

Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ОТНОШЕНИЯ
ИСКУССТВА
К
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ



Огиз • Госполитиздат • 1945





Н. Черновъ сидитъ

Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ОТНОШЕНИЯ
ИСКУССТВА
К
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ



О-Г И З
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1945

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» представляет собой гениальное теоретическое обобщение, философское обоснование и дальнейшее развитие взглядов русских революционных демократов, в особенности Белинского, на сущность и значение искусства.

Острие этого классического труда Чернышевского направлено против идеалистической концепции искусства, в частности против гегелевского понимания прекрасного как проявления абсолютной идеи. Критикуя гегелевскую идеалистическую философию искусства, Чернышевский в то же время развивает основные положения материалистической эстетики.

Однако этим далеко не исчерпывается все значение «Эстетических отношений искусства к действительности». Сам Чернышевский подчёркивал, что «занимался эстетикой только как частью философии». Для него, как и для его предшественника В. Г. Белинского, вопросы искусства были «только полем битвы, а предметом борьбы было влияние вообще на умственную жизнь» (слова Чернышевского о Белинском).

Придавая большое значение положительным сторонам гегелевской диалектики, Чернышевский вместе с тем показал классовую ограниченность, «уродливость и внутреннюю бедность» всей системы спекулятивного мышления. Этот тип мышления присущ людям, занимающим «противоестественное положение среди других людей», — писал он. Чернышевский указывал, что «Гегель — умеренный либерал, чрезвычайно консервативный в своих выводах», что он «похож на философов XVII века и даже на схоластиков», что его система «не соответствует нынешнему состоянию знаний».

Чернышевский до конца своей жизни оставался убеждённым, воинствующим материалистом и называл метафизическим вздором всякое отступление от материализма.

В своём замечательном произведении «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин дал блестящую характеристику теоретико-познавательной, гносеологической позиции Чернышевского, заканчивающуюся следующими словами: «Чернышевский — единственный действительно великий русский писатель, который сумел с 50-х годов вплоть до 88-го года остаться на уровне цельного философского материализма и отбросить жалкий вздор неокантианцев, позитивистов, махистов и прочих путаников. Но Чернышевский не сумел, вернее: не мог, в силу отсталости русской жизни, подняться до диалектического материализма Маркса и Энгельса».

Материалистическая теория эстетики, созданная Чернышевским, оказала большое плодотворное влияние на дальнейшее развитие искусства и передовой общественной мысли в России. В своих собственных художественных произведениях (романы «Что делать?» и «Пролог») Чернышевский показывает образцы высокой идейности и реализма. Он рисует яркие портреты передовых русских людей, пропагандирует в художественной форме борьбу за социализм и решительно осуждает реакционных представителей старого мира.

К этому он призывал всех прогрессивных деятелей искусства. «...Только для тех сохраним наше удивление,— писал он,— которые, опережая свою эпоху, имели славу предусматривать зарю грядущего дня, имели мужество приветствовать его приход».

За годы советской власти «Эстетические отношения искусства к действительности» издавались уже неоднократно в собраниях сочинений Н. Г. Чернышевского, но отдельным изданием выпускаются впервые.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ¹

Настоящий трактат ограничивается общими выводами из фактов, подтверждая их опять только общими указаниями на факты². Вот первый пункт, относительно которого должно дать объяснение. Ныне век монографий, и сочинение может подвергнуться упреку в несовременности. Удаление из него всех специальных исследований может быть сочтено за пренебрежение к ним или за следствие мнения, что общие выводы могут обойтись без подтверждения частными фактами. Но такое заключение основывалось бы только на внешней форме [моего] труда, а не на внутреннем его характере³. Реальное направление мыслей, развиваемых в нём, уже достаточно свидетельствует, что они возникли на почве реальности и что автор вообще придает очень мало значения для нашего времени фантастическим полетам даже и в области искусства, не только в деле науки. Сущность понятий, излагаемых автором, ручается за то, что он желал бы, если б мог, привести в своём сочинении многочисленные факты, из которых выведены его мнения. Но если б он решился следовать своему желанию, объём труда далеко превзошел бы⁴ определенные ему⁵ границы. Автор думает, однако, что общих указаний, им приводимых, достаточно, чтобы напомнить читателю десятки и сотни фактов, говорящих в пользу мнений, излагаемых в этом трактате, и потому надеется, что краткость объяснений не есть бездоказательность.

Но зачем же автор избрал такой общий, такой обширный вопрос, как эстетические отношения искусства к действительности, предметом своего исследования? Почему не избрал он какого-нибудь специального вопроса⁶, как это большей частью ныне делается?

По силам ли автору задача, которую хотел он объяснить, решать это, конечно, не ему самому. Но предмет, привлечший его внимание, имеет ныне полное право обращать на себя внимание всех людей, занимающихся эстетическими вопросами, то-есть всех, интересующихся искусством, поэзией, литературою.

Автору кажется, что бесполезно толковать об основных вопросах науки только тогда, когда нельзя сказать о них ничего нового и основательного, когда не приготовлена ещё возможность видеть, что наука изменяет свои прежние воззрения, и показать, в каком смысле, по всей вероятности, должны они измениться. Но когда выработаны материалы для нового воззрения на основные вопросы нашей специальной науки, и можно и должно высказать эти основные идеи⁷.

Уважение к действительной жизни, недоверчивость к априорическим⁸, хотя бы и приятным для фантазии, гипотезам — вот характер направления, господствующего ныне в науке. Автору кажется, что необходимо привести к этому знаменателю и наши эстетические убеждения, если ещё стоит говорить об эстетике.

[Или эстетика уже потеряла право на наше внимание? Или нашего внимания достойны только библиографические исследования? Или мы из-за подробностей должны пренебрегать целым? Мне кажется, что такой взгляд, имеющий ныне очень многих защитников, односторонен, и что если мы признаём важность исследований об отдельных произведениях искусства, об отдельных писателях, то не можем не признавать важности исследований о значении искусства. Странно было бы отвергать всеобщую историю и признавать заслуживающими внимания только вопросы о подробностях отдельных событий, странно отвергать и эстетику из-за подробностей истории литературы. Как бы ни занимали нас (и совершенно справедливо) подробности предмета, но мы не можем не иметь общих понятий о самом предмете и не можем не признавать справедливым и важным стремление формулировать эти понятия.

Или эти понятия уже так ясны и общеприняты, что не стоит и говорить о них? Нет; они скорее смутно предчувствуются, нежели сознаются определительно; и потому говорить о них не значит повторять уже и без нас известное.]

Автор не менее, нежели кто-нибудь, признает необходимость специальных исследований; но ему кажется, что от времени до времени необходимо также обзирать содержание науки с общей точки зрения; кажется, что если важно собирать и исследовать факты, то не менее важно и ста-

ратся проникнуть в смысл их. Мы все признаём высокое значение истории искусства, особенно истории поэзии: итак, не могут не иметь высокого значения и вопросы о том, что такое искусство, что такое поэзия.

[В гегелевской философии понятие прекрасного развивается таким образом:

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

Но] все сферы духовной деятельности подчинены закону восхождения от непосредственности к посредственности. Вследствие этого закона [абсолютная] идея, вполне постигаемая только мышлением (познавание под формою посредственности), первоначально является духу под формою непосредственности или под формою воззрения. Поэтому человеку духу кажется, что отдельное существо, ограниченное пределами пространства и времени, совершенно соответствует своему понятию, кажется, что в нём вполне осуществилась определенная идея, а в этой определенной идее вполне осуществилась идея вообще. Такое воззрение предмета есть призрак (*ist ein Schein*) в том отношении, что идея никогда не проявляется в отдельном предмете *вполне*; но под этим призраком скрывается истина, потому что в определенной идее действительно осуществляется *до некоторой степени* общая идея, а определенная идея осуществляется *до некоторой степени* в отдельном предмете. Этот скрывающийся под собою истинный призрак проявления идеи *вполне* в отдельном существе есть прекрасное (*das Schöne*).

Так развивается понятие прекрасного в господствующей эстетической системе. Из этого основного воззрения следуют дальнейшие определения: прекрасное есть идея в форме ограниченного проявления; прекрасное есть отдельный чувственный предмет, который представляется чистым выражением идеи, так что в идее не остается ничего, что не проявлялось бы чувственно в этом отдельном предмете, а в от-

дельном чувственном предмете нет ничего, что не было бы чистым выражением идеи. Отдельный предмет в этом отношении называется образом (das Bild). Итак прекрасное есть совершенное соответствие, совершенное тождество идеи с образом.

Я не буду говорить о том, что основные понятия [из которых выводится у Гегеля определение прекрасного,] теперь уже признаны не выдерживающими критики; не буду говорить и о том, что прекрасное [у Гегеля] является тождеством «призраком», простирающимся от непроницательности взгляда [неразвитого], не просветленного философским мышлением, перед которым исчезает кажущаяся полнота проявления идеи в отдельном предмете, так что [по системе Гегеля] чем выше развито мышление [в человеке], тем более исчезает перед ним прекрасное, и наконец для вполне развитого мышления есть только истинное, а прекрасного нет; не буду опровергать этого фактом, что на самом деле развитие мышления в человеке нисколько не разрушает в нем эстетического чувства: все это уже было [сказано гораздо раньше меня, и если б я хотел ограничить свою критику развитием этих замечаний, то не для чего было бы мне и начинать её]. Как следствие [основной идеи гегелевской системы], изложенное выше понятие о прекрасном падает вместе с нею. Но может быть ложна система, а частная мысль, в неё вошедшая, может, будучи взята самостоятельно, оставаться справедливой, утверждаясь на своих особенных основаниях [независимых от общих метафизических оснований]. Поэтому остается ещё показать, что [гегелевское определение прекрасного] не выдерживает критики, будучи взято и вне связи с [упавшею ныне системою его метафизики].

«Прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа» в переводе на простой язык будет значить: «прекрасно то, что превосходно в своём роде; то, лучше чего нельзя себе вообразить в этом роде». Совершенно справедливо, что предмет должен быть превосходен в своём роде для того, чтобы называться прекрасным. Так напр., лес может быть прекрасен, но только «хороший» лес, высокий, прямой, густой; одним словом, [отличный,] превосходный лес; [какой-нибудь] коряжник, жалкий, [какой-нибудь] низенький, редкий лес [который не стоит и называть лесом] не может быть прекрасен. Роза прекрасна; но только «хорошая», свежая, неоципанная роза. Одним словом, всё прекрасное превосходно в своём роде. Но не всё превосходное в своём роде прекрасно; [какой-нибудь] крот может быть превосходным экземпляром породы кротов, но никогда не покажется он

«прекрасным»; точно то же надобно сказать о большей части амфибий, многих породах рыб, даже многих птицах [напр., галка, пингвин и т. д.]. — Чем лучше для естествоиспытателя животное такой породы, т. е. чем полнее выражается в нем его идея, тем оно некрасивее с эстетической точки зрения [какое-нибудь болото может быть превосходным болотом; но] чем лучше в своем роде болото, тем хуже оно в эстетическом отношении. [То же самое должно сказать о тундре, песчаной степи]. Не всё превосходное в своем роде прекрасно; потому что не все роды предметов прекрасны. Определение [Гегеля] прекрасного как полного соответствия отдельного предмета с его идеею — слишком широко. Оно высказывает только, что в тех разрядах предметов и явлений, которые могут достигать красоты, прекрасными кажутся лучшие предметы и явления; но не объясняет, почему самые разряды предметов и явлений разделяются на такие, в которых является красота, и другие, в которых мы не замечаем ничего прекрасного.

Но с тем вместе оно и слишком тесно. «Прекрасным кажется то, что кажется полным осуществлением родовой идеи»⁹, значит также: «надобно, чтобы в прекрасном существе было всё, что только может быть хорошего в существах этого рода; надобно, чтобы нельзя было найти ничего хорошего в других существах того же рода, чего не было бы в прекрасном предмете». Этого мы в самом деле и требуем от прекрасных явлений и предметов в тех царствах природы, где нет разнообразия типов одного и того же рода предметов. Так, например, у дуба может быть один только характер красоты: он должен быть высок и густ; эти качества всегда находятся в прекрасном дубе, и ничего другого хорошего не найдется в других дубах. [В диких животных вообще мало разнообразия типов: обыкновенный медведь и белый медведь]. Но уже в животных является разнообразие типов одной породы, как скоро делаются они домашними. [Все экземпляры дикой лошади не отличаются друг от друга ничем; но как огромно различие домашних лошадей! Мы не думаем требовать, чтобы в одном экземпляре совмещались различные. Дикая кошка всегда одного цвета; но домашняя кошка бывает различных цветов, при совершенном единстве породы. Хороша черная как смоль кошка, но хороша и серая, и полосатая, как тигр, кошка. Мы не думаем и требовать, чтобы в одной кошке совмещалась и красота черной и красота серой кошки]. Ещё более такого разнообразия типов красоты в человеке, и мы даже никак не можем представить себе, чтобы все оттенки человеческой красоты совмещались в одном человеке [— нельзя же быть черноволосым и белокурым в

одно время; все согласны, что голубые глаза хороши, что так же хороши и чёрные глаза и верно никто ещё не горевал о том, что у человека с черными глазами глаза в то же время и не голубые.]

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

Совершенно другой смысл имеет другое выражение, которое выставляют за тождественное с первым: «прекрасное есть единство идеи и образа, полное слияние идеи с образом»: ¹⁰ это выражение говорит действительно о существенном признаке—только не идеи прекрасного вообще, а того, что называется «мастерским произведением», или художественным произведением искусства: прекрасно будет произведение искусства действительно тогда только, когда художник передал в произведении своём все то, что хотел передать. Конечно портрет хорош только тогда, когда живописец сумел нарисовать совершенно того человека, которого хотел нарисовать. Но «прекрасно нарисовать лицо» и «нарисовать прекрасное лицо»—две совершенно различные вещи. Об этом качестве художественного произведения придется говорить при определении сущности искусства. Здесь же считаю не излишним заметить, что в определении красоты как единства идеи и образа,—в этом определении, имеющем в виду не прекрасное живой природы, а прекрасные произведения искусств, уже скрывается зародыш или результат того направления, по которому эстетика обыкновенно отдаёт предпочтение прекрасному в искусстве пред прекрасным в живой действительности.

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

Новое строится не так легко, как разрушается старое, и защищать не так легко, как нападать; потому очень может быть, что мнение о сущности прекрасного, кажущееся мне справедливым, не для всех покажется удовлетворительным; но если эстетические понятия, выводимые из господствующих ныне воззрений на отношения человеческой мысли к живой действительности, еще остались в моем изложении неполны,

односторонни или шатки, то это, я надеюсь, недостатки не самых понятий, а только моего изложения.

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

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

«прекрасное есть жизнь»;

«прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни» — кажется, что это определение удовлетворительно объясняет все случаи, возбуждающие в нас чувство прекрасного. Проследим главные проявления прекрасного в различных областях действительности, чтобы проверить это.

«Хорошая жизнь», «жизнь, как она должна быть», у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку—первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка еложе-

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

нием, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна — это также необходимое условие красавицы сельской: светская [тоненькая, худенькая], «полувоздушная» красавица кажется поселянину решительно «невзрачною», даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли». Но работа не даст разжиреть: если сельская девушка толста, это род болезненности, знак «рыхлого» сложения, и народ считает большую полноту недостатком; у сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает — об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях. Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдётся ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при постоянной и нешуточной, но не чрезмерной работе. Совершенно другое дело светская красавица: уже несколько поколений предки её жили не работая руками; при бездейственном образе жизни крови льётся в оконечности мало; с каждым новым поколением мускулы рук и ног слабеют, кости делаются тоньше; необходимым следствием всего этого должны быть маленькие ручки и ножки — они признак такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высших классов общества — жизни без физической работы; если у светской женщины большие руки и ноги, это признак или того, что она дурно сложена, или того, что она не из старинной хорошей фамилии. По этому же самому у светской красавицы должны быть маленькие ушки. Мигрень, как известно, интересная болезнь — и не без причины: от бездействия кровь остаётся вся в средних органах, приливает к мозгу; нервная система и без того уже раздражительна от всеобщего ослабления в организме; неизбежное следствие всего этого — продолжительные головные боли и разного рода нервные расстройства; что делать? и болезнь интересна, чуть не завидна, когда она следствием того образа жизни, который нам нравится. Здоровье, правда, никогда не может потерять своей цены в глазах человека; потому что и в довольстве, и в роскоши плохо жить без здоровья — вследствие того румянец на щеках и цветущая здоровьем свежесть продолжают быть привлекательными и для светских людей; но болезненность, слабость, вялость, томность так же имеют в глазах их достоинство красоты, как скоро кажутся следствием роскошно-бездейственного образа жизни. Бледность, томность, болезненность имеют еще другое значение для светских людей: если по-

селянин ищет отдыха, спокойствия, то люди образованного общества, у которых материальной нужды и физической усталости не бывает, но которым зато часто бывает скучно от безделья и отсутствия материальных забот, ищут «сильных ощущений, волнений, страстей», которыми придает-ся цвет, разнообразие, увлекательность светской жизни, без того монотонной и бесцветной. А от сильных ощущений, от пылких страстей человек скоро изнашивается: как же не очароваться томностью, бледностью красавицы, если томность и бледность её служат признаком, что она «много жила»?

Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей ¹¹.

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

Я пересмотрел, сколько позволяло место, главные принадлеж-ности человеческой красоты, и мне кажется, что все они производят на нас впечатление прекрасного потому, что в них мы видим проявление жизни, как понимаем её. Теперь надобно посмотреть противоположную сторону предмета, рассмотреть, отчего человек бывает некрасив.

Причину некрасивости общей фигуры человека всякий ука-жет в том, что человек, имеющий дурную фигуру—«дурно сложен». Мы очень хорошо знаем, что уродливость—след-ствие болезни или пагубных случаев, от которых особенно легко уродуется человек в первое время развития. Если жизнь и её проявления—красота, очень естественно, что бо-лезнь и её следствия—безобразие. Но человек дурно сложен-ный—также урод, только в меньшей степени, и причины «дур-ного сложения» те же самые, которые производят уродли-вость, только слабее их. Если человек рождается горбатым—это следствие несчастных обстоятельств, при которых совер-шалось первое его развитие; но сутуловатость та же горба-тость, только в меньшей степени и должна происходить от тех же самых причин. Вообще худо сложенный человек—до некоторой степени искаженный человек; его фигура говорит

нам не о жизни, не о счастливом развитии, а о тяжелых сторонах развития, о неблагоприятных обстоятельствах. От общего очерка фигуры переходим к лицу. Черты его бывают нехороши или сами по себе, или по своему выражению. В лице не нравится нам «злое», «неприятное» выражение потому, что злость — яд, отравляющий нашу жизнь. Но гораздо чаще лицо «некрасиво» не по выражению, а по самым чертам: черты лица некрасивы бывают в том случае, когда лицевые кости дурно организованы, когда хрящи и мускулы в своем развитии более или менее несут отпечаток уродливости, т. е. когда первое развитие человека совершалось в неблагоприятных обстоятельствах.

Совершенно излишне пускаться в подробные доказательства мысли, что красотой в царстве животных кажется человеку то, в чем выражается по человекообразным понятиям жизнь свежая, полная здоровья и сил. В млекопитающих животных, организация которых более близким образом сравнивается нашими глазами с наружностью человека, прекрасным кажется человеку округленность форм, полнота и свежесть; кажется прекрасным грациозность движений, потому что грациозными бывают движения какого-нибудь существа тогда, когда оно «хорошо сложено», т. е. напоминает человека хорошо сложенного, а не урода. Некрасивым кажется все «неуклюжее», то-есть до некоторой степени уродливое по нашим понятиям, везде отыскивающим сходство с человеком [—неуклюжесть по нашим понятиям род уродливости]. Формы крокодила, ящерицы, черепахи [, лягушки] напоминают млекопитающих животных, но в уродливом, искаженном, нелепом виде; потому ящерица, черепаха отвратительны. В лягушке к неприятности форм присоединяется еще то, что это животное покрыто холодной слизью, какою бывает покрыт труп; от этого лягушка делается еще отвратительнее.

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

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

Проводить в подробности по различным царствам природы мысль, что прекрасное есть жизнь, и ближайшим образом

жизнь, напоминая о человеке и о человеческой жизни, я считаю излишним потому, что [и Гегель, и Фишер постоянно говорят о том], что красоту в природе составляет то, что напоминает человека (или, выражаясь гегелевским термином, предвозвещает личность), утвержда[ют], что прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человека [великая мысль, глубокая! О, как хороша была бы гегелевская эстетика, если б эта мысль, прекрасно развитая в ней, была поставлена основной мыслью вместо фантастического отыскивания полноты проявляемой идеи!] [И] потому, показав, что прекрасное в человеке — жизнь, не нужно и доказывать, что прекрасное во всех остальных областях действительности, которое становится в глазах человека прекрасным только потому, что служит намеком на прекрасное в человеке и его жизни, также есть жизнь.

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

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

Мы увидим, что есть существенная разница между тем и другим способом понимать прекрасное. Определяя прекрасное как полное проявление идеи в отдельном существе, мы необходимо придем к выводу: «прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в неё нашу фантазию»; из этого будет следовать, что «собственно говоря, прекрасное создаётся нашей фантазию, а в действительности (или по Гегелю: в природе) истинно прекрасного нет»; из того, что в природе нет истинно прекрасного, будет следовать, что «искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности» и что «прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в объективной действительности»¹² — все эти мысли составляют сущность [гегелевской эстетики и являются в ней] не случайно, а по строгому логическому развитию основного понятия о прекрасном.

Напротив того, из определения «прекрасное есть жизнь» будет следовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством; происхождение искусства должно быть при таком воззрении на красоту в действительности объясняемо из совершенно другого источника; после того и существенное значение искусства явится совершенно в другом свете.

[Таким образом эти два различные определения ведут к двум существенно различным взглядам на прекрасное в объективной действительности, на отношение фантазии к действительности, на сущность искусства. Они ведут к двум совершенно различным системам эстетических понятий; потому что одно из них, принимаемое нами, возводит в основную мысль то, что при другом, общепринятом, вторгается, правда, в систему эстетики, но вторгается наперекор существенному ее направлению, подавляется противоположными воззрениями и погибает без всякого почти плода. Предлагаемое нами определение возводит в основную мысль эстетики достоинство и красоту действительности].

Итак должно сказать, что новое понятие о сущности прекрасного, будучи выводом из таких общих воззрений на отношение действительного мира к воображаемому, которые совершенно различны от господствовавших прежде в науке, приводя к эстетической системе, также существенно различающейся от систем, господствовавших в последнее время, и само существенно различно от прежних понятий о сущности прекрасного. Но с тем вместе оно [не есть нечто им чуждое, возникшее на внеучной почве, оно] представляется как их

необходимое дальнейшее развитие. [Этими отношениями достаточно ограждается его значение.] Существенное различие между господствующей и предлагаемой эстетическими системами будем видеть постоянно; чтобы указать на точку тесного родства между ними, скажем, что новое воззрение объясняет важнейшие эстетические факты, которые выставлялись на вид в прежней системе. Так, например, из определения «прекрасное есть жизнь» становится понятно, почему в области прекрасного нет отвлечённых мыслей, а есть только индивидуальные существа — жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлечённые, общие мысли не входят в область жизни.

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

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

Господствующая эстетическая система дает нам два определения возвышенного, как давала два определения прекрасного. «Возвышенное есть перевес идеи над формой» и «возвышенное есть проявление абсолютного». В сущности эти два определения совершенно различны, как существенно различными найдены были нами и два определения прекрасного, представляемые господствующей системой; в самом деле, перевес идеи над формой производит не собственно понятие возвышенного, а понятие «туманного, неопределенного» и понятие «безобразного» (*das Hässliche*) [как это прекрасно развивается у одного из новейших эстетиков, Фишера, в

трактате о возвышенном и во введении к трактату о комическом]; между тем как формула «возвышенное есть то, что пробуждает в нас (или [выражаясь терминами гегелевской школы]: что проявляет в себе) идею бесконечного» остается определенным собственно возвышенного. Потому каждое из них должно рассмотреть особенно.

Очень легко показать неприложимость к возвышенному определения: «возвышенное есть перевес идеи над образом», после того как сам Фишер, его принимающий, сделал это, объяснив, что от перевеса идеи над образом (выражая ту же мысль обыкновенным языком: от превозможения силы, проявляющейся в предмете, над всеми стесняющими ее силами, или, в природе органической, над законами организма, ее проявляющего) происходит безобразное или неопределенное («безобразное», сказал бы я, если бы не боялся впасть в игру слов, сопоставляя безобразное и безобразное). Оба эти понятия совершенно различны от понятия возвышенного. Правда, безобразное бывает возвышенным, когда оно ужасно; правда, туманная неопределенность усиливает впечатление возвышенного, производимое ужасным или огромным; но безобразное, если оно не страшно, бывает просто отвратительно или некрасиво; туманное, неопределенное не производит никакого эстетического действия, если не огромно или не ужасно. Безобразием или туманною неопределенностью характеризуются не все роды возвышенного; безобразное или неопределенное не всегда имеет характер возвышенного. Очевидно, что эти понятия различны от понятия возвышенного. «Перевес идеи над формою», говоря строго, относится к тому роду событий в мире нравственном и явлений в мире материальном, когда предмет разрушается от избытка собственных сил; неоспоримо, что эти явления часто имеют характер чрезвычайно возвышенный; но только тогда, когда сила, разрушающая сосуд, ее заключающий, уже имеет характер возвышенности, или предмет, ею разрушаемый, уже кажется нам возвышенным, независимо от своей гибели собственною силою. Иначе о возвышенном не будет и речи. Когда Ниагарский водопад, сокрушив скалу, его образующую, уничтожится напором собственных сил; когда Александр Македонский погибает от избытка собственной энергии, когда Рим падает собственной тяжестью,— это явления возвышенные; но потому, что Ниагарский водопад, Римская империя, личность Александра Македонского сами по себе уже принадлежат области возвышенного; какова жизнь, такова и смерть, какова деятельность, таково и падение. Тайна возвышенности здесь не в «перевесе идеи над явлением», а в характере самого

явления; только от величия сокрушающегося явления заимствует свою возвышенность и его сокрушение. Само по себе исчезновение от перевеса внутренней силы над ее временным проявлением не есть еще критерий возвышенного. Яснее всего «перевес идеи над формой» высказывается в том явлении, когда зародыш листа, разрастаясь, разрывает оболочку почки, его родившей: но это явление решительно не относится к разряду возвышенных. «Перевесом идеи над формой», гибелью самого предмета от избытка развивающихся в нем сил, отличается так называемая отрицательная форма возвышенного от положительной. Справедливо, что возвышенное отрицательное выше возвышенного положительного; потому надобно согласиться, что «перевесом идеи над формой» усиливается эффект возвышенного, как может он усиливаться многими другими обстоятельствами, напр., единенностью возвышенного явления (пирамида в открытой степи величественнее, нежели была бы среди других громадных построек; среди высоких холмов её величие исчезло бы); но усиливающее эффект обстоятельство не есть ещё источник самого эффекта; притом перевеса идеи над образом, силы над явлением, очень часто не бывает в положительном возвышенном. Примеры этого могут быть во множестве отысканы в каждом курсе эстетики.

Переходим к другому определению возвышенного: «возвышенное есть проявление идеи бесконечного» [выражаясь гегелевским языком], или, выражая эту философскую формулу обыкновенным языком: «возвышенное есть то, что возбуждает в нас идею бесконечного». Самый беглый взгляд на трактат о возвышенном в новейших эстетиках убеждает нас, что это определение возвышенного лежит в сущности [гегелевских] понятий о нем; [потому на него должен я обратить более внимания.] Мало того, мысль, что возвышенными явлениями возбуждается в человеке предчувствие бесконечного, господствует и в понятиях людей, чуждых строгой науке; редко можно найти сочинение, в котором не высказывалась бы она, как скоро представляется повод, хотя самый отдаленный; почти в каждом описании величественного пейзажа, в каждом рассказе о каком-нибудь [громадном, особенно] ужасном событии найдется подобное отступление или применение. Потому на мысль о возбуждении величественным идеи абсолютного должно обратить более внимания, нежели на предыдущее понятие о перевесе в нем идеи над образом, критику которого было достаточно ограничить несколькими словами.

К сожалению, здесь не место подвергать анализу идею «абсолюта», или бесконечного, и показывать настояще зна-

чение абсолютного в области метафизических понятий; тогда только, когда мы поймем это значение, представится нам вся неосновательность понимания под возвышенным бесконечного. Но и не пускаясь в метафизические прения, мы можем увидеть из фактов, что идея бесконечного, как бы ни понимать её, не всегда, или лучше сказать — почти никогда, не связана с идеею возвышенного. Строго и беспристрастно наблюдая за тем, что происходит в нас, когда мы созерцаем возвышенное, мы убедимся, что [:] 1) возвышенным представляется нам самый предмет, а не какие-нибудь вызываемые этим предметом мысли; так, например, величествен сам по себе Казбек, величественно само по себе море, величественна сама по себе личность Цезаря или Катона. Конечно, при созерцании возвышенного предмета могут пробуждаться в нас различного рода мысли, усиливающие впечатление, им на нас производимое; но возбуждаются они или нет, дело случая, независимо от которого предмет остается возвышенным; мысли и воспоминания, усиливающие ощущение, рождаются при всяком ощущении, но они уже следствие, а не причина первоначального ощущения; и если, задумавшись над подвигом Муция Сцеволы, я дохожу до мысли: «да, безгранична сила патриотизма», то мысль эта только следствие впечатления, произведенного на меня независимо от нее *самым поступком* Муция Сцеволы, а не причина этого впечатления, точно так же, мысль: «нет ничего на земле прекраснее человека», которая может пробудиться во мне, когда я задумаюсь, глядя на изображение прекрасного лица, не причина того, что я восхищаюсь им, как прекрасным, а следствие того, что оно уже прежде нее, независимо от нее кажется мне [прекрасным]. И потому, если бы даже согласиться, что созерцание возвышенного всегда ведет к идее бесконечного, то возвышенное, порождающее такую мысль, а не порожаемое ею, должно иметь причину своего действия на нас не в ней, а в чем-нибудь другом. Но рассматривая свое представление о возвышенном предмете, мы открываем, 2) что очень часто предмет кажется нам возвышен, не оставая в то же время казаться далеко не беспредельным и оставаясь в решительной противоположности с идеею безграничности. Так Монблан или Казбек возвышенный, величественный предмет; но никто из нас не думает, в противоречие собственным глазам, видеть в нем безграничное или неизмеримо великое. Море кажется беспредельным, когда не видно берегов; но все эстетики утверждают (и совершенно справедливо), что море кажется гораздо величественнее, когда виден берег, нежели тогда, когда берегов не

видно. Вот факт, обнаруживающий, что идея возвышенного не только не порождается идеею безграничного, но даже может быть (и часто бывает) в противоречии с нею, что условие безграничности может быть невыгодно для впечатления, производимого возвышенным. Идем далее, пересматривая ряд величественных явлений по мере возрастания эффекта, ими производимого на чувство возвышенного. Гроза одно из величественнейших явлений в природе; но необходимо иметь слишком восторженное [и предубежденное] воображение, чтобы видеть какую бы то ни было связь между грозою и бесконечностью. Во время грозы мы восхищаемся, думая при этом только о самой грозе. «Но во время грозы человек чувствует собственную ничтожность пред силами природы, силы природы кажутся ему безмерно превышающими его силы». Что силы грозы кажутся нам чрезвычайно превышающими наши собственные силы, это правда; но если явление представляется непреодолимым для человека, из этого еще не следует, чтобы оно казалось нам неизмеримо, бесконечно могущественным. Напротив, человек, смотря на грозу, очень хорошо помнит, что она бессильна над землею, что первый ничтожный холм непоколебимо отразит весь напор урагана, все удары молнии. Правда, удар молнии может убить человека; но что же из того? не эта мысль причиной, что гроза кажется мне величественною. Когда я смотрю на то, как вертятся крылья ветряной мельницы, я также очень хорошо знаю, что, задев меня, мельничное крыло переломит меня, как щепку, я «сознаю ничтожность своих сил перед силою» мельничного крыла; а между тем едва ли в ком-нибудь взгляд на вертящуюся ветряную мельницу возбуждал ощущение возвышенного. «Но здесь не пробуждается во мне опасение за себя; я знаю, что мельничное крыло не зацепит меня; во мне нет чувства ужаса, какое пробуждается грозою» — справедливо; но этим говорится уже совершенно не то, что говорилось прежде; этим говорится: «возвышенное есть ужасное, грозное». Посмотрим на это определение «возвышенного сил природы», которое в самом деле находим в эстетиках. Ужасное очень часто бывает возвышенным, это правда; но не всегда оно бывает возвышенным: премокая змея, скорпион, таранул¹³ ужаснее льва; но они отвратительно-ужасны, а не возвышенно-ужасны. Чувство ужаса может усиливать ощущение возвышенного, но ужас и возвышенность — два совершенно различные понятия. Идем однако далее по ряду величественных явлений. В природе мы не видели ничего, прямо говорящего о безграничности; против заключения, выводимого отсюда, можно заметить,

что «истинно возвышенное не в природе, а в самом человеке»; согласимся, хотя и в природе много истинно возвышенного. Но почему же «возвышенна» кажется нам «безграничная» любовь или порыв «всесокрушающего» гнева? Неужели потому, что сила этих стремлений «неодолима», «пробуждает идею бесконечного своею неодолимостью»? Если так, то гораздо неодолимее потребность спать: самый страстный любовник едва ли может пробыть без сна четверо суток; гораздо неодолимее потребности «любить» [(т. е. быть влюбленным до безумия, потому что эту любовь обыкновенно изображают нам в патетических романах и о ней толкуется в эстетиках)], потребность есть и пить: это истинно безграничная потребность, потому что нет человека, не признающего силы её, между тем как о любви очень многие не имеют и понятия; из-за этой потребности совершается гораздо больше и гораздо труднейших подвигов, нежели от «всесильного» могущества любви. Почему же мысль о еде и питье не возвышенна, а идея любви возвышенна? Непреоборимость не есть ещё возвышенность; безграничность и бесконечность все не связаны с идеею величественного.

