих пор воззрения получаются при обсуждении второго поставленного выше вопроса: каким образом отдельное эстетическое суждение может доказать свое право? На это уже Кант с полным правом ответил: не чрез применение понятия. Это правильное воззрение не противоречит также и кантовой попытке принципиального выведения из логических ценностей, так как целесообразность созерцания для рассудочного постижения всегда должна раскрываться непосредственно и не может демонстрироваться. Область этических и эстетических ценностей отличает здесь от логических не то, что в них господствуют споры относительно каждого данного [случая. И наука идет вперед лишь в борьбе мнений. Но эта борьба логическая и решается силою оснований или, по крайней мере, всюду должна решаться ею. Напротив, в этической и эстетической областях развертываются принципиально отличаемые от мышления стороны человечества, и борьба здесь ведется по существу совершенно нелогическим оружием. Поле сражения эстетических ценностей, это—история искусства и эстетического суждения. Можно подумать, что тем самым выносится смертный приговор эстетике, как общей науке. Однако этого нет на самом деле. Общие условия оценки можно установить принципиально, но как раз из них выясняется и должно выясняться, что относительно их применения в каждом отдельном случае решает, в конце концов, всегда непосредственное переживание. Победителями в борьбе остаются великие произведения искусства, спор не прекращается никогда. И мы односторонне поняли бы его, если бы стали рассматривать его, как непрерывную борьбу ценностей за свое признание. Скорее же он столь же существенно является борьбою воспринимającego сознания за овладение предварительными условиями для погружения в истинно великое. Факты же которые легко может наблюдать всякий, кому дороги интересы эстетического образования, говорят всецело в пользу общезначимости императивного характера. Почти каждый начинает с того, что ценит ограниченный круг художественных произведений, доступных ему по условиям его жизни и его воспитания. Быть может, он просматривает безвку-

спцу, ослепленный прелестью содержания. Более и более приобретает он затем предварительные условия для оценки того, что первоначально было ему чуждо. И если он не в состоянии в полной мере прочувствовать то, что по содержанию противоречит его индивидуальности, то все же получает от этого более холодное удовольствие. Раньше часто и охотно ссылались на японско-китайский мир искусства, как на высоко развитый и в то же время совершенно чуждый нашему пониманию. Но все более и более убеждаются в том, что европеец, погружившийся в эту культуру, равным образом вполне способен приобщиться к этому художественному миру; и даже непосвященному человеку, лишь поверхностно знакомому с теми образами, отчасти раскрывается их ценность. Как иностранцы, мы не должны, конечно, воображать, что японский полиптих в красках доставляет нам такое же наслаждение, как образованному японцу. Но, несомненно, и мы способны в высокой степени чувствовать эстетическую ценность этих листков. Ценным делает их для нас не простое удовольствие от чужестранного. Стремилась же европейские художники как в эпоху Рококо, так и в наши дни поучиться у этих привлекательных чужих образов <sup>1)</sup>.

Выше было подчеркнуто, что эстетический спор не такого рода дебат, в котором решают доводы и основания. Однако, это верное положение нужно далее в некоторых направлениях ограничить. В образовании эстетического вкуса, несомненно, большую роль играет отчет о том, что нам нравится и что нас отталкивает. Такой отчет нельзя дать себе во время восприятия, но лишь после него. Но косвенно, благодаря изощрению взора и направлению внимания на определенные пути, рассудочный отчет об основаниях, по которым нам что-либо нравится или не нравится, вносит существенный вклад в образование эстетического вкуса <sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Весьма удачно трактует соотношение требуемой общности и эмпирического различия эстетического суждения Lotze, Grundzüge der Aesthetik, § 2.

<sup>2)</sup> Сродные мысли у Гартмана. II, 65 сл. 442.

В особенности это бывает, когда, давая такой отчет, высказывающий суждение субъект поверяет критически самого себя и стремится исключить причины, лежащие в его ограниченности. То же значение, что для образования индивидуума, имеет ясность относительно оснований суждения и для истории в целом. Здесь приходит еще дальнейший значительный момент. Некоторые люди в особенности одарены в смысле восприятия и сообщения своих впечатлений. Они становятся руководителями и указателями пути для бесчисленного множества других. Они открывают для эстетического сопереживания чуждые или ставшие чуждыми миру искусства и постигают до сих пор нераскрытые стороны природы. Наиболее совершенно они выполняют это свое призвание, когда они бываюг в состоянии точнее указать значительное в произведениях, вызывающих их восхищение, и благодаря этому—хотя и не делают рассудку более близким то, что может раскрыться в этих произведениях для непосредственного переживания,—однако готовят сознание немногих одаренных людей и дают направление их вниманию.

---

## Часть II

### Содержание эстетической области ценности

До сих пор было установлено, что эстетическая ценность есть *императивная, чисто интензивная ценность созерцания*. Тем самым было доказано право на отграничение особой области ценности. Однако, все эти определения носят формальный характер. Остается пока еще неизвестным, *каким образом* становится возможным, что созерцание приобретает интензивную императивную ценность, так как до сих пор существенное содержание этих ценностей все еще не определено. Это содержание нельзя почерпнуть из простого анализа суждения вкуса. Утверждения относительно этого всегда должны, скорее же, оправдываться фактами эстетического созерцания и творчества. Однако, в настоящее время мы находимся в совершенно ином положении относительно этих фактов, чем в начале нашего исследования. Тогда они казались нам лабиринтом в котором мы должны были опасаться заблудиться; теперь же в признаках формального отграничения мы обрели аriadнину вить, которой будем руководствоваться.

Итак, мы должны поставить следующий вопрос: каким образом созерцание приобретает чисто интензивную ценность и каким образом эта ценность становится императивной? Для ответа на эти вопросы мы должны попытаться найти такие понятия, которые в состоянии пролить свет на всю эстетическую область, так как первую предварительно предпосылкою должна быть та, что формальному единству соответствует также единство содержания. Лишь доказанная невозможность этой очевиднейшей гипотезы могла бы при-

вести к принципиальному расчленению эстетической области. Мы покажем, что дело не дойдет до этого. Как повсюду при научном рассмотрении, мы должны будем сначала рассмотреть одну сторону дела отдельно, затем исследовать то, что мы предварительно оставили в стороне, и, наконец, стремиться понять обе стороны в их единстве. Таким образом получаются три главы, из которых первая должна показать, что все эстетически оцениваемое является выраженным внутренней жизни, вторая имеет целью показать, что это выражение должно выступать в определенной, соответствующей нашей способности восприятия форме, тогда как в третьей должно быть показано, что форма и выражение в эстетически законченном образуют необходимое единство. К этому присоединяется еще четвертая глава, в которой приобретенный таким образом взгляд применяется к важнейшим модификациям эстетического. Этот обзор содержания должен служить лишь целям предварительной ориентировки; истинное значение упомянутых понятий выяснится из последующего изложения.

---

## Г Л А В А.

### Выражение.

#### § 1. Понимание выражения.

Созерцание приобретает интенсивную ценность прежде всего в приятном. Тогда как обычно мы пользуемся нашими осязательными восприятиями лишь как знаками, по которым мы распознаем вещи или состояния нашего тела, при приятных ощущениях наша рука медленно поглаживает шкуру кошки или же волосистого меха. Чувственная прелесть этих ощущений заставляет нас оставаться в них, покоиться в них. Но чувственно приятное само по себе лишено характера требования. Мы, пожалуй, ожидаем, что и другие найдут приятным то же самое, что мы, но мы не требуем этого от них. Каким же образом созерцание может приобретать подобную высшую ценность? Ответ на это, — как было показано выше, — нельзя получить с помощью логической дедукции. Таким образом, его нужно дать сначала гипотетически, затем уже обосно-

вать его. Сознывая, что я предлагаю в этом смысле гипотезу, относительно которой будет показано, что она нечто большее, чем гипотеза, я отвечаю: созерцание может приобрести характер требования, если его рассматривать, как выражение внутренней жизни. Что это означает и насколько, благодаря этому, изменяется для нас самое созерцание, легко выяснится, если представить себе наряду друг с другом зеленое пятно правильной формы и дерево, или же колебание часового маятника и колеблющееся движение человеческой руки. Легко понять, что созерцание получает для нас более высокую, мало того, даже принципиально другую ценность, если рассматривать его, как „выражение“. Чужая внутренняя жизнь вообще доступна нам, людям, лишь благодаря тому, что мы воспринимаем созерцаемые движения или другие чувственно-воспринимаемые процессы, как выражение, и с их помощью сопереживаем выражаемое. В этом сопереживании лежит для нас единственная возможность выйти из узких рамок нашего я, расширить нашу личность за ее границы.

Выставленную здесь гипотезу нужно далее разъяснить и доказать. Это нужно сделать таким образом, что сначала исследовать процесс понимания нами выразительных движений, установить при этом важное для нас значение понятия „выражение“ и затем задаться вопросом, встречается ли он в эстетическом переживании и с какими особыми ограничениями. Но прежде чем попытаться дать более точное определение понятия „выражение“, нужно подчеркнуть основное отличие нашего определения от прежних теорий, которые могут быть смешаны с ним. Часто рассматривают сначала „содержание“, затем „форму“ эстетического в отдельности, при чем под „содержанием“ понимают „мысль“ или нечто подобное мысли, принципиально несозерцательное. В противоположность этому наше изложение с самого начала исходит из предпосылки созерцательного характера эстетических переживаний; к выражению относится наглядно-созерцательное изображение <sup>1)</sup>. В самом деле, говоря о

---

<sup>1)</sup> Ср. с этим часть II, гл. III, § 4 этой книги. Как на древнейшего представителя принципа выражения, хотя и не без интеллектуалистической примеси, нужно смотреть на Плотина. Он опровергает Эвн., VI, 7, 32 формализм указанием на неспособность его объяснить, почему живое

„выражении“, мы подразумеваем при этом три вещи. Во-первых, должна быть допущена внутренняя жизнь, которая проявляется. Эта внутренняя жизнь может действительно быть налицо, как у нашего ближнего, или же она примышляется нами, когда, напр., мы одушевляем голос ветра. Во-вторых, должен быть чувственно-воспринимаемый знак, чрез который обнаруживается эта внутренняя жизнь. Этот знак может быть процессом, соответствующим внутреннему процессу, или же постоянной особенностью, указывающей на известное душевное свойство. Наконец, в третьих, должно быть налицо другое сопереживающее существо, способное воспринять выражение именно как выражение.

Этот анализ уже намечает дальнейшие подразделения. При более точной ориентировке лучше всего исходить из наиболее ясного и простого случая. Более прост, несомненно, тот случай, когда мы понимаем действительно существующую жизнь, чем тот, когда мы лишь приписываем, влагаем ее и несомненно также, что внутренняя жизнь всего понятнее для нас, когда она всего более похожа на нашу, т.е. у наших ближних. Далее, проявление такой жизни нужно сначала рассматривать в процессе, а не в неподвижных чертах, так как самая жизнь есть процесс, поэтому и ближайшее и наиболее прямое проявление ее равным образом носит характер процесса. Итак, прежде всего нужно исследовать, что происходит, когда мы воспринимаем звуки речи, игру лица и другие движения наших ближних, как выражение их душевной жизни. Разумеется, это нужно понимать не в том смысле, будто в первое мгновение слышим громкий, неожиданный и пронзительный крик, а затем умозаключаем, что это должно быть жизненное проявление находящегося, по видимому, в нужде человеческого живого существа. Нет, когда мы слышим крик, то звук этот будет не чем иным, как проявлением ужаса; слыша его, мы также соиспытываем

---

прекраснее мертвого, ср. *Ed. Müller*, G. d. Th., II. 313; *F. Gregorovius*, Z 1. Ph., XXVI, 121, 1855. Пожалуй, наибольшая заслуга в более ясной выработке принципа выражения выпала на долю *Лотце*, кроме того, в этом направлении действовал *Ф. Т. Фишер* (особенно *Kritik meiner Ästhetik*, Krit: Gänge, N. F., V, VI), *Роберт Фишер*, *Фолькелит*, *Вёльфлин* и прежде всего *Линнс*; ср. так же *B. Bosanquet*: On the nature of aesthetic emotion. Mind, N. S. III 153. 1894.

этот ужас. Мало того, можно и должно сделать еще один шаг дальше: все это разделение внутренней жизни и ее проявления не оправдывается ни с точки зрения проявляющего себя, ни с точки зрения понимающего сознания. Можно предположить, что нет ни одного душевного пробуждения, которое как либо не выражалось бы в произвольных или непроизвольных движениях. Импульсы к этим движениям и ощущения, соответствующие произведенным или задержанным движениям, настолько тесно связаны с соответствующим душевным состоянием, что они образуют одно нераздельное целое. Равным образом и для сопереживающего сознания самое движение есть проявление души, и ничего более <sup>1)</sup>. Дело обстоит здесь совершенно так же, как с бесчисленными ощущениями, которые никогда не вступают в сознание лишь как ощущения, но непосредственно лишь в связи с тем участием, которое они принимают в образовании предметных представлений, напр., вместе с цветовыми оттенками, которые говорят нам о значительном отдалении вещей. Отделение внутренней жизни от движения является продуктом научного анализа и здесь оно вполне правомерно. Таким образом не обе непосредственно принимающие здесь участие личности—проявляющая себя и понимающая—производят это разделение, но третья, которая критически анализирует весь процесс. Сюда совершенно не относится то, что одна из обеих заинтересованных личностей в позднейший момент может принять на себя роль аналитика. Подобно всем основным абстракциям науки, и эта подготовлена в до-научной жизни, но — замечательным образом—лишь там, где проявление и понимание его перестают быть наивными и тем самым отдаляются от своей полной истины. Кто лицемерит или даже лишь обращает внимание на то, чтобы подавить внешние проявления своих душевных состояний, в том действительно имеется зачаток разделенного понимания душевного процесса и движения; то же применимо и к человеку, наблюдающему другого, заподозренного им в лицемерии. Но и здесь разделение не совершенно: часто наблюдалось, что лжет лучше всего тот,

---

<sup>1)</sup> Подобным же образом *Dezobier*, *Beiträge zur Ästh.*, IV. A. I. s. Ph., VI, 477 сл. 1900.

кто может убедить самого себя в истинности своей лжи. Это зависит от того, что тогда ему уже не нужно более искусственно подражать мимическим движениям, они вновь протекают в соответствии с его душевными движениями, т.-е. то неестественное разделение устранено. Тем самым приводится доказательство в пользу того, что понимание движения, как выражения, не выходит из рамок непосредственного созерцания. В пользу этого можно указать еще и на то, насколько всецело наше понимание проявлений других людей подлежит этой точке зрения. Мы с большою верностью схватываем, печалится ли человек, говорит ли он презрительно, со скукою или принужденно, но, по большей части, мы совершенно не были бы в состоянии указать признаки, по которым мы распознаем все это. Что понимание созерцания, как выражения, не меняет созерцательный характер, это важно для эстетики, так как лишь таким путем можно установить соединимость нашей гипотезы с созерцательной природой всего эстетического.

Выше мы все время рассматривали проявляющую себя личность в непосредственной связи с понимающей. Это вполне правомерно, потому что всякое понимание, по крайней мере отчасти, основывается на способности собственного проявления. Всякое чужое движение непосредственно побуждает к подражанию. Дети смеются, плачут и кричат вместе с взрослыми, и не будучи в состоянии понять причины, побуждающие к этому взрослых. Но и взрослый человек может пережить эту склонность к подражанию воспринятых движений самих по себе, в особенности в состоянии некоторого усыпления: известно, что зевота—одно из самых заразных движений. Движение, которому подражают, непосредственно ведет за собою, далее, и соответствующее чувство. Всякий может наблюдать это на себе при попытках выступить на любительской сцене. На эту связь нужно также прежде всего сослаться, когда возникает вопрос, каким образом развивается понимание выразительных движений. Обсуждение этого вопроса не относится сюда; трудность его заключается, в особенности, в том, чтобы объяснить, каким образом ребенок научается понимать те собственные свои движения, которые соответствуют чужим движениям, не смотря, на то, что собственные и чужие движения столь

различным образом доходят до сознания. Далее, трудно бывает в отдельных случаях решить, какие из выразительных движений имеются налицо первоначально и какие приобретаются в течение жизни. Но каков будет ответ на эти вопросы, — это безразлично для понимания эстетического значения выражения.

Сказанное об истолковании движений и иных процессов легко перенести на случай постоянных физиономических признаков. Что многие физиономические признаки представляют собою ставшие постоянными следы часто повторявшихся мимических процессов и что мимика, поэтому, служит правильным отправным пунктом для действительного понимания физиономии,—это часто высказывалось со времен *Лихтенберга*, и *Пидерит* в особенности подтвердил это тщательной детальной разработкой <sup>1)</sup>. Часто повторяемое выражение оставляет следы на лице и фигуре. Те или другие характерные позы часто бывают как раз движениями в зачатке, как, например, согбенная поза раболопного человека есть постоянная готовность к поклонам. По отношению к эстетическому значению физиономики речь идет, однако, не о том, какие умозаключения из постоянных характерных признаков человека к его внутреннему существу *оправдываются*, но о том, благодаря каким особенностям мы полагаем, что непосредственно познаем внутренние характерные черты. И для этого нужно указать еще на один принцип, который иногда действует уже при мимическом познании, но гораздо решительнее проступает при физиономическом. В наивном состоянии мы приписываем чужому существу все действия, которые он производит на нас, как своеобразные особенности его внутреннего мира. Ярко красный цвет оказывает возбуждающее воздействие, поэтому злым и гневным людям в искусстве часто придаются рыжие волосы. Резкая асимметрия обеих сторон лица производит исковерканное впечатление, поэтому мы ожидаем в этом случае

<sup>1)</sup> *Lichtenberg*, Über Physiognomik wider die Physiognomen 1778. Vermeinte Darfungen, III, Göttingen, 1801, 401.—Из новой литературы особенно *Дарвин* О выражении эмоций у человека и животных. *Piderit*, Mimik und Physiognomik, 2 изд., Detmold, 1886. *Wundt*. Physiologische Psychologie, II, 4 изд., Leipzig, 1893, стр. 598. *Völkerpsychologie*, I, 1, Leipzig, 1900, стр. 31.

встретить и исковерканного внутренне человека. То же самое нужно сказать и о наростах, пятнах и т. п., которые особенно подчеркивают различные части тела, и, наоборот, о впечатлении от чистой, прозрачной кожи, блестящей, равномерной окраски волос, гармонически, нежно или металлически звучащего голоса. Нисколько не задумываясь о том, насколько здесь имеются действительные отношения, не рефлектирующий человек, в особенности при первом знакомстве с другим, переносит впечатление всего этого и тому подобного на самую сущность его личности. Эстетически это важно в том отношении, что объясняет значение многих не мимических, в строгом смысле слова, характерных признаков.

В этих последних определениях содержится уже расширение понятия „выражение“. Теперь нужно выяснить весь объем этого понятия, прежде чем можно будет исследовать, каким образом не-человеческая природа воспринимается, как выражение <sup>1)</sup>.

— Как выразительные движения человека, так и его движения вообще подразделяют на произвольные и непроизвольные. Когда человек высказывает что-либо, зовет, указывает, то он имеет намерение выразить нечто, происходящее в нем. Когда боль помимо его воли принуждает его к крику, то выражение бывает независимым от его воли следствием его переживания. Но соотношение обоих классов выразительных движений осложняется тем, что при произвольных движениях, напр., речи, почти всегда выражается воспроизводно больше, чем человек собственно намеревался. Другой человек разговаривает со мною; то, что он хочет сообщить мне, является рассказом о каких-либо происшествиях домашней или общественной жизни. Но по той манере, с которой он говорит, я замечаю в то же время, что интересы его лежат в чем то другом, что он, напр., подавляет горе или что он хочет наблюдать меня, или что он устал. Боль-

---

1) Все определение понятия „выражение“ велось здесь, в интересах эстетики, с точки зрения понимающего. Психология при своих определениях необходимо будет исходить из лица, проявляющего свою душевную жизнь войне. С этой точки зрения пытается определить это трудное понятие и Вундт. Различие между определениями Вундта и данными мною легко объяснить на совершенно различных цели и точки зрения.

шинство произвольных движений могут, хотя и в весьма различной степени, регулироваться волею, лишь некоторые, как, напр., быстрота биения пульса, почти совершенно не подлежат нашему произволу.

До сих пор под „выразительными движениями“ понимались лишь такие движения или такие особенности движений, которые по существу служат выражению, т. е., не имеют иной цели, кроме выражения чего либо. Но понимание движений, как выражения, не ограничено этими собственно выразительными движениями. Совершенно так же и в том случае, когда мы видим человека, колющего дрова, мы воспринимаем это движение, как выражение, именно как выражение его воли наколоть дров. И в этом случае существенная сторона нашего созерцания не исчерпывается тем, что направляемый человеческой волею толчок, которым взмахивает мускульная сила человеческой руки, расщепляет полено, но главным содержанием, на которое мы обращаем внимание, является человек, направляющий свою волю на свое действие. Сообразно с этим можно сказать: созерцать движение, как выражение, значит усматривать в нем проявление внутренней жизни. Этот совершенно общий смысл нужно приложить и к покоящимся впечатлениям. В таком случае можно сказать: уже когда мы распознаем очертания фигуры, как принадлежащие человеку или животному, мы воспринимаем их, в этом самом широком смысле, как выражение,—именно как выражение человеческой или животной жизни. И чем точнее мы воспринимаем такое созерцание, тем более выражение становится выражением совершенно определенных внутренних состояний. После этих разъяснений само собою понятно, что мы не можем ограничить выражение *лишь* одною стороною душевной жизни, например, чувствованиями.

Этот наиболее широкий смысл слова „выражение“ нужно удерживать, если желательно понять постижение не человеческой природы, как полной выражения<sup>1)</sup>. Для того, чтобы достигнуть этого понимания, прежде всего нужно преодолеть затруднение, порождаемое словесным выражением. Выполни

<sup>1)</sup> Промежуточный случай выразительных движений и физиономики животных не нуждается в особом обсуждении, так как он легко объясняется на данного в двух крайних случаях.

в представлениях новейшей механизмирующей науки, мы обыкновенно говорим, что бездушному приписывается душа, безжизненному—жизнь. Такой способ выражения не согласуется с изначальным единством. Дело обстоит не так, что сначала имеется налицо вечно безжизненное, которое затем оживляется, но совершенно так же непосредственно, как мы относим проявления ближнего к его внутренней жизни, так и здесь впечатление воспринимается, как изображение жизни. Так ребенок бьет стул, на который он натолкнулся; так мы всюду ведем разговор наедине с неодушевленной природой и даже с порождениями человеческой деятельности, поскольку они стали постоянной составною частью нашей окружающей среды, или же вообще встречаются нам при таких обстоятельствах, при которых мы забываем, каким образом они порождены, и можем приписывать им собственную жизнь. Понимание не-человеческой природы, как чего-то одушевленного, отнюдь не должно переходить в действительную персонификацию, скорее же здесь имеют место все переходные ступени от неопределенного приписывания какой-либо способности к проявлению до самого определенного очеловечивания. Гроза может восприниматься, как бог грома, и при этом ее проявления могут представлять собою то самого бога, то порождение бога. Там могут казаться нам менее определенные, смевяющиеся, призрачные существа, или, наконец, из ее порывов может говорить нам лишь живая, но не воплотившаяся в особое существо сила, гневное, мрачное настроение предстоять нам. И в неодушевленной природе может воздействовать на нас движущееся и покоящееся, и здесь мы можем противопоставлять друг другу мимическую и физиономическую стороны. Если задаться теперь вопросом, что в вещах порождает это одухотворение, то нужно будет разграничить различные причины. Прежде всего при этом играет роль успокаивающее, целительное или же устрашающее воздействие, так, напр., во время грозы — палящая сила молнии, живительная прохлада после летней духоты. Примером из новой поэзии может служить здесь прелестное стихотворение Уланда о яблоне. Далее, движения, звуки и т. д. воспринимаются, как порождения сил, и при этом мыслятся в более или менее близкой аналогии с человеческими проявлениями силы. Этот способ рассмотрения

переносится и на покоящиеся формы, поскольку они побуждают нашу фантазию воспринимать их, как бы в движении или же возникшими благодаря движению. Так, вертикальная линия, где бы она ни встречалась, стремится высь, в волнистой линии как бы проявляется извивающееся движение. Натянутость или свободу, мягкую податливость или мучительную напряженность таких форм мы чувствуем по аналогии с нашими собственными движениями <sup>1)</sup>. Здесь эта аналогия неопределенно основывается по существу на общем ходе движения, определеннее бывает она, когда мы говорим, например, о том, что кусты кивают или ветер жалобно завывает—наконец, она может доходить до частных, как, например, когда нам кажется, что мы видим в корнях деревьев человеческие рожи, как это столь фантастически изобразил Швинд. При этом одухотворении еще больше, чем при человеческой физиономике, роль играют эмоциональные тоны ощущений и связанные с ними настроения. Благодаря этому они становятся эстетически важными. Исследование их в одной ограниченной области клас-

<sup>1)</sup> Что красота линии есть движение, а красота движения—выражение внутренней силы,—это подчеркнул уже Гердер с свойственной ему энтузиастической провинциальностью. Эти рассуждения сплутываются лишь понятием совершенства, протекающим из Лейбнице-Вольфо Баумгартеновой традиции, при чем из ливий этому понятию удовлетворяет круговая линия, ср. особенно Plastik (1778), Werke, VIII, 64 сл.; Kalligone (1800), Werke, XXII, 41 сл. Аналогичные мысли прекрасно развиты у Шеллинга, Philosophie der Kunst (лекция), Werke, Abt. I, Bd. V, 524. Истолкование ливий по аналогии с человеческими выразительными движениями у Лотце, Über den Begriff der Schönheit, Göttingen Studien, 1845, 13 (Separat) и Über Bedingungen der Kunstschönheit, Gött. St., 1847, 8 (Separat). Приходящая к более случайным намекам Ф. Т. Фишера остроумно и всесторонне, но, к сожалению, не столь же ясно с логической стороны провел эту мысль Robert Vischer, Über das optische Formgefühl, Leipzig, 1873. В предисловии он указывает и других предшественников. С тех пор эта мысль стала почти что общим научным достоянием. В деле строгого психологического обоснования и применения этой мысли к формам внутреннего пространства наибольшее заслуги имеет Н. Вölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, J.-D., München, 1886. С большою тонкостью приложил этот принцип к объяснению отдельных пространственных форм Лунне, Ästhetische Faktoren der Raumanschauung. Festschrift zu Helmholtz's 70 Geburtstag, Hamburg, 1891, и Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen, Leipzig, 1897 (Schriften d. Ges. für psychol. Forschung, Heft 9/10, II Sammlung).

эстетически выполнил *Гете* в своем учении о цветах, в главе под названием: „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“. Веселое или серьезное, успокаивающее или возбуждающее, приятное или противное воздействие различных цветов и сочетаний цветов приписывается нами самому предмету. Еще в большей мере содействуют выражению в музыке различные настроения, в которые приводят нас высокие или низкие тоны, гармоничные или дисгармоничные сочетания тонов <sup>1)</sup>. Эмоциональный характер звуков иногда пытались свести к аналогии с человеческим голосом. Гораздо менее проблематично подобное сведение эмоционального воздействия ритма к темпу наших движений, так как ритм действительно захватывает нас всецело своим порывом, понуждает нас подражать ему. Следовательно, здесь непосредственное эмоциональное ударение уже определено нашими движениями. Подобным же образом обстоит дело при эмоциональном воздействии размеров окружающего нас пространства.

Разнообразие факторов, совместно действующих при всяком одухотворении природы, объясняет неопределенность и изменчивость этого одухотворения. Мы переносим наше особое настроение на природу; при виде того же самого спокойного зеркала поверхности моря один раз нам симпатически говорит жизнерадостный голубой цвет, другой — жуткая тишина, третий, — быть может, безграничная широта.

## § 2. Показание выражения в эстетическом.

Из этого ежатаго обзора выяснилось, что значит понимать созерцание, как выражение. Теперь нужно еще показать, что созерцание в эстетическом переживании действительно воспринимается, как выражение. Если, прежде всего, рассмотреть предметы эстетического созерцания, то окажется, что все они, без исключения, вызывают на то, чтобы воспринимать их, как полные выражения. В центре всей эстетической области стоит человек. Человеческая фигура служит преимущественно предметом пластического искусства, человеческая жизнь, поступки, страдания и чувствования — важнейшее содержание поэзии. Уже у стоящих на низшей ступени первобытных народов собственное тело всячески

<sup>1)</sup> И здесь *Гердер* подчеркивает выражение, *Werke*, XXII, 62 сл.

украшается. И всякое украшение служит, как показал Лотце, к тому, чтобы подчеркнуть известные части тела или же характер движений человека; оно является искусственным усилением естественного выражения. Таким образом эстетическое переживание и понимание выражения имеют одну и ту же центральную область. Ответим, далее, себе на вопрос, почему нетронутая человеком природа или создание человека, которое, сохранившись от древних времен, как бы вновь обрело собственную жизнь, действует эстетически несравненно сильнее, чем новый, недавний продукт человеческой деятельности. Новое строение, куча кирпичей может очень красиво блистать при солнечном закате, однако она никогда не вызовет того впечатления, которое, при одинаковом освещении, производит на нас скала из красного песчаника. Иначе обстоит дело лишь там, где искусство придало человеческому творению форму, обладающую своею собственной жизнью, где башня, распадаясь на тысячу стрельчатых сводов, стремится к вежу, или же колонна, с гордою мощью несет органически приспособленный к ней автаблемент. Это положение несколько не опровергается тем возражением, что крестьянская хижина или домок лесничего в лесу производят на нас впечатление своеобразной красоты и уюта: здесь человек, именно, опять таки сросся с природою,—его жизнь в лесу или же среди его полей придает этому лесу, этому полю самому нечто человечески-уютное. Вот почему немецкая деревня с ее разбросанными дворами, низкими, естественной окраски домами, садика и при домах, цветами на окнах кажется гораздо красивее итальянской, состоящей из оголенных, многоэтажных, по городскому образцу примыкающих один к другому домов и всегда остающейся чуждым каменным гостем среди пейзажа. Наоборот, итальянцы сумели с сознательным искусством воздвигнуть среди природы великолепный симметричный замок; в правильных изгородях, прямых аллеях с высокими кипарисами, великолепных террасах проявляется господство сознательного человеческого духа, и тогда здание, воздвигающееся в гордой собственной жизни, воспринимается как бы венец пейзажа. Таким образом правильность прекрасна всюду, где должен проявляться упорядочивающий и руководящий сознательный дух, неправильность же там, где

по-своему раскрывается естественная, сама себе предоставленная жизнь.

Если мы обратимся к животному царству, то бросается в глаза, насколько легче нам воспринимать эстетически сухопутных животных, чем животное царство моря. Сухопутным животным (бщи с нами существенные условия дыхания и движения. Правда, свободный полет птицы недоступен нам,—мы однако находимся в том же воздушном море, и, по крайней мере, наше стремление создает для нас волшебную иллюзию свободного парения в воздухе. Животное водное остается для нас несравненно более чуждым; не случайно, ведь, искусство, желая оживить для нас море, создало те промежуточные существа тритонов и морских божеств, глаза которых на аэтиных статуях, подернутые влагою печали, смотрят на нас, как бы ожидая понимания. Животные с радиальным строением тела остаются совершенно чуждыми нам, их строение тела непонятно для нашего непосредственного чувства, они как бы прекрасные растения, движущиеся жутким образом. Поэтому морские звезды, морские рзы, акалефы, несмотря на великолепие их красок и правильность их форм, могли найти себе лишь ограниченное применение в искусстве.

Совершенно ясно можно показать, что прекрасное существует лишь там, где выражается жизнь, если исследовать пограничные области прекрасного и приятного. Почему даже прекрасно подделанный цветок из материи столь легко вызывает у человека с тонким эстетическим вкусом отвращение и содрогание? Так как он подделывает жизнь и, при более внимательном рассмотрении или даже наощупь, оказывается мертвым. Почему благоухание цветов эстетически облагораживает обоняние, тогда как зала, в которой разлито благоухание, в лучшем случае доставляет мимолетное удовольствие? Действительно ли причина лежит в недостаточном искусстве нашей парфюмерии, которая не умеет достаточно тонко изготовить свои духи? Едва ли так—скорее же из цветка благоухает как бы душа, тогда как духи в пузырьках стали мертвою вещью<sup>1)</sup>. Так, пенне птиц доставляет

<sup>1)</sup> *Fechner, Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*, 2 пад. 1899, 245. 287 ст. рассматривает благоухание цветов, как общение душ расте-

нам наслаждение, как прекраснейшее, высшее выражение их существования, их любовной жизни, тогда как чистейшие звуки боя стенных часов дают лишь холодные тоны <sup>1)</sup>. Почему, вообще, ни один шедевр механики не в состоянии сравниться с человеком, играющим на музыкальном инструменте? Потому что отсутствует жизнь, выражение, ведь формальную красоту аккордов и ритма может воспроизвести и хорошее механическое приспособление. Таким образом в каждом художественном произведении можно показать принцип выражения. Разумеется, не все характерные признаки художественного произведения можно вывести из выражения, так как выражение, ведь, лишь одна сторона эстетически ценного.

Далее можно показать, что эстетическое созерцание, как таковое, в то же время есть сопереживание выражения, т.-е. доказательство, выведенное из эстетического предмета, можно дополнить доказательством, отправляющимся от процесса эстетического восприятия. От того, кто хочет действительно наслаждаться прекрасным в искусстве или природе, обычно требуют, чтобы он всецело погрузился в созерцаемое, т.-е. чтобы он стремился понять предмет искусства сообразно с его особыми условиями. Что это значит, всего более выясняется, когда дело идет о каком-либо происшествии из человеческой жизни. Эстетически созерцающий жизнь должен оценить мотивы людей из их особых условий. Мы превозносим *Шекспира* за то, что он сделал возможным для нас человечески понять даже Ричарда III, леди Макбет. *Гердер* не устал подчеркивать, — что благодаря ему и его последователям стало почти что само собою разумеющимся требованием, — что каждое произведение искусства должно быть понято из особых условий его страны и эпохи. Но это понимание происходит не таким образом, что особые предварительные условия каждого художественного произведения уясняются лишь рассудочно; подобный анализ служит, в лучшем случае, лишь подготовительной работой к тому.

ний друг с другом. Приводим это лишь как доказательство того, насколько близко нам истолкование благоухания цветов, как выражения.

1) Аналогичный пример — пение соловья и подражание ему — у *Канта* K. d. U., § 42, стр. 168.

Речь идет, скорее же, о том, чтобы всецело погрузиться в состояние художника, чувствовать, что значили для него— в его климате, при его особых занятиях, социальных условиях, национальных традициях— тот или другой образ или оборот. Лишь тогда возможно будет,—насколько это вообще возможно при совершенно изменившихся условиях культуры,—понять произведение искусства. Это „понимание“ означает вполне определенно: оценку выразительного значения отдельных художественных средств. Также известные внешние вспомогательные средства, которые применяет эстетическое созерцание, указывают на то, что дело идет о понимании выражения. Когда мы желаем вполне понять природу, мы стремимся подражать ей. Кто попытается придать своему собственному телу положение Моисея *Микель-Анджело*, тот испытает при этом серьезное величие и затаенную страсть пророка в повышенной степени. Совершенно так же мы почти непроизвольно подражаем, при виде портрета, выражению лица изображенного человека. В зданиях наше собственное тело как бы приспособляется к их размерам и их декоративному убранству. В готическом соборе человек невольно приподнимается, идет звучными шагами по романской зале и делает в покое стиля рококо изящные движения <sup>1)</sup>. Равным образом читающий про себя стихотворение или художественную прозу легко переходит к чтению вслух и даже к жестикуляции, и эти мимические средства помогают его пониманию. Мы видели уже выше, какую значительную роль играет подражание выразительным движениям для их понимания. То же значение имеет опять-таки это подражание и при эстетическом созерцании. Умозаключение по аналогии, что эстетическое созерцание является, следовательно, равным образом пониманием выражения, приобретает, благодаря этому, в известной мере силу доказательства.

Но это тожество выступает еще яснее, если мы обратимся к эстетическому созерцанию в его наивысшей интенсивности и завершенности. Эту высшую ступень эстетического переживания *Зольгер* превосходно охарактеризовал в следующих

---

<sup>1)</sup> Конечно, эти наблюдения могут оказаться применимыми не во всем людям.

выражениях: „Мы более не отличаем себя от нашего предмета, в нашей душе как бы не остается более ни одного уголка, который не был бы плотно заполнен им. Таким образом исчезает обособляющее сознание, нашим состоянием становится экстаз, в котором мы более не владеем самими собою, но всецело отдаемся прекрасному предмету“<sup>1)</sup>. Всякое понимание выражения требует, чтобы мы поставили себя в положение лица, выражающего свои состояния. По большей части для этого бывает достаточно, что мы быстро схватываем его характерные особенности и его положение, как принадлежащие другому. Но когда требуется достигнуть полной интимности сопереживания, то вся наша личность должна претвориться в него, так, чтобы его страдание, наслаждение и желания стали нашим страданием, наслаждением и желаниями. Но личность сохраняется, как единство в смене своих состояний, главным образом, благодаря чувствованиям и воле. Поэтому при такой высшей ступени эстетического переживания можно говорить прямо-таки о разрыве границ индивидуальности.

### § 3. Особенности выражения в эстетической области.

Что только что упомянутая ступень погружения впервые знаменует собою собственно вершину эстетического созерцания,—это становится понятным, если уяснить себе, что всякое эстетическое переживание чисто интензивно. Принять же это определение, вытекающее из формальной характеристики, весьма важно, так как не всякое понимание созерцания, как полного выражения, тем самым уже эстетично. Скорее же оно может служить и внеэстетическим целям. Основывается же возможность совместных действий и работы, главным образом, на понимании выразительных движений в самом широком смысле этого слова. При одухотворении неодушевленной природы подобные внеэстетические цели играют, повидимому, меньшую роль, однако и здесь они

<sup>1)</sup> *Solger, Erwin* (1815), I, 41. *Шопенгауэр*—Мир как воля и представление, I, 3 книга, особ. §§ 34 и 38,—мастерски изобразил это состояние и сделал его ядром своей метафизической эстетики. Подобное же изображение, хотя с иным метафизическим освещением, у *Weisse, A.*, I, 78 сл.

Господствуют в замысланиях естественных религий, в тех попытках повлиять на проявляющуюся в чем-либо жизнь природы, как на человеческую, которые всегда свойственны бывают народным суевериям. И ребенок, бьющий предмет, о который ушибся, желает практически воздействовать болью на одухотворенный им объект. От подобного рода случаев, в которых понимание выражения служит практическим целям, эстетическое состояние отграничивается призывом чистой интенсивности. Спрашивается теперь, достаточно ли этого признака? Будет ли всякое чисто интенсивное сопереживание выражения эстетически ценным? Выражены могут быть, ведь, все виды состояний жизни, жестокость столь же хорошо, как и любовь, низость так же, как и благородство, слабость, как и сила. И понимаем мы выражение во всех случаях одинаковым образом. Может ли теперь сопереживание пошлого, злого или слабого существа иметь характер императивной эстетической ценности? Если на этот вопрос ответить отрицательно, то, повидимому, нужно будет, следовательно, прибавить еще некоторое ограничивающее определение. Но ограничение уже сделано путем прибавки: „чисто интенсивно“: ведь полное вживание не во всех случаях возможно одинаковым образом. Где выступает на сцену нечто внушающее нам отвращение, злорадство по поводу несчастий другого, страсть унижать, разрушить что-либо, там чистая интенсивность представления постоянно нарушается чувством отвращения. Это станет в особенности ясным, если мы исключим внеэстетические чувствования, которые могли бы доставить нам удовольствие по поводу низменного, как такового,—чувство нашего собственного превосходства, напр., или просто потребность в сенсации, желание чего-либо выдающегося, необычайного. Против этой аргументации возражат, быть может, что злые, дурные характеры часто, однако, бывают предметом художественного изображения. Прежде всего нужно исключать в данном случае лишь объективно-злое, не дошедшее до сознания своей злобы. Тигр—мошная природная сила, которая проявляется разрушительным образом и при этом сохраняет свою силу и свое единство. Подобное существо ужасно, пагубно, но эта пагубность не вменяется ему морально. Однако и в тех случаях, когда мы вменяем зло известному

лицу, в нем могут при этом оказаться такие иные стороны его личности, на которых может остановиться наше сопереживание, как, наир., сила и последовательность воли, величие ума. Где этого нет налицо, там злой характер может находить художественное применение лишь как контраст или средство, т. е. эстетическое впечатление сосредоточивается не на нем, но он служит лишь целям усиления другого эстетического впечатления. Я не думаю, чтобы какой-либо читатель „Разбойников“ Шиллера всецело погружался симпатически во внутреннюю сущность Франца Моора. Этим высказано как раз слово, разрешающее нашу загадку. Интенсивное сопереживание выражения есть сочувствие и, в качестве такового, сродно любви, поэтому нельзя интенсивно сопережить ничего, в чем не было бы какой-либо привлекательной стороны. И наоборот, погружение в вещи воспитывает к любви и учит находить достойное любви и там, где поверхностный взгляд открывает лишь ненавистное. Эстетическое состояние, таким образом, служит руководителем, вскрывающим внутреннюю ценность и там, где она таится сокрыто. Оно совершенно противоположно строгости судящего сознания.

В обозначенных здесь границах все при случае может стать предметом эстетического сопереживания. Дальнейшие условия для этого будут указаны ниже при рассмотрении другой стороны эстетического содержания. Здесь я отмечу еще два главнейшие случая, которые особенно благоприятны для интенсивного погружения в предмет. Мы с чувством внутреннего удовлетворения сопереживаем проявления такого существа, которое удовлетворено в самом себе. У него всякое выразительное движение свободно, легко. Некоторая самопонятность и единство как бы приглашают нас остановиться на нем. Мы не стремимся выйти из его созерцания, но чувствуем себя удовлетворенными в нем. Это,— как нужно еще будет показать ниже,— прекрасное в узком смысле слова. Совершенно иное впечатление бывает, когда в явлении нам прежде всего бросается в глаза величие силы или немощность внутренней жизни. Эта сила может устрашать нас, борьба, в которой она обнаруживается, как сила, может не давать нам покоя, но мощь впечатления постоянно вновь привлекает нас к ней. Здесь нет длитель-

ного успокоения в созерцании, но постоянно повторяющаяся попытка вполне усвоить себе то, что поражает изумлением, представляет собою другую своеобразную разновидность чисто интенсивного состояния. Конфликт, который кроется в этом, не нарушает его, но скорее же дает ему длительность и внутреннее богатство. Эта вторая форма эстетического предмета называется *возвышенным*. Нужно подчеркнуть, что оба главные вида эстетической ценности выведены здесь лишь со стороны выражения, т. е. несовершенно. Полное обоснование этих понятий может быть впервые лишь задачею последующего рассмотрения.

В этих определениях найдут, пожалуй, укоризненным то, что они подчеркивают по существу лишь формальные особенности выражающей себя жизни. Обычно склонны бывают уже при самом общем определении прекрасного и возвышенного требовать особого содержания выражающейся жизни. Однако, пересматривая различные случаи прекрасного и возвышенного, легко найти в них градацию от самого простого и бедного содержания до самого богатого и глубокого. Уже орнамент, цветок могут быть столь же прекрасными, как человек; счастливое дитя природы южных тропических островов, блаженно живущее чувственной жизнью, столь же прекрасно, как Христос *Леонардо да-Винчи*. Возвышенно дерево во время грозы, равно как и скованный Прометей или умирающий Сократ. Этим отнюдь не одобряется еще эстетический формализм, так как указанные формальные свойства, внутреннее удовлетворение и свобода, равно как величие силы, представляют собою все же лишь абстрактные моменты полного содержания переживания. Нельзя также утверждать, что внутреннее богатство проявляющейся жизни эстетически безразлично. Мадонна *Рафаэля* значительнее для нас прекраснейшего орнамента в лоджах Ватикана не только благодаря пагромаждению внеэстетических ценностей; скорее же самое эстетическое переживание в первом случае бесконечно богаче и полнее, чем во втором. Мы хотели лишь подчеркнуть, что неизвестная степень богатства содержания или же особый, напр., относящийся к правственности, род содержания впервые делает возможным эстетическое переживание.

Особое призвание, рассматриваемое с точки зрения выра-

жения, заключается в том, чтобы выдвинуть для нас те моменты, которые делают возможным чисто интенсивное переживание. В действительной жизни необходимость помощи, соперничества, опасность, угрожающая нам или тому, что для нас ценно, часто делают невозможным такое сопереживание. В других случаях идущие нам навстречу, отвечающие нам стороны другого существа как бы скрыты в нем. Лишь пропитательный взор художника впервые открывает их и делает видимыми и для других. Ему должны мы быть благодарны за расширение области наших переживаний, которая почти безгранична. Но человек может открыть в вещах и лицах лишь то, что он в состоянии породить и в самом себе. Поэтому мы с одинаковым правом можем сказать, что художник дает нам возможность познать скрытую красоту вещей и людей, и утверждать, что он сообщает нам в художественном произведении богатство своей собственной жизни. Ибо именно это богатство научает его познавать те сокрытые ценности.

#### § 4. Художественная правда.

Если, далее, выразительное в искусстве понять как проявление художника, то станет ясным и смысл понятия, играющего большую роль при эстетическом впечатлении и при обсуждении художественных произведений, понятия „художественной правды“. Поставим на ряду друг с другом „Ночь“ *Микель-Анджело* и одну из многочисленных манерных декоративных фигур, к которым она невинно послужила поводом. Тогда же бросится в глаза, что сильная подвижность в подражании не преисполнена жизни, как в образце, но дается лишь иллюзия подобной жизни, она ложна. Аналогичные примеры легко привести из всех областей искусства, каждый может дополнить их из собственного опыта. Что означает собою теперь эта „истина“?

Слово „истина“ применяется при обсуждении произведений искусства в самых различных смыслах, и поэтому нужно остерегаться легко возможных в данном случае смешений. Прежде всего здесь легко подумать о так называемой правде природы, т. е. о согласии художественного изображения с внехудожественной действительностью. Что

здесь не может идти речь об этом понятии правды, видно уже из того, что бывают живые музыкальные произведения и архитектурные создания, хотя в этих искусствах не имеет никакого смысла спрашивать о проведенном в деталях согласии с природою. Но и по отношению к так называемым подражательным искусствам легко показать, что имеющееся здесь в виду понятие правды не есть правда природы. Сказочный мир *Бежлина* или *Калибан Шекспира*, несомненно, правдивы в нашем смысле слова, хотя они не изготовлены зоотомически и не могут быть показываемы в музеях культуры диких народов. Различие обоих этих понятий правды настолько велико, что почти что излишне было бы разъяснять его, если бы оно постоянно не игнорировалось в спорах о натурализме. Отвращение всякого здорового чувства к художественной лживости всегда придавало разъяснениям на эту тему горячность и увлечение. Это легко, напр., указать в теоретических сочинениях *Эмиля Золя* <sup>1)</sup>. И тем не менее не только „неестественные“ порождения фантазии великих мастеров правдивы, но и работы начинающих, которые, по малому умению, остаются далеко позади природы и, так как они не достигают того, к чему стремятся, ошибочны, могут, однако, именно благодаря своей, в известной мере наивной, правдивости, выкупать свои ошибки. Мало того, многие художники, которые сначала при недостаточной верности природе создавали художественно правдивое, позднее, когда они научились виртуозно воссоздавать природу, стали неправдивыми мастерами.

Ближе, чем правда природы, стоит к нашему понятию правды внутренняя правда художественного произведения. Часто на неправдивость целого наше внимание обращает

---

<sup>1)</sup> *C. Fiedler* выяснил эту связь в своей работе: „*Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*“, особ. 142. Вообще эта работа Фадлера заслуживает большого внимания с точки зрения проблемы художественной правды.—Если желательно знать, насколько для самого *Золя* художественная правда является главным делом, то в еще большей мере, чем на его чисто теоретические работы, нужно обратить внимание на его критические статьи; ср., напр., рецензию о драмах *Сарду* и отчасти также об *Ожье* в „*Nous auteurs dramatiques*“, Paris, 1881. Характерно также, что противоположностью (натуралистической) правды объявляется просто ложь, напр., „*Roman experimental*“, нов. изд., 1898, 35.

недостаток внутренней согласованности, чрезмерное выражение в одном месте, совершенная бедность его в другом. Однако и оба эти понятия правды нужно отграничивать друг от друга. Внутренняя правда есть полная согласованность всех частей с идеею целого, в известной мере жизне-способность произведения в силу имманентных ему законов. Сказочные существа *Беклина* заставляют нас верить в них, пока мы смотрим на них, тогда как, напр., известные чудовища в скульптурах романского стиля кажутся невозможными, благодаря противоречию своих частей. Однако эти неуклюжие существа отнюдь не вызывают негодования против лжи, но, в крайнем случае, лишь смех по поводу разлада между намерением и умением художника. В „Дон-Карлосе“ *Шиллера* образ действий маркиза Позы в последних актах совершенно не согласуется с первоначально обрисованным его характером; благодаря изменениям плана здесь возникли внутренние противоречия, нарушающие внутреннюю правду. И тем не менее каждый назовет Дон-Карлоса всецело правдивым художественным произведением. Понятие правды, о котором идет здесь речь, будет, именно, не логическим, но этическим, его противоположностью будет не ошибка, но пустота или ложь. Хорошо поэтому делают,— как это неоднократно встречалось и выше,— когда употребляют для обозначения его выражение *правдивость*, тогда как первое понятие правды можно назвать правдою природы, а второе — лучше всего — внутреннею возможностью. Слово „правдивость“, строго говоря, приложимо лишь к личности. И эта особенность здесь совершенно уместна, так как при применении этого понятия правды нам всегда из-за произведения искусства более или менее ясно представляется художник. Лишь в переносном смысле мы можем употреблять, далее, это слово и в применении к самому художественному произведению, которое одно, ведь, известно нам и служит свидетельством правдивости или неправдивости. Можно сказать, что неправдивость в конце концов относится к художнику, но она познается только из произведения искусства, помимо каких-либо вне его лежащих обстоятельств.

В отдельных случаях далеко не легко бывает определить, на чем основано впечатление правды или неправды. Дело

идет здесь о процессе, который сроден с мимическим распознаванием лицемерного проявления чувств. Здесь, как и всюду при понимании мимики, мы гораздо точнее знаем, что говорит нам впечатление, чем то, какие особенности впечатления имеют решающее значение для его значения. В самой общей форме можно лишь сказать, что сопереживание вдруг нарушается самым чувствительным образом. Если попытаться, несмотря на препятствующую этому неразложимость чувства, точнее выяснить причину этого нарушения, то окажется, напр., что сильно подчеркивание выражения было выдержано чрезмерно долго, и, быть может, наоборот, где-либо впоследствии, где можно было бы ожидать настоящего кульминационного пункта, наступило ослабление выражения. Или же известные сильно действующие, лишь сильнейшему аффекту свойственные движения, поднимание глаз к небу, взор, затуманенный слезами, дрожащий и срывающийся голос, применялись слишком часто и с чрезмерной аффектацией. Далее, в каждом выразительном целом должны гармонизировать очень многие стороны: человек, движимый страстью, проявляет свою внутреннюю возбужденность не только, напр., в игре своего лица, но совершенно так же и в положении своих рук, в постановке всего своего тела, в цвете своей кожи, в ритме каждого своего движения. Чтобы изобразить все это согласно, живописец, скульптор или актер должны испытывать подлинную эмоцию. Невозможно искусственно вычислить надлежащую меру во всех этих частностях. Аналогичным образом в самом простом лирическом стихотворении совместно действуют содержание, поэтические образы, подбор слов, странность или сжатость изображения, звуковой характер,— в особенности рифма, ритм и многое другое. Кто смог бы теоретически рассчитать, каким образом здесь одно требует другого! Полнота того, что должно гармонизировать друг с другом, чтобы породить чистое впечатление, не позволяет искусственному произведению обмануть утонченное чувство. Уклонение от гармонии, произтекающее от недостаточного умения, производит совершенно иное впечатление, чем такое же уклонение, обусловленное аффектацией искусного виртуоза. В первом случае оно тотчас же делает заметную слабость, быть может, при повторном рассмотрении,—если про-

изведение проникнуто истинным воодушевлением—оно будет даже менее оскорблять наш вкус; во втором случае, произведение сначала захватывает нас, но затем мы чувствуем, чего хотел от нас фальшивый тон, замечаем умысел, и настроение наше пропадает.

Внутренней правдивости художественного произведения противоположны два понятия: простая условность, бедная эмоциональным содержанием и ненамеревающаяся и неспособная выйти за пределы чисто внешнего, и ложь, которая подделывает мнимое чувство. Условность сама по себе не ложь, она опошляет черты, умерщвляет дух, но не порождает фальшивого налета. Чем проще, спокойнее эмоциональное содержание известного художественного стиля, тем легче могут даже и условные произведения производить в известной мере благоприятное впечатление. Под влиянием *ван Эйка* и *Джотто* возникли многие приятные для глаза произведения, за которыми не кроется однако какой-либо особенно значительной личности; в XVI в. начинается упадок, когда второстепенные художники вздумали подражать мощи *Микель-Анджело*. Полный движения, страстный стиль не допускает никакой условности, он понуждает ко лжи того, у кого он не происходит из интимнейшего переживания.

В предшествующих рассуждениях правда и ложь противопоставлялись друг другу, как полные противоположности. В действительности же существуют всевозможные сомнительные переходные случаи. Сюда относится, напр., тот случай, что художник привносит внутреннюю подвижность, но переоценивает ее и, чтобы выдержать страстный тон чрез все произведение, впадает в искусственное возбуждение. В этом повинен однажды, именно в *Фиеско*, даже *Шиллер*. Стоит сравнить хотя бы сцену после умерщвления *Леоноры* или же ту сцену, в которой *Веррива* открывает *Бургоньино* необходимость убить *Фиеско*, с сильнейшими, наиболее полными размаха сценами „Разбойников“, чтобы понять, что мы имели в виду. Изыскивать здесь дальнейшие возможности переходных форм не было бы целесообразно, так как полное перечисление их, повидимому, невозможно и для нашей принципиальной цели вполне достаточно сказанного.

## II ГЛАВА.

### Оформление

#### § 1. Показание оформления

Наличность какой-либо созерцательной формы относится к понятию выражения. Но если выражение должно соперничаться чисто интенсивно, то к этой форме должны быть предъявлены еще особые требования. Она должна в таком случае представляться нашему соперничанию в приспособленной, идущей ему навстречу форме: тогда как полезность, нужда всюду привуждают нас к вниманию, более утонченная и свободная функция эстетического углубления требует в особенности благоприятных условий. И в уличной сутолоке крик ужаса возбуждает наше чувство; но для того, чтобы вслушаться в пение, мы пуждаемся в покое, в свободе от мешающего шума. Это можно сказать не только о внешних условиях впечатления, но, равным образом, и об его собственном, внутреннем своеобразном характере. И здесь нарушающие элементы должны быть устранены, а существенная сторона впечатления проступить ясно,—одним словом, внутреннее свойство должно быть соразмерно с нашим восприятием. Эту особую форму эстетического я называю его оформлением: благодаря ему страстное пение отличается от простого крика. Равным образом и общественное воспитание стремится к тому, чтобы дать модуляции голоса и игре лица гармоничную средину между медлительностью и поспешностью, между непонятливостью и навязчивостью; соответственно с этим и цветы в вазе мы устанавливаем так, что каждый из них свободно выказывает свои особенности и вместе с тем все вместе образуют замкнутое в себе, легко схватываемое целое. Природа предоставляет нашему соперничанию подобные особо благоприятные образы лишь случайно и по временам; задача искусства и заключается в том, чтобы породить их вполне сознательно. Так как искусство *стремится* к оформлению, то принципы оформления легче показать в искусстве, чем в природе.

Таким образом, с помощью определения интенсивного соперничания можно вывести оформление, как необходимое условие выражения. Однако требуется восполнить это кос

— 77 —

явное выведение самостоятельным, чтобы не показалось, что оформление лишь подчинено выражению. Такое самостоятельное выведение дал Кант; его основные мысли нужно наложить здесь совершенно свободным образом и отрешенно от всего того, что не относится прямо к данной связи. Чувственные ощущения, взятые в своей изменчивой изолированности, не дают еще никакого созерцания. Созерцанием они становятся лишь, если они схватываются вместе в как-либо упорядоченной форме, когда их можно отнести к известному „предмету“, — беря это слово в самом широком значении. Особые свойства созерцаемого могут, однако, то облегчать, то затруднять подобное постижение их. Дерево, с его расчленением на поднимающийся кверху ствол и раскинутый вширь венец, дает нам более ясное созерцание, чем кустарник, распускающийся многочисленными разветвлениями, начиная с самого корня. Это созерцание дерева облегчается, далее, в том случае, если оно, поставленное отдельно, выделяется на голубом небе, и затрудняется, если его венец в лесу сталкивается с венцами его соседей, и рассеянный, подавленный свет не дает отчетливо проступить главнейшим его частям. Те функции нашего духа, которые действуют при восприятии созерцаемого, тождественны с нашими логическими функциями мышления. Из сменяющейся массы неясных ощущений созерцание должно выделяться как известный тождественный с самим собою предмет. Сумма его частей и свойств должна непосредственно восприниматься, как расчлененное единство <sup>1)</sup>. Во всем этом проявляется интеллектуальность созерцания. Ясно далее, что созерцаемое лишь в том случае будет удовлетворять нас, если оно идет навстречу этой нашей упорядочивающей и воспринимающей деятельности; понятно также, что это удовлетворение принимает характер требования, так как оно основывается на тех же принципах, что и логические цен-

---

<sup>1)</sup> Аналогию нашей созерцающей деятельности с логической можно представить весьма различно, в соответствии с господствующей логической точкой зрения. В особенности остроумную попытку в этом роде дал *H. Avenarius*, *Philosophie als Denken der Welt gemäss dem Prinzip des kleinsten Kraftmasses*, Leipzig, 1876. 71 след. Есть русск. перев.: „Философия, как мышление о мире по принципу наименьшей меры сил“. Изданье журнала „Научное Обозрение“. 1901.

ности, а логические ценности имеют характер ценности. Поскольку логические значения с характером требования единственно допускают полное (косвенное) доказательство права на это, и эстетические ценности опосредственным образом ставятся доказуемыми, оставляя в стороне их оформление. Этот систематический интерес, по существу, и привел *Кант* к его положениям. Что он игнорировал при этом неизбежный пробел в доказательстве императивного характера эстетических ценностей, уже было показано выше. После рассуждений предшествующей главы ясно, что таким путем невозможно вскрыть всю полноту эстетического содержания. Но против избранного мною здесь порядка можно возразить, почему я, по крайней мере, не следую руководящей нити логического до тех пор, пока возможно, и не ввожу особых принципиально алогических (т.-е. не логических) моментов как-нибудь возможно позже, т.-е. почему я не предвосылаю оформление выражению. Однако выгода, доставляемая тем, что одну часть можно долго излагать в цепи сплошных доказательств, лишь мнимая, так как где-нибудь да должен же обнаружиться разрыв ее. Мало того, эта выгода превращается даже в невыгоду. В самом деле, если исходить из „оформления“, то может показаться, прежде всего, что так называемая математическая красота образует ядро эстетических ценностей, и таким образом читатель почувствует,— благодаря такой в высшей степени странной картине эстетической области,—что его скорее запутали, чем осветили ему, в чем дело. Эстетическое значение оформления можно понять впервые правильно, лишь если уже известно, что то, чему придается форма, должно носить характер выражения.

Если нетрудно видеть, каким образом философ приходит к тому, чтобы видеть в оформлении единственно существенную сторону эстетического содержания, то, пожалуй, покажется удивительным, что тот же самый взгляд защищается и с совершенно другой стороны, именно художниками. Так, по отношению к пластическому искусству выработка ясного пространственного созерцания была признана за собственно существенную сторону кружком лиц, утверждения которых претендуют на серьезное внимание как по внутренней своей ценности, так и по богатому художественному опыту, который высказывающие их приобрели, как художники или

коллекционеры. Упорно отстаивающего принципы своего искусства живописца *Ганса фон Марэ* можно рассматривать, как собственно духовного вождя этого кружка, скульптора *Адольфа Гильденбранда* и коллекционера и любителя искусств *Конрада Фидлера*, как его значительнейших теоретиков. Так как подобные воззрения и вообще встречаются среди художников и так как даже многие изречения *Гете* и *Шиллера* можно, — несмотря на то, что их теории в принципе построены на совершенно иных началах, — истолковать формалистически, то стоит труда задаться вопросом, что именно приводит художников к одностороннему подеркиванию оформления. Что эта односторонность неправомерна, это должно быть ясно, и даже в сочинениях ее сторонников можно показать, как в них незаметно прокрадывается принцип выражения <sup>1)</sup>. Но в то время как внутреннее переживание и выразительная сторона внешних вещей раскрываются художнику сами собою и помимо его содействия, он должен напряженно работать, чтобы быть в состоянии достигнуть оформления. Углублению выражения он способен содействовать лишь тем, что старается возможно богаче и разностороннее развить свою человеческую личность, принципы же оформления он должен изучить для своего особого искусства, и при этом изучении ему помогает ясный теоретический отчет о них. Таким образом, рефлексия художника направляется как раз на ту сторону его деятельности, в которой единственно она может принести пользу. К этому присоединяется еще то, что публика обычно считает само собою разумеющимся как раз то, что достигается тяжелым трудом. Чувствительные мечтания, которые слишком часто уносятся далеко за пределы содержания художественного произведения, не могут вознаградить художника и часто тем выбором, который они делают, оскорбляют знатока с более утонченным вкусом. Так как подобного рода мечтатель не погружается всецело в художественное произведение и

---

<sup>1)</sup> Ср., напр., у *Фидлера*, 172, замечание, что художник не „холодный“ наблюдатель природы, а также прекрасное описание художественно одаренной природы, стр. 175: „Всеми своими способностями стремится она к миру, она хотела бы объять его весь, слиться с ним воедино“. „Теперь ей кажется, что исчезло разделение, пала перегородка, которая отделяла ее от мира, как от чего-то чуждого“.

не сопереживает имманентного выражения, но лишь воодушевляется художественным произведением ко всякого рода неопределенным, близким ему чувствованиям, то самое поверхностное средство возбуждения будет для него как раз наиболее правильным. Таким образом, негодование приводит здесь знатока как раз туда, куда приводило художника внимание к тому, что полезно для его работы. Я потому остановился на объяснении этой односторонности, что она исходит со стороны заслуживающих внимания лиц, и также потому, что заблуждение выдающихся людей преодолевается лишь тогда, когда его не только опровергают, но делают его также понятным во внутренних его основаниях <sup>1)</sup>.

## § 2. Объективация и придание формы

Для того, чтобы речь могла идти об оформлении созерцания, должен быть налицо какой-либо предмет, служащий носителем этого оформления. Из ощущения мы всюду получаем созерцание, относя ощущение к предмету. Но в то же время как при созерцании природы эта предметность восприятия до известной степени дана до процесса эстетического сопереживания, художник должен сам впервые создать предмет сопереживания. У художника, следовательно, у которого мы намерены ближе рассмотреть процесс оформления, его можно расчленить на две части. Мы можем здесь отличить установку предмета, как объективацию, и выработку формы этого предмета, соответствующей нашему восприятию, придание ему формы. В свойствах художественного произведения объективность и форма будут, в таком случае, соответствовать деятельности объективирования и выработки формы. Объективность заключается в том, что произведение обладает отрешенным от своего творца, независимым существованием. Даже действующее лицо драмы, которое актер представляет пантомимическими и мимическими средствами, обладает однако идеальной самостоятельностью

<sup>1)</sup> Из аналогичных оснований исходит, по крайней мере отчасти, и оппозиция Ганслиха против эстетики чувства в музыке, *Vom musikalisch Schönen*, 9<sup>te</sup> Aufl., Leipzig, особенно гл. V, 152—172. (Есть два русских перевода: Дарюша и Иванова).

в своем существовании. Художественное произведение есть проявление человека; но для того, чтобы стать художественным произведением, такое проявление должно получить независимое существование <sup>1)</sup>. Слово „объективирование“, как легко видеть, употребляется здесь в весьма широком смысле. „Объект“ не нуждается в каком-либо пространственном образе, хотя бы лишь представляемом в фантазии, скорее же и мелодически-ритмическая последовательность тонов или же слов (лирическое стихотворение), как самостоятельный носитель выражения, будут также его „объективированием“. Конечно, известный самостоятельный материал (пространственный образ, тон и т. п.) должен быть налицо. По роду этого материала отдельные искусства отличаются друг от друга, как это будет еще ниже показано в деталях.

### § 3. Принципы придания формы.

Но сначала нужно еще развить принципы придания формы <sup>2)</sup>. Уже выше из интенсивности эстетического переживания была выведена изоляция эстетического предмета. Изоляция, можно сказать, служит исходным понятием для всех частей оформления. Благодаря объективации произведение изолируется от художника; и форму может получить лишь то, что стоит обособленно, само по себе. Форма и граница—средние понятия, внутреннюю связь которых глубоко постигла греческая философия. Если исходить из логической дедукции, то можно сказать: как тождественное можно установить лишь то, что представляется само по себе, отрешенно. Однако одной лишь изоляции недостаточно для того, чтобы

<sup>1)</sup> Некоторые стихотворения захватывают нас, когда они приведены в биографии автора, тогда как, взятые сами по себе, остаются безразличными или же непонятными. Они ценны, когда автор их известен, и они рассматриваются, как проявление его в известном положении,—но им недостает объективности.

<sup>2)</sup> Выяснению этих принципов в новейшее время особенно способствовал *Hildebrand*, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 2 изд., 1898 (русск. пер. *Гильдебранд*. Проблема формы в изобразительных искусствах, М 1913). К его работе примыкает *Riehl*, *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst*, V. f. w. Ph., XXI, 283; XXII, 96, 1897—98. Последующее изложение многим обязано этим работам, хотя, сообразно своим систематическим целям, идет несколько иными путями.

предмет получил художественную форму. И анатом может изолировать отдельный мускул, изолировать можно любую часть действительности с помощью любых произвольных границ. Для возможности же эстетического бытия требуется нечто другое: изолированное должно обладать известной внутренней законченностью, оно должно быть таким, чтобы в самом себе заключать существенные условия своего восприятия. В логическом отношении нужно напомнить, что всякое познание стремится к систематической законченности. Вполне аналогична ей законченность созерцания. Это требование выражено пока совершенно абстрактно и лишь в каждом отдельном случае приобретает особую определенность. Можно отдельно изобразить голову человека, но не нос его и не маленький палец ноги, так как в голове заключается для нас самая суть духовного выражения. Впрочем, для пластики, — которая не дает, подобно живописи, части пространства со всем тем, что ее наполняет, но изолирует телесную фигуру, — всегда было затруднительным таким образом отграничить бюсты, чтобы они обладали самостоятельным существованием. Почти все скульпторы с тонким чувством стиля обрезали бюст так, что руки уже не изображались; наиболее благоприятное впечатление получается в том случае, когда шея переходит уже в стилизованную обработку, как, напр., в гермах. Однако это исключает натуралистическую трактовку одежды. Совершенно неприемлема, по видимому, ставшая в последнее время обычной манера изображать всю верхнюю часть тела одетой натуралистически. В таком случае получается фигура человека, у которого отрезаны ноги, т. е. мы вынуждаемся выйти за пределы изображенного; невозможно видеть в таком образом отграниченном бюсте законченное произведение <sup>1)</sup>. Быть может, против того положения, что законченность является одним из существенных принципов художественного

---

<sup>1)</sup> Современные художники могут, конечно, сослаться на кажущиеся примеры из раннего Ренессанса, напр., на женский портрет в Museo Nazionale во Флоренции (№ 115), приписываемый в настоящее время Вероккио. И здесь не вполне устранено указанное выше впечатление, но оно несколько смягчается благодаря прилегающей одежде, которая облегчает завершение и не производит такого натуралистического впечатления.

созидания формы, приведет возражение, заимствованное из сущности эпической поэзии. Эпос, роман не имеют такого необходимо определенного начального и конечного пункта, как, напр., драма. Продолжения, вставки, самостоятельные эпизоды возможны в эпической поэзии в таких размерах, как нигде более. Едва ли мыслимо, чтобы по отношению к драме могла возникнуть гипотеза, что она создана не *одним* автором, но является составным результатом многолетней традиции. Можно сказать, что никогда не завершающийся поток времени здесь втянут в самое произведение искусства. Однако и в эпосе сохраняется законченность, поскольку изображаемая часть событий развивается всегда во всей своей ширине. Начало и конец, правда, отличаются некоторой неопределенностью и произвольностью, — но то, напротив, что из всей полноты одновременно свершающихся событий относится к эпическому действию, то всецело определяется принципом законченности. Это стоит в связи с тем, что более обширные эпические произведения (для более коротких, напр. новелл или баллад, законченность сохраняет свое значение и по отношению к началу и концу) не легко схватываются сразу и цельно. В эпосе, как выяснил впервые, пожалуй, *Фридрих Шлегель*, каждая отдельная часть закончена в самой себе, хотя в своих причинах и следствиях и указывает за свои пределы <sup>1)</sup>. Вообще, требование законченности нужно понимать не так, что все, о чем можно было спросить, должно быть дано в художественном произведении, но лишь так, что фантазия понуждается воспринимать данное, как завершенное в себе целое. Очень хо-

<sup>1)</sup> Исследования *Вольфа* о гомеровском эпосе послужили импульсом к спору о сущности эпоса, в особенности, к обсуждению вопроса о его внутреннем единстве и законченности *Фр Шлегель*, в *Über die homerische Poesie*, 1796 (*Prosaische Jugendschriften*, herausg. von *J. Minor*, Wien, 1882, I, 215), прямо называет эпос (стр. 229) *полипом*, в котором каждый член, который можно выделить особо, обладает такою же гармонией, как и целое. Затем и *Шиллер* и *Гете* неоднократно обсуждали эти вопросы в своей переписке от 19 и 28 апреля 1797 г, поводом к чему послужила „Герман и Доротея“ Гёте. В письме от 28 апреля Гёте выступает против полного ограждения Ф. Шлегелем эпического единства. В своей рецензии о „Германе и Доротея“ Гёте *А. В. Шлегель* (1797) повторяет, по существу, мысли своего брата об этом предмете (*Werke*, herausg. von *E. Böcking*, XI, 185 след.)

рше говорит *Жан-Поль*: „Фантазия делает все части целым,—тогда как остальные силы и опыт лишь вырывают листки из книги природы,—и все части мира —мирами, она все тотализирует— так же и бесконечное *все*“<sup>1)</sup>.

Завершенное в себе целое художественного произведения должно, далее, обладать внутренним *единством*, для того, чтобы сделать возможным цельное, а не раздробленное сопереживание. И здесь систематика представляет с логической стороны наиболее ясную аналогию. Всякая система стремится к единству, наконец, и всякое научное познание вообще домогается принципов единства. В этом мы имеем самый ранний логически сформулированный эстетический принцип; ведь уже пифагорейцы определяли гармонию, как единство во многообразии. Позднее в подчеркивании единства часто видели и стремились видеть одностороннюю защиту особого классически настроенного художественного направления. *Гейнрих фон-Штейн* показал, как в подчеркивании многообразия, которое должно быть объединено, намечается впервые оппозиционное движение против эстетики *Буало*<sup>2)</sup>. Однако это не такое единство, которое было бы свойственно особому направлению искусства: существуют, скорее же, лишь известные способы достигнуть единства, быть может, в ущерб богатству содержания, так как цельности художественного произведения можно достигнуть самым различным образом. При этом прежде всего можно отличать цельный интерес по отношению к *содержанию* от тех *формальных* своеобразных признаков, которые подчеркивают единство. Цельность содержания, естественным образом, бывает столь же разнообразна, как и самое содержание. В общем, задача объединения выпадает всегда на ту сторону содержания, которая наиболее существенна при восприятии, в драме, напр., она выпадает на долю действия, в романе— на долю личности героя, в лирическом стихотворении— основного настроения. В пластике она, по большей части, сама собою дается единством человеческой фигуры, в живописи ее можно достигнуть самыми разнообразными способами.

<sup>1)</sup> Vorschule der Ästhetik, § 7, Werke. Hempelsche Ausgabe, II. 43

<sup>2)</sup> Entstehung, 81 слен

Напротив, формальные средства, служащие для достижения единства, легче обсуждать в общей форме. Они очень различны в пространственных и лишь во временных произведениях искусства. При пространственном созерцании целостность всегда достигается тем, что наше восприятие весьма различным образом может пробегать и группировать отдельные явления. Сильное подчеркивание определенного вида группировки препятствует раздробленности восприятия. Это достигается отнесением целого к середине. Простейший случай подобного отнесения дается тем, что те же самые формальные элементы повторяются в различные стороны, начиная от середины. Так как одинаковые повторения исходят от середины, то они должны относиться друг к другу, как образ и его зеркальное отображение. Такое отнесение к середине мы называем обычно симметрией <sup>1)</sup>. Смотря по характеру этой середины можно различать два подвида симметрии. Средина может, прежде всего, быть точкою, от которой, повторяясь, лучеобразно расходятся одинаковые отношения. В этом случае мы говорим о радиальной симметрии. Мы находим ее в симметричных многоугольниках, симметричных цветах, у морских звезд, акалефов, мы применяем ее в розетках, в узорах плафонов, полов и т. п. Но такая полная симметрия невозможна в тех случаях, когда должны различаться верх и низ. Здесь на место средней точки выступает средняя линия, на место радиальной — двусторонняя симметрия. В произведениях искусства она встречается чаще и имеет большее значение, чем первая форма, так как контраст стремления вверх и тяготения вниз, опоры и тяжести, царит в нашей архитектуре, в вашей органической жизни и, вообще, во всей земной природе. Простейший случай двусторонней симметрии состоит в том, что обе стороны вправо и влево от срединной линии совершенно равны <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Это современное значение слова симметрия вполне согласуется с обычным словоупотреблением древних.

<sup>2)</sup> При разделении вертикальных линий нам нравится не равенство частей, но отношение, соответствующее золотому сечению  $\left(\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}\right)$ , например, 8 : 13, точнее 1 : 1,618. Это же отношение (наряду с равенством) предпочитается при соотношении сторон прямоугольников Fechner, Zur experimentalen Ästhetik. Abhandl. d. K. Sächs. Ges. d. Wissensch. math.-phys.

Но эта строгая симметрия очень часто будет противоречить внутренней жизни изображенного и поэтому должна быть смягчена. Таким образом, прежде всего возникает симметрия, которую мы встречаем на старинных алтарных картинах, где очертания групп хотя еще почти что строго симметричны, однако по обеим сторонам от срединной линии выступают различные фигуры. Смягчение симметрии может затем распространяться также и на форму группы и, наконец, идти так далеко, что, повидимому, симметрия совершенно уже не сохраняется, как в большинстве картин *Тициана* и его последователей или же в японских композициях. Однако, на деле симметрия и здесь не нарушается, но принимает лишь более свободную форму. Именно, соответствуют друг другу с обеих сторон уже не одинаковые элементы но элементы равной ценности и равного значения для нашего восприятия. Симметрия здесь настолько скрыта, что она представляется созрцающему лишь в ее действии (что сразу становится заметным, если уничтожить симметрию путем одностороннего уменьшения картины), а не в ее абстрактной правильности <sup>1)</sup>.

Отношение к середине, которое постоянно вновь направляет взор схватывать целое именно так, а не иначе, невозможно при произведениях, протекающих во времени. Как оно протекает, это уже предписано, и то, что здесь хотя бы отдаленно можно было бы сравнить с симметричным разделением, поднятие хода событий и настроений до кульминационного пункта и постепенное замирание их, покоится на совершенно иных основаниях, заложенных в естественном ходе наших душевных движений, и поэтому не распространено даже отдаленно столь же широко, как симметричные

---

Kl XIV, 1871—V. d. Ä., I, 184 сл. *Witmer*, Zur experimentellen Asth. einf. räuml. Formverhältnisse, Ph. St., IX, 96 сл., 209 сл. Повод к этим исследованиям подали слишком далеко идущие утверждения *Цейзинга* о значении золотого сечения. *Кюльне* (Grundriss der Pa., Leipzig, 1893, 260 сл.) пытался свести удовлетворение, доставляемое золотым сечением, равным образом на принципе единства. Ср. еще: *Th. Wittstein*, Der Goldene Schnitt und die Anwendung desselben in der Kunst. Hannover, 1874.

<sup>1)</sup> Прекрасное описание этой свободной симметрии в средств к ее достижению см. у *Jacob Burkhart*, Erinnerungen aus Rubens, Basel, 1893, 127 сл.

отношения. Формальным средством объединения здесь служит, скорее же, повторение. Ритм есть повторение того же самого промежутка в течение времени и удара, единство стихотворного размера воздействует путем повторения сложных ритмических групп. Где размер не одинаков, там, по крайней мере, должны повторяться особо характерные строфы или же части строф, как в „Колоколе“ Шиллера, или же повторяется все сложное построение, как в греческих песнях хора. Разным образом и повторяющиеся звуки рифм и, в еще большей степени, припева (refrain) действуют объединяющим образом. Сонет обязан своим строгим характером единства, по существу, переплетению рифм. Аналогичным образом и в музыке объединяющим моментом служит возвращение вновь одинаковых или же сходных мелодических звуковых последовательностей. Повторение во временных произведениях искусства всегда имеет место в одинаковой последовательности элементов, но никогда не в обращении этой последовательности, как при симметрии. Повторение в этом смысле слова встречается, конечно, и в пространственных произведениях искусства, но в живописи и в скульптуре оно имеет лишь подчиненное значение, и лишь в архитектуре оно играет большую роль. Но произведения этого искусства гораздо труднее объять одним взором, глаз должен постепенно пробегать их, и различные, следующие друг за другом виды связываются затем, благодаря повторению одинаковых форм, в единство. Чаще всего наблюдается это в готике, где всюду, и в большом и в малом, повторяются одинаковые мотивы (в целено задуманном произведении часто даже до деталей одинаковые).

Удовольствие, доставляемое определенными комбинациями тонов и красок, часто пытались свести к принципу целостного восприятия. Уже самое название „гармония“, данное этим вращающимся нам сочетаниям ощущений, указывает в этом направлении. Подобное отнесение само собою напрашивается в особенности при тонах, так как, ведь, гармоничные тоны, по длине производящих их струн и по числам колебаний, находятся друг с другом в простых числовых отношениях. Главная рефлексия скловна, поэтому, к допущению, что эти числовые отношения бессознательно воспринимаются душою. Что это допущение неприемлемо и, кроме

того, не объясняет психологического состояния, так как, ведь, наше наслаждение от гармонии тонов несравненно живее и совершенно иного рода, чем при восприятии кратных числовых соотношений,—это в настоящее время является почти общепризнанным. Напротив, казалось весьма возможным усматривать чувственную основу целостного восприятия в связанных с кратными числовыми отношениями одинаковых обертонах или же в одинаковом ассоциативно восполняемом основном тоне. Когда же по основаниям, разъяснение которых здесь завело бы нас слишком далеко, выяснилось, что и это непринемлемо, то в понятиях слияния тонов или же сродства тонов вновь стали указывать на легкость целостного восприятия <sup>1)</sup>. С тех пор как цвета физически стали сводить на колебания эфира, нет недостатка в попытках свести нравящиеся нам комбинации цветов равным образом на простые числовые отношения этих колебаний. Эти попытки противоречат, однако, фактам, так как подобных простых отношений нет при нравящихся нам комбинациях <sup>2)</sup>.

Рационализм XVII столетия выставил как главные требования научного понятия *ясность* и *отчетливость*. Под ясною идеею понималась такая, которая не смешивается с другими, под отчетливою же — такая, признаки которой можно указать в отдельности <sup>3)</sup>. Требования ясности и отчетливости с древних времен выставлялись также и в эстетической области. Что могут они здесь значить? Из различных видов, которые может представить нам предмет, некоторые в особенности ясно выставляют его характерные черты. Чтобы изобразить длинную балку, квадратную в разрезе, нам не следует выбирать такой вид на нее, в котором продольные измерения кажутся слишком сокращенными. Если поэт желает представить нам в драме лица и предварительные условия действия, то он должен представить такие ситуации, в которых эти лица постепенно выступают по одному

<sup>1)</sup> *Wundt*, *Physiol. Psych*, II, 4 Aufl., 53—71, *Stumpf*, *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, I, Leipzig, 1898. *Lippa*, *Tonverwandschaft und Tonverschmelzung*, Z. f. Ps., XIX, 1.

<sup>2)</sup> *J. Cohn*, *Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen*, Ph., St., X, 1894, особ. § 14, стр. 601, а там же указания литературы, § 11, стр. 590 след.

<sup>3)</sup> Ср., напр., *Leibnitz*, *Nouveaux essais*, livre II, chap. 29.

и проявляют себя характерным для них образом. Некоторые удачно выбранные слова быстро вводят нас в положение, стоит лишь вспомнить о начальной сцене из „Лагеря Валленштейна“ или „Пикколомини“. Мы тотчас же распознаем состояние войны („Лагерь“). Мы в одно мгновение знаем, что происходит собрание всех генералов, что на этом собрании господствует напряженное, недоверчивое настроение (Пикколомини). Характерные, отличительные черты ситуации ясны. Речь идет в подобных случаях не о логической ясности, но о непосредственном понимании созерцательного переживания. Так же обстоит дело и с отчетливостью. Здесь нужно подчеркнуть еще одно отличие от отчетливости в понятиях: речь идет здесь, именно, не об отношении признаков к понятию, но об отношении частей к целому. Для воспринимающего сознания отчетливо должно быть представлено сочетание частей в целое. Так, в главном виде статуи должен ясно проступать мотив движения для всех членов. Там, где мы должны еще сначала выискивать в клубке фигур и членов частности, там непосредственная сила сопереживания ослабляется. Ясность зависит, разумеется, не только от объекта, но и от созерцающего сознания. Чтобы усмотреть ясность в изображении запутанного целого, нужно вообще быть в состоянии понимать запутанное. Каким же образом увидеть ясность и неясность в изображении самого запутанного содержания, это легко можно видеть, если сопоставить картину *Микель-Анджело* „Страшный Суд“ с подобными же картинами хотя бы очень значительных мастеров, напр., *Рубенса* или „Гибелью титанов“ *Фейербаха*. Подобным же образом и в драме существенные части, мотивы и связь действий должны отчетливо представляться нами. Отчетливость в данном случае отнюдь не обозначает того, что должен быть возможен ответ на всякий вопрос прозаического рассудка относительно какой бы то ни было связи действий. Особый механизм отдельных происшествий, например, многообразие отдельных приказаний, необходимых для какой-либо стратегической операции, совершенно не интересует нас с художественной точки зрения. Речь идет, скорее же, о том, чтобы ясно было соединение всех частей в целое. Можно сказать, что именно сокрытие механизма часто способствует этой ясности, так как оно тотчас же на-

правляет внимание на существенное. Примером может служить замечательная встреча на надлежащем месте почти всех главных лиц в последней части „Учебных годов Вильгельма Мейстера“. Это задевает нас гораздо менее, чем подобные сцены в других романах, как раз потому, что Гете неособенно заботится о мотивировке, но рассказывает это, как нечто совершенно естественное, и читателю, внимание которого обращено на столь многое более важное, совершенно не до того, чтобы задаваться вопросами о частности. Когда говорится об ясности и отчетливости эстетических впечатлений, то против этого легко может возникнуть оппозиция, отправляющаяся от эмоциональной стороны дела и указывающая на то, что как раз покрывающая все дымящую сфера настроения является важною главною областью художественного изображения. Но изображать сумеречное, полное теней — не значит еще изображать неясно. Как раз мастера искусства настроенная показывают при этом часто изумительную ясность композиции; напомним здесь хотя бы пейзажи *Рейсдаля* и *Коро* в лирику *Гете*.

#### § 4. Материал объективирования, как принцип различения искусств.

Принципы соиздания формы общи всем искусствам, как показывают и логическая дедукция, и рассеянные всюду примеры. Обще всем искусствам также то, что все они являются выражением и располагают материалом для объективирования. Поэтому отличаться они могут друг от друга или тем, что они выражают, или же по свойствам материала объективирования. Различия, несомненно, сказываются в том, что искусства выражают. Так, буря страсти скорее найдет себе выражение в поэзии или музыке, чем в архитектуре. Влияние мимолетных настроений легче выразить в живописи, чем в определенных фигурах скульптуры. Однако различные области здесь еще частично покрывают друг друга, и внутренняя гармония чисто прекрасного доступна всем искусствам. Таким образом различие искусств отнюдь нельзя постичь, отправляясь от природы выражаемого. Скорее же нужно выводить это различие из различия материала объективирования. Лишь когда таким путем найдены различия,

и затем выяснено принципиальное соотношение оформления и выражения,—лишь тогда можно разъяснить и связь между видом искусства и выражением.

Я намеренно поставил своей задачей изыскание принципов различения искусств, но не построение системы искусств. Для системы искусств требовалось бы показать, что из принципов эстетической области ценностей можно вывести необходимость этих и только этих искусств. Но об этом нечего и думать, так как различные виды возможного объективирования возникают из условий, лежащих вне эстетической области, именно, из особенностей нашей чувственности. Мы стоим здесь, видимо, на одной из границ логической выводимости эстетического, принципиальную неизбежность которых мы уже показали выше. Вопрос системы искусств имеет смысл для панлогических систем, вроде *Гегеля*. Но если отказаться от притязания понимать различия, как моменты и ступени самоосуществляющейся идеи, то речь может идти еще лишь о понимании фактически данных различий: научная эстетика должна принять различие отдельных искусств, как данное, так как, ведь—как было замечено уже во введении,—понятия отдельных искусств были образованы гораздо раньше, чем общее понятие искусства <sup>1)</sup>.

Искусства различаются, как уже было показано, главным образом по материалу объективирования. Сверх того, их можно разделить еще на большие группы, сообразно с тем, как они подступают к своей задаче—создать эстетические ценности. Эстетическая ценность отличается от ценности приятного своим характером требования. Однако по отношению к отдельному случаю этот характер требования

---

<sup>1)</sup> Срольные возражения против создания системы искусств уже у *Лотце*. G. d. Ä, 458 сл. Но так как *Лотце* недостаточно резко разграничивает изыскание различающих признаков от конструкции системы, то—в иных отношениях не достигающие цели по существу—возражения *Шаслера* (*Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1872, стр. 1217) и *Э. ф. Гартмана* (I, 524) получают мнимо обоснованный вид.—Историю попыток классификации искусств можно прочесть у *Шаслера*, затем, для более древнего времени, в особенности, поскольку речь идет о противопоставлении пластического искусства и поэзии, у *Blümner'a* во введении к 2-му изд. его комментированного изд. Лаокоона (Berlin, 1880), для неясной эстетики 19 века у *Лотце*, 441, и у *Гартмана*, I, 524 сл.

нельзя доказать логически. Признание выдающихся произведений искусства требуется лишь эстетически. На практике каждый народ и каждая эпоха создают известный канон эстетически значительного. В этом каноне разные искусства играют весьма различную роль, поэзия или музыка значит для нас бесконечно больше, чем, напр., искусство садоводства. Это место искусства в царстве художественного образования может меняться; так, хореографическое искусство утратило то важное значение, которое оно имело у древних греков. Это можно выразить так, что характеру требования приписывают степени, или же так, что различают главные и второстепенные искусства.

В эстетике мы рассматриваем художественную деятельность, как такую, которая ставит себе единственную задачу—создавать художественные ценности. В действительности, однако, различные виды человеческой деятельности не отделены друг от друга строгими границами. Так, наряду с чистыми или свободными искусствами, служащими лишь красоте, существуют другие, называемые прикладными или несвободными, в которых эстетическая цель сочетается с внеэстетической. Прикладные искусства отчасти заимствуют свои средства у какого-либо свободного искусства; так относится искусство красноречия к поэзии, художественная промышленность во многом—к пластическому искусству.

Третья отправная точка для разделения искусств получается из положения, в котором находится художник по отношению к своему творению. Художник может быть или самостоятельным творцом своего произведения, или же изображать, воспроизводя, произведение другого. Этот второй род деятельности в особенности важен для искусств, протекающих во времени, так как их произведения постоянно должны нарождаться вновь. Партитура или печатная книга—лишь указания к художественному произведению, потенциальные произведения искусства, которые для полного своего осуществления нуждаются в музыкальном виртуозе, актере, декламаторе или чтеце. Впрочем, воспроизводящая деятельность, хотя и в меньшем объеме, имеет место и в искусствах пространства, но служит здесь лишь целям репродукции уже имеющегося налицо произведения искус-

ства. Мы разумеем деятельность художника, копирующего скульптурные произведения или картины, и деятельность графического художника, поскольку он не свободно творит в области гравюры, но передает произведения живописца средствами своей техники.

Что касается теперь главного основания различия искусств, т. е. способа объективирования, то он прежде всего сообразуется с особым способом чувственного восприятия, для которого создается художественное произведение. Здесь прежде всего нужно заметить, что некоторые чувства прямо не принимаются в расчет в эстетической области. Вкус и обоняние <sup>1)</sup> сами по себе вообще не дают восприятия связанного оформленного целого, к тому же они настолько непосредственно связаны с жизненными функциями, что их впечатления почти всегда вызывают сильные двигательные реакции и не допускают интенсивного успокоения на впечатлении. Вкус, к тому же, разрушает свой объект; его впечатления поэтому не могут восприниматься, как выражение. До известной степени это возможно при обонятельных ощущениях: благоухание цветка как бы раскрывает пред вами его внутреннюю сущность. И специфический запах человека, жилой запах дома, терпкий соленый запах моря играют роль при эстетических впечатлениях. Поэтому обонятельные ощущения, скорее же, подлежат художественной оценке, чем вкусовые. Но неопределенность и смутность всех их оттенков, неспособность обоняния схватывать комбинации, которая отчасти является следствием продолжительного последующего воздействия впечатлений, мешают возникновению всякого в собственном смысле слова эстетического образования. Осязание отличается от обоих только-что упомянутых чувств тем, что оно способно или может сделаться способным к восприятию фигур. Я разумею здесь под осязанием не кожные ощущения, но в то же время ощущения суставов, мускулов и сухожилий, которым мы обязаны восприятием собственных движений и сопротивления. Все эти ощущения совместно действуют при восприятии пространственных образований рукою. Однако, у зрячего это вос-

---

<sup>1)</sup> Явления, эстетически важные при ощущениях наших чувств, представлены у *Grant Allen*, *Physiological Aesthetics*, London 1877, тт. IV и V.

приятие всегда играет второстепенную роль, оно подчиняется несравненно более совершенному зрительному восприятию и содействует его образованию. Таким образом, само по себе оно остается неразвитым. Но и слепой <sup>1)</sup> едва ли получает эстетическое наслаждение от своих осязательных восприятий. Его восприятие фигуры все же совершается с трудом, он должен ощупать вещь, и вещь не может оставаться в своей спокойной самостоятельности и как бы раскрываться сама собою. К этому присоединяется еще и то, что жизненные реакции вызываются осязательными ощущениями почти с такую же силою, как и обонятельными ощущениями. Таким образом и здесь нет спокойной свободы эстетического, и поэтому нет никакого искусства для осязания. Гердер <sup>2)</sup> полагал, правда, что таким искусством

---

<sup>1)</sup> *Hartmann*, II, 35, приводит, правда, лепные работы из глины и воска,—которым слепые научились в приютах,—как доказательство того, что осязание способно к эстетическому восприятию. Однако *Hilschmann*, свидетельство которого, как слепого, в данном случае особенно важно, говорит, что при этих лепных репродукциях „гораздо большую роль играет техническая ловкость, чем художественное созерцание“ (*Z. f. Ps.* III, 392, 1892). Согласно другой статье того же автора (*V. f. w. Ph.* XVII) осязание „не дает абсолютно никакого материала для собственно художественного созерцания“. Это подтверждается наблюдениями над особенно хорошо изученной слепой и глухо-немой (*W. Jerusalem*, *Laura Bridgman*, Wien 1891, 66 сл.) и ответами одной слепо-рожденной девочки, опрошенной *Uthoff*ом (*Z. f. Ps.*, XIV, 235 сл. 1897). На то же указывают опыты *Th. Heller*'а (*Ph. St.* XI, 535 [и 554, примеч. 1. 1895]). Осязание развито у слепых по большей части лишь искусственно, путем воспитания, и его эстетические впечатления остаются весьма неопределенными, едва ли выходят за пределы чисто внешних ассоциаций („искусная работа“) и чувственную приятность („гладкость“). Лишь в письме одного слепого, сообщаемом *Heller*'ом, 558, встречается довольно далеко идущее нумерически-физиологическое истолкование пожатия руки.

<sup>2)</sup> Особенно в „4. *Krit. Wäldchen*“ 1769—но опубликованном лишь после смерти—*Werke*, IV, 61—73, и в „*Plastik*“ 1778, *Werke*, VIII. Заблуждение Гердера ясно сказывается, когда бесцветность скульптуры он выводит из того, что краски нельзя осязать (VIII, 26—30) или когда он—совершенно противоположно *Гильдебранду*—характеризует созерцание скульптурного пронаведения, как хождение вокруг статуй. „Он (любитель скульптуры) ходит вокруг, ищет покоя и не обретает его, не находит никакой точки зрения, как при созерцании картины, так как и тысячи их не удовлетворяют его...“ (VIII, 12). На логическую неясность Гердера обращает внимание в *Наут* (*Herder*, II, 70; есть русск. пер. *Гайн. Гердер*). Учение Гердера воспринято, без более глубокого обоснования,

является скульптура. Но он обосновывал свое воззрение, в сущности, на двойном смешении. Он постоянно, именно, смешивал осязание в смысле ошупывания с осязанием в смысле внутреннего душевного соучастия, а также смешивал содействие, оказываемое осязанием при образовании зрительного восприятия пространства, с прямым восприятием вещей с помощью осязания. Когда мы говорим, напр., что предмет выглядит жестким или мягким, шероховатым или гладким, теплым или холодным, то это будет перенесением по ассоциации осязательных качеств на видимый предмет. Сверх того, осязание дает, до известной степени, также нормальную меру восприятия величин. Все это играет существенную роль при восприятии фигур зрительным чувством. Однако речь идет при этом лишь о косвенном эстетическом значении осязания, поскольку его опыты впервые помогают нам в правильном восприятии видимого, и в этом смысле воспоминание о воспринятом осязанием столь же важно для живописи, как и для скульптуры. Гильдебранд (Das Problem der Form in der bildenden Kunst), суждение которого, как скульптора, имеет, конечно, решающее значение, показал, что скульптор совершенно так же, как живописец, стремится дать завершенный в себе пространственный образ и даже рассчитывает при этом на вид с известного отдаления. Следовательно, при этом не может быть и речи о том анализирующем способе, с помощью которого единственно может осязание воспринять большие фигуры. Правда, три низшие чувства подвергаются своего рода эстетическому просветлению при употреблении таких своих качеств, как *сладкий, благоуханный, мягкий, нежный*, как поэтических эпитетов. Здесь сильный эмоциональный тон этих ощущений вполне оправдывается эстетически, тогда как жизненные функции, связанные с этими чувствованиями, устраняются, благодаря тому, что самые чувствования пробуждаются лишь в фантазии.

Итак, для эстетического созерцания остаются лишь два чувства: слух и зрение. Оба эти чувства в весьма широких

пределах допускают восприятие помимо возбуждения слыхных рефлексов, они дают массу ощущений с тонкими оттенками, которые слагаются в комплексы самым разнообразным и легко различимым образом. Они не принуждают нас изменять воспринимаемое, хотя бы лишь прикосновением к нему, но их впечатления кажутся добровольными проявлениями видимого и издающего звук. При этом они принципиально отличаются друг от друга тем, что глаз воспринимает и одновременно данное в пространстве, тогда как ухо схватывает лишь последовательно протекающее во времени. Наоборот, благодаря способности улавливать ритмические группы, ухо более приспособлено к эстетическому постижению последовательности во времени, чем глаз. Поэтому почти всюду, где видимая последовательность служит материалом искусства, как, напр., в танце или пантомиме, музыка привходит, как необходимый элемент. Этот контраст последовательного и одновременного, полное значение которого выяснил *Лессинг*, важнее, чем противоположность видимого и слышимого, но в искусствах почти что совпадает с нею.

В искусствах, создающих исключительно для глаза, суть дела заключается в покоящихся пространственных образах. Поэтому их все вместе можно выделить в особую группу, как искусства пространства. В этой группе может производить эстетическое воздействие или общее впечатление пространственного или же жизни, свойственная собой полной значения форме. В первом случае мы имеем дело с *архитектурой* и со сродными ей искусствами, во втором же — преимущественно с так называемыми подражательными искусствами, *живописью и скульптурой*. Впрочем, речь идет здесь не об исключаящих друг друга противоположностях, но о различиях в степени, о *более и менее*. И в живописи и в скульптуре эстетическому впечатлению содействует выразительность пространственного порядка и формы, и, наоборот, архитектура часто применяет в орнаменте органические формы, как выразительные средства. Мало того, так как всякое выражение пространственного предполагает вживание в форму, то противоположность еще более сглаживается. Тем не менее, она существует, и она сродна противоположности между общим эмоциональным вы-

ражением с помощью музыки и возбуждением чувствований! с помощью определенных представлений путем поэзии. Одухотворение пространственного образа связывается естественным образом с потребностью человека в замкнутых пространствах. Однако, эта связь не необходима, как показывает наличность архитектурных монументов, надгробных памятников и т. п.

Те искусства пространства, которые выбирают для объективации значительную форму природы, могут или заимствовать эту форму из природы и лишь изолировать и оценить ее художественно, или же они сами могут воссоздать ее. В первом случае получают искусство составлять букеты и гирлянды из цветов и искусство садоводства, из которых второе в значительной степени пользуется также общими пространственными соотношениями и пропорциями. В нашей художественной жизни все эти искусства совершенно отступают за задний план, тогда как в другие эпохи и в других культурах они играли и играют значительно большую роль. Собственно пластические искусства различаются далее по роду своей изоляции. Живопись изолирует известный отрезок пространства с освещающим его светом <sup>1)</sup>. Скульптура изолирует отдельную фигуру. Таким путем принципиальное различие обоих искусств выводится отчетливее, чем если исходить из воссоздания действительности в двух или трех измерениях. Воссоздание известного отрезка может быть дано лишь в двух измерениях, потому что вид фигуры в трех измерениях пространства постоянно изменяется вместе с естественным освещением. Таким образом, естественные свет и тени находились бы в противоречии с изображенным освещением. Поэтому живопись и пластика не могут совместно вызывать художественного впечатления, так как цветная скульптура отнюдь не будет таким совместным воздействием. Она, скорее же, предоставляет оттенение воздействию внешнего света и дает лишь локальные цвета. И рельеф можно рассматривать разве лишь как промежуточную форму, но отнюдь не как совместное действие обоих искусств <sup>2)</sup>. Это скульптура с твердым задним фоном. Можно

<sup>1)</sup> Hegel, Aesthetik, II, 259.

<sup>2)</sup> Если даже допустить, как Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom, I, 2 над., 1899, стр. 311 (№ 469),

сказать, что здесь вместе с фигурой изолирован и отрезок пространства, но этот отрезок пространства остается простым задним фоном для фигуры, а не развитою пространственною средою, если только при этом не преступаются законы рельефного стиля. Все рельефы с сильными перспективными сокращениями и живописною обработкою заднего фона производят—благодаря борьбе внешнего света с принятым внутренним освещением—смутное и беспокойное впечатление. Наоборот, живопись может отказаться от использования настроения, даваемого внешним светом, она может отбросить краски и стать рисунком, но тогда она сама должна путем оттенения изобразить определенное внутреннее освещение. Тогда как, следовательно, живопись и пластика не могут воздействовать совместно, оба эти искусства могут сочетаться с архитектурою. При этом иногда от пространственной точки зрения и от интереса зрителя будет зависеть, будут ли подражательные искусства восприниматься, как декоративное убранство здания, или же здание, как рама, задний фон или носитель живописных и скульптурных произведений <sup>1)</sup>.

Искусствам пространства противостоят те, формы которых разворачиваются во временной последовательности. Сюда относится прежде всего искусство слуха в собственном смысле слова — музыка. Материалом объективации служат здесь тоны в гармонических своих сочетаниях и мелодической последовательности, расположенные во времени в ритмические ряды. Музыка выражает чувствования и построения, аффекты и страсти, правда лишь в общей их форме и безотносительно к вызвавшим их представлениям, но зато тем более энергично и выразительно <sup>2)</sup>. Формальные моменты единства

---

что некоторые античные рельефы заполняли задний фон действительной живописью, то это несколько не опровергает выше развитых положений, так как эти рельефы, по мнению того же Гельбига, были лишь репродукциями знаменитых картин, т.е. в стилистическом отношении не характерны для рельефа.

<sup>1)</sup> Это совместное выступление существенно влияет, конечно, на стиль каждого из этих искусств—ср. *Max Klinger, Malerei und Zeichnung*, 3 Aufl., Leipzig, 1899, 17—21 (русс. пер. *Макс Клингер, Живопись и рисунок*, Спб. 1910).

<sup>2)</sup> В наши намерения не входит вступать здесь в спор о выразительности музыки. В указанных выше границах ее допускает и Ганслик

заканчиваются здесь в повторении одинаковых и сродных мелодических и ритмических мотивов.

*Гегель* правильно, хотя и не без односторонности <sup>1)</sup> указал на то, что в поэзии нельзя, как в музыке, рассматривать тоны и звуки, как собственно материал. Если мы хотели бы проникнуть в своеобразный характер поэтического объективирования, то мы должны исходить из исключительного и ни с чем несравнимого положения, которое занимает речь среди человеческих деятельностей. Речь есть выработанное выразительное движение; она может устанавливать между людьми такое общение, которое от эмоциональной смутности и неопределенности всякой другой мимики ведет к отчетливому и сознательному пониманию. К этому она способна прежде всего потому, что ее элементы непосредственно обозначают не эмоциональную, но интеллектуальную сторону вещей. Чувствование цельно, представление разложимо; чувствование неопределенно, представление определено; чувствование при каждом переживании есть нечто новое, трудно сравнимое, представление же легко распознается, как одинаковое или сходное с прежним. Чувствования—это мы сами, мы живем в них; если мы хотим уяснить их себе, мы разрушаем их. Представление же—нечто чуждое, другое, мы не в нем, но противостояем ему, как посторонние ему. И другие выразительные движения указывают на представление, но лишь в их связи с чувствованиями или же указательный жест в его отношении к лицу, выражающему себя. Но когда выразительное движение переходит к тому, чтобы различать представления, как таковые, с их неизменными особенностями, с помощью неизменных повторяющихся зна-

(ор. cit, 32, 78 сл.),—он лишь ограничивает выражение „динамическою“ стороною, тем или иным характером хода душевных движений. Его полемика против термина „выражение“ всегда принимает это слово, как равнозначное с изображенным для интеллекта,—поэтому не затрагивает защищаемого нами взгляда.

<sup>1)</sup> А. I, 111 сл.; III, 226—233. Иногда он заходит так далеко (III, 227), что считает словесную форму совершенно безразличною,—тогда как затем (III, 321) признает, что „повая, по самому понятию своему, по существу звучит. *Гегель* является в данном случае последователем *Гердера* (*Werke*, III, 158 сл., *Erstes kritisches Wäldchen*, № 19). Об этих воззрениях *Гердера* в его отношении к его предшественникам—*Гаррису*, *Мендельсону*. *Лесвику*—ср. *Naum*, *Herder*, I, 246 сл.

ков,—оно становится речью. От языка жестов, с его обстоятельностью, затратой сил и его неопределенностью, требующего участия явленов тела, нужных для практической деятельности, звуковая речь отличается определенностью, легкостью порождения ее элементов, независимостью понимания ее от освещения и взаимного положения говорящих и, наконец, особенностью ее в иных случаях мало употребительных органов,—отличатся настолько резко, что легко понять ее выдающееся значение. Итак, речь прежде всего есть средство сообщать друг другу представления, но вместе с тем она остается всецело выразительным движением. Кто понимает меня, тот понимает не только то, что я высказываю, но что я указываю: из подбора слов, высоты тона, модуляции голоса, быстроты или медленности речи он подмечает также, что значит для меня сообщаемое ему, в каком настроении вообще я говорю с ним. В этом двойном значении речь служит материалом поэзии.носителем объективации здесь, с одной стороны, является непосредственная выразительность речи, с другой—вызываемые речью представления. Иногда в поэзии и то и другое принимается в расчет, но виды поэзии отличаются друг от друга по степени важности, которую обе стороны имеют в них. В лирике речь проявляется, как выразительное движение, поэтому здесь в особенности важны ее ритмическое течение и звуковой характер, она приближается, поэтому, к музыке, с которой лирика естественным образом связана. В этике существенную роль играют возбужденные представления. Ритм, поскольку он имеется налицо, служит здесь целям более отграничения, изоляции, чем средством выражения. Как полнейшую противоположность лирике можно рассматривать про себя читаемый прозаический роман, хотя в мастерских произведениях и этого рода гармонический и выразительный строй речи имеет большее значение, чем многие думают. По отношению к обоим этим противоположным видам поэзии драматическое искусство занимает своеобразное двойственное положение.носителем объективирования здесь является, в сущности, не речь, но скорее же говорящие лица. Поскольку речь сообщает нам сущность и положение этих персон, их представления, отношения и действия, она носит эпический характер, поскольку же она дает нам возможность непосред-

ственно приобщаться к внутренней жизни этих лиц, она применяется лирически. Поэтому драму можно с известным правом назвать,—как это часто и делали,—соединением лирики и эпика. С другой стороны, исполненная на сцене драма,—а сценическое исполнение и есть первоначальное назначение этой художественной формы,—вообще выводит ее из рамок поэзии. Ее материалом служат говорящие и движущиеся человеческие фигуры, благодаря этому она одновременно воздействует на зрение и слух и проводит развертывающийся во времени ход действия в сменяющемся пространственном образе. Таким образом, драма является соединением многих художественных форм <sup>1)</sup>. Однако при этом необходимым образом господствует над всем временная форма искусства, к которой относятся ведь и движущиеся лица. Их положения воздействуют более как стадии действия, чем как покоящиеся выражения. Не человеческие части сцены остаются по существу задним фоном, так как при восприятии покоящегося образа состояние сознания бывает совершенно иным, чем при восприятии изменчивого процесса. Поэтому то и другое не могут сочетаться для нас, не нарушая друг друга, подобно, напр., игре лица и докладу. Но в таком случае последовательный процесс должен играть первенствующую роль, так как если внимание постоянно не следит за ним, то его вообще нельзя будет понять в его общей связи. Если на первое место выдвинется вид сцены, то—в виду того, что сменяющиеся действия постоянно все же будут отвлекать наше внимание от покоящегося и не будут составлять с ним однородного целого—возникнет разсеянное сознание, враждебное эстетическому сосредоточению <sup>2)</sup>. Но в служебной роли покоящийся задний фон может

---

<sup>1)</sup> *Рихард Вагнер* в высшей степени выразительно выявил и оценил это положение драмы. Очень ясна его аргументация в статье: *Über die Bestimmung der Oper* (Ges. Schr. und Dichtungen, 3 Aufl., IX, 127)—особ. стр. 140 сл. о Шекспире.

<sup>2)</sup> Правда, в Италии в XVI и XVII в.в. само по себе пышное декоративное искусство было применено к сцене и составляло там, в сущности, центр художественного интереса. *C. Gurliitt, Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart, 1887, стр. 487*, защищает художественный вкус того времени против хлябих предрассудков—и несомненно с полным правом,—однако в таком случае эстетически ценною будет лишь покоящаяся

существенно опосредствовать восприятию разворачивающегося действия. Этому служебную роль сцены с ее декорациями обуславливается то, что мы здесь несравненно менее чувствительны к нарушениям стиля, напр., в сочетании элементов живописи и скульптуры, чем в пластическом искусстве. Вот почему живопись неизбежно грубеет, когда она избирает своим образцом сценические декорации. В пример можно привести театральную историческую живопись школы *Пилоти*. Напротив, различные искусства временной последовательности, напр., музыка и поэзия, могут действовать совместно, как равноценные <sup>1)</sup>.

### § 5. Опровержение теорий подражания

Эстетическое переживание есть сопереживание созерцания, как оформленного выражения. Искусство есть оформление и выражение. Такими словами можно сжато выразить результат наших рассуждений. Но уже с древности искусство рассматривалось, как подражание. Поэтому пред нами предстает задача посчитаться с этим широко распространенным воззрением. Прежде всего бросается в глаза, что не все искусства в одинаковой мере можно рассматривать, как подражательные. Уже *Платон* исключил отсюда архитектуру <sup>2)</sup>, и в самом деле трудно сказать, чему собственно должна она подражать. Иногда указывали на то,

---

ся декорация, музыка же и игра актеров будут лишь поверхностным развлечением, относящимся к видному фону так же, как, напр., разговор в обществе относится к прекрасному залу, в котором он происходит.

<sup>1)</sup> Хорошие мысли о совместном действии искусств у *Мендельсона* (1757), *Ges. Schr. Leipz.*, 1843, I, 298 сл.; ср. *Blümner.*, введение к его изд. *Лаокоона*, 2 изд., 65 — *Рихард Вагнер* видел высшую степень искусства в синтезе всех искусств. Сначала он обосновывал это довольно еще неясно на единстве человеческой природы (*Фийербах*) в „*Das Kunstwerk der Zukunft*“, *Ges. Schr.*, III, 67 сл., 95, 148 сл. — а затем несравненно яснее на единстве мимики в „*Über die Bestimmung der Oper*“, *Ges. Schr.*, IX, 149 сл. *Вагнер*, с правом творящего художника, возводит собственное стремление в общую норму, но забывает при этом в особенности то, что пластические искусства в его синтетическом художественном провидении, музыкальной драме, выступают лишь в служебной роли потому не могут выполнить здесь своего высшего предназначения.

<sup>2)</sup> *Ed. Müller.*, G. d. Th., I, 23.

что сложное каменное здание подражает деревянному строению. Но—независимо от того, насколько правильно это утверждение,—нельзя серьезно помышлять о том, чтобы видеть в этом подражании первоначальной техники самую сущность архитектуры. Иначе с тем же основанием можно было бы назвать и наше письмо подражанием первобытной пиктографии. Удачнее, невидимому, говорят, что архитектура подражает отношениям несущих тяжесть сил и тяготеющих книзу масс. Что соотношение сил и тяжестей при восприятии здания весьма важно, это было замечено уже выше. Правильно также, что всюду в природе мы встречаемся с опорой и тяжестью. Но этим еще не дается никакого подражания в собственном смысле слова, так как в природе тяжесть и опора нигде не встречаются в тех же или хотя бы приблизительно в тех же отношениях, что в архитектуре. Можно, далее, было бы указать на применение в орнаменте человеческих, животных и растительных форм. Но орнаментика—не вся архитектура, и, кроме того, понимание орнаментального воссоздания, как подражания, далеко не точно.

Совершенно такие же затруднения, как архитектура, представляет для теории подражания музыка. Подражание пению птиц, завыванию ветра и другим звукам природы играет в музыке настолько подчиненную роль, что всякая попытка обосновать на этом теорию музыки подрывает сама себя без дальнейших возражений <sup>1)</sup>. Уже *Аристотель* избрал в этом случае другой выход, говоря о подражании характерным особенностям <sup>2)</sup>. Что и *Платон* по существу имел в виду то же самое, показывает уже его порицание слагателей песен за то, что они сочиняют рабские мелодии на тексты, предназначенные для свободных людей <sup>3)</sup>. Таким образом, здесь выражение определенного состояния духа с помощью ритма и мелодии называется подражанием этому настроению духа. Такое понимание теории подражания встречается еще и в настоящее время, только на место состояний духа подставлены настроения и страсти. Но о подражании

<sup>1)</sup> Ср. Hanslick, Vom musikalisch-Schönen, 9 Aufl., Kap. VI, 179--202.