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

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

Монблан и Казбек величественные горы, потому что гораздо огромное дюжинных гор и пригорков, которые мы привыкли видеть; «величественный» лес в двадцать раз выше наших яблонь, акаций и в тысячу раз огромное наших садов и роц; Волга гораздо шире [ничтожной] Тверцы или Клязьмы; гладкая площадь моря гораздо обширнее площади прудов и маленьких озер, которые беспрестанно попадаются путешественнику; волны моря гораздо выше волн этих озер, потому буря на море возвышенное явление, хотя бы никому не угрожала опасностью; свирепый ветер во время грозы во сто раз сильнее обыкновенного ветра, шум и рев его гораздо сильнее шума и свиста, производимого обыкновенным крепким ветром; во время грозы гораздо темнее, нежели в обыкновенное время, темнота доходит до черноты; молния осле-

пительнее всякого света — все это делает грозу возвышенным явлением. Любовь гораздо сильнее наших ежедневных мелочных расчётов и побуждений; гнев, ревность, всякая вообще страсть также гораздо сильнее их — потому страсть возвышенное явление. Юлий Цезарь, Отелло, Дездемона, Офелия возвышенные личности; потому что Юлий Цезарь [по уму и по характеру гораздо сильнее обыкновенных людей и], как полководец и государственный человек, далеко выше всех полководцев и государственных людей своего времени; Отелло любит и ревнует гораздо сильнее дюжинных людей; Дездемона и Офелия любят и страдают с такой полною преданностью, способность к которой найдется далеко не во всякой женщине. [Дездемона страдает и умирает с такой преданностью любви, какой не встретишь на каждом шагу.] «Гораздо больше, гораздо сильнее» — вот отличительная черта возвышенного.

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

Просмотрев лучшие курсы эстетики, легко убедиться, что в нашем кратком обзоре подведены под принимаемое нами понятие возвышенного или великого все его главные видоизменения, [и если наш обзор занял очень немного места, то единственно потому, что предлагаемые в нем объяснения по чрезвычайной простоте своей не нуждаются в подробном развитии. Видя в этой простоте одно из речительств за годность объяснения, нам] остается показать, как принимаемое нами воззрение на сущность возвышенного относится к подобным мыслям, высказанным в известных ныне курсах эстетики.

О том, что «возвышенность» следствие превосходства над окружающим, говорится у Канта [у Гегеля, у Фишера]: «мы сравниваем, — говорят они, — возвышенное в пространстве с окружающими его предметами; для этого на возвышенном предмете должны быть легкие подразделения, дающие возможность, сравнивая, считать, во сколько раз он больше окружающих его предметов, во сколько раз, напр., гора больше дерева, растущего на ней. Счет так длинен, что, не дошедши до конца, мы уже теряемся в нем; окончив его, должны опять начинать, потому что не могли сосчитать, и считаем опять безуспешно. Таким образом нам кажется, наконец что гора неизмеримо велика, бесконечно велика». — «Сравнение с окружающими предметами необходимо для того, чтобы предмет казался возвышенным», — мысль очень близкая к прини-

маемому нами воззрению на основной признак возвышенного. Но обыкновенно она прилагается только к возвышенному в пространстве, между тем как её должно одинаково проводить по всем родам возвышенного; обыкновенно говорят: «возвышенное состоит в превозможении идеи над формой, и это превозможение на низших степенях возвышенного узнается сравнением предмета по величине с окружающими предметами»; нам кажется, что должно говорить: «превосходство великого (или возвышенного) над мелким и дюжинным состоит в гораздо большей величине (возвышенное в пространстве или во времени) или в гораздо большей силе (возвышенное сил природы и возвышенное в человеке)». Из второстепенного и частного признака возвышенности сравнение и превосходство по великости должно быть возведено в главную и общую мысль при определении возвышенного.

Таким образом, принимаемое нами понятие возвышенного точно так же относится к обыкновенному определению его, как наше понятие о сущности прекрасного к прежнему взгляду—в обоих случаях возводится на степень общего и существенного начала то, что прежде считалось частным и второстепенным признаком, было закрываемо от внимания другими понятиями, которые мы отбрасываем как побочные. Вследствие изменения точки зрения и возвышенное, подобно прекрасному, представляется нам как явление более самостоятельное и однакоже более близкое человеку, нежели представлялось. С тем вместе наше воззрение на сущность возвышенного признает его фактическую реальность, между тем как воззрение, неосновательность которого мы старались показать, принимает и возвышенное в действительности за некий призрак, влагаемый в объективные предметы и явления только человеческим взглядом: новейшие эстетики полагают, будто бы возвышенное в действительности только *кажется* возвышенным от вмешательства нашей фантазии, расширяющей до безграничности объём или силу возвышенного предмета или явления. И действительно, если возвышенное существенно есть бесконечное, то возвышенного нет в мире, доступном нашим чувствам и нашему уму. [Определение: «великое есть гораздо большее» делает ненужным вмешательство фантазии, прикрашивание ею действительности. Кто принимает его, тот говорит, что в природе и в человеке *есть* истинно возвышенное.]

Но если по определениям прекрасного и возвышенного, нами принимаемым, прекрасному и возвышенному придается независимость от фантазии, то с другой стороны этими определениями выставляется на первый план отношение к чело-

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

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

Но, говоря о возвышенном, до сих пор мы не касались трагического, которое обыкновенно признают высшим, глубочайшим родом возвышенного. Господствующие ныне в науке понятия о трагическом [очень мало известны публике, не следящей специально за развитием спекулятивного мышления; а между тем они] играют очень важную роль не только в эстетике, но и во многих других науках (напр., в истории), даже сливаются с обиходными понятиями о жизни [они известны чрезвычайно смутно и с тем вместе чрезвычайно распространены]. Поэтому я считаю излишним довольно подробно изложить их, чтобы дать основание своей критике. В изложении буду я строго следовать Фишеру, которого эстетика ныне считается наилучшею в Германии.

«Субъект по своей природе существо деятельное. Действуя, он переносит во внешний мир свою волю и тем самым приходит в столкновение с законом необходимости, властвующим во внешнем мире. Но действие субъекта необходимо запечатлено индивидуальной ограниченностью и потому

нарушает абсолютное единство объективной связи мира. Это оскорбление есть вина (*die Schuld*) и отзывается в субъекте тем, что связанный узами единства внешний мир весь как одно целое взволновывается действием субъекта, и чрез это отдельный поступок субъекта влечет за собою необозримый и непредусмотримый ряд последствий, в которых субъект уже не узнает своего поступка и своей воли; тем не менее он должен признавать необходимую связь всех этих последующих явлений со своим поступком и чувствовать себя в ответственности за них. Ответственность за то, чего не хотел, и что однако сделал он, имеет для субъекта последствием страдание, — т. е. выражение противодействия от нарушенного хода вещей во внешнем мире нарушившему их действию. Необходимость этого противодействия и страдания усиливается тем, что угрожаемый субъект предвидит последствия, предвидит зло себе, но подвергается ему через те самые средства, которыми хотел избежать его. Страдание может усилиться до гибели субъекта и его дела. Но дело субъекта погибает только по видимому, погибает не совершенно: объективный ряд последствий переживает гибель субъекта и, мало-помалу сливаясь с всеобщим единством, очищается от своей индивидуальной ограниченности, полученной от субъекта. Если субъект, погибая, усвоит себе это сознание правдивости своего страдания и того, что дело его не погибает, а очищается и торжествует его гибелью, то примирение полно, и сам субъект просветленным образом переживает себя в своем очищающемся и торжествующем деле. Всё это движение называется судьбою, или «трагическим». Трагическое бывает различных родов. Первая форма его та, когда субъект является не фактически, а только в возможности виновным и когда поэтому сила, его губящая, является слепую силою природы, которая на отдельном субъекте, отличающемся более внешним блеском богатства и т. п., нежели внутренними достоинствами, показывает пример, что индивидуальное должно погибнуть потому, что оно индивидуальное. Гибель субъекта исходит здесь не от нравственного закона, а от случая, который однако находит себе объяснение и оправдание в примиряющей мысли, что смерть — всеобщая необходимость. В трагическом простой вины (*die einfache Schuld*) возможность вины переходит в действительную вину. Но вина лежит не в необходимом объективном противоречии, а в какой-нибудь запутанности, [более или менее тесно] связанной с действием субъекта. Вина эта нарушает в чем-нибудь нравственную целостность мира. Чрез неё страдают другие субъекты, и, так как вина здесь на одной

стороне, то сначала кажется, что они страдают невинно. Но в таком случае субъекты были бы чистым объектом для другого субъекта, что противоречит значению субъективности. Потому они должны открыться в себе слабую сторону какой-нибудь ошибкою, находящеюся в связи с их сильными сторонами и погибать через эту слабую сторону: страдание главного субъекта, как обратная сторона его поступка, истекает силою оскорбленного нравственного порядка из самой вины. Орудием наказания могут быть или оскорбленные субъекты, или сам преступник, сознающий свою вину. Наконец высшая форма трагического — трагическое нравственного столкновения. Общий нравственный закон дробится на частные требования, которые часто могут находиться в противоположности между собою, так что, удовлетворяя одному, человек необходимо оскорбляет другое. Борьба эта, истекающая из внутренней необходимости, а не из случайностей, может оставаться внутренней борьбою в сердце одного человека. Такова борьба в сердце Антигоны у Софокла. Но так как искусство олицетворяет всё в отдельных образах, то обыкновенно борьба двух требований нравственного закона представляется в искусстве борьбою двух лиц. Одно из двух противоречащих стремлений справедливее и потому сильнее другого; оно сначала побеждает всё, ему сопротивляющееся, и тем самым становится уже несправедливо, подавляя справедливое право противоположного стремления. Теперь справедливость на стороне, которая сначала была побеждена, и стремление, в сущности более справедливое, погибает под тяжестью собственной несправедливости от ударов противоположного стремления, которое, будучи оскорблено в своем праве, имеет за собой, в начале противодействия, всю силу истины и справедливости, но, побеждая, впадает само точно таким же образом в несправедливость, влекущую за собой гибель или страдание. Прекрасно весь этот ход трагического развивается в «Юлии Цезаре» Шекспира: Рим стремится к монархической форме правления; представителем этого стремления является Юлий Цезарь; оно справедливее и потому сильнее противоположного направления, стремящегося сохранить издавна установившееся устройство Рима; Юлий Цезарь побеждает Помпея. Но существующее издавна также имеет право существовать, оно разрушается Юлием Цезарем, и оскорбленная им законность восстает против него в лице Брута. Цезарь погибает; но заговорщики сами мучатся сознанием того, что Цезарь, погибший от них, выше их [и, наконец, погибают от той силы, против которой восстали и которая воскресает в лице триумвиров]. Брут и Кассий погибают; но на гробе Брута

Антоний и Октавий высказывают своё сожаление [о Бруте и признают справедливость его стремления]. Так совершается, наконец, примирение противоположных стремлений, из которых каждое и справедливо и несправедливо в своей односторонности, которая постепенно сглаживается падением каждого из них; из борьбы и гибели возникает единство и новая жизнь»¹⁴.

Из этого изложения видно, что понятие трагического в немецкой эстетике соединяется с понятием судьбы, так что трагическая участь человека представляется обыкновенно как «столкновение человека с судьбою», как следствие «вмешательства судьбы». Понятие судьбы обыкновенно искажается в новых европейских книгах, старающихся объяснить его нашими научными понятиями, даже связать с ними¹⁵; потому необходимо представить его во всей чистоте и наготе. Оно через это избавится от несообразного смешения с понятиями науки, в сущности ему противоречащими, и выкажет всю свою неосновательность, которая прячется при новейших переделках его на наши нравы. Живое и неподдельное понятие о судьбе было у старинных греков (т. е. у греков до появления у них философии) и до сих пор живет у многих восточных народов. [Мы знакомимся с ним из греческих мифов (например мифа о Эдипе) и из восточных сказаний. Мы говорим здесь о том первоначальном понятии судьбы, которое господствует¹⁶ в рассказах Геродота, в греческих мифах, в индийских поэмах, сказках «Тысячи и одной ночи» и проч. Что касается позднейших превращений этого основного воззрения под влиянием понятий о мире, доставленных наукою, эти видоизменения мы считаем лишним исчислять, и еще менее находим нужды подвергать их особенной критике, потому что все они, подобно понятию новейших эстетиков о трагическом, представляясь следствием стремления согласить непримиримое — фантастические представления полудикого [человека?] и научные понятия — страждут такую же несостоятельностью, как и понятие новейших эстетиков о трагическом: различие только то, что натянутость соединения противоположных начал в предшествующих попытках сближения была очевиднее, нежели в понятии о трагическом, которое составлено с чрезвычайным диалектическим глубокомыслием. Поэтому не считаем за нужное излагать все эти искажённые понятия о судьбе, считая достаточным показать, как угловато виднеется первоначальная основа даже из под последней и искуснейшей диалектической одежды, которую облеклась она в господствующем ныне эстетическом воззрении на трагическое.

Вот как понимают ход жизни человеческой народы, имеющие неподдельное понятие о судьбе: если я не буду принимать никаких предосторожностей против несчастья, я могу уцелеть, и почти всегда уцелею; но если я приму предосторожности, я непременно погибну, и погибну именно от того, в чём искал спасения. Я собираюсь в дорогу, и принимаю все предосторожности против несчастий, могущих случиться в дороге; между прочим, зная, что не везде можно найти медицинские пособия, беру с собой несколько флакончиков с нужнейшими лекарствами и прячу их в боковой карман экипажа. Что необходимо должно выйти из этого по понятиям старинных греков? То, что экипаж мой опрокидывается в дороге, флакончики летят из кармана; опрокидываясь сам, я попадаю виском на один из флакончиков, раздавливаю его, осколок стекла врезывается в мой висок и я умираю. Если бы не взято было мною предосторожностей, не было бы мне никакой беды; но я хотел принять меру против несчастья и погиб от того самого, в чём искал безопасности. Подобный взгляд на человеческую жизнь так мало подходит к нашим понятиям [выражающимся в пословице: «береженого бог бережет»], что имеет для нас интерес только фантастического; трагедия, основанная на идее восточной или старинной греческой судьбы, для нас будет иметь значение сказки, обезображенной переделкою. А между тем, всё представленное нами изложение понятий о трагическом в немецкой эстетике есть только опыт привести понятие о судьбе в согласие с понятиями современной науки. [Нас можно было бы даже упрекнуть в том, что мы останавливаемся над разоблачением этого опыта, несостоятельность которого очевидна для людей, смотрящих на жизнь просто, без научных предубеждений; но если с одной стороны, необходимо объяснять понятия выработанные наукою, для людей, не занимающихся ею специально, то, с другой стороны, необходимо и доказывать ученым образом несостоятельность понятий, чуждых науке, но успевших принять научную форму, хотя бы их несостоятельность была довольно ясна для неспециалиста именно по тому, что он чужд предубеждений, которым поддаются специалисты. Если критика не будет проведена с точки зрения специализма, то она в ученом отношении неудовлетворительна. В настоящем случае специальная критика тем необходимее, что введение] понятия о судьбе в науку посредством эстетического воззрения на сущность трагического было сделано с чрезвычайным глубокомыслием, свидетельствующим о великой силе умов, трудившихся над примирением чуждых науке воззрений на жизнь

с понятиями науки; но эта глубокомысленная попытка служит решительным доказательством того, что подобные стремления никогда не могут быть успешны: наука может только объяснить происхождение фантастических мнений полудикого человека, но не примирить их с истиной, [наука может только показать, из какого источника возникло заблуждение, но не может разделять его]. Понятие о судьбе родилось и развилось следующим образом. [Полудикий человек не может представить себе жизни, непохожей на свою собственную жизнь. Потому все силы природы представляются ему чем-то человекообразным. Очеловечивая всё, полудикий человек представляет себе и силу *случая* каким-то подобным человеку существом; это существо называется у него судьбою. Предполагая, что этот краткий намек может нуждаться в подробнейшем объяснении, спешим дать ему приличное развитие].

Одно из действий образованности на человека состоит в том, что она, расширяя круг его зрения, дает ему возможность понимать в истинном смысле явления, несходные с ближайшими к нему, которые одни только кажутся удобопонятными для необразованного ума, не постигающего явлений, чуждых непосредственной сфере его жизненных отправления. Наука дает человеку понятие о том, что жизнь природы, жизнь растений и животных совершенно отлична от человеческой жизни. Дикарь или полудикий человек не представляет себе жизни иной, как та, которую знает он непосредственно, как человеческую жизнь; ему кажется, что дерево говорит, чувствует, наслаждается и страдает, подобно человеку; что животные действуют так же сознательно, как человек — у них свой язык; даже и на человеческом языке не говорят они только потому, что хитры и надеются выиграть молчанием больше, нежели разговорами. Точно так же он воображает себе жизнь реки, скалы: скала — это окаменевший богатырь, сохранивший чувства и мысль; река — это няяда, русалка, водяной. Землетрясения Сицилии происходят оттого, что гигант, заваленный этим островом, старается сбросить тяжесть, которая лежит на его членах. Во всей природе видит дикарь человекоподобную жизнь, все явления природы производит от сознательного действия человекообразных существ. Как он очеловечивает ветер, холод, жар (припомним нашу сказку о том, как спорили мужик — ветер, мужик — мороз, мужик — солнце, кто из них сильнее), болезни (рассказы о холере, о двенадцати сестрах-лихорадках, о цынге — последний между шпицбергенскими промышленниками), точно так же очеловечивает он и силу случая.

Приписывать его действия произволу человекообразного существа еще легче, нежели объяснять подобным образом другие явления природы и жизни; потому что именно действия случая скорее, нежели явления других сил, могут пробудить мысль о капризе, произволе, о всех тех качествах, которые составляют исключительную принадлежность человеческой личности. Посмотрим же, каким образом из воззрения на случай, как на дело человекообразного существа, развиваются все качества, приписываемые судьбе дикими и полудикими народами. Чем важнее дело, задуманное человеком, тем больше нужно условий, чтобы оно исполнилось именно так, как задумано; почти никогда все условия не встретятся так, как человек рассчитывал; и потому почти никогда важное дело не делается *именно* так, как предполагал человек. Эта случайность, расстраивающая наши планы, кажется полудикомо человеку, как мы сказали, делом человекообразного существа, судьбы; из этого основного характера, замечаемого в случае, или судьбе, сами собою следуют все качества, придаваемые судьбе современными дикарями, очень многими восточными народами и старинными греками. Ясно, что самые важные дела именно и служат игрищем судьбы (потому, как мы сказали, что чем важнее дело, тем от большего числа условий оно зависит, и следовательно тем обширнее в нем поле для случайностей); идем далее. Случай уничтожает наши расчеты — значит судьба любит уничтожать наши расчеты, любит посмеяться над человеком и его расчетами; [случай сильнее наших расчетов — значит судьба всемогуща]; случай невозможно предусмотреть, невозможно сказать, почему случилось так, а не иначе — следовательно судьба капризна, своевольна; случай часто пагубен для человека — следовательно судьба любит вредить человеку, судьба зла; и в самом деле у греков судьба — человеконенавистница; злой и сильный человек любит вредить именно самым лучшим, самым умным, самым счастливым людям — их преимущественно любит губить и судьба; злобный, капризный и очень сильный человек любит выказывать своё могущество, говоря наперед тому, кого хочет уничтожить: «я хочу сделать с тобою вот что; попробуй бороться со мною» — так и судьба объявляет вперед свои решения, чтобы иметь злую радость доказать нам наше бессилие перед нею и посмеяться над нашими слабыми, безуспешными попытками бороться с нею, избежать её. Станным кажутся нам теперь подобные мнения. Но посмотрим, как они отразились в эстетической теории трагического.

Она говорит: свободное действие человека возмущает естественный ход природы; природа и её законы встают против оскорбителя своих прав; следствием этого бывают страдание и гибель действующего лица, если действие было так могущественно, что вызванное им противодействие было серьезно: «потому всё великое подлежит трагической участи». Природа¹⁷ здесь представляется живым существом, чрезвычайно раздражительным, чрезвычайно щекотливым насчет своей неприкосновенности. Неужели в самом деле природа оскорбляется? неужели в самом деле природа мстит? Нет; она продолжает вечно действовать по своим законам, она не знает о человеке и его делах, о его счастье и его гибели; её законы могут иметь и часто имеют пагубное для человека и его дел действие; но на них же опирается всякое человеческое действие. Природа бесстрашна к человеку; она не враг и не друг ему: она — то удобное, то неудобное поприще для его деятельности. [О подобных вещах было бы ненужно и говорить, если бы глубокомысленными системами не затемнялось иногда воззрение, ясное всякому, не знакомому с ними человеку.] В том нет сомнения, что всякое важное дело человека требует сильной борьбы с природою или с другими людьми; но почему это так? потому только что как бы ни было само по себе важно дело, мы привыкли не считать его важным, если оно совершается без сильной борьбы. Так дыхание — важнее всего в жизни человека; но мы не обращаем и внимания на него, потому что ему обыкновенно не противостоят никакие препятствия; для дикаря, питающегося даром ему достающимися плодами хлебного дерева, и для европейца, которому хлеб достается только через тяжелую работу земледелия, пища одинаково важна; но собирание плодов хлебного дерева — «не важное» дело, потому, что оно легко; «важно» земледелие, потому что оно тяжело. Итак не все важные по существенному значению своему дела требуют борьбы; но мы привыкли называть важными только те из важных в сущности дел, которые трудны. Много есть драгоценных вещей, которые не имеют никакой цены, потому что достаются даром, напр., вода и солнечный свет; и много есть очень важных дел, которым не придается никакой важности, потому только, что они делаются легко. Но согласимся с обыкновенною фразеологиею; пусть важны будут только те дела, которые требуют тяжелой борьбы. Неужели эта борьба всегда трагична? вовсе нет; иногда трагична, иногда не трагична, как случится. Мореходец борется с морем, бурями, подводными скалами; тяжело его поприще; но разве необходимо этому поприщу быть трагич-

ным? На один корабль, который будет разбит бурей о подводные скалы, приходится сотня кораблей [, которые, счастливо перенесши все бури, счастливо избежавши всех подводных камней, целы и невредимы входят в гавань после своего тяжелого плавания]. Пусть всегда нужна борьба; но не всегда борьба бывает несчастна. А счастливая борьба, как бы ни была она тяжела, не страдание, а наслаждение, не трагична, а только драматична. И не правда ли, что если приняты все нужные предосторожности, то почти всегда дело кончается счастливо? Где же необходимость трагического в природе? Трагическое в борьбе с природою — случайность. Этим одним разрушается теория, видящая в нём «закон вселенной». — «Но общество? но другие люди? разве не должен выдержать с ними тяжелую борьбу всякий великий человек?» Опять надобно сказать, что не всегда сопряжены с тяжелою борьбою великие события в истории, но что мы, по злоупотреблению языка, привыкли называть великими событиями только те, которые были сопряжены с тяжелою борьбою. Крещение франков было великим событием; но где же при нем тяжелая борьба? Не было тяжелой борьбы и при крещении русских. Трагична ли судьба великих людей? Иногда трагична, иногда не трагична, как и участь мелких людей; необходимости тут нет никакой. И даже надобно вообще сказать, что участь великих людей обыкновенно бывает легче участи незамечательных людей; впрочем опять не от особенного расположения судьбы к замечательным или нерасположения к незамечательным людям, а просто потому, что у первых более сил, ума, энергии, что другие люди больше питают к ним уважения, сочувствия, скорее готовы содействовать им. Если в людях есть склонность завидовать чужому величию, то ещё больше в них склонности уважать величие; общество будет благоговеть перед великим человеком, если нет особенных, случайных причин обществу считать его вредным для себя. Трагична или не трагична судьба великого человека, зависит от обстоятельств; и в истории меньше можно встретить великих людей, участь которых была трагична, нежели таких, в жизни которых много было драматизма, но не было трагичности. Крез, Помпей, Юлий Цезарь имели трагическую судьбу; но Нума Помпилий, Марий, Сулла, Август окончили свое поприще очень счастливо. Что можно найти трагического в судьбе Карла Великого, Петра Великого, Фридриха II, в жизни Лютера, Вольтера, [самого Гегеля?]. Борьбы в жизни этих людей было много; но, говоря вообще, надобно сознаться, что удача и счастье были [неизменно] на их стороне. А если

Сервантес умер в нищете, то разве не умирают в нищете тысячи незамечательных людей, которые могли бы не менее Сервантеса рассчитывать на счастливую развязку в жизни, и по своей незначительности вовсе не могли подлежать закону трагизма? Случайности жизни безразлично поражают замечательных и незамечательных людей, безразлично благоприятствуют тем и другим. Но продолжаем наш обзор и от общего понятия о трагическом переходим к трагическому «простой вины».

«В характере великого человека,— говорит господствующая эстетическая теория,— всегда есть слабая сторона; в действовании замечательного человека есть всегда что-нибудь ошибочное или преступное. Эта слабость, проступок, преступление губят его. А между тем они необходимо лежат в глубине его характера, так что великий человек гибнет от того же самого, в чем источник его величия». Не подвержено никакому сомнению, что часто бывает это на самом деле: бесконечные войны возвысили Наполеона; они же и низвергли его; почти то же было и с Людовиком XIV. Но не всегда бывает так. Часто великий человек погибает без всякой вины с своей стороны. Так погиб Генрих IV и с ним вместе пал Сюлли [так несколько не был виноват в своей гибели Колиньи]. До некоторой степени это безвинное падение находим и в трагедиях, несмотря на то, что авторы их бывали связаны своими понятиями: неужели Дездемона была в самом деле причиной своей гибели? всякий видит, что одни гнусные хитрости Яго погубили её. Неужели Ромео и Джульетта сами [были] причиной своей гибели? Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то можем обвинять всех: Дездемона виновата тем, что была невинна душою и следовательно не могла предвидеть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга, [Дон Карлос и маркиз Поза виноваты тем, что благородные люди; и наконец, ягнёнок в басне, пьющий воду из одного ручья с волком, также виноват: зачем он шёл к ручью, где мог встретиться с волком? а главное, зачем не запасся он такими зубами, чтобы самому съесть волка?] Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая. Связь её с идеею греческой судьбы и различными её видоизменениями очень ясна. Здесь можно указать на одну сторону этой связи: по греческим понятиям о судьбе, в гибели своей бывает всегда виноват сам человек; если бы он поступил иначе, его не постигла бы гибель.

Другой род трагического — трагическое нравственного

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

Что касается до наказания посредством стечения обстоятельств, то мы уже давно подсмеиваемся над старинными романами, в которых «всегда под конец торжествовала добродетель и наказывался порок». Правда, мы могли бы не забывать при том, что и в наше время пишутся подобные романы (в пример укажем на большую часть диккенсовых). Но мы во всяком случае начинаем понимать, что земля не место суда, а место жизни. Однако романистам и эстетикам все-таки непременно хочется, чтобы порок и преступление наказывались на земле. И вот явилась теория, утверждающая, что они *всегда* наказываются общественным мнением и угрызениями совести. Но и это бывает не всегда. Что касается до общественного мнения, то оно *преследует далеко* не все [гнусности, далеко не все преступления. Так, например, нарушение нравственной чистоты общество нашего времени считает позором только для женщины, а не для мужчины. По мнению большинства мужчине даже не мешает покутить, даже совестно [мужчине] не покутить в молодости]. А если голос общества не пробуждает ежеминутно нашей совести, то в самой большей части случаев она и не просветит в нас, или, проснувшись, очень скоро заснет. Всякий образованный человек понимает, как смешно смотреть на мир теми глазами, какими смотрели [полудикие] греки героических времен; всякий [образованный человек] ныне очень хорошо понимает, что в страдании и погибели великих людей нет ничего необходимого; что не всякий гибнущий человек гибнет за свои преступления, что не всякий преступник погибает; что не всякое преступление наказывается судом общественного мнения и проч.¹⁸ Потому нельзя не сказать,

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

Определение:

трагическое есть ужасное в человеческой жизни, кажется, будет совершенно полным определением трагического в жизни и в искусстве. Правда, что большая часть произведений искусства дает право прибавить: «ужасное, постигающее человека более или менее неизбежно»; но в первых, сомнительно, до какой степени справедливо поступает искусство, представляя это ужасное почти всегда неизбежным, когда в самой действительности оно бывает большею частью вовсе не неизбежно, а чисто случайно [(вопроса этого я должен буду коснуться, говоря об отношении искусства к действительности)]; во вторых, кажется, что очень часто только по привычке доискиваться во всяком великом произведении искусства «необходимого сцепления обстоятельств», «необходимого развития действия из сущности самого действия» мы находим, с грехом пополам, «необходимость в ходе событий» и там, где её вовсе нет, например, в большей части трагедий Шекспира. [Последняя мысль требует обширного развития, которого не допускают пределы настоящего сочинения, и потому я могу высказать её теперь только как мнение, предоставляя себе право доказать её в другом месте. Объяснять, почему страшно, трагически действует на человека зрелище страдания или гибели человека, кажется мне совершенно излишним. Но мне кажется не совершенно лишним научного интереса указание

на особенный вид трагического, самостоятельность которого, сколько мне известно, не признана еще в эстетике.

Кроме страдания и гибели человека на нас действует трагически нравственная гибель человека — порок и бездушный, строго последовательный эгоизм. Зло, когда оно сильно, действует трагически. Об этом трагическом чисто злого легко было позабыть большей части людей, занимавшихся исследованием трагического; потому что от зла обыкновенно ясным образом страдают и погибают люди, приходящие в соприкосновение с человеком, сильным во зло; и потому кажется, что трагический эффект производится только страданием и гибелью людей, гибнущих от зла. Но бывают пороки и преступления милые, веселые, ласковые, мягкие, от которых ясным образом страдает только нравственность, а отдельные люди повидимому терпят очень мало или даже выигрывают. Чтобы объяснить нашу мысль, приведем пример: представим себе какого-нибудь английского лорда, который эпикурейски проживает свои огромные доходы на удовлетворение своей страсти к чувственному наслаждению. Он человек, любящий комфорт во всех отношениях, даже в отношении своей совести; потому и не подумает он о «низких» или «преступных» средствах удовлетворения своей страсти: не говоря уже о том, что он не прибегнет к насилию и тому подобным уголовным мерам, он не будет даже и соблазнителем¹⁹. Он очень милый человек, и счастливицы все те, которые пользуются его милостями; не злосчастны и те, которыми он уже пресытился, потому что не с пустыми руками он отпускает их [из своего сераля]. «Кто же пострадал от меня?» может он гордо спросить окружающих его. И действительно, он пагубен не для отдельных лиц; он пагубен только для общества, заражаемого, оскверняемого им; он враг только «суровой» нравственности. Но на самом деле он преступник хуже всякого другого преступника, потому что он развратитель хуже всякого развратителя. Его пример говорит: «не бойтесь порока; порок может быть никому не вреден; порок может быть добр, кроток». Правда, искусство не изображало, сколько помнится, подобных личностей с настоящей точки зрения (можно, однако же, указать в этом роде на известную картину Кутюра «Римская оргия»); но не изображало их оно потому, что слишком трудно удержаться от негодующего отвращения при изображении подобной личности и не отомстить такому человеку за страшный вред; им приносимый, изобразив его не только пагубным, но и жалким, грязным, презренным. Трагическое здесь против воли автора обращается в иро-

ническое, саркастическое. И этот род трагического подходит под определение, выставленное выше.

Он естественным образом приводит нас к комическому²⁰.