<sup>2)</sup> Ed. Müller, G. d. Th., II, 2.

<sup>3)</sup> Ed. Müller, I, 113.

в собственном смысле можно говорить лишь в том случае, если копия сходна с оригиналом. О подражании страстям с помощью музыки можно, следовательно, говорить лишь поскольку темп, ритм и другие свойства ее течения во времени (напр., *crescendo*, *decrescendo*) имеют сходство с соответствующими формами во времени страстей. Напротив, звук и звуковые сочетания можно назвать, в лучшем случае, подражанием выражению страсти звуками голоса, но отнюдь не подражанием страсти. Подражание может, конечно, играть некоторую роль в музыке в обоих указанных направлениях. Нам нет нужды ввязываться в спор о значительности этой роли, но мы тотчас же можем заметить, что дело здесь, во всяком случае, не в верности подражания, но в способности возбудить в слушателе соответствующие страсти или настроения. Называть же выражение чувствования его подражанием значит придавать этому понятию такой объем, что оно рискует утратить всякое определенное значение. При этом мы пока еще совершенно оставляем в стороне художественную форму, столь существенную в музыке.

То же самое, что было приведено здесь против применения понятия подражания к выражению настроений, можно, с одинаковым основанием, сказать и по отношению к тому случаю, когда рассказ о действии или поэтическое изображение чувства называют подражанием.

Таким образом, если не расширять понятие подражания до утраты им всякой ясной определенности, остаются лишь живопись, скульптура и драматическая поэзия, как такие искусства, к которым возможно приложить это понятие. Однако очень скоро выясняется, что и эти искусства равным образом представляют собою нечто иное, чем подражание: в самом деле, они не только остаются далеко позади подражаемого во всем том, в чем их принуждает к этому природа их материала и их техники, но и в других отношениях они изменяют свой прообраз. Они постоянно опускают массу деталей, которые можно подметить в их образце, хотя бы даже средства их и позволяли им передать эти детали. Портрет *Деннера* с микроскопической тонкостью их выплечения далеко однако не является идеалом живописи. Что люди на сцене говорят стихами, а живопись и скульптура иногда изображают фантастические существа, — это с

точки зрения теории подражания может показаться лишь изумительным заблуждением. К тому же неоднократно указывалось на то, что эти искусства не с одинаковою охотою подражают всему, что принцип выбора во всяком случае необходимо принять во внимание. Отсюда видно, что разделение искусств на подражательные и неподражательные мало помогает делу; не говоря уже о том, что такое насильственное разделение того, что очевидно слитно, с самого начала настраивает недоверчиво по отношению к теории, нуждающейся в подобном разделении <sup>1)</sup>.

В результате вышеизложенных рассуждений можно сказать, что понятие подражания приложимо к искусствам во всей их совокупности лишь в том случае, если расширить его до такого объема, что оно будет обнимать всякое приложение откуда бы ни было заимствованных элементов. В таком случае положения теории подражания обратятся в тривиальность, так как она говорит в этом случае лишь то, что мы не в состоянии создать что-либо из ничего. Но она хочет сказать не это, а стремится сделать интерес к подражанию, радость от подражающей деятельности основой искусства, а отчасти и верность подражания—критерием искусства. Что второе невозможно, было сказано выше уже неоднократно. Ни одно искусство не может обойтись без претворения действительности; даже *Золя* признал это в своем знаменитом определении: художественное произведение есть часть природы, видимая сквозь темперамент <sup>2)</sup>, так как второе положение этого определения во всяком случае означает преобразование природы. Вся суть лишь в том, что это преобразование мыслится зависящим исключительно от индивидуального темперамента художника, а не от более общих, обуславливающих стиль моментов. Заблуждение, в которое впадает при этом натурализм, объяснимо, во всем широком своем распространении, лишь

---

<sup>1)</sup> Этот последний упрек не затрагивает, конечно, *Диллермана*, А., 45—47, который приводит удовлетворение, доставляемое подражанием, в объяснение лишь одной части прекрасного, самое же это удовлетворение выводит из более общего эстетического принципа наслаждения, доставляемого преобладающим тожеством. Однако этот высший принцип сам по себе неверен.

<sup>2)</sup> *Mes haines*, nouvelle édition, Paris, 1879, 25.

тем, что за ним кроется вполне правомерное стремление оживить искусство, застывшее в формах, ставших механическими. путем нового, провикновенного, страстного наблюдения <sup>1)</sup>. При этом преобразующие принципы остаются скорее бессознательными для самого художника, но они легко вскрываются последующим поколением. В настоящее время мы удивляемся, читая в автобиографии *Людвига Рихтера*, что искусство назареев рассматривалось—в противоположность рецептам выражающегося стиля „косички“ (*Zopfstyl*)—и самими назареевами и другими, как натуралистическое. Но и относительно *Золя Георг Брандес* давно уже показал в превосходной статье, что он был до мозга костей романтиком. Более состоятельным, быть может, покажется многим первое притязание теории подражания, что радость, доставляемая подражательной деятельностью, является основой искусства. Возможно попытаться подтвердить это положение указанием на широко распространенную склонность к подражательным рисункам и играм у диких народов и детей. Но, прежде всего, при этом описывается, без сомнения, лишь незначительная часть явлений, образующих „зачатки искусства“. Наряду с ними всюду выступают радость, доставляемая украшениями, в особенности собственного тела, ритмическое выполнение и сопровождение работы, возбуждение страстей с помощью военных песен и религиозно-экстатических танцев <sup>2)</sup>. Таким образом, радость от подражательной деятельности хотя и является одною из причин возникновения искусства, но не единственною. Но если бы даже можно было доказать, что это—единственная причина, все же это не доказывало бы того, что должно быть здесь

---

<sup>1)</sup> Вчитываясь в теоретические сочинения *Золя*, всюду под научною маскою открываешь сильное влечение к жизни и непосредственности в искусстве. Напр. *Mes haines*, 7: „je n'ai guère souci de beauté et de perfection. Je me moque des grandes siècles. Je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre“. Лежащее в этом оправдание натурализма и его границы все-сторонне завешены у *Karl Neumann*, *Der Kampf um die neue Kunst*, 2 над. Berlin, 1897.

<sup>2)</sup> Фактический материал ср. у *Crosse*, *Die Anfänge der Kunst*, Fr i burg, 1894 (рус. к. пер.); *Bücher*, *Arbeit und Rhythmus* (русск. пер.); *K. v. d. Steinen*, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, Berlin, 1894; далее *Woermann*, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, I, Leipzig 1900. 1-я книга (русск. пер.).

доказано. Когда спрашивают об обосновании известной области ценностей, то разумеют при этом не причину возникновения относящихся к ней явлений. Скорее же хотят знать, чем оправдывается существование этой области, какие ценности в ней господствуют. Известное культурное явление может в ходе времен обслуживать совершенно иные ценности, чем те, из потребности в которых оно возникло. Наша химия возникла из желания делать золото, но кто будет благодаря этому видеть в философском камне цель современной химии? Оправдание существования достигается в этом случае скорее же указанием составных частей, образующих ценность и поэтому дающих критерий ее. Таким образом и это притязание теории подражания сводится к раньше разъясненному и падает вместе с ним.

В новейшее время *Карл Гроос* сделал попытку связать теорию подражания с теорией эстетической видимости. Для него сущность эстетического наслаждения заключается в деятельности внутреннего подражания. Эстетический образ, подобно всякому воспринимаемому нами образу, не есть нечто готовое, лишь извне данное, но он порождается нами. Но тогда как в иных случаях нас интересует лишь результат этой воспринимающей деятельности, здесь нас всецело занимает самое действие. „Внутреннее подражание, выполняемое ради него самого—благороднейшая игра, которую знает человек“ <sup>1)</sup>. Это внутреннее подражание должно одновременно и подчеркнуть характерное в объекте и одухотворить объект, как вчувствование. Легко видеть, что и здесь у понятия подражания отнимается всякая определенность и устойчивость. Сверх того, если бы эстетически существенной была бы лишь игра подражающей деятельности, то свойства эстетического предмета были бы безразличны. Лишь путем обходов и уклончивых признаний удалось *Гроосу* избежать этого вывода. Мотивом теории у него является, пожалуй что, желание, оправдать натуралистическое расширение материала в современном искусстве.

<sup>1)</sup> *K. Groos, Ästhetisch und schön, Ph. Monatshefte, XXIX, 533 (1893), Op. Einleitung in die Ästh., Giessen, 1892 (Гроос, Введение в эстетику, Киев, 1899). Хорошую критику теорий Грооса дали Paul Stern, Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik, Hamburg 1898 (В. з. А., V) 29 сл. в Личко, А. ф. а. Ph., IV, 446 сл.*

Сродную тенденцию преследует и *Конрад Ланге*<sup>1)</sup> в своей теории, и другими сторонами напоминающей теорию Гресса. Его рассуждения на первый взгляд предлагают ту заманчивую выгоду, что они, повидимому, дают ответ на оба вопроса об обосновании и критерии ценности. *Ланге* видит в художественном наслаждении свободное и сознательное колебание, постоянное чередование серьезности и игры, видимости и действительности. Мы считаем нечто недействительное за действительное и при этом знаем, что оно не действительно. Мы обманываем самих себя, когда считаем статую за человека, но это — „сознательный самообман“. Его определение искусства гласит поэтому: „Искусство есть приобретенная упражнением способность человека доставить другим отрешенное от практических интересов, основывающееся на сознательном самообмане наслаждение“ („die bewusste Selbsttäuschung“, 23). Нетрудно видеть, что это определение прежде всего должно усматривать основу наслаждения в подражании. Нельзя однако сказать, чтобы эта основа особенно уясняла дело. Прежде всего искусство здесь совершенно отрывается от эстетического состояния по отношению к природе. Затем всегда все же остается вопрос, почему в эпохи развитой и широко распространенной техники истинные произведения искусства столь все же редки. Наслаждение сознательного самообмана можно извлечь из любой работы ученика Академии, не говоря уже о виртуозной технике, с которою мы встречаемся у значительного числа современных французов, хотя бы и незначительных в художественном отношении, или же почти у всех болонских мастеров XVII в. Вообще затруднительно как показать это „маятниковое колебание“ при эстетическом созерцании, так и сделать понятным, почему оно, — раз оно существует, — доставляет наслаждение. Правда, *Ланге* думает достичь своей формулой большего, чем старинная теория подражания, благодаря как тому, что он выводит необходимость нарушающих иллюзию моментов из требования, чтобы самообман был не полным, но сознательным, так и благодаря тому,

<sup>1)</sup> Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig, 1895.—Das Wesen der Kunst, 2 Aufl., Berlin, 1907. Ср. с нем. *Hugo Spitzer*, Kritische Studien zur Ästhetik der Gegenwart Leipzig, 1897, 79 сл.

что он подводит под свое понятие и искусства, возбуждающие настроение. В последнем отношении *Ланге* шествует всецело по платоно-аристотелевской стезе. Возбуждение настроения есть для него—подражание настроению, и наслаждение опять-таки основывается на том, что мы сознательно обманываемся в настроении, сознательно поддаемся иллюзии настроения. По крайней мере, таков, повидимому, смысл его рассуждений, которые в этом пункте не вполне ясны (стр. 18). Я уже выше показал несостоятельность кроющегося здесь расширения понятия подражания; утверждение, что художественно вызываемое чувство есть иллюзорное чувство,—едва ли имеет какой-либо разумный смысл. В крайнем случае можно было бы сказать, что это такое чувство, причина которого не есть реальность. Но и это не было бы удачным, так как лирическое стихотворение, как причина настроения, столь же реально, как, напр., вид горы или же играющего ребенка. Что касается далее оправдания отклонений художественного произведения от природы сознательностью самообмана, то оно во всяком случае не в состоянии обосновать преимущества рисунка над фотографией; так как фотография, бесспорно, в достаточной мере отклоняется от природы, чтобы помешать бессознательному смещению: ведь она бесцветна и имеет лишь два измерения. Если же возможность смещения с природою исключается, то достоинство художественного произведения должно было бы возрастать вместе с верностью природе, и фотография, следовательно, должна бы была безусловно быть более ценною, чем карандашный набросок. Таким образом, все преимущества „сознательного самообмана“ *Ланге* пред старинным „подражанием“ оказываются бессознательным самообманом самого автора <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> При этом я намеренно не выступал против *Ланге* с более глубокими доказательствами, которые можно было бы извлечь из эстетических основных понятий, так как иначе со мною, быть может, случилось бы то, что и от моих рассуждений, как и от „трудной и запутанной терминологии старых эстетиков“ *Ланге* пришел бы в изумление и имел бы при этом „неопределенное чувство“, что он от этого „в сущности не стал умнее“ (op. cit., 5). Весьма замечательно, впрочем, что *Ланге* считает его свое неопределенное чувство достаточным осуждением всех выдающихся эстетиков—лишь *Моисея Мендельсона* и *Гросса* он изъе-млет,

Теория подражания как в старинной своей форма, так и в измененной и подновленной оказалась неспособной выполнить то, на что она претендует. Но сверх того возможно и принципиальное опровержение этой теории путем оказания ложных теоретико-познавательных предпосылок, из которых она исходит. Наивное повимание считает наше познание за отображение, копию вне духа находящейся действительности. Уже *Плотин* видел, что это воззрение в обычной своей форме не в состоянии объяснить познание общего. Однако, он настолько глубоко был еще погружен в предпосылки обычного мышления, что лишь поставил на место отображения чувственно проявляющегося мира созерцание сверхчувственного мира идей <sup>1)</sup>. Когда впоследствии рационализм XVII столетия выставил самоочевидность мышления, как основу истины, в особенности *Мальбранш* и *Беркли* показали, в какие трудности впутывается упомянутая наивная теория отображения. Однако принципиально с нею порвал впервые *Кант*. Он показал, что уже в возникновении представления предмета творчески проявляют свою деятельность функции мышления, что всякое познание, донаучное и в высшей потенции научное, представляет собою преобразование данного, что материю простой данности, независимо от всякой преобразующей деятельности, мы не можем даже и представить. Легко видеть, что таким образом подражаемый мир как бы разрушается в своей прочности. Чему собственно должно искусство подражать? Простой материи данности? Но она ведь есть никогда не реализуемая абстракция. Или же миру, образованному донаучным мышлением? Но ведь этот мир не давнее единство, а постоянная задача, и очевидно, что мышлению, которое в науке достигает сознания своих целей, он дан иным образом, чем художественному созиданию. Этот ряд мыслей *Конрад Фидлер* превосходно провел по отношению к пластическому искусству. Он показал, что представление тела, как его созидает живописец или скульптор, до их деятельности

---

повидимому, из этого осуждения,—и в то же время весьма возмущается, если его собственные положения недостаточно принимают во внимание (ср., напр., рецензию о *Сперанском* и *Риле* в *Z f. Ps*, XIX, 312).

<sup>1)</sup> По отношению к искусству теорию подражания впервые отвергнул пожалуй *Плотин*, хотя еще и не принципиально, *Ed. Müller*, II, 312 сл.

существует столь же мало, как, напр., мир физической теории атомов—до исследования физика <sup>1)</sup>. Мир нигде не дан нам просто, так чтобы оставалось только воспроизвести его, всюду нам дается лишь материал, из которого мы лишь должны еще построить мир. Отсюда впервые становится ясным и отношение искусства ко всей области эстетического. Созерцание природы, эстетическое погружение в ее вид является первым шагом художественного оформления. Но подобное состояние остается бедным и неопределенным в своих результатах, если к нему не присоединяется необходимость создать для него форму. Художники и поэты,—гласит часто цитируемое глубокомысленное изречение,—создали грекам их богов; художники,—так можем мы видоизменить это изречение,—впервые научили нас созерцать мир, как прекрасный. *Гете* неоднократно описывал, как он, рассмотревшись картин какого-либо мастера, и в природе повсюду видел мотивы и краски этого мастера, как бы заимствуя у него свои глаза. Таким образом, наше эстетическое созерцание природы столь же мало возможно помимо искусства, как наше обычное мышление помимо науки. В обеих областях наблюдается почти одинаковое отношение.

## § 6. Стиль

Если, с помощью теоретико-познавательных доводов, мы совершенно отвергнули понятие подражания, то, повидимому, тем самым мы запутываемся в своеобразные затруднения. С древности и в поэзии, и в живописи, и в скульптуре различают таких художников, которые стремятся передать природу такую, какова она есть, и таких, которые возвышают, усиливают, преобразуют ее. Иначе опять-таки отличается, благодаря своей большей близости к природе,

---

<sup>1)</sup> См. особ. 169 сл. и первые главы в „Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeiten“, 187 сл.—Изложенная в тексте сущность доказательства *Фидлера* сохмняет свое значение, если даже не развлекать ни крайнего номинализма его теории познания, ни формализма его теории искусства.—На связь в указанном смысле гносеологических проблем с проблемами теории искусства указывал, впрочем, уже *Шлейермахер*, *Vorlesungen über Ästhetik*, herausg. von Lommatzsch, Berlin, 1842 (Werke III Abt., 7 Bd.), стр. 98 сл.

натуралистически неваянный аканфовый лист от аканфового листа коринфской капители. Необходимо, следовательно, найти логическое объяснение для всех этих различий. Для этой цели прежде всего нужно установить особое значение, в котором здесь употребляется многозначное слово „природа“. *Природа* означает в нашей связи не что иное, как переживание, как оно дано до художественного сформления. Мы видим, напр., лист аканфа. Наше восприятие этого листа будет сначала,—если мы рассматриваем его так себе, без художественных намерений, — поверхностным и неопределенным. Натуралистический рисовальщик определяет это неопределенное созерцание. Он выбирает такое положение листа, в котором его существенные части отчетливо выступают, воспроизводит средствами своей техники отдельные жилки и зубчики. Тем самым приобретает более точное созерцательное определение первоначального впечатления, в то же время отображение будет уже всецело преображением, но его намерение остается тем же—зафиксировать существенные особенности первого впечатления. Аканфовому листу коринфской капители, наоборот, обща с листом в природе уже одна лишь общая форма. Уже и по существенному впечатлению из него получилось нечто совершенно иное. „Мыслимый в новом, пластическом материале аканфовый лист приобретает растяжимость и гибкость, богатство контуров и лепки, для которых в зеленых медвежьих лапах заложены лишь полускрытые элементы<sup>1)</sup>. Здесь суть дела, очевидно, в чем-то ином, чем в первом случае. Если исходить из принципа выражения, то различие это можно выразить приблизительно такими словами: натуралистический рисовальщик заботится о том, чтобы схватить совершенно особенную жизнь этого аканфового листа; а для творца коринфской капители естественная форма была лишь импульсом, чтобы создать живой образ, в котором нуждалось его архитектурное целое. Очевидно, что между обоими этими крайними случаями лежит бесчисленное множество возможных других. Более или менее значительное преобразование в художественном произведении процесса или предмета природы называют сгилизацией.

<sup>1)</sup> Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, I. 6 вкл. 9

К столь богатому отношениями понятию, как *стиль*, необходимо подходить с различных сторон. Наше понимание обогатится, если мы разовьем определение стиля, данное Гёте. Он исходил при этом из пластического искусства и различал здесь три ступени: простое подражание природе, манеру и стиль <sup>1)</sup>. При подражании природе в смысле Гёте,— он приводит в пример добросовестную тщательность живописца *nature morte*,— все внимание направлено на изображение существенных черт оригинала; принципы стиля остаются здесь бессознательными и скрытыми. Ни художник, ни лицо созерцающее не обращают на них внимания, так как это — сами собою понятные на вид условия техники и содержания, которые осознаются лишь, когда мы замечаем нарушение их. Затем, на более высокой ступени развития, художественное произведение становится в известной мере языком отдельной личности, художник вырабатывает собственную манеру изображать вещи. „Манера“ у Гёте понимается *in bonam partem*, без всякого оттенка порицания, обычно связываемого с этим словом. Так, напр., у выдающихся портретистов *Ван-Дейка* или *Ленбаха*, напр., можно подметить устойчивую манеру изображения при всем различии отдельных портретов. Высшая ступень есть стиль, в котором все принципы оформления вытекают уже не из личности художника, но из внутренней необходимости изображения. Каким образом мыслил Гёте открытие правил стиля, показывают его слова из его полемики с Дидро, слова, сказанные им о художниках: „Они не условливаются относительно того или другого, что однако могло бы обстоять и совершенно иначе, не уговариваются друг с другом считать что-либо неловко сделанное за правильное, но они, в конце концов, вырабатывают правила из самих себя, по законам искусства, которые столь же правдиво заложены в природе творческого гения, как великая, общая природа сохраняет в вечной деятельности органические законы“ <sup>2)</sup>.

Предшествующие рассуждения можно свести к тому результату, что *законы стиля представляют собою те принципы*

<sup>1)</sup> Werke, XXIV, 525, ср. *Heinrich v. Stein*, Goethe und Schiller, Leipzig, s. d (Reclam), 27.—Мысли Гёте намеренно упрощены в тексте и прежде всего освобождены от своей метафизической стороны.

<sup>2)</sup> *Diderots*, Versuch über die Malerei, Werke, XXVIII, 54.

художественного преобразования естественного переживания, которые воспринимаются, как необходимо вытекающие из сущности соответствующего вида искусства и художественного намерения. Произведение, нарушающее эти нормы, лишено стиля; произведение, в котором преобразование по принципам стиля тотчас же проявляется с большою силою, стилизовано. Но о стиле говорят отнюдь не только по отношению к тем видам искусства, которые исходят из отдельного внехудожественного переживания, но по отношению к таким, которые дают свободное новообразование и указывают на нехудожественную действительность лишь общим своим эмоциональным содержанием и лишь в некоторых побочных пунктах: по отношению к музыке, геометрическому орнаменту, архитектуре и т. д. Наше определение стиля можно перенести на эти искусства с легким видоизменением. Можно, именно, вместо „принципы преобразования естественного переживания“ вставить „принципы оформления художественного материала“. Под материалом в этом случае понимается все, что художник употребляет для творчества. Такого рода материал сам по себе внехудожественный, имеется налицо всюду: тоны, различное течение времени, линии, образы, фантазии, слова подпадают под это понятие наравне с газетной заметкой, которой поэт обязан фавулой своей новеллы <sup>1)</sup>.

Попытка определить правила стиля в частности естественным образом может быть выполнена всегда лишь по отношению к определенному виду искусства. Здесь возможно лишь установить некоторые общие точки зрения. Легко будет заметить, что законы стиля находятся в особо тесном отношении с принципами созидания формы. Решающее значение для каждого вида искусства имеет то, каким образом достигаются в нем законченность, единство, ясность и отчетливость. Большая часть всех законов стиля представляет собою как раз применение этих самых общих принципов созидания формы при особых условиях. Часто, в особенности в музыке и архитектуре, эти принципы превращаются в технические предписания.

<sup>1)</sup> Эти определения, мне кажется, удовлетворяют всем различным значениям слова „стиль“. Ср., впрочем, о стиле вообще Vischer, A., III, 122—142. Lotze, G. d. A., 452 сл., 601 сл.

Но всякая техника прежде всего зависит от особых условий объективации в каждом отдельном виде искусства. В драме, напр., лица, действующие и говорящие на сцене, сами являются носителями объективации. Действие должно в относительно короткое время разыграться прямо пред глазами слушающей и созерцающей публики. Поэтому все действие должно быть сконцентрировано в ограниченном числе сцен, выразиться в примечательных словах и движениях актеров. Сцена, далее, освобождает поэта от всякого описания действующих лиц и их окружающей среды. Все это понуждает выделить из драматизируемого действия некоторые кульминационные пункты; драма требует значительно более строгого выбора, более решительного подчеркивания выбранного, чем, напр., роман. Подобным же образом из представленной выше противоположности живописной и скульптурной объективации вытекает масса стилистических норм. Скульптор изолирует фигуру самое по себе, живописец — отрезок пространства с господствующим в нем светом. Из этого следует, что живописец располагает совершенно иными средствами подчеркивания или сглаживания в контрастах светотени, чем скульптор. Однако как раз здесь легко можно было бы сделать возражение. Ведь о живописном стиле говорят и в скульптуре и в архитектуре, отнюдь при этом не желая высказать порицание <sup>1)</sup>. Скорее же, один вид искусства часто влияет на другой оплодотворяюще, расширяет его выразительные средства, когда, напр., средства изображения, которые легче было открыть в живописи, переносятся на скульптуру <sup>2)</sup>. Тогда и скульптура начинает предпочитать такие фигуры, в которых живописный контраст освещенных масс и теневых глубин преобладает над пластическим организмом членов, развертывающихся в ясной последовательности. Но это воздействие одного искусства на другое всегда ограничено известными пределами, иначе получается отсутствие стиля. Скульптура барокко представляет наиболее поразительные примеры этого со своими ямарными облаками и многим тому подобным. Где лежит гра-

<sup>1)</sup> Ср. *Wölfflin, Renaissance und Barock*, München, 1888, 15 сл. (есть русск. пер.), где дан анализ живописного стиля.

<sup>2)</sup> *Janki, Michel Angelo* Leipzig, 1900, 400 сл.

Ища в каждом данном случае, установить это является задачей специальной теории искусства; каждый случай можно обсудить, лишь исходя из его особых условий.

Но не только каждый вид искусства имеет своеобразные правила стиля, а и в пределах каждого вида всякий особый материал и всякая техника созидания его опять-таки имеют их <sup>1)</sup>. В скульптуре, напр., бронза—с ее непрозрачностью, сильным металлическим отблеском и темным цветом, с ее техникой литья, позволяющей создавать пустые, и поэтому относительно более легкие, но весьма прочные формы—требует совершенно иной трактовки, чем просвечивающий в тонких слоях, кристаллически блестящий, светлый, обрабатываемый резцом, твердый и поэтому тяжелый и ломкий мрамор. Равным образом и в поэзии своеобразные особенности каждого языка предъявляют свои требования стиля. Часто указывалось на то, насколько легче удаются переплетения рифм в стансах, терцинах, сонетах в итальянском языке с его постоянно повторяющимися окончаниями флексий, чем в немецком, флексии которого или исчезли, или не имеют ударения. Вот почему эти формы в итальянском языке доставляют поэту значительно меньше затруднений в выборе слов и их расстановке, чем в немецком. В итальянском языке терцины и стансы могут служить эпическим размером, тогда как в немецком их искусственность противоречит свободному течению эпоса <sup>2)</sup>.

Стиль образуется не только благодаря способу объективации, но и благодаря особому выражению, к которому стремится художественное произведение. Бессмысленно было бы сообщать проклятия возчика в сонетной форме, если только не ради шародии, безвкусицей было бы излагать торжественное серьезное настроение в непринужденных неряшливых стихах. Смятение битвы нельзя втиснуть в живописи в строгую симметрию старинной алтарной картины. То, что здесь показано на некоторых крайних, умышленно выбран-

---

<sup>1)</sup> Эту сторону правил стиля—весьма обстоятельно трактует, по отношению к архитектуре и художественной промышленности, *Semper, Der Stil*, 2 Aufl., München, 1878,—по существу тождественно с понятием стиля у *Rumohr, Italien. Forschungen*, Berlin, 1827.

<sup>2)</sup> Ср. *U. v. Wilamowitz-Möllendorf, Was ist übersetzen? Reden und Vorträge*, Berlin, 1900. особ. стр. 10 сл.

ных примерах, то же можно показать всюду и для более тонких оттенков.

Но это отношение можно будет показать яснее лишь после того, как разъяснено будет внутреннее единство выражения и оформления.

Во всех предшествующих рассуждениях слово „стиль“ понималось, как оформление по внутренне необходимым принципам. Но и в границах одного и того же вида искусства говорят, однако, о различных стилях. Говорят, что произведение создано в высоком или низком, идеалистическом или реалистическом<sup>1)</sup> стиле. Эта противоположность отчасти совпадает с указанною выше противоположностью стилизованных и нестилизованых произведений, но освещает эту последнюю с новой стороны. Очевидно, ведь, что выбор правильной меры стилизации сам является требованием стиля, при том таким требованием, которое зависит от рода желательного выражения. В общем можно сказать, что где в первую голову должна достигаться жизненная полнота, там требуется более натуралистическая трактовка, где же целью служит внутренняя гармония, там уместнее более подчеркнутая стилизация. При этом, как и в различении натуралистического и стилизованного искусств, речь идет не об абсолютной противоположности, но о целом ряде непрерывных переходов.

Но когда мы говорим о различиях стиля, мы думаем не только об этих общих контрастах, но и об определенных, свойственных известному культурному периоду приемах художественного созидания формы. Так, мы говорим об японском или же о готическом стилях. Этот исторический стиль на первый взгляд имеет общим только название с рассмотренным до сих пор, обоснованным самою сутью дела, стилем. В готическом стиле строятся соборы, ратуши, дворцы и жилища граждан, его формы придаются и кирпичу и камню, и резьбе по дереву и металлу, ему следуют и живопись и скульптура. Все эти виды техники и искусства имеют место

---

<sup>1)</sup> Эти понятия *Volkelt, Aesthetische Zeitfragen*, München, 1895, *Vierter Vortrag*, 111 (русск. пер. *Фолькельт, Современные вопросы эстетики*, Спб., 1899), старается заменить более точными. Я лишь ради краткости, обусловленной общим моим правом, не касаюсь здесь его ценных замечаний.

и в других стилях, так что исторический стиль по сравнению с ними кажется чем-то случайным и внешним. И однако и исторический стиль приносит с собою особый вид необходимости. Мы весьма отличаем стиль, связанный с целыми, большими периодами исторических движений, которые он характеризует, от изменчивых капризов простой моды. И исторический стиль проникает собою все строение художественного произведения, и он воздействует на зрителя, как внутренне необходимая форма. И по отношению к нему мы говорим об отсутствии стиля, когда он применен лишь внешне, как во многих современных подражаниях старинным произведениям, где отдельные части выпадают из характера целого. Подлинный исторический стиль срастается с картиною эпохи, породившей его. в одно целое: кажется, что он и не мог быть иным. В этом внутреннем единстве и необходимости кроется привлекательность художественных произведений из времен разработанного стиля—притягательная сила, которая с особенною силою проявляется на ищущих стиля людях нашего ли времени или же эпохи Адриана. Всем видам стиля, обоснованным как по самому существу своему, так и исторически, общее требование, что они должны быть равномерно проведены во всем художественном произведении. Таково требование единства стиля <sup>1)</sup>. Если соединить эту характеристику исторического стиля со сказанным выше о стиле по существу, то *стиль, в самой общей форме, можно определить, как сумму художественных принципов созидания формы, которые чувствуются нами, как обязательные для произведения искусства как в отношении вида искусства, к которому оно относится, так и по его историческому положению.* Историческое положение выступает здесь в непосредственной параллели к принципам созидания формы, обусловленным техникою и содержанием. Это служит выражением того, что подобно всякой культурной работе и искусство не управляется одними разумными принципами, не парит в эфире,

---

<sup>1)</sup> Этим мы отнюдь не хотим сказать что-либо против живописной или исторически-фантастической прелести зданий, которые, возникнув постепенно и подвергнувшись многим изменениям, соединяют в себе разнличные стили. Они производят на нас впечатленье скорее не как художественное произведение, но как микрокосм, осадок лопной культуры, который как бы вновь стал почти что прирадом.

но вырастает на почве особого, никогда вполне не постижимого для разума, но для отдельного произведения обязательного культурного состояния.

В таком общем культурном состоянии выражаются как технические условия, — напр., преобладание определенного строительного материала, — особенности климата, позволяющего жить под открытым небом или запирающего в дома, — так, с другой стороны, и особые, напр., военные или религиозные интересы, свойственные данной эпохе, приподнятый, возбужденный или же серьезный, или же беспечно-ленивый образ жизни, господствующий в ней. Задача истории искусства — анализировать все факторы, играющие роль в образовании стиля, и взвесить их относительное значение. При этом всегда выясняется, насколько облечение в художественную форму тесно связано с выражаемым жизненным чувством эпохи или народа. Понятие стиля вновь выводит нас из рамок этой главы.

### Ш Г Л А В А.

## Единство выражения и оформления.

### § 1. Логическое разъяснение.

В рассуждениях о стиле для нас все более решительно выяснилось, что принципы оформления и выражения не стоят безразлично наряду друг с другом, но проникнуты взаимною связью. Поэтому пред нами возникает задача — исследовать взаимоотношение обеих сторон эстетической ценности. Первое, что можно установить при этом, это то, что они никогда не могут выступать одна без другой. Всякое выражение, по самому понятию своему, имеет форму, т. е. внутренняя жизнь подает о себе весть как-либо наглядно-созерцательно. Но эта форма всегда включает в себе, по крайней мере, зачаток того, что мы назвали оформлением: в самом деле, для того, чтобы воспринять что-нибудь, как выражение, нужно выделить это воспринимаемое из общей массы впечатлений и воспринять, как обособленное. Вновь выступающее, так как оно вообще привлекает к себе наше

внимание, легче всего воспринимается, как выражение. С другой стороны, все оформленное, как только его начинают созерцать интенсивно, тотчас принимает выразительный характер. Самая отвлеченная правильность все же еще является выражением внутреннего порядка, в котором более или менее отчетливо можно проследить упорядочивающий дух. Оформление и выражение немислимы, следовательно, одно без другого, и, по мере приближения к собственно эстетической области, обе стороны выступают с большею полнотою. Каждое из этих понятий было найдено таким образом, что содержание другого при абстракции умышленно игнорировалось. Эта абстракция облегчается тем, что всюду можно образовать ряды явлений, переходящих от преобладающего выражения к преобладающей форме. В крике из момента оформления имеется налицо лишь подчеркивающая его изоляция. Жалоба, облеченная в слова, уже сознательно выдвигает на первый план сущность внутреннего состояния и его причин, здесь в подчеркивании и повторении самого главного, в известной группировке целого в начало, высший пункт и постепенное замирание может уже проступить развитая форма. Это оформление приобретает художественную форму в страстной, формально простой лирике. Приведем в пример хотя бы *Гете*. „Nur wer die Sehnsucht kennt“. В подобных песнях выразительная сторона пока еще преобладает, и форма в известной мере подчинена ей. В сравнении с ними в лирике с более художественною формою, напр., в „Trost in Thränen“ *Гете* форма более выдвигается на первый план, хотя она всецело еще насыщена содержанием. Мы имеем здесь дело с центральным случаем, в котором обе стороны находятся в полном равновесии. Далее идут такие стихотворения, в которых форма играет главную роль. В грациозных глоссах *Уланда* содержание легковесно, само по себе мало интересно; очарование этого маленького художественного произведения создается скорее же, по существу, мастерством формы, при чем в глоссах данные стихи распределены на группу различных вариаций так, что стихи эти очаровательно чередуются и в то же время поэт, как бы играя, сохраняет единство. Еще более перевешивает форма при игре стихами, в стихах с данными заранее конечными рифмами, в которых содержание совершенно без-

различно. И здесь выражаемое содержание не вполне отсутствует, но оно служит как бы лишь предлогом для игры созидания формы. При рассмотрении такого ряда тотчас же замечаешь, что крайние члены его уже неэстетичны более, что ядро эстетической области лежит там, где обе стороны развиты совместно наиболее совершенным образом. Оформление и выражение относятся друг к другу совершенно так же, как оба фактора, которые всегда должны совместно действовать в нашем мышлении, — давность и обработка. Нельзя мыслить ничего давного, по отношению к которому не проявлялась бы какая-либо логическая функция. Уже выделение какого-либо впечатления, выделение „сейчас“ и „здесь“ является в то же время, как говорит Гегель, установкою чего-либо тождественного в самом себе и отличением его от всего остального. С другой стороны, нельзя изолировать никакой функции мышления без того, чтобы форма данности, по крайней мере, сопримышлялась при этом. Когда мы высказываем закон тождества, то при этом всегда предполагается нечто, что должно быть установлено, как тождественное. При этом первенствующую роль может играть то тот, то другой из обоих факторов: здесь даны все переходы, начиная с обращенного всецело на данность выделения предмета с помощью указательного жеста до абстракции чистой логики. В обоих случаях — как при логических, так и при эстетических основных понятиях — мы имеем дело с двумя факторами, совершенное обособление которых является недостижимым постулатом абстракции, относительное же их значение меняется от решительного перевеса одного до решительного перевеса другого.

Однако этим необходимым сосуществованием отнюдь еще не исчерпывается по существу соотношение оформления и выражения. Необходимое сосуществование имеет место, напр., и между цветом и пространственно протяженной формой. Всякая форма должна иметь какую-либо окраску, если под понятие цвета отнести и оттенки света — белый, серый, черный цвета; всякий цвет, далее, должен иметь какую-либо пространственную форму, хотя бы эта форма мыслилась неопределенно, с расплывчатыми краями, напр.; таким образом, цвет и форма не могут существовать отдельно, однако по своей специфической определенности они остаются без-

различными друг к другу. Всякий цвет может иметь всякую форму, ни один цвет не стоит в особом отношении к определенной форме. Дело отнюдь не обстоит таким же образом с выражением и формой. Скорее же стремящееся к выражению содержание ищет адекватной именно *ему* формы. Выражение само становится принципом выработки формы, форма становится выразительной. Рассматривать обе стороны отдельно, значит разрушить существенное единство эстетического впечатления. Здесь дело идет, следовательно, *не о простом сосуществовании, но о внутренней принадлежности*. Когда говорят, что два различных произведения искусства, напр., картина и стихотворение или же новелла и роман могут выражать одно и то же, то это будет абстракцией, притом в корне чуждой искусству. Представьте себе что-либо, напр., смерть героя изображенною один раз в живописи, другой—в эпосе и третий—в драме. Каждое из этих изображений должно будет выдвинуть совершенно иные стороны. Картина изобразит нам склонение долу мощного героя, который, несмотря на смертельные раны, быть может, еще тщетно пытается подняться для новой схватки. Преимущество пластического художника в том, что он может изобразить борьбу мощной силы героя и слабости смерти в каждом члене его тела. Эпический поэт изобразит нам жизненный путь сраженного во всей его широте, затем наглядно представит его смерть со всеми сопровождающими побочными обстоятельствами. Смерть здесь—не поражение тела героя, но достойное и серьезное завершение его жизни. То, что в эпосе можно было изобразить широко, то драматический поэт представит сжато; наше внимание будет обращено лишь на существенные черты развития, и благодаря этой концентрации все будет более сжатым, менее богатым деталями, но зато с тем большим напряжением и энергией будет выступать пред нами. Тождество материала лишь кажущееся, и оно тем в большей мере будет лишь кажущимся, чем совершеннее будет в своем роде каждое из этих художественных произведений. Подобные рассуждения в известной мере следуют по пути, проложенному Лаокооном *Лессинга*, основная мысль которого, по существу, продолжает сохранять свое значение, как ни много можно спорить относительно частных.

В этом единстве формы и выражения заключается невыразимая словами сущность всякого подлинного произведения искусства: в самом деле, всякое описание, делая выражаемое содержание более понятным для нашего рассудка, в то же время видоизменяет его, отнимает у него его своеобразную действительность. На этом же основывается трудность перевода поэтических произведений. Каждый язык несколько иначе отграничивает понятия, в каждом языке слова имеют своеобразный эмоциональный тон, который, быть может, совсем несвойствен сродным по смыслу словам другого языка. К этому присоединяется еще то, что звуковой характер и ритмические формы в каждом языке различны. Поэтому всякий перевод должен быть своего рода новым созданием, поскольку оно стремится породить художественное впечатление. В том виде поэзии, в котором язык применяется, главным образом с эмоциональной своей стороны, в лирике, иностранцу, пожалуй, с трудом удастся почувствовать всю прелесть стихотворения, так как он не воспринимает тех неопишуемых нюансов, которые достигаются выбором более употребительных или более редких слов, необычайною расстановкою слов, смелым грамматическим оборотом. Может ли, в самом деле, не немец, если только он не стал наполовину немцем, почувствовать вполне ту прелесть, которую гётевский стих: „und so tritt sie vor den Spiegel all in ihrer Lieblichkeit“ приобретает благодаря смелой инверсии?

Необходимую сопринадлежность обеих сторон мы попытались выразить положением: выражение ищет адекватной ему формы. В этом положении кроется еще нечто большее, чем было высказано до сих пор, именно, что совершенное единство не есть нечто само собою разумеющееся, всюду имеющееся валидо, но скорее же редчайший, драгоценнейший дар природы или же наиболее спелый плод художественного гения. Полная гармония так нежна, так хрупка, что достижение ее является высшим требованием, которое можно предъявлять к художественному произведению. *Существование формы и выражения необходимо в смысле факта: гармония, сопринадлежность их необходимы в смысле требования, долженствования.*

## § 2. Пояснение примерами.

Форма и выражение образуют внутреннее единство. Это значит: средства созидания формы в то же время и по существу являются также средствами выражения. Провести это положение чрез все области, всюду показать, каким образом обе стороны внутренне связываются друг с другом,—такова одна из важнейших задач специальной эстетики, теории искусства, равно как и учения о прекрасном в природе. Здесь же речь может идти лишь о том, чтобы наглядно пояснить сказанное на немногих избранных примерах.

Красота дерева наиболее явственно проступает, когда оно одиноко выделяется на фоне неба. Можно сказать, что это—естественное оформление: лишь таким образом дерево кажется завершенным целым в замкнутом, отграниченном единстве. Но с равным правом можно сказать также: лишь таким образом оно обладает пространством, чтобы вполне развернуться в нем, его жизнь кажется не подавленной, не стесненной, но развивающейся лишь для самой себя, в гордом своем своеобразии. Ведь, не любое дерево можем мы созерцать отдельно, но лишь такое, которое достойно того, чтобы созерцать его отдельно. В лесу же оно подчиняется целому, здесь производит впечатление уже не отдельное дерево, но лес. Видоизменяя известную поговорку, можно сказать, что из-за леса не видно деревьев. Дерево производит впечатление, когда стоишь пред ним, лес же, когда стоишь в нем. Эстетическое впечатление порождается здесь воздействием пространства и света, погружением в священно-таинственную полноту жизни природы. Чтобы лес оказывал впечатление, деревья должны быть с высоким стволом, оставлять место для поросли, травы и мха, лес должен быть густым, подавлять лучи солнца и пропускать их лишь отдельными пучками; в темной чаще при солнечном небе—вот где действительно поддается впечатлению леса. И здесь опять-таки можно сказать: оформление, ибо благодаря контрасту просвечивающих лучей солнца и темноте внутри впервые начинает проявляться полускрытое впечатление дерева, создающее задний фон и рамку для разнообразных сцен лесной жизни. Единство здесь сродно с единством эпоса: картина переходит в картину, сцена в

ещену, но эта полнота отграничена и сужена общей ареной действия. Однако с одинаковым правом можно назвать все эти своеобразные особенности и особенностями выражения. Замкнутость в себе — означает ведь домашний уют и довольство, нетронутость, материнское лоно жизни. Ко всему этому присоединяются сумерки, лишь слегка оживленные лучами света. И этой покоящейся в сумерках жизни соответствует опять-таки то, что здесь одно не отделяется от другого резкими контрастами, но все живет на общем фоне леса совместно и друг в друге.

По отношению к прекрасному в природе, в общем, легче можно признать единство оформления и выражения, чем по отношению к прекрасному в искусстве: в искусстве, по-видимому, обе стороны гораздо самостоятельнее противостоят друг другу. Выше уже было указано на то, что по отношению к *объективированию* дело не обстоит таким образом, что всякий материал изображения обуславливает скорее же особый характер выражения. К этому нужно присоединить еще одно принципиальное замечание относительно разделения искусств. Выше было показано, что это разделение можно ясно привести лишь с точки зрения объективации. Теперь станет понятным, почему с большою видимостью права на то постоянно вновь пытались выполнить это разделение, исходя из выражаемого содержания. Говорят об эпическом спокойствии, лирическом настроении, драматической страсти, о внутренней прочности пластических фигур, о многозначно таинственной жизни света в живописи, о полных смутных чаяний, неопределенных настроениях в музыке. Несомненно, во всех подобных выражениях кроется зерно истины. В этом отношении часто указывали на то, что последовательное образование отдельных искусств соответствует основному характеру эпохи и народа. В особенности развитие греческой поэзии служит знаменитым, часто приводимым примером. Но как бы ни возможным казалось, благодаря этому, выведение видов искусства из выражаемого содержания, однако нельзя построить для этого никакой логической схемы, если принять во внимание всю совокупность фактов, касающихся истории искусства. Весьма поучительна в этом отношении конструкция Гегеля. Он почти совершенно игнорирует скульптуру Ренессанса и не знает,

Что делать с греческой живописью, о величии которой мы с восхищением догадываемся по немногим скудным декоративным фрагментам <sup>1)</sup>. Именно эти отношения материала и выражения нельзя подвести под однозначно-простые формулы. Если скульптор и может изобразить действие лишь намеком чрез покоящееся тело, то нельзя однако заранее сказать, что именно в действии и в какой мере может быть выражено таким намеком. Довольно легко указать известные заблуждения, определить также известную главную область, в особенности присущую отдельному искусству; напротив, невозможно, повидимому, отграничить материал каждого искусства однозначно и окончательно. Более точно проследить эти отношения, в особенности же исследовать средства, с помощью которых пролагавшие новые пути художники расширяли область выражения своего искусства, это—одна из интереснейших и привлекательнейших задач специальных теорий искусства. Здесь мы ограничимся лишь некоторыми общими замечаниями.

Насколько разнообразным способом *оформление* художественного произведения служит в то же время выразительным его средством, это должно быть показано здесь лишь на принципе единства. Единство художественного произведения прежде всего есть цельность его содержания. Одна из важнейших задач художественного созидания формы заключается в таком отграничении предмета, чтобы он мог быть воспринят, как цельный. Подобного рода выбор предмета имеет однако не только формальное значение. Единство, прежде всего, всюду гарантирует главному содержанию беспрепятственное развитие, затем оно служит, равным образом, целям полного проведения господствующего содержания и формальным условиям нашего восприятия. Наряду с этим свойством содержания установлению этого единства содействуют, как было показано выше, еще особые формальные средства. Ясно теперь, что те же самые формальные средства помогают усилению главенства существенного содержания. Важнейшим средством объединения в искусствах последовательности служит, как мы видели, повторение. Повторяемые элементы в подлинном художественном произ-

<sup>1)</sup> Hegel, A. III, 12 сл.

ведении бывают в то же время главнейшими и по содержанию. Лирическое стихотворение, в котором созвучия рифм падают на безразличные слова и звуковой характер которого, по своему настроению, расходится с основным настроением стихотворения,—мертво. Эпический ритм, далее, служит к тому, чтобы выделить эпос, как единство, из повседневной действительности, заключить его течение в определенные границы, но в то же время и в одинаковой степени он содействует известной возвышенности и идеальности эпического настроения. Но пределы применения таких формальных средств и способ их проявления могут быть весьма различны. Но эта различная форма объединения всецело и исключительно служит целям выражения. В виде примера рассмотрим живописную композицию. Строгая симметрия, с ее торжественным спокойствием господствует в религиозной живописи. На это можно было бы возразить, что эта строгая симметрия и является как раз простейшим средством достичь единства и что в старинной живописи религиозные картины сильно преобладают. Но достаточно взглянуть на повествовательные фрески *Джотто*, чтобы показать, что уже в XIV в. одинаково была известна и совсем иная манера композиции: далее нужно указать и на то, что и *Рафаэль*, напр., в Сикстинской Мадонне вновь возвратился к более строгой, хотя и неопеченелой симметрии, когда он в периоде своей зрелости должен был создать религиозную картину. Строгая симметрия позволяет выдвинуть почитаемые лица в господствующей средней линии и своим удовлетворенным покоем соответствует блаженному миру и погружению в Рождество. Насколько вполне сознательно применял *Рафаэль* это художественное средство, пожалуй, лучше всего показывает его последняя картина „Преображение“, где дисгармоничная группировка остающейся в темноте беспорядочно перепутанной толпы чрез полусимметрию ослепленных апостолов разрешается в законченную правильность группы преобразования. Там, где *Рафаэль* изображает Мадонну, как мать, а не как Богоматерь, к которой мы обращаемся с молитвою, как, напр., в *Madonna della Sedia*, там он нарушает строгую симметрию. То же самое наблюдается и у мастеров Венецианской школы со времен *Тьциана*. Их картины, даже где изображают священные сюжеты, являются выражением

Свободно движущейся жизни, поэтому они скомпонованы несимметрично. При всей этой свободе все же соблюдается симметричное равновесие обеих сторон картины, которое вызывает у зрителя впечатление успокаивающей надежности пространственного образа. Но бывают такие сюжеты, изображение которых как раз не допускает такой успокаивающей надежности. В батальной картине должно производить впечатление смятение битвы; впечатление беспокойства, смятения должно быть здесь валицо. Несмотря на то и здесь должно быть выдержано единство,—иначе не получилось бы никакой художественной картины,—но это единство должно быть как бы скрытым и лишь при более внимательном всматривании раскрываться из общей путаницы. Так, напр., единство в знаменитой древней мозаичной картине, изображающей Александра в сражении, в сущности создается противопоставленными друг другу фигурами *Александра* и *Дария*. Они выдвигаются, как главные действующие лица, также и энергиею и совершенною отчетливостью их движений, но направление дротиков, перепутывающиеся друг с другом движения лошадей и сражающихся перекрещивают это единство.

В объяснении исторической смены стилей наблюдается противоположность между такими исследователями, которые стремятся вывести все из технических и формальных моментов, и других, склонных видеть в изменившемся стиле выражение нового культурного направления, изменившегося основного направления времени <sup>1)</sup>. Первые будут, напр., выводить всю систему готики из желания выиграть пространство в вышину, так как это неизбежным образом требует системы контрфорсов и стрельчатых сводов; вторые в том же самом стиле усмотрят выражение расцвета Средневековья, той эпохи, в которую жажда религиозного искупления, возвышенная мысль о восхождении к бесконечному

---

<sup>1)</sup> Мы можем оставить здесь в стороне попытку объяснить смену стилей на общего стремления к новизне, vs утомления старым, так как подобные моменты всегда могут объяснить лишь самый факт изменения стиля, но никогда не направление, в котором оно происходит. Такого рода попытку дает, напр., *Carstanjen*, *Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance*, V. f. w. Ph. XX (1896). Подобные же стремления *Göller*'а опровергает *Wölffin*, *Renaissance und Barock*, 59 след.

рошеству проникла собою самую земную жизнь и подчинила себе, в которую поэтому не противостояло враждебно живши. но стремилось вцело преобразовать ее по своему образу. Стремление к стройной высоте, прорезывание прочных, несущих земной характер стен, подчеркивание стремящихся ввысь вертикальных линий, преобладающее измерение внутренних пространств в высоту,—все это служит выражению этого духа эпохи. Тяготевшие в сторону техники исследователи часто высмеивают псевдные объяснения, как пустые общие места, из которых нельзя объяснить такие определенные вещи, как контрфорсы и систему сводов. И в самом деле, контрфорсы понятны лишь, как средства выдержать боковое давление высокого свода. Но к чему же, вообще, служит высокий свод? Практически это подчеркивание измерения в высоту отнюдь не требовалось,—ни в одной из старинных церквей молящиеся не сидят ведь друг над другом, и количество воздуха, потребное для дыхания, было вполне достаточным уже в романских соборах. Следовательно, стремление ввысь нужно объяснять иным образом,—и это объяснение лежит в потребности эпохи к возвышению, а не в простой потребности в грандиозном; ведь, эту последнюю потребность столь же легко можно удовлетворить чрез распространение зданий в ширину, как и чрез распространение их в высоту. Что эта давно существовавшая потребность вылилась именно в эти определенные формы,—тому есть, конечно, технические причины; но то, что именно теперь эта потребность вполне подчинила себе технику и оживила своим духом все технически требуемые формы, очевидно, находится в связи с тем, что именно теперь вся вообще жизнь народов была организована согласно с их потребностями <sup>1)</sup>.

*Гейрих Вольфли* в своей книге „Die klassische Kunst“ <sup>2)</sup> убедительно доказал, что высокий Ренессанс отличается от раннего столь же новым внутренним духом, как и новыми

<sup>1)</sup> Этому не противоречит то, что расцвет готического стиля по времени совпадает с начинающимся упадком средневекового духа,—великое историческое явление очень часто, ведь, находит свое высшее художественное воплощение лишь при своем конце.

<sup>2)</sup> München, 1899 (есть русск. пер.).

архитектурными формами. Но собственная его книга, по видимому, опровергает его утверждение, что развитие художественного зренья по существу не зависит от особого культурного настроения и особого идеала красоты (op. cit., 376) „Формальные моменты“, цельное схватывание взором многого и отнесение всех частей к необходимому единству совершенно неотделимы все же от чувства повышенной ценности благородной сдержанности, драматически повышенного и в то же время соблюдающего меру аффекта, от того стремления к гармонии зрелой и совершенной красоты, которое теперь оттесняет на задний план богатство полных жизни но рассеивающих внимание деталей. Без этой внутренней связи было бы непонятно, почему эти формальные особенности исчезают вместе с духом высокого Ренессанса, почему в барокко новый дух видоизменяет опять-таки и архитектурные формы.

В эстетическом впечатлении все факторы сочетаются нераздельное целое. При анализе подобного впечатления часто чувствуешь себя неудовлетворенным, хочется воскликнуть: но, ведь, это все должно быть!—потому что анализ по самой природе своей изолирует отдельные моменты, но благодаря этой изоляции делает их недействительными. Понимание эстетического впечатления, как простого сложения различных „источников наслаждения“, совершенно неправильно изображает самую сущность прекрасного и ведет к нелепым стараниям составить художественное произведение по рецептам, или же спасается от таких заблуждений лишь путем отрицания своего собственного принципа. Проникновение в природу художественного творчества возможно лишь в том случае, если постичь единство оформления и выражения.

### § 3. Применение к творчеству художника

24 ноября 1797 г. Шиллер, занятый в то время переписыванием в стихи Валленштейна, писал Гете: „Никогда еще я с такою очевидностью, как при моем теперешнем занятии, не убеждался в том, насколько точно в поэзии материал и форма, даже внешние, соответствуют друг другу. С тех пор, как я превращаю мой прозаический язык в поэтически

ритмический, я подлежу совершенно иному суду, чем прежде; я не могу использовать теперь даже многие мотивы, которые в прозаической обработке казались вполне уместными" (Briefe, V, 289). Единство формы и выражения, которое стало столь ясным для поэта в этой относительно поздней стадии его работы, господствует над всем процессом художественного творчества. Весьма своеобразно при этом и не вполне легко уловимо отношение между началом и целью работы. Уже в самом зародыше произведения и форма и выражение заложены нераздельно друг с другом, но лишь в законченном произведении всюду достигается необходимое единство обеих сторон. Уместно, поэтому, проследить здесь возникновение или, лучше сказать, раскрытие и развитие законченного единства содержания <sup>1)</sup> и формы в духе художника. Конечно, эта задача в высшей степени трудна, пред нами лежит сбивающий с толку разнообразный и однако по отношению ко многим вопросам недостаточный материал в автобиографиях, наблюдениях, набросках и планах художников, — страшишься сделать какое-либо обобщение, принимая во внимание эту полноту и эти пробелы. Но приобретенное до сих пор понятие о сущности законченного произведения, быть может, даст нам в руки также средство уловить существенные черты истории его развития. Лишь об этих существенных чертах и может идти здесь речь, а не о полноте самих по себе интересных деталей, которые к тому весьма различны в каждом из искусств и во многом переплетены с внехудожественной деятельностью <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> В подлиннике: Gestalt und Form. Читаем: Gehalt und Form.

<sup>2)</sup> Объем книги, обусловленный ее планом, делает в то же время невозможным действительно сообщить здесь более обширный материал, лежащий в основе данных здесь обобщений. Отдельные случаи можно привлечь здесь лишь в качестве примеров. Равным образом неуместно было бы здесь перечисление автобиографий, писем, набросков, планов работ, специальных монографий об отдельных художниках и т. д. Назовем лишь некоторые более общие работы: *F. Vischer*, A, II, 370—402; III, 14—50 и др. *Dilthey*, Die Einbildungskraft des Dichters, в *Phil. Aufsätze*. Ed. Zeller gewidmet, Leipzig, 1887. *R. Maria Werner*, Lyrik und Lyriker, Hamburg, 1890 (B. z. A, I). *E. Grosse*, Kunstwissenschaftliche Studien, Göttingen, 1900, 45—112.—Читая вложение, данное в тексте, следует, впрочем, иметь в виду, что задача науки всюду заключается в том, чтобы разъяснить таинственное, сказать то, что выразишь в словах. Где начинается вечно не

В дальнейшем весь материал можно вполне целесообразным, хотя и внешним образом, разделить на три части, исследуя сначала художественное дарование, как бы родовую почву произведений искусства, затем возникновение зародыша, которое можно назвать вдохновением, и, наконец, подвергнув особому рассмотрению собственно сознательную работу.

Восприимчивость к впечатлениям развита у людей весьма различно. Один возбуждается сильно и глубоко, когда что-либо благоприятствующим или нарушающим образом вторгается в его эмоциональную жизнь. У другого все впечатления скользят, как по гладкой поверхности, ничто не может поколебать его спокойствия. Или, если флегматичность и не развита до такой крайней степени, то все же впечатление остается неглубоким, его воздействие легко преодолевается, путем, напр., вдумчивого проникновения в общую связь происшествя или же благодаря соблюдению тех форм, которые предписываются обычаем для каждого отдельного случая. Столь же различен и круг переживаний, доступных каждому человеку. Один походит на камертон, который приходит в колебание лишь при собственном тоне; другой же подобен золотой арфе, которую заставляет звучать каждое дуновение ветра. Художнику обыкновенно приписывают—и, конечно, с полным правом,—особо развитое дарование в отношении глубины и объема возбудимости. Известные явления болезненной впечатлительности и раздражимости, которые можно наблюдать в юные годы почти у каждого художника, если даже строгое самообладание впоследствии и подавляет их,—говорят в пользу этого: возбудимость и раздражимость или болезненная чувствительность всегда идут рука об руку, как в душевной, так и в телесной жизни. Нетрудно заметить, что оба различаемые здесь свойства возбудимости,—глубина и объем,—не всегда бывают развиты одинаковым образом. Бывают художники, приводящие в изумление широтою того, что они могут воспринять и передать. У подоб-

---

подающаяся анализу действительность отдельного, всегда единственного, гения, там прекращается возможность общих определений. Мне кажется более уместным умолчать об этом, чем нарушать громкими словами эту священную темноту.

ных художников, как, напр., у *Адольфа Менцеля*, часто замечается некоторая холодность. Другие же изображают в сущности, всегда лишь один и тот же узкий круг настроений и явлений, но чувствуется, что именно это немногое всецело заполняет их душу: поэтому их искусство приобретает особую задумчивость. В пример можно привести многих великих пейзажистов, *Гоббему*, напр., или из новых — *Коро*. Во всяком случае, однако, у всякого выдающегося художника наблюдаются глубина или широта восприимчивости, или же и то и другое вместе. Где их нет налично, там в лучшем случае имеет место внешняя виртуозность.

Однако легко видеть, что описанные до сих пор особенности недостаточны для того, чтобы сделать человека художником. Найдется весьма много лиц, в высшей степени и разносторонне восприимчивых, которые однако терпят неудачу, как только они попытаются выразить свои впечатления в художественной форме; причина этой неудачи кроется в таком случае не в недостатке художественного образования, но в самом даровании. Немного найдется людей, душа которых была бы столь открыта для всего человеческого, сердце столь тепло, как у *Гердера*. Читая его путевой дневник от 1770 г., постоянно вновь изумляешься его сильной и срывающейся эмоциональной жизни. Однако *Гердер* никогда не был художником в собственном смысле слова. Его значение основано не на его стихотворениях. В подобных случаях недостает именно способности придать своим переживаниям форму, и о художественном даровании можно говорить лишь в том случае, если к восприимчивой натуре присоединяется эта способность. Способность эта отнюдь не есть что-либо простое и еще менее нечто одинаковое для всех искусств, скорее же к ней в каждом случае относится совмещение целой группы дарований. Люди различаются уже по степени точности, с которой они воспринимают наглядно-созерцаемые вещи: один, напр., замечает всякую тончайшую особенность голоса, тогда как физические особенности он наблюдает, быть может, очень поверхностно. Конечно, точность наблюдения всегда допускает развитие и нуждается в нем, однако столь же несомненно, что здесь имеют место и различия дарований, как это сейчас же можно подметить на детях или же на студентах в естественных

научной лаборатории. Но ясно, что почти всякий род художественной деятельности предполагает острое восприятие каких-либо своеобразных сторон созерцательно данного. Для того же, чтобы обладать ясным созерцанием какого-либо целого, большего по объему, человек должен располагать так же способностью, по крайней мере, непродолжительное время удерживать воспринятое в памяти. Многочисленные наблюдения новейшей психологии убедили в том, что так называемая „короткая память“ или, как выразился *Фехнер*, „преемственный образ памяти“ (*Gedächtnisnachbild*) подчиняется по существу иным законам, чем удерживание чрез более долгие промежутки времени. „Короткую память“ можно, пожалуй, назвать способностью удерживать возбужденное представление, продолжительную же — способностью вновь пробуждать их. Обе эти формы памяти имеют различное значение и для художественного дарования. Короткая память необходима каждому художнику в его специальной области, иначе художник слишком многое растеряет на и без того столь длинном пути от глаза до руки, у поэта исчезнет единство его плана, композитор не сможет удерживать свою тему во всех вариациях. Длинная память, напротив, хотя и весьма желательна для художника и благоприятна для него, не является однако безусловным требованием. Поэтому-то и у великих художников мы находим ее не всегда одинаково развитою. Тогда как *Гольбейн* исполнял свои изумительно верные природе портреты с помощью простых набросков, немного тронутых краскою, без модели, по памяти, другие великие портретисты нуждались в непременной наличности модели. *Беклин* работал всецело из фантазии, которую он лишь обогащал перед работою с помощью созерцания; *Ансальм Фейербах* рассказывает, что он не мог изобразить ни одной фигуры без тщательного изучения модели. Весьма различна, — смотря по роду и направлению художественного дарования, — может быть и способность образов воспоминания самостоятельно сочетаться в свободные комбинации фантазии. Бывают художники, у которых подобные свободные комбинации, — как они в наиболее чистом виде проступают во сне или в полусне, — играют большую роль, у других же нельзя подметить и следа их.

Ко всему этому должна, наконец, присоединиться способность овладеть средствами своего искусства. Совершенно очевидно, напр., что различные лица далеко не одинаково одарены в отношении легкости и разнообразия словесных ассоциаций. Соответственно с этим рука при рисунке не одинаково легко и надежно повинуетя у каждого воле. Во всех пластических искусствах и отчасти, пожалуй, также при исполнении музыки суть дела заключается в тонкой, быстрой и верной координации сложных движений. Публика, пожалуй, склонна переоценивать важность как раз этого дарования. Несомненно, глаз важнее для живописца, чем рука: недостаточную ловкость скорее всего можно возместить энергичным упражнением. Всегда однако художнику необходимо врожденное или приобретенное господство над средствами своего искусства. Дальнейшим необходимым дарованием художника является способность непосредственной эмоциональной реакции в его специальной области, которую часто называют „вкусом“. Оно невозможно без тонкой впечатлительности, однако это не значит, что оно совпадает с нею, равно как не значит, что эта тонкость чувства необходимо дана вместе или связана с силою и объемом возбудимости. Существуют довольно заурядные люди, которые обладают тончайшим чувством ритма, пространственного распорядка или гармонии красок, и, наоборот, богато одаренные художники часто обнаруживают недостаток как раз в этом. Так, напр., великий живописец *Фра Филиппо Липпи* проявлял поразительный недостаток чутья к пространственному распорядку, и то же самое наблюдается у фламандца *Иорданса*. Если присмотреться к этому перечню необходимых свойств, который однако отнюдь не может притязать на полноту, то сразу станет понятным, насколько редко все эти дарования сочетаются с натурою, обладающею богатою и глубокою впечатлительностью. По отношению к разнообразным способностям, необходимым для художественного творчества, весьма трудно разграничить ту роль, которую играют дарование и упражнение. Несомненно, раннее упражнение имеет здесь большое значение, оно до известной степени дает средства готовыми, так что к тому времени, когда внутреннее развитие начинает побуждать человека к самостоятельному творчеству, ему уже не приходится преодо-

левать внешних трудностей. Ребенок из семьи художников находится, благодаря этому, уже с самого начала в более выгодных условиях. У художников почти всегда наблюдаются ранние попытки, часто вызванные не столько потребностью выразить внутреннее переживание, сколько неопределенным стремлением проявить в деятельности творческие способности. *Гете* описывает подобные опыты в „*Wahrheit und Dichtung*“, юношеские стихотворения *Мессинга* почти целиком относятся сюда. Если впечатлительности или, как равным образом можно сказать, способности к переживанию соответствует особая возбудимость художника, то она в известной мере удерживается в равновесии благодаря рассудительности, которая в процессе творчества приобретает господство над чувствами. Когда говорят, что в творчестве художник освобождается от патологической стороны своих переживаний, то при этом подразумевают, однако, нечто большее, чем общее облегчение и разряд напряжения, имеющие место при всяком аффекте путем выразительных движений. Переживание освобождается в художественном творчестве от внутренней, интимнейшей личности художника, оно становится самостоятельным произведением. Художник привыкает рассматривать его объективно, оно становится через то чуждым ему, участие чувства в нем не исчезает, хотя, но несколько подавляется, как если бы на него ложилась смягчающая воздушная перспектива дали. Благодаря этой обдуманности, истинно великие художники часто достигают, несмотря на всю свою возбудимость, высокой духовной ясности и здоровья, тогда как гениальные натуры у которых способность к объективированию гораздо слабее возбудимости, повидному, находят в ней большую поддержку для себя.

Таинственность, редкая исключительность художественной гениальности заключается в совпадении определенной потребности в выражении с точно соответствующим ей дарованием к оформлению. „Совладение“ — здесь опять-таки в сущности лишь неудачное выражение аналитика — вместо целого, части которого он впервые изолирует с помощью своего анализа. Совершенно аналогична природа и тайна которая окружает возникновение отдельного художественного произведения на основе художественного дарования.

Уже издавна в этом нашли нечто необъяснимое: уже древние говорят о божественном безумии поэта, в новое время нечто сродное обозначают названием „вдохновение“. Этот процесс прежде всего непроницаем для самого художника. При тщательном анализе он, может быть, находит, каким образом возникли в нем элементы его создания: но каким образом они сочетались, как и почему как раз в данное время, возникло из них единство,—это остается ему неизвестным. Эту необъяснимость художественное вдохновение разделяет с весьма многими другими проявлениями нашей душевной жизни, при которых разьединенные первоначально массы представлений внезапно приходят в соприкосновение друг с другом и, таким образом, становятся неподдельным способом,—с быстрыми, гениальными решениями великих полководцев, государственных людей или negociантов, со многими научными изобретениями и открытиями, в ином роде также с свидениями. Но тогда как в свидениях результат такого сочетания представляется лишь мимолетен и малочислен, тогда как в практическом решении и при научной работе ценность его еще должна быть доказана мышлением, в художественном произведении эта ценность большею частью и заключается как раз в том неразложимом единстве первоначальной концепции, которую хотя и можно развить, но никогда нельзя разъять на части.

Элементы при художественном вдохновении так же подготовлены, как и во всех других случаях, и ново лишь их сочетание, их связь. Поэтому о концепции художественного произведения можно, в сущности, говорить лишь в том случае, если настроение нашло себе ядро формы или же если материал приобрел свое подлинное эмоциональное значение. В зародыше лирического стихотворения даны вместе с тем и основной его звуковой характер, существенные черты его ритмической формы; Ифигения Гете создала поэтический язык совершенно особого ритма еще раньше, чем Гете переложил драму из прозы в стихи. Акселим Фейербах (Ein Vermächtnis 2 Aufl., Wien, 1885, 82 сл.) сказал однажды: „Все мои произведения возникли из слияния какого-либо душевного повода с случайным созерцанием“. Это значит, следовательно, что художественное произведение возникало, когда имеющееся валицо настроение находило в каком-ли

будь созерцания средство к своему оформлению, или когда, наоборот, какая-нибудь поза или движение, которое художник, как он говорит, часто годами носил в себе, вдруг прониклось и одухотворялось новым настроением. Эти два различных пути возникновения художественного произведения были здесь конструированы, но эти два различных пути оправдываются и на фактах. Гёте, прежде чем он написал „Вертера“, пережил массу внутренних состояний и душевной борьбы, весь тот мир напряженных высоких чувствований в их разладе с требованиями действительности. Благодаря вести о самоубийстве Иерузалема, все эти переживания нашли себе форму, как бы прочную нить, вокруг которой они могли образоваться, подобно кристаллам при разложении соли. Совершенно наоборот обстоит дело с „Германом и Доротеєю“; здесь Гёте уже задолго перед тем интересовался анекдотом, как он первоначально был рассказан об изгнанных из Зальцбурга протестантах. Более глубокое значение этот анекдот получил лишь когда события коалиционной войны породили сходные состояния и внушили поэту мысль перенести старинное предание в современность и обратить его в чистейшее выражение контраста мирной бюргерской жизни с бурями революции и войны.

К выражению и форме стремится не всегда, как в этих случаях, совершенно определенное переживание, но часто предшествует лишь общее возбуждение, „неопределенное влечение к излиянию стремительных чувств“, как бы музыкальное настроение. В таких случаях нередко схватывается лишь какая-либо несущественная сторона сюжета, которая впоследствии, быть может, будет даже отброшена <sup>1)</sup>. Но во всех случаях, как бы ни возникало произведение поэта, его действующие лица как бы питаются кровью сердца своего творца. Не холодное наблюдение отдельных черт сообщает им жизнь и единство. Лишь дилеттант, как Виджи Штёртлер *Г. Келлера* (в новелле: „Die missbrauchten Liebesbriefe“) или же неопытный новичок охотятся за поэтическими впечатлениями. Великий поэт почерпает свое познание людей

<sup>1)</sup> Schiller, Briefe, III, 202 (к Кёрнеру, от 25 мая 1792). Ср. также IV, 430 (к Гёте, 18 марта 1796); так же *Otto Ludwig*, Ges. Schr. (Ausgabe von K. Schmidt und A. Stern, Leipzig, 1891, VI, 215).

прежде всего из своего собственного внутреннего мира, или—иначе говоря—он может оценить всякий опыт, потому что воссоздает его в своем сопереживании. *Гете* однажды сказал *Эккерману*, что он, десять лет спустя после написания *Гёца*, изумлялся правдивости своего изображения, хотя в то время, как он создавал *Гёца*, он не обладал еще никаким жизненным опытом <sup>1)</sup>.

Против данного выше изображения возникновения художественных произведений могут, пожалуй, возразить, что значительное число произведений, в особенности, в области пластических искусств, было создано по заказу. Таким образом, сюжет был здесь дан, а не выбирался из художественной потребности. Эта данность извне и неизбежно связанная с нею случайность сюжета, как, напр., это бывает в большинстве портретов, подавала повод многим теоретикам и критикам, начиная с *Лессинга*, к тому, чтобы видеть сущность подобных произведений искусства исключительно в показании технической ловкости художника. Но нужно лишь повнимательнее присмотреться к тому, что захватывает нас в художественно значительных портретах, чтобы увидеть ошибочность такого взгляда. Почти всякий выдающийся портретист в особенности усвоил себе и изощрился изображать известные стороны человеческого существа и тем самым известные группы моделей. О *Рафаэлевых* портретах нам говорилось, что они—исторические картины, что они с несравненною силою изображают значение *Юлия II* и *Льва X* в мировой истории. *Веласкес* всецело углубился в изображение вырождающейся знати при дворе испанских *Габсбургов*; в творениях *Рембрандта* его собственное, полное жизни, лицо и черты его ближайших родственников образуют как бы центр; слава *Ленбаха* всегда будет основана прежде всего на некоторых из его портретов *Бисмарка*. Таким образом и здесь внутренний интерес художника отнюдь не

<sup>1)</sup> 24 февр. 1842 *Eckermann*, Gespräche mit Goethe, I, 4 Aufl., Leipzig, 1876, 89 (русск. пер.) Сродные мысли высказывают по поводу *Шекспира Шопенгауэр*, Welt als W. u. V. I (Griesebach, 297 сл.); Grillparzer, Studien zur englischen Litteratur (Werke, 5 Aufg. in 20 Bd.; herausg. von A. Sauer, XVI, 164 сл.). Ср также *Шиллер к Рейнвальду* от 14 апреля 1783, Briefe, I, 113. и *F. Th. Vischer*, Altes und Neues, 3 Heft, Stuttgart, 1882. 371 сл.

безразличен, и нужно подчеркнуть лишь то, что великие портретисты отличаются способностью легко принять внутреннее участие в изображаемом лице. Помимо портретов, в особенности важную группу даваемых художнику сюжетов являются религиозные. Но как раз эти сюжеты нельзя рассматривать, как лишь извне данные художнику; художник, скорее же, сам живет в мире религиозных представлений и чувствований, которые он изображает. Даже когда он лично уже не набожен, как это весьма вероятно по отношению ко многим мастерам итальянского Ренессанса, то, по крайней мере, ребенком он всецело впитал в себя этот мир чувств, и он все еще может, несмотря на все свое неверие, вновь вернуться на путь религии подобно Фаусту в предальнюю ночь. Если данный ему сюжет лишен такого непосредственного эмоционального значения для него, то действительно легко могут возникнуть холодные, художественно безразличные произведения, как это показывают многие аллегорические картины XVII и XVIII в.в. и историческая живопись нашего времени. Для настоящего художника возможны два пути, чтобы выйти с честью из затруднения даже при таких неблагоприятных сюжетах. Часто он выполняет заказ лишь внешним образом, пользуется им, в сущности, как поводом для того, чтобы изобразить что-либо интересующее его. Так *Паоло Веронезе* в больших полотнах „Тайной вечери“ выразил свою любовь к жизни и пышным ее проявлениям и заметил библейский сюжет, который требовали от него его заказчики, лишь в некоторых второстепенных деталях. Подобным же образом для *Рафаэля* чудо погашенного молитвою плаца пожара в Борго послужило лишь предлогом для изображения героических человеческих фигур, спасающих бегущих, охваченных самыми разнообразными страстями. Другая возможность заключается в том, что художник превращает в данный ему сюжет в свой собственный и находит в нем предмет своего художественного интереса. Так удалась же *Рафаэлю* с изгнанием Илиодора и с освобождением Петра; подобным же образом *Гете* изображает способ, каким он в своей юности написал по чужому заказу стихотворение на случай, представляющее собою любовное послание девушки юноше: „Я тотчас же внутренне представил себе ситуацию и подумал о том, как хорошо было бы, если бы какое-нибудь

«прекрасное дитя действительно питало ко мне склонность и пожелало открыться мне в прозе или в стихах»<sup>1)</sup>.

Признаком истинно художественного творчества является то, что выражение тотчас же приносит с собою зачаток оформления в совершенно определенном роде искусства. Но лишь очень редко, почти лишь в маленьких лирических стихотворениях, художественное произведение тем самым бывает закончено. — по большей части зерно должно еще развиться, то, что было там лишь задатком, должно стать живок действительностью. Но для этого нужна строгая сознательная работа. Об этом напряженном труде художника *Ф. Т. Фишер* говорит: „Свободная поэтическая инициатива и частое изменение и исправление не исключают, как мне кажется, друг друга. Образ предносится умственному взору поэта, как образ сновидения, ясным во всех существенных чертах, но еще расплывчатым, неопределенным в контурах... Он ищет и ищет, он борется и борется, он трет, как шкур для того, чтобы удалить потемневший лак, покрывающий картину, и наконец тяжелому труду удается выработать то, что с совершенною свежестью, вполне легко, вылитое из одного куска, из собственной глубины, с самого начала стояло пред его душою“<sup>2)</sup>. Эти фразы дают превосходное изображение соотношения художественного вдохновения и работы. Под работою всегда подразумевают труд, направленный на сознательную цель и связанный, по большей части, с чувством напряжения. Художник должен трудиться в этом смысле слова в самых различных стадиях своего творчества. Прежде всего, уже самый зародыш художественного произведения требует подготовленной почвы; созерцания, сочетающиеся с чувствованиями, как их форма, должны быть приобретены, а это приобретение требует бдительности, наблюдения. Художник должен образовать себя для того, чтобы овладеть всеми стремлениями, определяющими мышление и чувство его эпохи. Художник-пластик должен постоянно воспринимать в себя новые созерцания. Хотя это восприятие облегчено для художественно одаренного человека его дарованием, однако оно не есть что-либо пассивное, не

<sup>1)</sup> Dichtung und Wahrheit, 5 Buch, Werke XX, 154.

<sup>2)</sup> Auch Riner, II, 9 Aufl., 57—58.

простой подарок. Далее, всякий художник должен таким образом владеть изобразительными средствами своего искусства, чтобы в момент вдохновения они без труда подчинялись его воле. Ради этого путем упражнения должны быть приобретены движения и ассоциации, рука художника-пластика, сокровищница речи поэта должны претвориться в свободный, подвижный инструмент. Поэтому не только для живописца или музыканта необходимы годы учения и упражнения, но почти у всякого поэта находим мы произведения или сведения о произведениях, которые представляют собой лишь опыты, на которых поэт учится. Если все это можно назвать общею подготовкою художника, то отдельное художественное произведение в большинстве случаев требует еще специальной подготовки. Если сюжет как-либо дан художнику, то он должен так освоиться с ним, чтобы стал возможным внутренний интерес к нему, а тем самым и вдохновение. Если идея возникает у самого художника, то этим даю еще далеко не все. Драматурга, напр., захватывает какой-либо исторический сюжет; он должен в таком случае стараться составить себе полную картину той эпохи тех происшествий и людей для того, чтобы это произведение стало полным жизни.

К предварительной работе присоединяется затем работа над самым произведением искусства. Здесь дело идет о том, чтобы закрепить то, что счастлиное вдохновение подарило гению. По большей части создания воображения быстро исчезают в нашем духе. Трудно бывает восстановить в памяти или выразить то, чем мы в свободные часы развлекаем нашу фантазию, в чем мы были приятно для нас живо заинтересованы. Но для того, чтобы зафиксировать такие мимолетные образы, требуется особое напряжение. То же, что об этих чистых созданиях фантазия, можно сказать и о тех явлениях внешнего мира, которые мы восприняли однажды, как полную выражения красоту. Сияние радости или проблеск участия на человеческом лице, естественное грациозное движение гибкого юного тела, особая предвечерней окраски неба—все это мимолетно, и даже когда все это длительно или возвращается вновь, мы едва ли будем теми же самыми и будем созерцать с одинаковым интересом. Закрепить мимолетное, преходящее—такова, сле

довательно, задача художника. Для этой цели служит особое напряжение его внимания, для этого же он часто и внешним образом закрепляет впечатление в беглом наброске, сообразно со средствами своего специального искусства. Даже когда живописец выходит из дома без своего альбома для набросков, впечатления претворяются в его голове в образы, и это преобразование помогает ему удержать существенные черты виденного. Но стремление придать переживанию форму, имеет для самого переживания еще более широкое значение. Когда мы—не художники—серьезно даем себе отчет в создании нашей фантазии или же в том, что мы действительно воспринимаем в занимающем нас предмете природы, то мы замечаем, насколько отрывочны и во многом неопределенны наши представления. Эту неопределенность необходимо заменить определенностью, эти пробелы необходимо заполнить, если переживание должно стать объективированным. Таким образом, художественное изображение представляет собою оформление пережитого, но в то же время и воспитание художника к более определенному восприятию и представлению. (Эти мысли развивает далее, в особенности, Фидлер). С полным правом можно сказать, что точного представления тела, проведения чрез все члены какого-либо выражения или движения не было налицо, пока скульптор не выявил их в своем произведении. То же самое нужно сказать и о связи мотивов и действий в драме, о разграничении и переплетении чувствований в лирическом стихотворении. Это определение прежде всего представляет собою, насколько только возможно, выведение, развитие того, что было заложено во вдохновении. Но в произведениях большего объема при этом возникают, по большей части, затруднения, обнаруживаются пустые места, сочетания в частности, которые выглядят недостаточными. Эти слабые стороны, которые остались бы навеки сокрытыми от человека, пребывающего лишь в образах фантазии, понуждают теперь художника к новой работе, к новым подготовительным упражнениям. Не легко, разумеется, поправить все серьезные недостатки такого рода путем логического обсуждения, заранее облуманной деятельности. Скорее же вся эта сознательная работа служит подготовкою к новому вдохновению. Внимание направлено в определенную сторону, мате-

рвал подготовлен, и таким образом легко становится схватить счастливое настроение, внезапную мысль или впечатление, пригодные для того, чтобы заполнить пробел. Таким образом вся работа художника проистекла вдохновением и постоянно зависит от него. В особенности заметно это на обширных поэтических произведениях, которые, после того как они определились в общих очертаниях, сопереживает затем. — как выразился однажды *Иммерман* <sup>1)</sup>, — вместе с художником его жизнь; такое произведение извлекает пищу из всего, с чем встречается художник. Уже здесь ясно заметно, как вместе с подвигающимся вперед оформлением растет в то же время и выразительность; но бывает даже такие случаи, при которых внутренняя теплота произведения приобретает в сущности лишь в самом процессе работы. *Шиллер*, движимый своею общею потребностью в творчестве, составил план *Валленштейна* с почти что устрашающей холодностью. Затем во время самой работы он заметил на самом себе, „что даже самый план, в известной мере, может созреть лишь благодаря самому выполнению его. Без этого действительно угрожает опасность впасть в холодность, сухость и напыщенность, так как, ведь, и самый план должен возникнуть из жизни“ (к *Кёрнеру*, 27 дек. 1796, *Briefe*. V, 186).

К рассмотренным до сих пор видам художественной работы присоединяется еще другая, которая, повидимому, более сродна обычной рассудочной деятельности людей. Художник прежде всего сам живет в своем произведении. Он прочувствовал каждый штрих, каждый тон и каждое слово, для него всюду сокрыто значение, непонятное для других. Поэтому, если он хочет сделать свое произведение доступным и другим, он должен стараться сам превратиться в постороннего зрителя. Живописец отступает на некоторое расстояние от своего мольберта. Не только пространственный образ может он таким образом видеть во всей его цельности, нет, он начинает также превращаться из любящего свое произведение творца в объективно строгого критика. Но это

---

<sup>1)</sup> Изречение *Иммермана* относится к эпиграмам: *Karl Immermann sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern, Briefen etc. herausg. von G. zu Putlitz*. II, 135. 1870.

не всегда удается сразу, поэтому часто художники соединяют с пространственным отдалением и простым охлаждением духа еще отдаление во времени. В работах многих мастеров можно заметить такого рода паузы, во время которых они становятся чуждыми своему произведению, чтобы смотреть на него лишь глазами постороннего зрителя. При этом они открывают тогда недостатки во впечатлении, производимом им, и стараются устранить их. Это часто достигается путем своего рода экспериментальных попыток. Художник испытывает, какое впечатление произвели бы на соответствующем месте та или другая линия или краска, тот и другой мотив или слово. На рисунках Рафаэля часто можно видеть линии спины или руки, нарисованные несколько раз с легким видоизменением. Дюрер однажды в наброске женского портрета, хранящегося в Берлинском кабинете гравюр, начал изображать платье разною краскою на обеих сторонах. Почти болезненного напряжения достигают такого рода экспериментирующие искания в оставшихся после смерти драматических набросках *Отто Людвига*.

Различение стадий и видов художественной работы, равно как и различение работы и вдохновения, не следует истолковывать в том смысле, будто речь идет при этом о разделенных во времени процессах. Правда, это также может иметь место; но по большей части все различаемые здесь виды переходят друг в друга, так что совершенно невозможно бывает сказать, где кончается один и начинается другой. С некоторым правом говорили даже о раздвоении душевной жизни художника, так как одна часть его личности живет совершенно погруженною в предмете, другая же критически обсуждает производимое им впечатление. Ясно прежде всего, что совершенно ошибочно было бы видеть в работе такую часть художественного творчества, которая служит целям оформления. Представьте себе хотя бы тот вид работы, к которому подобное одностороннее понимание кажется прежде всего приложимым,—экспериментирующие попытки. Художник пытается поставить себя в положение зрителя, он старается рассматривать свое произведение, как чуждое ему, и находит в нем какой-либо недостаток. Такая погрешность отнюдь не должна относиться непременно к одной форме, напротив, в большинстве случаев в то же

время имеется налицо и какое-либо упущение в выражении. Когда *Дюрер* пробует две различные комбинации красок для платья на женском портрете, то он имеет в виду не только выдержать в портрете единство колорита, но в то же время заботится о том, чтобы цвет платья более подходил к характеру изображаемого лица, к его внутреннему содержанию. Выше уже было сказано, что художник, отдаляясь от своего произведения пространственно и временно, старается превратиться в постороннего зрителя. Но это не значит, что он внешним образом оценивает свое произведение по принципам формы, но исключительно лишь то, что ставит себя в положение человека, который должен схватить сущность художественного произведения лишь из самого этого произведения, а не носит его в себе и не вынашивает, подобно художнику. Художник, создавая свое произведение, постоянно вновь должен возвращаться к переживанию, иначе он рискует из-за внешней гладкости утратить внутреннее содержание своего произведения. Известно, что художники таким образом часто портят свои произведения, поэтому нередко мы предпочитаем полные жизни наброски,—несмотря на их незаконченность,—гладко выполненному холодному произведению. В эскизе единство выражения и формы обозначено лишь намеком, незаконченно. Завершение его в известной мере предоставлено зрителю, который должен для этого погрузиться в душевный мир художника. Таким образом эскиз еще отсылает к своему создателю, еще содержит в себе трансгрессионный остаток, который можно устранить лишь при проведении полной имманентности художественного произведения. Но, конечно, в этом указании на личность художника заключается опять-таки и прелесть эскиза.

То, что в эскизе дано лишь в зачатке и может быть дополнено и угадано сопереживающим зрителем, то в произведении должно осуществиться, выявиться в завершенном виде. Чем грандиознее задача, чем богаче содержание, к воплощению которого стремится художник, тем напряженнее должен он бороться за это законченное осуществление, тем легче так же сохраняется некоторый неоформленный остаток. Из мощных планов *Микель-Анджело* многое осталось незавершенным, и даже законченное часто оставляет в нас такое впечатление, что грандиозное еще недостаточно гран-

диозно, что за данным нам кроется еще неоформленный остаток, что даже такой человек не был в состоянии вполне воплотить подобные идеи. В Фаусте, которым мучился Гете всю свою жизнь, во второй части остается еще так много отрывочного, незаконченного, — впечатление таково, что с чрезвычайною грандиозностью плана не смог совладать даже столь необычайно богатый, мощный и мудрый дух. Поэтому во многих местах мы должны восстанавливать связь по догадкам, по интуиции, как бы по неопределенным, полным жизни, штрихам эскиза. Несмотря на всю тщательную обработку, такие произведения с глубочайшим содержанием содержат в себе нечто сродное недостаткам, а вместе с тем и несравненной прелести набросков. Когда произведения искусства обсуждают исключительно с точки зрения полного единства формы и выражения, то часто бывают несправедливы к таким глубочайшим проблематическим созданиям гения. И однако нужно признать, что такой масштаб, как чисто эстетический, вполне правилен. Но наряду с ним выступает другой критерий, который помимо достигнутого задается вопросом и о размерах того, что художник замыслил дать. Этот второй вид оценки более обращает внимания на значение художественного произведения для нашей жизни, воспринимает в себя поэтому трансгрессионный элемент и в силу этого в меньшей мере чисто эстетичен. Но по существу дела он вполне правомерен, так как все эти логические различия в царстве ценностей исчезают перед живою действительностью великой личности. Конечно, этот второй вид оценки легко приводит к тому, что намерение принимается за самое дело, тогда как право ее сводится лишь к тому, чтобы на границе человеческих сил чтить также и величие воли, так как, в конце концов, все дело в искусстве, в умении. Лишь там, где самая поразительная художественная мощь не вполне может справиться с грандиозностью своей задачи, там с полным правом выступает на сцену и тот другой критерий.

Однако границы этого права, конечно, никогда нельзя бывает обозначить с уверенностью; поэтому, в конце концов, от различия личного суждения зависит, предпочитается ли полнота содержания или же гармоничная законченность. Это различие суждения сказывается в оценке, с одной сто-

роны, художников, которые велики в очень узкой области (многих голландских живописцев, напр.), и мятежных, борющихся натур, вроде *Ф. Геббеля*—с другой. *Шиллер* приписал сродному контрасту всемирно-историческое значение: он показал, что античному искусству более свойственна законченность, а средневековому и новому—более борьба за глубокие проблемы. *Шеллинг* и *Гегель* положили эту противоположность,—все же лишь недостаточным образом характеризующую всю полноту исторических явлений,—в основу своей философской конструкции истории искусства.

#### § 4. Пояснение принципа из его истории.

Что все эстетическое не только одновременно представляет собою выражение и форму, но что выражение и форма здесь внутренне одно и то же,—выработка этого воззрения и освобождение его от нарушающих его побочных мыслей, в связи с которыми оно первоначально выступает, является одною из важнейших стадий развития в истории новой эстетики. Исторический обзор поэтому тем более уместен здесь, что ценность и содержание приобретенного познания вполне выясняются лишь, когда вникнешь в самый процесс его приобретения. Не упуская из виду того, что уже раньше высказывались намеки подобного рода, все же можно сказать, что лишь немецкая эстетика со времени *Канта* дала действительную разработку этого принципа. Поэтому в последующем изложении мы можем ограничиться по существу этим периодом <sup>1)</sup>.

Для немецкой эстетики было весьма благоприятно то, что еще до ее окончательного обоснования *Кантом Гердер* с его энтузиастической натурой, следуя намекам, данным *Гаманом* <sup>2)</sup>, видел во всяком искусстве, как и в языке, выражение народной жизни. Но не только в этом отношении, но и всюду *Гердер* весьма деятельно выступал на защиту принципа выражения. Так, происхождение музыки он выводил

<sup>1)</sup> Параллельно с этим развитием идет внутреннее сродное развитие критики и герменевтики, которая учит понимать трактуемое произведение как нечто цельное; ср. *W. Dierthey, Die Entstehung der Hermeneutik, в Phil. Abhandlungen Chr. Sigwart gewidmet. Tübingen, 1900.*

<sup>2)</sup> *Naum Herder, I, 135 сл.*

из аффектированной речи—пения <sup>1)</sup>. Красота человеческого тела для него—выражение внутреннего совершенства <sup>2)</sup>. Более родная логической области сторона эстетического—созидание формы—неособенно выступает у *Гердера* на передний план, помимо этого неясного понятия совершенства. Тем решительнее подчеркивается она *Кантом*. Но *Кант*, который, ведь сам же отрицал за чистым понятием живую продуктивную силу, непременно должен был попытаться преодолеть односторонность своего формального понятия красоты. Среди многих намеков на это преодоление, рассеянных по его сочинениям, особенно один был чреват последствиями, именно его мысль, что прекрасное есть символ нравственного. С тех пор постоянно вновь пытались постичь тайну эстетического единства с помощью понятия символа. Само по себе слово „символ“, повидимому, неособенно пригодно для этой цели. „Символ“ означает первоначально знак, по которому или на основании которого что-либо узнается, приметю или признак. Специальный случай этого общего значения представляет собою, далее, значение эмблемы, т. е. такого образа, который имеет еще скрытый, больший смысл. В двояком значении приобретает, далее, это слово церковный смысл, именно, как знак принадлежности к церкви в символической формуле и как эмблема в символе таинства <sup>3)</sup>. Воспоминание об этом втором церковном значении слова подало, повидимому, *Канту* повод к тому, чтобы обозначить словом „символ“ более внутреннюю связь, как связь образа и его—самого по себе произвольного— значения <sup>4)</sup>. Ведь, таинство не есть внешний знак религиозного освящения, но содержит это таинство как бы сокрытым в себе. *Кант*, далее, показал, что всякое понятие приобретает познавательное

1) *Viertes kritisches Wäldchen*, Werke, IV, 114 сл.

2) *Plastik*, особ. IV Abschnitt, Werke, 55 сл.; *Hoym*, II, 69.

3) Ср. под словом *σμβολον* *Stephanus*, Thesaurus linguae graecae. и *Passon*, Handwörterbuch der griech. Sprache, а также статью „Symbol“ в *Wetzer und Weltes*, Kirchenlexikon, 2 Aufl.

4) Словоупотребление в „*Religion innerhalb der Grenzen*“ не дает, правда какого-либо однозначного смысла. Совершенно в смысле понятия символа в *K. d. U.* говорится (Werke, VI, 271) о благодати, „что Бог мог открыть нам ее, в крайнем случае, лишь в символическом представлении, в котором для нас понятна одна лишь практическая сторона“. В другом месте, начертыв, говорится (Werke, VI, 199) о „произвольных символах“.

значение лишь благодаря созерцанию, к которому оно относится. Характер этого отношения меняется сообразно с характером понятия. Эмпирическое понятие, напр., известной животной породы, может быть показано на примере; чистое понятие рассудка относится к созерцанию через схему, которую доставляет ему чистая форма созерцания времени, т.-е. причинность, напр., через схему последовательности событий во времени. И понятие разума требует, далее, соответствующего ему созерцания. Как непостижимую идею, его нельзя показать на отдельных примерах; как превосходящее всякое созерцание, оно не может иметь никакой схемы в формах созерцания; поэтому его можно отнести к созерцанию лишь с помощью аналогии. Но понятие разума доступно нам, ведь, лишь как нравственный идеал практического разума. Этот нравственный идеал, который сам по себе никогда не может стать наглядно-созерцательным, имеет своим символом прекрасное; при этом символическая аналогия делается возможною благодаря формальным свойствам суждения вкуса—непосредственности, бескорыстности, свободе и общности. Благодаря этому мысль *Канта* на вид остается всецело в границах формальной характеристики. Однако на одном позднейшем примере,—в указании именно на эстетические предикаты с моральным значением, вроде *величественный, невинный, скромный, нежный*,—ясно сказывается, что взору *Канта* предносится здесь и выразительная сторона прекрасного, вполне постичь которую мешал ему охарактеризованный выше методический основной характер его эстетики. Но важнее всего то, что *Кант* называет символическое познание интуитивным и при этом прямо порицает „новейших логиков“, которые считают его дискурсивным <sup>1)</sup>.

*Кантово* понятие символа прежде всего оказало влияние на *Шиллера*. И слово и понятие были близки поэту: сказал он уже в „Художниках“ (1789 г.):

„Что некогда, в течение столетий,  
Умом созревшим понял ты,

---

<sup>1)</sup> K. d. U. § 59, стр. 228 сл.; ср. *Kühnemann*, Kants und Schillers Begründung der Ästhetik. München. 1895. 49—63.

То уж давно предузнавали дети  
В символе вечной красоты\*.

(Пер. Д. Мина).

В лекциях по эстетике, читанных им зимою 1792/3 г. Шиллер дал затем реферат учения *Канта*, согласно которому прекрасное, в силу формальных особенностей суждения вкуса, является символом нравственности <sup>1)</sup>. Но уже очень скоро затем он начал перегибать мысль *Канта* в том направлении, в котором начал делать это сам Кант. Прекрасное становится символом нравственности, потому что оно представляется нам, как проявление свободного, лишь самим собою определяемого существа (в большом письме к Кернеру от 23 февр. 1793. Briefe, III, 284 сл.). Красота есть свобода в явлении; это значит, ведь, что вся форма является нам так, как если бы она была свободным порождением самого себя определяющего существа. Для того, чтобы мы при взгляде на вещь могли образовать эту идею свободы, объект должен быть оформлен, т. е. ее форма должна указывать на правило; но эта форма не должна определяться извне, а казаться порожденною изнутри. Шиллер мыслит при этих формулах о свободной правильности органических форм, но также и о свободном течении линий в греческих вазах; он говорит о технике в свободе <sup>2)</sup>, примыкая к изречению *Канта*: „Природа прекрасна, если она в то же время имеет вид искусства; и искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что это искусство, хотя оно и производит на нас впечатление природы“ <sup>3)</sup>. Шиллер, в своих письмах к Кернеру, в двояком отношении начинает развивать понятие символа за пределы намеченные *Кантом*: во-первых, он решительнее, чем Кант, стал понимать символ в смысле выражения: во-вторых, при-

<sup>1)</sup> Werke, X, 55.

<sup>2)</sup> Письмо к Кернеру от 23 февр. 1793. Ср. H. v. Stein, Goethe und Schiller. Leipzig, sine data (Reclam), 37 сл.

<sup>3)</sup> K. d. U. § 45, 173. Кант продолжает здесь мысль (псевдо-) *Ломгина*, *Περὶ ὄψεως*, гл. XXII: „ὅτι γὰρ ἡ τέχνη τελειῶς ἡρῶν ἂν φέροι εἶναι δοχῆ, ἢ τὸ φῶς ἐπιτυχῆς, ὅταν λαμβάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην“. Ср. *Jonas Colln*, ur Vorgeschichte eines Kantischen Ausspruchs über Kunst und Natur. Zeitsch. für Asth., herausg. v. Max Dessoir, I, 2 (1906).

влекая к делу другую мысль Канта, он стремился сочетать этот принцип выражения с принципом формы. В обоих направлениях он идет еще дальше; в первом направлении,— когда он говорит в рецензии о стихотворениях *Маттисона*, что искусство стремится превратить живописную природу, с помощью символической операции, в человеческую, причем наряду с символизацией идеей разума, которая кроется в форме деятельности воображения, прямо подчеркивается изображение чувствований (*Empfindungen*),—мы бы сказали теперь: душевных движений,—по их форме, как оно возможно в музыке и пейзаже (*Werke*. X, 243 сл.). Во втором направлении он развил свои мысли в Письмах о художественном воспитании человека. Здесь он, с помощью, правда, других систематических вспомогательных понятий, вывел то положение, что красота есть живой образ. Но этим,—продолжает он,—красота не ограничивается одним физически живым, но равным образом и не распространяется на всю область живого. „Человек, хотя он живет и имеет образ, все же еще тем самым не есть живой образ. Для этого необходимо, чтобы его образ имел жизнь, и его жизнь—образ“ (письмо 15-е). *Шиллер* не дал действительного проведения этой мысли, но скорее же развивал ее в связи с другими идеями.

В гетевском употреблении слова „символ“ центр тяжести лежит, главным образом, в том, что отдельный случай, напр., поэтически изображенный, или же отдельное действие, напр., таинство, изображает общее отношение, „не как сон или тень, но как живое мгновенное откровение неисповедимого“<sup>1)</sup>. Это понятие символа всецело соответствует созерцательному характеру мышления *Гете*, оно напоминает понятие первичного феномена (*Urphänomen*) и находится в связи с типическим содержанием в особенности его позднейших поэтических произведений.

Исходя из *Канта*, *Шиллера* и *Гете*, можно, далее, уяснить себе понятие символа у *Шеллинга*. Для *Шеллинга*

---

<sup>1)</sup> *Sprüche in Prosa*, II, № 273, *Werke*, XIX, 63; ср. символическое истолкование таинств в 7 книге *Dichtung und Wahrheit*, и примечания к нему *Loeperla*, *Werke*, XXI, 301 сл. и XXIII, стр. XXX. Эмоциональный тон цвета, как посредник выражения—напр., пурпур, как знак величия—называется символическим, *Zur Farbenlehre*, *Didakt. Teil*, § 916.

природа есть развитие бесконечного духа, который и есть истинное бытие, к его свободе. Таким образом дух говорит нам из природы. Природа внутренне одухотворена, как и у *Гете*. Когда теперь художник, на ступени самосознающего духа, изображает общее содержание в особой форме, он делает нечто аналогичное природе. Где вполне удается выразить дух в явлении, там возникает прекрасное. Следуя терминологии, которая явно исходит из *Канта*, но в то же время совершенно преобразует мысль *Канта*, он называет общее, обозначающее частное, напр., словесное обозначение в применении его к единичной вещи,—схематизмом, а частное, обозначающее общее,—аллегорией. Если общее и частное, явление и дух образуют нераздельное единство, то возникает символ. В этом смысле слова символом является греческая мифология <sup>1)</sup>. Христианство, в котором вселенная понимается уже не как природа, но как нравственный мир, уже не может поэтому представить бесконечного в конечном, так как в морали конечное в своей свободе противостоит бесконечному, и снятие этой противоположности, т. е. подчинение конечного бесконечному, становится абсолютным требованием. Поэтому христианству свойственно не символическое творчество, как греческой мифологии, но лишь символические действия (ib. 433). Ясно видно, как здесь у *Шеллинга* кантовская мысль, что символ есть интуитивное познание и что прекрасное—символ, получила метафизическое обоснование и сделалась центральной мыслью эстетики.

Понятие символа *Шеллинга* усвоил от него *Зольгер*, но пытался также и слово *аллегория* поднять на более высокую ступень, характеризуя, как аллегория, и стремление христианского мира к единству с идею. Однако это осталось без последствий для дальнейшего развития <sup>2)</sup>. Мало того,

<sup>1)</sup> Philosophie der Kunst (Vorlesungen 1802/3, 1804, 1805). Werke. I Abt. 5 B., 406 сл.

<sup>2)</sup> Vorles. ü. A., 123, 126—136. Вадолго до этого *Гердер* в „Plastik“ применил слово „аллегория“ к отношению тела и души. Он говорит (W. VII, 79) о скульпторе, который создает для души „плоть и кости“, что „он аллегоризирует, следовательно, всеми членами“. Однако (Ibid. 80) он сам возражает против такого словоупотребления, которое и не удержалось в дальнейшем и интересно лишь как прелюдия к позднейшему анало-

в ближайшее время *Гегель* вновь стяжал и у слова „символ“ значительную часть его значения.

Эстетика *Гегеля* пожалуй что наиболее решительно разработала и наиболее всеобъемлюще провела систематически учение о том, что прекрасное есть единство содержания и формы,—выражаясь здесь намеренно неопределенными, неясными словами <sup>1)</sup>. Правда, он выражает это воззрение в такой форме, которая на первый взгляд, повидимому, дает совершенно отклоняющийся смысл. Для него прекрасное—отдельное, чувственно являющееся бытие, поскольку оно совершенно представляет в себе идею. При этом прежде всего поражает слово „идея“. Но „идея“ означает у *Гегеля* не абстрактное понятие; идея, скорее же,—понятие, как оно само себя осуществляет, или же конкретный дух, развитием которого будет мир. Понятие, благодаря этому отождествлению с духом, приобретает реальность, но в то же время теряет свою абстрактную чистоту и оцепенелость. *Гегель* видит реализацию идеи прежде всего в совершенных обожествленных человеческих фигурах греческой пластики. Это в особенности ясно показывает, что „идея“ отождествляется с духом, который в совершенной органической форме одухотворяет материю. Так как дух одновременно и логическое и живое, одновременно душа и разум, то обе стороны, которые я различил, как выражение и форму, должны при этом совпадать: мало того, у *Гегеля* нет никакого основания вообще строго разграничивать их. Тем самым,—несмотря на все сродство,—намечается в то же время и основное различие развитой выше идеи единства от эстетики *Гегеля*. *Гегель* исходит из высших абстракций, он противопоставляет друг другу „идею“ и „явление“. В моем отправном пункте уже заключается созерцательная природа всего эстетического,—ведь, и выражение по своей природе созерцательно, и форма

гичному употреблению слова „символ“. *Гердер* сам применил в *Kalligone* (W., XII, 323) слово „символ“ к проявлению души в теле,—повидимому, возбуждаемый к такой терминологии полемикой против Канта. —Уже *Винкельман* в своем учении об аллегории смещал ту мысль, что дух соединяет себе форму с совершенно другими идеями. Ср. *Justi, Winckelmann*, I, 2 Aufl., стр. 366.

<sup>1)</sup> Для принципа его эстетики см. особ. А., I, 117—147; *Hartmann* I, 107.

не есть простая материя ощущения, но по существу оформлена. Это изменение основных понятий не случайно, оно необходимо должно выступить на сцену, если отказаться от гегелевского отождествления логической идеи и живого духа и тем самым отвергнуть притязание *Гегеля*—конструировать действительность из развития понятия. Вместе с тем отпадает и другое своеобразное ограничение мысли *Гегеля*. Откровение идеи в отдельном произведении, по *Гегелю*, никогда не может быть действительно адекватным, ибо истинной, вполне соответствующей ему реализации дух достигает лишь в философии, так как последняя есть проникновение в подлинную сущность духа. Искусство, таким образом, не есть высшее и в последнем смысле истинное откровение идеи, скорее же идея вполне приходит к самой себе в завершении научного сознания. Тем самым искусству указывается определенное место в развитии идеи. Хотя это развитие не тождественно с историей человеческого духа, однако оно проявляется в этой истории. Поэтому идея, как искусство, также приобретает свое особое историческое место. Оно достигло окончательного осуществления в греческом мире. Единство было достигнуто лишь здесь; символическое искусство Востока лишь стремилось к нему, в романтическом искусстве Средневековья идея вновь стремится выйти из этого единства. В новое время и в современности искусство хотя столь же мало исчезло, как всякая другая низшая ступень объективации духа, но его значение стало меньшим, не столь самостоятельным. Из этого видно, что у *Гегеля* единство идеи и явления ограничивается одним только периодом искусства; ясно также, что эта вера в исторически преодоленное до известной степени значение искусства всецело зависит от гордого основного убеждения *Гегеля*, что дух пришел к самому себе в истине его, *Гегеля*, философии, т. е., что человек может теперь вполне постичь мышлением внутреннее единство мира.

Притязание *гегелевской* системы понять мир из развития логической идеи, которая есть живой дух, пришлось оставить, как только стало ясным, что мы никогда не в состоянии вывести все случайности данной действительности из этой необходимости и что без привлечения к делу таинственной случайности данности нельзя приобрести какого-либо реаль-

ного содержания <sup>1)</sup>. Поэтому, если желательно было сохранить проникновение в эстетическое единство, нужно было искать другого логического понимания. Естественно было вновь обратиться к слову „символ“, которое *Гегель* низвел на степень обозначения еще несовершенного единства идеи и образа. Но то значение, в котором употреблял это слово *Гегель*, все еще продолжало оказывать свое влияние. *Гегель* охарактеризовал символ, как предварительную ступень к полному эстетическому единству. Благодаря этому слово это, с одной стороны, приобрело историческое значение,— символическое искусство есть искусство Востока,—с другой стороны, красота неорганической природы была объявлена символической, так-как лишь человеческий облик является действительно соответствующим выражением духа. К этой последней, у *Гегеля* в общем отступающей на задний план, стороне, примыкает дальнейшее развитие эстетики, наиболее выдающимся представителем которого был *Ф. Т. Фишер*, после того как он отказался от диалектической системы. Он прежде всего подводит все одухотворение природы, всякую выразительность форм и тонов под слово „символ“, твердо однако стоит на том, что форма и содержание здесь не просто покрывают друг друга, но что явление, форма, это — образ в смысле простого обозначения <sup>2)</sup>. Но чувствуется, что эта „несоизмеримость“ уже не играет больше главной роли. Суть дела заключается в том, чтобы всякую эстетическую форму объяснить, как одухотворенную. В этом стремлении понятие символа сочетается со стараниями *Лотце* и его последователей доказать всеобщность принципа выражения. „Несоизмеримость“, которая должна заключаться в одухотворении природы, в сущности, относится теперь уже не к эстетической области, как таковой, но возникает лишь в том случае, если задается вопрос, соответствует ли этому одушевлению природы действительная душа. На этот вопрос *Фишер* и *Фолькельт* отвечают затем в духе пантеизма, что антропоморфизация неправомерна, но одухотворение само

<sup>1)</sup> В эстетике к этому воззрению вновь пришел *Вейссе*, хотя еще во многих положениях сторонник гегелевской системы, А, I, 6.

<sup>2)</sup> Kritik meiner Aesthetik, Kritische Gänge, N. F. V, 137, 1866. См. *Fr. Vischer*, Goethes Faust, Stuttgart, 1875, 120 сл.

по себе правомерно. Но подобные метафизические истолкования уже не относятся к эстетике, взятой сама по себе. Столь мало значения имеет для эстетики разъяснение вопроса о психологическом генезисе вчувствования в природу. В последнее время главным образом эта проблема и подвергается обсуждению и вызывает полемику. В особенности спорили о том, сводимо ли вчувствование к ассоциациям или же нет. В сущности, эта проблема является частным случаем общего вопроса о достаточности или недостаточности ассоциации, как психологического принципа объяснения. Для эстетики это лишено всякого значения <sup>1)</sup>.

Существенный результат представленного выше развития можно видеть в том, что были достигнуты выразительность всего эстетического и в то же время необходимая сопринадлежность выражения и формы. *Фр. Т. Фишер* нашел для этого и для задачи эстетики,—поскольку она имеет дело с содержанием эстетической области ценностей,—превосходную формулу. В конце автокритики своей эстетики (*Kritische Gänge*, N. F., VI, 131. 1873) он говорит: „Эстетика есть соединенные мимика и гармоника. Одинаково обширны и трудны задачи первой, второй и их объединения“. По моему мнению, мы можем обойтись без слова „символ“ при изложении этих отношений; отбросить его вполне уместно и потому, что его этимология и его историческое значение легко наводят на побочные, ведущие к недоразумениям мысли: кроме того, без понятия символа нельзя будет обойтись в другом месте, при выяснении отношения эстетической области к другим областям ценностей. Чтобы иметь возможность пользоваться там этим словом, лучше все определить, как символическое, наглядно-созерцательное изображение, которое позволяет непосредственно чувствовать нечто принципиально непредставимое.

<sup>1)</sup> Дальнейшее развитие охарактеризовал и сам ему способствовал *Volkelt*, *Der Symbolbegriff in der neueren Aethetik*, Jena, 1876. Ему отвечает *F. Th. Fischer*, *Das Symbol*, Phil Aufsätze Ed. Zeller gewidmet, Leipz. 1887. и в то же время развивает далее собственные, ранее лишь намеченные мысли. Возобновление психологической полемики связано далее с появлением труда *Paul Stern*, *Einfühlung und Association in der neueren Aethetik*, B. z. A, V, 1898. *Фолькельт* отвечал ему *Z. f. Ph.* CXIII, 161 (1898) затем вновь *Stern. Z. f. Ph.*, CXV, 193 и *Volkelt*, CXV, 204 (1899). Ср. *Lipps*, *Z. f. Ps.*, XXII: 415.

## IV ГЛАВА.

## Важнейшие виды эстетического.

## § 1. Общее.

С древних времен известно, что среди эстетических впечатлений можно разграничить различные обширные группы. Цветущий весенний пейзаж дает нам совершенно иное переживание, чем бурное море. Очаровательное пение юношеского хора, ужасающая серьезность трагедии и необузданные скачки комической музыки на первый взгляд представляют сравнивающему рассудку больше различий, чем сходства. Если подвести все эти случаи под общее понятие эстетического или прекрасного в широком смысле слова, то необходимо разложить это понятие на различные видовые понятия. Эти-то виды, или, как выражаются также, модификации прекрасного и надлежит нам рассмотреть в дальнейшем. Лишь такое исследование уяснит нам, каким образом осуществляется единство формы и выражения, так как, поскольку это единство образует существенное содержание эстетической ценности, виды этой ценности должны различаться по виду единства. Это нетрудно еще ближе разъяснить путем общего обсуждения.