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

Окончив разбор понятий о сущности²¹ прекрасного и возвышенного, должно теперь перейти к разбору господствующих взглядов на различные способы осуществления идеи прекрасного.

Здесь то, кажется, сильнее всего выказывается важность основных понятий, анализ которых занял так много страниц в этом очерке: отступление от господствующего взгляда на сущность того, что служит главнейшим содержанием искусства, необходимо ведет к изменению понятий и о самой сущности искусства. Господствующая ныне система эстетики совершенно справедливо различает три формы существования прекрасного, под которым понимаются в ней, как его видоизменения, также возвышенное и комическое (мы будем говорить только о прекрасном [отчасти для того, чтобы не изменять без нужды очерка понятий, которые мы находим необходимость подвергнуть критике, отчасти] потому, что было бы [совершенно бесполезно и] утомительно повторять три раза одно и то же: все, что говорится в господствующей ныне эстетике о прекрасном, совершенно прилагается в ней к его видоизменениям; точно так же наша критика господствующих понятий о различных формах прекрасного и наши собственные понятия об отношении прекрасного в искусстве

к прекрасному в действительности вполне прилагаются и ко всем остальным элементам, входящим в содержание искусства, а в числе их к возвышенному и комическому).

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

«Внутренняя несостоятельность всей объективной формы существования прекрасного открывается в том, что красота находится в чрезвычайно шатком отношении к целям исторического движения даже и на том поприще, где она кажется наиболее обеспеченною (т. е. в человеке; исторические события часто уничтожают много прекрасного; например, говорит Фишер, реформация уничтожила веселую привольность и пестрое разнообразие немецкой жизни XIII—XV столетий). Но вообще очевидно, что предполагаемая в § 234 благосклонность случая редко имеет место в действительности (§ 234 говорит: для бытия красоты необходимо, чтобы при осуществлении прекрасного не было вмешательства вредных случайностей (*der störende Zufall*)). Сущность случайности состоит в том, что она может быть и не быть или быть иначе, следовательно, вредная случайность может иногда и не быть в предмете. Потому кажется, что вместе с безобразными индивидуумами должны быть и истинно-прекрасные). Кроме того именно по самой живости (*Lebendigkeit*), составляющей неотъемлемое преимущество прекрасного в действительности, красота его мимолетна; основание этой мимолетности в том, что прекрасное в действительности возникает не из стремле-

ния к прекрасному; оно возникает и существует по общему стремлению природы к жизни, при осуществлении которого появляется только вследствие случайных обстоятельств, а не как что-нибудь преднамеренное (*alles Naturschöne nicht gewollt ist*)... Проблески прекрасного редки в истории; редко вполне прекрасное и в природе вообще. В известном своем письме Рафаэль, живший в стране красоты, жалуется на *carestia di belle donne*; и не часто встречаются в Риме такие модели, какова была Виттория из Альбано во время Румора. «Последнее создание всё выше и выше стремящейся природы — прекрасный человек. Правда, *редко* создает она его, потому что слишком много условий, противодействующих ее идеям» (Гёте). Все живущее имеет множество врагов. Борьба с ними может быть возвышенною или комическою; но редки — случаи, когда безобразное переходит в комическое или возвышенное. Мы стоим среди жизни и её бесконечно разнообразных отношений. Потому прекрасное в природе живо; но, находясь среди неисчислимо разнообразных отношений, оно подвергается столкновениям, порче со всех сторон; потому что природа заботится о всей массе предметов, а не об одном отдельном предмете, ей нужно сохранение, а не собственно красота. Если так, то для природы нет потребности поддерживать прекрасным и то немногое прекрасное, которое она случайно производит: жизнь стремится вперед, не заботясь о погибели образа, или сохраняет его только искаженным. «Природа борется из-за жизни и бытия, из-за сохранения и размножения своих произведений, не заботясь о их красоте или безобразии. Форма, от рождения предназначенная быть прекрасною, может случаем повредиться в какой-нибудь части; тотчас же страдают от этого и другие части; потому что природе тогда бывают нужны силы для восстановления поврежденной части, и она отнимает их у других частей, что необходимо вредит их развитию. Существо становится уже не таким, каким должно было быть, а таким, каким может быть» (Гёте в примеч. к Дидро). Заметно или незаметно, повреждения повторяются и увеличиваются, пока всё существо разрушится. Мимолетность, непрочность — скорбная участь всего прекрасного в природе. Не только прекрасное освещение пейзажа, но и цветущая пора органической жизни — одно мгновение. «Говоря строго, можно сказать, что только в продолжение одного мгновения прекрасен прекрасный человек». — «Чрезвычайно непродолжителен период времени, в течение которого человеческое тело может назваться прекрасным» (Гёте). Правда, из увядшей красоты юности развивается высшая красота — красота

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

Но благоприятность случая не только редка и мимолетна, — она вообще должна считаться благоприятностью только относительно; вредная, искажающая случайность всегда оказывается в природе не вполне побежденною, если мы отбросим светлую маску, накидываемую отдаленностью

места и времени на восприятие (Wahrnehmung) прекрасного в природе, и строже всмотримся в предмет; искажающая случайность вносит в прекрасную, повидимому, группировку нескольких предметов много такого, что вредит её полной красоте; мало того, эта вредящая случайность вторгается и в отдельный предмет, который казался нам сначала вполне прекрасен, и мы видим, что ничто не изъято от её владычества. Если мы сначала не замечали недостатков, это происходило из другой благоприятности случая — из счастливого расположения нашего духа, которое делало субъект способным видеть предмет с точки зрения чистой формы. Ближайшим образом такое расположение духа возбуждает в нас самый предмет своею относительно чистотою от искажающего случая.

Надобно только ближе посмотреть на прекрасное в действительности, чтобы убедиться, что оно не истинно прекрасно: тогда будет ясно, что мы до сих пор только скрывали от себя очевидную истину. Эта истина — необходимое и повсеместное владычество искажающего случая. Не мы должны доказывать, что оно простирается решительно на всё, а нуждалась бы в доказательствах противоположная мысль, нуждалось бы в доказательствах мнение, что, при бесконечно-разнообразном и тесном сцеплении всего в мире, какой бы то ни было отдельный предмет может сохраниться в целости от всех препятствий, помех, искажающих столкновений. Мы должны только исследовать, откуда происходит обольщение, говорящее нашим чувствам, будто бы иные предметы составляют исключение из общего закона подвластности искажающему случаю; это мы сделаем впоследствии; а теперь покажем только, что видимые исключения из общего правила действительно составляют обольщение, призрак (ein Schein). Некоторые прекрасные предметы составляют соединение многих предметов; в этом случае, всматриваясь внимательно, мы всегда найдем, во-первых, что мы видим эти предметы в такой связи, в таком соотношении только потому, что случайно стали на известное место, случайно смотрим на них с известной точки зрения. Особенно прилагается это к ландшафтам: их равнины, горы, деревья ничего не знают друг о друге; им не может вздуматься соединиться в живописное целое; в стройных очерках и красках мы их видим только потому, что сами стоим на том, а не на другом месте. Но и с этой благоприятной точки зрения мы найдем здесь кустарник, там холм, нарушающий гармонию; тут недостаток возвышения, там — тени; и мы должны будем сознаться, что внутренний глаз переделывал, дополнял,

исправлял ландшафт. То же самое бывает и с движущейся, действующей группой живых существ. Иногда сцена может быть и в самом деле полна значения и выражения, но в ней группы, существенно связанные, разделены пространством; внутренний глаз опять уничтожает его, сближает связанное, выбрасывает ненужное, лишнее. Другие предметы прекрасны в отдельности. Тогда мы отказываемся от красоты обстановки, выпускаем обстановку из самого воззрения, совершаем акт отделения предметов от обстановки, большую часть бессознательно и безнамеренно; когда красавица входит в общество, наши глаза устремляются исключительно на нее, мы забываем о других лицах. Но и в том и в другом случае, в отдельном ли предмете мы находим красоту, или в сгруппировке предметов, следствие будет одно и то же, если мы строже рассмотрим красоту. На поверхности прекрасного предмета мы откроем то же, что в прекрасной сгруппировке предметов: между прекрасными частями найдутся непрекрасные, и найдутся они в каждом предмете, как бы ни благоприятствовала ему счастливая случайность. Хорошо еще, что наш глаз не микроскоп, и простое зрение уже идеализирует предметы; иначе грязь и инфузории в чистой-шей воде, нечистоты на нежнейшей коже разрушали бы для нас всякую красоту. Мы видим только при известной степени отдаления. А отдаленность идеализирует уже сама по себе. Она не только скрывает нечистоту поверхности, но и вообще сглаживает подробности состава тел, приковываящие их к земле, отнимает пошлую ясность, точность, считающую песчинки, ставящую «каждое лыко в строку». Так уже самый процесс зрения берет на себя часть труда возведения предмета к чистой форме. Отдаленность во времени действует так же, как отдаленность в пространстве: история и воспоминание передают нам не все мелкие подробности о великом человеке или великом событии; они умалчивают о мелких второстепенных мотивах великого явления, о его слабых сторонах; они умалчивают о том, сколько времени в жизни великих людей было потрачено на одевание и раздевание, еду, питье, насморк и т. п. Но мало того, что чрез это скрывается от нас мелочное и мешающее красоте: при внимательном рассмотрении даже в прекраснейшем, повидимому, предмете мы ясно замечаем очень много важных и неважных недостатков. Если бы, напр., в человеческой фигуре и не было отпечатлено никаких искажающих случайностей на поверхности, то в основных формах непременно замечается нами какое-нибудь нарушение пропорциональности. Это ясно будет, как только мы взглянем на гипсовую модель, в

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

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

[Выписка моя длинна, может быть, слишком длинна. Но я должен был выставить во всей полноте критику прекрасного в природе, чтобы предупредить возможность упрека, что мною

опущены, забыты или не довольно рельефно выставлены на вид «важнейшие недостатки прекрасного в действительности»; такому упреку я всегда мог бы подвергнуться, если бы стал сам формулировать мысли, которые кажутся мне несправедливыми и несправедливости которых мне хочется обнаружить.]

Прежде нежели подвергнем [специальной] критике отдельные упреки, делаемые прекрасному в действительности, смело можно сказать, что оно истинно прекрасно и вполне удовлетворяет здорового человека, несмотря на все свои недостатки, как бы ни были они велики. Конечно, праздная фантазия может о всем говорить: «здесь это не так, этого недостает, это лишнее»; но такое развитие фантазии, не довольствующейся ничем, надобно признать болезненным явлением. Здоровый человек встречает в действительности очень много таких предметов и явлений, смотря на которые не приходит ему в голову желать, чтобы они были не так, как есть, или были лучше. Мнение, будто человеку непременно нужно «совершенство», — мнение фантастическое, если под «совершенством» понимать такой вид предмета, который бы совмещал все возможные достоинства и был чужд всех недостатков, какие от нечего делать может отыскать в предмете фантазия человека с холодным или пресыщенным сердцем. «Совершенство» для меня то, что для меня вполне удовлетворительно в своем роде. А таких явлений видит здоровый человек в действительности очень много. Когда у человека сердце пусто, [не занято ничем определенным, когда он нравственно нищий], он может давать волю своему воображению; но как скоро есть хотя сколько-нибудь удовлетворительная действительность, крылья фантазии связаны. Фантазия вообще овладевает нами только тогда, когда мы слишком скудны в действительности. Лежа на голых досках, человеку иногда приходит в голову мечтать о роскошной постели, о кровати какого-нибудь неслыханно драгоценного дерева, о пуховике из гагачьего пуха, о подушках с брабантскими кружевами, о пологе из какой-то невообразимой лионской материи — но неужели станет мечтать обо всем этом здоровый человек, когда у него есть не роскошная, но довольно мягкая и удобная постель? «От добра добра не ищут». Если человеку пришлось жить среди сибирских тундр или в заволжских солончаках, он может мечтать о волшебных садах с невиданными на земле деревьями, у которых коралловые ветви, изумрудные листья, рубиновые плоды; но переселившись в какую-нибудь Курскую губернию, получив полную возможность гулять досыта по небогатому, но сноному саду с яблонями, вишнями, грушами, мечтатель наверное забудет не только о садах «Тысячи в

одной ночи», но и о лимонных рощах Испании. Воображение строит свои воздушные замки тогда, когда нет на деле не только хорошего дома, даже сносной избушки. Оно разыгрывается тогда, когда не заняты чувства; бедность действительной жизни источник жизни в фантазии. Но едва делается действительность сколько-нибудь сносно, скучны и бледны кажутся нам перед нею все мечты воображения. Мнение, будто бы «желания человеческие беспредельны», ложно в том смысле, в каком понимается обыкновенно, в смысле, что «никакая действительность не может удовлетворить их»; напротив, человек удовлетворяется не только «наилучшим, что может быть в действительности», но и довольно посредственной действительностью. Надобно различать то, что чувствуется на самом деле, от того, что только говорится. Желания раздражаются мечтательным образом до горячего напряжения только при совершенном отсутствии здоровой, хотя бы и довольно простой пищи. [Почему действительность даже посредственного (не говорим уже — превосходного) достоинства совершенно помрачает самые роскошные, повидимому, создания фантазии, не место исследовать здесь.] Это факт, доказываемый всей историей человечества и испытанный на себе всяким, кто жил и наблюдал себя. Он составляет частный случай общего закона человеческой жизни, что страсти достигают ненормального развития только вследствие ненормального положения предающегося им человека, и только в таком случае, когда естественная и в сущности довольно спокойная потребность, из которой возникает та или другая страсть, слишком долго не находила себе соответственного удовлетворения, спокойного и далеко не титанического [, или когда человек беспрестанно раздражается препятствиями и противоречиями]. Несомненно то, что организм человека не требует и не может выносить титанических стремлений и удовлетворений; несомненно и то, что в здоровом человеке стремления соразмерны с силами организма. С этой общей точки перейдем на другую, специальную.

Известно, что чувства наши скоро утомляются и пресыщаются, т. е. удовлетворяются. Это справедливо не только относительно низших чувств (осязания, обоняния, вкуса), но также и относительно высших — зрения и слуха. С чувствами зрения и слуха неразрывно соединено эстетическое чувство, и не может быть мыслимо без них. Когда у человека от утомления исчезает охота смотреть на прекрасное, не может не исчезать и потребность эстетического наслаждения этим прекрасным. И если человек не может целый месяц ежедневно смотреть не утомляясь на картину, хотя бы Рафаэлевскую, то нет сомне-

ния, что не одни глаза его, но также и чувство эстетическое пресытилось, удовлетворено на некоторое время. Что достоверно относительно продолжительности наслаждения, то же самое должно сказать и об его интенсивности. При нормальном удовлетворении сила эстетического наслаждения имеет свои пределы. Если она иногда переходит их, это бывает следствием не внутреннего и натурального развития, а особенных обстоятельств более или менее случайных и ненормальных (напр., мы особенно восторженно восхищаемся прекрасным, когда знаем, что скоро должны будем расстаться с ним, что не будем иметь столько времени наслаждаться им, сколько нам хотелось бы, и т. п.). Одним словом, нет, повидимому, возможности подвергать сомнению факт, что наше эстетическое чувство, подобно всем другим, имеет свои нормальные границы относительно продолжительности и интенсивности своего напряженного состояния и что в этих двух смыслах нельзя называть его ненасытным или бесконечным.

Точно так же оно имеет границы — и довольно тесные — относительно своей разборчивости, тонкости, требовательности или так называемой жажды совершенства. Мы будем впоследствии иметь случай говорить, как многое даже вовсе не первоклассное по красоте своей удовлетворяет эстетическому чувству в действительности. Здесь мы хотим сказать, что и в области искусства разборчивость [и требовательность нашего эстетического чувства] в сущности очень снисходительна. За одно какое-нибудь достоинство мы прощаем произведению искусства сотни недостатков; даже не замечаем их, если только они не слишком безобразны. В пример довольно указать на большую часть произведений римской поэзии. Не восхищаться Горацием, Вергилием, Овидием может только тот, у кого недостает эстетического чувства. А сколько в этих поэтах слабых сторон! Собственно говоря, всё в них слабо, кроме одного — отделки [тонкости] языка и развития мыслей. Содержания у них или вовсе нет, или оно самое ничтожное; самостоятельности нет; свежести нет; простоты нет; у Вергилия и Горация почти нигде нет даже искренности и увлечения. Но пусть критика указывает нам все эти недостатки — с тем вместе она прибавляет, что форма у этих поэтов доведена до высокого совершенства, и нашему эстетическому чувству довольно этой одной капли хорошего, чтобы удовлетворяться и наслаждаться. А между тем даже и в отделке формы у всех этих поэтов есть значительные недостатки: Овидий и Вергилий почти всегда растянуты; очень часто растянуты и горациевы оды; монотонность во всех трёх поэтах чрезвычайно велика; часто [поразительно] неприятным образом бросается в глаза

искусственность, натянутость. Нужды нет, все-таки остается в них нечто хорошее, и мы наслаждаемся. Как совершенную противоположность этим поэтам внешней отделки, можно привести в пример народную поэзию. Какова бы ни была первоначальная форма народных песен, но до нас доходят они почти всегда искаженными, переделанными или растерзанными на куски; [против этого нельзя спорить, хотя бы и защищать художественность первобытной формы]; монотонность их также очень велика; наконец есть во всех народных песнях механические приемы, проглядывают общие пружины, без помощи которых никогда не развивают они своих тем; но в народной поэзии очень много свежести, простоты — и этого довольно для нашего эстетического чувства, чтобы восхищаться народной поэзией.

Одним словом, как и всякое здоровое чувство, как всякая истинная потребность, эстетическое чувство имеет большие стремления удовлетворяться, нежели требовательности в претензиях; оно по своей натуре радуется удовлетворяясь, недовольно отсутствием пищи, потому готово удовлетворяться первым сносным предметом. Малотребовательность эстетического чувства доказывается и тем, что, имея первоклассные произведения, оно вовсе не пренебрегает второклассными. Рафаэлевые картины не заставляют нас находить плохими произведения Грёза; имея Шекспира, мы с наслаждением перечитываем произведения второстепенных, даже третьестепенных поэтов. Эстетическое чувство ищет хорошего, а не фантастически совершенного. Потому, если бы в действительном прекрасном было очень много важных недостатков, мы все-таки удовлетворились бы им²². Но посмотрим ближе, до какой степени справедливы упреки, делаемые прекрасному в действительности, и до какой степени справедливы следствия, из них выводимые.

I. «Прекрасное в природе непреднамеренно; уже по этому одному не может быть оно так хорошо, как прекрасное в искусстве, создаваемое преднамеренно». — Действительно, неодушевленная природа не думает о красоте своих произведений, как дерево не думает о том, чтобы его плоды были вкусны. Но тем не менее надобно признаться, что наше искусство до сих пор не могло создать ничего подобного даже апельсину или яблоку, не говоря уже о роскошных плодах тропических земель. Конечно, преднамеренное произведение будет по достоинству выше непреднамеренного; но только тогда, когда силы производителей равны. А силы человека гораздо слабее сил природы, работа его чрезвычайно груба, неловка, неуклюжа в сравнении с работой природы. И пото-

му в произведениях искусства превосходство со стороны преднамеренности перевешивается, и далеко перевешивается слабостью их в исполнении. Притом же непреднамеренна красота только в природе бесчувственной, мертвой: птица и животное уже заботятся о своей внешности, беспрестанно охорашиваются: почти все они любят опрятность. В человеке красота редко бывает совершенно непреднамеренною: забота о своей наружности чрезвычайно сильна у всех нас [; нет почти ни одного человека, который бы не занимался более или менее своею наружностью. Самое неряшливость часто бывает щегольством своего рода]. Разумеется, мы здесь говорим не об изысканных средствах подделывать красоту, а подразумеваем постоянные заботы о внешнем благообразии, которые составляют часть народной гигиены. Но если красота в природе в строгом смысле не может назваться преднамеренною, как и всё действие сил природы, то с другой стороны нельзя сказать, чтобы вообще природа не стремилась к произведению прекрасного: напротив, понимая прекрасное как полноту жизни, мы должны будем признать, что стремление к жизни, проникающее всю природу, есть вместе и стремление к произведению прекрасного. Если мы должны вообще видеть в природе не цели, а только результаты, и потому не можем назвать красоту целью природы, то не можем не назвать её существенным результатом, к произведению которого напряжены силы природы. Непреднамеренность (*das Nichtgewolltsein*), бессознательность этого направления несколько не мешает его реальности, как бессознательность геометрического стремления в пчеле, бессознательность стремления к симметрии в растительной силе несколько не мешает правильности шестигранного строения ячеек сота, симметрии двух половин листа. [Подробное доказательство того, что существенный результат действия сил природы—производство прекрасного, завлекло бы нас слишком далеко. Но если понимать красоту как жизнь, то не нужно и подробных указаний, потому что в природе повсюду стремление к производству жизни; если же и не соглашаться с предлагаемым воззрением на сущность красоты, высокая степень напряжения сил природы к производству прекрасного легко может быть доказана неисчерпаемым обилием прекрасного в природе. Во всяком случае очевидно, что поставлять в недостаток прекрасному в действительности его непреднамеренность совершенно несправедливо. Итак переходим к следующему упреку, выводимому из этого отвергаемого нами основания.]

II. «От непреднамеренности красоты в природе происходит то, что прекрасное редко встречается в действительности»²³.

Но, если б и действительно было так, его малочисленность была бы прискорбна только для нашего эстетического чувства, несколько не уменьшая красоты этого малочисленного ряда явлений и предметов. Алмазы величиной в голубиное яйцо попадаются очень редко; любители брильянтов могут справедливо жалеть о том, и все-таки они соглашаются, что эти очень редкие алмазы прекрасны. Но жалобы на редкость прекрасного в действительности не совершенно справедливы; несомненно по крайней мере, что прекрасного в действительности вовсе не так мало, как утверждают немецкие эстетики. Прекрасных и величественных пейзажей очень много; есть страны, в которых они попадаются на каждом шагу, напр., чтобы не говорить о Швейцарии, Альпах, Италии, укажем на Финляндию, Крым, берега Днепра, даже берега Волги. Величественное в жизни человека встречается не беспрестанно; но сомнительно, согласился ли бы сам человек, чтобы оно было чаще: великие минуты жизни слишком дорого обходятся человеку, слишком истощают его; а кто имеет потребность искать и силу выносить их влияние на душу, тот может найти случаи к возвышенным ощущениям на каждом шагу: путь доблести, самоотвержения и высокой борьбы с низким и вредным, с бедствиями и пороками людей не закрыт никому и никогда. И были всегда, везде тысячи людей, вся жизнь которых была непрерывным рядом возвышенных чувств и дел. То же самое должно сказать и об увлекательно-прекрасных минутах в жизни человека. Вообще нельзя человеку жаловаться на их редкость, потому что от самого человека зависит, до какой степени жизнь его наполнена прекрасным и великим: [у людей, в самом деле наполненных потребностью величественного в жизни, почти всегда наполнена жизнь величественными подвигами. В пример укажем на людей, одушевленных стремлением к воинской борьбе, для которых «свист пуль единственная музыка по сердцу» — правда, что теперь войны гораздо реже, нежели прежде; но все-таки человек с истинно-воинственным духом может завоеваться, сколько душе угодно: пусть русский отправляется на Кавказ, француз в Алжир, англичанин в Ост-Индию²⁴; там они найдут зволю и битв, и походов, и стычек, и тревог. Одному немцу некуда ехать воевать; но воинственность немцев подлежит в настоящую минуту сильному сомнению; а когда у них были эпохи воинственности, было у них довольно и войн. Но зачем же непременно требовать битв, подобных Бородинской и Лейпцигской? Истинная потребность не так разборчиво-щепетильна; и человек, который ждет Бородинской битвы, чтобы броситься в битву, не слишком мучится потребностью битв. Кроме того,

истинная потребность не бывает так исключительна, чтобы человеку непременно были нужны для его счастья битвы с неприятельскими войсками, если у него есть потребность борьбы; такому человеку привлекательна всякая упорная и рискованная борьба; и если ему не представится случая провести свою жизнь на боевых полях, то он найдет по сердцу себе жизнь в рискованных и тяжелых предприятиях другого рода: он сделается предприимчивым сельским хозяином, который борется с землею, он сделается спекулянтom, который задумает страшно рискованные предприятия; одним словом, как бы ни устроилась его карьера, жизнь его будет полна риска, тревог, борьбы.]²⁵ [Жизнь так широка и многостороння, что в ней человек почти всегда найдет досыта всего, искать чего чувствует сильную и истинную потребность.] Пуста и бесцветна бывает жизнь только у [пустых] бесцветных людей, которые [только] толкуют о чувствах и потребностях, на самом деле, не будучи способны иметь никаких особенных чувств и потребностей, кроме потребности рисоваться [, актерствовать и отпускать блестящие фразы]. Это потому, что дух, направление, колорит жизни человека определяется ей характером самого человека: от человека не зависят события жизни, но дух этих событий зависит от его характера. «На ловца зверь бежит». В заключение было бы надобно объяснить насчет того, что специально называется красотой, рассмотреть вопрос о том, до какой степени редкое явление женская красота. [Обыкновенно случается слышать в жизни, и всегда приходится читать в эстетических трактатах, что красавиц очень мало на свете, или, говоря строго, почти вовсе нет. Говорится так; но едва ли так чувствуется на самом деле. Опыт сделать очень легко: надобно только взять одного из людей, жалующихся на то, что красавиц мало, и походить с ним на Невском, когда по Невскому гулянье. Вы услышите, что он будет постоянно толкать вас под руку, говоря: «Посмотрите, какая хорошенькая!.. Ах, вот еще какая хорошенькая!.. Ах, вот еще, посмотрите, посмотрите — это решительно красавица!» и т. д. и т. д. — и в четверть часа он вам представит не менее пятидесяти или шестидесяти красавиц. Интересно было бы собрать такого рода сведения: можно предположить, что в Петербурге около 150 000 женщин: из них около 35 000 находятся в периоде жизни от 16 до 25 лет; сколько между этими тридцатью пятью тысячами пользуются в своем кружке репутацией красавиц? Без всякого сомнения, несколько тысяч, и вероятно от осьми до девяти тысяч. По крайней мере, если случится быть на вечере, где съехалось десять или двенадцать молодых дам и

девиц, то почти всегда между ними найдутся три или четыре, которые пользуются славою красавиц. Нет, вместо того, чтобы говорить о том, как мало красавиц, скорее можно говорить о том, что красавиц слишком много], что почти всякая женщина в цвете молодости кажется большинству красавицею. [Нет, на самом деле люди не пренебрегают красотой живого человека; скорее можно упрекнуть их в том, что они не всегда беспристрастны и довольно разборчивы, называя молодость, чисто одну только молодость, красотой, восхищаясь красавицами, вся красота которых состоит только в том, что им девятнадцать лет] ²⁶. Как же объяснить жалобу Рафаэля на недостаток красавиц в Италии, классической стране красоты? Очень просто; он искал наилучшей красавицы, а наилучшая красавица конечно одна в целом свете, — и где же отыскать ее? Первостепенного в своем роде всегда очень мало, по очень простой причине: если его соберется много, то мы опять разделим его на классы и будем называть первостепенным то, чего найдется всего два-три индивидуума; все остальное назовем второстепенным. [Есть различные степени красоты в действительности; но если высшая степень прекраснее других, из этого еще не следует, чтобы на низших степенях не было истинной и полной красоты. Первоклассный богатч в Европе один — какое-то лицо, называемое Ротшильдом, о котором почти никто не знает даже, который это Ротшильд: парижский или итальянский; но из того, что Ротшильд богатейший человек в Европе, никак не следует, чтобы все в Европе, кроме Ротшильда, были бедняки. И, соглашаясь с Румором, что первая красавица в Италии была Виттория из Альбано, надобно сказать, что Италия, однакоже, населена не уродами и что в Риме конечно было в то время бесчисленное множество женщин, которые и подле Виттории казались вполне прекрасными.] ²⁷ И вообще надобно сказать, что мысль, будто бы «прекрасное редко встречается в действительности», основана на смешении понятий «вполне» и «первое»: вполне величественных рек очень много, первая из величественных рек конечно одна, [и я не могу решить спора, которая именно;] великих полководцев много, первым полководцем в мире был кто-нибудь один из них [— и я опять не могу сказать, который]. Обыкновенно думают: если есть или может быть предмет X, выше находящегося у меня под глазами предмета A, то предмет A низок; но так только думают, не так чувствуют в самом деле, и, находя Миссисипи величественнее Волги, мы продолжаем однако считать и Волгу величественною рекою. Обыкновенно говорится [в философских книгах], что если один предмет больше другого, то превосходство первого

над вторым есть недостаток другого: вовсе нет; в действительности недостаток есть нечто положительное [самостоятельное], а не нечто, вытекающее из превосходства других предметов. Река, имеющая один фут глубины в некоторых местах, не потому считается мелкою, что есть реки гораздо глубже ее; она мелка без всяких сравнений, сама по себе, мелка потому, что неудобна для судоходства; канал, имеющий тридцать футов глубины, не мелок в действительной жизни, потому что совершенно удобен для судоходства; никому не приходит и в голову называть его мелким, хотя всякому известно, что Па-де-Кале далеко превосходит его своею глубиною. Отвлеченное математическое сравнение не есть взгляд действительной жизни. Потому, находя предмет *X* прекраснее *A*, мы в действительной жизни нисколько не перестаем находить прекрасным предмет *A*. Положим, что «Отелло» выше «Макбета», или «Макбет» выше «Отелло» — несмотря на превосходство одной из этих трагедий над другой, они обе остаются прекрасными. [И с этим будут согласны все]. Достоинства «Отелло» не могут быть вмняемы в недостатки «Макбету» и наоборот. Так мы смотрим на произведения искусства. Если смотреть так же и на прекрасные явления действительности, то очень часто мы должны будем сознаться, что красота одного явления безукоризненна, хотя красота другого ещё выше. И в самом деле, разве кто-нибудь называет итальянскую природу не прекрасною, хотя природа Антильских островов или Ост-Индии гораздо богаче? А только с подобной точки зрения, не находящей себе подтверждения в действительных чувствах и суждениях человека, и может эстетика утверждать, будто бы в мире действительности красота есть явление редкое. [Упрек философам, что они стоят на отвлеченной, не прилагающейся к действительности точке зрения, — истасканный упрек, но очень часто бывает он справедлив; и справедливо можно приложить его к тому эстетическому воззрению, которое находит, что прекрасное в действительности — редкое явление потому только, что первоклассная красота — редкое явление] ²⁸.