Оформление в эстетическом смысле слова не равно какой бы то ни было любой форме. Оформление означает скорее же образ, оформленный по нормам законченности, единства, ясности и отчетливости. Эти принципы оформления в то же время однако обладают определенным выразительным значением. Поэтому эстетически оформленному образу прямо соответствует лишь определенный вид выраженной внутренней жизни. Безрезультатное стремление или же такое, которое гонится за недостижимыми идеалами, не имеет в себе законченности. Человек, в душе которого борются противоположные влечения, не представляет собою законченного, цельного единства. Борьба человека с запутывающею его массою мелких, повседневных неприятностей, которые то здесь, то там задерживают его стремление, не сможет приобрести отчетливой ясности выражения. Подавляющая нас своею грандиозностью величина становится для нас убедитель-

тельно очевидно лишь благодаря тому, что превосходит нашу способность восприятия, т. е. прежде всего противоречит принципам оформления. Но все эстетическое подлжит этим принципам; следовательно, только что упомянутые содержания и сродные с ними пришлось бы, повидимому, исключить из области эстетически изобразимого, если бы не нашлось никаких средств вновь восстановить, через этот разрыв, единство формы и выражения и господство принципов оформления.

Согласно с этим в эстетических ценностях намечаются две главных группы. К первой относятся те случаи, в которых выраженное содержание прямо соответствует принципам формы, и наоборот. Здесь эстетическое единство имеется налицо как бы само собою, без борьбы, разрыва или принуждения. Так обстоит дело при всех тех содержаниях, которые мы называем прекрасными в узком смысле слова; прекрасное в узком смысле слова таким образом представляет собою, можно сказать, бесконфликтную модификацию эстетической ценности. В противоположность этому в остальных видах имеет место борьба; единство здесь имеется не само собою и оно при этом несовершенно,—оно должно быть достигнуто и оставляет после себя как бы неоформленный остаток. Этого рода модификации можно охарактеризовать, как сопряженные с конфликтом <sup>1)</sup>.

С той точки зрения, с которой рассматриваются здесь модификации, намечаются тотчас же и границы этого рассмотрения. Оно должно ограничиться теми видами прекрасного, в которых наблюдается существенное различие в установлении эстетического единства; поэтому здесь можно опустить некоторые промежуточные формы и побочные виды, которые легко вывести из главных.

## § 2. Прекрасное в узком смысле (чистая красота).

Прекрасное в узком смысле было охарактеризовано, как бесконфликтная модификация эстетического. Разъяснение и

---

<sup>1)</sup> Эта терминология зависит от *Фишера* и *Гартмана*. Впрочем, *Гартман* в ином смысле берет понятие „конфликта“ и поэтому возвышенное понимает, как „бесконфликтное“.

доказательство этого положения обнимают две различных задачи. Прежде всего нужно разъяснить понятие бесконфликтной модификации, выявить те требования, которые содержатся в нем, как в нормативном понятии. Далее нужно показать, что вещи в природе и произведения искусства, называемые прекрасными в узком значении слова, соответствуют этому понятию.

Бесконфликтна такая модификация, в которой принципы формы сами по себе являются выразительными средствами или, иначе говоря, в которой выражение совершенно и вполне раскрывается в форме. Этот случай имеет место, когда внутренняя жизнь, обнаруживающая себя, в самой себе заключает полную удовлетворенность и единство. С равным правом можно сказать и наоборот: как только мы воспринимаем гармоничную форму, как выражение живой силы, т. е. эстетически, мы понимаем проявляющуюся жизнь, как внутренне удовлетворенную, гармоничную. Уже из этого общего определения ясным становится, что обозначенный здесь случай совпадает с тем, который мы подчеркнули при рассмотрении выразительной стороны эстетического и предварительно назвали чистой красотой <sup>1)</sup>. Теперь можно ближе описать эту чистую красоту, как троякого рода единство. Рассматриваемое согласно принципу выражения, прекрасное в узком значении есть проявление единой в себе жизни; с точки зрения сформления прекрасное является соединением всех частей предмета под господством принципов формы; если, далее, иметь в виду единство выражения и оформления, то прекрасное есть полное, легкое и само собою разумеющееся достижение этого единства. Все эти единства совпадают друг с другом. В прекрасном жизнь гармонична и гармония есть жизнь, поэтому из него одинаково исключаются и прямолинейная опеделенность формы и дикие порывы силы.

Из этого общего определения становится также понятным, в каком отношении к прекрасному находится чувственно

---

<sup>1)</sup> Данное здесь учение о прекрасном почти вполне согласуется—если не по способу выведения и формулировке, то по результату—с теорией Шиллера, как она изложена в письмах к Кёрнеру от 8, 18, 23, 28 февр. 1793 г., Briefe. III, 239—299.

Приятное. Трудно назвать прекрасным предмет, качества которого неприятны чувственно. Пронзительные звуки, тусклые краски, неровные поверхности в иных отношениях могут производить сильное эстетическое впечатление, но чистоте красоты все это противоречит. Чувственно приятное льстит нашим чувствам, оно охотно воспримется, мы невольно приписываем его приветливость его носителю. Певчая птица уже благодаря звукам своего пения кажется более чистым существом, чем клохчущая курица или каркающая ворона; хлебные злаки уже благодаря своему цвету возвышаются над сорною травой с ее невзрачною окраскою. Но далее можно сказать, что условия приятного образуют с формальными законами прекрасного непрерывный ряд. Чувственно приятны те впечатления, которые представляются нашему чувственному восприятию, легко соответствуя ему и в то же время возбуждая его и являя собою разнообразие. Контраст насыщенных дополнительных цветов, напр., оранжево-желтого и голубого, приятен, если только благодаря чрезмерной яркости и значительной величине окрашенных поверхностей они не утомляют глаз. Всякое не прямо болезненное раздражение, которое ясно отличается от предшествующего состояния и продолжается надлежащее ему время и затем вновь исчезает, заключает, благодаря этому, в себе известный момент приятности. Наоборот, всякое перемежающееся, мелькающее раздражение, которое не позволяет приспособиться к себе органам восприятия, неприятно. Отсюда видно, насколько свойства приятного, когда они имеются в предмете эстетического созерцания, соответствуют просто прекрасному. *Грильпарцер* в своей новелле: „Der arme Spielmann“ изобразил человека, который, благодаря простой и чистой натуре своей, наслаждается простою чистотою ясно выдержанного тона, ненарушенной гармонией самых примитивных мелодических сочетаний не только, как приятными, но поистине с религиозным благоговением—как красотою. В этих тонах и гармониях, которые для других легко могут показаться пустыми и незначительными, для него раскрываются внутреннее единство и красота мира, насколько он в состоянии постичь их.

Свойства чисто прекрасного можно вывести из условий самого эстетического созерцания, без помощи каких-либо

Внеэстетических вспомогательных принципов. Чистая красота есть модификация, совершенно адекватная эстетическому, как бы ядро эстетической области ценностей. Этим оправдывается на вид ошибочное научное словоупотребление, обозначающее одним словом „прекрасное“ и род и один из его видов. Прибавление слова *чисто* выражает, в сущности, лишь свободу от внеэстетических соображений, это не предикат ценности, который должен поставить, напр., прекрасное в узком смысле как-либо превыше других модификаций.

Вторая задача этого отдела заключается в том, чтобы показать, что данное определение понятия действительно соответствует тому, что мы воспринимаем, как прекрасное в узком смысле. Это требование может быть выполнено здесь не путем обширного собрания примеров, но с помощью исследования некоторых типичных случаев, к которым каждый легко может присоединить другие подобные же из своей памяти <sup>1)</sup>. Позволим себе начать с примера простых линий, хотя, пожалуй, не без основания можно сказать, что слово „красота“ неприложимо к ним. Во всяком случае, однако, они являются важными элементами прекрасного в природе и в произведениях пластических искусств. *Гогарт* превознес волнистую линию или, в перенесении на три измерения, спиральную линию, как линию красоты. Если рассматривать фигуры *Гогарта* или же самому попытаться нарисовать различные изогнутые линии, то легко будет заметить, что к красоте подобной линии относится многое. Прежде всего чистота линии, мягкая равномерность, с которою она делает извивы, далее известная энергия ее закругления, которая однако не переходит в жесткость; волнистая линия, напр., составленная из двух полукругов, имеет в себе нечто принужденное, состоящая же из плоских дуг бледна и бессильна. Красива та линия, которая кажется возникающей легко и притом жизненно. При этом мы невольно делаем такую линию равномерною; половина изгиба волнистой линии не дает еще чувства красоты, лишь законченная волна пробуждает его, лишь она позволяет нам видеть полное единство движения. Если волнистая линия продолжается

<sup>1)</sup> Систематически расположенную феноменологию дают, напр., *Ф. Т. Фишер* и *Гартман*. II, в отделе о ступенях конкретизации прекрасного.

После первой полной волны, то она менее нравится, по крайней мере, на мой вкус, во всеобщем характере которого я, конечно, здесь сомневаюсь, — по крайней мере, когда линия не служит ограничением большего целого, но воздействует сама по себе; в таком случае число повторений может быть любое, возникает чувство произвольной повторяемости, скучной бесконечности. При созерцании узоров на обоях это чувство может стать прямо-таки мучительным. В игре правильными формами, пожалуй, звезды, — образованные из кривых и производящие такое впечатление, будто они разворачиваются и вновь возвращаются в себя, — способны к наиболее чистой красоте. Здесь правильность будет не внешним повторением, как в узорных образцах, идущих рядами, но идущее навстречу нашему восприятию формой легко разворачивающейся внутренней жизни. Сравните с такою звездой хотя бы арабески, которые переплетаются различными внутренними и внешними углами и всюду выявляют неожиданные формы — причудливая игра, которая весьма привлекает нас, может производить сильное эстетическое впечатление, но не относится к красоте в узком смысле слова.

Сказанное здесь об абстрактных линиях легко перенести на формы природы. Очертания гор в Оденвальде, как они представляются взору с горной дороги, красивы. Эти уступчатые высоты, выделяющиеся на небе мягкими, но полными кривыми, кажутся выросшими из лона земли из-за чистого наслаждения от стремления ввысь, они доставляют в то же время совершенный вид, который нигде не кажется нарушенным неясностью или запутанностью, — и обе эти стороны представляют собою совершенно одно и то же, их нельзя разъединить, все это прекрасно именно потому, что цельно и едино. Совершенно иное впечатление производят дикие, обнаженные, разорванные утесы; современному вкусу более нравятся эти возвышенные местности, но они не дают успокаивающего чувства красоты.

В органических формах условия красоты несравненно более разнообразны и сложны. Здесь проявляется совершенно определенно направленный инстинкт жизни особым для каждой породы образом <sup>1)</sup>. Таким образом возникает

<sup>1)</sup> Едва ли нужно особенно указывать на то, что упомянутый здесь

Масса прекрасных типов. Уже относительно линий выражаюсь притязание выделить одну, как самую красивую, — суеверие, основывающееся по существу на потребности нашего мышления представить себе особого единичного заместителя для общего понятия. Где единая в себе сила легко и свободно проявляется таким образом, что форма как бы сама собою соответствует условиям нашего восприятия, там возникает красота. Характер силы, ее направление, богатство внутренней жизни, полнота расчленения, — все это допускает при этом бесчисленные различия. Эту безразличность понятия красоты по отношению к особому содержанию нужно понимать не в том смысле, что внешняя форма во всех случаях будет одною и тою же, — скорее же всякого рода содержанию соответствует иная форма. Прочно укоренившаяся мощь бука со всех сторон распространяет свои ветви в густой венец, это дерево — охраняющий, любящий хозяин, когда оно, — к сожалению столь редко, — имеет достаточно пространства для своего развития. Легко и изящно поднимается береза, ее блестящий ствол разрешается в игривые кудри повисших ветвей, маленькие, развевающиеся листья легко движутся в разные стороны. Несмотря на это различие, совершенные экземпляры обеих пород относятся к красивым созданиям природы, тогда как дуб, как бы насильно поднимающий кверху свои суковатые ветви, разорванная кора которого кажется панцирною рубахою рыцаря, принадлежит совершенно другому классу эстетических предметов.

У животных красота формы проявляется прежде всего в активном движении. Красиво движение, которое кажется выполняемым легко, непрерывно и в то же время мощно. Ясный ход его удовлетворяет наше восприятие, напротив, движения, напр., непонятных поворотов полета ласточки легко запутывают нас; в то же время в легком движении кажется, что из него само собою протекает внутреннее единство жизни. И здесь имеются многочисленные виды красивого движения: быстрый, изящный прыжок козули, спокойное парение хищной птицы, направленный на извест-

ную цель скачок хищного животного кошачьей породы, горделивый галоп лошади,—все эти движения красивы, тогда как переваливающаяся походка трясогузки, карабканье обезьяны, массивная тяжелая поступь вола или слона относятся к совершенно другим видам эстетического впечатления. Всякая форма животного тела еще в одном отношении созерцается нами в своих движениях иначе, чем всякое другое тело с его очертаниями: она производит впечатление не только порождения движущейся силы, но содержит в себе зачаток разнообразных новых движений. К этому присоединяются еще все другие, выше разъясненные условия красоты—окраска и контуры тела. Но, прежде всего, в животном с несравненно большею силою, чем в растении, проявляются цельность и единство организма. Для того, чтобы жизнь, проявляющаяся в животном, была гармонична, ни один орган не должен казаться укороченным, но ни один не должен и выдаваться чрезмерно. В особенности безобразное впечатление производят неподвижные наросты, как, напр., горбы у верблюда, утолщения кожи у носорога, тогда как гривы, хвосты и тому подобные привески, сообщающие каждому движению большее достоинство, сопровождая его своим собственным размашистым ритмическим колебанием, способствуют красоте. Но откуда же, можно спросить, берем мы критерий правильного образования органов, который однако лежит в основе нашей оценки красивых животных? Здесь, очевидно, играет роль наш опыт, наше знакомство со сродными формами. Из созерцания многих сходных животных мы почерпаем, так сказать, среднюю меру, тип. Этот тип сам по себе отнюдь не прекрасен; но одно из условий красоты заключается в том, чтобы отдельная форма не слишком отдалялась от типа, иначе она покажется чудовищной. При этом наше чувство типичного не ограничивается родом. У нас составилось представление о млекопитающем животном или птице вообще,—но утконос, жираф, летучая мышь, пыхак, страус различным образом противоречат этому типу и, конечно, кажутся поэтому в весьма различной степени некрасивыми. Тем самым, мне кажется, показано действительное значение типического для красоты, но в то же время и ограничено, так как это значение всецело производное и подчиненное. Тип, как он, в виде разреза многих

опытов, установился у нас очень неопределенным и изменчивым в деталях, дает в сущности лишь меру нормального проявления жизненных сил и в то же время решительно направляет наше восприятие к тому, чтобы отнести известное существо к такому-то роду и виду. Сам по себе тип не красив; это лишь предварительное условие красоты, что живое существо не должно отклоняться от типа далее известных границ. Но при этом не всякое отклонение от типа одинаково: между ними есть эстетически благоприятные и неблагоприятные. Сен-бернарская собака необычайной величины и силы, с поразительно умным выражением глаз, с ловкими, несмотря на всю ее тяжеловесность, движениями,— необыкновенно красивое животное, хотя—или же, скорее,— именно потому, что она не соответствует среднему типу сен-бернара или даже собаки вообще. Но, конечно, ни одно из свойств, которые нам нравятся в ней, не должно казаться развитым превыше известной меры. Сен-бернар величинною с лошади, с аршинными ушами, с непомерною силою, из глаз которого смотрит душа человека, был бы для нас заколдованным, таинственным существом. Эти отношения пытались представить таким образом, что наряду с нормальным средним типом различали своего рода идеальный тип, который в особенности чисто представляет сущность известной породы. Приближение особи к этому идеальному типу заставляет ее казаться красивою. Этот взгляд правилен в том отношении, что прекрасные экземпляры известной породы отличаются от среднего ее уровня законченным развитием отдельных членов при совершенной их пропорциональности и выдающимся развитием всех способствующих красоте свойств, которыми наделена эта порода. Но учение об идеальном типе, по большей части, хочет сказать больше; оно полагает, что в прекрасном существе мы с наибольшею чистотою познаем как бы строительный план природы, который в иных случаях, благодаря препятствующим условиям, не достигает полного осуществления. Более или менее ясно проступающею метафизическою основою этого воззрения является вера в то, что истинная сущность отдельных вещей заключается в их причастности общим понятиям и задача каждого экземпляра в том, чтобы по возможности чисто представить это понятие. Здесь не место бороться

против этого реализма понятий, да в настоящее время едва ли есть уже в этом нужда: отметим лишь то, что он ложно изображает и причину нашего эстетического удовлетворения. Согласно этой теории, именно, сущность эстетического наслаждения, доставляемого нам видом красивой лошади, должна бы была заключаться в том, что мы находим в ней с полным совершенством представленную, так сказать, „лошадность“. На деле этого однако нет, мы восхищаемся, скорее же, именно особью, как таковую, мы видим,—если только мы действительно находимся в эстетическом состоянии, а не сравниваем критически достоинства лошадей, как знатоки или наездники,—лишь эту одну лошадь, и она кажется нам гармоничным в себе существом. Этому способствует наше знание о среднем строении лошади, однако интеллектуальное удовольствие от узнавания главных признаков не имеет ничего общего с эстетическим состоянием. К этому присоединяется еще и то, что не все типы красивы. Часто утверждали, что лишь те породы животных некрасивы, которые сами по себе не типичны. Но это не так. Почему, напр., осел настолько безобразнее лошади? Он столь же хорошо, как лошадь, представляет однокопытное или млекопитающее животное, но он нескладно сложен, его длинные уши производят впечатление наростов, его короткая шея, серый неприглядный цвет, его угловатые движения неприятно задевают наше эстетическое чувство. Но не все также и нетипичные явления некрасивы. Пышное и гордое оперение павлина, конечно, далеко отклоняется от среднего типа птицы, и однако оно красиво. Лишь там, где во всей фигуре борются друг с другом как бы два принципа, там возникают раздвоенные образы, лишенные внутреннего единства и кажущиеся нам чудовищными <sup>1)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Утверждение, что красоту можно определить, как приближение к идеальному типу, по большей части встречается перемешанным с различными другими элементами. Так, у Винкельмана и его предшественников, ср. *Justi*, *Winckelmann*, III, 2 Aufl. 161. *Stein* Entstehung, 370. У Канта оно скрыто в его учении о связанной, зависимой красоте. К. d. U., § 16, 77. В сочетании с учением об идеях вообще оно выступает у Шеллинга, *Phil. d. Kunst*, Werke, I Abt., V Band, 388 сл., но ограничивается здесь, по существу, человеком. Это учение развито и Шопенгауэром, в II кн. его главного произведения, особенно том I, §§ 35 и 41. С точки

Аналогичным образом и с аналогичным ограничением, как при созерцании животных, играет роль наше знание типа и при восприятии человеческой красоты. Отсюда отчасти можно объяснить различные идеалы красоты у разных рас. Но в этих идеалах опять таки отражается нечто большее, именно различный взгляд на силы и свойства, обладающие которыми кажется подлинно человеческим достоинством. Нужно даже подчеркнуть, что не все народы и эпохи в первую голову искали гармонию прекрасного образа. Индейский воин хочет казаться страшным, возвышенной мощью, а не красивым; согласно идеалу Средневековья и некоторых современных течений, дух не столько властвует над телом, сколько умерщвляет его. Эти образы не обладают красотой в узком смысле, ей свойственно чувство гармонии всех частей, как это показывают прекраснейшие античные греческие статуи или мадонны *Рафаэля*. Но и в области чистой красоты наблюдается масса видоизменений. Красивым может быть спокойно наслаждающееся своим бытием дитя южного моря во всем своем юношеском расцвете, равно как и атлетическая фигура греческого эфеба. Конечно, против

---

арения гегелевского учения *Ф. Т. Фишер* усматривает в типе ступень развития плем, но его физиономический способ рассмотрения постоянно приближает учение о типе к принципу выражения, А., I, 67 и II, 79—156. Весьма хорошо изолировано учение о красоте родового идеала у *Гартмана*, II, 176—185, где соответствующее роду образует высшую ступень конкретизации прекрасного. Это ясное наложение в особенности имелось в виду при возражениях, выдвинутых в тексте. *Левье*, La Science du Beau, Paris, 1861, I, 17—80 и 132—176 обосновывает свое платонизирующее учение об идеальном типе на принципе выражения. Тип прекрасен, как выражение специфической жизненной силы, проявляющейся в нем. — Красота среднего типа, по большей части, прокрадывалась прежде на место идеального типа незаметно, контрабандным путем. Весьма характерно в этом отношении сочинение *Reynolds*, Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden, übersetzt von Leisching, Leipzig, 1893, в особенности III-я речь. В последнее время открыто выступает на защиту этого учения *Helwig*, Eine Theorie des Schönen, Amsterdam, 1897, который распространяет его на все прекрасное, находит в прекрасном средний вывод из всех впечатлений от известной породы и основывает на этом математические формулы; так же *Herckenrath*, Problèmes d'esthétique et de morale, Paris, 1898, который, правда, в свою очередь, — причисляя добродетель (стр. 20) к „нормальным“ свойствам, — подставляет идеальный тип на место среднего

всех данных выше определений легко выставить возражения. Условия чистой красоты были прослежены чрез различные ступени,—но можно ли действительно сказать, что дерево или цветок столь же прекрасны, как человек? Ответить на это не особенно трудно. И цветок и человек в одинаковой мере могут удовлетворять общим условиям красоты, и постольку оба они с одинаковым правом могут быть названы прекрасными; но в человеке проявляющаяся жизнь несравненно богаче, разнообразнее, ценнее. Конечно, нельзя сказать, что красивый человек красивее самого наикрасивейшего цветка: такое сравнение не имело бы значения, но вполне возможно признать за человеком более богатую красоту, чем за цветком. Это богатство одновременно представляет собою и разнообразие жизни и глубину духа; и в человеческом мире имеются многочисленные ступени. И здесь легко выступает на сцену конфликт: чем разностороннее содержание жизни, тем труднее вполне гармонично выразить его в *одном* образе; чем глубже, чем сосредоточеннее в себе дух, тем менее способен он стать всецело *образом*. Чистейшая человеческая красота имеет место там, где все разнообразные силы человека находятся в полной гармонии, где каждый член тела имеет возможность развить свою силу и тем не менее каждый из них подчинен целому и играет служебную роль. Здесь организм кажется совершенно преисполненным гармоничной жизни и в то же время образует единство, в котором ничто лишнее не нарушает гармонии, ничто недостающее не требует восполнения. Но не все способности человека равноценны для нас. Господство мышления, гармония любви означают для нас нечто большее, чем полное здоровье органических функций. Таким образом возникают типы красоты, в которых высшие силы кажутся господствующими за счет низших. Подобные случаи можно назвать еще разновидностями чистой красоты: в матери, напр., которая, как этого хотел *Милле*, прекрасна лишь тем, как она смотрит на ребенка,—господствует внутренняя гармония, и эта гармония выражается во всем ее облике. В самом прекрасном здесь не кроется никакого конфликта,—лишь другие части образа остаются, до известной степени, вне красоты; невзрачные формы, бедное одеяние служат как бы лишь фольгой, чтобы выставить на

вид господствующую красоту. Живописец научил нас открывать скрытую красоту. Здесь уже близки переходы к другим модификациям. Как только несовершенство гармонии начинает служить тому, чтобы выражать особое величие проявляющейся силы, мы вступаем на пути возвышенного. Переходы неприметны, и их никогда нельзя разграничить точно.

### 3 Возвышенное <sup>1)</sup>.

Всякая величина относительна. Там, где вещь представляется нам соразмерной так, что это как бы само собою разумеется, там ее величина едва сознается вами. Для того, чтобы мы специально отметили величину, для того, чтобы мощь какой-либо силы захватила нас, в форме должна быть налицо несоразмерность <sup>2)</sup>. Хорошо сложенный человек необычайной вышины кажется нам гигантским лишь в том случае, если мы видим или представляем на ряду с ним других людей, если нам приходит в голову мысль, что этот человек слишком велик для человеческого роста. Относительно статуи, когда она стоит свободно, сама по себе, мы едва ли замечаем, имеет ли она натуральную величину, уменьшена или увеличена. Здание, ширина, высота и длина которого соразмерны по отношению друг к другу, а декоративное убранство по своим размерам и характеру соответствует его величине, не производит грандиозного впечатления, хотя бы его размеры были и очень велики. Внутренние пространства легче производят впечатление гигантских, потому что мы сравниваем их с величиною человека, но пышные, декоративные огромные картины и статуи и здесь могут скрасть несоразмерность больших внутренних пространств, а тем самым и их грандиозность. Совершенно иначе обстоит дело, когда на первый план выдвигается направление протяжения; готический собор абсолютно высок, узкое ущелье, когда смотришь в него, абсолютно глубоко.

Уже при обсуждении выражения было замечено, что поражающая грандиозность особенно благоприятна для

<sup>1)</sup> Относительно истории этой и следующих модификаций я раз навсегда отсылаю к *Hartmann*, I, 363—461.

<sup>2)</sup> Ср. *Kant*, *K. d. U.*, § 26, стр. 103 сл.

эстетического впечатления. Значение ее заключается в наступающем при этом расширении нашей соприживающей личности. Если теперь грандиозное, как таковое, должно дойти до нашего сознания, то, как было показано выше, должна быть налицо несообразность формы; но эта несообразность, с другой стороны, соразмерна грандиозному, как выражение. Можно сказать также, что принципы формы здесь нарушены; но так как дело идет всегда все же об эстетическом впечатлении, то форма должна быть сохранена в самом нарушении ее. Впечатление грандиозной величины, когда оно эстетически воздействует охарактеризованным выше в общих чертах образом, называют возвышенным. Если желательно действительно уловить здесь лишь то, что относится к эстетической стороне дела, то не следует вводить в определение этого понятия какого-либо определения характера и содержания этой грандиозной силы. До сих пор мы говорили лишь о величине проявляющейся силы, часто выражалось мнение, что необходимо определить эту величину, как бесконечную, для того, чтобы действительно охарактеризовать сущность возвышенного. Это вызвало затем много споров, так как, ведь, отнюдь нет налицо действительной бесконечности и так как опасались того, что таким образом в эстетику, затемняя дело, будут введены мистические понятия. Мотив, побудивший *Канта* погавить здесь на место величины бесконечность, лежит в той несообразности возвышенного с нашим восприятием, которая кажется безмерностью. Этот мотив имеет, конечно, свои основания; но введение слова „бесконечный“ остается все же сомнительным, так как обычно с этим словом связываются совершенно иные представления; поэтому лучше будет отказать от него.

Более точное описание возвышенного должно будет разграничить многие частные случаи, отличающиеся друг от друга особым характером несообразности и ее примирения. Эстетическое единство бывает тройным: единство формы, единство проявляющейся силы с формой, единство силы в самой себе. Надлом, конфликт возвышенного может проявляться в каждом из этих единств. В форме он проявляется в том случае, когда она представляет затруднения для нашего восприятия. Сюда относится то, что *Кант* назвал мате-

матически возвышенным. Грандиозная ширина моря, схватить которое в его целом мы не в состоянии, моря, заполняющего собою весь наш горизонт и побуждающего нас мыслить его распростирающимся и за пределами горизонта, — является наиболее известным примером этой формы. Но и здесь возвышенность кроется не в простом числе или протяжении. Бесконечный ряд черточек столь же мало возвышен, как и число  $\sqrt{2}$ , хотя бы я представил их себе занимающими еще столько же места и продолжающимися в вечность. Непредставимая величина созерцания становится возвышенною, лишь когда она воспринимается, как существо, как сила. Вот почему, для того, чтобы равнина производила возвышенное впечатление, необходимы монотонность, отсутствие смены. Разделенная на поля плодородная равнина не возвышенна, так как она не образует единства, подобно морю или степи.

Эта первая форма возвышенного охотно сочетается со второю, в которой проявление, несмотря на всю свою грандиозность, кажется ничтожным и незначительным по сравнению с проявляющеюся силою. Зевс Гомера, который легким мановением потрясает мощный Олимп и небо, представляет собою знаменитый и характерный пример такой возвышенности. Здесь несорамерность, благодаря которой грандиозное осознается нами, имеет место между выражающим себя существом и формою выражения. Уже незначительное движение вызывает нечто непомерное. Грандиозное не выражается целиком ни в каком проявлении. Когда в балладе Уланда „Bertrand de Born“ король, глубоко взволнованный и тронутый песнью певца и изменивший благодаря этому свои самые твердые намерения, восклицает: „Deines Geistes hab' ich einen Hauch verspürt“, — то это высшее выражение вослищенного изумления, так величие и мощь этого духа возносится до непостижимого. Легко видеть, с какою легкостью эта форма может сочетаться с предшествующей: в самом деле, когда непостижимое для нас проявление силы кажется для самой проявляющейся силы лишь игрою, как совершенно неадекватное проявление, — то это должно казаться нам вдвойне возвышенным. Это сочетание имеется налицо, напр., в гомеровском Зевсе, оно часто применяется в Ветхом Завете для изображения могущества Божия, но

Само по себе оно не необходимо для этой формы возвышенности. Скорее же сюда относится все то, что можно назвать возвышенностью покоя. Полководец, который, спокойно стоя на холме, приводит в движение полки легким мановением руки, заставляет звучать и смолкать гром пушек, является возвышенным воплощением мощи человеческого духа. Обычай и церемониал часто сознательно пользуются этой формой возвышенного; знатное, властительное лицо должно быть сдержанным и спокойным в движениях, жестах и словах. Там, где уже слегка порицающий тон власть имущего уничтожает подвластного, явный гнев был бы недостойною расточительностью.

Этому второму случаю возвышенного совершенно противоположен третий. Величие известной силы раскрывается нам, когда эта сила борется, когда она со всем напряжением сражается за то, чтобы устоять и поставить на своем. Здесь соразмерность лежит прежде всего в самом проявляющем себя существе. Это уже не удовлетворенное в самом себе бытие, спокойно проявляющее себя, но бытие в раздвоении, которое должно вложить всю свою силу в свое проявление. Когда буря волнует море или же сгибает мощные стволы старых деревьев, то пред нами вступают друг с другом в борьбу как бы два мощных существа, сила которых раскрывается для нас в их борьбе. То же самое проявляется и во всякой борьбе человеческой, где герой должен напрячь и выказать всю свою силу. Благодаря необходимой связи выражения и формы, и в форму борющегося возвышенного должны проникнуть надлом, борьба. Этот момент крутится здесь, главным образом, в формальном принципе единства. Именно, единство раскалывается здесь на две борющиеся друг с другом силы; оно восстанавливается вновь лишь из раздвоения. Напротив, можно сказать, что в первом виде возвышенного внутренний надлом сказывается преимущественно в формальном принципе законченности, так как воспринимаемое в этом случае никогда не бывает совершенным осуществлением всех заложенных в силе возможностей, но всегда побуждает переступить его границы. Однако созерцание при этом бывает законченным в высшем смысле, поскольку побуждение к тому, чтобы выйти за его пределы, лежит все же в нем самым аналогичным образом относится

Второй случай возвышенного к принципу ясности. Он нарушается здесь, поскольку связь между незначительным движением и мощным действием первоначально остается неясной. Но и здесь опять-таки из неясности восстанавливается ясность, благодаря чувству грандиозности столь легко и в то же время столь мощно проявляющейся силы.

Лишь усвоив себе то, что всякая форма в эстетической области является формой выражения, можно понять истинную причину, по которой несоизмеримость в возвышенном разрешается в соизмеримость. Так как этого понимания не доставало *Канту*, то он должен был искать другого объяснения, и он усмотрел его в том, что хотя возвышенное угрожает ограниченности нашей чувственной природы, однако с тем большею полнотою выявляет высоту нашего понятия и нашей моральной воли. Возвышенное протяжения и продолжительности во времени, математически возвышенное, как называет его *Кант*, хотя и несоизмеримо с нашею чувственностью, однако наш разум может идти за пределы всякой данной величины к еще большей и даже возвышаться до идеи целокупности вещей, по сравнению с которою и грандиознейшее созерцание покажется бесконечно малым. Таким образом, возвышенное протяжения, в сущности, служит лишь поводом к тому, чтобы мы осознали возвышенность нашего духа. Подобным же образом обстоит дело с возвышенным силой, динамически возвышенным. Грандиозная сила угрожает нашему физическому существованию, но пред лицом ее мы сознаем, что мы обладаем моральною силою в самих себе для того, чтобы преодолеть ее по крайней мере в духе <sup>1)</sup>. Уже *Зольгер* <sup>2)</sup> справедливо указал, вопреки *Канту*, на то, что при созерцании возвышенного мы чувствуем не собственное величие, но, наоборот, подчиняемся возвышенному. Конечно, расширение созерцающей личности имеется налицо, поскольку она погружается в возвышенное и, таким образом, сама до известной степени становится тем великим, которое созерцает. Но такое расширение личности совершается в возвышенном и чрез возвышенное, а не в противоположность возвышенному, как

<sup>1)</sup> K. d. U. § 26 особ. 110; § 28, особ. 116 сл.

<sup>2)</sup> Vorles. ü. A., 37 сл.

Полагал Кант. Если бы воззрение *Канта* было правильно, то возвышенное лежало бы вне эстетического вживания, мало того, даже прямо противостояло бы ему. Заблуждение *Канта* коренится в методологической односторонности, вообще препятствовавшей ему уловить выразительную сторону эстетического, именно в стремлении строго доказать императивный характер эстетического, связав его с логикой и, как в данном случае, также и с этикой <sup>1)</sup>.

Чистая красота вполне просто выводилась из условий эстетического содержания. Гармония есть, если можно так выразиться, естественная форма эстетического. Напротив, желание человека эстетически пережить величественное кажется почти что чуждою примесью в эстетической области. Поэтому, для выведения сопряженной с конфликтом природы этой модификации потребовалось привлечь психологическое вспомогательное положение, касавшееся условий нашего восприятия величественного. Строго говоря, здесь вполне достаточно этого вспомогательного положения, дальнейшие ссылки на психологию ненужны. Однако конфликт, содержащийся в возвышенном, отражается психологически в явлении столь много обсуждавшемся, что нельзя вполне обойти его молчанием. Чувство возвышенного, именно, содержит в себе примесь неудовольствия. До сих пор много спорили, без надлежащего результата, о том, возможно ли „смещение чувствований“, или же нет. Здесь мы можем оставить в стороне этот вопрос. Для наших целей безразлично, говорят ли о смещении чувствований или же утверждают, что налицо имеется цельное чувство, среди причин имеютя одни моменты, сами по себе порождающие удоволь-

<sup>1)</sup> Шиллер делает теорию *Канта* приложимою к эстетике, благодаря тому, что возвышенную нравственную силу он усматривает прежде всего в объекте созерцания, а не в совершающем лице. Но в это истолкование, — давая которое Шиллер не сознавал своего отступления от *Канта*, — недостаточно. Поэтому Шиллер на место нравственного сопротивления ставит возможность такого сопротивления, т. е. силу вообще. Таким образом, ложная теория принуждает его к огибным обходным путям, так как он хочет соблюсти требования, предъявляемые искусством. Ср. особенно „Über das Pathetische“, Werke, X, 175. — Против ограничения возвышенного моральною областью восставал, впрочем, уже I. G. Schlosser в приложении к своему переводу Лонгина (1781), стр. 275 сл.

ствие, и другие, сами по себе вызывающие неудовольствие. Нам ближе касается вопрос о характере и происхождении момента неудовольствия в возвышенном. Прежде всего нужно отметить, что этот момент неудовольствия не может заключаться в боязни опасности для нашей личности, но в том более общем страхе, который вызывается каждым чрезмерно сильным впечатлением самим по себе. Боязнь может совершенно исчезнуть, напр., при пальбе из мортир, когда нам хорошо известно, что стреляют холостыми зарядами, но неприятное чувство при этом все же остается. Весьма вероятно, что филогенетически воздействие сильных впечатлений сводится к боязни опасности для себя лично; но у взрослого человека оно представляет собою нечто иное. Во всяком случае здесь играет роль также и несоразмерность с нашими органами чувств. И совершенно так же, как превосходящее чувственную меру, воздействует и то, что превышает наше нормальное интеллектуальное постижение. К этому моменту неудовольствия могут присоединяться и другие, в случае борющейся силы, напр., скорбь из-за сраженного ценного существа. Наслаждение, доставляемое возвышенным, происходит отчасти из удовольствия от созерцаемой величины и, при более высоком содержании этой величины, от ее внутренней ценности, отчасти же из потребности в сильных впечатлениях. Психологически чувство возвышенного вполне возможно сопоставить с потребностью в сильных, даже болезненных чувственных раздражениях, с удовольствием от утомляющего движения: в обоих случаях возникает чувство силы, мощи, к которому примешивается болезненное ощущение. Чувствование в целом носит характер не спокойного переживания, как при прекрасном, но стремления выйти из самого себя, побуждения и даже возбуждения. Этот беглый психологический анализ имел целью лишь показать, насколько психологический характер чувства соответствует его эстетическому значению.

Отношения, в которые могут вступать друг с другом прекрасное и возвышенное, весьма разнообразны. Оба вида эстетической ценности могут сочетаться друг с другом в одном и том же предмете. Сражающийся герой с совершенными формами, *Pietà Микель Анджело*, одновременно прекрасны и возвышенны. Надлом, который вносит борющаяся

сила в красоту, не настолько силен, чтобы разрушить ее. В особенности часто встречается такого рода сочетание красоты со вторым видом возвышенного. Сила, порождающая легким движением чрезвычайное действие, может быть прекрасна в своем проявлении, хотя легкая грация чистой красоты заменяется здесь более сдержанным достоинством. Бывают также случаи, когда не знаешь с уверенностью, нужно ли говорить здесь о красоте или же о возвышенности. В Сикстинской Мадонне *Рафаэля*, в Вознесении *Тициана* мы имеем дело как бы с пограничным случаем обеих модификаций. Что касается природы, то часто от направления нашего духа зависит то, находим ли мы вид природы более красивым или возвышенным. Спокойный, прелестный сонм светящихся звезд на небе в тихую летнюю ночь — прекрасен; но он и возвышен, как только мы воспринимаем эти звезды, как миры. Где внутренний мир и единство, полная гармония достигаются путем борьбы, там в прекрасном всегда остается оттенок возвышенности, подобно тому как на прекрасном лице победившего человека остаются следы борьбы. Когда Бог открывает себя пророку в тихом веянии после бури, то в этом веянии сохраняется возвышенность бури. Этого рода сочетание в особенности важно в моральной области. Часто красота души, обретшей нравственное спокойствие, проистекает из внутренней борьбы, в которой добрая воля осталась победительницей и тем самым выказала всю свою возвышенность. Напр., Мария Стюарт в сцене прощания производит непосредственное впечатление красоты, чуждой всякой борьбы; но если оглянуться назад и посмотреть, каким образом эта страстная и часто заблуждающаяся натура поднялась до такой высоты, то впечатление становится возвышенным, так как в этом случае выступает раздвоение и мы воспринимаем в своем сознании уже не только чистую цельность этого существа, но и борьбу, а через то и величие нравственной победы. Мы имеем здесь, следовательно, пред собою возвышенное, как причину прекрасного, и в силу этого совместного воздействия возникает в высшей степени значительная промежуточная форма.

Так как в возвышенном кроется конфликт, прекрасное же в узком смысле представляет собою совершенное единство, то диалектика, движущаяся антитезисами и их синтезом,

объявила, что в возвышенном в красоту принимается анти-тезис прекрасного — безобразное — и затем „снимается“ в гегелевском смысле <sup>1)</sup>. К мысли, выраженной здесь, могут присоединиться и те, кто не признает эту диалектику правильной. Безобразное, как противоположность прекрасному, выступает всюду, где внутренняя жизнь проявляется не свободно, но принужденно и подавленно или же где принципы формы умышленно искажаются. Смотря по тому, выдвигается ли на первый план сторона выражения или формы, можно различать при этом два главных случая. Или внутренняя жизнь сама по себе может быть мелочной, неприятною, неудовлетворенною, раздираемою внутренними противоречиями, или же внешние препятствия могут мешать ей развернуться свободно. В первом возникает безобразие брюзги, тупицы, скряги, ворчуна и т. д., во втором случае — безобразие бесформенности, необоснованной неправильности, грязи, горбатости, болезни. Оба случая опять-таки внутренне связаны между собою, так как мы предполагаем, что неудовлетворенная в себе жизнь не может вылиться в чистую форму, и, по крайней мере, наивное сознание в своей грубости всякое отсутствие внешней формы приписывает внутренней жизни. Живой пример — Терсит *Гомера*. Но поскольку внутренний разлад для более глубокой природы может стать прямо-таки стимулом к тому, чтобы в борьбе проявить все свое величие, безобразное поднимается на ступень возвышенного. Сатировский облик *Сократа* скрывает за собою божественный образ, подобно тому как за сильною чувственностью этой раздираемой многими внутренними противоречиями природы скрывается высшая нравственность. Именно в этом контрасте заключается возвышенная красота *Сократа*, и она проявляется даже в безобразном теле, так как и в позе, и в движениях, и в выражении глаз из-за маски сатира проглядывает бог. *Фейербах* с законченным совершенством сумел

<sup>1)</sup> Наиболее решительна в этом направлении, пожалуй, *Шаслер*. Однако и *Финшер* (напр., *Aesth.* I, 246) близок к такого рода формулировкам. *Вейссе*, *Руге* etc. ставят безобразное ниже возвышенного. Я намеренно даю в тексте наиболее радикальную форму этого воззрения, — дальнейшее относительно позиции, занимаемой в данном случае различными авторами, см. у *Hartmann*, I, 363 сл. Феноменология безобразного см. у *Розенкранца*, *Aesth. des Nüsslichen*, Königsberg, 1853.

выразить это в своей картине „Пир Платона“. Но не во всяком возвышенном непременно должно заключаться безобразное, которое должно быть преодолено; прежде всего его нет в возвышенном второго вида. Также там, где пмеется налицо лишь побежденное, сопротивляющееся — безобразное до ужаса, как, напр., в битвах Геркулеса с гидрою и с адским псом, или же рыцарей с чудовищами и драконами, безобразие не втягивается по существу в возвышенное, но служит лишь внешним средством, чтобы лишить одну из борющихся сил нашего участия и тем с большею чистотою выставить на вид возвышенность и красоту другой

#### § 4. Трагическое.

Сила проявляет свою мощь в борьбе. Здесь очевидным становится ее напряжение, нам кажется, мы можем проследить, как она возрастает вместе с сопротивлением, мы боремся и крепнем вместе с нею. Существенное значение имеет при этом борьба, а не победа. И победитель кажется здесь возвышенным именно потому, что напряжение борьбы еще заметно в нем; Бог, уничтожающий супостата одним взглядом, относится к совершенно иному виду возвышенного. Так как победа, таким образом, не является самою сутью возвышенного характера борьбы, то могут представиться такие случаи, в которых наше эстетическое участие вызывает не победитель, а побежденный в борьбе, так как страдание всегда и во всем возбуждает наше участие сильнее, чем удовольствие. Страдая вместе с побежденным, мы тем более всецело погружаемся в него и лишь тогда начинаем в полной мере чувствовать величие и ценность его личности. Для того, чтобы стали возможными такое сострадание и созерцание величия в сопереживании, побежденная сила должна быть близка нам и казаться внутренне ценною, она должна, далее, и в страдании сохранить свое величие. Тем самым выведены существенные моменты понятия трагического. Трагическое есть возвышенное в страдании и гибели или, определяя ближе, страдание ценной личности, сохраняющей свое величие и в страдании. Трагическое по существу ограничено человеком; лишь в отдельных случаях, когда мы воспринимаем что-либо стоящее выше человека

Прямо, как человеческую личность, трагическое проявляется и в этой области. Мощный дуб, с корнем вырываемый бурей, олень, тщетно борющийся со сворой за свою жизнь, могут казаться трагичными; подобное же впечатление производят гигантские руины, которые, кажется, сопротивляются силам природы, сокрушающим их.

Трагическое есть подчиненная форма возвышенного. Лишь по внешним соображениям оно поставлено здесь наряду с возвышенным. Но если борьба впервые выдвигает с полною силою возвышенное, то страдание, в свою очередь, уменьшает отдаленность от нас возвышенного: мы чувствуем величие, но чувствуем его здесь более близким к нам, чем в других формах возвышенного. Страдание вызывает сострадание, и таким образом в сострадании мы легко открываем ценность и величие, которые в противном случае остались бы сокрытыми от нас <sup>1)</sup>. Великое погибает в трагическом или, по крайней мере, отчасти побеждается и, следовательно, показывает себя не на высоте известного положения. Великое само оказывается слишком малым, можно сказать, парадоксальным образом смешивая два масштаба: „великое“, это—трагический герой, оцениваемый по человеческой мерке, „малое“ же—герой по сравнению с тою силою, которая губит его. Эта ничтожность всякого величия в конце трагедии может разрешиться религиозною покорностью сверхчеловеческой силе. Однако это отнюдь не всегда бывает, тогда как величие в страдании всюду является условием трагического. Мало того, в конце трагедии может в особенности выявиться как недостаточность величия, так, наоборот, и ничтожность всякого страдания по сравнению с нравственною силою человека.

---

<sup>1)</sup> Это, по сравнению с прежвими теориями (напр., Гегеля, Шюппенгауэра, Шиллера) лишь общее, поэтому и бедное содержанием определение сущности трагического подтверждается обзором разнообразных возможных здесь случаев, который можно найти у Volkelt, Aesthetik des Tragischen, München, 1897. Мое определение, если не по форме, то по существу, сходится с определением Фолькельта. Если Фолькельт (64) и не подчиняет трагического возвышенному, то это происходит из его более узкого понимания возвышенного, которое, по Фолькельту, есть „сила, переходящая в безмерность“. И Липпе (Der Streit über die Tragödie, В z. A. II. особ. 46 сл.) трактует трагическое таким же общим образом.

В страдании и гибели проявляется сила; из этой формулы явствует, какой характер должно носить страдание, чтобы производить трагическое впечатление. Оно должно быть способным выявить именно тот характер ценности и значения, который присущ трагическому герою. Простой несчастный случай, быстро влекущий за собою смерть, сам по себе не трагичен. Но и долгое страдание бедствия не трагично. Несчастье, которое как бы случайно обрушивается извне, трагично лишь в том случае, когда страдающий в самом страдании сохраняет величие. Иов, если мы оставим счастливый в конце исход дела, производит трагическое впечатление; бедствие, выражающееся в безудержных стонах, лишь печально <sup>1)</sup>. Несравненно более интимна и глубока связь страдания и величия там, где страдание или гибель происходят из величия самой личности. Борьба титанических натур против непреходимых границ человечества является поэтому столь поразительным примером трагического. Аналогичным образом обстоит дело с тем, кто гибнет от сознания вины; кто не может жить с сознанием утраченной чистоты, тот тем самым доказывает силу своей нравственной природы.

Характер страдания и борьбы может быть в высшей степени различным в этих границах, намеченных здесь в общих чертах. Противная сила, пред которою сдается герой, может оставаться совершенно безразличною для нас, или она сама может пробуждать наше участие; она может действовать, как простое препятствие, как косная масса, или же может быть возвышенной, быть может, более возвышенной, чем сам герой. В Эдипе *Софокла* управляющая всем судьба — абсолютно возвышенна. Всемогуще играет она планами мудрейших и сильнейших, величие властителей она ниспровергает, ломая его, как соломенку; но так как судьба безлична, то наше участие остается на стороне побежденного человека, и он в своей борьбе с непобедимым и в своем страстном отчаянии, — когда ужасная истина, наконец, раскрывается, —

---

<sup>1)</sup> Нельзя ссылаться, в опровержение сказанного, на жажду жизни, проявляемую, напр., Антигоною, — она выказывает огромность страдания, а тем самым и величие жертвы, которую Антигона принесла своим поступком.

проявляется во всем мощном величии своей страстной природы. Борьба трагического героя может столь же хорошо заключаться в простом перенесении с достоинством чрезвычайных страданий, как и в напряжении всех сил против могучего врага. Эта борьба может быть внешнею или же внутреннею против враждебных страстей в собственной душе. В мои намерения не входит попытаться дать здесь классификацию возможных случаев, что, может быть, и показалось бы необходимым для специальной теории трагического.

Уже связь между страданием и величием указывает на то, что резкая дисгармония, которую мы чувствуем при гибели ценной личности, исключает всякий другой произвол, если она должна быть эстетически сносною. Мы должны здесь воспринять самое ужасное; это ужасное должно представляться нашему восприятию безусловно необходимым. Таким образом возникает требование трагической последовательности. Она совершенно своеобразно выявляет единство выражения и формы. С одной стороны, серьезности содержания соответствует то значение, которое придается мотивации, с другой—действие, заключающее в себе конфликт, нуждается до известной степени во вдвойне прочной связи, чтобы сохранить единство. Всякое художественное произведение должно, ведь, обладать внутренней ясностью связи. Во всех художественных произведениях, изображающих действие, для ясности требуется, чтобы это действие было ясно мотивировано в своих главных чертах. Но по отношению к трагическому это общее требование приобретает еще совершенно особое значение. Светлое настроение содержит в себе нечто легкое и быстро отвлекает слушателя от частных. Здесь невероятное замечается не столь сильно, все случайное, носящее характер неожиданных приключений, приемлемо, если только оно соответствует основному настроению. Напротив, движение серьезного настроения медленно, здесь частности более сильно приковывают внимание. Важное событие, развертывающееся во времени, не может уже с такою легкостью перепрыгивать через неровности. Поэтому серьезное действие всюду требует более строгой последовательности, более выдержанной связи частей. Где же серьезное поднимается до степени трагического, где мы видим гибель значительной личности, там эта гибель должна пред-

ставляться неминуемо необходимою, если мы хотим избежать грубого диссонанса <sup>1)</sup>. Какими средствами достигается эта необходимость,—зависит от обстоятельств каждого отдельного случая. Она может быть заложена в натуре самого героя, может проистекать из столкновения именно *этого* человека с *этой* ситуацией, может представляться неизбежною судьбою,—но во всяком случае она должна быть налицо. При этом нужно обратить внимание на то, что предпосылки художественного произведения мы в весьма широких пределах принимаем, не подвергая их критическому рассмотрению. Каким образом было возможно, что Клавдий умертвил старого Гамлета и приобрел благоволение королевы, об этом мы не спрашиваем. Это предстает пред нами скорее же, как законченный факт, и относится к принятым на веру предпосылкам. Равным образом неумолимость рока является предпосылкою трагедии Эдипа. Поэт верит в рок, и поэтому он просто вводится, как безусловно необходимый. Мы находимся под обаянием этой веры, когда сопереживаем драму. Современный поэт не верит в подобное предопределение судьбы. Поэтому,—когда он хочет создать трагедию судьбы,—его мотивация становится слабатою и перегруженною, и мы не усматриваем в ней внутренней необходимости. Быть может, против всего этого понятия трагической необходимости возразят, что трагическое действие не может все же освободиться от случайностей. Однако более внимательный анализ подлинно трагических произведений всегда покажет, что хотя случай может служить особым поводом к тому, чтобы развязка наступила именно в данном месте и в данное время, не раньше и не позже, но что самая гибель неизбежно должна была наступить и помимо того случая. В противном случае она возмущает и оскорбляет нас. Даже в Ромео и Юлии, где случайности награждены почти что уже чрезмерно, трагическое впечатление остается по существу неослабленным, так как мы чувствуем, что между этой пылкою, ни на что не обращающей внимания любовью и

---

<sup>1)</sup> В этой связи уже Гегель, правда, лишь мимоходом, вводит понятие трагической необходимости, А., III, 575.—Очень сжато и строго выразил требование трагической последовательности Гегбель, Tagebücher, herausg. v. Bamberg II, 4, 1887.

этою ненавистью двух знатных родов, этою дикостью воров—примирение немислимо! Если бы хитрость патера Лоренцо не <sup>1)</sup> удалась, то первый, встретившийся повод привел бы к концу. В „Erbförster“ *Отто - Людвиг*, напротив, конфликт своеправного упрямства двух по существу добродушных старых людей трагичен лишь потому, что некоторые люди не успели во-время, что оружие было перепутано и т. п. При всей силе характеристики лиц конечное впечатление остается здесь мучительным и случайным.

Для проникновения в сущность трагического одного психологического выведения столь же мало достаточно, как и для понимания эстетической ценности вообще. Психолог должен будет задаться вопросом, каким образом возможно, что люди стремятся к созерцанию страдания. Он должен будет, следовательно, задаться совершенно общим вопросом, каким образом из причиняемого неудовольствия возникает чувство наслаждения. При этом психолог будет думать нечто вроде того, что собственное состояние кажется приподнятым при виде несчастья другого, будет привлечено к делу даже чувство злорадства. Кто как-либо уяснил себе сущность эстетического, тот сейчас же заметит ошибочность подобных попыток. Ведь всякое эстетическое созерцание есть сопереживание, следовательно, основывается на объединении с созерцаемым, а не на противопоставлении себя ему. Разумеется, нельзя отрицать того, что при виде чужого страдания собственное положение кажется лучшим, равно как и того, что существует злорадство; но как только оно выступает на сцену, эстетическое созерцание прекращается. По той же причине неправильно привлекать для объяснения наслаждение, доставляемое жестокостью, и благодаря этому превращать трагедию в утонченную разновидность боя быков или гладиаторских игр. Однако бескорыстное, так сказать, наслаждение от жестокости, во всяком случае, более сродно чувству трагического, чем злорадство. Оно, по крайней мере, отчасти коренится в стремлении найти для себя сильные впечатления, на котором психологически основано

---

<sup>1)</sup> В подлиннике: „Wäre Pater Lorenzo List gelungen, so hätte die nächste G legenheit das Ende herbeigeführt“. Но по смыслу нужно: „nicht gelungen“.

и пристрастие к трагическим сюжетам<sup>1)</sup>. Однако, этим в известной мере лишь обозначается психологическое место трагического; его специфическое значение никогда нельзя понять таким образом, но можно вывести лишь из его положения в системе эстетических ценностей.

Психологический анализ трагического легко принимает форму подведения баланса между моментами, причиняющими удовольствие или неудовольствие. Поэтому-то такой анализ придает столь большое значение всему тому, что способно смягчить трагическое<sup>2)</sup>. Страдание, которое, ведь, заключается во всяком сострадании, должно быть уравновешено другим страданием. Весь этот способ рассмотрения носит чисто внешний характер, однако так называемые смягчающие моменты, приводимые им, заслуживают более близкого рассмотрения. Они бывают весьма различного характера и находятся то в более свободной, то в более тесной связи с сущностью трагического. Прежде всего нужно подчеркнуть, что они могут и совершенно отсутствовать, и, действительно, их совсем нет, напр., в Короле Лире, в Царе Эдипе, в песне о Нибелунгах. То обстоятельство, что в гибели героя раскрывается его величие, отнюдь не есть смягчающий момент, но это относится к самой сущности трагического<sup>3)</sup>. Ужас конца кажется, однако, смягченным всюду, где герой возвышается над смертью, где смерть уже ничего не может причинить ему. Здесь побежденный в то же время является победителем, из возвышенности борьбы проистекает красота завершения, в котором чувствуется уже лишь последний трепет страдания и напряжения. Шиллер любил этот вид трагического, его Мария Стюарт, его Орлеанская дева заканчиваются именно такою развязкою. Аналогичного результата иным путем достиг Гете в Эгмонте. Этот способ

---

1) Так учил уже Дюбо (Du Bos)—Stein, Entstehung, 230 след.—и, прямока к нему, Bürger; Lehrbuch der Aesthetik, herausg. v. Reinhard, 1825. I, 66.

2) Весьма характерен в этом отношении Fechner, V. d. Ä., II, 238 сл.

3) Фолькельт, который подчеркивает в трагедии не смягчающие, но „возвышающие“ моменты, с полным основанием причисляет к ним и проявление величия в гибели. В дополнение к тому, что здесь белло намечено, отсылаем к детальному исследованию Фолькельта (Ästh. d. Tragischen, 11 Abschnitt, 209).

придавать трагическому примиряющую развязку вытекает из самой сущности трагического конфликта, он — характерная особенность самого трагического. В других случаях победа противной силы представляется нам победою права. Здесь поэт должен вложить в побежденного героя много превосходства, иначе наш интерес будет отвлечен от него и раздвоится. В *Макбете Шекспиру* вполне удалось сконцентрировать наш интерес, в *Ричарде III*, по крайней мере, я лично не могу достигнуть цельного интереса. Здесь смягчение лежит уже не в той плоскости, как трагическая гибель, однако оно все еще внутренне связано с трагическим конфликтом. Где, напротив, как в *Гамлете*, после гибели всего поколения открывается просвет в утешительное будущее, там смягчение стоит уже вне трагического и существенно уже лишь для общего построения соответствующего художественного произведения, а не для собственно трагической стороны его.

В качестве смягчающего момента часто приводится также то обстоятельство, что трагическое страдание должно быть заслуженным. Однако, это не единственное обоснование широко распространенной теории трагической вины, скорее же это воззрение выступает в весьма различных формах, которые по существу можно свести к трем главным мыслям <sup>1)</sup>. Или опираются на наше чувство справедливости, которое должно быть удовлетворено трагическим страданием, так что мы должны, следовательно, в известной мере радоваться тому, что виновный понес наказание. Или же, в качестве углубления этой мысли, выставляется другой вид обоснования, согласно которому трагическое является отображением в миниатюре нравственного мирового порядка.

---

<sup>1)</sup> Теория трагической вины, господствовавшая в течение долгого времени, — кажется, одна лишь *Шопенгауэр* решительно опровергал ее, — в последние годы подверглась многочисленным нападкам. Тогда как *Гартман* при этом ненаменно исходит из своей метафизики, а *Линне* (*Der Streit über die Tragödie*) дает принципиальное опровержение с чисто эстетической точки зрения, — *Фолькельм* (*Ästhetik des Tragischen*, 8 Absch., 143) прежде всего указывает на расхождение этой теории со многими великими художественными произведениями. Ср. еще *Fr. Brentano*, *Das Schlechte als Gegenstand literarischer Darstellung*, Leipzig, 1892, 13 сл.; *Hilster*, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, Halle, 1897, 25 сл.

Тогда как оба эти воззрения считают трагическую вину существенным моментом трагического действия, третье же-  
лает видеть в ней смягчение трагического сострадания и  
примыкает, конечно, не вполне точно, но, во всяком случае,  
по тенденции, к принятому и *Лессингом* аристотелевскому  
положению, согласно которому страдание вполне чистого  
человека было бы отвратительным. Известное сродство с  
этим воззрением можно усмотреть также в несравненно  
глубже идущем утверждении, что вина не может миновать  
борющегося человека, как существо конечное. Здесь вина  
отожествляется с конечностью. Трагический герой отнюдь  
не неизбежно более виновен, чем все мы, но в нем лишь с  
большею наглядностью выявляется эта общая всем нам тлен-  
ность, конечность. Ясно, что это воззрение, по существу  
защищаемое *Гегелем*, выросло на совершенно иной почве,  
чем три вышеупомянутые, хотя у позднейших, находящихся  
под влиянием *Гегеля* эстетиков оно различным образом сме-  
шивается с ними. Поэтому и здесь оно заслуживает особого  
рассмотрения, после предварительного освещения трех дру-  
гих точек зрения.

Что касается, прежде всего, первого воззрения, подчер-  
кивающего удовлетворение чувства справедливости, то, ко-  
нечно, желание видеть преступника наказанным само по  
себе совершенно правомерно. Однако характер отношения к  
делу, из которого проистекает это желание наказания, по-  
видимому, совершенно противоположен эстетическому отно-  
шению. Наказания требуем мы, когда думаем о нарушении  
права, когда мыдвигаем поступок в общую связь и рас-  
сматриваем его под углом общих понятий. Напротив, когда  
мы всецело погружаемся в душу содеявшего его, подходим  
к поступку с внутренней стороны, желание наказания исче-  
зает, и требуется решительное напоминание о важности пра-  
вового порядка, чтобы и в этом случае мы усматривали необ-  
ходимость наказания. Впечатлительные присяжные, в осо-  
бенности у романских народов, всегда поэтому склоняются  
к оправданию, когда адвокат сумеет пробудить в них чело-  
веческий интерес к подсудимому. Так как, теперь, всякое  
эстетическое переживание основывается на интенсивном по-  
гружении в героя, то оно находится в противоречии с теми  
условиями, при которых чувство справедливости становится

господствующим, таким образом такую эстетическую ценность, как трагическое, невозможно обосновать на удовлетворении чувства справедливости.

Второе воззрение не наталкивается, повидимому, на такие принципиальные затруднения. Согласно ему трагедия должна изображать нравственный миропорядок<sup>1)</sup>. Всякое страдание, всякая дисгармония, согласно самой сущности этого воззрения, примиряется, если рассматривать всю вселенную; лишь ограниченность нашего знания препятствует нам видеть это. Трагический поэт дает нам отображение космоса в миниатюре, он изображает отдельный случай так, что и для нашего взора становится видимым нравственный порядок, по которому всякая вина несет возмездие, всякое страдание является искуплением и просветлением. Против этого воззрения тотчас же можно возразить, что художественное произведение не может, ведь, поучать нас устройству вселенной. Против этого возражения приверженцы теории могли бы защищаться, ссылаясь на то, что дело идет здесь не о поучении, но о наглядном представлении. Что такое наглядное представление нравственного мирового порядка в трагедии возможно, с этим нужно согласиться без всяких оговорок. Некоторые драмы Шиллера и Грильпарцера, Орестейя Эсхила и многие другие произведения достаточно показывают, каким образом эта возможность допускает осуществление. Ценность такого „наглядного изображения“ должна заключаться в том, что оно приводит нас к вере в нравственный миропорядок. Но такого рода трансгрессионный момент не может быть существенным в эстетической ценности, он может играть лишь второстепенную роль. К тому же многие великие трагедии противоре-

<sup>1)</sup> Эта форма теории, которую защищает уже Лессинг в 79 отделе своей Гамбургской Драматургии, — она близка внятому лейблицевой философии, — господствует у Шиллера. Он дает ее уже в „Художниках“ (стих 220 след.); ср. также Briefe, II, 266 след., к Кернеру от 30 марта 1789 г. Подобным же образом позднее: О трагическом искусстве, Werke, X, 27. Здесь однако Шиллер осмотрительно соображается с фактами, благодаря тому, что изображение мировой гармонии считает уделом лишь „последней и высшей ступени“ трагического. Несправедливо отрицает он достижение этой ступени в древней греческой трагедии, ср. U. v. Wilamowitz-Möllendorf, Griechische Tragödien, 2-й том (Орестейя Эсхила), вводя к отдельным драмам, в особенности к Эвменидам.

чат этому воззрению. Совершенно непонятно, каким образом могут служить целям наглядного изображения нравственного мироопределения умерщвление Дездемоны в *Отелло* или смерть Корделии в *Короле Лире*, или же развязка *Дон-Карлоса* или *Эмилии Галотти*. Мог же *Артур Шопенгауэр*, совершенно обратившись к этой теории, усмотреть в трагедии прямо таки изображение неизбежного зла мироздания и отрицания воли к жизни<sup>1)</sup>. Отсюда видно, насколько опасно ставить какую-либо эстетическую категорию в зависимость от особого мирозерцания. Спорным опять-таки может показаться, действительно ли нравственный миропорядок должен усматривать во всяком страдании искупление за вину. Не было ли бы это призванием благоразумия друзей Иова? Много глубже и основательнее было бы видеть в страдании средство к испытанию, возвышению и просветлению. А если стать на эту точку зрения, то не может уже быть более и речи о том, что отношение вины и возмездия дает наглядное изображение нравственного мирового порядка. Кроме того, против этого, равно как и против предшествующего воззрения, можно возразить, что как только мы станем на точку зрения чувства справедливости, то мы должны требовать не какого-либо возмездия за какую-либо вину, но возмездия, соответствующего значительности вины. Таким путем мы пришли бы к совершенно криминалистическому пониманию трагического, и даже тот, кто весьма храбро последовал бы совету *Гете* истолкователям: „legt ihr's nicht aus, so legt was unter“, все же не мог бы вывести особенно совершенного уголовного права из великих трагедий.

Третья теория видит в вине, в сущности, лишь смягчающий момент, делает, следовательно, вину не существенной составною частью трагического события, но лишь необходимым тормазом. Не вполне справедливо ссылаются эта теория на *Аристотеля* и *Лессинга*<sup>2)</sup>, так как они говорят

<sup>1)</sup> Welt als W. II, I, 3 кн., § 51; II, 3 кн., гл. 37 (Griesebach, I, 334 сл. II, 508 сл. *Эд. фр. Гартман* так же понимает отрицание воли, как „трансцендентное разрешение“ собственно трагического конфликта, однако очень ограничивает понятие трагического и часто сочетает учение *Шопенгауэра* с посторонними элементами (II, 372 сл.). — Могкое опровержение теории *Шопенгауэра* дает *Linné Streit*, 2 сл.).

<sup>2)</sup> *Шиллер*. Über die tragische Kunst, X, 35 обосновывает исключение

лишь, что герой не должен быть абсолютно безвиновным человеком, но не то, что у него должны быть слабости, которые надлежит искупить. Что касается неопределенного аристотелевского понимания, то его состоятельность зависит от того, насколько строгий смысл придается при этом понятию нравственной чистоты. Если взять это понятие в самом строгом смысле, то ни один человек не будет абсолютно чистым нравственно; тогда требование это состоятельно, но зато оно само собою разумеется. Если же в эту теорию как-либо закрадывается мысль о возмездии, то она несостоятельна по тем же основаниям, что и предыдущая.

Значительная видимость обоснованности в теориях вины зависит от того, что они все время подменяют понятие вины понятием трагической последовательности. Разумеется, трагическую последовательность можно представить в таком виде, что неизбежность гибели будет проистекать из нравственной слабости или же из прямой безнравственности; но, во-первых, это лишь один случай из многих, а не единственно возможный, и во-вторых, даже в таких случаях оценка с точки зрения вины не будет благоприятствовать трагическому впечатлению. В самом деле, обсуждая действие, как вину, мы стоим вне обсуждаемого, вместо того, чтобы всецело погрузиться в него. Лишь в одном том случае, когда герой сам себя чувствует виновным, дело обстоит иначе.

Приведенные до сих пор возражения не затрагивают того понимания идеи вины, которое усматривает в вине необходимое следствие конечности всех человеческих стремлений. Человек сам по себе никогда не представляет собою нравственного мира в его целом, он обособлен, и когда он проводит в жизнь стремления, соответствующие его положению, он неизбежно нарушает при этом многое другое, что равным образом имеет свое внутреннее оправдание. В этом и заключается его вина. Но так как движение вперед, развитие может происходить лишь путем борьбы противодействующих

таких героев, которые слишком приближаются к совершенно чистой нравственности, тем, что они были бы способны к ничтожному страданию, — следовательно, совершенно противоположно Аристотелю и Дессингу, так как, по их мнению, такой герой возбуждал бы слишком сильное, а по Шиллеру, слишком слабое сочувствие

друг другу тенденций, то это и право и долг героя—быть односторонним и становиться виновным. Таково понимание *Гегеля*, которое здесь освобождено, насколько возможно, от школьного языка его системы и изложено до известной степени более широко <sup>1)</sup>. Тотчас же можно заметить, что это воззрение не затрагивается теми возражениями, которые были выставлены против всех других форм теории вины, так как здесь нет речи об удовлетворении чувства справедливости или же вообще об оценке героя со стороны. Герой подлежит скорее же общей судьбе; она лишь с особенною ясностью проявляется в нем, быть может, именно потому, что он значительнее и с решительною силою отстаивает свое отчасти оправданное конечное существование. В этом смысле *Гегель* может сказать, что это—честь великих характеров—сделаться виновными (А., III, 553). Чтобы оценить достоинство этой теории, не нужно, следовательно, задаваться вопросом, состоятельна ли она с точки зрения фактов трагического, так как в этом отношении она, несомненно, состоятельна по самой общности своей, но нужно поставить вопрос, что она дает для объяснения трагического. Тогда тотчас же становится ясным, что она ничего не приносит для объяснения трагического действия. Последнее заключается в том, что внутреннее величие проявляется в страдании. Неизбежная односторонность всякого величия, это—истина, быть может, осознаваемая нами путем рефлексии над трагическим случаем, но знание которой отнюдь не существенно для трагического впечатления. Напротив, тот факт, что внутреннее величие проявляется в борьбе и страдании, сам, ведь, ну-

<sup>1)</sup> Очень ясно и сжато изложил *Гегель* свой взгляд в А., III, 529. Другие места, правда, звучат несколько более ушко-моралистически, напр., III, 486, где говорится о правящих миром сплах, „которые назначают человеку справедливый удел для его деяний“. Однако они легко сочетаются с основным воззрением *Гегеля*, если принять во внимание его склонность к возможно более конкретному выражению. Правда, они показывают также путь, каким от этого воззрения можно, чрез посредство теории нравственного миропорядка, вернуться вспять к обычной теории вины. Даже *Ф. Т. Фишер*, который в своем учении о „первоvine“ (Urschuld), I, 284 сл.), схватывает основную мысль *Гегеля* во всей ее чистоте, впоследствии переходит, к сожалению, к обычному способу рассмотрения (напр., I, 307), который иногда приводит его к несколько педантической оценке трагических героев по их вине

ждается в объяснении. Здесь, пожалуй, можно указать на то, — как я сделал это раньше, — что величие может раскрыться, как величие, только в антитезисе. Однако таким путем лишь констатируется обобщение, под которое до известной степени подводится факт трагического. Замечательно то, что это подведение указывает за пределы эстетической области. Что существует трагическое, это является эстетическим выражением внеэстетического отношения. Теория *Гегеля* собственно и разъясняет это внеэстетическое отношение. Трагическое характеризуется, как необходимое следствие конечности, и в то же время — с помощью идеи диалектического развития мира — все ограниченное и печальное, которое содержится в трагическом, разрешается в высшие единство и ясность. Можно сказать, что система *Гегеля* заключает в себе трагическое напряжение, которое, однако, вновь исчезает с высшей точки зрения. Таким образом *Гегель* предлагает отнюдь не эстетическую, но метафизическую систему; по отношению к этой теории зависит не от каких-либо эстетических оснований, но от согласия или несогласия с философскими основными мыслями *Гегеля*, входившие в дальнейшее рассмотрение которых здесь не место.

Уже в необходимой для всего трагического последовательности было указано своеобразное единство выражения и формы. Но это единство, повидимому, можно показать еще иным путем; трагическое создало для себя особую художественную форму в трагедии, хотя оно отнюдь не ограничивается одною этою художественною формою. Поэтому нужно еще исследовать, благодаря чему драма в особенности пригодна для изображения трагического. В жизни довольно часто мы встречаемся с такими положениями, которые могут вызывать трагическое впечатление, но этому впечатлению трудно остаться чисто эстетическим, потому что сильное влечение помочь борющемуся нарушает чистую интенсивность созерцания, а сострадание становится настолько сильным, что делает невозможным спокойное созерцание. Поэтому как раз трагическое в особенности сильно вызывает к искусству. Из искусств же лишь поэзия может действительно выразить ценность личности, служащую, ведь, предварительным условием трагического; остальные искусства выражают ее лишь намеком. Далее, лишь поэзия в состоя-

нии провести последовательность трагического. Пластические искусства дают лишь момент, по которому мы, в лучшем случае, можем догадываться об общем ходе,—часто даже и догадываться то лишь в том случае, если общий ход событий известен нам наперед. Музыка опять-таки, в силу самой природы своей, может выразить лишь общую форму, а не особое содержание трагической борьбы. Драма, далее, из всех видов поэзии, обладает, благодаря тому, что действие ее разворачивается на наших глазах, наибольшею способностью тотчас же перенести нас в тот или другой мир. Предпосылки, которые мы должны принять на веру, выступают тотчас же, как нечто известное, данное; поэт не вынужден сам подробно развивать их. Поэтому мы здесь с самого начала верим многому, и это укрепляет то чувство, что развязка неизбежна. Далее, драма быстро разворачивается перед нами в ограниченном числе действий, лишь существенное появляется на сцене, все, что критическому рассудку могло бы показаться нарушающим цельность впечатления, легко можно оттеснить на задний план. Эта сжатость подводит к неумолимости трагического, равно как наглядность действия усиливает сострадание, тогда как рампа, искусственное время, стилистические условия сцены обеспечивают изоляцию. Подобно тому, как драма требует развязки, так и трагическое приходит к неизбежному концу. Все эти условия показывают, что трагическое и драма как нельзя лучше подходят друг к другу, хотя они отнюдь, конечно, не неразрывно связаны друг с другом. Для подобного соотношения известной модификации или вида сюжетов, с одной стороны, и известной формы искусства или стиля, с другой, скорее же уместен был бы какой-либо специальный термин, так как теория искусства часто наталкивается на подобные соотношения. Пожалуй, можно говорить здесь о внутреннем сходстве или же сродстве <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Быть может это общее разъяснение трагического упрекнуто в том, что в нем нет упоминания об Аристотелевской теории „катарсиса“. Но истолковывать ли „очищение“ зрителя более в моральном смысле (согласно традиции более старых комментаторов), или же более в медицинском (как *Jakob Verrnays*, *Zwei Abhandlungen über die aristothelische Theorie des Dramas*, Berlin, 1880), или же более в религиозном смысле (*E. Rohde*, *Pausche*, II, 2 изд. 1898 г., стр. 48, примеч.), во всяком случае речь идет

§ 5. Комическое в его эстетическом значении.

Часто пытались расположить эстетические модификации попарно так, чтобы они контрастировали друг с другом, и поэтому спрашивали, что является противоположностью возвышенного. Никто, однако, не мог при этом мыслить чего-либо такого, что во всех отношениях являлось бы противоположностью возвышенного, так как это было бы несоразмерным проявлением ничтожной величины, т. е. было бы лишено всякой эстетической ценности. Речь может идти, скорее же, о противоположности возвышенному в границах сферы эстетической ценности, т. е. о соразмерном проявлении малой величины. Но скоро выясняется, что и таким путем нельзя получить равноправной с возвышенным модификации прекрасного, так как проявление малой величины, именно, как малой, не может приковать нашего интереса. Таким образом, речь могла здесь идти лишь о таком малом, которое было бы гармоничным в самом себе, т. е. было бы прекрасным в узком смысле слова. Но при полной гармонии абсолютная величина совершенно не принимается в расчет. Малым предмет всегда начинает казаться, лишь когда он мал по сравнению с нормальной величиною предметов этого рода или же по сравнению с ожиданиями, которые мы полагаем себя в праве возлагать на него. Ребенок кажется маленьким, но собака одинаковой с ним величины не кажется такою; карликовое дерево кажется малым, но куст одинаковой с ним вышины не кажется таким. То, что сказано здесь о физической величине, справедливо и по отношению к внутрен-

---

а здесь лишь о трансгрессионном побочном воздействии трагического, а не о его имманентном эстетическом значении. Это признали уже А. В. Berger (в статье, приложенной им к переводу Поэтики, сделанному Гомперцем, Leipzig, 1897 г. стр. 87 след.) и I. Volkelt, Z. f. Ph., CXII, 1—16. Какое побочное воздействие трагического имел при этом в виду Аристотель, это, конечно, важный исторический вопрос; действительно ли и каким образом имеется налицо „просветление“ зрителя, это должно быть исследовано в специальной теории трагического,—общей эстетики это не касается. Гете, которого, очевидно, смущала трансгрессионность, влагал катарсис в героя (Nachlese zur Aristoteles' Poetik, Werke, XXIX, 490). Его взгляд, согласно которому речь идет здесь о внутреннем примирении, подходит, конечно, лишь к одной части трагического. Текст Аристотеля не допускает такого истолкования.

Нему значению. Душевная жизнь женщины, жизненные интeресы которой направлены лишь на внешнее изящество, на прелесть и привлекательность момента, — ничтожна. Сама по себе несравненно более бедная внутренняя жизнь птицы не производит такого впечатления, если только мы произвольно не прилагаем человеческого мерила, как, напр., по отношению к переряженным животным. Таким образом, нам кажется малым, ничтожным лишь то, что мало по сравнению с нашими ожиданиями, с прилагаемым нами по каким либо основаниям меридом. То, что сокрушается под натиском превосходной силы, хотя и мало по сравнению с нею, однако в сопротивлении ей может, напротив, выказать как раз свое величие, если прилагать к нему человеческую мерку. Такой случай относился бы к области трагического. Абсолютно малюю кажется, напротив, сила, побеждаемая заурядным противником, которого, нам кажется, легко можно преодолеть. Когда мы погружаемся в эту силу, возникает лишь мучительное сострадание к ее слабости. Иначе обстоит дело, когда это маленькое существо достигает своей цели и гордо торжествует, тогда как нам его усилия и победа кажутся игрою, или же когда существо, находящееся в гармонии с самим собою, кажется однако малым. Возможен, и этот последний случай. Мы всегда оцениваем, ведь, созерцаемое существо одновременно по сравнению с нами и с другими существами того же порядка. Когда воспринимаемое таким образом малое существо кажется гармоничным в самом себе, т. е. красивым, тогда мы говорим о *миловидном* <sup>1)</sup>. Миловидны колибри и крохотные ящерицы; в искусстве миловидное играет большую роль в виде *Putti*, также грациозные пастушки в стиле рококо миловидны в своей праздно грациозной игре, с тем отличием, что кокетливое наслаждение собственным изяществом приносит здесь своеобразный рафинированный побочный от-

<sup>1)</sup> *Hartmann* (II, 268—275) обозначает „привлекательное беспомощное“ словом „грациозное“, однако расходится при этом с обычным словоупотреблением, которое приписывает „грациозность“ отнюдь не только ничтожной силе, хотя напряжение, конечно, исключает грацию. Конструкция *Гартмана*, который — как и *Шастер*, хотя по другим основаниям — противопоставляет грациозное возвышенному, несколько не искусственна, так как малость не сама эстетически ценна, как величие, но лишь сопровождает эстетически ценное.

тенок. В миловидном воздействует эстетически в первую голову прекрасное, а не малое; но малая величина придает этому воздействию своеобразный характер. Прекрасное легко кажется миловидным, более как забава, как украшение, игрушка,—с другой стороны, внеэстетические побуждения, простекающие из мысли о том, что мы видим пред собою существо, нуждающееся в защите, придает чувству нежно-трогательный оттенок. Однако, все миловидное страдает одним эстетическим недостатком: так как, ведь, эстетическое переживание означает погружение в созерцаемый объект, то при наслаждении, доставляемом миловидным, мы сами в известной мере становимся маленькими и миловидными. Но такое суждение личности не может возводиться в требование, не может обладать характером эстетического требования. Здесь ясно видно, что из малого не получается никакой равноправной с возвышенным эстетической модификации. Если же миловидное, несмотря на то, должно быть эстетически ценным, то оно должно давать такую форму эстетического переживания, при которой созерцающая личность не вполне погружается в впечатление, но, любовно нисходя к малому, в то же время все-таки в известной мере возвышается над ним. Это становится возможным, когда с миловидным сочетается комическое, когда миловидное, принимая в серьез свои маленькие дела или же выступая с известными притязаниями, кажется комичным. Putti почти всегда изображаются в подобных ситуациях. Я предложил бы назвать это сочетание забавным (*das Drollige*), полагая, что таким образом обычный смысл этого слова хотя и суживается, но не насилуется. Вместе с смешным вводится и понятие комического, но еще не определяется тем самым и не исчерпывается в своем эстетическом значении. Важнейшая эстетическая функция комического заключается скорее же не в смешном, но в юморе. Но для того, чтобы можно было приступить к исследованию юмора, нужно предварительно вкратце разъяснить сущность самого комического.

Легко видеть, что комическое не целиком входит в область эстетического. Игра слов, насмешливое остроумие, дурацкие выходки клоуна не требуют внутренней глубины эстетического и несколько не притязают также на достоинство ценности с императивным характером. Если, следовательно,

комическое, по крайней мере, отчасти лежит вне эстетической области, то наше исследование должно последовательно рассмотреть два вопроса. Во первых, нужно исследовать, что такое комическое, и, во-вторых, какое эстетическое значение оно имеет. Первый вопрос не относится к эстетике, поэтому мы изложим его здесь вкратце и дадим лишь результаты.

Что во всем комическом кроется противоречие, что комическое связано с неподходящим, нескладным, с ошибкой, это общепризнано и не трудно заметить. Но столь же легко заметить и то, что ни одно из этих определений недостаточно, чтобы отграничить комическое. Противоречие в явлении может просто задевать нас, как, напр., грубая погрешность в рисунке; оно может быть и трагическим, как, напр., противоречие между титаническим замыслом и ограниченными силами человека. Для того, чтобы противоречие производило комическое впечатление, в нас должно пробудиться ожидание, которое оказывается обманутым; притязание должно разрешиться ничем. Хвастун, который выказывает себя трусом, является хорошим примером комического. Телесные недостатки кажутся комичными, когда наделенное ими существо, повидимому, выражает претензию быть нормальным человеком, и однако не имеет данных для этого притязания. В фарсе заикавие играет значительную роль, так как заика напряженностью своей речи еще более подчеркивает претензию сказать нечто значительное и затем вместо этого издает лишь отрывочные, бессмысленные звуки. Как раз эти случаи комического в особенности охотно объясняли тем, что зритель сознает свое превосходство над комичным предметом. Однако не всякое сознание собственного превосходства действует комически, напр., ниспровержение могучего противника в борьбе не производит комического впечатления. Для этого нужно еще, чтобы побежденный оказался надутым ничтожеством, трусливым хвастуном. Несомненно, далее, что удовольствие от сознания собственного превосходства, испытываемое взрослым человеком при виде комического сходства обезьяны с человеком, весьма незначительно, и однако комическое имеется здесь налицо в высшей степени. Наслаждение от сознания превосходства возрастает вместе с значительностью того, над чем чувствуют свое превосходство, комическое же возрастает, чем

решительнее эта значительность разрешается в надутое, претенциозное ничтожество. Правда, комическое может сочетаться с удовольствием от сознания собственного превосходства, но это особый случай, который уже обиходное словоупотребление выделяет из всей области просто смешного, как высмеивание или издевательство. Уже *Аристотель* сказал, что как раз эта разновидность имеет ничтожное эстетическое значение. В большинстве случаев комическое забавляет нас просто тем, что притязание на что-то полное значения оказывается затем лишенным всякого значения. Так уже *Кант* охарактеризовал смех, как „аффект неожиданного превращения напряженного ожидания в ничто“ <sup>1)</sup>. *Линне* пытался истолковать это психологически в том смысле, что сила, которая была наготове к восприятию значительного, теперь до известной степени освобождается от напряжения, так что она может разрядиться, переходя, как бы играя, взад и вперед от мнимого величия к его уничтожению. Здесь не место входить в критику психологических оснований этой теории, во всяком случае она дает хорошую картину того, что происходит в нас при впечатлении комического. Во всяком восприятии комического наша представляющая деятельность на самом деле движется взад и вперед. Мы не просто переходим от притязания на значительность к его ничтожности и не один только раз, но от раскрывшейся уже ничтожности содержания возвращаемся

<sup>1)</sup> K. d. U., S 54, стр. 205.—Теории комического оказал затем услуги *Жан Поль*, *Vorschule der Aesthetik*, в особенности своим исследованием наивного и юмора. Под его влиянием находятся *Вейнке* (в А., I, 212, он называет комическое „наказанием мнимой возвышенности и абсолютности за ложь“) и *Arnold Ruge*, *Neue Vorschule der Aesthetik*, Halle, 1836. Оба они однако стремятся главным образом к диалектической конструкции комического. Классическим—несмотря на диалектику—остается изложение *Финсера*, А., I, 334—480.—*Линне* (*Psych. d. Komik*, *Phil. Monatshefte*, XXIV/XXV, 1888/9, в особенности же К. и. Н.: затем А. I. s. Ph., V., 116—123) защитил победоносно правильную теорию против других мнений, доказал применимость ее ко всем видам комического, провел, далее, ограничение комического от эстетического и, наконец, предложил психологическую теорию комического,—что, впрочем, менее важно для моей задачи. Как раз потому, что я в дальнейшем принужден еще буду оспаривать его, я с благодарностью отмечу здесь, что мое изложение зависит от *Линне* всюду, где речь идет о сущности комического вообще, а не о его эстетическом значении—Остальную литературу см. у *Линне*.

к значительному, видим его в новом свете, и это движение повторяется несколько раз.

Тогда как по отношению ко всему объективно комическому, где известное существо помимо воли вызывает комическое впечатление, нетрудно доказать правильность данного объяснения,—напротив, возможность такого доказательства по отношению к остроте (*Witz*) на первый взгляд покажется, пожалуй, сомнительной. *Острота*—это комическое, которое мы порождаем сознательно, желая произвести комическое впечатление. Кто произносит остроуту, тот желает, чтобы смеялись не над *ним*, но над *остротою*. Он не превращается также добровольно в комический субъект, подобно, напр., Петрушке в его выходках и фарсах. Очевидно, что остроумец желает казаться не незначительным, обманывающим наше ожидание, но как раз наоборот—проницательным и остроумным. Но смеемся мы именно над остроютою, а не над остроумным человеком,—так что его эмфатически провозглашаемая острота именно и не будет остроютою. Известное выражение, как метко говорит *Липпс*, кажется остроумным, „когда мы с психологической необходимостью приписываем ему значение, и, приписывая его, тотчас же вновь отрицаем“ (К. п. II., 85). На первый взгляд игра слов дает смысл, тогда как на деле она и есть лишь игра слов. Но игра остроумия может иметь и более высокую ценность, когда именно остроумно выражается истина. Тогда, при уяснении смысла остроуты, значительность ее не вполне исчезает, но отпадают лишь притязания остроумной формы, тогда как истина ее содержания, благодаря повторному возвратному движению при комическом впечатлении, запечатлевается несравненно более выпукло, чем если бы она была лишь сухо выражена. Острота и остроумное сравнение, играющее неполным сходством, служат средством для того, чтобы сообщить самой по себе абстрактной мысли, по крайней мере, нечто от интензивности созерцания. Слушатель находится при этом в своеобразном двойственном положении: наполовину он стоит вне слышанного и забавляется тем, что на вид значительное изречение разрешается в ничто, затем оно побуждает его вновь вдуматься в глубокий смысл, и таким образом он всецело погружается в мысль.

Комическое служит здесь, следовательно, тому, чтобы

наглядно подчеркнуть какое либо ценное содержание. В этом глубокомысленная острота сходится со многими случаями наивно-комического. *Наивно-комична* такая манера действовать и выражаться, которая с точки зрения лица действующего правомерна и осмысленна, но, рассматриваемая с точки зрения более высокого понимания, нецелесообразна и бессмысленна. Ребенок, который своим выбалтыванием задевает наши понятия о приличии, поступает при этом, с своей собственной точки зрения, совершенно правильно, равно как и крестьянин, который принимает богатые ливреи лакеев за парадные мундиры господ и удивляется затем тому, что в городе господа ездят на козлах, а лакеи в карете. Такое заблуждение комично: так притязание на правильное понимание уничтожается настоящим знанием. Это комическое впечатление еще более усиливается, если крестьянин начинает глумиться при этом над глупыми модами городов. С его точки зрения он имеет на то полное право, так как действительно было бы смешно, если бы господа занимали худшие места и прислуживали своим лакеям; но выражаемое крестьянином удовольствие по поводу собственной понятливости повышает и его притязания, которые терпят крах, и поэтому делает комический промах еще более сильным. Приведенный здесь пример может также служить доказательством того, что точка зрения наивного отнюдь не необходимо должна быть признана нравственно справедливою, как это иногда утверждалось. Здесь речь идет совсем не о нравственной, но об интеллектуальной разнице, которая равным образом отнюдь не необходимо проистекает из различной высоты умственного развития, но просто из знакомства или незаномства с самими по себе незначительными обычаями. Отсюда видно также, что *Литте* (К. и. Н., 104—107) с полным правом не ограничивает комическое тем случаем, когда наивный человек в то же время оказывается стоящим более высоко в нравственном отношении. Конечно, такой случай может иметь место и тогда, — подобно истине, остроумно выраженной в глубокомысленной остроте, — и здесь внутреннее право наивной правдивости и простоты выставляется с большею силою, благодаря движению мысли взад и вперед при комическом впечатлении.

Это подчеркивание своеобразной ценности с помощью

наивного приближает нас опять-таки к эстетическому значению комического, которое нужно теперь подвергнуть принципиальному рассмотрению. Кто воспринимает что-либо комически, тот, благодаря этому, сам стоит вне, таким образом, воспринимаемого переживания. Притязание, разрешающееся ничем, рассматривается нами, как чужое; смех, возбуждаемый комическим, отнюдь не есть необходимо высмеивание, хотя всегда в то же время, смех над чем-нибудь. Наша личность отнюдь не необходимо относится к комическому враждебно, но всегда однако противостоит ему, как другая личность. Благодаря этому комическое, повидимому, прямо противоположно эстетическому вживанию в объект. С другой стороны, однако, удовольствие, вызываемое комическим, является в то же время и имманентным пребыванием в самом переживании и поэтому может сочетаться с эстетическим переживанием. В силу этого возникают такие формы созерцания, при которых переживающий отчасти погружается в самое переживание, отчасти же, опять-таки, сознательно стоит вне его. Эти эстетически комические модификации бывают разного рода; их можно прежде всего разделить сообразно с тем, будет ли эстетически-ценнее в предмете переживания тождественно с комическим в нем, или же оно лишь стоит наряду с ним. Последний случай есть случай *забавного* (das Drollige). Эстетическая ценность лежит здесь во внутренней гармонии жизненной полноте маленького существа; комический налет служит лишь к тому, чтобы в то же время поставить нас выше предмета созерцания, сообщить нам ту легкость, без которой нельзя требовать погружения в миловидное. Кукольно изящные позы фигурок роково неприятны, если они должны приниматься всерьез, мы чувствуем, что такой игривый характер бытия нас отталкивает; иначе обстоит дело, когда эти существа комичны, когда они, напр., лишь в шутку выказывают страсть; тогда мы переносим их несколько жеманный вид, нам нравится их утонченная грация, так как в то же время мы остаемся свободными по отношению к ним.

В забавном комическое служит лишь той цели, чтобы ослабить силу эстетического вживания; здесь из характерных особенностей комического в сущности проявляются лишь его веселость и свобода, а не то подчеркивание, которое

равным образом и здесь все же придает комическое своему предмету, благодаря своему движению взад и вперед. Наоборот, именно подчеркивание ценного путем комического важно там, где точка зрения наивно-комического лица, хотя она для нашего понимания кажется ошибочной, имеет однако свои права. Так как многозначное слово „наивное“ неудобно ограничивать приложением к одному этому случаю, то я предложил бы назвать его *наивно-правдивым*, так как ценность детской, напр., наивности основывается на том, что ребенок противопоставляет непосредственность своего чувства искусственным условностям нашей культуры и своею правдою посрамляет наш рассудок. Здесь комическое и эстетически-ценное совершенно тождественны; внутреннее единство детской жизни проявляется именно, как комическое противоречие с вежливостью взрослых. Подчеркивание ценного путем комического способствует тому, что мы вообще можем вчувствовать себя в данном случае в ребенка. Мы сравниваем точку зрения ребенка и нашу собственную и чувствуем, что для во всей глупости своей невинности более правдиво и цельно, чем мы.

Как в наивно-правдивом, так и в третьем случае, в котором комическое эстетически ценно, в юморе, ценность заключается в самом комическом. Но тогда как в забавном комическое прекрасно лишь *наряду* с ним, а в наивном комическое кажется ценным *благодаря* своему комизму, — в юморе комический предмет эстетически значителен *вопреки* своему комизму. Чтобы понять эту парадоксальную на вид конструкцию, необходимо в еще больших размерах, чем прежде, привлечь к делу внеэстетические условия нашей жизни. Мы живем не в мире ненарушаемой ничем гармонии. Вещи скорее же резко сталкиваются в пространстве, развитие значительного всюду задерживается препятствиями всякого рода. *Фридрих-Теодор Фишер* почти с систематической полнотою изобразил эти столкновения, эту борьбу с мелочами, с окружающими вещами, с катарром, etc. в своем романе „*Auch Einer*“. Эти постоянные столкновения со слезым случаем сами по себе лишь печальны. Правда, в возвышенном и, в особенности, в трагическом мы уже научились эстетически ценить в явлении наличность борьбы, но там речь всюду шла о борьбе с мощными противниками, благодаря

которой величие могло проявиться, как таковое. Совершенно иначе действуют мелкие неприятности и всякая житейская путаница, о которых идет здесь речь. Все это нарушает чистоту явления и заставляет его в то же время опускаться на ступень побежденного, незначительного, делает, таким образом, выражение и форму одновременно дисгармоничным и мелким. Если, теперь, внутреннее значение, несмотря на эти препятствия, все же должно выявиться в эстетическом созерцании, то для этого требуется опять-таки свобода духа, способная при всем сочувствии к значительной жизни высмеивать все же ее мелкие неудачи. Борьба с незначительным, мелочным должна в то же время казаться комичною. При этом движение духа взад и вперед, характерное для комического, еще раз приобретает здесь особую важность, так как благодаря ему лицо совершающее постоянно вновь возвращается к значительному содержанию. Смех над всем, что нарушает гармоничное явление, в то же время дает нам возможность с большею легкостью относиться к этим нарушениям. Таким образом, обе характерные особенности комического, легкость его движения и подчеркивание значительного содержанием движением взад и вперед, из которых в забавном и наивно-правдивом была важна лишь каждая в отдельности, в юморе воздействуют совместно.

Юмористическое впечатление будет существенно различаться в зависимости от того, заключается ли юмор лишь в изображении и нашем восприятии его, или же само изображенное лицо рассматривает свое положение юмористически. В первом случае имеет место контраст между содержанием сопереживаемого и лицом сопереживающим. Примером может служить Мизантроп *Мольера*, несомненно, одно из самых ценных художественных произведений, относящихся к этому роду. Сам Альцест совершенно всерьез принимает свою борьбу с мелкими несправедливостями и пороками своего времени. И нас постоянно вновь приводит в изумление его убежденная честность, его здравый смысл, всюду обращенный на истинное и существенное. То, против чего он борется, само по себе, несомненно, заслуживает того, чтобы бороться с ним, так как мизантроп с полным основанием усматривает за общественно-любезным приукрашиванием лжи и неправды разрушение всякого более глубокого

и подлинного содержания. Но при этом сам-то этот противник принимает себя не всерьез. Гнев Альцеста возбуждается суетностью знатного стихоплета, самодовольством и праздною страстью к болтовне глупых придворных людей, легкомысленной игрой остроумной кокетки, наконец, всею массою условных форм вежливости и приличия, бороться с которыми нецелесообразным способом и отвергать их значит, повидимому, оказывать им слишком много чести. По отношению к таким врагам пафос нравственности кажется неуместным, так как он слишком серьезен. Что Альцест с таким рвением относится к подобным мелочам, это делает его комичным. Но так как мы все же должны признать, что по существу он прав, то отсюда возникает разлад. Мы легко приходим к тому, что сами стыдимся своего смеха, и в целом от всего этого остается чувство едкой горечи.

Более светлым, без такого надлома, бывает наше впечатление в тех случаях, когда изображаемое лицо само надделено юмором, когда оно способно комически отнестись к своему злополучию и, благодаря этому, вопреки всем препятствиям, сохраняет свою свободу. Воспринимая его юмористически, мы сливаемся с ним воедино, у нас нет того неприятного чувства, что мы несправедливы по отношению к лицу, вызывающему наше удивление. Лишь здесь возможно в юморе внутреннее примирение, тогда как в первом случае юмористическое изображение по существу служило лишь той цели, чтобы — несмотря на все стеснения — по крайней мере наглядно подчеркнуть ценное содержание. Из всех форм эстетического юмор — самая субъективная форма, поскольку он представляет собою, по существу, способ рассмотрения. Он требует способности наслаждаться комическим, как таковым, и тем не менее суметь понять внутреннее значение личности, кажущейся комичною. Когда мы сопереживаем трагическое, созерцаем гармонически прекрасное, мы всецело погружаемся в созерцание; мы стремимся как бы растворить в нем свою индивидуальность без остатка. Напротив, отдаваясь впечатлению игры юмора, мы отчасти противостояим процессу, продолжаем сознавать самих себя. Поэтому полное единство достигается здесь лишь в том случае, если герой находится в таком же состоянии, чувствует комичность своей участи и поэтому в известной мере

возвышается над своими переживаниями. Подобная личность свободно изображает себя, варочито подчеркивает свои собственные странности; она может трунить, подсмеиваться над самой собою. Таким образом, юмор является подлинным выражением такого душевного настроения, при котором мы, несмотря на весь живой интерес, все же возвышаемся над отдельными переживаниями, сохраняем высшую свободу и спокойствие вопреки всему гнету обстоятельств. Где герой не юморист в этом смысле, там этот свободный дух, сознающий себя стоящим выше обстоятельств, приносит поэт. Ландфохт из Грейфензее, устраивающий веселый праздник с семьей своими возлюбленными, которые все отказали ему в руке и сердце,—настоящий юморист; напротив, в истории о праведных гребенщиках юмор заключается в сущности в повествовании поэта, который парит над мелочным лицемерием этих праведников с такою чистотою созерцания, что все отталкивающее лишь пробуждает в нас веселое настроение, так как оно уничтожается светлым, жизнерадостным духом изображающего художника. Этой свободе юмористического духа соответствует—по закону единства выражения и формы—свобода композиции в юмористическом художественном произведении. Юморист прерывает эпизод в середине, вплетает всякого рода посторонние вещи, он в большей мере, чем какой-либо другой художник, свободен также и от правил формы.

Все это понимание юмора расходится с толкованием *Липпса*. *Липпс* настолько ясно выразил принципиальное отграничение комического от эстетического, что,—вужно надеяться,—сделало невозможным здесь новое смешение. Но тот способ, каким он выводит эстетическое применение комического в юморе, повидимому, не свободен от возражений. *Липпс* полагает, именно, что в юморе я сам, как созерцающий, продолжаю оставаться возвышенным, как „носитель разумного и нравственного“ (*К. и Н.*, 242). Это прежде всего прямо противоречит основному, так и *Липпсом* с особым рвением защищаемому свойству эстетического—быть вживанием; ведь, согласно с этим возвышенным должно бы было быть сопереживаемое содержание, а не я, созерцающий. В таком случае воззрение *Липпса* дает ложное понимание субъективности юмора. Правда, комическое в юморе служит

той цели, чтобы сделать меня свободным по отношению к созерцаемому, но это лишь для того, чтобы я, несмотря на все препятствующие моменты, был в состоянии уловить внутреннее значение переживаемого. Возможно, пожалуй, считать это просто небрежностью выражения у *Липпса* и полагать, что защищаемое здесь воззрение представляет собою лишь более резкую формулировку убеждений *Липпса*; однако в другом месте обнаруживается расхождение, несомненно, уже по существу. *Липпс* полагает, что в юморе должна выявляться действительная победа возвышенного. Он говорит, что „ничтожное, когда оно перестает действовать, не может не уничтожиться и не потерять своей силы, и тем самым оно способствует идее победить“ (*Н. и Н.*, 249). Прежде всего с терминологической стороны можно заметить, что слово „возвышенный“, которое, примыкая к прежней эстетике, употребляет здесь *Липпс*, кажется несколько узким. Значительное, проявляющееся в юмористическом, отнюдь не должно обладать особым величием возвышенного. Но это имеет еще второстепенное значение, существенное же возражение направляется против того утверждения, что в юмористическом имеется налицо действительная победа значительного. Это может случиться, но отнюдь не необходимо. Альдест в конце-концов побежден: у многих юмористических писателей, как, напр., у *Вильгельма Раабс* ничтожность и не бессильна и не уничтожает самое себя, напротив, вполне наслаждается своею пошлостью. Повидимому, *Липпс* понимает в данном случае победу юмора слишком объективно, подобно тому как перед тем понимал ее слишком субъективно. Обе ошибки происходят из одного и того же корня. *Липпс* полагает, что в юморе мы всюду должны видеть действительную победу значительного над всякими мелочными препятствиями, тогда речь идет в действительности лишь о том, чтобы вообще сделать доступным нашему переживанию значительное содержание, несмотря на препятствующие моменты.

Если оглянуться назад на выведение эстетических модификаций, то нетрудно будет заметить, что при каждой новой модификации потребовалось вводить больше внеэстетических условий. Чистую красоту можно понять исключительно из условий эстетического содержания, для возвышенного не-

Обходимо было привлечь другие психологические законы, эстетические же применения комического и, в особенности, важнейшее из них, юмор, потребовали привлечения к делу общих соображений о месте человека в жизни и во вселенной. С этими посторонними составными частями приходится считаться, как с таковыми, привлечение их отнюдь не является ошибкою конструкции. Кто признает, что эстетическая ценность разлагается на многие принципиально различные виды, и не верит в дифференциацию понятия путем самодвижения— в духе Гегеля, — тот поймет, что такие различия можно объяснить лишь с помощью определений, которые противостоят высшему понятию, как чуждые. Что же касается того, что эстетическое творчество и сопереживание не могут удовольствоваться чистою красотой, это легко понять из его призвания— сделать значительное в мире доступным чисто интенсивному созерцанию. Ясно, что это призвание искусства заставляет следовать условиям внеэстетической действительности и что в таком случае формы, обязанные своим существованием этому призванию, не могут уже быть выведены чисто эстетически. Можно заметить, что возникшие таким образом модификации, прежде всего трагическое и юмор, легко представляются средствами придать определенным мировоззрениям эстетическую форму. Однако нужно быть осторожными в подчинении известной модификации особому интеллектуальному или эмоциональному направлению: трагическое и юмор еще слишком общи понятию; лишь такие подвиды в границах этой области, как горький или свободный юмор, допускают постановку их в связь с определенными настроениями и с тем или другим отношением к миру.

В забавном отношении эстетической ценности к комическому остается относительно внешним. Иначе обстоит дело в наивно правдивом и в юморе. Здесь внутреннее значение подавленного величия энергично проступает наружу именно благодаря движению комического взад и вперед. Разложение значительного сохраняет однако неприкосновенным самую внутреннюю сущность значительного. По крайней мере, для лица созерцающего величие сохраняет всю свою силу, не смотря на уничтожение в комическом эффекте; его интерес и оценка всецело на стороне юмористически созерцаемого.

Совершенно наоборот обстоит дело в том случае, когда величина, разрешающаяся в ничто, не только комична, но в то же время и в другом смысле презренна, так что ее уничтожение становится ценным. Так обстоит дело в *сатире*. Здесь комическое служит той цели, чтобы уничтожить смехом ложное притязание и таким образом дать место истинному. Здесь, следовательно, смех в то же время будет осмеянием, отличающимся от обычной насмешки и вышучивания лишь тем, что собственно не человек высмеивает другого человека, враждебного ему, но разоблачается то, что, по крайней мере, с точки зрения сатирика, в действительности не имеет права заявляемые им притязания. Сатира часто пользуется формой *иронии*. Ирония на вид первоначально придает значение высмеиваемому, в преувеличенной форме выставляет даже его притязания, как обоснованные, для того, чтобы именно благодаря этому преувеличению ярко проявилось ничтожество. Ясно видно, что в иронии мы имеем дело уже не с чисто эстетической формой, так как интерес к высмеиваемому предмету постоянно вновь исчезает, вся цель изображения лежит не в нем самом, но вне его; истина же, которая должна проявиться в противоположность высмеиваемому, дается, по большей части, лишь в виде абстрактного положения, так что ее можно сделать, правда, весьма убедительною, но не наглядно-созерцательною. Хотя сатирик занимается своим предметом, поистине любовно входя в него, однако эта любовь жестока и подобна игре кошки с мышью. Ее цель — полное уничтожение. В модификациях прекрасного, содержащих в себе конфликт, именно этой цели служит всегда надлом, разлад в изображении, так же, как и в тех случаях, где сразу же кажется невозможным достичь полного единства выражения и формы. Здесь, в сатирическом, несоразмерность должна выступать по возможности резко. Однако, по сравнению с серьезным опровержением, сатира опять-таки обнаруживает сродство с эстетическим, так как во всякой хорошей сатире кроется известная доля удовольствия от смешного и тем самым почти что некоторая нежность к тому образцу совершенной извращенности, который уничтожается в ней с чувством такого удовлетворения. Кроме того, путем осмеяния истина выявляется, если и не наглядно созерцательно, то все же с

большую силу и жизненностью, чем в сухом серьезном изложении. Мы более задерживаемся на ней, она становится живее по контрасту с высмеиваемым. Поэтому к сатире весьма подходит название полуэстетического изображения. Такие пограничные виды художественных произведений встречаются в эстетической области всюду. Наглядно-созерцательная жизнь сочетается в них постоянно с внеэстетическими целями. Сюда относится, напр., красноречие, которое стремится не только убедить в существовании дела, но в то же время и дать живое убеждение, сюда же относится и стремление придать нашим повседневным занятиям, которые прежде всего служат полезным целям, в то же время некоторую своеобразную прелесть путем любовного отношения к их внешней форме. В план нашей работы не входит исследовать все эти побочные области эстетического, так как для этого потребовалось бы постоянно вникать в особенности и во внеэстетические потребности, которым они служат. Но такое входящее в детали исследование не относится уже к задачам общей эстетики. Поэтому мы хотели лишь показать здесь на примере сатирического, каким образом подобные полуэстетические ценности относятся к чисто эстетическим. Но для того, чтобы вполне вникнуть в это, нужно указать еще на один пункт. Полуэстетическое по самой природе своей не отграничивается резко от чисто эстетического, но допускает всевозможные промежуточные звенья. Так обстоит дело и с юмором и сатирой. Когда преследуемое сатирой лицо наряду со своею испорченностью сохраняет и внутреннее свое право, то движение комического взад и вперед благоприятствует этому праву. В Мюнхгаузене *Иммермана* можно подметить, как поэт принимает все более решительное участие в своем герое. Из его бесконечного вранья все более и более развивается причудливо гениальная фантазия; мало того, по сравнению с мелочной и бессознательной ложью заурядных людей Мюнхгаузен кажется даже во лжи правдивым. Мюнхгаузен—это сатира на современный дух, Мюнхгаузен отображает в себе, как этот дух гонится вечно за новыми впечатлениями, как он утрачивает всякую поддержку устойчивых форм и определенных нравственных задач, как все, даже сама истина, становится для его лишь разлагающего рассудка относительной и вследствие этого

игрою. Но он видит насквозь и самого себя и других, и поэтому может возвыситься над своими собственными пороками. Таким образом поэт, благодаря сильному, натуральному чувству отеческой любви, смог придать этому фантастическому уму теплоту самой непосредственной и искренней человечности и сообщить сатире теплоту юмора.

---

## Часть III.

### Значение эстетической области ценностей.

Обособленное рассмотрение эстетической области ценностей, занимавшее нас до сих пор, является по сравнению с фактическим совместным действием всякого рода оценок абстракцией. Правда, она относится к таким абстракциям, которые легко находятся нами и заключают в себе нечто, так сказать, естественное. Эта естественность обусловливается тем, что во многочисленных случаях этот абстрактно охарактеризованный здесь род оценки выступает преобладающим образом. Что действительность, несмотря на то, всюду вторгается в абстракции и разрушает, это иногда было уже ясно нам на отдельных случаях. В так-называемых прикладных искусствах эстетическая ценность действует совместно с полезностью; по отношению к архитектуре трудно определить, действительно ли она чистое искусство и в какой мере. Об этом иногда велся спор с известною страстностью, которая становится понятною лишь в том случае, если принять во внимание, что слово „чистое“ в то же время содержит в себе понятие большей ценности. „Чистое“ значит, собственно, несмешанное, не подлежащее в то же время другим оценкам. Но естественное пристрастие теоретика к тем случаям, которые наиболее ясно представляют собою его абстракцию, приводит к тому, что чистота в то же время понимается им до известной степени и в нравственном смысле. Едва ли нужно особенно подчеркивать то, что такое понимание по вытекающим из него следствиям является в высшей степени опасным заблуждением, в особенности потому, что вместо него легко выдвигается полубессознательно старая рационалистическая предпосылка, что

цель вещей заключается в изображении логического понятия.

На ряду с теми случаями, в которых эстетическая ценность действует совместно с какою-либо постороннею целью, встречаются другие, в которых нечто по существу эстетическое рассматривается с внеэстетических точек зрения. Такая оценка художественных произведений вполне правомерна, на-ряду с эстетическою, напр., в педагогике. И, наоборот, возможно также рассматривать эстетически что-либо по существу внеэстетическое. Тогда как в прикладных искусствах оба вида оценки одинаково существенны, в данном случае одна из них более внешняя и случайная, не становясь однако от этого неправомерною.

Гораздо теснее и имеет большее значение связь двух видов оттенка там, где оба они сочетаются в одну новую ценность—промежуточную, можно сказать, ценность. Сюда относятся нравственные красота или же красивое решение математической задачи. В подобных случаях возможно, правда, теоретически отграничить участие каждой из областей ценности; в действительности же здесь имеет место весьма тесная, внутренняя сопринадлежность. Такого рода промежуточные ценности глубоко проникают в самую сердцевину эстетической области. Напомним здесь хотя бы то, что раньше сказано было о художественной правде.

Таким образом и находящиеся во власти абстракции рассмотрение всюду выявляет связующие нити, которые пришлось обрезать для того, чтобы чисто отпрепарировать отдельную область. Благодаря этому в том большей мере возникает теперь потребность выяснить научно и взаимную зависимость областей ценностей. Не следует думать, что такое стремление вновь уничтожит работу абстракции, так как до научной разработки связь эта представляется спутанною массою, цель же этой работы заключается в том, чтобы повясть ее, как расчлененное целое.

Когда цель науки полагается в понимании отношений больших областей ценности друг к другу, как расчлененного целого, то при этом делается еще одна предпосылка, право которой до сих пор отнюдь не установлено прочно. Ведь отнюдь еще не доказано, что из совокупности всяких человеческих оценок можно вывести систематическое понятие.

Возможно представить себе дело и так, что логическая, моральная и эстетическая области ценностей относятся друг к другу так, как, напр., отрасли обширной администрации, в известной мере случайно стоящие наряду друг с другом. взаимные отношения которых допускают лишь внешнее обозрение с помощью суммы эмпирических правил. Какой-либо порядок рассудок может, конечно, внести всюду; вопрос в том, будет ли этот порядок иметь значение более удобной ориентировки или же более высокую ценность проникающего в самую глубину понимания. В виде гипотезы мы допускаем, что в нашем случае возможно второе. По отношению к областям ценностей это означает: необходимость каждой области ценностей можно усмотреть из любой другой, так как эта другая для своего завершения телеологически требует первой. Такая гипотеза во всяком случае имеет эвристическую ценность, так как тотчас же указывает исследованию ту цель, достижение которой было бы вышею для него наградою. В то же время она и безвредна, так как ведь всякая попытка сама должна показать, может ли она помочь проникновению в такую систему. Вместе с тем она неизбежно будет служить и менее высокой цели ориентирующего обзора. Разумеется, эта предпосылка здесь не подлежит пока еще доказательству.

Если области ценностей образуют естественную систему в только что установленном смысле, то по отношению к форме подобной системы открываются еще многие возможности. Возможно представить себе дело так, что в конечном счете лишь одна из областей ценности указывает собственную и высшую задачу человека, а прочие служат ей консекутивно. Такого рода возможность отнюдь еще не исключается тем, что мы признали интензивными и логическую, и этическую, и эстетическую ценности. Все они могут быть прежде всего интензивными и тем не менее с высшей точки зрения представляться средством, напр., в плане воспитания человечества. Высшая ценность, которой подчиняются прочие, может быть в этом случае или одною из них, или стоять над ними над всеми. Так, многие усматривали собственную цель человечества в чистом познании; так, в религиозных системах высшею целью может выставляться умилостивление Божества. Но возможно также, что отдель-

ные области ценности сохраняют свою интенсивную собственную ценность и в завершающей все их системе ценностей. Тогда они будут относиться друг к другу, как члены живого организма, животного или человека, из которых каждый необходим для общей жизни, но ни один в то же время не может рассматриваться, как цель всего организма. Исходя из этого образа, можно назвать такую связь ценностей органическою, не оправдывая однако этим словом дальнейшей игры аналогиями.