III. «Красота прекрасного в действительности мимолетна» — согласимся; но разве от этого она менее прекрасна? И притом это не всегда справедливо; цветок действительно увядает скоро, но человек долго остается прекрасным; можно даже сказать, что человеческая красота продолжается именно столько, сколько надобно человеку, ею наслаждающемуся. [Дело очень известное, что люди, нормальным образом влюбившиеся друг в друга, т. е. влюбившиеся при относительном равенстве лет, напр., женщина лет 18 и мужчина лет 25,

женщина лет 22 и мужчина лет 30, стареют в одно время; не смешно ли и не глупо ли 50-летнему человеку любить красавицу в 20 лет? Неиспорченный нравственно мужчина пожилых лет может любить настоящей любовью только женщину уже пожилых лет; не смешны ли мои жалобы: «моя красавица стареет!», когда я сам старею? Смешно горевать о том, что осьмилетней девочке еще не осьмнадцать лет; смешно горевать и о том, что 42-летней женщине уже не двадцать два года] ²⁹. Не совсем, быть может, соответствовало бы характеру нашего отвлеченного трактата вдаваться в подробное доказательство этого положения; потому скажем только, что красота каждого поколения существует и должна существовать для этого самого поколения; и нисколько не нарушает гармонии, нисколько не противно эстетическим потребностям этого поколения, если красота его увядает вместе с ним,—у последующих будет своя, новая красота, и жаловаться тут некому и не на что. Быть может, неуместно было бы здесь также вдаваться в подробные доказательства того, что желание «не стареть»—фантастическое желание, что на самом деле пожилой человек и хочет быть пожилым человеком, если только его жизнь прошла нормальным образом, и если он не принадлежит к числу людей поверхностных. Но это ясно и без подробных доказательств. Все мы «с сожалением» вспоминаем о детстве, говорим иногда, что «хотели бы снова перенестись в то счастливое время»: но едва ли кто-нибудь согласился бы на самом деле превратиться в ребенка. То же самое должно сказать и относительно сожалений о том, что «прошла красота нашей юности»,—эти слова не имеют реального значения, если юность прошла сколько-нибудь удовлетворительным образом. Пережитое было бы скучно переживать вновь, как скучно слушать во второй раз анекдот, хотя бы он казался чрезвычайно интересен в первый раз. Надо различать действительные желания от фантастических, мнимых желаний, которые вовсе и не хотят быть удовлетворенными; таково мнимое желание, чтобы красота в действительности не увядала. «Жизнь стремится вперед и уносит красоту действительности в своем течении»,—говорят [Гетель и Фишер];— правда, но вместе с жизнью стремятся вперед, т. е. изменяются в своем содержании, наши желания, и следовательно фантастичны сожаления о том, что прекрасное явление исчезает—оно исчезает, исполнив свое дело, доставив ныне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их. Если бы красота в действительности была

неподвижна и неизменна, «бессмертна», как того требуют эстетика, она бы надоела, опротивела бы нам. Живой человек не любит неподвижного в жизни; потому никогда не наглядится он на живую красоту, и очень скоро пресыщает его *tableau vivant*, которую предпочитают живым сценам исключительные поклонники искусства, [презирающие действительность]. Но, по их мнению, красота должна быть однообразна в своей вечности, не только вечна; потому против прекрасного в действительности является новое обвинение:

IV. «Прекрасное в действительности непостоянно в своей красоте» — но на это надобно отвечать тем же самым вопросом, как и прежде: разве это мешает ему быть прекрасным по временам? Разве пейзаж менее прекрасен поутру оттого, что красота его померкнет на время с закатом солнца? И опять надобно сказать, что большей частью этот упрек несправедлив: [конечно, светская красавица всего прекраснее в бальном платье, которое не может она носить всегда; но плохая красавица та светская красавица, которая хороша только в бальном платье; много найдется красавиц, которые хороши во всех нарядах, во всякое время]³⁰. «Иногда физиономия выражает всю полноту жизни, иногда она не выражает ничего» — нет; справедливо то, что иногда физиономия бывает чрезвычайно выразительна, иногда она гораздо менее выразительна; но чрезвычайно редки минуты, когда физиономия человека, светящаяся умом или добротой, бывает лишена выражения: умное лицо и во время сна сохраняет выражение ума, доброе лицо сохраняет и во сне выражение доброты, а беглое разнообразие выражения в лице выразительном придает ему новую красоту. Точно так же разнообразие поз придает новую красоту живому существу. Очень часто бывает и то, что исчезновение прекрасной позы одно только и спасает её драгоценность для нас: «группа сражающихся воинов прекрасна; но через несколько минут она уже расстроилась», а что было бы, если б она не расстроилась, если бы схватка атлетов продолжалась целые сутки? Нам наскучило бы смотреть, и мы отвернулись бы, как это впрочем бывает часто в действительности [вероятно каждый из нас уйдет, не дождавшись конца самой живописной сцены, если только она будет слишком продолжительна]. Чем обыкновенно кончается эстетическое впечатление, под влиянием которого держит нас полчаса или час неподвижная «вечно прекрасная», «вечно неизменная в красоте своей» картина? Тем, что мы уходим сами, не дождавшись, пока нас «оторвет от наслаждения» мрак вечера.

V. «Прекрасное в действительности прекрасно только по-

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

Вообще надобно, кажется, сказать, что все рассмотренные упреки прекрасному в действительности преувеличены, а некоторые совершенно несправедливы; что нет из них ни одного, который прилагался бы ко всем родам прекрасного. Но нами не рассмотрены еще главнейшие, существеннейшие недостатки, открываемые господствующими эстетическими воззрениями в прекрасном действительного мира. До сих пор упреки были обращены на то, что прекрасное в действительности неудовлетворительно для человека; теперь следуют прямые доказательства, что прекрасное в действительности, собственно говоря, не может и назваться прекрасным. Доказательств этих три. Пересмотрим их, начиная с менее сильного и менее общего.

VI. «Прекрасное в действительности или группа предметов (пейзаж, группа людей), или один предмет в отдельности. Вредная случайность всегда портит в действительности группу, кажущуюся прекрасной, внося в неё посторонние, ненужные предметы, мешающие красоте и единству целого; она портит и кажущийся прекрасным отдельный предмет, портя некоторые его части: внимательное рассмотрение покажет нам всегда, что некоторые части действительного предмета, представляющегося прекрасным, вовсе не прекрасны». — Здесь мы опять встречаемся с мыслью, что красота есть совершенство [полное, изъятое от всех недостатков совершенства]. Но эта мысль только частное приложение общей мысли, что человек удовлетворяется вообще только математически совершенным: нет, практическая жизнь человека убеждает нас, что он ищет только приблизительного совершенства, которое, выражаясь строго, и не должно называться совершенством. Человек ищет только *хорошего*, а не совершенного. Совершенства требует только чистая математика; даже прикладная математика довольствуется приблизительными вычислениями. Искать совершенства в какой бы то ни было

сфере жизни — дело отвлеченной, болезненной или праздной фантазии³¹. Мы хотим дышать чистым воздухом; но замечаем ли мы, что абсолютно чист воздух не бывает нигде и никогда? Мы хотим пить чистую воду, но не абсолютно чистую воду: совершенно чистая (дистиллированная) вода даже неприятна для вкуса. Эти примеры слишком [пошлы, слишком] материальны? Приведем другие: разве кому приходила мысль называть неученым человека, которому не *всё* известно? Нет, мы и не ищем человека, которому было бы известно *всё*; мы требуем от ученого только того, чтобы ему было известно все существенное и чтобы ему было известно очень многое. Разве мы недовольны, напр., исторической книгою, в которой не все решительно вопросы объяснены, не все решительно подробности приведены, не все до одного взгляда и слова автора абсолютно справедливы? нет, мы довольны, и чрезвычайно довольны книгою, когда в ней разрешены *главные* вопросы, приведены самонужнейшие подробности, когда *главные* мнения автора справедливы, и в книге его *очень мало* неверных или неудачных объяснений. (Ниже мы увидим, что в сфере искусства мы также довольствуемся приблизительным совершенством). После этих указаний можно сказать, не боясь сильного противоречия, что и в области прекрасного действительной жизни мы довольствуемся тем, когда находим очень хорошее, но не ищем совершенства математического, изъятого от *всех* мелких недостатков. Неужели кому-нибудь вздумается говорить, что пейзаж не прекрасен, если на каком-нибудь месте его растут три куста, а лучше было бы, если б росли два или четыре? Вероятно, никому ещё из людей, любовавшихся морем, не приходило в голову, что море могло бы быть лучше, нежели оно есть; а если математически строго смотреть на море, то в нём действительно есть недостатки, и первый недостаток — оно не плоская, а выпуклая поверхность. Правда, этого недостатка не видно, его открывает не глаз, а вычисление; можно поэтому прибавить, что смешно и говорить об этом недостатке, которого невозможно заметить, о котором можно только *знать*, но таковы большей частью недостатки прекрасного в действительности: их не видно, они нечувствительны, они открываются только исследованию, а не воззрению. Не забудем же, что чувство прекрасного имеет дело с воззрением, а не с наукою: что нечувствительно, то не существует для эстетического чувства. Но в самом ли деле недостатки прекрасного в действительности большею частью нечувствительны для воззрения? В этом убеждает нас опыт. Нет человека, одаренного эстетическим чувством, которому бы не

встречались в действительности тысячи лиц, явлений и предметов, казавшихся ему безукоризненно прекрасными. Но что же особенно важного, когда в прекрасном предмете и заметны для взора недостатки? Верно они слишком неважны, если, несмотря на них, предмет продолжает казаться прекрасным — если они важны, предмет будет уродлив, а не прекрасен. А неважное не стоит того, чтоб и говорить о нём. И действительно, эстетически здоровый человек не обращает на него внимания. [Раздражаться и оскорбляться пустяками — признак расстроенного состояния духа или смешной щепетильности]³². Человеку, не приготовленному специальным изучением новейшей эстетики, странно будет услышать второе доказательство, приводимое в подтверждение того, что так называемое прекрасное в действительности не может быть прекрасно в полном смысле слова.

VII. «Действительный предмет не может быть прекрасен уже потому, что он живой предмет, в котором совершается действительный процесс жизни со всей своей грубостью, со всеми своими антиэстетическими подробностями». — Едва ли можно себе представить высшую степень фантастического идеализма. Как, неужели живое лицо не прекрасно, а изображение на портрете или снятое в дагерротип прекрасно? и почему же? Потому что на живом лице неизбежно бывают всегда материальные следы процесса жизни; потому, что если мы посмотрим в микроскоп на живое лицо, то всегда увидим его покрытое испариной и т. п. Как, живое дерево не может быть прекрасным потому, что на нем всегда гнездятся мелкие насекомые, питающиеся его листьями? Странное мнение, которое даже не требует опровержения: какое же дело моему эстетическому воззрению до того, чего оно не замечает? может ли производить какое-нибудь влияние на мое ощущение тот недостаток, которого оно не чувствует? В опровержение этого мнения не нужно даже приводить истину, [что только щепетильно-брюзгливые люди оскорбляются жизненными процессами]; что странно искать таких людей, которые бы не пили, не ели, не имели надобности умываться и переменять белье. Распространяться о подобных требованиях совершенно бесполезно. Лучше рассмотрим одну из тех идей, из которых возник столь странный упрек прекрасному в действительности, идею, составляющую одно из основных воззрений господствующей эстетики. Вот эта мысль: «Прекрасное есть не самый предмет, а чистая поверхность, чистая форма (*die reine Oberfläche*) предмета». Несомнительность этого взгляда на прекрасное обнаружится, когда мы пересмотрим источники, из которых оно произошло.

Прекрасное чаще всего мы видим глазами; а глаза конечно видят только оболочку, абрис, наружность предмета, а не внутреннее его сложение. Из этого легко вывести заключение, что прекрасное есть поверхность предмета, а не самый предмет. Но во-первых, кроме прекрасного для зрения есть прекрасное для слуха (пение и музыка), в котором нельзя говорить ни о какой поверхности. Во-вторых, во всегда и глазами видим мы только оболочку предмета: в прозрачных предметах мы видим *весь* предмет, все его внутреннее сложение; воде и драгоценным камням именно прозрачность и сообщает красоту. Наконец человеческое тело, лучшая красота на земле, полупрозрачно, и мы в человеке видим не чисто одну только поверхность: сквозь кожу просвечивает тело, и это просвечивание тела придает чрезвычайно много прелести человеческой красоте. В третьих, странно говорить, что и в совершенно непрозрачных телах мы видим только поверхность, а не самый предмет: воззрение принадлежит не исключительно глазам, известно, что в нем всегда участвует припоминаящий и соображающий рассудок; соображение всегда наполняет материей пустую форму, представляющуюся глазу. Человек видит *движущийся* предмет, хотя орган его глаза сам по себе не видит движения; человек видит отдаленность предмета, хотя сам по себе глаз не видит отдаления; так точно человек видит материальный предмет, хотя глаз его видит только пустую, нематериальную, отвлеченную поверхность предмета. Другое основание для мысли: «прекрасное есть чистая поверхность», состоит в предположении, что эстетическое наслаждение несовместимо с материальным интересом, принимаемым в предмете. Не будем входить в рассмотрение того, каким образом надобно понимать отношение материальной интересности для нас предмета и эстетического наслаждения им, хотя это исследование привело бы к убеждению, что эстетическое наслаждение отлично от материального интереса или практического взгляда на предмет, но не противоположно ему. Довольно будет указать на свидетельство опыта, что и действительный предмет может казаться прекрасным, не возбуждая материального интереса: какая же своекорыстная мысль пробуждается в нас, когда мы любимся звездами, морем, лесом (неужели при взгляде на действительный лес я необходимо должен думать, годится ли он мне на постройку или отопление дома?) — какая своекорыстная мысль пробуждается в нас, когда мы заслушиваемся шелестом листьев, песни соловья? Что касается человека, мы часто любим его без всяких своекорыстных побуждений, нисколько не думая о себе; тем скорее может он эстетически

нравиться нам, не возбуждая материального (stoffartig) раздумья о наших отношениях к нему. Наконец ближайшим образом мысль о том, что прекрасное есть чистая форма, вытекает из понятия, что прекрасное есть чистый призрак; а такое понятие — необходимое следствие определения прекрасного как полноты осуществления идеи в отдельном предмете и падает вместе с этим определением.

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

VIII. «Отдельный предмет не может быть прекрасен уже потому, что он не абсолютен; а прекрасное есть абсолютное». — Доказательство действительно неопровержимое [для самой гегелевской школы и многих других философских школ], породивших его и принимающих мерилom не только теоретической истины, но и деятельных стремлений человека абсолютное. Но эти системы уже распались, уступив место другим, развившимся из них по силе внутреннего диалектического процесса, но понимающим жизнь совершенно иначе. Ограничиваясь этим указанием на философскую несостоятельность воззрения, из которого произошло подведение всех человеческих стремлений под абсолют, станем для нашей критики на другую точку зрения, более близкую к чисто эстетическим понятиям, и скажем, что вообще деятельность человека не стремится к абсолютному и ничего не знает о нем, имея в виду различные чисто человеческие цели. В этом совершенно сходны с другими чувствами и деятельностями человека чувство и деятельность эстетические. В действительности мы не встречаем ничего абсолютного; потому не можем сказать по опыту, какое впечатление произвела бы на нас абсолютная красота; но то мы знаем, по крайней мере, из опыта, что *similis simili gaudet* *, что поэтому нам, существам индивидуальным, не могущим перейти за границы нашей индивидуальности, очень нравится индивидуальная красота, не могущая перейти за границы своей индивидуальности. [Философия должна только объяснять опыт, не имея права отвергать его; и несомненный факт, что индивидуальная красота нравится человеку, кажется истинною красотой. Этим общим коренным фактом, обнимающим все явления здоровой эстетической жизни, совершенно отвергается мнение, будто бы истинная красота

* Подобный подобному радуется. — *Ред.*

— только абсолютная красота]. После этого дальнейшие опровержения излишни. Надобно только прибавить, что мысль об индивидуальности истинной красоты развита той же системой эстетических воззрений, которая поставляет мерило прекрасного абсолют. Из мысли о том, что индивидуальность — существеннейший признак прекрасного, само собою вытекает положение, что мерило абсолютного чуждо области прекрасного — вывод, противоречащий основному воззрению этой системы на прекрасное. Источник подобных противоречий, не всегда избегаемых системою, о которой мы говорим — смешение в ней гениальных выводов из опыта и столько же гениальных, но страждущих внутреннею несостоятельностью попыток подчинить все их априористическому взгляду, который часто противоречит им.

Теперь просмотрены все упреки, более или менее несправедливо делаемые прекрасному в действительности, и можно приступить к решению вопроса о существенном значении искусства. По господствующим эстетическим понятиям, «искусство имеет своим источником стремление человека освободить прекрасное от недостатков (нами рассмотренных), мешающих прекрасному на степени своего реального существования в действительности быть вполне удовлетворительным для человека. Прекрасное, создаваемое искусством, свободно от недостатков прекрасного в действительности»³³. Посмотрим же, до какой степени на самом деле прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в действительности по свободности своей от упреков, взводимых на это последнее: после того нам легко будет решить, верно ли определяется господствующим воззрением происхождение искусства и его отношение к живой действительности.

1. «Прекрасное в природе непреднамеренно». — Прекрасное в искусстве бывает преднамеренно, это правда; но во всех ли случаях и во всех ли подробностях? Не будем говорить о том, часто ли и в какой степени художник и поэт ясно понимают, что именно выразится в их произведении, — бессознательность художнического действия давно уже стала общим местом, о котором все толкуют; быть может, нужнее ныне резко выставлять на вид зависимость красоты произведения от сознательных стремлений художника, нежели распространяться о том, что произведения истинно творческого таланта имеют всегда очень много непреднамеренности, инстинктивности. Как бы то ни было, обе эти точки зрения известны, и бесполезно здесь останавливаться на них. Но может быть не излишне сказать, что и преднамеренные стремления художника (особенно поэта) не всегда дают

право сказать, чтобы забота о прекрасном была истинным источником его художественных произведений; правда, поэт всегда старается «сделать как можно лучше»; но это еще не значит, чтобы вся его воля и соображения управлялись исключительно или даже преимущественно заботою о художественности или эстетическом достоинстве произведения: как у природы есть много стремлений, находящихся между собою в борьбе и губящих или искажающих свею борьбою красоту, так и в художнике, в поэте есть много стремлений, которые своим влиянием на его стремление к прекрасному искажают красоту его произведения. Сюда, во-первых, принадлежат различные житейские стремления и потребности художника, не позволяющие ему быть только художником и более ничем; во-вторых, его умственные и нравственные взгляды, также не позволяющие ему думать при исполнении исключительно только о красоте; в третьих, наконец, идея художественного создания является у художника обыкновенно не вследствие одного только стремления создать прекрасное: поэт, достойный своего имени, обыкновенно хочет в своем произведении передать нам свои мысли, свои взгляды, свои чувства, а не исключительно только созданную им красоту. Одним словом, если красота в действительности развивается в борьбе с другими стремлениями природы, то и в искусстве красота развивается также в борьбе с другими стремлениями и потребностями человека, её создающего; если в действительности эта борьба портит или губит красоту, то едва ли менее шансов, что она испортит или погубит её в произведении искусства; если в действительности прекрасное развивается под влияниями, ему чуждыми, не допускающими его быть *только* прекрасным, то и создание художника или поэта развивается под множеством различных стремлений, результат которых должен быть таков же. Мы готовы однако же согласиться, что преднамеренности больше в прекрасных произведениях искусства, нежели в прекрасных созданиях природы, и что в этом отношении искусство стояло бы выше природы, если б его преднамеренность была свободна от недостатков, от которых свободна природа. Но выигрывая преднамеренностью с одной стороны, искусство проигрывает тем же самым с другой; дело в том, что художник, задумывая прекрасное, очень часто задумывает вовсе не [совершенно] прекрасное: мало хотеть прекрасного, надобно уметь постигать его в его истинной красоте — а как часто художники заблуждаются в своих понятиях о красоте! как часто обманывает их даже художнический инстинкт, не только рефлексивные понятия, большею частью односторонние!

Все недостатки индивидуальности неразлучны в искусстве с преднамеренностью.

II. «Прекрасное редко встречается в действительности»; — но разве чаще оно встречается в искусстве? Сколько ежедневно бывает истинно трагических или драматических событий! А много ли насчитается истинно прекрасных трагедий или драм? Во всех западных литературах три-четыре десятка, в русской — если не ошибаемся, кроме «Бориса Годунова» и «Сцен из рыцарских времен» — ни одной, которая стояла бы выше посредственности. Сколько романов совершается в действительности! А много ли насчитывается истинно прекрасных романов? может быть, по нескольку десятков в английской и французской литературах, и пять-шесть в русской. Что скорее можно встретить: прекрасный пейзаж в природе или в живописи? — Почему же так? Потому, что великих поэтов и художников очень мало, как и вообще мало гениальных людей во всяком роде. Если редко бывает в действительности совершенно благоприятный случай для создания прекрасного или возвышенного, то ещё реже благоприятный случай рождения и беспрепятственного развития великого гения, потому что здесь нужно стечение гораздо большего числа благоприятных условий. Этот упрек против действительности ещё с большею силой падает на искусство.

III. «Прекрасное в природе мимолетно»; — в искусстве оно часто бывает вечно, это правда; но не всегда, потому что и произведение искусства подвержено гибели и порче от случая. Греческие лирики погибли для нас; погибли картины Апеллеса и статуи Лизиппа. Но не останавливаясь на этом, перейдем к другим причинам невечности очень многих произведений искусства, от которых свободно прекрасное в природе — это мода и обветшание материала. Природа не стареет, вместо увядших произведений своих она рождает новые; искусство лишено этой вечной способности воспроизведения, возобновления, а между тем время не без следа проходит и над его созданиями. В произведениях поэзии скоро стареет язык, и мы по этой причине не можем наслаждаться Шекспиром, Данте, Вольфрамом³⁴ так свободно, как наслаждались их современники. Еще гораздо важнее то, что с течением времени многое в произведениях поэзии делается непонятным для нас (мысли и обороты, заимствованные от современных обстоятельств, намеки на события и лица); многое становится бесцветно и безвкусно; ученые комментарии не могут сделать для потомков всего столь же ясным и живым, как всё было ясно для современников; притом ученые комментарии и эстетическое наслаждение — противоположные

вещи; не говорим уже, что через них произведение поэзии перестает быть общедоступным. Ещё важнее то, что развитие цивилизации, изменение понятий иногда совлекает всю красоту с произведения поэзии, иногда превращает его даже в нечто неприятное или отвратительное. Примеров не хотим указывать, кроме эклог Виргилия, скромнейшего из римских поэтов. [Что делает относительно содержания развитие нравственного чувства, то же самое делает относительно формы развитие эстетического чувства; не указываем на гибель для нас красоты в талантливых поэтах псевдоклассической эпохи — все согласны в том, что язык Шекспира часто бывает ужасно изыскан и напыщен] ³⁵.

От поэзии переходим к другим искусствам. Произведения музыки погибают вместе с теми инструментами, для которых были писаны. Вся древняя музыка погибла для нас [через изменение системы нотных знаков ³⁶]. Красота старых музыкальных произведений бледнеет с усовершенствованием оркестровки. Краски в живописи очень скоро линяют и чернеют; картины XVI—XVII века уже давно потеряли свою первобытную красоту. Как ни сильно влияние всех этих обстоятельств, не в них однакоже главная причина мимолетности произведений искусства — она заключается во влиянии на них вкуса эпохи, почти всегда влияния модного настроения, одностороннего и очень часто фальшивого. Мода сделала половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетического наслаждения в наше время; мода, отразившаяся на трагедиях Расина и Корнеля, заставляет нас не столько наслаждаться ими, сколько подсмеиваться над ними. Ни в живописи, ни в музыке, ни в архитектуре не найдется почти ни одного произведения, созданного за 100 или 150 лет, которое не казалось бы ныне или вялым, [скучным] или смешным, несмотря на всю силу гения, отпечатденную на нем. И современное искусство через пятьдесят лет будет часто вызывать улыбку.

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

[И этот и предыдущий недостаток произведений искусства требовал бы гораздо сильнеего развития. Но я везде стараюсь избегать подробностей, довольствуясь общим указанием.]

V. «Красота в природу вносится только тем, что мы смотрим на нее с той, а не с другой точки зрения» — мысль, почти никогда не бывающая справедливою; но к произведениям искусства она почти всегда прилагается. Все произведения искусства не нашей эпохи и не нашей цивилизации непременно гребуют, чтобы мы перенеслись в ту эпоху, в ту цивилизацию, которая создала их; иначе они покажутся нам непонятными, странными, но не прекрасными. Если мы не перенесемся в древнюю Грецию, песни Сафо и Анакреона покажутся нам выражением антиэстетического наслаждения, чем-то похожим на те произведения нашего времени, которых стыдится печать; если мы не перенесемся мыслью в патриархальное общество, песни Гомера будут оскорблять нас цинизмом, грубым обжорством, отсутствием нравственного чувства. [Не говорю уже о картинах и статуях, изображающих Леду и Ганимеда: неприготовленного человека обдают ужасом подобные мифы, и странно, как не прячут подобных картин и статуй в кабинеты, доступные только специальным ученым. Вообще надобно признаться, что в изданиях *in usum Delphini* и виноградном листке есть своя доля справедливости и доля очень большая]. Но греческий мир слишком далек от нас; возьмем ближайшую эпоху. Сколько у Шекспира, у итальянских живописцев такого, что понимается и ценится только тогда, когда мы перенесемся в прошедшее с его понятиями о вещах. Представим пример еще ближе к нашему времени: «Фауст» Гёте покажется странным произведением человеку, неспособному перенестись в ту эпоху стремлений и сомнений, выражением которой служит «Фауст». [Доказательство этого — беспрестанно повторяющиеся в наше время фразы, что Мефистофель довольно жалкий демон; в самом деле, образованному человеку нашего времени жалки и смешны сомнения³⁷, от которых содрогается Фауст.]

VI. «Прекрасное в действительности заключает в себе много непрекрасных частей или подробностей». — А в искусстве разве не то же самое, только в гораздо большей степени? Укажите произведение искусства, в котором нельзя было бы найти недостатков. Романы Вальтер-Скотта слишком растянуты [(общепризнанная истина)], романы Диккенса почти постоянно приторно-сентиментальны и очень часто растянуты [(также общепризнанная истина)], романы Текке-

рея иногда (или лучше сказать, очень часто) надоедают своею постоянною претензиею на иронически-злое простодушие. Но гении новейшие редко являются путеводителями в эстетике; она преимущественно любит Гомера, греческих трагиков и Шекспира. Гомеровы поэмы бессвязны; Эсхил и Софокл слишком суровы и сухи, у Эсхила, кроме того, недостает драматизма; Эвридид плаксив; Шекспир риторичен и напыщен [до невыносимости]; художественное построение драм его было бы вполне хорошо, *если б* их несколько переделаты, как и предлагает Гёте. Перейдем к живописи и должны будем признаться в том же самом: одного Рафаэля [боятся затрогивать], во всех остальных живописцах давно открыто множество слабых сторон. Но самого Рафаэля упрекают в незнании анатомии. О музыке нечего и говорить: Бетховен слишком непонятен и часто дик; у Моцарта слаба оркестровка; у новых композиторов слишком много шума и трескотни. Безукоризненная опера по мнению знатоков одна — Дон-Жуан³⁸; не знатоки находят его скучным. Если совершенства нет в природе и в живом человеке, то ещё меньше можно найти его в искусстве и в делах человека: «в следствии не может быть того, чего нет в причине, в человеке»³⁹. Широкое, беспредельное поле открывается тому, кто захочет доказывать слабость всех вообще произведений искусства. Само собой разумеется, что подобное предприятие могло бы свидетельствовать о едкости ума, но не о беспристрастии: достоин сожаления человек, не преклоняющийся пред великими произведениями искусства; но простительно, когда к тому принуждают преувеличенные похвалы, напоминать, что если на солнце есть пятна, то в «земных делах» человека их не может не быть.

VII. «Живой предмет не может быть прекрасен уже и потому, что в нём совершается тяжелый, грубый процесс жизни». — Произведение искусства — мертвый предмет; поэтому кажется, что оно должно быть изъято от этого упрека. И однакоже такое заключение поверхностно. Факты противоречат ему. Произведение искусства — создание жизненного процесса, создание живого человека, который произвел дело не без тяжелой борьбы, и на произведении отражается тяжелый, грубый след борьбы производства. Разве много таких поэтов и художников, которые работают шутя, как шутя, без поправок, писал, говорят, свои драмы Шекспир? А если произведение создано не без тяжелого труда, на нем будут «пятна масляной лампы», при свете которой работал художник. Тяжеловатость можно найти во всех почти произведениях искусства, как бы легки ни казались они с первого

взгляда. А если они в самом деле созданы без большого тяжелого труда, то они будут страдать грубостью отделки. Итак одно из двух: или грубость, или тяжелая отделка—вот Сцилла и Харибда для произведений искусства.

Я не хочу сказать, что все недостатки, выставляемые этим анализом, всегда до грубости резко отпечатываются на произведениях искусства. [Я хочу только сказать, что если в микроскоп смотреть на недостатки произведений искусства, как смотрят в микроскоп на недостатки прекрасного в действительности эстетики, предпочитающие красоту искусства красоте действительности, то очень много можно сказать против красоты произведений искусства, гораздо больше, нежели против красоты созданий природы и жизни.] Я хочу только показать, что щепетильной критики, которую направляют на прекрасное в действительности, никак не может выдержать прекрасное, создаваемое искусством⁴⁰.

Из обзора, нами сделанного, видно, что если б искусство вытекло от недовольства нашего духа недостатками прекрасного в живой действительности и от стремления создать нечто лучшее, то вся эстетическая деятельность человека оказалась бы напрасна, бесплодна, и человек скоро отказался бы от нее, видя, что искусство не удовлетворяет его намерениям. Вообще говоря, произведения искусства страдают всеми недостатками, какие могут быть найдены в прекрасном живой действительности; но если искусство вообще не имеет никаких прав на предпочтение природе и жизни, то, быть может, некоторые искусства в частности обладают какими-нибудь особыми преимуществами, ставящими их произведения выше соответствующих явлений живой действительности? быть может даже, то или другое искусство производит нечто не имеющее себе соответствия в реальном мире? Эти вопросы еще не решаются нашею общею критикою, и мы должны проследить⁴¹ частные случаи, чтобы видеть, каково отношение прекрасного в определенных искусствах к прекрасному в действительности, производимой природою независимо от стремления человека к прекрасному. Только этот обзор даст нам положительный ответ на то, может ли происхождение искусства быть объясняемо неудовлетворительностью живой действительности в эстетическом отношении. [Только обзорев содержание, существенные достоинства и недостатки отдельных искусств, можно будет нам приступить к ответу на вопрос о значении искусства вообще.]

Ряд искусств начинают обыкновенно с архитектуры [, довольно непоследовательным образом] из всех многообразных

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

менее, нежели архитектура. То же самое надобно сказать и о промышленности, создающей под преобладающим влиянием стремления к прекрасному, например, ткани, которым природа не представляет ничего подобного и в которых первоначальный материал еще менее остался неизменным, нежели камень в архитектуре. «Но архитектура, как искусство, гораздо более, нежели другие отрасли практической деятельности, подчиняется исключительным требованиям эстетического чувства, совершенно отказываясь от стремления удовлетворять [житейским целям]; — но какой житейской цели удовлетворяют цветы, искусственные парки? и разве Парфенон или Альгамбра не имели практического назначения? Гораздо в меньшей степени, нежели архитектура, подчиняются практическим соображениям садоводство, мебельное, ювелирное и модное искусства, которым однакоже не посвящается особенной главы в курсах эстетики. Мы видим причину того, что из всех практических деятельностей одна строительная обыкновенно удостоивается имени изящного искусства, не в существе её, а в том, что другие отрасли деятельности, возвышающиеся до степени искусства, забываются по «маловажности» своих произведений, между тем как произведения архитектуры не могут быть упущены из виду по своей важности, дороговизне и наконец престо по своей массивности, прежде всего и больше всего остального, производимого человеком, бросаясь в глаза. Все отрасли промышленности, все ремесла, имеющие целью удовлетворять «вкусу» или эстетическому чувству, мы признаем «искусствами» в такой же степени, как архитектуру, когда их произведения замышляются и исполняются под преобладающим влиянием стремления к прекрасному, и когда другие цели (которые всегда имеет и архитектура) подчиняются этой главной цели. Совершенно другой вопрос о том, до какой степени достойны уважения произведения практической деятельности, задуманные и исполненные [под исключительным или] преобладающим [влиянием идеи прекрасного, под преобладающим] стремлением произвести не столько что-нибудь действительно нужное или полезное, сколько произвести что-нибудь прекрасное. Как решить этот вопрос, не входит в сферу нашего рассуждения; но как решен будет он, точно так же должен быть решен вопрос и о степени уважения, которой заслуживают создания архитектуры в значении чистого искусства, а не практической деятельности. Какими глазами смотрит мыслитель на кашмирскую шаль, стоящую 10 000 франков, на столовые часы, стоящие 10 000 франков, такими же глазами должен смотреть он и на изящ-

ный киоск, стоящий 10 000 франков. [Нам кажется, что все эти вещи одинаково ничтожны; нам кажется, что труд, на них употребленный, одинаково — труд, брошенный на ветер]⁴². Быть может, он скажет, что все эти вещи—произведения не столько искусства, сколько роскоши; быть может, он скажет, что истинное искусство чуждается роскоши, потому что существеннейший характер прекрасного—простота. Каково же отношение этих произведений фривольного искусства к безыскусственной действительности? Вопрос решается тем, что во всех указанных нами случаях дело идет о производстве практической деятельности человека, которая, уклонившись в них от своего истинного назначения — производить нужное или полезное, тем не менее сохраняет свой существенный характер—производить нечто такое, чего не производит природа. Потому не может быть и вопроса, как в этих случаях относится красота произведений искусства к красоте произведений природы: в природе нет предметов, с которыми было бы можно сравнивать ножи, вилки, сукно, часы; точно также в ней нет предметов, с которыми было бы можно сравнивать дома, мосты, колонны и т. п.

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

Общий недостаток произведений скульптуры и живописи, по которому они стоят ниже произведений природы и жизни — их мертвенность, их неподвижность; в этом все признаются, и потому было бы излишне распространяться относительно этого пункта. Посмотрим же лучше на мнимые преимущества этих искусств перед природою.