Если исходить из рассмотрения отдельной области ценностей, то скорее можно предположить, что система ценностей носят органический, а не консекутивный характер. К нахождению возвышающейся над другими одной ценности с этой точки зрения не открывается никакого пути, тогда как разнообразные взаимные отношения областей ценности делают мыслимым доказать взаимную необходимость их друг для друга. Кроме того, стремление найти органическую систему ценностей нуждается в меньшем числе предпосылок. Наконец, переход к консекутивной связи, если бы необходимость в нем оправдывалась, возможно, в конце концов, установить и таким путем.

Когда таким образом будут развиты предпосылки, которые включены в нашу последнюю задачу—вскрыть значение эстетической области ценностей, — то сверх того окажется еще необходимым установить, насколько, даже в самом благоприятном случае, может удаться нам разрешить эту задачу в пределах самой эстетики. Раскрытие и доказательство законченной системы ценностей возможно,—если только оно возможно вообще,—лишь в общей науке о ценностях; здесь можно проследить это доказательство лишь в тех пределах, в каких оно ясно из самой эстетической ценности. При этом придется привлечь к делу основные истины прочих наук о ценностях, которые здесь не могут быть доказываемы. Таким образом наше исследование неизбежно представляется фрагментарным и может получить свое дополнение и систематическое завершение лишь в законченной системе ценностей.

## ГЛАВА I.

### Эстетическое, как чисто интенсивное сообщение.

Содержание эстетически оцениваемых переживаний мы охарактеризовали, как единство выражения и формы. Для того, чтобы определить теперь значение эстетической области ценностей, эту формулу нужно преобразовать таким образом, чтобы из нее легко было постичь отношение к другим ценностям. Такое преобразование скорее всего можно найти, если рассматривать эстетическое содержание с социальной точки зрения, так как все великие области ценностей относятся к совместной деятельности людей, направленной на созидание культурной жизни. Если теперь принять во внимание, что эстетически творящий выражает себя, эстетически же воспринимающий понимает это выражение, и если при этом обратить внимание и на отношение обоих этих лиц друг к другу, то весь этот процесс можно будет охарактеризовать, как сообщение <sup>1)</sup>. Художественное творчество, идущее навстречу воспринимающему, повидимому, доказывает в таком случае, что духом художника действительно владеет потребность быть выслушанным и понятым.

Конечно, у многих наготове возражение против такого хода мыслей. И в одиночестве человек выражает себя, и в одиночестве боль вырывает у него крик, радость заставляет смеяться. Мимическое выражение душевного движения облегчает его гнет, делает грудь свободною. Оформление

<sup>1)</sup> Сродно с этим старинное сооставление искусства и любви, которое играет большую роль, напр., в юношеских произведениях Шиллера, ср. письмо Шиллера к Рейнвальду от 14 апр. 1783. Briefe, I, 112.—Эту связь К. Ф. Е. Trahdorff (Ästhetik, Berlin, 1827, ср. о нем Hartmann, I, 129) сделал основною мыслью спекулятивной эстетики.—Следуя намекам Гегеля и Р. Вагнера Stein, Ästh., 56 ст., понял искусство, как сообщение.—С большим энтузиазмом представил это социальное значение искусства Гюйо, L'art de point de vue sociologique 4-me éd., Paris, 1897 (есть русск. пер.), напр. стр. 19: „Tous les arts en leur fond ne sont autre chose que des manières multiples de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui, pour la rendre sociable, en quelque sorte“. Ср., впрочем, также Кант. К. д. У. S. 46, стр. 160: Гегель А., I, 91.

выражения дает, далее, возможность уяснить себе свои переживания и в то же время стать их господином. Кто даже лишь для самого себя придает своим чувствам какую-либо, хотя бы и несовершенную, поэтическую форму, тот освобождает себя, так сказать, от их патологических элементов. При этом ему нет нужды ожесточать себя, подобно, напр., стоикам, до бесчувственности, для того, чтобы освободить себя: он может при этом сохранить все богатство интенсивного переживания во всей его свободе. *Гете* часто превозносил эту способность, как высшее счастье поэта, *Гегель* при случае выразил тот же самый факт в сжатом сильном изречении, что задача поэтического излияния заключается в том, чтобы „освободить дух не от чувства, но в самом этом чувстве“ (А., III, 420, по поводу лирики). Итак, выражение может иметь высокое значение для выражающего себя существа и помимо сообщения другим людям. Это возражение приобретает, повидимому, тем большую силу, что многие художники, и из них некоторые из величайших, стремились больше к одиночеству, чем к обществу. Однако, эта склонность, при ближайшем рассмотрении, почти всегда представляется болезненной реакцией на частые оскорбления в высшей степени чувствительной потребности в общении. Держась подальше от „profanum vulgus“, отнюдь еще не замыкаются тем самым от одинаково настроенных друзей. Одиноким *Микель-Анджело* всегда имел около себя в *Витториа Колонна* такого человека, с которым он мог поделиться своей душевной жизнью. *Грильпарцер* сделался совершенно уединившимся чудачком лишь после того, как была освящена его комедия. Но яснее всего проявляется социальная природа художественного творчества у *Гете*, хотя он в последние свои годы с таким полным презрением относился к большой публике; поэтические произведения всегда выливались у него с новою полнотою, когда он встречал понимающую душу, *Шиллера*, напр., или *Марианну фон Виллемер*. И выбор ближайших окружающих его лиц часто определялся потребностью в общении с вполне понимающими его людьми. В особенности *Эккерман* обладал таким восприимчивым даром редкой верности. Таким образом биографии великих художников опровергают то мнение, будто факты подкрепляют приведенное выше возражение; но нетрудно

также опровергнуть это возражение и в его первой, более общей формулировке. Что человек и в одиночестве выражает себя, это, в конце концов, служит, ведь, доказательством лишь того, что одиночество не есть естественное его состояние. И когда человек оформляет свое выражение для самого себя, то он этим до известной степени возмещает отсутствие понимающих его других людей путем разделения своей собственной личности. Что касается, наконец, освобождающего действия выражения и его оформления, то оно, по крайней мере, отчасти основывается на том, что человек научается таким путем приходить по отношению к своим чувствам в более спокойное настроение постороннего сопереживающего лица. Впрочем, значение выражения отнюдь не следует разрешать всецело в сообщении чувств другим людям; мы хотели лишь показать здесь, что всякое оформленное выражение можно понять так же, как и сообщение.

Сообщение другим, это—средство всякой культуры, но само по себе взятое оно не имеет эстетического характера. Эстетическим оно становится, скорее же, лишь, когда оно культивируется чисто интенсивно ради него самого. Понятие сообщения показывает средство эстетического с прочими культурными областями, понятие же чистой интенсивности—его особое положение. Так, речь всюду употребляется для сообщения. Но это сообщение в общем служит целям практической жизни или изыскания истины. Лишь в поэзии словесное сообщение применяется ради него самого; здесь и слова употребляются и ценятся уже не как орудие, но с нежною заботливостью культивируются ради них самих.

Если понять эстетическое, как сообщение и как участие, то при этом невозможно никакое сомнение относительно личности принимающего участие лица, зрителя. Но то, что сообщается, нуждается в ближайшем определении, так как сообщаемое можно определить различно. С одной стороны нам сообщается сам эстетический объект или же он так воспринимается нами, как если бы он сообщался нам; с другой стороны этот объект, поскольку он является художественным произведением, может рассматриваться, как сообщение художника. Первое отношение более широко и прямо, второе же, пожалуй, ближе стоит к нашей степени культуры. Язык деревьев и животных не по чистому про-

изводу служит столь излюбленным средством поэзии. Всяду, где мы эстетически рассматриваем неорганическую природу и стоящие ниже человека существа, они кажутся как говорящие нам. Враждебность и отчужденность переходят в вадушевную беседу. Так же обстоит дело и с человеческим миром. Как широко известная эпоха мыслила понятие своего ближнего, это лучше всего, пожалуй, раскрывается из круга слоев народа и из круга народов, обнимаемых художественным творчеством. Совершенно аналогично обстоит дело и с полустетической областью учтивых форм обхождения с другими людьми. Как только мы начинаем стараться вложить в наше обхождение с другими людьми известную грацию, те лица, с которыми мы так обходимся, приобретают сами интерес для нас, а если они способны к этому, то и интерес к нам. Тем самым мы показываем, что у нас есть потребность даже и при случайных или в обществе сношениях с людьми сообщать нечто от нас самих, хотя бы лишь нечто внешнее, ради него самого. Такое эстетическое состояние в обхождении с другими людьми устраняет всякое голое использование другого человека в своих целях, превращает даже настойчиво требуемую услугу в видимость любезности, а деловых людей из рабов или своекорыстно ищущих своей выгоды делает объектами участия, которые в свою очередь и в нас должны видеть такие же объекты участия. И художественное произведение воспринимается нами, как нечто самостоятельное и живое, оно всюду говорит своим собственным языком; но прежде всего и в первую голову нам сообщает себя герой новеллы, а не поэт. Даже в лирическом стихотворении идеальный субъект изображаемых чувств отличается от реальной личности поэта. Еще яснее это отношение в пластических искусствах. Не архитектор говорят нам, когда мы вступаем в готический собор, но возвышающийся и возвышенный дух этого высокого, погруженного в полусумерки пространства, этих стремящихся ввысь стрельчатых сводов, этих с томлением протягивающих кверху свои руки связанных пучками пилостров. Чем совершеннее художественное произведение, тем более при непосредственном созерцании его художник отступает на задний план. Тем не менее его дух является истинным виновником этого общения. И если бы мы еще менее знали о *Шекспире*, если

бы даже те скудные сведения, которые удалось собрать о его жизни ревностным исследователям, развеялись, как дым, в его произведениях все же раскрывалась бы пред нами сокровенная глубина его души. Если в непосредственном наслаждении эстетически наслаждающееся лицо забудет художника и должно забыть его, то всегда тем не менее остается налицо его произведение, сообщающееся нам. „Поэты не любят молчать“, говорит *Гете*. Потребность в сообщении и связанная с нею способность получать сообщение и от него отличают художника. Он сообщает миру язык, для того, чтобы самому обращаться к нам с речью. Поэтому сын рефлектирующего культурного мира близок также к тому, чтобы рассматривать художественное произведение прямо как сообщение его создателя. Мы хотим затем более знать о том, кто дал нам так много; у нас пробуждается человеческий и эстетический интерес к самому художнику. Это имеет полное основание и большую ценность, поскольку мы сохраняем однако при этом свободу и вновь воспринять произведение, как наивно говорящее нам.

Эстетическое можно понимать, как сообщение, еще и в третьем отношении. Когда благоговейная толпа в церкви полубессознательно настраивается внутренним ее пространством на торжественный лад и в то же время игра органа и пение пробуждают благочестивые настроения, тогда души, в остальное время взаимно чуждые, встречаются друг с другом в одинаковом чувстве благоговения. В созерцании прекрасной природы, в общем восхищении великим художественным произведением мы всецело переходим друг в друга. Социальный характер эстетического наслаждения находит себе здесь свое глубочайшее объяснение: он служит средством сообщения и тем языком, на котором наши души с наибольшей чистотой и свободой говорят друг с другом. Но в этом наиболее впечатлительном настроении и дух наш бывает повышенно впечатлительным, и боязнь быть оскорбленным отчужденностью как раз в то время, когда больше всего стремишься к гармоничному слиянию душ, приводит к тому, что люди ищут уединенного наслаждения природою и искусством. Как сфера обоюдного понимания, эстетическое приобретает особо высокую культурную ценность, которая становится вполне понятою лишь после того, как предвари-

тельно будет дано более общее выведение значения чисто интенсивного сообщения.

## II ГЛАВА.

### Значение чисто интенсивного сообщения.

Выше было показано, что мы имеем право понимать эстетическое, как чисто интенсивное сообщение. Теперь остается задача выяснить, что мы приобрели, доказав это. Сообщение, повидимому, подводит эстетическую область под одну общую точку зрения с другими областями ценности, чистая же интенсивность указывает ему его особое место. Итак, прежде всего нужно будет исследовать, какое значение имеет для человека сообщение, затем нужно будет доказать, что этическая и логическая области требуют своего восполнения путем чистого сообщения.

Первая из этих задач приводит нас назад к последним условиям и целям человеческой жизни. Их мы достигаем, поскольку они достижимы вообще, путем познавательно-критического анализа. Лишь здесь мышление, как было уже показано раньше, исследует свой собственный закон, так как всякое возражение против последних основоположений познания может произтекать опять-таки лишь из познания; поэтому нужно признать и самые эти основоположения, если только они получены с помощью правильной абстракции. В известном смысле мы приобретаем здесь не только надежнейшую почву, но в то же время и самый общий обзор, так как все, что должно быть познано нами, всегда должно зависеть от условий вашего познания. Быть может, читатель подумает, что эти рассуждения опровергаются приведенным раньше доказательством того, что нелогические ценности с характером требования никогда нельзя бывает вывести чисто логически или, если придать подобному возражению популярную форму, что мы не исключительно мыслящие, но и чувствующие и волящие существа, то такое возражение было бы правомерным лишь в том случае, если бы я утверждал фактическое первенство

познания в том смысле, что приписывал бы ему высшую ценность и желал вывести из него все другие ценности. Но об этом нет здесь и речи, скорее же, дело идет по существу лишь о методическом первенстве, т.-е. о том, чтобы при исследовании последних условий нашего бытия исходить из такой точки, отправляясь от которой всего надежнее можно ориентироваться.

Всякое познание представляет собою совместное действие двух совершенно различных и независимых друг от друга факторов. Прежде всего оно является применением общих принципов мышления, которые во всех отношениях представляются абсолютно всеобщими требованиями. Так называемый закон тождества, напр., есть требование, что каждое содержание мышления должно устанавливаться, как абсолютно равное самому себе. Этот закон проявляется уже в самых элементарных актах мышления. Мало того, уже простое выделение определенного содержания восприятия из масс данного, хотя бы лишь с помощью указательного жеста, основывается на признании этого закона. Такие основоположения совершенно независимы от особенностей отдельной познающей личности, это—основоположения познания вообще. Так как познание, далее, возможно лишь в синтезирующем сознании, а основоположения не имеют ничего общего с индивидуальными особенностями сознания, то можно сказать, что оно принадлежит общей форме сознания вообще. Так как эта общая форма представляет собою форму синтезирующей самосознающей деятельности, т.-е. я, и так как она проявляется в каждом индивидуальном сознании как требование, не зависящее от индивидуального произвола, то ее можно назвать надиндивидуальным я. Далее, основоположения познания оказываются применимыми, по крайней мере, для нас, людей, когда в них влагается особое содержание. Это особое содержание является вторым фактором, необходимым для познания. По сравнению с основоположениями он носит характер случайности или же простой данности. Основоположения никогда не могут породить такого содержания из самих себя. Мало того, они столь же мало мыслимы для нас безо всякого содержания, как и содержание постижимо без формы познания. В какой бы форме ни пытались мы выразить, напр., закон тождества,

никогда нельзя будет избежать при этом понятия того *что*, которое нужно установить, как тождественное. Но это нечто всегда имеет характер данности. Мышление, которое само порождает бы для себя содержание, мы можем сконструировать для себя лишь, как недостижимый идеал, так как оно не только количественно, но и качественно будет отличаться от всего, что мы находим в самих себе. Всякая данность по существу индивидуальна и носит характер непостижимого самого по себе факта. Так как основоположения познания никогда не могут быть выражены помимо данности, то эта данность, а вместе с нею и индивидуальные особенности проявляют в самую деятельность познания. Мы можем выразить это в той форме, что над-индивидуальное я показуемо для нас всегда лишь в ограниченных условиях индивидуального, эмпирического я. Реальный познающий субъект, как стоящий в особых условиях, будет, согласно этому, единичным случаем, наряду с которым мыслимы, а равным образом и показуемы, и другие случаи. Каждый из этих индивидуальных субъектов стоит в особых условиях данности, между тем всем им общи императивные основоположения познания. Но отдельный эмпирический субъект может преодолеть случайность своей индивидуальности не путем выведения всего данного из общих форм мышления, как это всегда пытался сделать рационализм. Поэтому, если он хочет выйти из рамок своей обособленности, ему остается лишь путь эмпирического преодоления этой обособленности. Но такое преодоление возможно лишь тем способом, что индивидуум сравнивает данное ему с данным другим и таким образом восполняет то, что дано ему. Такого рода восполнение возможно опять-таки лишь в том случае, если отдельные индивидуумы в состоянии общаться друг с другом. Здесь не место показывать, каким образом такое основанное на сообщении восполнение имеет место в различных науках. Для нас достаточно, скорее же, того, что сообщение, как эмпирическое условие всякого плодотворного мышления, выведено из принципов теории познания.

Подобно логическим, и моральные ценности нуждаются для своей реализации в сообщении. Правда, нравственность поведения по своей форме является наиболее личным де-

лом индивидуума, так как она заключается в согласии поступков с сознанием долга.—но если обратить внимание на содержание нравственности, то нетрудно будет заметить, что оно всегда указывает на человеческое сообщество. Здесь невозможно дать полного доказательства этого положения, которое к тому же в глазах многих скорее тривиально, чем спорно и сомнительно. Уместно будет, пожалуй, указать лишь на то, что и идеалы нравственного, которые, казалось бы, не заключают в себе ничего социального, неизбежно должны обращаться к сообщению и участию, как к средству. Если идеалом выставляется, напр., подчинение всего случайного и данного нашей самосознающей воле, то первым предварительным условием к этому будет объединение в целях общей работы простого произвола случайно сталкивающихся друг с другом индивидуумов с их стремлениями и желаниями. Но если даже усматривать самую цель нравственной жизни исключительно в развитии личности, то достаточно бросить взор на неизбежную теоретическую и внутренне связанную с нею практическую ограниченность человека, чтобы показать, что такое развитие мыслимо лишь при помощи человеческого общества. Для нас достаточно здесь лишь бегло коснуться отношения нравственности к сообщению, так как в этом случае отпадает то особое основание, по которому мы несколько основательнее остановились на этом вопросе по отношению к логическому.

Как сообщение эстетическое относится к культурной связи всех надъ-индивидуальных ценностей, как чистая же интензивность оно приобретает свое особое положение. Теперь нужно показать, что логическая и этическая области требуют эстетической в этом ее особом положении. При этом мы на время должны оставить в стороне понятие сообщения, чтобы позднее вновь, разумеется, привлечь его к делу. Так как наше познание постоянно должно подводить все данное под законы мышления, то отсюда возникает прогрессирующий процесс. Мышление наше переходит от одного к другому, оно дискурсивно. С этим самым тесным образом связана та трансгрессиентность, которая раньше была уже указана по отношению к логическому. Отдельное предложение, именно, всегда представляет собою лишь фрагмент прогрессирующего процесса мысли. Наше моральное поведение

опять-таки представляет собою непрестанную борьбу; чистой воле постоянно ставятся препятствия и в нас самих и вне нас. Подобно тому, как всякое новое научное открытие неизменно порождает и новые проблемы, так и каждая победа доброй воли утончает нашу совесть и тем самым вызывает новую моральную борьбу. Вот почему—в силу противоречия абсолютных требований морального и логического с нашею ограниченностью, как существ, зависящих от внешних обстоятельств, в этих областях, в особенности, если брать их в их абстрактной чистоте,—никогда не мыслимо полное удовлетворение. Если бы все царство ценностей с характером требования исчерпывалось этими двумя видами, то достижение цели было бы возможным лишь в чисто индивидуальной области чувственной приятности. Последняя в таком случае резко противостояла бы императивным ценностям, наши мотивы распадались бы на две контрастирующих и совершенно несвязанных друг с другом группы, и человеку предоставлялось бы на выбор быть животным или же истощать себя в вечных муках Тантала. Отсюда видно, что оба эти вида императивных ценностей должны найти свое восполнение в третьем, который обеспечивает достижение своей цели и тем самым чистую интенсивность. Содержанием этой чистой интенсивности естественным образом представляется то, что для обеих тех других областей служило средством для того, чтобы при ограничениях нашего положения, по крайней мере, иметь возможность добиваться осуществления своих целей. Сообщение и участие таким образом со степени важнейшего средства возносятся до значения цели и тем самым достигают чистой интенсивности. Правда, эта чистая интенсивность всегда покупается ценою ограничения; это мы лишь отмечаем пока здесь, чтобы впоследствии разъяснить более обстоятельно. Это телеологическое выведение чисто интенсивного сообщения по существу представляет собою не что иное, как мысль Шиллера о необходимости эстетического воспитания (Письма об эстетическом воспитании человека, особенно 11—15 письма). Данное здесь, в виде попытки, изложение отличается однако от Шиллеровского—помимо освобождения от всяких временных отношений—в двух пунктах. Во-первых, мы устроили здесь чисто проблематические подмости понятий „влечений“, с по-

мощью которых Шиллер ведет свои доказательства. во-вторых, выделили основную мысль из связи с педагогикой человечества, в которую Шиллер поставил ее, и тем самым избежали в то же время двусмысленности, заключающейся в том, что у Шиллера эстетическое то ставится на-ряду с этическим, то оказывается подчиненным ему.

Выяснив, каким образом эстетическая ценность представляется телеологическим восполнением логической и этической, мы в то же время приобрели средство к тому, чтобы понять место эстетического во всей культуре. Но для этого необходимо будет выйти за пределы чисто эстетической области и отыскивать эстетическую ценность там, где она в связи с другими ценностями образует фактор более сложной области. Здесь нужно напомнить то, что было уже упомянуто выше, именно, что разделение областей ценностей, хотя оно безусловно требовалось для нашей ориентации, однако не соответствует живой действительности. Таким образом многие, может быть, склонны были возражать против предшествующих рассуждений о недостатке законченности, а тем самым и удовлетворения, свойственном логическому и моральному стремлению, указывая на собственный противоречащий этому опыт. Блажайший анализ показывает, однако, что самые эти личные их опыты обязаны тем удовлетворением, которое они доставляют, вмешательству такого элемента, который сам по себе чужд чистому мышлению или же чистой нравственности. Когда исследователь приходит к счастливому результату, пред ним тотчас же сразу раскрывается бесконечная перспектива новых точек зрения. Абстрактные понятия приобретают как бы жизнь, голые холодные факты слагаются в органическое целое, продукт бесконечной работы представляется ему в без труда дающейся законченности. И то, что испытал сам исследователь, повторяется с каждым, для кого становится понятным все значение известного научного результата. Тогда ему представляется достигнутым то, чего он долго домогался с большим трудом и, может быть, среди тяжелых сомнений в возможности такого достижения. Простительно поэтому, если в такие моменты невозможное кажется очастливленному духу завершенным, если полнота достигнутого закрывает собою массу недостигнутого. Многими из своих замечательнейших

побед науки обязаны такому счастливому энтузиазму, но сам этот энтузиазм по своей природе уже ненаучен. У настоящего исследователя за ним необходимо следует, поэтому, холодное обсуждение, строго логическая проверка и, благодаря этому, очень часто лишь горькое разочарование. Совершенно аналогичным образом обстоит дело, когда человек принимает важное моральное решение, выполняет его и затем успокаивается в радости удачи. Здесь даже еще более ясно, что из состояния действующих мы переходим в состояние созерцающих. И „прекрасная душа“, которая делает добро, как нечто само собою разумеющееся, поскольку ей это удастся, выступает из области чистой нравственности, и она сама почувствует это, как только ей, благодаря ее утонченной совести, представится неизбежный случай новой борьбы. Это переплетение областей ценности в жизни индивидуума я буду еще исследовать точнее, пока же нужно разъяснить принципиально важнейшую форму, в которой эстетическое вмешивается в общую культуру.

Что всякая культурная работа заключает в себе трансгредивентный, противящийся завершению, элемент, это проявляется с особенной ясностью также и в том, что индивидуум может занять в этой культурной работе всегда лишь подчиненное, служебное место. Это наблюдается в том большей мере, чем запутаннее экономическое, социальное, правовое и научное состояние общества. Всякая деятельность отдельного человека вступает здесь в более широкий круг чужих деятельностей, нуждается в разнообразной помощи других и оденывается по значению ее для других. Эта грандиозная связь выводит отдельного человека из узких рамок его ограниченной индивидуальности. Его особая деятельность вытекает теперь из его определенного общественного положения, занимает поэтому место в некоторой более широкой связи, теряет свою случайность и начинает служить известной цели. Но в то же время его работа угрожает утратить свое ближайшее непосредственное значение для него самого. С ограничением области работы суживается и кругозор индивидуума. Хотя он и чувствует себя членом огромного механизма, однако смысл этого механизма начинает ускользать от него. Каждый отдельный человек видит целое лишь с своего собственного места, с точки зрения своей,

быть может, весьма ограниченной задачи, и тем самым культурное целое, для которого он работает, утрачивает для него характер великой целесообразности и превращается в простой внешний гнет. Мало того, когда, благодаря прогрессирующему разделению труда, уже и руководящие индивидуумы становятся неспособными обнять взором целое, то характер целесообразности рискует стать непостижимым не только для ограниченного познания подчиненного работника, но утратиться и для всего общества в его целом. Но даже в том случае, когда этой последней страшной возможности нет налицо, положение отдельного человека довольно смутно и неопределенно. Он вынужден уже был отказаться от наслаждения быть целым, а теперь у него отнимается и возможность чувствовать себя членом целого; он становится простым колесом в машине, смысл которой остается навеки непонятным для него. Из этого печального положения он может выйти лишь в том случае, если он научится расширять самого себя в чисто интенсивном созерцании и непосредственно чувствовать то, чего он не может достигнуть путем мышления и поведения. Но это возможно лишь в том случае, если форма и великое значение культурного целого, которому он принадлежит, раскроются ему непосредственно эстетически. Величие могущественного государства, несомненно, остается навеки недоступным мышлению многих граждан, и даже в тех случаях, когда мысль способна возвыситься до этого, возникают в то же время сомнения в обновляемости этого величия. Но полк солдат, с музыкою марширующий мимо, государь, окруженный первыми людьми своего государства,—это такие явления, величие и значение которых каждый может пережить непосредственно. Культурная общность существует для каждого, всегда лишь поскольку она раскрывается в таких живых наглядных образах. В особенности важны эти живые воплощения, когда они в то же время становятся составными частями индивидуальной жизни. В таком случае их можно назвать *формами жизни* или *жизненными формами*, так как они служат формами <sup>1)</sup>, в которых жизнь отдельного чело-

<sup>1)</sup> Едва ли нужно напоминать о том, что понятие формы жизни не имеет ничего общего с формой, которая была определена как одна из сторон эстетического оформления.

века вдвигается в общую жизнь, и в то же время они сами по себе жизненны. Нигде, пожалуй, мы не находим эти свойства в такой мере объединенными, как в языке. Поэтому то и национальная общность обязана языку своей особою внутреннею сплоченностью. И в тех случаях, когда обособляются более тесные кружки, в союзах и общественных или семейных кругах легко возникает своего рода тайный язык, который в одно и то же время и объединяет кружок посвященных лиц, и обособляет его. Аналогичным образом и религиозная община объединяется формами культа, и часто можно наблюдать, что она тем теснее, чем глубже проникают эти формы в жизнь каждого ее члена. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в религиозных расприх народов вопросы культа часто играли большую роль, чем вопросы веры; и с полным равом в настоящее время народы ожесточенно борются за сохранение своего языка, как могущественнейшего средства своей самобытности.

Формы жизни означают превращение культурных задач и культурных обществ в образы, доступные эстетическому сопереживанию. По сравнению с чисто эстетическим наслаждением природою и искусством они имеют то преимущество, что вплетаются в самую жизнь. Но они окупают это преимущество тем, что они лишены той бесспорности и законченности, которыми отличаются художественное произведение или прекрасный предмет природы. Жизненная форма всегда в то же время представляет собою и нечто другое. Благодаря этому становится возможным, что внеэстетические требования вторгаются в нее и нарушают покой сопереживания. Привычные формы нашего родного языка сокращаются ради удобства, смешиваются для наименования неизвестных до тех пор вещей с лишь внешним образом связанными с ними составными частями. Всякого рода культ, всякое наглядное воплощение государства подлежит критическим возражениям рассудка против их содержания. В противоположность этому чистое произведение искусства хотя и отрешено от целого культурной жизни, зато завершено само по себе и, поскольку оно закончено именно как художественное произведение, не подлежит нападкам. Но возможен и такой в особенности счастливый случай, что художественное произведение одновременно является и жизненною фор-

мою. Народные эпосы или с самого начала обладают таким значением или приобретают его с течением времени, как важнейшее общее достояние народа. Искусство всегда было внутренне связано с культом, и этой связи обязаны своим возникновением оба великие оригинальные архитектурные стили—античный греческий и готический. Справедливо, конечно, то, что художественное произведение, благодаря этой связи, несколько утрачивает свою самостоятельность. Но эта утрата более чем выкупается тем, что традиция и народное сознание приобретают таким образом внутреннее единство формы и выражения. Лишь там, где рассудочная критика обращается на содержание этих жизненных форм искусства, проступает наружу та опасность, которая таится в этой связи для эстетической чистоты. Тогда утонченное нравственное чувство *Платона* обрушивается с критикой на песни Гомера, тогда неприязнь к религиозной системе, кажущейся неправильной, прорывается в иконоборчестве, тогда же, с другой стороны, хранительница старых преданий, церковная или государственная власть становится недоверчивой к свободному художественному творчеству, так как она опасается, что элемент переворота тайно прокрадется в ее собственные формы выражения.

Условием того, чтобы художественное произведение могло быть живую формой, не опасаясь за то всяких нападков со стороны, чуждых искусству, является, как мы видели, свобода от критических нападков всякого содержания, являющегося общим достоянием. Сообразно с этим и приобщение членов культурного сообщества к этим жизненным формам всюду является чем-то, само собою разумеющимся, естественным. Индивидуум принимает эти формы, в которых он вырос, как нечто данное, как то что не может и не должно быть иначе. Однако все формы всегда в то же время возникли из деятельности человеческого духа, и эта деятельность медленно или внезапно преобразовывает их. Поэтому можно сказать, что они представляют собою природу в духе, или, с равным правом также,—дух, ставший природою. Именно в этом сочетании лежит их особое значение. Они представляются индивидууму, как наследство, он может всецело отдаться им, но в то же время он самостоятельно работает с их помощью и в них. Они обладают успокоительной на-

дежностью природы, без ее чуждости нам, и в то же время бодрящую активность духа без его вечных мучительных вопросов. Поэтому они способны расширить личность за ее узкие рамки, не принижая ее до уровня простого служебного орудия.

Делая отдельного человека соучастником в благах культурной общины, форма жизни в то же время связывает более тесными узами самое эту культурную обшиву. Ее сочлены объединяются уже не гнетом простой потребности, но подливным общим жизненным содержанием. Человек обретает в обществе не только защиту и помощь, но и родину. Поэтому его принадлежность к обществу определяется уже не подсчетом практических выгод, которые всегда могут перевесить другие выгоды, но оно становится необходимой частью его собственной жизни, без которой он более уже не может себя мыслить. Однако сказать, что жизненные формы служат лучшим связующим средством для солидарности общества, значило бы лишь слишком поверхностно понять значение этих жизненных форм для человеческих сообществ. Они, скорее же, являются в то же время необходимым выражением культуры общин. Каждая такая община существует лишь благодаря всем тем содержаниям, которые признаются ее сочленами, как по существу общие. Это признание однако вполне осуществляется лишь когда оно находит себе выражение в жизненной форме. Насколько распространяются наши знания, культурные общины не имеют самостоятельного существования вне образующих их индивидуумов; но так как они действительно имеются налицо для этих индивидуумов, поскольку они приобрели жизненную форму, то можно сказать, что лишь жизненные формы впервые создают истинное бытие культурных общин. Их можно было бы также сравнить с выразительными движениями, поскольку лишь в этих движениях внутренняя жизнь в то же время проступает наружу. Художественные же произведения имеют то преимущество пред остальными жизненными формами, что, в силу их законченности и самостоятельности, их может пережить и тот, для кого соответствующие содержания лишены уже сами собою разумеющегося значения. Поэтому они дают возможность расширить культурную общину и в пространстве и во времени за обычно

поставляемые ей границы. Народ сохраняет живую связь со своим прошлым, поскольку для него еще возможно понимать художественные создания этого прошлого без ученого посредничества. Так как по отношению к поэтическим произведениям это возможно до тех пор, пока язык не слишком изменился, то консервативная тенденция сложившегося литературного языка у всех наций с богатым литературным прошлым вполне обоснована. Где же связь с прошлым уже оборвалась, там ее можно установить лишь путем ученого посредничества. Вот почему это посредничество, когда народ обращается к своим полузабытым предкам, выполняется почти что с религиозным благоговением. Далее, искусствоведение и, пожалуй, одно лишь оно может более интимно ознакомить человеческое общество с совершенно чуждыми по культуре другими народами; поэтому когда *Грдер*, выражавший желание, чтобы ничто человеческое не осталось ему чуждо, создал идею мировой литературы,—то это было делом величайшей важности.

## III ГЛАВА.

### Отношения эстетического и логическому и этическому.

После того, как мы изложили принципы, из которых можно постичь культурное место эстетического, возможным становится также исследовать и весьма сложные отношения эстетического созерцания к добру и истине. Многократное рассмотрение этих проблем с самых различных точек зрения в столь же значительной мере подготовило разрешение их, как и затруднило. Прежде всего здесь необходимо внести порядок в хаотическую путаницу, дабы не отнести в одну группу самых различных явлений, благодаря сбивающему с правильного пути влиянию общих понятий. Поэтому в обсуждении этих вопросов нельзя будет избежать известной логически-схематической сухости.

Исследование взаимоотношения трех обширных областей ценностей можно предпринять по двум категориям: тождества и причинности. Возможно, именно, или задаться вопросом, в какой мере оцениваемые предметы одни и те же, или же

другим вопросом, каким образом ценности одного порядка служат целям другой области ценностей. Если задаться вопросом тождества, то необходимо предварительно установить, что такое то, о тождестве чего возникает у нас вопрос. Ясно наперед, что речь может идти здесь не о тождестве ценностей, которые необходимо, ведь, иные в каждой области, но лишь о тождестве оцениваемых предметов. Этот вопрос тождества прежде всего можно было бы понять в том смысле, что нам надлежит исследовать, в какой мере совпадает область возможного применения различных способов оценки. На этот вопрос не трудно было бы ответить. Уже из того, напр., что „истинное“ может быть лишь суждениями, а „прекрасное“ — лишь созерцаниями, следует, что предметы одного способа оценки могут подлежать другому способу оценки не прямо, без дальнейших ограничений, но, в лучшем случае, лишь после преобразования их или если обратиться в них внимание на иную сторону. Но разъяснение этого вопроса вообще лишено особого интереса, так как культурное значение известной области ценностей основывается не на всем том, к чему вообще можно приложить соответствующий способ оценки, но на более узком круге предметов, который с точки зрения данного способа оценки кажется положительно ценным. Вопрос тождества означает, следовательно: будет эстетически ценное в то же время ценным логически и этически, и наоборот? Этот вопрос и его обращение должны быть разъяснены по отдельности, так как при наличии частичного тождества получится различный ответ. Так как, далее, области приложения различных способов оценки не совпадают друг с другом без дальнейших оговорок, то ценный предмет одной области нужно мыслить преобразованным таким образом, чтобы он вообще мог рассматриваться с точки зрения другого способа оценки.

В этом особом смысле нужно повести теперь исследование прежде всего соотношения эстетической и логической областей. Здесь однако смысл вопроса еще в другом направлении нуждается в ближайшем определении. Именно, при этом нельзя обсуждать отношение истинного к прекрасному в таком совершенно общем смысле, что „истинное“ обнимает собою сумму всех возможных истинных суждений, так как эта сумма хотя и является совокупностью всего

имеющего в возможности логическое значение, однако она совершенно необозрима и в составных своих частях в высшей степени различна по ценности. Относительно всего мыслимого может быть неисчислимо множество истинных суждений, которые однако или никогда не придут на ум человеку, или же, если бы они при случае и пришли ему на ум, не могут однако притязать на какое-либо самостоятельное значение. Область, о которой идет речь у нас, есть, скорее же, область истин, имеющих научное значение. В этом определении проступает трансгрессионный характер логической ценности, согласно с которым отдельная истина приобретает действительную ценность лишь благодаря приходящему значению. Таким образом вопрос можно было бы формулировать следующим образом: будет ли научно ценная истина, если ее преобразовать в созерцание, в то же время ценною и эстетически? Если поставить такой вопрос, то сейчас же обнаруживается, что вообще возможность преобразования в созерцание не в одинаковой мере свойственна всем научным истинам. Закон тождества, основные мысли критики чистого разума или же учение об уравнениях высшего порядка едва ли допускают такое преобразование или, во всяком случае, допускают его с большим трудом, чем, напр., основная мысль *кантовой* этики, или великое историческое прозрение, или же *дарвиновское* учение об естественном отборе. Но если даже мы ограничимся кругом вообще допускающих наглядно созерцательное изображение научных истин, мы легко подметим, что эстетическая ценность подобного изображения отнюдь не дава уже вместе с научным значением изображаемой истины. Это справедливо, как мы уже сказали раньше, даже по отношению к той пограничной эстетически-логической оценке созерцательности, которая представляется в красоте математического изложения. Это изложение красиво, ведь, не потому, что оно научно плодотворно, но лишь потому, что эта научная плодотворность представлена таким образом, что сведущий человек легко и безошибочно схватывает ее. Равным образом и в том случае, когда научная истина делается, напр., главною идеею поэтического произведения, эстетическая ценность его отнюдь не дана уже вместе с ценностью истины. Даже для самого убежденного сторон-

ника кактовой этики драма не станет еще прекрасною оттого, что в ней господствует идея долга. Отнюдь нельзя, стало-быть, сказать, что научно-ценная истина, если сделать ее наглядно созерцательной, тем самым прекрасна. Быть может, некоторые попытаются защищать в данном случае более скромное утверждение, что истина, по крайней мере, предоставляет особо выгодные условия для прекрасного. Но и это можно было бы выставить лишь как не подлежащее доказательству убеждение, которому факты по крайней мере не везде благоприятствуют. Даже те, кто не верит в привидения, должны признать за ними поэтическую актуальность, равно как и за наивным олицетворением предметов природы и за многими полными глубокого смысла, но опровергнутыми исторической критикой анекдотами. Конечно, ныне могут думать и так, что в подобных вещах сокрыта более глубокая истина лишь под несоответствующей ей оболочкою. С этим они, быть может, свяжут утверждение, что эстетическому изображению подлежит лишь особый или, пожалуй, особенно важный класс истин. Но это утверждение можно лучше проверить, если поставить вопрос тождества в обратном порядке, т.-е. задаться вопросом, заключает ли в себе эстетически ценное, взятое само по себе, в то же время логическую ценность.

Утверждение, что в прекрасном воплощается истина, настолько древне и в столь различных формах выставлялось постоянно вновь <sup>1)</sup>, что вполне заслуживает более обстоятельного рассмотрения. Сюда не относятся те воззрения, которые склонны допустить эстетическое лишь под тем условием, чтобы оно служило целям познания. Подобного рода мысли относятся уже к точке зрения причинности и, кроме того по большей части связаны с резкою критикой действительно прекрасного. Эта критика *implicite* содержит в

---

<sup>1)</sup> Исследовать это утверждение в его различных формах у отдельных эстетиков, начиная с Платона, значит почти что написать историю эстетики. Оно простирается почти у всех идеалистических эстетиков. Как бы ни разнообразны были значения слова „идея“, они едва ли могут освободиться от интеллектуалистического элемента.—Параллельно идеалистическому ряду идет натуралистический, „отражения природы“ или „естественности“ которого равным образом совпадают с его эмпирическим привидением поваяния.

себе признание того, что эстетическое в большей части случаев не удовлетворяет этим требованиям познания. Напротив, те воззрения, о которых идет здесь речь, утверждают, что прекрасное само по себе, если только оно прекрасно, в то же время выражает существенную истину. Такие мысли осознанным или неосознанным путем — часто возникают на почве такого мирозерцания, которое не останавливается на вещах, какими мы их переживаем, но ищет в них зерно истинного бытия. Это зерно истинного бытия должно наглядно созерцательно проявиться в прекрасном. Исторически почти всегда с таким воззрением связывается платонизирующий реализм понятий, хотя логически он и не необходимо связан с ним. Переход к эстетическому обретается при этом в том наблюдении, что художник в своей передаче опускает бесчисленные случайности природы. Это опущение случайного должно служить целям изображения истинной общей сущности. В аналогичном смысле уже *Аристотель* утверждал, что поэзия носит более философский характер, чем история. И *Винкельман*, с целью возвысить идеал красоты человеческой фигуры над всеми эмпирическими случайностями, воспринял в свое учение платоновские элементы, которые продолжали оказывать свое влияние и на дальнейшее развитие немецкой эстетики и привели *Шопенгауэра* к тому, что он вдвинул в свою волюнтаристическую метафизику платонизирующую рационалистическую эстетику. Эти попытки отпадают, как только мы окончательно откажемся от того предрассудка, будто общее понятие представляет собою сущность вещей. Однако можно отказаться от этого платонизирующего элемента обсуждаемого утверждения и тем не менее стараться сохранить самое это утверждение. Путь к этому можно, пожалуй, указать, исходя из *Гегеля*, так как идея хотя и представляется *Гегелю* сущностью вещей, однако он понимает под этою идеею не общее понятие, но конкретный, разумно действующий дух. В прекрасном и раскрывается именно этот дух в отдельном созерцании. У *Гегеля* ясно проявляется то, что у других защитников воззрения, о котором идет сейчас речь, лишь полубессознательно примешивается к делу: именно, что эмпирическим базисам этой теории служит принцип выражения. Во всем прекрасном выражается

внутренняя жизнь, и эта внутренняя жизнь всегда является для Гегеля какой-либо ступенью реализации духа или идеи. Совершенно ясно примешивается сюда также то значение, которое эстетическое имеет для познающего человека, как факт. Ведь для нашего понимания жизни и мира, несомненно, в высшей степени важно, что вообще существует эстетическое. В чем заключается эта важность, это стремится показать вся эстетика. Но эта важность—нечто совершенно иное, чем упомянутое отображение истины в самом отдельном эстетическом впечатлении. Едва ли кто будет утверждать, что нравственный поступок заключает в себе познание истинной действительности, тем не менее большинство согласится с тем, что существование нравственных поступков в высшей степени важно для нашего познания. Совершенно так же и по отношению к эстетическому мы должны разграничить оба эти вопроса. отождествление их у Гегеля нельзя, конечно, рассматривать, как случайное смешение: у него это отождествление самым тесным образом связано с той основной предпосылкой его системы, что раскрывающийся в природе и истории дух тождественен с нашим мышлением.

Если мы устраним, таким образом, все несущественные составные части из занимающего нас положения, то остается следующее его основное зерно: во всем прекрасном раскрывается истинная сущность вещей, которая в конце концов тождественна с тем, к чему стремится всякая наука, хотя науке до сих пор и не удалось выразить в ясных логических иснятиях того, что в прекрасном схвачено интуитивно. Против этого утверждения прежде всего нужно возразить, что всякое эстетическое переживание само по себе изолировано и поэтому ничего не может доказывать относительно связи внеэстетического мира. Воспринимаемое эстетически имеет основание своего бытия в самом себе и не нуждается для своего оправдания в ссылке на какой-либо вне его лежащий факт. Зато, наоборот, существование прекрасного ни в коем случае не служит доказательством того, что тот характер жизни и гармонии, который проявляется в нем, господствует также и во внеэстетическом мире. Но тем самым опровергается и самое положение; и то, что остается от него, с одной стороны, является значительностью существо-

вания прекрасного для нашего мирозерцания, с другой же — возможностью претворить *наши* познания в живое эстетическое созерцание. Эта последняя возможность уже потому однако ничего не доказывает в пользу обсуждаемого положения, что истина соответствующего познания отнюдь не является необходимым условием для этого. В великих художественных произведениях выражаются противоположные друг другу мирозерцания. Это важно принять во внимание для понимания более старинных поэтических произведений. Они никогда не раскроются тому, кто ищет в них лишь отражения своего собственного мирозерцания. Лишь кто воспитывает себя к тому, чтобы уловить своеобразный дух каждого произведения, тот научится понимать из них и чуждые ему настроения и убеждения прошлых поколений. Не всегда возможно с такою же справедливостью отнестись к художественным произведениям нашего времени, если в них излагаются мысли, которые мы должны или разделять или бороться с ними. В подобных случаях воздействие поэзии приобретает большую, полную жизни, мощь, но эстетическая ценность простирается в ней с меньшей чистотой.

Теперь можно задаться еще вопросом, каким образом это утверждение, ошибочность которого мы показали, постоянно вновь могло появляться на сцену. Помимо указанного уже раньше сочетания его с сродными обоснованными мыслями, здесь нужно принять во внимание еще различные другие причины. Прежде всего живая восприимчивость к ценности и силе эстетического легко может повести к тому, чтобы видеть в нем откровение глубочайшей истины. С этим сочетается, далее, склонность гармонически разрешать различные дисгармонии мира. Наконец, ко всему этому присоединяется еще желание оправдать прекрасное, превращая его в познание, пред рассудком. Это желание сродно *кантовой* идее выведения эстетического из логического; можно сказать, желание это является метафизической, а мысль *Канта* — методологической формой одного и того же стремления. К этому присоединяется еще то, что нашему стремлению к знанию смутно предносится цель, которая сочетается с достоверностью познания непосредственную наглядность и полную удовлетворенность эстетического созерцания.

Эта недостижимая для нас, людей, цель кажется осуществленной в прекрасном по своей форме, хотя здесь всюду отсутствует объективное познавательное значение. Подобные мысли, которые будут еще занимать нас впоследствии, указывают однако не столько на тождество оцениваемых предметов в обеих областях, сколько на общность их конечных идеалов.

Если поставить вопрос о тождестве этического и эстетического прежде всего в том смысле, будет ли нравственно доброе также и прекрасным в широком смысле слова, то с самого начала придется сделать такое же ограничение, как и по отношению к логическому. Именно, это, повидимому, столь же мало свойственно нравственной воле, как и научной истине. Следовательно, и здесь вопрос этот, нужно ограничить в том смысле: будет ли все нравственное, поскольку оно проявляется наглядно-созерцательно, в то же время и эстетически ценным. Легко видеть, что здесь условия для положительного ответа представляются более благоприятными, чем по отношению к логическому, так как нравственность, простирающаяся в явлении, необходимым образом будет человеческим выражением, следовательно, в этом отношении принадлежит к одной и той же области эстетическим. Нравственно в строгом смысле слова то поведение, которое проистекает из сознания долга. Уверенность в том, что известный поступок носит именно такой характер, а не то, что наши склонности случайно согласуются с содержанием долга, может получиться лишь в том случае, если имеется налицо ясно распознаваемая борьба долга со склонностью. Нравственность воли может, следовательно, проявиться лишь там, где она пробивается чрез сильное препятствие. Поэтому, при наглядном созерцательном изображении нравственного поведения, не может возникнуть прекрасное в узком смысле слова, так как оно служит выражением гармоничной в самой себе жизни. Форма, в которой проявляется нравственное, напротив, вполне соответствует модификации возвышенного. Однако основная мысль *этики* будет понята совершенно ложно, если нравственность *человека* будет полагаться в часто повторяющихся, победоносно преодоленных, нравственных конфликтах. Всякое нравственное воспитание и самовоспитание стремится, скорее же, к

тому, чтобы привести склонности в гармонию с долгом и, благодаря этому, избежать нравственной борьбы в обыкновенных случаях. Равным образом, мы говорим о нравственных природных задатках в тех случаях, когда склонности согласуются с долгом. Сложившийся нравственно характер будет проявляться в том, что во многих случаях, которые менее установившимся личностям будут стоять борьбы, его поведение будет правильным безо всякой борьбы. Такая нравственная личность проявляет себя, следовательно, в общем в чуждой борьбе естественности и свободе, ее проявления относятся, как это показал Шиллер, к области прекрасного в узком смысле слова. Однако и здесь момент возвышенного близок, так как подобный характер никогда не слагается окончательно без внутренней борьбы, и так как далее, при утончении совести, почти неизбежно будут возникать новые конфликты. Сообразно с этим нравственное, поскольку оно вообще проявляется наглядно созерцательно, будет казаться ценным и для эстетического созерцания, притом как нравственное поведение—в форме возвышенного, а как нравственный характер—в форме прекрасного. При этом нужно подчеркнуть, что наиболее характерное проявление нравственной жизни относится не к самому ядру эстетической области, но к модификации эстетического. Это показывает, что нравственное, даже поскольку оно проявляется наглядно созерцательно, нельзя без дальнейших оговорок отождествлять с эстетическим.

На обращение нашего вопроса, именно, представляет ли собою эстетически ценный предмет необходимо в то же время и нравственную ценность, нетрудно в этой его форме ответить отрицательно. К области эстетического, несомненно, относится много такого, к чему нравственная оценка совершенно неприложима. Бессмысленно задаваться вопросом о нравственности прелестного дерева или же красивого животного. Проблему эту можно было бы прежде всего сузить в том смысле, служит ли красота гарантией нравственной ценности в самосознающем человеке, т. е. там, где нравственная оценка вообще возможна. Ясно однако, что и на этот вопрос нужно ответить отрицательно. Прежде всего красота человеческого тела заключает в себе много таких элементов, которые представляют собою лишь наглядно со-

зерцательное выражение внутренней гармонии его органических функций. Но даже и поскольку духовная сила в более узком значении слова находит себе выражение в человеческом облике, красота зависит от внутренней гармонии, а возвышенность от преобладающей силы духа. Но гармония столь же хорошо может проступать и там, где вообще нет еще сознания нравственных требований и человек следует своим, по особому благоволению природы, гармоничным в самих себе инстинктам, как, напр., там, где склонности находятся в полной гармонии с долгом. Равным образом возвышенность мощного духа не зависит от той цели, которой служит эта мощь. Великий преступник может быть столь же возвышенным, как и мученик. Таким образом область эстетически ценного всюду далеко выходит за границы нравственно ценного. Многие выдающиеся эстетики без дальнейших рассуждений признавали это, и, несмотря на то, пытались притти к отождествлению обеих областей путем косвенного перенесения. Так, уже *Кант* видел в прекрасном символ нравственного, и *Шиллер* <sup>1)</sup> развил затем главнейшую из мыслей, которые здесь еще нераздельно были заложены вместе. *Шиллер* полагает, что объект кажется нам прекрасным, если он пробуждает в нас, при его созерцании, идею свободы. Это бывает в тех случаях, когда форма кажется нам порожденною внутренней необходимостью. Прекрасный предмет должен казаться совершенным, и это совершенство должно восприниматься, как свободно порожденное изнутри. Не трудно видеть, насколько это объяснение совпадает по существу с защищаемой нами теорией прекрасного в узком смысле слова. Свобода, проявляющаяся таким образом в прекрасном, является, по *Шиллеру*, символом нравственной свободы. В этом утверждении заключается слабость теории *Шиллера*, так как нравственная свобода означает, ведь, повиновение закону, который создается, как нравственно необходимым. Правда, это повиновение происходит из свободного самоопределения, но оно имеет место как раз там, где это свободное нравственное определение вступает в борьбу с другими сторонами личности. Лишь

<sup>1)</sup> Теорию *Шиллера* вновь принял *Литте*, напр., *A. f. z. Ph.*, IV, 459 сл.

Принципиально недостижимая для нас, людей, степень совершенной святости осуществила бы такой случай, где нравственная воля определяла бы свое проявление с характером силы природы так, чтобы это подразумевалось само собою. Если, следовательно, мы символически поймем гармоничную в себе свободу чистой красоты, то она может быть лишь символом того идеала, в котором нравственность преодолела все эмпирические границы; но тем самым она утратила также и все то, благодаря чему она была для нас нравственностью. Это символическое единство указывает, следовательно, в этическом, как и в логическом, не на общность предметов, но на внутреннюю связь идеалов.

Форма, в которой *Лотце* <sup>1)</sup> развил дальше мысль *Канта*, превосходит теорию *Шиллера*, поскольку значение принципа выражения здесь не привносится лишь бессознательно, но высказывается отчетливо. *Лотце* понимает все эстетическое, как выражение. И линия или мелодия прекрасны потому, что они выражают для нас определенные душевные волнения и позволяют симпатически сопережить их. Эти душевные движения, далее, должны по форме своей быть одинаковыми с теми, которые проявляются при нравственном поведении. Такая психологическая теория много уступает по глубине мысли *Шиллера*: она не указывает на соотношение идеалов, и ее очень просто можно опровергнуть, поставив вопрос — соответствует ли вообще особая форма душевных движений нравственному поведению, так как на этот вопрос нетрудно ответить отрицательно. Нравственное поведение, вытекающее из долга; нравственность характеризуется, поэтому, направлением воли, а не характером душевного движения, в котором воля проявляется. Этим, конечно, еще не могла бы исключаться та возможность, что фактически нравственной воле соответствует особая форма течения наших мыслей и чувств. Но самый беглый обзор фактов показывает, что этого нет на самом деле. Один человек может путем мощного, быстрого решения стать господином над дурными побуждениями, другой же преодолевает их упорным трудом, с помощью медленной привычки,

<sup>1)</sup> Über den Begriff der Schönheit, 8—17 по Separat-Abdruck. Корота крпятака Лотце у *Volkelt*, Symbolbegriff, 64 сл.

Опасность поддаться дурным побуждениям для одного проистекает из косности и нерешительности, для другого же— благодаря пылкости и поспешности. Иные из-за последовательного проведения одной задачи легко просматривают другие обязанности, иные же благодаря взвешиванию на все лады, какой поступок в данном случае будет справедливым, никогда не доходят до самого справедливого поступка. Во всех этих случаях для нравственного состояния требуются весьма разнообразные душевные движения. Тем самым опровергается особая форма теории *Лотце*, и ее ценное содержание может лежать лишь в направлении *миллеровых* идей.

С точки зрения категории тождества отношения областей ценностей друг к другу были поняты по существу логически; с точки же зрения причинности я хочу разъяснить ту помощь, которую деятельности одной области ценностей оказывают целям другой. И здесь я начинаю с отношений эстетической области к логической, при чем прежде всего задаюсь вопросом, какую роль эстетический элемент играет в науке, а затем вопросом, каково значение науки для эстетического созерцания и художественного творчества.

К необходимым деятельностям относится, наряду с исследованием, прежде всего изложение. Всякий прогресс знания зависит, ведь, от того, что результаты и методы его сообщаются другим. Это сообщение должно совершаться самым благоприятным для усвоения образом. Это не простое требование, напр., удобства, но лежит всецело в интересах самой науки, которая требует, чтобы читатель или слушатель усвоил передаваемое ему, применял его на практике или развивал далее теоретически, чтобы он не оставался, следовательно, в состоянии пассивной восприимчивости долее, чем это необходимо. Сообразно с этим первое требование, предъявляемое к научному изложению, заключается в том, чтобы это изложение было ясно и по возможности просто, без излишних запутывающих деталей. Уже это первое требование обнаруживает внутреннее сродство с принципами художественной выработки формы. Но к этому первому, по существу отрицательному, требованию присоединяется другое, положительное. Возможно дать такое научное изложение что вся полнота мыслей и вытекающих

из них следствий становится обояримом как бы наглядно-созерцательно. Мы уже неоднократно упоминали выше об этом пограничном случае эстетического. Такое изложение позволяет подготовленному читателю быстро перейти к самостоятельности, так оно наглядно представляет ему общую связь, не изводит его окольными путями, цель которых до времени остается для него неясною. Мы охотно называем также подобное разрешение научной задачи изящным, так как при всей своей простоте оно в то же время настолько последовательно, что каждый шаг кажется необходимо вытекающим из предыдущего. Средство подобного изложения с эстетическим сказывается и в том, что мы при этом обращаем внимание не только на результат, но останавливаемся и на самом решении, а затем и в том, что основная мысль как бы придает органический характер всему изложению. Мы можем назвать эту деятельность полуэстетической, так как суть дела здесь не в выражении в эстетическом смысле слова, но в изложении мыслей.