Скульптура изображает формы человеческого тела; всё

остальное в ней аксессуар; потому и будем говорить о том только, как она изображает человеческую фигуру. [Беспрестанно случается читать и слышать фразу: «она (или он) хороша (или хорош), как греческая статуя (или статуя Кановы)»; так же часто приходится читать или слышать фразу «несравненная красота форм, несравненная красота профиля великих созданий ваяния» и т. п.] Обратилось в какую-то аксиому, что красота очертаний Венеры Медицейской или Милосской, Аполлона Бельведерского и т. д. гораздо выше, нежели красота живых людей. [«Красота некоторых статуй выше красоты действительных людей» — против этой сентенции так же страшно восставать, как страшно было некогда восставать против мнения, что Вергилий — величайший из всех поэтов и что каждое слово Аристотеля — непреложная истина.] В Петербурге нет ни Венеры Медицейской, ни Аполлона Бельведерского; но есть произведения Кановы; потому мы, жители Петербурга, можем иметь смелость судить до некоторой степени о красоте произведений скульптуры. Потому я скажу прямо и просто, что в Петербурге нет ни одной статуи, которая по красоте очертаний лица не была бы гораздо ниже бесчисленного множества [красавиц], и что надобно только пройти по какой-нибудь многолюдной улице, чтобы встретить несколько таких [красавиц.] В этом согласится большая часть тех, которые привыкли судить самостоятельно. Но этого собственного впечатления не будем однако считать доказательством. Есть другое, гораздо более твердое. Математически строго можно доказать, что произведение искусства не может сравниться с живым человеческим лицом по красоте очертаний: известно, что в искусстве исполнение всегда неизмеримо ниже того идеала, который существует в воображении художника. А самый этот идеал никак не может быть по красоте выше тех живых людей, которых имел случай видеть художник. Силы «творческой фантазии» очень ограничены: она может только комбинировать впечатления, полученные из опыта; воображение лишь разнообразит и экстенсивно увеличивает предмет, но интенсивнее того, что мы наблюдали или испытали, мы ничего не можем вообразить. Я могу представить себе солнце гораздо больше по величине, нежели каково оно в действительности; но ярче того, как оно являлось мне в действительности, я не могу его вообразить. Точно так же я могу представить себе человека выше ростом, толще и т. д., нежели те люди, которых я видел; но лица прекраснее тех лиц, которые случалось мне видеть в действительности, я не могу себе вообразить. Это выше сил человеческой фантазии. [Это

каждый знает по собственному опыту]. Одно мог бы сделать художник: соединить в своем идеале лоб одной красавицы, нос другой, рот и подбородок третьей; не спорим, что это иногда и делают художники; но сомнительно: во-первых, нужно ли это; во-вторых, в состоянии ли воображение соединить эти части, когда они действительно принадлежат разным лицам. Нужно это было бы только тогда, когда бы художнику попадались все такие лица, в которых одна часть была бы хороша, а другие дурны. Но обыкновенно в лице все части почти одинаково хороши или почти одинаково дурны, так что художник, будучи доволен, напр., лбом, должен почти в такой же степени остаться доволен и очертанием носа и ртом. Обыкновенно, если лицо не изуродовано, то все части его бывают в такой гармонии между собою, что нарушать её значило бы портить красоту лица. Этому учит нас сравнительная анатомия. Правда, очень часто случается слышать: «как хорошо было бы это лицо, если бы нос был несколько приподнят кверху, губы несколько потоньше» и т. п.—нисколько не сомневаюсь в том, что иногда при красоте всех остальных частей лица одна часть его бывает некрасива, мы думаем, что обыкновенно, или лучше сказать почти всегда, подобное недовольство проистекает или от неспособности понимать гармонию, или от прихотливости, которая граничит с отсутствием истинной, сильной способности и потребности наслаждаться прекрасным. Части человеческого тела, как и всякого живого организма, постоянно возрождающегося под влиянием своего единства, находятся между собой в теснейшей связи, так что форма одного члена зависит от форм всех остальных, и в свою очередь они зависят от нее. Тем более надобно это сказать о различных частях одного органа, о различных частях лица. [Кто говорит: «мне нравится очертание рта, подбородка, лба, но не нравится очертание носа», тот не постиг, что не будь таково очертание лба, рта и т. д., не было бы таково очертание носа, и не будь таково очертание носа, изменилось бы очертание всех остальных частей лица.] Взаимная зависимость очертаний доказывается, как мы говорили, наукою, но и без помощи науки очевидна для всякого, одаренного чувством гармонии. Человеческое тело — одно целое; его нельзя разрывать на части и говорить: эта часть хороша, прекрасна, эта некрасива. И здесь, как во многих других случаях, подбирание, мозаичность, эклектизм ведет к несообразностям: принимайте все или не принимайте ничего — только тогда вы будете правы, по крайней мере с своей точки зрения. [О красоте каждого отдельного человека может быть, говоря

строго, произнесен только один приговор: «этот человек хорош собою; этот человек не хорош собою». Выбирать по одиночке дурные и хорошие части можно] только в уродах — только в этих эклектических существах уместна мерка эклектизма. А оригиналами при изваянии «великих произведений скульптуры» конечно служили не они. Если бы художник взял для своего изваяния лоб с одного лица, нос с другого, рот с третьего, он доказал бы этим только одно: собственное безвкусие или по крайней мере неуменье отыскать действительно прекрасное лицо для своей модели. На основании всех приведенных соображений, мы думаем, что красота статуи не может быть выше красоты живого индивидуального человека; потому что снимок не может быть прекраснее оригинала. Правда, не всегда статуя бывает верным снимком с натурщика; иногда «художник воплощает в своей статуе свой идеал» — но каким образом составляется идеал художника, не похожий на его модель, мы будем иметь случай говорить впоследствии. Мы не забываем и того, что, кроме очертаний, в произведении скульптуры есть еще группировка и выражение; но оба эти элемента красоты гораздо полнее, нежели в статуе, мы встречаем в картине; потому и анализируем их, говоря о живописи, к которой переходим.

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

Что касается до очертаний отдельной человеческой фигуры, надобно сказать, что живопись уступает в этом отношении не только природе, но и скульптуре: она не может очерчивать так полно и определенно; зато, распоряжаясь красками, она изображает человека гораздо ближе к живой природе и может придавать его лицу гораздо более выразительности, нежели скульптура. Не знаем, до какой степени совершенства дойдет современем составление красок; но при настоящем положении этой стороны техники, живопись не может хорошо передавать цвет человеческого тела вообще, и особенно цвет лица. Краски ее в сравнении с цветом тела и лица — грубое, жалкое подражание; вместо нежного тела она рисует что-то зеленоватое или красноватое; и, говоря безотносительно, не принимая в соображение, что и для этого зеленоватого или красноватого изображения нужно иметь необыкновенное «уменьше», мы должны будем признать, что живое тело не может быть удовлетворительно передано мертвыми красками. Один только из оттенков его передает

живопись довольно хорошо — потерявший жизненность, сухой цвет стариковского или загубелого лица. [Но цвет лица еще свежего, цвет тела еще не начавшего окоченевать — живопись передать не в силах. Лица стариков и людей, загубелых от работы и лишений, загоревших под солнцем, выходят гораздо удовлетворительнее, нежели нежные молодые лица, особенно женские.] Покрытые оспенными ямочками или болезненные лица также выходят на картинах несравненно удовлетворительнее, нежели свежие, молодые. Наилучшее выходит в живописи наихудшим, наихудшее — наиболее удовлетворительным.

То же самое надобно сказать и о выражении лица. Лучше других оттенков жизни удастся живописи изображать судорожные искажения лица при разрушительно-сильных аффектах, напр., выражение гнева, ужаса, свирепости, буйного разгула, физической боли или нравственного страдания, переходящего в физическое страдание; потому что в этих случаях с чертами лица происходят резкие изменения, которые достаточно могут быть изображены довольно грубыми взмахами кисти, и мелочная неверность или неудовлетворительность подробностей исчезает среди крупных штрихов: самый грубый намек здесь понятен для зрителя. Удовлетворительнее других оттенков выражения передается также сумасшествие, тупоумие или отсутствие мысли; потому что здесь почти нечего передавать или надобно передать дисгармонию — дисгармония не портится, а развивается несовершенством исполнения. Но все остальные видоизменения физиономии передаются живописью чрезвычайно неудовлетворительно; потому что никогда не может она достичь нежности штрихов, гармоничности всех мельчайших видоизменений в мускулах, от которых зависит выражение нежной радости, тихой задумчивости, легкой веселости и т. п. [И отчего не в состоянии живопись передать удовлетворительно ничего тихого, кроткого, возвышенного — очень понятно: средства ее слишком грубы: нужна микроскопическая нежность отделки, чтобы передать микроскопически нежные, тонкие, гармонические напряжения и ослабления мускулов, едва уловимое усиление бледности или румянца, тусклость или свежею живость колорита в лице.] Руки человеческие грубы и в состоянии удовлетворительно сделать только то, для чего не требуется слишком удовлетворительной отделки; «топорная работа» — вот настоящее имя всех пластических искусств, как скоро сравним их с природой. [Можно сказать, что все это уже давно известно, и что я только повторяю общие места. С одной стороны такое замечание будет справедливо.

Все уверены в том, что искусство не может выдержать соперничества с природою, что «природа искуснее всех художников»; но — странным образом — вместе с этим почти все продолжают говорить, будто бы и очертания, и выражения изваянных или нарисованных людей «выше, прекраснее, полнее» того, что встречается в живых людях. Вообще спорить за «новость» своих мыслей — дело излишнее: если они стары и общеприняты, тем лучше. Но к сожалению это трудно сказать в настоящем случае; потому что обыкновенно приходится слышать и читать мысли совершенно противоположные.] Впрочем, живопись (и скульптура) еще больше, нежели очертаниями или выражением своих фигур, гордится пред природой группировкою. Но эта гордость еще менее понятна. Правда, искусству иногда удается безукоризненно сгруппировать фигуры, но напрасно будет оно превозноситься своею чрезвычайно редкою удачею; потому что в действительности *никогда* не бывает в этом отношении неудачи: в каждой группе живых людей все держат себя совершенно сообразно 1) сущности сцены, происходящей между ними; 2) сущности собственного своего характера и 3) условиям обстановки. Всё это само собою всегда соблюдается в действительной жизни и с чрезвычайным трудом достигает этого искусство. «Всегда и само собою» в природе, «очень редко и с величайшим напряжением сил» в искусстве — вот факт, почти во всех отношениях характеризующий природу и искусство. [Человек почти никогда не в состоянии бросить камень прямо по отвесной линии; сам собою в действительности камень падает всегда совершенно по отвесной линии; если кому-нибудь наконец удалось бросить камень так же перпендикулярно, он может хвалиться этим только перед другими людьми, не умеющими так сделать, а не перед природою, которая всегда, без малейших усилий так делает.]

Переходим к живописи, изображающей природу. Очертания предметов, опять, никак не могут быть не только нарисованы рукою, но и представлены воображением лучше, нежели встречаются в действительности; причину объясняли мы выше. Лучше действительной розы воображение не может ничего представить; а исполнение всегда ниже воображаемого идеала. Цвета некоторых предметов удаются живописи очень хорошо; но есть много предметов, колорит которых она не может передать. Вообще лучше удаются темные цвета и грубые, жесткие оттенки; светлые — хуже; колорит предметов, освещенных солнцем, хуже всего; также неудачны выходят оттенки голубого полуденного неба, розовые и золотистые оттенки утра и вечера. «Но именно побеждением

этих трудностей прославились великие художники» — т. е. тем, что побеждали их гораздо лучше, нежели другие живописцы. Мы не говорим об относительном достоинстве произведений живописи, а сравниваем лучшие из них с природою. Насколько лучшие из них лучше других, настолько же уступают природе. [В результате получаем опять то же, что получили выше: живопись не может удовлетворительно изображать предметов в том виде, какой они имеют в действительности.] — «Но живопись лучше может сгруппировать пейзаж?» — Сомневаемся; по крайней мере в природе на каждом шагу встречаются картины, к которым нечего прибавить, из которых нечего выбросить. Не так говорят очень многие люди, посвятившие свою жизнь изучению искусства, и опустившие из виду природу. Но простое естественное чувство каждого человека, не вовлеченного в пристрастие художнической или дилетантской односторонности, будет согласно с нами, когда мы скажем, что в природе очень много таких местоположений, таких зрелищ, которыми можно только восхищаться и в которых нечего осудить. Войдите в порядочный лес — не говорим о лесах Америки, говорим о тех лесах, которые уже пострадали от руки человека, о наших европейских лесах — чего недостает этому лесу? Кому из видевших порядочный лес приходило в голову, что в этом лесу надобно что-нибудь изменить, что-нибудь дополнить для полноты эстетического наслаждения им? — Проезжайте двести, триста верст по дороге — не говорим в Крыму или в Швейцарии, нет, в Европейской России, которая, говорят, бедна видами — сколько вам встретится на этом небольшом переезде таких местностей, которые восхитят вас, любясь на которые, вы не подумаете о том, что «если бы тут вот — это прибавить, тут вот — это убавить, пейзаж был бы лучше». Человек с неиспорченным эстетическим чувством наслаждается природою вполне, не находит недостатков в ее красоте. Мнение, будто бы рисованный пейзаж может быть величественнее, грациознее или в каком бы то ни было отношении лучше действительной природы, отчасти обязано своим происхождением предрассудку, над которым самовольно подсмеиваются в наше время даже те, которые в сущности еще не отделались от него, — предрассудку, что природа груба, низка, грязна, что надобно очищать и украшать её для того, чтоб она облагородилась. Это принцип подстриженных садов. Другой источник мнения о превосходстве рисованных пейзажей над действительными анализируем ниже, когда будем рассматривать вопрос, в чем именно

состоит наслаждение, доставляемое нам произведениями искусства.

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

ли почти всегда обстановка влияния на характер сцены, не придает ли она ей новых оттенков, не придает ли она ей через то более свежести, и более жизни?

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

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

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

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

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

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

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

Первоначальное и существенное назначение инструментальной музыки — служить аккомпанементом для пения. Правда, впоследствии, когда пение становится для высших классов общества преимущественно искусством, когда слушатели начинают быть очень требовательны в отношении к технике пения — за недостатком удовлетворительного пения инструментальная музыка старается заменить его, и является, как нечто самостоятельное; правда, что она имеет и пол-

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

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

Много говорят о «законченности», «индивидуальности», «живой определенности» лиц и характеров, изображаемых

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

ли лед холоден, хлеб очень питателен и т. п. Есть люди, которым все надобно указывать и доказывать. Но их нельзя убедить общими доказательствами в общем сочинении; на них можно действовать только порознь, для них убедительны только специальные примеры, заимствованные из кружка знакомых им людей, в котором, как бы ни был он тесен, всегда найдется несколько истинно-типических личностей; указание на истинно-типические личности в истории едва ли поможет: есть люди, готовые сказать: «исторические личности опозитивированы преданием, удивлением современников, гением историков или своим исключительным положением».

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

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

емя однако, что бывает в поэтических произведениях очень много лиц, которые не могут быть названы портретами, которые «созданы» поэтом. Но это происходит вовсе не от того, чтобы не нашлось в действительности достойных натурщиков; а совершенно от другой причины, чаще всего просто от забывчивости или недостаточного знакомства: если в памяти поэта исчезли живые подробности, осталось только общее отвлеченное понятие о характере, или поэт знает о типическом лице гораздо менее, нежели нужно для того, чтобы оно было живым лицом, то поневоле приходится ему самому дополнять общий очерк, оттенять абрис. Но почти никогда эти придуманные лица не обрисовываются пред нами, как живые характеры. [Наш обзор того, каким образом «создаются» поэтом типические лица, слишком общ, краток, потому, конечно, неполон; чтобы развить и доказать наш взгляд, надобно было бы написать обширную монографию; но человеку не предубежденному фразами о «создании типов», едва ли покажется нужным подробнейшее развитие столь осязательной мысли.] Вообще, чем более нам известно о характере поэта, о его жизни, о лицах, с которыми он сталкивался, тем более видим у него портретов с живых людей. Трудно не согласиться, что «созданного» в лицах, изображаемых поэтами, бывает и всегда бывало гораздо менее, а списанного с действительности гораздо более, нежели обыкновенно предполагают; трудно не прийти к убеждению, что поэт в отношении к своим лицам почти всегда только историк или автор мемуаров. Само собою разумеется, что всем этим не хотим мы сказать, будто бы каждое слово, произносимое Маргаритою или Мефистофелем, было буквально слышано Гёте от Гретхен и Мерка. Не только гениальный поэт, но и самый ненаходчивый рассказчик в состоянии к одной фразе приделать другую в том же роде, прибавить вступления и переходы.

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

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

После всего этого трудно не сказать, что в действительности есть много событий, которые [заслуживают имени драм, романов и т. д., никак не менее драм, романов и т. д., написанных величайшими писателями]. Надобно только знать, понять и уметь рассказать [их], чтобы они в чистом прозаическом рассказе историка, писателя мемуаров или собирателя анекдотов отличались от настоящих «поэтических

произведений» только меньшим объемом, меньшим развитием сцен, описаний и тому подобных подробностей. И в этом находим мы существенное различие поэтических произведений от точного, прозаического пересказывания действительных происшествий. Большая полнота подробностей, или то, что в плохих произведениях приобретает имя «реторического распространения», — вот к чему в сущности привадится все превосходство поэзии над точным рассказом. Мы не меньше других готовы смеяться над риторикою; но, признавая законными все потребности человеческого сердца, как скоро замечаем их всеобщность, мы признаем важность этих поэтических распространений, потому что всегда и везде видим стремление к ним в поэзии: в жизни всегда есть эти подробности, не нужные для сущности дела, но необходимые для его действительного развития; должны они быть и в поэзии. Разница только в том, что в действительности подробности никогда не могут быть умышленным механическим растягиванием дела, а в поэтических произведениях они на самом деле очень часто отзываются риторикою, механическим растягиванием рассказа. За что же и превозносят Шекспира, если не за то, что в решительных, лучших сценах он отбрасывает в сторону эти распространения? Но сколько найдется их у него самого, у Гёте и у Шиллера! Нам кажется (может быть, это — пристрастие к своему, родному), что русская поэзия носит в себе зародыши отвращения к растягиванию сюжета механически подбирающимися подробностями. В повестях и рассказах Пушкина, Лермонтова, Гоголя общее свойство — краткость и быстрота рассказа. Итак вообще, по сюжету, по типичности и полноте обрисовки лиц поэтические произведения далеко уступают действительности; но есть две стороны, которыми они могут стоять выше действительности; это — украшения и сочетание⁴³ лиц с теми событиями, в которых они участвуют.

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

Яго или Мефистофель⁴⁴. [Люди, не злые — особенно и не добрые — особенно, делают дела, которые можно приписать «злодеям» или «героям». Так обыкновенно бывает в жизни.] В произведениях поэзии, напротив того, очень дурные дела делают и люди очень дурные; хорошие дела делают и люди особенно хорошие. В жизни часто не знаешь, кого винить, кого хвалить; в поэтических произведениях обыкновенно положительным образом раздается честь и бесчестье. Но преимущество это или недостаток? — Бывает иногда то, иногда другое; чаще бывает это недостатком. Не говорим пока о том, что следствием подобного обыкновения бывает [излишняя] идеализация в хорошую и в дурную сторону, или, просто говоря, преувеличение; потому что мы не говорили ещё о значении искусства, и рано еще решать, недостаток или достоинство эта идеализация; скажем только, что вследствие постоянного приспособления характера людей к значению событий является в поэзии монотонность, однообразны делаются лица, и даже самые события; потому, что от разности в характерах действующих лиц и самые происшествия, существенно сходные, приобретали бы различный оттенок, как это бывает в жизни, вечно разнообразной, вечно новой, между тем как в поэтических произведениях очень часто приходится [сказать: «старая погудка на новый лад!»]. [В них почти всегда почти всё делается на один и тот же лад: влюбляются, ревнуют, изменяют, недоумевают, удиляются, приходят в отчаяние — всегда одинаково, по общему правилу, потому что влюбляется — всегда пылкий молодой человек, ревнует — мнительный человек, изменяет — слабая сердцем женщина и т. д., одно и то же делает всегда один и тот же характер, наиболее гармонирующий с приписываемым ему действием.] — В наше время принято смеяться над украшениями, не пристекающими из сущности предмета и ненужными для достижения главной цели; но до сих пор еще удачное выражение, блестящая метафора, тысячи прикрас, придумываемых для того, чтобы сообщить внешний блеск сочинению, имеют чрезвычайно большое влияние на суждение о произведении поэзии⁴⁵. Что касается украшений, внешнего великолепия, замысловатости и т. д., мы всегда признаем возможность превзойти в вымышленном рассказе действительность. Но стоит только указать это мнимое достоинство повести или драмы, чтобы уронить её в глазах людей со вкусом и низвести из области «искусства» в область «искусственности».

Наш [длинный] разбор показал, что произведение искусства может иметь преимущество перед действительностью

разве только в двух-трех ничтожных отношениях, и по необходимости остается далеко ниже ее в существенных своих качествах. Разбор этот можно упрекнуть в том, что он ограничивался самыми общими точками зрения, не входил в подробности, не ссылался на примеры. Действительно, его краткость кажется недостатком, когда вспомним о том, до какой степени укоренилось мнение, будто бы красота произведений искусства выше красоты действительных предметов, событий и людей; но когда посмотришь на шаткость, [неосновательность] этого мнения, когда вспомнишь, как люди, его выставляющие, противоречат сами себе на каждом шагу [беспрестанно упоминая о том, что «в природе есть истинная красота» — когда припомнишь это], то покажется⁴⁶, что было бы довольно, изложив мнение о превосходстве искусства над действительностью, ограничиться прибавлением слов: это несправедливо, всякий чувствует, что красота действительной жизни выше красоты созданий «творческой» фантазии⁴⁷. Если так, то на чем же основывается, или, лучше сказать, из каких субъективных причин проистекает преувеличенно высокое мнение о достоинстве произведений искусства?

Первый источник этого мнения — естественная склонность человека чрезвычайно высоко ценить трудность дела и редкость вещи. Никто не ценит чистоты выговора француза, говорящего по-французски, немца, говорящего по-немецки — «это ему не стоило никаких трудов, и это вовсе не редкость»; но если француз говорит сносно по-немецки или немец по-французски — это составляет предмет нашего удивления и дает такому человеку право на некоторое уважение с нашей стороны; почему? потому, во-первых, что это редко; потому, во-вторых, что это достигнуто целыми годами усилий. Собственно говоря, почти каждый француз превосходно говорит по-французски — но как мы взыскательны в этом случае! — малейший, почти незаметный оттенок провинциализма в его выговоре, одна не совсем изящная фраза — и мы объявляем, что «этот господин говорит очень дурно на своем родном языке». Русский, говоря по-французски, в каждом звуке изобличает, что для органов его неуловима полная чистота французского выговора, беспрестанно изобличает свое иностранное происхождение в выборе слов, в построении фразы, во всем складе речи — и мы прощаем ему все эти недостатки, мы даже не замечаем их, и объявляем, что он превосходно, несравненно говорит по-французски, наконец мы объявляем, что «этот русский говорит по-французски лучше самих французов», хотя в

сущности мы и не думаем сравнивать его с настоящими французами, сравнивая его только с другими русскими, также усиливающимися говорить по-французски — он действительно говорит несравненно лучше их, но несравненно хуже французов, — это подразумевается каждым, имеющим понятие о деле; но многих гиперболическая фраза может вводить в заблуждение. Точно то же и с приговором эстетики о созданиях природы и искусства: малейший, истинный или мнимый недостаток в произведении природы — и эстетика толкует об этом недостатке, шокируется им, готова забывать о всех достоинствах, о всех красотах: стоит ли ценить их, в самом деле, когда они явились без всякого усилия! Тот же самый недостаток в произведении искусства во сто раз больше, грубее и окружен ещё сотнями других недостатков — и мы не видим всего этого, а если видим, то прощаем и восклицаем «и на солнце есть пятна!» Собственно говоря, произведения искусства могут быть сравниваемы только друг с другом при определении относительного их достоинства: некоторые из них оказываются выше всех остальных; и в восторге от их красоты (только относительной), мы восклицаем: «они прекраснее самой природы и жизни! красота действительности ничто пред красотой искусства!» Но восторг пристрастен; он дает больше, нежели может дать справедливость: мы ценим трудность — это прекрасно; но не должно забывать и существенного, внутреннего достоинства, которое независимо от степени трудности; мы делаемся решительно несправедливыми, когда трудность исполнения предпочитаем достоинству исполнения. Природа и жизнь производят прекрасное, не заботясь о красоте, она является в действительности без усилия и следовательно без заслуги в наших глазах, без права на сочувствие, без права на снисхождение; да и к чему снисхождение, когда прекрасного в действительности так много! «Всё не в совершенстве прекрасное в действительности — дурно; всё, скольконибудь сносное в искусстве — превосходно» — вот правило, на основании которого мы судим. Чтобы доказать, как высоко ценится трудность исполнения и как много теряет в глазах человека то, что делается само собою, без всяких усилий с нашей стороны, укажем на дагерротипные портреты; в числе их найдется очень много не только верных, но и передающих в совершенстве выражение лица — ценим ли мы их? Странно даже услышать апологию дагерротипных портретов. Другой пример: как высоко уважалась каллиграфия! между тем, довольно посредственно напечатанная книга несравненно прекраснее всякой рукописи; но кто же восхи-

щается искусством типографского фактора, и кто не будет в тысячу раз больше любоваться на прекрасную рукопись, нежели на порядочно напечатанную книгу, которая в тысячу раз прекраснее рукописи? Что легко, то мало интересует нас, хотя бы по внутреннему достоинству было несравненно выше трудного. Само собою разумеется, что даже и с этой точки зрения мы правы только субъективно: «действительность производит прекрасное без усилий» — значит только, что усилия в этом случае делаются не волею человека [что действительность независима от стремления человека к прекрасному, на самом же деле все в действительности — плод упорной, тяжелой борьбы]; и прекрасное и не-прекрасное, и великое и мелкое — результат высочайшего возможного напряжения сил, не знающих ни отдыха, ни усталости. Но что нам за дело до усилий и борьбы, которые совершаются не нашими силами и в которых не участвует наше сознание? Мы не хотим и знать о них; мы ценим только человеческую силу, ценим только человека. И вот другой источник нашей пристрастной любви к произведениям искусства: они — произведения человека; потому мы гордимся ими, считая их чем-то нечуждым нам; они свидетельствуют об уме человека, о его силе, и потому дороги для нас. Все нафоды, кроме французов, очень хорошо видят, что между Корнелем или Расином и Шекспиром неизмеримое расстояние; но французы до сих пор еще сравнивают их; — трудно дойти до сознания: «наше не совсем хорошо»; между нами найдется очень много людей, готовых утверждать, что Пушкин — всемирный поэт; есть даже люди, думающие, что он выше Байрона: так высоко человек ставит своё. Как отдельный народ преувеличивает достоинство своих поэтов, так человек вообще преувеличивает достоинство поэзии вообще.

Причины пристрастия к искусству, нами приведенные, заслуживают уважения, потому что они естественны: как человеку не уважать человеческого труда, как человеку не любить человека, не дорожить произведениями, свидетельствующими об уме и силе человека? Но едва ли заслуживает такого уважения третья причина предпочтительной любви нашей к искусству. Искусство льстит нашему искусственному вкусу. Мы очень хорошо понимаем, как искусственны были нравы, привычки, весь образ мыслей времен Людовика XIV; мы приблизились к природе, гораздо лучше понимаем и ценим её, нежели понимало и ценило общество [XVIII] века; тем не менее мы еще очень далеки от природы; наши привычки, нравы, весь образ жизни и вследствие того весь об-

раз мыслей еще очень искусственны. Трудно видеть недостатки своего века, особенно когда эти недостатки стали слабее, нежели были в прежнее время; вместо того чтобы замечать, как много ещё в нас изысканной искусственности, мы замечаем только, что XIX век стоит в этом отношении выше [XVIII] *, лучше его понимая природу, и забываем, что ослабевшая болезнь не есть еще полное здоровье. Наша искусственность видна во всем, начиная с одежды, над которою так много все смеются, и которую все продолжают носить, до нашего кушанья, приправляемого всевозможными примесями, совершенно изменяющими естественный вкус блюд; от изысканности нашего разговорного языка до изысканности нашего литературного языка, который продолжает украшаться антитезами, остротами, распространениями из *losi topisi* **, глубокомысленными рассуждениями на избитые темы и глубокомысленными замечаниями о человеческом сердце, на манер Корнеля и Расина в беллетристике и на манер Иоанна Миллера в исторических сочинениях. Произведения искусства льстят всем мелочным нашим требованиям, происходящим от любви к искусственности. Не говорим о том, что мы до сих пор еще любим «умывать» природу, как любили наряжать ее в [XVIII] веке — это завлекло бы нас в длинные суждения о том, что такое «грязное», и до какой степени оно должно являться в произведениях искусства. Но до сих пор в произведениях искусства господствует мелочная отделка подробностей, цель которой не приведение подробностей в гармонию с духом целого, а только то, чтобы сделать каждую из них в отдельности интереснее или красивее, почти всегда во вред общему впечатлению произведения, его правдоподобию и естественности; господствует мелочная погоня за эффектностью отдельных слов, отдельных фраз и целых эпизодов: расцвечивание не совсем натуральными, но резкими красками лиц и событий. Произведение искусства мелочнее того, что мы видим в жизни и в природе, и вместе с тем эффектнее — как же не утвердиться мнению, что оно прекраснее действительной природы и жизни, в которых так мало искусственности, которым чуждо стремление заинтересовать?

Природа и жизнь выше искусства; но искусство старается угодить нашим наклонностям, а действительность не может быть подчинена стремлению нашему видеть всё в том цвете и в том порядке, какой нравится нам или соответствует на-

* В издании 1855 г. XVII, но в рукописи совершенно ясно XVIII.

** Общих мест. — *Ред.*

шим понятиям, часто односторонним. Из многих случаев этого угождения господствующему образу мыслей укажем на один: многие требуют, чтобы в сатирических произведениях были лица, «на которых могло бы с любовью отдохнуть сердце читателя» — требование очень естественное; но действительность очень часто не удовлетворяет ему, представляя множество событий, в которых нет ни одного отрадного лица; искусство почти всегда угождает ему; и не знаем, найдется ли, например, в русской литературе, кроме Гоголя, писатель, который бы не подчинялся этому требованию; и у самого Гоголя за недостаток «отрадных» лиц вознаграждают «высоко-лирические» отступления. Другой пример: человек наклонен к сентиментальности; природа и жизнь не разделяют этого направления; но произведения искусства почти всегда более или менее удовлетворяют ему. То и другое требование — следствие ограниченности человека; природа и действительная жизнь выше этой ограниченности; произведения искусства, подчиняясь ей, становясь этим ниже действительности и даже очень часто подвергаясь опасности впасть в пошлость или в слабость, приближаются к обыкновенным потребностям человека и через это выигрывают в его глазах. «Но в таком случае вы сами соглашаетесь, что произведения искусства лучше, полнее, нежели объективная действительность, удовлетворяют природе человека; следовательно для человека они лучше произведений действительности?» — Заключение, не совсем точно выраженное; дело в том, что искусственно развитой человек имеет много искусственных, исказившихся до лживости, до фантастичности требований, которых нельзя вполне удовлетворить, потому что они в сущности не требования природы, а мечты испорченного воображения⁴⁸, которым почти невозможно и угождать, не подвергаясь насмешке и презрению от самого того человека, которому стараемся угодить, потому что он сам инстинктивно чувствует, что его требование не стоит удовлетворения. Так публика и вслед за нею эстетика требуют «отрадных» лиц, сентиментальности — и та же самая публика смеется над произведениями искусства, удовлетворяющими этим желаниям [заклеймляя их прозвищем сладких, приторных и т. п.]. Угождать прихотям человека не значит еще удовлетворять потребностям человека. Первейшая из этих потребностей — истина. Мы говорили об источниках предпочтения произведений искусства явлениям природы и жизни относительно содержания и выполнения; но очень важно и впечатлительное, производимое на нас искусством или действительностью: степенью его также измеряется достоинство вещи.

Мы видели, что впечатление, производимое созданиями искусства, должно быть гораздо слабее впечатления, производимого живою действительностью, и не считаем нужным доказывать это. Однакоже в этом отношении произведение искусства находится в гораздо благоприятнейших обстоятельствах, нежели явления действительности; эти обстоятельства могут заставить человека, не привыкшего анализировать причины своих ощущений, предполагать, что искусство само по себе производит на человека более действия, нежели живая действительность. Действительность представляется нашим глазам независимо от нашей воли, большею частью не во-время, некстати. [Когда мне приходится смотреть на море, моя голова может быть занята (и обыкновенно бывает занята) совершенно другими мыслями, и я не замечаю моря, не расположен эстетически им наслаждаться. А произведениями искусства я наслаждаюсь, когда мне угодно, когда я расположен ими наслаждаться, и на морской вид смотрю именно тогда, когда способен им любоваться.] Очень часто мы отправляемся [на бал,] на гулянье вовсе не затем, чтобы любоваться [красавицами], не затем, чтобы наблюдать характеры, следить за драмою жизни; отправляемся с заботами в голове, с замкнутым для впечатлений сердцем. Но кто же отправляется в картинную галерею не затем, чтобы наслаждаться красотой картин? Кто принимается читать роман не затем, чтобы вникать в характеры изображенных там людей и следить за развитием сюжета? На красоту, на величие действительности мы обыкновенно обращаем внимание почти насильно. Пусть она сама, если может, привлечет на себя наши глаза, обращенные совершенно на другие предметы, пусть она насильно проникнет в наше сердце, занятое совершенно другим. Мы обращаемся с действительностью как с докучливым гостем, напрашивающимся на наше знакомство: мы стараемся запереться от нее. Но есть часы, когда пусто остается в нашем сердце от нашего же собственного невнимания к действительности — и тогда мы обращаемся к искусству, умоляя его наполнить эту пустоту; мы сами играем перед ним роль заискивающего просителя. На жизненном пути нашем разбросаны золотые монеты; но мы не замечаем их, потому что думаем о цели пути, не обращая внимания на дорогу, лежащую под нашими ногами; заметив, мы не можем нагнуться, чтобы собрать их, потому что «телега жизни» неудержимо уносит нас вперед — вот наше отношение к действительности; но мы приехали на станцию и прохаживаемся в скучном ожидании лошадей — тут мы со вниманием рассматриваем каждую жестяную бляху, которая,

быть может, не стоит и внимания — вот наше отношение к искусству. Не говорим уже о том, что явления жизни каждому приходится оценивать самому, потому что для каждого отдельного человека жизнь представляет особенные явления, которых не видят другие, над которыми поэтому не произносит приговора целое общество; а произведения искусства оценены общим судом. Красота и величие действительной жизни редко являются нам патентованными, а про что не трубит молва, то немногие в состоянии заметить и оценить; явления действительности — золотой слиток без клейма: очень многие откажутся уже по этому одному взять его, очень многие не отличат от куска меди; произведения искусства — банковый билет, в котором очень мало внутренней ценности, но за условную ценность которого ручается все общество, которым поэтому дорожит всякий и относительно которого немногие даже сознают ясно, что вся его ценность заимствована только от того, что он представитель золотого куска. Когда мы смотрим на действительность, она сама занимает нас собою, как нечто совершенно самостоятельное, и редко оставляет нам возможность переноситься мыслями в наш субъективный мир, в наше прошлое. Но когда я смотрю на произведение искусства — тут полный простор моим субъективным воспоминаниям [полный разгул моей фантазии], и произведение искусства для меня обыкновенно бывает только поводом к сознательным или бессознательным мечтам и воспоминаниям. Трагическая сцена совершается передо мною в действительности — тогда мне не до того, чтобы вспоминать о себе; но я читаю в романе эпизод о гибели человека — и в моей памяти ясно или смутно воскресают все опасности, в которых я был сам, все случаи гибели близких ко мне людей. Сила искусства есть обыкновенно сила воспоминания. Уж и по самой своей незаконченности, неопределенности, именно по тому самому, что обыкновенно оно только «общее место», а не живой индивидуальный образ или событие, произведение искусства особенно способно вызвать наши воспоминания. Дайте мне законченный портрет человека — он не напомнит мне ни одного из моих знакомых, и я холодно отвернусь, сказав «недурно»; но покажите мне в благоприятную минуту едва набросанный, неопределенный абрис, в котором ни один человек не узнает себя положительным образом — и этот жалкий, слабый абрис напомнит мне черты кого-нибудь милого мне; и, холодно смотря на живое лицо, полное красоты и выразительности, я в упоении буду смотреть на ничтожный эскиз, говорящий мне [о моих милых, говорящий мне о] мне самом.

Сила искусства есть сила общих мест. Есть еще в произведениях искусства сторона, по которой они в неопытных или недальновидных глазах выше явления жизни и действительности,— в них все выставлено напоказ, объяснено самим автором, между тем как природу и жизнь надобно разгадывать собственными силами. Сила искусства — сила комментария; но об этом должны будем говорить мы ниже.

Много нашли мы причин предпочтения, отдаваемого искусству перед действительностью; но все они только объясняют, а не оправдывают это предпочтение. Не соглашаясь, чтобы искусство стояло не только выше действительности, но и наравне с нею по внутреннему достоинству содержания или исполнения, мы, конечно, не можем согласиться с господствующим ныне взглядом на то, из каких потребностей возникает оно, в чем цель его существования, его назначение. Господствующее мнение о происхождении и значении искусства выражается так: «Имея непреодолимое стремление к прекрасному, человек не находит истинно прекрасного в объективной действительности; этим он поставлен в необходимость сам создавать предметы или произведения, которые соответствовали бы его требованию, предметы и явления истинно прекрасные». Иначе сказать: «идея прекрасного, не осуществляемая действительностью, осуществляется произведениями искусства». Мы должны анализировать это определение, чтобы открыть истинное значение неполных и односторонних намеков, в нем заключающихся. [Длинный разбор существенных достоинств и недостатков произведений искусства уж доставил нам много указаний, которые могут помочь при этом при выводе нашего заключения о сущности искусства.] «Человек имеет стремление к прекрасному», — но если под прекрасным понимать то, что понимается в этом определении — полное согласие идеи и формы, то из стремления к прекрасному надобно выводить не искусство в частности, а вообще всю деятельность человека, основное начало которой — полное осуществление известной мысли; стремление к единству идеи и образа — формальное начало всякой техники [стремления к производству и усовершенствованию всякого произведения или изделия]; выводя из стремления к прекрасному искусство, мы смешиваем два значения этого слова: 1) изящное искусство (поэзия, музыка, и т. д.) и 2) умение или старанье хорошо сделать что-нибудь; только последнее выводится из стремления к единству идеи и формы. Если же под прекрасным должно понимать (как нам кажется) то, в чем человек видит жизнь — очевидно, что из стремления к нему происходит радостная любовь ко всему

живому, и что это стремление в высочайшей степени удовлетворяется живою действительностью. «Человек не встречается в действительности истинно и вполне прекрасного» — мы старались доказать, что это несправедливо, что деятельность нашей фантазии возбуждается не недостатками прекрасного в действительности, а его отсутствием; что действительное прекрасное вполне прекрасно, но, к сожалению нашему, не всегда бывает перед нашими глазами. Если бы произведения искусства возникали вследствие нашего стремления к совершенству и пренебрежения всем несовершенным, [если бы возникали вследствие того, что «на земле нет совершенства, а нам необходимо совершенное», то] человек должен был бы давно покинуть, как бесплодное усилие, всякое стремление к искусству, потому что в произведениях искусства нет совершенства; кто недоволен действительною красотою, тот еще меньше может удовлетвориться красотою, создаваемою искусством. Итак, невозможно согласиться с обыкновенным объяснением значения искусства; но в этом объяснении есть намеки, которые могут быть названы справедливыми, если будут истолкованы надлежащим образом. «Человек не удовлетворяется прекрасным в действительности, ему мало этого прекрасного» — вот в чем сущность и правдивость обыкновенного объяснения, которая, будучи ложно понимаема, сама нуждается в объяснении.

Море прекрасно; смотря на него, мы не думаем быть им недовольны в эстетическом отношении; но не все люди живут близ моря; многим не удастся ни разу в жизни взглянуть на него; а им хотелось бы полюбоваться на море — и для них являются картины, изображающие море. Конечно, гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но за недостатком лучшего, человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи — её суррогатом. И тем людям, которые могут любоваться морем в действительности, не всегда, когда хочется, можно смотреть на море — они вспоминают о нем; но фантазия слаба, ей нужна поддержка, напоминание — и, чтобы оживить свои воспоминания о море, чтобы яснее представлять его в своем воображении, они смотрят на картину, изображающую море. Вот единственная цель и значение очень многих (большой части) произведений искусства: дать возможность, хотя в некоторой степени, познакомиться с прекрасным в действительности тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле; служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном в действительности у тех людей, которые знают его из опыта и любят вспоминать о нем.

(Оставляем пока выражение: «прекрасное есть существенное содержание искусства»; впоследствии мы подставим вместо термина «прекрасное» другой, которым содержание искусства определяется, по нашему мнению, точнее и полнее.) [Такое значение преобладает во всех искусствах, кроме поэзии, у которой кроме того есть и другое значение — служить объяснительницей жизни. Живопись, скульптура и особенно музыка также по мере своих средств иногда стремятся объяснить жизнь, но их объяснения слишком неопределенны, неясны, потому непонятны; они должны по преимуществу ограничиваться только воспроизведением, а не объяснением.] Итак, первое значение искусства, принадлежащее всем без исключения произведениям его, — воспроизведение природы и жизни. Отношение их к соответствующим сторонам и явлениям действительности таково же, как отношение гравюры к той картине, с которой она снята, как отношение портрета к лицу, им представляемому. Гравюра снимается с картины не потому, чтобы картина была нехороша, а именно потому, что картина очень хороша; так, действительность воспроизводится искусством не для сглаживания недостатков её, не потому, что сама по себе действительность не довольно хороша, а потому именно, что она хороша. Гравюра не думает быть лучше картины, она гораздо хуже её в художественном отношении; так и произведение искусства никогда не достигает красоты или величия действительности; но картина одна, ею могут любоваться только люди, пришедшие в галерею, которую она украшает; гравюра расходуется в сотнях экземпляров по всему свету, каждый может любоваться ею, когда ему угодно, не выходя из своей комнаты, не вставая со своего дивана, не скидая своего халата; так и предмет, прекрасный в действительности, доступен не всякому и не всегда; воспроизведенный (слабо, грубо, бледно, это правда, но все-таки воспроизведенный) искусством, он доступен всякому и всегда. Портрет снимается с человека, который нам дорог и мил, не для того, чтобы сгладить недостатки его лица (что нам за дело до этих недостатков? они для нас незаметны или милы), но для того, чтобы доставить нам возможность любоваться на это лицо даже и тогда, когда на самом деле оно не перед нашими глазами; такова же цель и значение произведений искусства: они не поправляют действительности, не украшают её, а воспроизводят, служат ей суррогатом.

Итак, первая цель искусства — воспроизведение действительности. Нисколько не думая, чтобы этими словами было высказано нечто совершенно новое в истории эстетических воззрений, мы однакоже полагаем, что псевдоклассическая

«теория подражания природе», господствовавшая в XVII — XVIII веках, требовала от искусства не того, в чем поставляется формальное начало его определением, заключающимся в словах: «искусство есть воспроизведение действительности». Чтобы за существенное различие нашего воззрения на искусство от понятий, которые имела о нем теория подражания природе, ручались не наши только собственные слова, приведем здесь критику этой теории, заимствованную из лучшего курса господствующей ныне эстетической системы. Критика эта с одной стороны покажет различие опровергаемых ею понятий от нашего воззрения, с другой стороны обнаружит, чего недостает в нашем первом определении искусства, как деятельности воспроизводящей, и таким образом послужит переходом к точнейшему развитию понятий об искусстве.

«В определении искусства как подражания природе показывается только его формальная цель; оно должно по такому определению стараться по возможности повторять то, что уже существует во внешнем мире. Такое повторение должно быть признано излишним, так как природа и жизнь уже представляют нам то, что по этому понятию должно представить искусство. Этого мало; подражать природе — тщетное усилие, далеко не достигающее своей цели, потому что, подражая природе, искусство, по ограниченности своих средств, дает только обман вместо истины и вместо действительно живого существа только мертвую маску».

[Ясно, что [из] этих совершенно справедливых возражений против теории, желающей, чтобы искусство обманывало глаза подделкой под действительность, ни одно не имеет силы против нашего воззрения; но] прежде всего заметим, что словами: «искусство есть воспроизведение действительности», как и фразою: «искусство есть подражание природе» определяется только формальное начало искусства; для определения содержания искусства первый вывод, нами сделанный относительно его цели, должен быть дополнен, и мы займемся этим дополнением впоследствии. Другое возражение несколько не прилагается к воззрению, нами высказанному: из предыдущего развития видно, что воспроизведение или «повторение» предметов и явлений природы искусством — дело вовсе не излишнее, напротив, необходимое. Переходя к замечанию, что это повторение — тщетное усилие, далеко не достигающее своей цели, надобно сказать, что подобное возражение имеет силу только в том случае, когда: [искусство ставится выше природы и жизни действительной, когда] предполагается, будто бы искусство хочет соперничать с действительностью, а не просто быть ее суррогатом. Но мы

именно то и утверждаем, что искусство не может выдержать сравнение с живою действительностью, и вовсе не имеет той жизненности, как реальная действительность; это мы признаём несомненным.

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

«При невозможности полного успеха в подражании природе, оставалось бы только самодовольное наслаждение относительным успехом этого фокус-покуса; но и это наслаждение становится тем холоднее, чем более бывает наружное сходство копии с оригиналом, и даже обращается в пресыщение или отвращение. Есть портреты, похожие на оригинал, как говорится, до отвратительности. Нам тотчас же становится скучным и отвратительным превосходнейшее подражание пению соловья, как скоро мы узнаем, что это не в самом деле пение соловья, а подражание ему какого-нибудь искусника, выделяющего соловьиные трели; потому что от человека мы вправе требовать не такой музыки. Подобные фокусы искуснейшего подражания природе можно сравнить с искусством того фокусника, который без промаха бросал чечевичные зерна сквозь отверстия величиною также не более чечевичного зерна и которого Александр Великий наградил медимном⁴⁹ чечевицы».

Эти замечания совершенно справедливы; но относятся к бесполезному и бессмысленному копированию содержания, недостойного внимания, или рисованью пустой внешности, обнаженной от содержания. (Сколько перевозносимых произведений искусства подпадают этой горькой, но заслуженной насмешке!) Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто: художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: «да стоило ли трудиться над подобными пустяками?» Бесполезное не имеет права на уважение. «Че-

ловек сам себе цель»; но дела человека должны иметь цель в потребностях человека, а не в самих себе. Потому-то бесполезное подражание и возбуждает тем большее отвращение, чем совершеннее внешнее сходство: «зачем потрачено столько времени и труда?» — думаем мы, глядя на него: «и как жаль, что такая несостоятельность относительно содержания может совмещаться с таким совершенством в технике!» Скука и отвращение, возбуждаемые фокусником, подражающим соловьиному пению, объясняются самыми замечаниями, сопровождающими в критике указание на него: жалок человек, который не понимает, что должен петь человеческую песнь, а не выделывать бессмысленные⁵⁰ трели. Что касается портретов, сходных до отвратительности, это надобно понимать так: всякая копия, для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника; портрет, не передающий главных, выразительнейших черт лица, неверен; а когда мелочные подробности лица переданы при этом отчетливо, лицо на портрете выходит обезображенным, бессмысленным, мертвым — как же ему не быть отвратительным? Часто восстают против так называемого «дагерротипного копирования» действительности — не лучше ли было бы говорить только, что копировка, так же как и всякое человеческое дело, требует понимания, способности отличать существенные черты от несущественных? «Мертвая копировка» — вот обыкновенная фраза; но человек не может скопировать верно, если мертвенность механизма не направляется живым смыслом: нельзя сделать даже верного facsimile⁵¹, не понимая значения копируемых букв.

Прежде, нежели перейдем к определению существенного содержания искусства, чем дополнится принимаемое нами определение его формального начала, считаем нужным высказать несколько ближайших указаний об отношении теории «воспроизведения» к теории так называемого «подражания». Воззрение на искусство, нами принимаемое, проистекает из воззрений, принимаемых новейшими немецкими эстетиками, и возникает из них чрез диалектический процесс, направление которого определяется общими идеями современной науки. Итак непосредственным образом оно связано с двумя системами идей — начала нынешнего века с одной стороны, последних десятилетий с другой. Всякое другое соотношение — только простое сходство, не имеющее генетического влияния. Но если понятия древних и старинных мыслителей не могут при настоящем развитии науки иметь влияния на современный образ мыслей, то нельзя не видеть, что во многих случаях современные понятия оказываются сходны с

понятиями предшествующих веков. Особенно часто сходятся они с понятиями греческих мыслителей. Таково положение дела и в настоящем случае. Определение формального начала искусства, нами принимаемое, сходно с воззрением, господствовавшим в греческом мире, находимым у Платона, Аристотеля и, по всей вероятности, высказанным у Демокрита. Их $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ соответствует нашему термину «воспроизведение». И если позднее понимали это слово как «подражание» (*Nachahmung*), то перевод не был удачен, стесняя круг понятий и пробуждая мысль о подделке под внешнюю форму, а не о передаче внутреннего содержания. [Что действительно греческое воззрение искажилось в позднейшей так называемой теории подражания природе, лучше всего свидетельствует критика этой теории, представленная нами выше. Очевидно, что, по понятиям автора критики, искусство, руководимое теорией подражания, стремится к тому, чтобы обмануть внешним сходством и заставить зрителя принимать мертвую подделку за живой предмет, портрет за настоящего человека, кулисы театра за действительное море или дуброву. Иначе критик не сказал бы: «подражая природе, искусство, по ограниченности своих средств, дает только обман вместо истины и вместо живого существа только мертвую маску».] Псевдоклассическая теория действительно понимала искусство как подделку под действительность с целью обмануть чувства. [Нас нельзя упрекнуть в том, чтобы [мы] обвиняли за это злоупотребление, принадлежащее только эпохам испорченного вкуса, все искусство. В нашем анализе недостатков искусства мы не становились на точку зрения, подобную той, с какой автор выписанных нами строк смотрит на правила, преподаваемые искусству искаженную теорию, против фальшивых стремлений которой он восстает совершенно справедливо. Обвинять искусство вообще в подделке было бы неосновательно.]

Теперь мы должны дополнить выставленное нами выше определение искусства и от рассмотрения формального начала искусства перейти к определению его содержания⁵².

Обыкновенно говорят, что содержание искусства есть прекрасное; но этим слишком стесняется сфера искусства. Если даже согласиться, что возвышенное и комическое — моменты прекрасного, то множество произведений искусства не подойдут по содержанию под эти три рубрики: прекрасное, возвышенное, комическое. В живописи не подходят под эти подразделения картины домашней жизни, в которых нет ни одного прекрасного или смешного лица, изображения старика или старухи, не отличающихся особенно старческой

красотою и т. д. В музыке еще труднее провести обыкновенные подразделения: если отнесем марши, патетические пьесы и т. д. к отделу величественного; если пьесы, дышащие любовью или веселостью, причислим к отделу прекрасного; если отыщем много комических песен, то у нас еще останется огромное количество пьес, которые по своему содержанию не могут быть без натяжки причислены ни к одному из этих родов: куда отнести грустные мотивы? неужели к возвышенному, как страдание? или к прекрасному, как нежные мечты? [Можно сказать, что все музыкальные мотивы должны быть прекрасны по форме, но мы говорим о содержании, а не о форме (о том, что красота формы необходимая принадлежность произведений искусства, мы будем говорить ниже, и тогда рассмотрим, должно ли считать её характеристическим признаком искусства).] Но из всех искусств наиболее противится подведению своего содержания под тесные рубрики прекрасного и его моментов поэзия. Область ее — вся область жизни и природы, [а действительность не может вся подойти под рубрики: прекрасного, возвышенного и комического]; точки зрения поэта на жизнь в разнообразных её проявлениях так же разнообразны, как понятия мыслителя об этих разнохарактерных явлениях; а мыслитель находит в действительности очень многое, кроме прекрасного, возвышенного и комического. Не всякое горе доходит до трагизма; не всякая радость грациозна или комична [не все намерения и дела человека или комичны, или возвышенны]. Что содержание поэзии не исчерпывается тремя известными элементами, внешним образом видим из того, что её произведения перестали вмещаться в рамки старых подразделений. Что драматическая поэзия изображает не одно трагическое или комическое, доказывается тем, что, кроме комедии и трагедии, должна была явиться драма. Вместо эпоса, по преимуществу возвышенного, явился роман, с бесчисленными своими родами. Для большей части нынешних лирических пьес не отыскивается в старых подразделениях заглавия, которое могло бы обозначить характер содержания: недостаточны сотни рубрик, тем менее можно сомневаться, что не могут всего обнять три рубрики (мы говорим о характере содержания, а не форме, которая всегда должна быть прекрасна).

Проще всего решить эту запутанность, сказав, что сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою всё, что в действительности (в природе и в жизни) интересуется человека, не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в

жизни — вот содержание искусства. Прекрасное, трагическое, комическое — только три наиболее определенные элемента из тысячи элементов, от которых зависит интерес жизни и перечислить которые значило бы перечислить все чувства, все стремления, от которых может волноваться сердце человека. Едва ли надобно вдаваться в более подробные доказательства принимаемого нами понятия о содержании искусства; потому что, если в эстетике предлагается обыкновенно другое, более тесное определение содержания, то взгляд, нами принимаемый, господствует на самом деле, т. е. в самих художниках и поэтах, постоянно высказывается в литературе и в жизни. [Даже те эстетики, которые хотят ограничить содержание искусства прекрасным, восстают против определения искусству более широких границ только из боязни, что если мы скажем: «содержание искусства — всё интересное для человека в жизни», то определим ему слишком шаткие, слишком субъективные границы. То справедливо, что даже и в одну данную эпоху человек интересуется предметами и событиями очень разнообразными; что ещё более будет разнообразия, если мы возьмем человека на разных ступенях развития; но так же точно справедливо и то, что все это разнообразие интересующих человека предметов, событий, вопросов, сторон жизни бывает содержанием искусства; и если бы принимаемое нами понятие о содержании искусства назначало ему границы, не резко очерченные, шаткие, тем не менее оно было бы справедливо; неопределенность границ факта не мешает его единству и его истинности. Может быть, строжайшее рассмотрение отношений искусства к философии, истории, описательным наукам доказало бы, что и при нашем широком определении можно по содержанию разграничить искусство от других сродных направлений человеческого духа довольно точно — по крайней мере не менее точно, нежели определялись эти границы прежде. Но это вовлекло бы нас в отступление слишком длинное, и притом едва ли необходимое в настоящем случае.] Если считают необходимою определять прекрасное как преимущественное и, выражаясь точнее, как единственное существенное содержание искусства, то [едва ли потому, чтобы опасались отнять у искусства определенные границы и специальность содержания. Нам кажется, что] истинная причина этого скрывается в неясном различении прекрасного, как объекта искусства, от прекрасной формы, которая действительно составляет необходимое качество всякого произведения искусства. [Действительно, если мы под прекрасным будем понимать полное осуществление идеи или полное

единство содержания и формы, как понимают обыкновенно, то мы будем совершенно справедливы, говоря, что прекрасное есть необходимая принадлежность всякого произведения искусства. Но не должно упускать при этом из виду двух обстоятельств. Первое обстоятельство то, что] единство идеи и образа, содержания и формы, не специальная особенность, которая отличала бы искусство от других отраслей человеческой деятельности. Действование человека всегда имеет цель, которая составляет сущность дела; по мере соответствия нашего дела с целью, которую мы хотели осуществить им, ценится достоинство самого дела; по мере совершенства выполнения оценивается всякое человеческое произведение. Это общий закон и для ремесел, и для промышленности, и для научной деятельности и т. д. Он применяется и к произведениям искусства: художник (сознательно или бессознательно, все равно) стремится воспроизвести пред нами [известный предмет или факт, стремится воспроизвести] известную сторону жизни; само собою разумеется, что достоинство его произведения будет зависеть от того, как он выполнил свое дело. «Произведение искусства стремится к гармонии идеи с образом» ни более, ни менее, как произведение сапожного мастерства, ювелирного ремесла, каллиграфии, инженерного искусства, нравственной решимости. «Всякое дело должно быть хорошо выполнено» — вот смысл фразы: «гармония идеи и образа». Итак, 1) прекрасное как единство идеи и образа вовсе не характеристическая особенность искусства в том смысле, какой придается этому слову эстетикой; 2) «единство идеи и образа» определяет одну формальную сторону искусства, несколько не относясь к его содержанию; оно говорит о том, как должно быть исполнено, а не о том, что исполняется. Но мы уже заметили, что в этой фразе важно слово «образ» — оно говорит о том, что искусство выражает идею не отвлеченными понятиями, а живым индивидуальным фактом; говоря «искусство есть воспроизведение природы и жизни», мы говорим то же самое: в природе и жизни нет ничего отвлеченно существующего; в них все [индивидуально], конкретно; воспроизведение должно по мере возможности сохранять сущность воспроизводимого; [портрет должен походить на оригинал]; потому создание искусства должно стремиться к тому, чтобы в нём было как можно меньше отвлеченного, чтобы в нём всё было, по мере возможности, выражено конкретно, в живых картинах, в индивидуальных образах. (Совершенно другой вопрос: может ли искусство достичь этого вполне?

Живопись, скульптура и музыка достигают; поэзия не всегда может и не всегда должна слишком заботиться о пластичности подробностей: довольно и того, когда вообще, в целом, произведение поэзии пластично; излишние хлопоты о пластической отделке подробностей могут повредить единству целого, слишком рельефно очертив его части, и, что ещё важнее, будут отвлекать внимание художника от существеннейших сторон его дела.) Красота формы, состоящая в единстве идеи и образа, общая принадлежность не только искусства (в эстетическом смысле слова), но и всякого человеческого дела, совершенно отлична от идеи прекрасного, как объекта искусства, как предмета нашей радостной любви в действительном мире. [Прекрасное как объект, как прекрасное существо или прекрасный предмет, не есть единственное содержание искусства. Не одно радостное, полное жизни и живой свежести, интересует человека; не одно прекрасное и воспроизводится искусством.] Смещение красоты формы, как необходимого качества художественного произведения, и прекрасного, как одного из многих объектов искусства, было одною из причин печальных злоупотреблений в искусстве. «Предмет искусства — прекрасное», прекрасное во что бы то ни стало, другого содержания нет у искусства. Что же прекраснее всего на свете? В человеческой жизни — красота и любовь; в природе — трудно и решить, что именно, — так много в ней красоты [и цветущие поля, и ясное небо, и весна, и деревья, сгибающиеся под тяжестью плодов, и желтеющие нивы]. Итак, надобно кстати и некстати наполнять поэтические создания описаниями природы: чем больше их, тем больше прекрасного в нашем произведении. Но красота и любовь ещё прекраснее — и вот (большею частью совершенно некстати) на первом плане драмы, повести, романа и т. д. является любовь [главное лицо непременно — какой-нибудь красавец или красавица, всего лучше оба вместе]. Неуместные распространения о красотах природы еще не так вредны художественному произведению: их можно выпускать, потому что они приклеиваются внешним образом; но что делать с любовною интригою [и с четою красавицы и красавца?] [их] невозможно опустить из внимания, потому что [на них всё держится в романе, трагедии, драме, повести;] к этой основе всё приплетено гордиевыми узлами, без неё все теряет связь и смысл. Не говоря уже о том, что влюблённая чета, страдающая или торжествующая, придает целым тысячам произведений ужасающую монотонность; не говорим и о том, что эти любовные приключения и описания красоты отнимают место у суще-

ственных подробностей; этого мало: привычка изображать любовь, любовь и вечно любовь заставляет поэтов забывать, что жизнь имеет другие стороны, гораздо более интересующие человека вообще; вся поэзия и вся изображаемая в ней жизнь принимает какой-то сентиментальный розовый колорит; вместо серьезного изображения человеческой жизни произведения искусства представляют какой-то слишком юный (чтобы удержаться от более точных эпитетов) взгляд на жизнь, и поэт является обыкновенно молодым, очень молодым юношей, которого рассказы интересны только для людей того же нравственного или физиологического возраста. Это наконец роняет искусство в глазах людей, уже вышедших из счастливой поры ранней юности; искусство кажется им забавою, приторною для развитых людей и не совсем безопасною для молодежи. Мы вовсе не думаем запрещать поэту описывать любовь; но эстетика должна требовать, чтобы поэт описывал любовь только тогда, когда хочет именно её описывать: к чему выставлять на первом плане любовь, когда дело идет, собственно говоря, вовсе не о ней, а о других сторонах жизни? к чему, например, любовь на первом плане в романах, которые собственно изображают быт известного народа в данную эпоху или быт известных классов народа? В истории, в психологии, в этнографических сочинениях также говорится о любви — но только на своем месте, точно так же как и обо всём. Исторические романы Вальтер-Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? разве любовь была главным занятием общества и главною двигательницею событий в изображаемые им эпохи? «Но романы Вальтер-Скотта устарели» — точно так же кстати и некстати наполнены любовью романы Диккенса и романы Жорж Занд из сельского быта, в которых опять дело идет вовсе не о любви. «Пишите о том, о чем вы хотите писать», — правило, которое редко решаются соблюдать поэты⁵³. Любовь кстати и некстати — первый вред, проистекающий для искусства из понятия, что «содержание искусства — прекрасное»; второй, тесно с ним соединенный, — искусственность⁵⁴. В наше время подсмеиваются над Расином и мадам Дезульер⁵⁵; но едва ли современное искусство далеко ушло от них в отношении простоты и естественности пружин действия и безыскусственной натуральности речей; разделение действующих лиц на героев и злодеев до сих пор может быть прилагаемо к произведениям искусства в патетическом роде; как связно, плавно, красноречиво объясняются эти лица! Монологи и разговоры в современных романах немногим ниже монологов классиче-

ской трагедии: «в художественном произведении всё должно быть облечено красотой» — и нам даются такие глубоко обдуманые планы действия, каких почти никогда не составляют люди в настоящей жизни; а если выводимое лицо сделает как-нибудь инстинктивный, необдуманный шаг, автор считает необходимым оправдывать его из сущности характера этого лица, а критики остаются недовольны тем, что «действие не мотивировано» — как будто бы оно мотивируется всегда индивидуальным характером, а не общими качествами человеческого сердца и обстоятельствами. [И критики правы. Выставив искусственно законченный характер, поэт уже не имеет права расширять его, сказав: «я вывожу скупого эгоиста, любящего однако блеснуть при случае великолепием», или «я вывожу молодого человека с возвышенными чувствами и с потребностью любить страстно», — сказав это, поэт уже исчисляет вам все пружины, которыми движется тот человек, и будет непоследователен, дав ему случай обнаружить в сердце своем какие-нибудь новые стороны.] «Красота требует законченности характеров» — и вместо лиц живых, разнообразных при всей своей типичности, искусство дает неподвижные статуи. «Красота художественного произведения требует законченности разговоров» — и вместо живого разговора ведутся искусственные беседы, в которых разговаривающие волею и неволею высказывают свой характер [между тем, как на самом деле в разговорах обыкновенно высказывается только внешняя сторона человека, его манера говорить, но не сердце его]. Следствием всего этого бывает монотонность произведений поэзии: люди все на один лад, события развиваются по известным рецептам, с первых страниц видно, что будет дальше, и не только, что будет, но и как будет. Возвратимся, однако, к вопросу о существенном значении искусства.

Первое и общее значение всех произведений искусства, сказали мы, — воспроизведение интересных для человека явлений действительной жизни. Под действительную жизнь конечно понимаются не только отношения человека к предметам и существам объективного мира, но и внутренняя жизнь человека; иногда человек живет мечтами — тогда мечты имеют для него (до некоторой степени и на некоторое время) значение чего-то объективного; ещё чаще человек живет в мире своего чувства; эти состояния [также принадлежат жизни человека], если достигают интересности, также воспроизводятся искусством. Мы упомянули об этом⁵⁶, чтобы показать, как нашим определенным обнимается и фантастическое содержание искусства.

Но мы говорили выше, что, кроме воспроизведения, искусство имеет ещё другое значение — объяснение жизни; до некоторой степени это доступно всем искусствам: часто достаточно обратить внимание на предмет (что всегда и делает искусство), чтобы объяснить его значение или заставить лучше понять жизнь [нежели понимали мы её прежде, чем искусство указало известные стороны её]. В этом смысле искусство ничем не отличается от рассказа о предмете; различие только в том, что искусство вернее достигает своей цели, нежели простой рассказ, тем более ученый рассказ: под формою жизни мы гораздо легче знакомимся с предметом, гораздо скорее начинаем интересоваться им, нежели тогда, когда находим сухое указание на предмет. Романы Купера более, нежели этнографические рассказы и рассуждения о важности изучения быта дикарей, познакомили общество с их жизнью. Но если все искусства могут указывать [новые стороны жизни], новые интересные предметы, то поэзия всегда по необходимости указывает резким и ясным образом на существенные черты предмета. Живопись воспроизводит предмет со всеми подробностями, скульптура также; поэзия не может обнять слишком много подробностей и, по необходимости выпуская из своих картин очень многое, сосредоточивает наше внимание на удержанных чертах. В этом видят преимущество поэтических картин перед действительностью; — но то же самое делает и каждое отдельное слово со своим предметом: в слове (в понятии) также выпущены все случайные, и оставлены одни существенные черты предмета; может быть, для неопытного соображения, слово яснее самого предмета; но это уяснение есть только ослабление. [Было время, когда «сокращения» (epitome) предпочитались самим сочинениям; почему же и нам не превозносить поэзию за то, что она, выпуская несущественное, в кратком очерке представляет существенное, если потомки великих римлян находили, что Юстин⁵⁷ лучше Трога Помпея, а Евтропий⁵⁸ лучше всех историков?] Мы не отрицаем относительной пользы компендиумов; но не думаем, чтобы «Русская история» Таппе, очень полезная для детей, была лучше «Истории» Карамзина, из которой извлечена. Предмет или событие в поэтическом произведении может быть удобопонятнее, нежели в самой действительности; но мы признаем за ним только достоинство живого и ясного указания на действительность, а не самостоятельное значение, которое могло бы соперничать с полнотою действительной жизни. Нельзя не прибавить, что всякий прозаический рассказ делает то же самое, что поэзия. [Сло-

вами всегда передаются только существенные подробности, потому что полнота картины исчерпывается только живописью, а не словами; постепенный ход события, во всех подробностях, мог бы быть изображен только рядом картин, но не историей или романом.] Сосредоточение существенных черт не есть характеристическая особенность поэзии, а общее свойство разумной речи⁵⁹.