Но есть также одна отрасль науки, в которой необходима вполне эстетическая деятельность в изложении. История имеет целью так изобразить отдельную, однажды данную связь событий, чтобы ее возможно было сопережить <sup>1)</sup>; история пользуется для этого по существу теми же средствами, что и поэзия. Но эти средства служат здесь научной цели, познанию, поэтому историю нельзя назвать искусством, как это иногда делают. Историческое изложение не обладает также бесспорным бытием художественного произведения, но в каждой из своих составных частей подлежит сомнению, действительно ли все было именно таким образом. Разумеется, это сказывается и в выборе средств: историк здесь более связан, чем поэт. Художественная деятельность бывает здесь, как и в других областях науки, полуэстетической, играет служебную роль.

Изложение и тем самым эстетический фактор не присоединяются однако к исследованию лишь внешним образом,

---

<sup>1)</sup> *H. Rickert*, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Erste Hälfte, Freiburg i. B., 1896.—Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Freiburg i. B. 1899 (обе работы в русск. пер.).

как это может показаться на основании предшествующих рассуждений; внутренняя необходимость и наглядность связи понятий, равно как и внутреннее сопереживание с историческими лицами, скорее же, с самого начала имеются налицо в духе исследователя. Поэтому научно прекрасное изложение столь же мало можно создать по правилам, как и художественные произведения. Подобно тому, как в искусстве выражаемое содержание вступает в неразрывную связь с формой, так и в науке мысль с ее изложением. Мысль создает себе форму, и наоборот, всякая хорошая форма, будет ли она систематикой или алгоритмом, порождает новые мысли. Не только у *Канта* систематика является образующим систему фактором. Это единство мы можем проследить до самого духа мыслителя: и научный гений проявляется в необходимой внутренней связи содержания и формы своего мышления. Утверждение *Канта*, что научных гениев не бывает, правильно в той мере, что эти гении, строго говоря, бывают полуэстетическими, так как логическая связь мыслей доступна всякому нормальному уму, но наглядный обзор их, который впервые воздействует собственно творчески, изобличает великого мыслителя. Так как в науке этим внутренним значением обладает полуэстетическая или, в истории, эстетическая составная часть, то возможно и до известной степени правильно оценивать научные произведения, соотносясь с нею. С точки зрения такой оценки они приобретают тогда и имманентность эстетического; отдельное произведение, которое с научной точки зрения всегда может быть лишь вкладом и переходной ступенью, приобретает тогда несравнимую собственную ценность, становится в своем роде единственным, что нельзя превзойти.

Значение научных деятельностей в эстетической области нужно рассмотреть по отдельности для эстетического созерцания, для художественного творчества и для критики. Для созерцающего научные познания могут столь же хорошо играть роль, как и всякого другого рода опыт. В лесу иначе чувствуют себя лесничий, чуждый природе горожанин, и, в свою очередь, обладающий разносторонними познаниями знаток жизни животных и растений, хотя бы каждый из них лишь отдавался впечатлениям и не думал о своих специальных занятиях. Для лесничего лес—интимно знако-

мая родина, для горожанина—чуждо-романтическая область учевый друг природы в каждом клочке мха и в каждом пне видит микрокосм самых разнообразных живых созданий, всюду раскрываются ему животные и растения, которые не могут обойтись одно без другого и в то же время борются друг с другом, — вечно одинаковая и вечно меняющаяся тайна жизни. При этом он не нуждается в том, чтобы его специальные познания всплывали в его сознании, мало того, этого даже не должно быть; они влияют, скорее же благодаря тому, что они сделались частью его личности. Аналогичным образом звездное небо приобрело для всех нас новое эстетическое освещение, после того как эти дружественно светящиеся точки стали вещать нам о громадных солнцах, луч которых нуждается в столетиях для того, чтобы дойти до нас. Выше уже не раз было упомянуто, что для эстетического соприкосновения художественных произведений, выросших на чужой культурной почве, могут понадобиться разнообразные предварительные знания. Интеллектуальности созерцания как раз соответствует и необходимость интеллектуальной подготовки созерцания.

Для творящего художника наука может быть важной прежде всего, поскольку она помогает развитию его личности. К этому общему значению присоединяется затем специальная подмога, которую оказывают ему научные познания при выработке его техники или при понимании изображаемых им форм природы. Так, перспектива и анатомия оказывают услуги живописцу, статика—архитектору, акустика—музыканту. Более стоит под вопросом то, полезно ли для художника научное проникновение в цели его деятельности, т.е. эстетика. Это непосредственное чутье и развитый на хороших образцах вкус, конечно, важнее для него в этом отношении, чем всякая теория. Проникновение в философские принципы его деятельности—это скорее человеческая, чем художественная потребность и, сама по себе взятая, встречается, конечно, не у всякого художника. Правда, в тех случаях, когда поверхностные теории популярной эстетической болтовни угрожают внести путаницу в чувство художника, знакомство с более серьезными философскими попытками послужит художнику предохранительным и целебным средством. Не следует забывать и того, что в опытах

художника в его мастерской часто играют роль также и эстетические правила.

Совершенно иначе обстоит дело с значением теории для эстетического критика. Хотя всякая эстетическая оценка необходимым образом исходит из непосредственного впечатления, но она не может остановиться на этом и должна дать себе отчет об основах этого переживания. При этом критик должен стремиться к исключению всего того, что относится к случайным особенностям его индивидуального склада. Если он тогда по возможности чисто воспринял впечатление от художественного произведения, он должен будет стараться уяснить себе, какие специфические своеобразные черты создают ценность этого произведения и в силу каких недостатков возникает нарушение этого впечатления, если нарушение это имеется налицо. Критик никогда не должен подходить к художественному произведению с правилами, но он должен припомнить правила, когда речь идет о том, чтобы анализировать впечатление с рассудочной точки зрения. Что критик должен пользоваться при этом и теми особыми познаниями, которые необходимы уже для простого восприятия соответствующего произведения, это подразумевается само собою. Что касается значения такой критики для развития эстетической восприимчивости к деталям и к целому произведению, то мы касались этого вопроса уже и раньше.

Если желательно ответить на вопрос, содействуют ли эстетические состояния нашим моральным функциям и в какой мере, то необходимо при этом несколько ближе определить содержание эстетической области ценностей, так как формальное определение, что нравственное есть воля, действующая согласно сознанию долга, совершенно ничего не говорит еще о содержании заповеди долга. Однако и из этого формального определения можно извлечь часть этого содержания, опираясь на рассуждение *Канта*. Так как добрая воля представляет собою абсолютную нравственную ценность, то все существа, обладающие подобною волею или же способные образовать ее в себе, должны быть нравственно ценными. Но ни у одного человека нельзя безусловно отрицать задатков нравственности. Эта меньшая посылка, правда, эмпирична и лишена поэтому всякой абсолютной досто-

верности, однако в принципе нетрудно согласиться с нею. Если же ее признать не вполне верною, то вывод лишь подвергнется, благодаря этому, некоторому ограничению своего объема. Вместо того, именно, чтобы сказать, что человек, как носитель потенциальной нравственной воли, ценен и сам, пришлось бы сказать, что человек ценен, *если* его можно рассматривать, как носителя потенциальной нравственной воли. Из этого вытекает, что нужно уважать задатки нравственности и, что совершенно нераздельно связано с этим, самого человека и всячески способствовать им. Это уважение к человеку означает, что его нельзя принижать до степени простого средства. Мы должны побуждать человека лишь к тому, что он стал бы делать по собственному почину, если бы его потенциальная нравственная воля стала действительной. Но такое состояние, очевидно, возможно лишь в том случае, если мы образуем себя к тому, чтобы научиться понимать наших ближних, погружаться в их внутреннюю жизнь. Известно вообще, что люди легко владеют в несправедливость и грубость по отношению к своим ближним, принадлежащим к чужой культурной области, проявлений которых они не могут уяснить себе. Всякое эстетическое созерцание, далее, есть погружение в созерцаемое. Мы становимся при этом сами тем, что мы сопереживаем, мы сливаемся воедино с ним. Поскольку, следовательно, эстетическое переживание направлено на человеческие характеры и поступки, оно ведет нас к внутреннему пониманию наших ближних. Из всех искусств поэзия, по этому, в особенности в состоянии вообще приводит нас в более дружественное и справедливое настроение по отношению к людям. Хотя она и не порождает тем самым нравственных поступков, зато подготавливает почву для более утонченной нравственности.

Итак, мы должны всячески помогать нашим ближним и уважать их; но этим отнюдь еще не исчерпывается содержание наших обязанностей. Скорее же, жизнь ставит каждому из нас особые задачи, которые указываются человеку его призванием, принадлежностью к семье, государству, нации. Эти особые задачи нельзя просто вывести из формы нравственности, так как здесь оказывает влияние, как неразложимое данное, и особое положение индивидуума. Все

эти задачи воплощаются в общественных связях и учреждениях; они конкретны по сравнению с абстрактною формою нравственности. Поэтому, придавая словупотреблению *Гегеля* более широкий смысл, их можно назвать конкретной нравственностью. Насколько тесно формы этой конкретной нравственности связаны с эстетическим, это мы видели уже в учении о живых формах.

Эти тесные, с своей стороны, может служить эстетическому двойным образом: оно может вступать в эстетическое переживание, как особенно значительное содержание, или же оно может делать само эстетическое долгом и таким образом вести к его реализации. Внутреннее участие, выказываемое нами в моральной борьбе, играет в поэзии столь известную всем роль, что это беглое указание в данном случае освобождает нас от более детального рассмотрения. Долгом эстетическое является прежде всего для художника; его задача в том, чтобы всецело посвятить себя созиданию своего произведения. Поскольку художественное произведение является выражением, оно должно быть правдивым выражением и, в то же время, проявлением личности, достойной того, чтобы проявлять себя. Оно должно быть законченным со стороны формы, и форма, насколько только возможно, должна быть приведена к единству с выражением. Но и для не-художника это—долг сделать себя эстетически восприимчивым, поскольку ему позволяют это его задатки и общественное положение, и расширять эту восприимчивость, насколько позволяет его положение и представляется случай. Отсюда возникают важные задачи для самовоспитания, для педагогики, наконец, для общественного культивирования прекрасного и распространения его, которое, пожалуй, целесообразно было бы назвать „политикой искусства“ (*Kunstpolitik*)<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Как раз наше время богато интересною литературою по художественной педагогике и политике искусства. Эти стремления нашли себе в Германии выражение в специальном, издаваемом *F. Avenarius*'ом органе „*Kunstwart*“, в котором дается и указатель литературы за каждый год. Центром таких стремлений в области пластических искусств является Гамбург, благодаря деятельности *Литтварка*. Ср. его сочинения: *Wege und Ziele des Pilettantismus*, München, 1894. *Übungen in der Be-*

## IV ГЛАВА.

## Борьба эстетического с этическим и логическим.

Если уяснить себе, как мы старались сделать это в предшествующей главе, насколько сильно зависят взаимно и переплетены друг с другом наука, искусство и нравственность, то можно, пожалуй, легко прийти к тому выводу, что области ценностей находятся в совершенной гармонии друг с другом. Однако против такого понимания сейчас же можно возразить, что оно приводит к ложной гармонизации. В самом деле, предшествующее изложение, повидимому, совершенно упустило из виду противоположность научной и эстетической культуры, борьбу художественного и нравственного миросозерцаний, которая как раз в наше время проявляется с такою обостренностью. В самом деле, здесь совершенно необходимо принципиальное дополнение. Но предварительно нужно перечислить те заслуги, которые оказывают друг другу различные области ценностей, так как лишь знание этих разнообразных сплетений их друг с другом дает возможность понять всю трудность примирения фактически существующих здесь противоположностей. Эти противоположности распространяются как на те области культуры, в которых преобладает *один* способ оценки, так и на другие, в которых должны совместно действовать *все* виды оценки. В первом случае мы можем говорить о вторжении одного вида оценки в область других, во втором—о борьбе из-за цельной культуры.

Где стремление к познанию выступает с преобладающей силой, там легко прийти к тому, чтобы видеть в произведениях искусства одно лишь искажение правды. Нападки

---

trachtung von Kunstwerken, 2 Aufl., Dresden, 1898. Образцом во многих отношениях послужили англичане, в особенности *Рескин* имеет несравненно еще большее значение в „политике искусства“, чем в теории искусства. Общий очерк его воззрений дают его Lectures on Art, 8-е изд., London, 1898 (русск. пер., Лекции о искусстве, М., 1900). Подобно *Рескину* и *Уильям Моррис* сочетал идеи эстетической и социальной реформы. Поэтому здесь нужно упомянуть его утопию, News from Nowhere, 5-е изд., London, 1897 (есть русск. пер., „Вести ниоткуда“).

такого рода могут или наивно исходить из той предпосылки, что искусство, в особенности поэзия, само по себе не имеет иной цели, как лишь поучать, или они могут быть направлены на цель искусства, как враждебную познанию. В первом смысле неоднократно нападали на искусство более древние, в особенности греческие философы, второго рода нападки более близки по духу просветительным направлениям нового времени. В обоих случаях речь идет о признании единственною жизненною целью познания. Такой открытый и исключительный интеллектуализм можно, в общем, считать преодоленным; зато с тем большею силою выступают такие воззрения, которые хотя и признают искусство, однако обсуждают его по существу с научных точек зрения. Иногда такое подчинение совершенно открыто поступает у теоретиков натурализма; так, в теории романа Золя <sup>1)</sup>, или в утверждении *Стриндберга*, что сцена — это „*Biblia pauperum*“ <sup>2)</sup>. Чаше от таких общих формулировок воздерживаются, зато в частности эстетическое суждение определяется логическими точками зрения ценности. Сюда относятся анатом, который в статуе обращает внимание на правильность передачи мускулов и костей, равно как и естествоиспытатель, который не может простить Фаусту того, что он с презрением говорит о рычагах и винтах экспериментальной науки, а также и филистер учености, который с высоты своего исторического знания отвергает Теодля *Шиллера*, как простое предание, сагу. Сюда же, в известном смысле, нужно отнести и уже неоднократно обсуждавшиеся в этой работе попытки понять эстетическое по существу логически, с точки ли зрения чистой формы или же как изображение идеи. Однако более значительные из этих теорий

<sup>1)</sup> *Emile Zola, Le roman expérimental, Paris, первый раз 1880 и сл.* — первая статья, по которой озаглавлена и вся книга. Впрочем, чтобы быть вполне справедливым по отношению к Золя, нужно принять во внимание — наряду с этой парадоксальною статьею, в которой роман построится, как научное исследование — страстную защиту художника против *Шрудона* в *Mes haines, nouv. éd., Paris, 1879, 21 сл.* — Борясь с распространяемыми течениями эпохи, *Эрнст Гроссе* энергично, хотя и односторонне, осветил антагонизм науки и искусства, *Kunstwiss. Studien, Tübingen, 1900, 215.*

<sup>2)</sup> В предсловии к „*Fraulein Julie*“ (1888), Leipzig s. d. (Reclam), 3.

каким-либо образом все же вновь признают особый характер и специфическую ценность эстетического. О них скорее же можно сказать, что мышление слишком облегчило себе свою задачу—понять также искусство, чем то, чтобы здесь было намерение подчинить эстетическое мышлению.

Наиболее опасны для художественного суждения, а часто и для художественного творчества те нападки исключительно научного ума, которые совершаются не принципиально и сознательно, но в отдельных случаях и в известной степени как сами собою понятные. Они соблазнительны потому, что применяемые при этом критерии оценки не совершенно лишены основания. Поскольку для художника необходимо знание анатомии, поскольку также имеет смысл задаваться вопросом об анатомической правильности фигуры. Эта точка зрения должна лишь всегда оставаться подчиненной: суть дела в том, чего художник эстетически достиг со своими анатомическими познаниями, оправдываются ли с эстетической точки зрения уклонения от анатомической правильности и каким образом оправдываются. В этих и тому подобных случаях вид оценки, который должен был выступать лишь в служебной роли, становится господствующим. Если подобные непринципиальные нападки трудно искоренить, хотя и легко опровергнуть их, раз только право эстетического вообще признано, то те попытки, которые объявляют все эстетическое не имеющим право на существование, как нелогическое, опровергнуть много труднее; но зато они и далеко не столь опасны. Эта меньшая опасность их обуславливается потребностью в эстетических впечатлениях, которая каким бы ни было путем всегда ищет удовлетворения; большая же трудность зависит от невозможности логически доказать характер требования нелогических ценностей. Ее можно преодолеть лишь путем указаний на незавершенность, а тем самым и неудовлетворенность человеческого познания.

Если логическому мышлению трудно даже лишь понять непосредственную ценность эстетического переживания, то уму, направленному на непосредственное удовлетворение эстетического, легко может недоставать упорства и терпения для преодоления многих деталей науки, которые часто приобретают значение лишь благодаря отдаленной связи. Рядом

с известным „qu'est ce que cela prouve“ французского математика в театре вполне может занять место, и заслуженно, нетерпеливое „что это мне говорит“ многих поклонников красоты. Трансгрессиентность всякого научного результата кажется эстетически настроенному человеку нестерпимым гнетом. Иногда такое враждебное отношение к науке опирается на скептические рассуждения. Наше знание,—так приблизительно думают в этом случае, — всегда остается лишь субъективно обусловленным; поэтому лучше совсем не вникать более глубоко в стремления науки и скорее же наслаждаться миром лишь эстетически, как зеркалом собственной субъективности. Подобные воззрения падают вместе с своею основой, т.е. скептицизмом.

Чаще, чем подобные принципиальные нападки, встречается неоправданное вторжение эстетического духа в самую науку. Прежде всего могут оспариваться научные *результаты*, потому что они не удовлетворяют эстетических притязаний. В этом случае эстетическая ценность прилагается к тому, что ей совершенно не подлежит. Но даже и то эстетическое и полужестетическое обсуждение научного *изложения*, которое выше было признано обоснованным, может приводить к ложным нападкам. Относительно произведения мысли и исследования мы прежде всего спрашиваем, верны ли его выводы, и затем, плодотворны ли и значительны ли они в научном отношении. Лишь после того можно обсуждать и красоту его изложения. Если поступать наоборот, то возникает опасность просмотреть даже красоту изложения в значительном произведении, так как красота научного изложения по существу основывается на том, что вся форма его представляется необходимым порождением и целесообразным выражением сообщаемых мыслей.

Как ни серьезны и часты столкновения между наукою и искусством, они однако кажутся относительно незначительною перебранкою по сравнению с тою борьбою на уничтожение, которую иногда ведут, повидимому, между собою эстетическое и этическое стремления. Когда моралист всецело устремляет свое внимание на трудность нравственной задачи и постоянное противодействие человеческой природы, то все, что отклоняет мысли от этой неизбежной борьбы легко начинает казаться ему пагубным. В особенности за-

Служивающим порицания должно ему казаться тогда эстетическое состояние, убажкивающее человека преждевременным и ложным удовлетворением. Искусство становится ему ненавистным, как опиат для воли. Такой ригоризм, который раньше встречался не редко, теперь едва ли уже можно найти в теории; скорее же он наблюдается у людей практического дела, которые живут всецело ради осуществления определенной нравственной цели. В теории же чаще встречаются попытки сделать искусство орудием нравственности и ценить его согласно с тем, чего оно достигает в этом направлении <sup>1)</sup>. Более глубокие стремления этого рода задаются вопросом главным образом о воздействии соответствующих произведений искусства, осуждая вместе с *Платоном*, напр., все те, которые изнеживают характер, и допуская лишь те художественные произведения, которые пробуждают энергичное настроение. Такие воззрения, хотя и просматривают специфическое значение эстетического, достойны однако всякого уважения и заслуживают внимания в вопросах педагогики. Более плоско иного вида моральное обсуждение искусства, которое подходит к содержанию художественных произведений с меркою определенных нравственных понятий. Такое воззрение ставит, напр., поэтическому произведению в упрек, что оно и в преступнике показывает человечески значительное, или же пластическому произведению, что оно изображает нагое тело. По отношению к последнему случаю нужно заметить, что здесь понятия приличия, имеющие отчасти лишь условное значение, смешиваются с нравственностью, но и в первом случае правильно понятая нравственность не признает этих нападков правомочными. Нравственное суждение относится к моральной воле, а не какому-либо внешнему поступку; такая оценка имеет внутреннее право прежде всего там, где она знает самую волю, т.-е. по отношению к собственным поступкам судящего, или же там, где она может повлиять на настоящее и будущее. Обо всем этом в художественном про-

<sup>1)</sup> Весьма далеко идущие воззрения подобного рода защищает *Лев Толстой*, что такое искусство? Свои аскетические морально религиозные идеалы он превращает всецело в критерий своего художественного суждения.

изведений нет и речи, поэтому-то здесь заповеданное самой нравственностью погружение в природу ближнего и выступает со всем своим правом. Вообще подобное морализирующее критиканство содержания художественных произведений подозрительно уже потому, что вместо внутренней моральности воли оно обращает внимание на простое согласование поведения с определенными моральными предписаниями.

Правда, нравственная оппозиция против эстетической своболы может опираться и на более глубокую противоположность, которая проявляется тем более резко, что,—как выясняется при ближайшем рассмотрении,—она подставляется на место имеющего столь большую важность совместного действия обеих областей. Эстетическое вживание благоприятствует способности смотреть на каждого человека, как ценного само по себе, понимать его. Но это понимание однако является лишь частью нравственного состояния. Понимающий легко склоняется к тому, чтобы все прощать. Нравственно судящий не должен делать этого, он должен выступать против безнравственного, и поэтому нравственное сознание играет в то же время роль судьбы. Оно оценивает обсуждаемое состояние сообразно с определенными требованиями. Чтобы быть способным к этому, оно должно опять-таки возвышаться над оцениваемым и тем самым выступать из него. То, что соперереживающий человек чувствовал и понимал, как внутреннюю необходимость, должно быть оправдано теперь пред неумолимым трибуналом, как если бы это могло быть и иначе. Где соперереживание приобретает исключительно господство, там нельзя притти к такого рода обсуждению. Ясно, что такое эстетическое попустительство по отношению к безнравственному в особенности укоризненно там, где оно наиболее связано с нашим эгоизмом и дряблостью, т.-е. в обсуждении наших собственных поступков. Здесь мы всего легче понимаем связь побудительных причин и поступков, но здесь же лежит и собственная область нравственной оценки, так как самокритика должна подготовить нас к будущему. Вот почему эстетизирующее самозерцание так легко ведет к дряблему благодушию.

Эстетическая оценка берет отдельное явление так, как оно есть, и оценивает его по тому, что оно дает для соперереживания. Но для нашего соперереживания важны, как было

Показано, величие и гармония, равно как и внутреннее богатство, но не направление проявляющейся силы. Или если это направление и принимается во внимание, то лишь поскольку оно соопределяет те более формальные условия. Поэтому оценка, опирающаяся исключительно на эстетические принципы, легко становится равнодушной к направлению жизни на то, что согласно с долгом или противно ему. Гармония и сила могут даже потерпеть ущерб, если в них заключается конфликт, неизбежно связанный с нравственностью. Если к подобным размышлениям присоединится вполне законное возмущение против узкой, исключительно легальной псевдоморали и некоторая страсть ко всему мятежному и парадоксальному, то отсюда возникнет юношески-эстетическая оппозиция против нравственности, которая со времени периода бури и натиска неоднократно была пережита в Германии. И в новейшей проповеди ниспровержения нравственности, в сочинениях *Ницше*, играет роль этот эстетический элемент, конечно, в связи с разнообразными другими мотивами.

Опасность исключительно эстетического состояния для нравственности может обнаружиться еще в третьем направлении. Созерцающий человек всецело отдается своему созерцательному настроению, он наслаждается своим участием к предмету. Отсюда то частое явление, что сильное эстетическое сострадание отнюдь не ведет к деятельной помощи, тогда как более холодные на вид натуры тотчас же вмешиваются в дело. *Эдуард фон-Гартман* сводит это обстоятельно рассмотренное им отношение к смещению эстетических иллюзорных чувств с реальными чувствованиями (II, 50—58). Так как видимость эстетического, как было показано выше, заключается в его изоляции от практических целей жизни, то объяснение *Гартмана* по содержанию согласуется с данным здесь. Мои же возражения против терминологии *Гартмана* я обосновал выше.

Если еще раз бросить взгляд на рассмотренные до сих пор конфликты между областями ценностей, то все их можно свести к одной общей схеме. Каждый вид оценки стремится приобрести абсолютное и исключительное господство и поэтому вторгается в такие области, в которых имеет значение другой вид оценки. Это вторжение может заключаться

Или в принципиальном отрицании противоборствующих культурных функций или же в подчинении этих функций закономерности, свойственной этому, вторгающемуся в чужую область, виду оценки. Второй вид вторжения всегда облегчается тем, что эта закономерность действительно играет в чужой области вполне законную, но только подчиненную роль. Эта схема конфликта дает в то же время и схему его примирения: оно заключается просто в признании суверенитета каждого вида оценки в свойственной ему области. В науке господствует логическая ценность, в искусстве—эстетическая, в оценке поведения, прежде всего собственного,—этическая. Такое разрешение было бы вполне удовлетворительным, если бы отдельные области ценностей просто сосуществовали наряду друг с другом, а не проникали постоянно одна другую. Но искусство оказывает воспитательное влияние, практическое поведение во многих отношениях определяется логическими и эстетическими целями, в науке играют известную роль также и художественные элементы. Это переплетение приводит к тому, что конфликты легко примиряются в принципе, на деле же они непрестанно возникают вновь, и их постоянно снова приходится примирять путем тщательной установки границ. Это соотношение выступает еще более решительно, если мы обратимся не к относительно еще самостоятельным областям искусства и науки, но к бесконечно запутанным отношениям практического поведения. Уже среди рассмотренных выше антиномий вторжение логической оценки в эстетическую область было наиболее серьезным. Эта серьезность еще более обостряется, когда к обеим борющимся сторонам присоединяется этический момент, т. е. когда борьба логической и эстетической постановки целей возникает в нашем морально-культурном поведении.

Непосредственная наглядность эстетического проявляется в общей связи культурной жизни в жизненных формах, сущность которых была уже выяснена выше. Эти формы обеспечивают человеку непосредственно-сердечатальное участие в его положении в жизни и в его жизненных целях. Так, он вырастает в определенной семье, образ жизни которой и сплоченность ее членов становятся необходимою частью его существования. Вместе с своею семьею он, благодаря

языку, принадлежит известной нации. Государственное целое мощно проявляется ему в разнообразных учреждениях для защиты и отражения, в солдатах, зданиях, знаменах и торжествах, в судебных учреждениях и налогах. Равным образом и право, важнейшая функция государства по отношению к мирным гражданам, по крайней мере на более ранних стадиях культуры проявлялось для него в почтенных символах. Свято сохраняемые обычаи связывали некогда человека и с его профессией; человек и теперь все еще стремится непосредственно созерцать свое отношение к вечному единению с другими людьми, которое дает ему это отношение,— в особом культе. Благодаря этой системе жизненных форм индивидуум приобретает жизненное содержание, которое выводит его из его обособленности и в то же время позволяет ему сохранить цельность. Он одновременно приобретает и уверенность и твердость для всей своей жизни. Место, на которое он поставлен, особые условия, в которых он работает,—уже не случай и не слепой гнет, но дружественная и святая необходимость. Таким образом жизненные формы возмещают в то же время утрату цельности, к которой принуждает нас необходимое разделение труда в обществе; они позволяют нам косвенно принять участие в том, чего мы, занятые нашей особой профессиональной задачей, не в состоянии породить в себе.

Всякое восхваление жизненных форм имеет в наше время романтический оттенок, в нем всегда в то же время звучит некоторая скорь об утраченном, так как критика рассудка, на которой однако основывается современная культура, потрясла эти живые формы и во многом разрушила их. Впечатление, оказываемое всеми этими учреждениями, основывается, ведь, в значительнейшей мере на том, что они представляются человеку чем-то необходимым, незбылемым. Они—природа внутри культурного мира. Но эта необходимость не может устоять пред критикой рассудка. Уже расширение опыта знакомит с другими формами жизни у чужих народов. Отсюда возникает склонность к сравнению и тем самым познание случайности многого из того, что казалось непоколебимым. Быть может, также сравнивавшему, чужой обычай нравится больше, и тогда выбор проникает в такую область, надежность которой основывалась на ее необходи-

мости. Далее, мышление неизбежно должно вскрыть в основе многих обычаев суеверие, бороться с которым — его долг. Но даже там, где содержание обычая по существу своему и не противоречит прямо критически анализирующему рассудку, уже один тот факт, что обычай стремится слепо связать человека, оскорбляет свободу разумного самоопределения, так как не простой задор влечет человека к возмущению против традиций, но высшее требование его природы, требование самому выработать для себя план своей жизни с помощью своего познания. Все развитие европейской культуры с конца Средневековья можно рассматривать, как прогрессирующую эмансипацию рассудка. При этом мысль двояким образом борется против традиции: прямо и разрушительно, как критика, косвенно и созидательно, как техника. Критика прежде всего обрушивается на какую-либо частность, которая кажется несостоятельной по своему содержанию; первое требование ее заключается в том, чтобы ничто не противоречило мышлению. Но скоро она идет дальше и требует, чтобы все существующее в наличности оправдывалось рассудком. Что человек принадлежит именно к этой семье или к этому народу, кажется теперь лишь слепой случайностью, о которой нечего заботиться личности, ставшей теперь свободною. Даже язык с его национальным отличием подвергается с этой точки зрения нападкам. Смелые рационалисты постоянно вновь пытаются создать мировой язык, который в то время удовлетворял бы требованию абстрактного мышления, чтобы каждое слово соответствовало определенному понятию и наоборот. Уже здесь мы видим, каким образом критика начинает служить определенным техническим требованиям. Когда человек начинает систематически размышлять над своими нуждами и их удовлетворением, вся его жизнь представляется под углом зрения возможно более планомерного достижения определенно поставленных целей. Вступает на сцену требование, чтобы все было урегулировано технически. Этому развитию мы обязаны упорядоченным управлением наших государств, равно как и использованием сил природы для наших потребностей, и урегулированием мировой торговли, и гигиеническими улучшениями в наших городах. Но всякое усовершенствование техники увеличи-

ваит в то же время необходимость разделения труда. Человек, за которым его мышление признает право быть свободно самоопределяющейся личностью, принижается благодаря достижениям того же самого мышления до степени простого служебного члена чудовищно-грандиозного механизма. Чем лучше он приспособлен к своей специальной функции, тем менее способен он обозреть целое, в работе которого принимает участие. Это целое не дано ему и в наглядном сокращении, так как оно всюду лишь шаг за шагом вырабатывается дискурсивным рассудком. Таким путем наступает оскудение человека при всем обогащении его внешней жизни. Однако жизненные формы не погибают беззащитно под ударами критики рассудка. Нападение на них пробуждает бдительность приверженцев существующих форм жизни, и они стараются защитить их святость то со слепым фанатизмом, то с помощью разумного опровержения. Как только защитники вообще начинают входить в основания противников, они сами, хотя бы и бессознательно, начинают преобразовывать формы жизни, пытаются приспособить все традиционное к требованиям критики и тем самым спасти его. Здесь нам невозможно ни пояснить эти общие рассуждения конкретными примерами, ни представить всю сложность возникающих таким образом столкновений и партий. Укажем еще лишь на два явления. Потребность в жизненной форме проявляется и у таких людей, которые не признают необходимой исторической обусловленности всякой жизненной формы. Это ведет в таких случаях к странному сочетанию абстрактно рассудочного содержания с произвольно созданными мистическими формами. Это явление мы наблюдаем на тайных обществах, которые часто возникали в особенности в XVIII столетии; еще чаще и в более фантастической форме составлялись проекты их. Даже *Гете* и *Шиллер* серьезно играли такого рода идеями. Все подобные попытки должны были потерпеть крушение, так, содержание и необходимость могут приобрести лишь те формы, которые созданы и подтверждены путем развития общества. Понимание этого факта приобрело особую живость после того, как абстрактный рассудок во время Французской революции объявил непримиримую войну всему историческому. Тогда это понимание породило в то же время тоску

по связанном известными формами прошлом. Эта тоска по прошлом у лиц, которые сами были освобождены от исторических уз, должна была повести к тому, что они произвольно стали хвататься за старые формы. Но таким путем эти лица совершенно отрешились от границ современности, и таким образом возникла та странная смесь личной свободы от всяких уз и почитания строжайшего авторитета, которую мы называем романтикой.

До сих пор мы пытались охарактеризовать во всей его резкости великий культурный конфликт между исторической формой и разрушающим ее рассудком. Если привести эту характеристику к абстрактной схеме, то получается, в общем, приблизительно следующее: так как человеческое мышление не может породить ничего цельного, но идет вперед лишь дискурсивно, шаг за шагом, то индивидуум непосредственно приобщается к культурной жизни лишь чрез жизненные формы, неразложимые логически. Но долг мыслящего человека—все подвергать критике мысли. Эта критика разрушает необходимость жизненных форм. Таким образом долг рассудочного самоопределения вступает в конфликт с долгом жить в цельной культуре.

Это абстрактное изложение указывает в то же время и путь к разрешению конфликта. Путь этот открывается признанием необходимой обусловленности нашего познания. Человеческое мышление продуктивно лишь на данном материале. Оно нигде само не порождает своего материала, но лишь оформляет его. Это справедливо по отношению не только к теоретической, но и к практической деятельности рассудка. Подобно тому как из законов мышления мы не можем создать мира, так и из чисто абстрактных требований мы не в состоянии породить известного порядка жизни. Отдельные чувственные восприятия, образующие материал нашего познания, случайны по сравнению с законами мышления, но сами по себе обладают в то же время бесспорною фактической необходимостью. Рассудок может стать их господином лишь в том случае, если он признает эту непроницаемую для него необходимость. Совершенно так же обстоит дело с практическим поведением. Что человек родился сыном данной семьи и данного народа, в этом определенном месте и в это определенное время, мужчиною или женщиною,

с особыми задатками,—это столь же мало можно изменить практическим рассудком, как и понять из высших принципов теоретического рассудка. Свободный разумный порядок жизни можно воздвигнуть лишь на основе признания данного жизненного положения. Все эти своеобразные черты сделались, ведь, частями личности, в сущности именно они, ведь, впервые и создают вообще содержание индивидуальности; если мысленно устранить их, то не останется ничего, кроме пустой схемы логически мыслящего существа вообще. Задача человека должна, таким образом, заключаться в том, чтобы воплотить свою разумную свободу при всех этих особых условиях. Это осуществимо лишь в том случае, если он стремится сопережить ту общую связь, в которую он поставлен, как живое целое. Таким образом, само мышление, если только оно в достаточной мере продвинулось вперед, приводит к пониманию своей собственной обусловленности, к признанию живых форм. Но природа рассудка критическая и относительная, а не продуктивная, поэтому он может и должен требовать, чтобы все формы жизни соответствовали его законам, но не то, чтобы они возникали из них. На это можно было бы возразить, что такое общее признание жизненных форм несколько не помогает, так как уже неизбежная критика всех форм жизни мышлением подрывает их естественную надежность, на которой между тем основывается все их влияние. Это возражение нетрудно устранить, если вдуматься в происхождение жизненных форм. Если бы эти формы были наследством, которое сразу досталось человеческому роду без всякого содействия с его стороны, то расшатывание их рассудком, конечно, означало бы невознаградимую потерю. Но об этом не может быть и речи. Хотя основа некоторых особенно важных форм, напр., семьи и языка, лежит за пределами всякой самосознательной деятельности, однако длительная и господствующая над всею жизнью сплоченность семьи возникла из половой любви, материнского инстинкта и потребности молодого поколения в попечении о нем, лишь благодаря незаметному прогрессу человечества возвысилась до более сознательных форм. Равным образом язык лишь путем непрестанной работы духа сложился из естественных звуков в тот живой организм, который столько же определяет наши мышления и чувство-

вания и является их носителем, сколько и служит им. Вот почему эти формы могли приспособляться и к новым потребностям и из всех революций вышли хотя и в измененном виде, но сохранив свою прежнюю силу. Таким образом даже в этих наиболее обусловленных природою органах человеческого общества сила их воздействия проистекает из того обстоятельства, что если они и не порождены духом, зато воспитаны им. Еще яснее обнаруживается эта связь в других жизненных формах, напр., в жизненных формах государства и религиозного культа. Здесь мы по большей части можем указать даже отдельные личности, которые, использовав все хорошее в традиционных формах жизни, придали этим культурным областям новый облик. Итак, говоря вообще, жизненные формы выполняют свою задачу — быть природою в духе — лишь благодаря тому, что сами они по существу представляют собою дух, ставший природою. В процессе их преобразования всегда принимают наибольшее участие те личности, у которых их стремления приобретают полную наглядность и реальность жизни, т.-е. гениальные личности.

Итак, мы принципиально признали, что рассудок, раз только он опознал самого себя, должен требовать сохранения жизненных форм и что самые эти формы, как возникшие из духа, могут приспособляться к обоснованным требованиям свободного рассудка. Тем самым в принципе доказана возможность разрешить великий культурный конфликт. Не нужно только смешивать возможность преодоления конфликта в каждом данном случае с устранением самой борьбы. Всякая жизненная форма, как таковая, живет своей собственной жизнью и стремится сохранить свое существование. С другой стороны, культурные условия изменяются, и критика рассудка неустанно идет вперед. Из всякого примирения конфликта возникают новые ограничения, а тем самым и повод к новым столкновениям. Культура существует лишь через борьбу, и застывает, как только борьба прекращается.

Борьба за жизненные формы есть прежде всего борьба за права эстетического фактора в неэстетической области. Но затем она приобретает решительное значение и для чистого искусства. Где жизненные формы достигают полного развития и значение их еще не пошатнулось, там возможно

искусство, которое, как высший расцвет национальной культуры, как бы само собою раскрывается в полном единении с чувствованиями народа. Границы искусства и жизни нигде не проведены резко, в них даже и нет нужды, так как жизнь порождает и то и другое. Когда же жизненные формы разрушаются под влиянием критики, то и искусство утрачивает эту прекрасную естественность. Критика проникает и в художественные произведения, как это столь ясно видно у *Деррипида*. Или же художник начинает стремиться создать для себя мир, чуждый повседневной жизни; тогда он легко теряет внутреннюю связь с народом, его искусство рискует стать общим и пустым. Между действительностью, ставшей прозаической, и требованиями художника возникает разлад. Очевидно, что таково положение нового времени, как его застали и поняли *Гете* и *Шиллер*. В этом положении перед художником возникают новые задачи. Он должен или постараться воспринять содержание, порожденное разнообразием культурной жизни, оформить его и претворить в жизнь, или же создать себе убежище, в которое может укрыться томление по интенсивной жизни. Тогда как искусство в такую эпоху, в которой жизненные формы господствуют, как признанные силы, возникает из этих форм, теперь оно старается, наоборот, возобновить погибшие формы. Что искусство способно к этому в высшей мере, мы, немцы, пережили это в великую эпоху нашей поэзии. Подобное искусство, так как оно не может с легкостью воспарить от почвы действительности, бывает, скорее же, проникнуто идеею своей цели; оно не природа, но томится по природе и стремится сделаться природою<sup>1)</sup>. Исходя из этого, можно было бы отважиться на попытку философской конструкции истории искусства. Однако всякая попытка в этом роде скоро сталкивается с величайшими затруднениями благодаря многообразию исторической жизни, так как борьба за жизненные формы вечно зыблется — с различною силою и разнохарак-

<sup>1)</sup> Всякий читатель заметит здесь связь вышеположенного введения со статьей *Шиллера* О наивной и сентиментальной поэзии, хотя избранная мною точка зрения иная, чем у него. С открытою *Шиллером* противоположностью связана вся философская история искусства у *Шеллинга* *Угелля* и их последователей — Однако ценность идей *Шиллера* не зависит от значимости этих исторических конструкций.

терно—туда и сюда, стадии этой борьбы переплетаются друг с другом, сюда примениваются совершенно иные условия климатического, политического, социального, технического, религиозного характера. Всякая подобного рода схема будет лишь общей формулой, особое применение которой всегда должно будет считаться с массой других обстоятельств.

## V ГЛАВА.

### Примирение областей ценностей в идеал.

(Эстетическое и религиозное).

Если желательно найти самую общую формулу для борьбы областей ценности, то можно сказать, что она истекает от того, что существуют различные виды оценки, не сводимые один на другой, из которых каждый проявляет тенденцию приобрести абсолютное и исключительное значение. Но эта формула показывает, что зародыш конфликта заложен внутри отдельных областей ценности, так как ту же самую мысль можно выразить и таким образом, что каждый вид оценки абсолютно правомочен и несмотря на то нуждается в дополнении. Это приводит к необходимости еще раз исследовать отдельные способы оценки, каждый особно. При этом мы можем непосредственно примкнуть к тем рассуждениям, которые выяснили для нас значение эстетического, как необходимого восполнения логического и этического.

Познание есть прогрессирующее подчинение данности функциям мышления. Но так как самая данность никогда не может разрешиться в функции мышления, то это стремление не имеет никакой надежды на свое выполнение когда-либо. Несмотря на то идея такого выполнения является регулятивным принципом всякой науки. Рационализм просматривал непреступаемые границы познания и поэтому полагал, что все можно понять из самой функции мышления. Я неоднократно и принципиально оскаривал это направление, которое не раз оказывало влияние и на эстетическую область.

Я должен теперь призвать, что оно возникло не из какого-либо случайного заблуждения, но сочло достижимой цель, которая неизбежно представляется нам, но столь же неизбежно и недостижима. Цель человеческих стремлений, которая проявляется с внутренней необходимостью, но при этом никогда не может быть достигнута, можно, примыкая к терминологии *Канта*, назвать *идеалом*. Поэтому можно сказать, что рациональная постижимость мира является идеалом познания. Ограниченность нашей познавательной способности можно охарактеризовать и такими положениями, что мы можем продвигаться вперед в мышлении лишь шаг за шагом или что наше мышление дискурсивно. Но мы стремимся ко всеобъемлющему познанию целого. Средством к достижению этого является система; но так как познание подвигается вперед лишь шаг за шагом, то система неизбежно остается незавершенною. Поэтому и законченную систему мы можем выставить, как идеал познания. Подобно тому как дискурсивный процесс мышления совпадает с его зависимостью от данного материала, так и идеал законченной системы совпадает с идеалом рациональной постижимости мира. Это в основе — один и тот же идеал, лишь рассматриваемый с различных сторон. Рассудок, способный достичь этого идеала, можно было бы назвать идеальным рассудком. Такой рассудок не зависел бы ни от какой данности, но порождал бы для себя свое содержание путем творческих актов мышления, он был бы, следовательно, продуктивным интеллектом. Вместе с тем он был бы лишен дискурсивного характера и в едином непосредственном акте схватывал бы любое целое. Его мышление обладало бы, следовательно, непосредственным единством созерцания; он был бы интуитивным рассудком. Все эти идеалы представляют собою понятия, которые мы необходимо образуем, но содержание которых — в равной мере необходимо — неосуществимо для нас. Мало того, в бесконечном интеллекте даже совсем не было бы мышления в нашем смысле слова, так как все познаваемое было бы здесь дано в наличности в едином неделимом акте; поэтому можно сказать, что совершенный идеал познания уничтожает самое познание.

Совершенно аналогичные условия имеются также в области нравственности. Нравственная воля, следующая за

поведи своего долга. Долг, как таковой, познается по своей противоположности другим мотивам, переживаемым как нечто лишь фактически данное, а не как императив. Всякое нравственное поведение стремится, далее, как к цели, к тому, чтобы привести характер в гармонию с долгом. Эта цель недостижима, так как человек не может по-своему распоряжаться выступлением случайных мотивов. Абсолютно нравственная или, как ее называют также, святая воля, в которой долг и склонность образуют необходимую гармонию, представляет собою, следовательно, идеал. Достижение этого идеала означало бы прекращение нравственной борьбы и вместе с тем и конец нравственности в нашем смысле слова. К совершенно аналогичному с этим на форму нравственности направленным рассмотрением выводу приходит и рассуждение, которое касается цели нравственного поведения со стороны ее содержания. Внешние условия и препятствия всюду ограничивают нашу волю. Наше стремление направлено на то, чтобы сделать окружающую нас среду орудием нашей воли и устранить препятствия. Такое состояние мира, в котором это было бы достижимо, можно назвать абсолютно нравственным состоянием. Такое состояние уже потому превышает наши силы, что с помощью нашего поведения мы можем определить и изменить лишь весьма незначительную часть наших жизненных условий. Но до лижения нравственного состояния нравственное совершалось бы само собою, т.-е. нравственность была бы уничтожена. Исно, что оба эти идеала—свободной воли и нравственного состояния—совпадают друг с другом, так как лишь в нравственном состоянии мыслима такая воля, которой не нужно преодолевать никакого сопротивления совершению своего долга, и, наоборот, лишь при всецело свободной воле мыслимо нравственное состояние, так как иначе возможные конфликты воли всегда угрожали бы гармонии нравственного состояния. Но и то и другое было бы возможно лишь в том случае, если бы одаренное волею существо стало господином над всеми условиями своего существования, т.-е. в то же время было бы продуктивным интеллектом. Таким образом, в конце концов совпадают друг с другом также интеллектуальный и моральный идеалы.

Мы видели, что необходимость эстетического основана

ва той незавершенности, характере стремления, который присущ как познанию, так и нравственному поведению. Эстетическое закончено, если оно дано налицо, как созерцание, оно дает нам завершение, оно уже не домогание, но обладание. При этом оно возвышает человека над узкими рамками его собственной жизни, позволяет ему непосредственно принять участие в вещах и занимает силы его духа таким образом, как если бы все границы были необходимыми определениями духа. Прежде всего такая характеристика правильна по отношению к прекрасному в узком смысле слова. Но мы уже видели, что здесь лежит чистое зерно эстетической области, тогда как в остальных модификациях играют роль и внеэстетические условия. В силу ограниченности человека прекрасное выкупает свое преимущество лишь ценою тяжелых жертв. Все эстетическое необходимым образом представляет собою нечто единичное, изолированное. Оно приобретает свою надежность путем отграничения, но тем самым отказывается от всякой силы воздействия; оно не может ни изменить чего-либо в условиях бытия, ни доказать реальность. Таково оно, по крайней мере, если рассматривать его само по себе взятое, во всей его чистоте или в его обособленном проявлении, как чистое искусство. Где эстетическое, как жизненная форма, вступает в общую связь культурной жизни, там оно теряет столь же много в отношении непосредственной надежности, сколько выигрывает в силе воздействия и реальности. Мне более нет нужды пояснять здесь это положение или доказывать его, так как этой цели был посвящен весь отдел о борьбе рассудка и жизненной формы. Если считать неизбежную обособленность эстетического с стремлением человека к универсальности, то и здесь получится идеал в разъясненном выше смысле слова. Этот идеал—эстетическая наглядность и эстетическое устройство вселенной. В этом идеале эстетическое было бы в то же время познанием и действием. Ясно, что опять-таки и это было бы возможно лишь для продуктивного, творческого интеллекта и что достигнутое здесь единство намерения и выполнения предполагает в то же время святой характер и совершенное нравственное состояние. Следовательно, и эта форма идеала совпадает с обоими другими. Действительность эстетической области стоит однако в су-

щественно ином отношении к идеалу, чем действительность. обеих других областей ценностей. Тогда как познание и нравственность сами по себе направлены на идеал, прекрасное приобретает такое направление лишь из связи общей жизни. Взятое само по себе, оно совершенно не указывало бы за свои пределы. Эту довлеющую себе замкнутость прекрасное разделяет с идеалом, который мыслится осуществленным. Если поэтому познание и поведение можно рассматривать, как стремление к идеалу, то прекрасное по его форме можно назвать символом идеала. Лишь здесь, как мне кажется, обычное понимание эстетического, как символа, стоит на своем месте. Не само по себе рассматриваемое прекрасное есть символ, и нельзя усматривать в нем символ нравственности. Но прекрасное служит для человека символом идеала, поскольку дух человека стремится к идеалу и чувствует его недостижимость.

Исходя из этого особого отношения прекрасного к идеалу, можно, далее, понять и отношение эстетического к религии. Религия по своему истинному и подлинному существу есть вера в идеал. Идеал представляет собою необходимое завершение наших стремлений и в то же время он совершенно недостижим. Это противоречие преодолевает вера. Ее можно, поэтому, рассматривать, как исполнение всех невыполнимых требований, которые выставляет человеческое положение. Тем самым дано и отношение веры к трем другим великим областям ценностей. Вера—не знание, однако, обладает достоверностью знания. Вера не предмет нравственного решения, но благодать, и однако она обладает живою деятельною силою доброй воли. Вера не эстетическое созерцание, но чаяние, и тем не менее обладает законченностью и довлеющей себе полнотою прекрасного.

Важный вопрос о том, как исторические религии относятся к этому общему понятию веры, разумеется, не может быть здесь предметом исследования. Здесь достаточно, скорее же, нескольких указаний, которые кажутся необходимыми для специальной цели—определить место прекрасного и искусства по отношению к религии. Быть может, против данного здесь объяснения веры укажут на факты, доказывающие, повидимому, совершенно иное происхождение религии. Боги возникли,—скажут, быть может,—из страха и

желания. На это прежде всего можно возразить, что здесь речь идет не о первоначальном происхождении религии, но о силе ее воздействия на чистейшие и в высшей степени религиозные души. Однако всегда остается склонность как-либо распознать в зачатках и зародыши полного развития. И возможно, пожалуй, следовать этой склонности, если даже признать эти далеко не возвышенно звучащие объяснения. Страх и желание проистекают из ограниченности нашего бытия в связи с стремлением выйти за пределы этой ограниченности. Если даже желание первоначально обращено лишь на чувственное наслаждение, а страх—лишь на опасность, угрожающую жизни, то все же форма этих аффектов такова, что они легко могут воспринять более возвышенное содержание. И такова, действительно, всюду сущность религиозного развития. Боги природы становятся культурными божествами, хотя в истории довольно часто наблюдается и противоположный процесс в виде выражения более высоко стоящих религий.

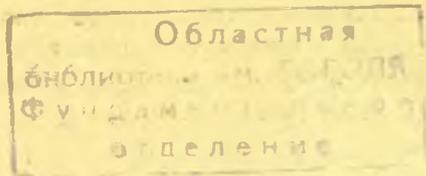
Но какое значение, при единстве идеала могут иметь различия как исторических религий, так и внутреннего религиозного чувства у убежденных приверженцев одной и той же религии? Эти различия далеко не исчерпываются, если рассматривать их, как различные степени чистоты религиозной веры. Ведь, если даже в конце концов все формы идеала сольются друг с другом, то все же для переживания человека составляет большую разницу, на каком из возможных путей он прежде всего постигает идеал. Религиозное чувство получает различную окраску, смотря потому, выступает ли на первый план интеллектуальная потребность в идеальном единстве мира, или моральная—в форме ли святости или в форме высшего блага,—или, наконец, созерцание совершенной гармонии. При этом различия отнюдь не исчерпываются подобными абстрактными категориями. Различия эти порождают, скорее же, необходимую массу смешанных форм и приобретают, далее, особую окраску, смотря по особому содержанию знания, поведения или созерцания. По своей цели вера возвышается над всеми различиями земной жизни; но, как живая действительность, она воспринимает в себя характерные особенности индивидуально определенной жизни верующих. Ко всему этому

присоединяется еще различие в способе, каким мыслится господство идеала, как действительное. Тогда как некоторые религии считают за идеал самую сущность вещей и чувствуемое нами несовершенство приписывают ограниченности человеческих способностей, другие видят в идеале силу, которая постоянно должна пробиваться чрез враждебные ей активные силы и преодолевать пассивное сопротивление; в таком случае им кажется, что правильно действующие, мыслящие и чувствующие люди помогают осуществлению идеала. Совершенно противоположно этому другие религии полагают идеал совершенно вне этого земного мира, и тогда человек может достичь идеала лишь отрешившись от всего содержания этого мира. И здесь мы имели в виду охарактеризовать лишь некоторые крайние формы, которые в исторической действительности самым разнообразным способом смешиваются и сочетаются друг с другом.

Особо окрашенная вера в идеал всегда выступает и в особой исторической форме. Она примыкает к определенным традициям, у нее есть свои религиозные герои, переживания которых становятся образцом, она создает себе особые формы культа и образа жизни. Религия всегда, ведь, в то же время является известною общественной связью, души ее приверженцев встречаются друг с другом в своем идеале. Но для этого нужна особая жизненная форма религии. Религия приобретает влияние на жизнь человека лишь путем притяжения в себя элементов, которые исторически и по сравнению с идеалом—случайны. Но благодаря всем этим элементам она втягивается и в борьбу культурной жизни. Но эти особые содержания религиозной жизни уже издавна служили предметом художественного изображения. Искусство воспринимает эти элементы в себя, и оно способно к этому, потому что прекрасное по форме своей является символом идеала, возвышенное же представляет собою символ стремления к идеалу. В непосредственности эстетического содержания религиозные содержания исторического характера остаются доступными многим и таким людям, в глазах которых они были бы подорваны критикой рассудка. Правда, там, где эстетический элемент обособляется, религия теряет опять-таки всю полноту своего воздействия. Приводить примеры сочетания искусства с религией было бы излишне

Каким образом намеченные здесь отношения слагаются в пределах отдельных исторических религий, мы не можем проследивать здесь далее, так как этому должны были бы предшествовать религиозно-философские и религиозно-исторические исследования. Напомним лишь в заключение о том, что эстетическое созерцание доставляет отблеск религиозной достоверности многим таким людям, которым не дано было достигнуть ее.

№ 11834



# ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
Предисловие . . . . .	3
Пояснение сокращений при цитатах . . . . .	7
<i>Введение.</i> . . . . .	9
<b>I часть. Ограничение эстетической области ценностей</b> . . . . .	21
I глава. Эстетически оцениваемое в созерцании . . . . .	24
II глава. Эстетическая ценность, как чисто интенсивная . . . . .	28
III глава. Эстетическая ценность обладает характером требования . . . . .	41
<b>II часть. Содержание эстетической области</b> . . . . .	51
I глава. Выражение . . . . .	—
§ 1. Понимание выражения . . . . .	52
§ 2. Показание выражения в эстетическом . . . . .	62
§ 3. Особенности выражения в эстетическом . . . . .	67
§ 4. Художественная правда . . . . .	71
II глава. Оформление . . . . .	—
§ 1. Показание оформления . . . . .	76
§ 2. Объективирование и создание формы . . . . .	80
§ 3. Принципы создания формы . . . . .	81
§ 4. Материал объективирования, как принцип различения искусств. . . . .	90
§ 5. Опровержение теорий подражания . . . . .	102
§ 6. Сталь . . . . .	111
III глава. Единство выражения и оформления . . . . .	—
§ 1. Логическое разъяснение . . . . .	119
§ 2. Пояснение примерами . . . . .	124
§ 3. Применение к творчеству художника . . . . .	130
§ 4. Разъяснение принципа из его истории . . . . .	148
IV глава. Важнейшие виды эстетического . . . . .	—
§ 1. Общее . . . . .	158
§ 2. Прекрасное в узком смысле слова (чистая красота) . . . . .	159
§ 3. Вовышенное . . . . .	170
§ 4. Трагическое . . . . .	179
§ 5. Комическое в его эстетическом значении . . . . .	194
<b>III часть. Значение эстетической области ценностей</b> . . . . .	211
I глава. Эстетическое, как чисто интенсивное сообщение . . . . .	215
II глава. Значение чисто интенсивного сообщения . . . . .	220
III глава. Отношения эстетического к логическому и этическому . . . . .	231
IV глава. Борьба эстетического с эггическим и логическим . . . . .	249
V глава. Примирение областей ценности в идеале (эстетическое и религиозное) . . . . .	264



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Москва. 1921.