Существенное значение искусства — воспроизведение того, чем интересуется человек в действительности [воспроизведение всего, о чем он думает, что его радует или печалит]. Но, интересуясь явлениями жизни, человек не может [—волею или неволею], сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще [а не только отвлеченным художником], не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении — вот новое значение произведений искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельностей человека. Бывают люди, у которых суждение о явлениях жизни состоит почти только в том, что они обнаруживают расположение к известным сторонам действительности и избегают других — это люди, у которых умственная деятельность слаба⁶⁰; когда подобный человек — поэт или художник, его произведения не имеют другого значения, кроме воспроизведения любимых им сторон жизни. [Его голословным приговорам нет явного места в художественном произведении; а если б он и захотел их высказать, они не имели бы никакой цены, потому что были бы общими местами из общеизвестных фраз, уже давно всем знакомых.] Но если человек, в котором умственная деятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдением жизни, одарен художническим талантом, то в его произведениях, сознательно или бессознательно, выразится стремление произнести живой приговор о явлениях, интересующих его (и его современников, потому что мыслящий человек не может мыслить над ничтожными вопросами, никому кроме его не интересными), будут предложены или разрешены вопросы, возникающие из жизни для мыслящего человека; его произведения будут, чтобы так выразиться, сочинениями на темы, предлагаемые жизнью. [Одним словом, есть произведения искусства, в которых просто воспроизводятся явления жизни, интересующие человека, и есть другие произведения, в которых эти картины проникнуты определенной мыслью.] Это направление может находить себе выражение

во всех искусствах (напр., в живописи можно указать на карикатуры Гогарта)⁶¹; но преимущественно развивается оно в поэзии, которая представляет полнейшую возможность выразить определенную мысль. Тогда⁶² художник становится мыслителем, и произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное. Само собою разумеется, что в этом отношении произведения искусства не находят себе ничего соответствующего в действительности,— но только по форме⁶³; что касается до содержания, до самых вопросов, предлагающихся или разрешаемых искусством, они все найдутся в действительной жизни, только без преднамеренности, без *aggrè-re-pensée*. Предположим, что в произведении искусства развивается мысль: «временное уклонение от прямого пути не погубит сильной природы», или: «одна крайность вызывает другую»; или изображается распадение человека с самим собою; или, если угодно, борьба страстей с высшими стремлениями (мы указываем различные основные идеи, которые видели в «Фаусте») — разве не представляются в действительной жизни случаи, в которых развивается то же самое положение? Разве из наблюдения жизни не выводится высокая мудрость? [И разве не из наблюдений жизни выведена вся наука?]. Разве наука не есть простое отвлечение жизни, подведение жизни под формулы? Все, что высказывается наукою и искусством, найдется в жизни и найдется в полнейшем, совершеннейшем виде, со всеми живыми подробностями, в которых обыкновенно и лежит истинный смысл дела, которые часто не понимаются наукой и искусством, ещё чаще не могут быть ими объяты; в действительной жизни всё верно, нет недосмотров, нет односторонней узости взгляда, которою страдает всякое человеческое произведение — как поучение, как наука, жизнь [выше] полнее, правдивее, даже художественнее всех творений ученых и поэтов. Но [мы должны повторить то, что уже было нами сказано выше: жизнь мудрена], жизнь не думает объяснять нам своих явлений, не заботится о выводе [из них нравственных сентенций и психологических] аксиом; в произведениях науки и искусства это сделано; правда, выводы неполны, мысли односторонни в сравнении с тем, что представляет жизнь; но их извлекли для нас гениальные люди, [глубокие мыслители — и если бы мы стали изучать жизнь] без их помощи, наши выводы были бы еще одностороннее, еще беднее. Наука и искусство (поэзия) — «Handbuch» для начинающего изучать жизнь; их значение — приготовить к чтению источников, и потом от времени до времени служить для справок. Наука не думает

скрывать этого; не думают скрывать этого и поэты в беглых замечаниях о сущности своих произведений; одна эстетика продолжает утверждать, что искусство выше жизни и действительности.

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

Но где же творческая фантазия при таком воззрении на искусство? Какая же роль предоставляется ей? Не будем говорить о том, откуда истекает в искусстве право фантазии видоизменять виденное и слышанное поэтом. Это ясно из цели поэтического создания, от которого требуется верное воспроизведение известной стороны жизни, а не какого-нибудь отдельного случая; посмотрим только, в чём необходимость вмешательства фантазии, как способности переделывать (посредством комбинации) воспринятое чувствами и создавать нечто новое по форме. Предполагаем, что поэт берет из опыта собственной жизни событие, вполне ему известное (это случается не часто; обыкновенно многие подробности остаются мало известны и для связности рассказа должны быть дополняемы соображением); предполагаем также, что взятое событие совершенно закончено в художественном отношении, так что простой рассказ о нём был бы вполне художественным произведением, т. е. берем случай, когда

вмешательство комбинирующей фантазии кажется наименее нужным. — Как бы сильна ни была память, она не в состоянии удержать всех подробностей, особенно тех, которые не важны для сущности дела [;не имели никакого влияния на ход событий]; но многие из них нужны для художественной полноты рассказа, и должны быть заимствованы из других сцен, оставшихся в памяти поэта (напр., ведение разговора, описание местности и т. д.);— правда, что дополнение события этими подробностями еще не изменяет его, и различие художественного рассказа от передаваемого в нём события ограничивается пока одною формою. Но этим не исчерпывается вмешательство фантазии. Событие [взятое поэтом, было] в действительности перепутано с другими событиями, находившимися с ним только во внешнем сцеплении, без существенной связи; когда мы будем отделять избранное нами событие от других происшествий и от ненужных эпизодов, мы увидим, что это отделение оставит новые пробелы в жизненной полноте рассказа [нежели оставила их слабость нашей памяти],— поэт опять должен будет восполнять их. Этого мало; отделение не только отнимает жизненную полноту у многих моментов события, но часто изменяет их характер—и событие явится в рассказе уже не таким, каково было в действительности, или, для сохранения сущности его, поэт принужден будет *изменять* многие подробности, которые имеют истинный смысл в событии только при его действительной обстановке, отнимаемой изолирующим рассказом. [Одним словом верное воспроизведение жизни искусством не есть простая копировка, особенно в поэзии.] Как видим, круг деятельности творческих сил поэта очень мало стесняется нашими понятиями о сущности искусства⁶⁴. Но предмет нашего исследования — искусство как объективное произведение⁶⁵, а не субъективная деятельность поэта⁶⁶; потому было бы неуместно вдаваться в исчисление различных отношений поэта к материалам его произведения: мы показали одно из этих отношений, наименее благоприятствующее самостоятельности поэта, и нашли, что при нашем воззрении на сущность искусства, художник и в этом положении не теряет существенного характера, принадлежащего не поэту или художнику в частности, а вообще человеку во всей его деятельности,— того существеннейшего человеческого права и качества, чтобы смотреть на объективную действительность только как на материал, только как на поле своей деятельности, и, пользуясь ею, подчинять её себе. Еще обширнее круг вмешательства комбинирующей [видоизменяющей] фантазии при других обстоятельствах: когда, например, поэту

не вполне известны подробности события, когда он знает о нём (и действующих лицах) только по чужим рассказам, всегда односторонним, неверным или неполным в художественном отношении, по крайней мере с личной точки зрения поэта. [(...или, перенося в подобное положение художника вообще: когда художник не имеет перед глазами воспроизводимой действительности); ещё более необходимого простора фантазии, когда поэт творит под влиянием определенного направления, определенной мысли: в этих случаях он ещё более должен видоизменять и комбинировать.] Но необходимость комбинировать и видоизменять пристрастие не из того, чтобы действительная жизнь не представляла (и в гораздо лучшем виде) тех явлений, которые хочет изобразить поэт или художник, а из того, что картина действительной жизни принадлежит не той сфере бытия, как действительная жизнь; различие рождается оттого, что поэт не располагает теми средствами, какими располагает действительная жизнь. При переложении оперы для фортепьяно теряется большая и лучшая часть подробностей и эффектов; многое решительно не может быть с человеческого голоса или с полного оркестра переведено на жалкий, бедный, мертвый инструмент, который должен по мере возможности воспроизвести оперу; потому при аранжировке многое должно быть переделываемо, многое дополняемо — не с тою надеждою, что в аранжировке опера выйдет лучше, нежели в первоначальном своем виде, а для того, чтобы сколько-нибудь вознаградить необходимую порчу оперы при аранжировке; не потому, чтобы аранжировщик исправлял ошибки композитора, а просто потому, что он не располагает теми средствами, какими владеет композитор. Ещё больше различия в средствах действительной жизни и поэта. Переводчик поэтического произведения с одного языка на другой до некоторой степени должен переделывать переводимое произведение; как же не являться необходимости переделки при переводе события с языка жизни на скучный, бледный и мертвый язык поэзии?

Апология действительности сравнительно с фантазией, стремление доказать, что произведения искусства решительно не могут выдержать сравнения с живой действительностью⁶⁷, вот сущность этого рассуждения. Говорить об искусстве так, как говорит автор, не значит ли унижать искусство?—Да, если показывать, что искусство *ниже* действительной жизни по художественному совершенству своих произведений, значит унижать искусство [, если восставать против преувеличенных

похвал ему, доказывать, что панегиристы искусства присваивают ему больше, нежели позволяет уступить справедливости]. Но восставать против панегириков не значит ещё быть хулителем. Наука не думает быть выше действительности; это не стыд для неё. Искусство также не должно думать быть выше действительности, это не унижительно для него. Наука не стыдится говорить, что цель её — понять и объяснить действительность, потом применить ко благу человека свои объяснения; пусть и искусство не стыдится признаться, что цель его: для вознаграждения человека в случае отсутствия полнейшего эстетического наслаждения, доставляемого действительностью, воспроизвести, по мере сил, эту драгоценную действительность и ко благу человека объяснить её.

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

Действительность выше мечты, и существенное значение выше фантастических притязаний.

Задачею автора было исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства к явлениям жизни, рассмотреть справедливость господствующего мнения, будто бы истинно прекрасное, которое принимается существенным содержанием произведений искусства, не существует в объективной действительности и осуществляется только искусством. С этим вопросом неразрывно связаны вопросы о сущности прекрасного и о содержании искусства. Исследование вопроса о сущности прекрасного привело автора к убеждению, что прекрасное есть — жизнь. После такого решения надобно было исследовать понятия возвышенного и трагического, которые, по обыкновенному определению прекрасного, подходят под него, как моменты⁶⁸, и надобно было признать, что возвышенное и прекрасное — не подчиненные друг другу предметы искусства⁶⁹. Это уже было важным пособием для решения вопроса о содержании искусства. Но если прекрасное есть жизнь⁷⁰, то сам собою решается вопрос об эстетическом отношении прекрасного в искусстве к прекрасному в действительности. Пришедши к выводу, что искусство не может быть обязано своим происхождением недовольству человека прекрасным в действительности, мы должны были отыскивать, вследствие каких потребностей возникает искус-

ство и исследовать его истинное значение. Вот главные из доводов, к которым привело это исследование:

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

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

3) Это объективное прекрасное, или прекрасное по своей сущности, должно отличаться от совершенства формы, которое состоит в единстве идеи и формы или в том, что предмет вполне удовлетворяет своему назначению⁷¹.

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

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

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

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

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

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

10) Прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно.

11) Прекрасное в объективной действительности совершенно удовлетворяет человека.

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

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

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

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

16) Потребность, рождающая искусство в эстетическом смысле слова (изящные искусства), есть та же самая, которая очень ясно выказывается в портретной живописи. Портрет пишется не потому, чтобы черты живого человека не удовлетворяли нас; а для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке, когда его нет перед нашими глазами, и дать о нём некоторое понятие тем людям, которые не имели случая его видеть. Искусство только напоминает нам своими произведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности.

17) Воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни ⁷².

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Соч. Н. Чернышевского. СПб 1855⁷³.

Системы понятий, из которых развились господствующие доселе эстетические идеи, уступили ныне место другим воззрениям на мир и человеческую жизнь, быть может, менее заманчивым для фантазии, но более сообразным с выводами⁷⁴, которые дает строгое, непредубеждённое исследование фактов при настоящем развитии естественных, исторических и нравственных наук. Автор рассматриваемой нами книги думает, что при тесной зависимости эстетики от общих наших понятий о природе и человеке, с изменением этих понятий должна подвергнуться преобразованию и теория искусства. Мы не беремся решить, до какой степени справедлива его собственная теория, предлагаемая в замену прежней — это решит время, и сам г. Чернышевский признается, что «в его изложении может найдтись неполнота, недостаточность или односторонность»; но действительно надобно согласиться, что господствующие эстетические убеждения, лишённые современным анализом метафизических оснований, на которых так самоуверенно возвысились в конце предыдущего и начале нынешнего века, должны искать себе других опор, или уступить место другим понятиям, если не будут вновь подтверждены строгим анализом. Автор положительно уверен, что теория искусства должна получить новый вид⁷⁵ — мы готовы предположить, что это так и должно быть, потому что трудно устоять отдельной части общего философского здания, когда оно все перестраивается. В каком же духе должна измениться теория искусства? «Уважение к действительной жизни, недоверчивость к априорическим, хотя б и приятным для фантазии, гипотезам — вот характер направления, господствующего ныне в науке», говорит он, и ему кажется, что «необходимо привести к этому знаменателю и

наши эстетические убеждения». Чтобы достичь этой цели, сначала он подвергает анализу прежние понятия о сущности прекрасного, возвышенного [(или, как он называет, великого)], трагического, об отношении фантазии к действительности, о превосходстве искусства над действительностью, о содержании и существенном значении искусства, или о потребности, из которой происходит стремление человека к созданию произведений искусства. Обнаружив, как ему кажется, что эти понятия не выдерживают критики, он из анализа фактов старается извлечь новые понятия, по его мнению более соответствующие общему характеру идей, принимаемых наукою в наше время. Мы сказали уже, что не беремся решать, до какой степени справедливы или несправедливы мнения автора, и ограничимся только изложением их, замечая недостатки, особенно поразившие нас. Литература и поэзия имеют для нас, русских, такое огромное значение, какого, можно сказать наверное, не имеют нигде, и потому вопросы, которых касается автор, заслуживают, кажется нам, внимания читателей.

Но действительно ли заслуживают?— в этом очень позволительно усомниться, потому что и сам автор, повидимому, не совершенно в том уверен. Он считает нужным оправдываться в выборе предмета для своего исследования:

«Ныне век монографий, говорит он в предисловии, и мое сочинение может подвергнуться упреку в несовременности. Зачем автор избрал такой общий, такой обширный вопрос, как эстетические отношения искусства к действительности, предметом своего исследования? Почему не избрал он какого-нибудь специального вопроса, как это ныне большею частью делается?» «Автору кажется — отвечает он в свое оправдание — что бесполезно толковать об основных вопросах науки только тогда, когда нельзя сказать о них ничего нового и основательного. Но когда выработаны материалы для нового воззрения на основные вопросы нашей специальной науки, и можно и должно высказать эти основные идеи, *если еще стоит говорить об эстетике*».

А нам кажется, что автор или не совершенно ясно понимает положение дела, или очень скрытен. Нам кажется, что напрасно не подражал он одному писателю, который к своим сочинениям сочинил следующего рода предисловие:

«Мои сочинения — обветшалый хлам, потому что ныне вовсе не следует толковать о предметах, сущность которых разоблачается мною; но так как многие не находят для своего ума более живого занятия, то для них будет бесполезно предпринимаемое мною издание».

Если бы г. Чернышевский решился последовать этой примерной откровенности, то он мог бы сказать в предисловии так: «Признаюсь, что нет особенной необходимости распространяться об эстетических вопросах в наше время, когда они стоят в науке на втором плане; но так как многие пишут о предметах, имеющих еще гораздо менее внутреннего содержания, то и я имел полное право писать об эстетике, неоспоримо представляющей для мысли хотя некоторый интерес». Он мог бы также сказать: «Конечно, есть науки, интересные более эстетики; но мне о них не удалось написать ничего; не пишут о них и другие; а так как «за недостатком лучшего человек довольствуется и худшим» («Эстетические отношения искусства к действительности», стр. 86), то и вы, любезные читатели, удовольствуйтесь «Эстетическими отношениями искусства к действительности». Такое предисловие было бы откровенно и прекрасно.

Действительно, эстетика может представить некоторый интерес для мысли, потому что решение задач ее зависит от решения других, более интересных вопросов, и мы надеемся, что с этим согласится каждый знакомый с хорошими сочинениями по этой науке. Но г. Чернышевский слишком бегло проходит пункты, в которых эстетика соприкасается с общею системою понятий о природе и жизни. Излагая господствующую теорию искусства, он почти не говорит о том, на каких общих основаниях она построена, и разбирает по листочку только ту ветвь «мысленного древа» (следуя примеру некоторых доморожденных мыслителей, употребим выражение «Слова о полку Игореве»), которая специально его занимает, не объясняя нам, что это за дерево, породившее такую ветвь, хотя известно, что подобные умолчания нисколько не выгодны для ясности. Точно так же, излагая собственные эстетические понятия, он подтверждает их только фактами, заимствованными из области эстетики, не излагая общих начал, из приложения которых к эстетическим вопросам образовалась его теория искусства, хотя, по собственному выражению, только «приводит эстетические вопросы к тому знаменателю, который дается современными понятиями науки о жизни и мире». Это, по нашему мнению, важный недостаток, и он причиною того, что внутренний смысл теории, принимаемой автором, может для многих показаться темным, а мысли, развиваемые автором — принадлежащими лично автору — на что он, по нашему мнению, не может иметь ни малейшего притязания: он сам говорит, что если прежняя теория искусства, им отвергаемая, сохраняется доселе в курсах эстетики, то «взгляд, им принимаемый, постоянно выска-

зывается в литературе и в жизни» (стр. 92). Он сам говорит: «Воззрение на искусство, нами принимаемое, проистекает из воззрений, принимаемых новейшими немецкими эстетиками (и опровергаемых автором), и возникает из них чрез диалектический процесс, направление которого определяется общими идеями современной науки. Итак непосредственным образом связано оно с двумя системами идей — начала нынешнего века, с одной стороны, последних *(двух, — прибавим от себя)* десятилетий — с другой» (стр. 90). Как же после этого, спрашиваем мы, не изложить, насколько то нужно, этих двух систем общего воззрения на мир? Ошибка, совершенно непонятная для каждого, кроме, быть может, самого автора, и во всяком случае чрезвычайно ощутительная.

Приняв на себя роль простого излагателя теории, предлагаемой автором, рецензент должен исполнить то, что должен был бы сделать, но не сделал он сам для объяснения своих мыслей.

В последнее время довольно часто различаются «действительные, серьезные, истинные» желания, стремления, потребности человека от «мнимых, фантастических, праздных, не имеющих действительного значения в глазах самого человека, их высказывающего или воображающего иметь их». В пример человека, у которого очень развиты мнимые, фантастические стремления, на самом деле совершенно ему чуждые, можно указать превосходное лицо Грушницкого в «Герое нашего времени». Этот забавный Грушницкий из всех сил хлопочет, чтобы чувствовать то, чего вовсе не чувствует, достичь того, чего ему в сущности вовсе не нужно. Он хочет быть ранен, он хочет быть простым солдатом, хочет быть несчастлив в любви, приходиться в отчаяние и т. д. — он не может жить, не обладая этими обольстительными для него качествами и благами. Но какую горестью поразила бы его судьба, если б вздумала исполнить его желания! Он отказался бы навсегда от любви, если б думал, что какая бы то ни было девушка может не влюбиться в него. Он втайне мучится тем, что он еще не офицер, не помнит себя от восторга, когда получает известие о желанном производстве, и с презрением бросает свой прежний костюм, которым на словах так гордился. В каждом человеке есть частица Грушницкого. Вообще у человека, при фальшивой обстановке бывает много фальшивых желаний. Прежде не обращали внимания на это важное обстоятельство, и как скоро замечали, что человек имеет склонность мечтать о чем бы то ни было, тотчас же провозглашали всякую прихоть болезненного или

праздного воображения коренною и неотъемлемою потребностью человеческой природы, необходимо требующею себе удовлетворения. И каких неотъемлемых потребностей не находили в человеке! Все желания и стремления человека объявлены были безграничными, ненасытными. Теперь это делается с большею осмотрительностью. Теперь рассматривают, при каких обстоятельствах развиваются известные желания, при каких обстоятельствах они затихают. В результате оказался очень скромный, но с тем вместе и очень утешительный факт: в сущности потребности человеческой природы очень умеренны; они достигают фантастически громадного развития только вследствие крайности, только при болезненном раздражении человека неблагоприятными обстоятельствами, при совершенном отсутствии сколько-нибудь порядочного удовлетворения. Даже самые страсти человека «кипят бурным потоком» только тогда, когда встречаются слишком много препятствий; а когда человек поставлен в благоприятные обстоятельства, страсти его перестают клокотать, и, сохраняя свою силу, теряют беспорядочность, всепожирающую жадность и разрушительность. Здоровый человек вовсе не прихотлив. У г. Чернышевского приведено — случайно и в разных местах его исследования — несколько подобных примеров. Мнение, будто бы «желания человеческие беспредельны», говорит он, ложно в том смысле, в каком обыкновенно понимается, в смысле, что «никакая действительность не может удовлетворить их»; напротив, человек удовлетворяется не только «наилучшим, что может быть в действительности», но и довольно посредственною действительностью. Надобно различать то, что чувствуется на самом деле, от того, что только говорится. Желания раздражаются мечтательным образом до горячего напряжения только при совершенном отсутствии здоровой, хотя бы и довольно простой пищи. Это факт, доказываемый всею историею человечества, и испытанный на себе каждым, кто жил и наблюдал себя. Он составляет частный случай общего закона человеческой жизни, что страсти достигают неумеренного развития только вследствие ненормального положения предающего им человека и только в том случае, когда естественная и в сущности довольно спокойная потребность, из которой возникает та или другая страсть, слишком долго не находила себе соответственного удовлетворения, спокойного и далеко не титанического. Несомненно то, что организм человека не требует и не может выносить слишком бурных и слишком напряженных удовлетворений; несомненно и то, что в здоровом человеке стремления соразмерны с силами орга-

низма. — Надобно только заметить, что под «здоровьем» человека здесь понимается и нравственное здоровье. Горячка, жар бывает вследствие простуды; страсть, нравственная горячка — такая же болезнь, и так же овладевает человеком, когда он подвергся разрушительному влиянию неблагоприятных обстоятельств. За примерами ходить не далеко — страсть, по преимуществу, «любовь», какая описывается в сотнях трескучих романов, теряет свою романическую бурливость, как скоро препятствия отстранены, и любящая чета соединилась браком; — значит ли это, что муж и жена любят друг друга менее сильно, нежели любили в бурный период, когда их соединению мешали препятствия? Совсе нет; каждому известно, что если муж и жена живут согласно и счастливо, то взаимная привязанность их усиливается с каждым годом и, наконец, достигает такого развития, что они буквально «не могут жить друг без друга» [каждый из них находит все свое счастье только в счастье другого], и если одному из них случится умереть, то для другого жизнь навеки теряет свою прелесть, теряет в буквальном смысле слова, а не только на словах. А между тем эта чрезвычайно сильная любовь действительно не представляет ничего бурного. Почему? потому только, что ей не мешают препятствия. — Фантастически неумеренные мечты овладевают нами только тогда, когда мы слишком скудны в действительности. Лежа на голых досках, человек может мечтать о пуховике из гагачьего пуха (продолжает г. Чернышевский); здоровый человек, у которого есть, хотя не роскошная, но довольно мягкая и удобная постель, не находит ни повода, ни влечения мечтать о гагачьих пуховиках. Если человеку пришлось жить среди сибирских тундр, он может мечтать о волшебных садах с невиданными на земле деревьями, у которых коралловые ветви, изумрудные листья, рубиновые плоды; но, переселившись не далее, как в Курскую или Киевскую губернию, получив полную возможность гулять досыта по небогатому, но порядочному саду с яблонями, вишнями, грушами, мечтатель наверно забудет не только о садах «Тысячи и одной ночи», но и лимонных рощах Испании. Воображение строит свои воздушные замки тогда, когда нет на деле не только хорошего дома, даже сносной избушки. Оно разыгрывается тогда, когда не заняты чувства; отсутствие удовлетворительной обстановки в действительности — источник жизни в фантазии. Но едва делается действительность сносною, скучны и бледны кажутся нам перед нею все мечты воображения. — Этот неоспоримый факт, что самые роскошные и блестящие, повидному, мечты забываются и по-

кидаются нами, как неудовлетворительные, как скоро окружают нас явления действительной жизни, — служит несомненным свидетельством того, что мечты воображения далеко уступают своею красотой и привлекательностью тому, что представляет нам действительность. В этом понятии состоит одно из существеннейших различий между устаревшим мирозерцанием, под влиянием которого возникали трансцендентальные системы науки, и нынешним воззрением науки на природу и жизнь. Ныне наука признает высокое превосходство действительности перед мечтою, узнав бледность и неудовлетворительность жизни, погруженной в мечты фантазии; прежде, без строгого исследования, принимали, что мечты воображения в самом деле выше и привлекательнее явлений действительной жизни. В литературной области это прежнее предпочтение мечтательной жизни выразилось романтизмом, [уродливость и внутренняя бедность которого давно уже признаны всеми].

Но, как мы говорили, прежде не обращали внимания на различие между фантастическими мечтами и истинными стремлениями человеческой природы, между потребностями, удовлетворения которых действительно требуют ум и сердце человека, и воздушными замками, в которых человек не захотел бы жить, если бы они существовали, потому что в них нашел бы он только пустоту, холод и голод. Мечты праздной фантазии очень, повидимому, блестящи; желания здоровой головы и здорового сердца очень умеренны; потому, пока анализ не показал, как бледны и жалки мечты фантазии, разгулявшейся на пустом просторе, мыслители обманывались их мнимо блестящими красками, и ставили их выше действительных предметов и явлений, какие встречает человек в жизни. Но действительно ли силы нашей фантазии так слабы, что не могут вознестись выше предметов и явлений, которые мы знаем из опыта? В этом очень легко убедиться. Пусть каждый попробует вообразить себе, например, красоту, черты лица которой были бы лучше, нежели черты прекрасных лиц, виденных им в действительности — каждый, если только внимательно будет рассматривать образы, создать которые силится его воображение, заметит, что эти образы несколько не лучше лиц, которые мог он видеть своими глазами, что можно только думать: «я хочу вообразить себе человеческое лицо прекраснее живых лиц, которые я видел», но в самом деле представить себе в воображении что-либо прекраснее этих лиц он не может. Воображение — если захочет возвыситься над действительностью, будет рисовать только чрезвычайно неясные, смутные очерки, в кото-

рых мы ничего определенного и действительно привлекательного не можем уловить. То же самое повторяется и во всех других случаях. Я не могу ясно и определенно вообразить себе, например, кушанья, которое было бы вкуснее тех блюд, которые мне случилось есть в действительности; света, ярче того, какой видел я в действительности (так мы, жители севера, по общему отзыву всех путешественников, не можем иметь ни малейшего понятия об ослепительном свете, проникающем атмосферу тропических стран), не можем вообразить ничего лучше той красоты, которую видели, ничего выше тех наслаждений, какие испытали в действительной жизни. У г. Чернышевского мы находим и эту мысль, но она опять высказана только случайно и вскользь, без надлежащего развития: силы творческой фантазии, говорит он, очень ограничены; она может только составлять предметы из разнородных частей (напр., вообразить лошадь с птичьими крыльями) или увеличить предмет в объеме (напр., представить орла величиною со слона); но интенсивнее (т. е. прекраснее по красоте, ярче, живее, прелестнее и т. д.) того, что мы видели или испытали в действительной жизни, мы ничего не можем вообразить. Я могу представить себе солнце гораздо большим по величине, нежели каково оно кажется в действительности, но ярче того, как оно являлось мне в действительности, я не могу его вообразить. Точно так же я могу представить себе человека выше ростом, толще и т. д., нежели те люди, которых я видел; но лица, прекраснее тех лиц, которые случилось мне видеть в действительности, я не могу вообразить. Между тем говорить можно всё, что захочется; можно сказать: железное золото, тёплый лёд, сахарная горечь и т. д.— правда, воображение наше не может себе представить тёплого льда, железного золота, и потому фразы эти остаются для нас совершенно пустыми, не представляющими для фантазии никакого смысла; но если не вникнуть в то обстоятельство, что подобные праздные фразы остаются непостижимы для фантазии, напрасно усиливающейся представить предметы, о которых они говорят, то смешав пустые слова с доступными для фантазии представлениями, можно подумать, будто бы «мечты фантазии гораздо богаче, полнее, роскошнее действительности».

По этой-то ошибке доходили до мнения, что фантастические (нелепые, и потому тёмные для самой фантазии) мечты должны быть считаемы истинными потребностями человека. Все высокопарные, но в сущности не имеющие смысла сочетания слов, какие придумываются праздным воображе-

нием, были объявлены в высочайшей степени привлекательными для человека, хотя на самом деле он просто забавляется ими от нечего делать, и не воображает себе под ними ничего, имеющего ясный смысл. Было даже объявлено, что действительность пуста и ничтожна пред этими мечтами. В самом деле, какая жалкая вещь действительное яблоко в сравнении с алмазными и рубиновыми плодами аладдиновых садов, какие жалкие вещи действительное золото и действительное железо в сравнении с золотым железом, этим дивным металлом, который блестящ и не подвержен ржавчине, как золото, дешев и тверд, как железо! Как жалка красота живых людей, наших родных и знакомых, в сравнении с красотой дивных существ воздушного мира, этих невыразимо, невообразимо прекрасных сильфид, гурий, пери и им подобных! Как же не сказать, что действительность ничтожна перед тем, к чему стремится фантазия? Но при этом упущено из виду одно: мы решительно не можем себе представить этих гурий, пери и сильфид иначе, как с очень обыкновенными чертами действительных людей, и сколько бы мы ни твердили своему воображению: «представь мне нечто прекраснее человека!» — оно все-таки представляет нам человека, и только человека, хотя и говорит хвастливо, что воображает не человека, а какое-то более прекрасное существо; или, если порывается создать что-нибудь самостоятельное, не имеющее себе соответствия в действительности, в бессилии падает, давая нам такой туманный, бледный и неопределенный фантом, в котором ровно ничего нельзя рассмотреть. Это заметила наука в последнее время и признала основным фактом и в науке и во всех остальных областях человеческой деятельности, что человек не может вообразить себе ничего выше и лучше того, что встречается ему в действительности. А чего не знаешь, о чем не имеешь ни малейшего понятия, того нельзя и желать.

Пока не был признан этот важный факт, фантастическим мечтам верили, в буквальном смысле, «на слово», не исследуя, представляют ли эти слова какой-нибудь смысл, дают ли они что-нибудь похожее на определенный образ, или остаются пустыми словами. Их высокопарность почитали речительством за превосходство этих пустых фраз над действительностью, и все человеческие потребности и стремления объясняли стремлениями к туманным и лишенным всякого существенного значения фантомам. То была пора идеализма в обширнейшем смысле слова.

К числу призраков, внесенных в науку таким образом, принадлежал призрак фантастического совершенства: «чело-

век удовлетворяется только абсолютным, он требует безусловного совершенства». У г. Чернышевского опять встречаем в нескольких местах краткие и беглые замечания об этом. Мнение, будто человеку непременно нужно «совершенство», — говорит он (стр. 39), — мнение фантастическое, если под «совершенством» понимать (как и понимают) такой вид предмета, который бы совмещал все возможные достоинства и был чужд всех недостатков, каких от нечего делать может искать в нем праздная фантазия человека с холодным или пресыщенным сердцем. Нет, продолжает он в другом месте (стр. 48), практическая жизнь человека убеждает нас, что он ищет только приблизительного совершенства, которое, выражаясь строго, и не должно называться совершенством. Человек ищет только «хорошего», а не «совершенного». Совершенства требует только чистая математика; даже прикладная математика довольствуется приблизительными вычислениями. Требовать совершенства в какой бы то ни было сфере жизни — дело отвлеченной, болтзненной или праздной фантазии. Мы хотим дышать чистым воздухом; но замечаем ли мы, что абсолютно чист воздух не бывает нигде и никогда? ведь в нем всегда есть примесь ядовитой углекислоты и других вредных газов; но их так мало, что они не действуют на наш организм, и потому они нисколько не мешают нам. Мы хотим пить чистую воду; но в воде рек, ручьев, ключей всегда есть минеральные примеси — если их мало (как всегда и бывает в хорошей воде) они вовсе не мешают нашему наслаждению при утолении жажды водою. А совершенно чистая (дистиллированная) вода даже неприятна для вкуса. Эти примеры слишком материальны? Приведем другие. Разве кому приходила мысль называть неученым, невеждою человека, которому не *всё* в мире известно? Нет, мы и не ищем человека, которому было б известно *всё* *существенное* и кроме того, *многие* (хотя далеко не *все*) подробности. Разве мы недовольны, напр., историческою книгою, в которой не все решительно вопросы объяснены, не все решительно подробности приведены, не все до одного взгляды и слова автора абсолютно справедливы? нет, мы довольны, и чрезвычайно довольны книгою, когда в ней разрешены *главные* вопросы, приведены *самонужнейшие* подробности, когда *главные* мнения автора справедливы и в книге его *очень мало* неверных или неудачных объяснений. Одним словом, потребностям человеческой природы удовлетворяет «порядочное», а фантастического совершенства ищет только праздная фантазия. Чувства наши, наш ум и сердце ничего

о нем не знают, да и фантазия только твердит о нем пустые фразы, а живого, определенного представления о нем также не имеет.

Итак наука в последнее время дошла до необходимости строго различать истинные потребности человеческой природы, которые ищут и имеют право находить себе удовлетворение в действительной жизни, от мнимых, воображаемых потребностей, которые остаются и должны оставаться праздными мечтами. У г. Чернышевского несколько раз встречаем беглые намеки на эту необходимость, а однажды он дает этой мысли даже некоторое развитие. «Искусственно развитый человек (т. е. испорченный своим противоестественным положением среди других людей) имеет много искусственных, исказившихся до лживости, до фантастичности требований, которым нельзя вполне удовлетворять, потому что они в сущности не требования природы его, а мечты испорченного воображения; которым почти невозможно и угодать, не подвергаясь насмешке и презрению от самого того человека, которому стараемся угодить, потому что он сам инстинктивно чувствует, что его требование не стоит удовлетворения» (стр. 82).

Но если так важно различать мнимые, воображаемые стремления, участь которых оставаться смутными грезами праздной или болезненно раздраженной фантазии, от действительных и законных потребностей человеческой природы, которые необходимо требуют удовлетворения, то где же признак, по которому безошибочно могли бы мы делать это различение? Кто будет судьей в этом столь важном случае? — Приговор дает сам человек своею жизнью; «практика», этот непреложный пробный камень всякой теории, должна быть руководительницею нашею и здесь. Мы видим, что одни из наших желаний радостно стремятся навстречу удовлетворению, напрягают все силы человека, чтобы осуществиться в действительной жизни — это истинные потребности нашей природы. Другие желания, напротив, боятся соприкосновения с действительной жизнью, робко стараются укрываться от нее в отвлеченном царстве мечтаний — это мнимые, фальшивые желания, которым не нужно исполнение, которые и обольстительны только под тем условием, чтоб не встречать удовлетворения себе, потому что выходя на «белый свет» жизни они обнаружили бы свою пустоту и непригодность для того, чтобы на самом деле соответствовать потребностям человеческой природы и условиям его наслаждения жизнью. «Дело есть истина мысли». Так, например, на деле узнается, справедливо ли человек думает и

говорит о себе, что он храбр, благороден, правдив. Жизнь человека решает, какова его натура, она же решает, каковы его стремления и желания. Вы говорите, что проголодались? посмотрим, будете ли вы прихотничать за столом. Если вы откажетесь от простых блюд, и будете ждать, пока приготовят индейку с трюфлями, у вас голод не в желудке, а только на языке. Вы говорите, что вы любите науку — это решается тем, занимаетесь ли вы ею. Вы думаете, что вы любите искусство? Это решается тем, часто ли вы читаете Пушкина, или его сочинения лежат на вашем столе только для виду; часто ли вы бываете в своей картинной галерее — бываете наедине сам с собою, а не только вместе с гостями — или вы собрали её только для хвастовства перед другими и самим собою любовью к искусству. Практика — великая разоблачительница обманов и самообольщений не только в практических делах, но также в делах чувства и мысли. Потому-то в науке ныне принята она существенным критерием всех спорных пунктов. «Что подлежит спору в теории, на чистоту решается практикою действительной жизни».

Но понятия эти остались бы для многих неопределенны, если бы мы не упомянули здесь о том, какой смысл имеют в современной науке слова «действительность» и «практика». Действительность обнимает собою не только мертвую природу, но и человеческую жизнь, не только настоящее, но и прошедшее, насколько оно выразилось делом, и будущее, насколько оно готовится настоящим. Дела Петра Великого принадлежат действительности; оды Ломоносова принадлежат ей не менее, нежели его мозаичные картины. Не принадлежат ей только праздные слова людей, которые говорят: «я хочу быть живописцем» — и не изучают живописи, «я хочу быть поэтом» — и не изучают человека и природу. Не мысль противоположна действительности, потому что мысль порождается действительностью и стремится к осуществлению, потому составляет неотъемлемую часть действительности, а праздная мечта, которая родилась от безделья и остается забавою человеку, любящему сидеть, сложив руки и зажмурив глаза. Точно так же и «практическая жизнь» обнимает собою не одну материальную, но и умственную и нравственную деятельность человека.

Теперь может быть ясно различие между прежними, трансцендентальными системами, которые, доверяя фантастическим мечтам, говорили, что человек ищет повсюду абсолютного и, не находя его в действительной жизни, отвергает ее, как неудовлетворительную, которые ценили действительность на

основании туманных грез фантазии, и между новыми воззрениями, которые, признав бессилие фантазии, отвлекающейся от действительности, в своих приговорах о существенной ценности для человека различных его желаний руководятся фактами, которые представляет действительная жизнь и деятельность человека.

Г. Чернышевский совершенно принимает справедливость современного направления науки и, видя с одной стороны, несостоятельность прежних метафизических систем, с другой стороны неразрывную связь их с господствующей теорией эстетики, выводит из этого, что господствующая теория искусства должна быть заменена другою, более сообразною с новыми воззрениями науки на природу и человеческую жизнь. Но прежде, нежели займемся мы изложением его понятий, составляющих только применение общих воззрений нового времени к эстетическим вопросам, мы должны объяснить отношения, связывающие новые воззрения с старыми в науке вообще. Часто мы видим, что продолжатели ученого труда восстают против своих предшественников, труды которых служили исходною точкою для их собственных трудов. Так Аристотель враждебно смотрел на Платона, так Сократ безгранично унижал софистов, продолжателем которых был. В новое время этому также найдется много примеров. Но бывают иногда отрадные случаи, что основатели новой системы понимают ясно связь своих мнений с мыслями, которые находятся у их предшественников, и скромно называют себя их учениками; что обнаруживая недостаточность понятий [своих] предшественников, они с тем вместе ясно высказывают, как много содействовали эти понятия развитию их собственной мысли. Таково было, например, отношение Спинозы к Декарту. К чести основателей современной науки должно сказать, что они с уважением и почти сыновней любовью смотрят на своих предшественников, вполне признают величие их гения и благородный характер их учения, в котором показывают зародыши собственных воззрений. Г. Чернышевский понимает это и следует примеру людей, мысли которых применяет к эстетическим вопросам. Его отношение к эстетической системе, недостаточность которой он старается доказать, вовсе не враждебно; он признает, что в ней заключаются зародыши и той теории, которую старается построить он сам, что он только развивает существенно важные моменты, которые находили место и в прежней теории, но в противоречии с другими понятиями, которым она приписывала более важности, и которые кажутся ему не выдерживающими критики. Он постоянно ста-

рается показать тесное родство своей системы с прежнею системою, хотя не скрывает, что есть между ними и существенное различие. Это положительно высказывает он в нескольких местах, из которых приведем одно: «Принимаемое мною понятие возвышенного (говорит он на стр. 21) точно так же относится к прежнему понятию, мною отвергаемому, как предлагаемое мною определение прекрасного к прежнему взгляду, мною опровергаемому: в обоих случаях возводится на степень общего и существенного начала то, что прежде считалось частным и второстепенным признаком, было закрываемо от внимания другими понятиями, которые мною отвергаются, как побочные».

Излагая эстетическую теорию г. Чернышевского, рецензент не будет произносить окончательного суждения о справедливости или несправедливости мыслей автора в чисто эстетическом отношении. Рецензент занимался эстетикою только как частью философии, потому предоставляет суждение о частных мыслях г. Чернышевского людям, которые могут основательно судить о них с точки зрения специально-эстетической, чуждой рецензенту. Но ему кажется, что существенное значение эстетическая теория автора имеет именно как приложение общих воззрений к вопросам частной науки, потому он думает, что будет стоять именно в средоточии дела, рассматривая, до какой степени верно сделано автором это приложение. И для читателей, по мнению рецензента, будет интереснее эта критика с общей точки зрения, потому что самая эстетика имеет для неспециалистов интерес только как часть общей системы воззрений на природу и жизнь. Быть может, некоторым читателям вся статья кажется слишком отвлеченна, — но рецензент просит их не судить по одной наружности. Отвлеченность бывает различна — иногда она суха и бесплодна, иногда, напротив того, стоит только обратить внимание на мысли, изложенные в отвлеченной форме, чтобы они получили множество живых приложений, и рецензент положительно уверен, что мысли, им изложенные выше, относятся к последнему роду — он говорит это прямо, потому что они принадлежат науке, а не в частности рецензенту, который только усвоил их, следовательно, может превозносить их, как последователь известной школы может хвалить принятую им систему, не замешивая в это дело своего личного самолюбия.

Но излагая теорию г. Чернышевского, мы должны будем изменить порядок, которому следовал автор; он, по примеру эстетических курсов опровергаемой им школы, рассматривает сначала идею прекрасного, потом идеи возвышенного и

трагического, потом занимается критикою отношений искусства к действительности, затем говорит о существенном содержании искусства и наконец о потребности, из которой оно возникает, или о целях, которые осуществляет художник своими произведениями. В господствующей эстетической теории такой порядок совершенно натурален, потому что понятие о сущности прекрасного основное понятие всей теории. Не так в теории г. Чернышевского. Основное понятие его теории — отношения искусства к действительности, потому с него и следовало начинать автору. Следуя порядку, принятому у других и чуждому его системе, он сделал, по нашему мнению, важную ошибку, и разрушил логическую стройность своего изложения: ему пришлось сначала говорить о нескольких частных элементах из числа многих элементов, составляющих, по его мнению, содержание искусства, потом об отношении искусства к действительности и затем опять о содержании искусства вообще, потом о существенном значении искусства, которое вытекает из его отношений к действительности — таким образом однородные вопросы разрознены другими, посторонними для их решения вопросами. Мы позволяем себе поправить эту ошибку и будем излагать мысли автора в том порядке, который более соответствует требованиям систематической стройности.

Господствующая теория, поставляя целью человеческих желаний абсолютное и ставя желания человека, не находящие себе удовлетворения в действительности, выше тех скромных желаний, которые могут удовлетворяться предметами и явлениями действительного мира, прилагает это общее воззрение, которым объясняется в ней происхождение всех умственных и нравственных деятельностей человека, и к происхождению искусства, содержанием которого она почитает «прекрасное». Прекрасное, встречаемое человеком в действительности, говорит она, имеет важные недостатки, уничтожающие красоту его; а наше эстетическое чувство ищет совершенства; потому для удовлетворения требованию эстетического чувства, не удовлетворяющегося действительностью, фантазия наша возбуждается к созданию нового прекрасного, которое не имело бы недостатков, искажающих красоту прекрасного в природе и жизни. Эти создания творческой фантазии осуществляются произведениями искусства, которые свободны от недостатков, губящих⁷⁶ красоту действительности, и потому собственно говоря только произведения искусства истинно прекрасны, между тем как явления природы и действительной жизни имеют только

призрак красоты. Итак прекрасное, создаваемое искусством, гораздо выше того, что кажется (только кажется) прекрасным в действительности.

Это положение подтверждается резкою критикою прекрасного, представляемого действительностью, и критика эта старается обнаружить в нём множество недостатков, искажающих его красоту.

Г. Чернышевский, как [последователь новых воззрений на действительность, ставящих ее] выше грез фантазии, не может разделять мнения, будто бы прекрасное, создаваемое фантазиею, выше по красоте своей, нежели явления действительности. В этом случае он [по нашему мнению, совершенно последовательно прилагает] к данному вопросу свои основные убеждения [и] будет иметь на своей стороне всех, разделяющих эти убеждения, и против себя всех, которые держатся прежних мнений о том, что фантазия может возноситься выше действительности. Рецензент [как читатели конечно заметили, совершенно согласен в общих научных убеждениях с г. Чернышевским] должен также признать справедливость его частного вывода, что действительность по красоте своей выше созданий фантазии, осуществляемых искусством.

Но должно доказать это,— и г. Чернышевский для исполнения этой обязанности сначала пересматривает упреки, делаемые прекрасному живой действительности, и старается доказать, что недостатки, поставляемые ему в вину господствующей теориею, не всегда в нем находятся, а если и находятся, то вовсе не в такой искажающей громадности, как полагает эта теория. Потом он рассматривает, свободны ли от этих недостатков произведения искусства и старается показать, что все упреки, делаемые прекрасному живой действительности, прилагаются также к созданиям искусства, и почти все эти недостатки бывают в них более грубы и сильны, нежели каковы они в прекрасном, которое даётся нам живой действительностью. От критики искусства вообще он переходит к анализу отдельных искусств, и также доказывает, что ни одно искусство, ни скульптура, ни живопись, ни музыка, ни поэзия, не [могут] давать нам произведений, которые представляли бы нечто такое прекрасное, которому не нашлось бы в действительности соответствующих прекрасных явлений, и ни одно искусство не может создать произведений, равных по красоте этим соответствующим явлениям действительности. [Нам кажется, что автор таким образом не забыл ни одной инстанции, от которой зависит решение вопроса; и если его критика справедлива, то он

имел право сказать: «Мой разбор показал, что произведение искусства может иметь преимущество перед действительностью разве только в двух-трех ничтожных отношениях (да и в этих случаях преимущество очень сомнительно, прибавим мы) и по необходимости остается далеко ниже ее по красоте своих произведений в существенных (во всех существенных, прибавим мы) своих качествах». До какой степени справедлива критика автора, мы не можем решить, потому что, как сказали, принадлежим с ним к одной школе, и должны предоставить решение людям, не приготовленным к согласию с автором приверженностью к одним и тем же принципам, из которых он только выводит следствия, и выводит, вообще, довольно логически. Но сочувствие не есть потачка, и мы должны заметить], что автор опять делает очень важный недосмотр, перечисляя и опровергая упреки прекрасному в действительности только в том виде, как изложены они Фишером, и не пополняя этих упреков теми, которые высказаны Гегелем. Правда, у Фишера критика прекрасного живой действительности гораздо полнее и подробнее, нежели у Гегеля; но у Гегеля, при всей его краткости, мы встречаем два упрека, которые забыты Фишером и которые чрезвычайно глубоки, — *Ungeistigkeit* и *Unfreiheit* (недуховность, несознательность или бессмысленность и несвобода) всего прекрасного в [природе?]. Надобно прибавить, однако, что эта неполнота в изложении, составляя вину автора, [нисколько] не вредит сущности защищаемых им воззрений, потому что [и эти] забытые автором упреки могут быть легко отстранены от прекрасного в действительности и обращены на прекрасное в искусстве тем же самым способом и почти теми же фактами, которые находим у г. Чернышевского по поводу упреков в непреднамеренности. Столь же важно другое упущение — в обзоре отдельных искусств автор забыл мимику, танцы и сценическое искусство — он должен был рассмотреть их, хотя б и считал, подобно другим эстетикам, отраслью пластического искусства (*die Bildnerkunst*), потому что создания этих искусств совершенно отличны по характеру от статуй. [Но и эта ошибка — опять прибавим мы, должна быть только поставлена в вину автору, а сущности защищаемого им дела нисколько не вредит, потому что о танцах и сценическом искусстве должно быть повторено то же самое и почти теми же словами, что находим у автора в отделе о музыке.]

Но если произведения искусства [далеко] ниже действительности, то из каких же оснований возникло мнение о высочайшем превосходстве искусства над явлениями природы

и жизни? Автор отыскивает эти основания в том, что предмет ценится человеком не только по его внутреннему достоинству, а также по редкости и трудности его получения. Прекрасное в природе и жизни является без особенных забот с нашей стороны, и его очень много; прекрасных произведений искусства очень мало, и они производятся не без труда, иногда чрезвычайно напряженного; кроме того, человек ими гордится, как делом подобного себе человека — как для француза французская поэзия (в сущности очень жалкая,) кажется лучшею в мире, так для человека искусство вообще приобретает особенную любовь потому, что оно дело человека — в его пользу говорит пристрастие к своему, родному; кроме того искусство, подчиняясь вместе с художниками, мелочным прихотям человека, на которые не обращают внимания природа и жизнь, и тем самым унижаясь, искажаясь, приобретает, как всякий лстец, любовь очень многих; наконец произведениями искусства мы наслаждаемся, когда хотим, то-есть, когда расположены вникать в их красоты и наслаждаться ими, а прекрасные явления природы и жизни очень часто проходят мимо нас в такое время, когда наше внимание и симпатия обращены на другие предметы; кроме того, автор исчисляет еще несколько оснований слишком высокого мнения о достоинстве искусства. Эти объяснения [кажутся нам довольно справедливыми, но они] не совершенно полны — автор [опять] забыл очень важное обстоятельство: мнение о превосходстве искусства над действительностью — мнение ученых, мнение философской школы, а не суждение человека вообще, чуждого систематических убеждений; масса людей, правда, ставит искусство очень высоко, быть может выше, нежели давало бы ему на то право одно внутреннее достоинство, и это пристрастие удовлетворительно объясняется указаниями автора; но масса людей вовсе не ставит искусство выше действительности, напротив, она и не думает сравнивать их по достоинству, а если должна будет дать ясный ответ, то скажет, что природа и жизнь прекраснее искусства. Одни только эстетики, да и то не всех школ, ставят искусство выше действительности, и такое мнение, составившееся вследствие особенных, им только принадлежащих воззрений, должно быть объясняемо этими воззрениями. Именно, эстетики псевдо-классической школы предпочитали искусство действительности потому, что вообще страдали болезнью своего века и кружка — искусственностью всех привычек и понятий: они не в одном искусстве, но и во всех сферах жизни боялись и дичились природы, как она есть,

любили только прикрашенную, «умытую» природу. А мыслители господствующей ныне школы ставят искусство, как нечто идеальное, выше природы и жизни, которые реальны, потому что вообще не успели еще освободиться от идеализма, несмотря на гениальные порывы к реализму, и идеальную жизнь ставят вообще выше реальной.

Возвращаемся к теории г. Чернышевского. Если искусство не может сравниться с действительностью по красоте своих произведений, то оно не может быть обязано своим происхождением недовольству нашему красотой действительности и стремлению создать нечто лучшее — в таком случае человек давно бросил бы искусство, как нечто совершенно недостигающее своей цели и бесплодное, говорит он. Потому потребность, вызывающая искусство, должна быть не та, как полагает господствующая теория — до сих пор все, разделяющие с г. Чернышевским основные понятия о человеческой жизни и природе, вероятно скажут [подобно нам], что выводы его последовательны [и убедительны]. Но мы не хотим решать, совершенно ли верно приисканное им объяснение потребности, рождающей искусство; представляем его собственными словами этот вывод, чтобы дать читателям полную возможность судить о его несправедливости или справедливости.

«Море вполне прекрасно; смотря на него, мы не думаем быть им недовольны в эстетическом отношении. Но не все люди живут близ моря; многим не удастся ни разу в жизни взглянуть на него, а им также хотелось бы полюбоваться на море — и для них являются картины, изображающие море. Конечно, гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но, за недостатком лучшего, человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи — ее суррогатом. И тем людям, которые могут любоваться морем в действительности, не всегда, когда хочется, можно смотреть на море — они вспоминают о нем; но фантазия слаба, ей нужна поддержка, напоминание — и, чтоб оживить свои воспоминания о море, чтобы яснее представлять его в своем воображении, они смотрят на картину, изображающую море. Вот единственная цель и значение очень многих (большой части) произведений искусства: дать возможность, хотя в некоторой степени, познакомиться с прекрасным в действительности тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле; служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном в действительности у тех людей, которые знают его из опыта и любят вспоминать о нем. (Оставляем пока выражение: «прекрасное есть суще-

ственное содержание искусства»; впоследствии мы подставим вместо термина «прекрасное» другой, которым содержание искусства определяется, по нашему мнению, точнее и полнее). Итак, первое значение искусства, принадлежащее всем без изъятия произведениям его — воспроизведение природы и жизни. Отношение их к соответствующим сторонам и явлениям действительной жизни таково же, как отношение гравюры к той картине, с которой она снята, как отношение портрета к лицу, им изображаемому. Гравюра снимается с картины не потому, чтобы картина была нехороша, а именно потому, что картина очень хороша; так и действительность воспроизводится искусством не для сглаживания недостатков её, не потому, что сама по себе действительность не довольно хороша, а потому именно, что она хороша. Гравюра не думает быть лучше картины, — она гораздо хуже её в художественном отношении; так и произведение искусства никогда не достигает красоты или величия действительности; но картина одна, ею могут любоваться только люди, пришедшие в галерею, которую она украшает; гравюра расходуется в сотнях экземпляров по всему свету, каждый может любоваться ею когда ему угодно, не выходя из своей комнаты, не вставая со своего дивана, не скидая своего халата; так и предмет прекрасный в действительности доступен не всякому и не всегда, воспроизведенный (слабо, грубо, бледно, — это правда, но все-таки воспроизведенный) искусством, он доступен всегда и всякому. Портрет [снимается с человека, который нам дорог и мил], не для того, чтобы сгладить недостатки его лица (что нам за дело до этих недостатков? они для нас незаметны или милы), но для того, чтобы доставить нам возможность любоваться на это лицо даже и тогда, когда оно на самом деле не перед нашими глазами; такова же цель и значение произведений искусства вообще; они не поправляют действительность, не украшают ее, а воспроизводят, служат ей суррогатом».

Автор признает, что теория воспроизведения, им предлагаемая, не есть нечто новое: подобный взгляд на искусство господствовал в греческом мире; но с тем вместе он утверждает [(по нашему мнению, справедливо)], что его теория существенно различна от псевдо-классической теории подражания природе, и доказывает это различие, приводя критику псевдоклассических понятий из гегелевой эстетики: ни одно из возражений Гегеля, совершенно справедливых относительно теории подражания природе, не прилагается к теории воспроизведения; потому и дух этих двух воззрений, очевидно, существенно различен. В самом деле, воспроизведение

имеет целью помочь воображению, а не обманывать чувства, как того хочет подражание, и не есть пустая забава, как подражание, а дело, имеющее реальную цель.

Нет сомнения, что теория воспроизведения, если заслужит внимания, возбудит сильные выходки со стороны приверженцев теории творчества. Будут говорить, что она ведет к дагерротипичной копировке действительности, против которой так часто вооружаются; предупреждая мысль о рабской копировке, г. Чернышевский показывает, что и в искусстве человек не может отказаться от своего — не говорим, права, это мало, от своей обязанности пользоваться всеми своими нравственными и умственными силами, в том числе и воображением, если хочет даже не более как верно скопировать предмет. Вместо того чтобы восставать против «дагерротипного копирования», прибавляет он, не лучше ли было бы говорить только, что и копировка, как и всякое другое человеческое дело, требует понимания, требует способности отличать существенные черты от неважных? «Мертвая копировка» — говорят обыкновенно; но человек не может скопировать верно, если механизм его руки не направляется живым смыслом: нельзя сделать даже верного fac-simile, не понимая значения копируемых букв.

Но словами: «искусство есть воспроизведение явлений природы и жизни» определяется только способ, каким создаются произведения искусства; остается ещё вопрос о том, какие же явления воспроизводятся искусством; определив формальное начало искусства, нужно, для полноты понятия, определить и реальное начало или содержание искусства. Обыкновенно говорят, что содержанием искусства служит только прекрасное и его соподчиненные понятия — возвышенное и комическое. Автор находит такое понятие слишком узким и утверждает, что область искусства — всё, интересное для человека в жизни и природе. Доказательство этого положения мало развито, и составляет [по нашему мнению] самую неудовлетворительную часть в изложении г. Чернышевского, который, кажется, считал этот пункт слишком ясным и почти не нуждающимся в доказательствах. Мы [опять] не оспариваем самого вывода, который принимается автором, а недовольны только его изложением. Он должен был привести гораздо более примеров, которые подтверждали бы его мысль, что «содержание искусства не ограничивается тесными рамками прекрасного, возвышенного и комического» — легко было найти тысячи фактов, доказывающих эту справедливую мысль, и тем более виноват автор, что мало позаботился о том.

Но если очень многие произведения искусства имеют только один смысл — воспроизведение интересней для человека явлений жизни, то очень многие приобретают кроме этого основного значения другое, высшее — служить объяснением воспроизводимых явлений; особенно должно сказать это о поэзии, которая не в силах объять всех подробностей, потому по необходимости выпуская из своих картин очень многие мелочи тем самым сосредоточивает наше внимание на немногих удержанных чертах, — если удержаны, как и следует, черты существенные, то этим самым для неопытного глаза облегчается обзор сущности предмета. В этом иные видят превосходство поэтических картин перед действительностью — но выпущение всех несущественных подробностей и передача одних главных черт не особенное качество поэзии, а общее свойство разумной речи — и в прозаическом рассказе бывает то же самое: [то же делает и оглавление книги с текстом книги — конечно, по оглавлению легче обозреть содержание книги, нежели читая подряд весь текст ее; но следует ли из этого, чтобы оглавление стихотворений Пушкина было лучше самых стихотворений?]

Наконец, если художник человек мыслящий, то он не может не иметь своего суждения о воспроизводимых явлениях, — [оно] волею или неволею, явно или тайно, сознательно или бессознательно, отразится на произведении, которое таким образом получает еще третье значение — приговора мысли о воспроизводимых явлениях. Это значение чаще, нежели в других искусствах, мы находим в поэзии.

Соединяя все сказанное, заключает г. Чернышевский, мы получим следующее воззрение на искусство: существенное значение искусства — воспроизведение всего, что интересно для человека в жизни; очень часто, особенно в поэзии, выступает на первый план также объяснение жизни, приговор о явлениях её. Искусство относится к действительности совершенно так же, как история; различие по содержанию только в том, что история говорит о жизни общественной, искусство о жизни индивидуальной, история о жизни человечества, искусство о жизни человека (картины природы имеют только значение обстановки для явлений человеческой жизни или намека, предчувствия об этих явлениях. Что касается различия по форме, автор определяет его так: история, как и всякая наука, заботится только о ясности, понятности своих картин; искусство — о жизненной полноте подробностей). Первая задача истории — передать прошедшее; вторая, исполняемая не всеми историками — объяснить его, произнести о нем приговор; не заботясь о второй задаче,

историк остается простым летописцем, и его произведение только материал для истинного историка или чтение для удовлетворения любопытства; исполняя вторую задачу, историк становится мыслителем, и его творение приобретает научное достоинство. Совершенно то же самое надобно сказать об искусстве. Ограничиваясь воспроизведением явлений жизни, художник удовлетворяет нашему любопытству или дает пособие нашим воспоминаниям о жизни. Но если он притом объясняет и судит воспроизводимые явления, он становится мыслителем, и его произведение к художественному своему достоинству присоединяет еще высшее значение — значение научное.

[Мысль, что искусство не может не только стоять выше действительности, но и равняться с нею по эстетическому достоинству своих произведений, выводится чрез простое приложение общих начал современного мирозерцания к данному вопросу, и рецензент считал себя вправе сказать, что она может выдержать критику. Но дальнейшие, более частные понятия г. Чернышевского о том, что искусство есть воспроизведение природы и что содержание его — все интересное для человека явления жизни, хотя и находится в согласии, даже в довольно тесной научной зависимости от общего понятия об отношении искусства к действительности, но вполне определяются не столько этим понятием, сколько анализом фактов, представляемых искусством; потому рецензент предоставляет эти частные мысли ответственности самого автора, и если рецензент позволяет себе прибавить, что они также кажутся ему в сущности справедливыми, то это его мнение, а не окончательный приговор науки. Справедливость, однако, требует сказать, что фактов, подтверждающих теорию автора, приведено в его анализе довольно много.]

От общего определения содержания искусства натурален переход к частным элементам, входящим в состав этого содержания, и мы здесь изложим взгляды автора на прекрасное и возвышенное, в определении сущности которых он не согласен с господствующею теориею, потому что она в этих случаях перестала соответствовать настоящему развитию науки. Анализировать эти понятия он должен был потому, что в обыкновенном их определении находится непосредственный источник мысли о превосходстве искусства над действительностью: они служат в господствующей теории связью между общими идеалистическими началами и частными эстетическими мыслями. Автор должен был очистить эти важные понятия от трансцендентальной примеси, чтобы привести их в согласие с духом своей теории.

Господствующая теория имеет две формулы для выражения своего понятия о прекрасном: «прекрасное есть единство идеи и образа» и «прекрасное есть полное проявление идеи в отдельном предмете»; автор находит, что последняя формула говорит о существенном признаке не идеи прекрасного, а того, что называется мастерским произведением искусства или всякой вообще человеческой деятельности, а первая формула слишком широка: она говорит, что прекрасные предметы те, которые лучше других в своем роде; но есть многие роды предметов, не достигающие красоты. Потому он признает оба господствующих выражения не совершенно удовлетворительными, и принужден искать более точного определения, которое, как ему кажется, находит в формуле: «прекрасное есть жизнь; прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова она должна быть по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни». Представим здесь существенную часть анализа, на который опирается этот вывод — разбор принадлежностей человеческой красоты, как ее понимают различные классы народа.

«Хорошая жизнь, жизнь, как она должна быть, у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятие «жизнь» всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя, да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку — первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна — это также необходимое условие сельской красоты: светская «полувоздушная» красавица кажется поселянину решительно «невзрачною», даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли». Но работа не дает разжиреть: если сельская девушка толста, это род болезненности, знак «рыхлого» сложения, и народ считает толстоту недостатком. У сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает — об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях. Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при постоянной и не

шуточной, но не чрезмерной работе. Совершенно другое дело светская красавица: уже несколько поколений предки ее жили, не работая руками; при бездейственном образе жизни, крови льется в оконечности мало; с каждым новым поколением мускулы рук и ног слабеют, кости делаются тоньше; необходимым следствием всего этого должны быть маленькие ручки и ножки — они признак такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высших классов общества, жизни без физической работы; если у светской женщины большие руки и ноги, это признак или того, что она дурно сложена, или того, что она не из старинной хорошей фамилии. По этому же самому у светской красавицы должны быть маленькие ушки. Мигрень, как известно, интересная болезнь — и не без причины: от бездействия кровь остается вся в средних органах, приливает к мозгу, нервная система и без того уже раздражительна от всеобщего расслабления в организме; неизбежное следствие всего этого — продолжительные головные боли и разного рода нервические расстройства; что делать? и болезнь интересна, чуть не завидна, когда она следствие того образа жизни, который нам нравится. Здоровье, правда, никогда не может потерять своей цены в глазах человека; потому что и в довольстве, и в роскоши плохо жить без здоровья, — вследствие того румянец на щеках и цветущая здоровьем свежесть продолжают быть привлекательными и для светских людей; но болезненность, слабость, вялость, томность также имеют в глазах их достоинство [красоты], как скоро кажутся следствием роскошно бездейственного образа жизни. Бледность, томность, болезненность имеют еще другое значение для светских людей: если поселянин ищет отдыха, спокойствия, то люди образованного общества, у которых материальной нужды и физической усталости не бывает, но которым зато часто бывает скучно от безделья и отсутствия материальных забот, ищут «сильных ощущений, волнений, страстей», которыми придается цвет, разнообразие, увлекательность светской жизни, без того монотонной и бесцветной. А от сильных ощущений, от пылких страстей человек скоро изнашивается; как же не очароваться томностью, бледностью красавицы, если томность и бледность её служат признаком, что она много жила?

Мила живая свежесть цвета,

Знак юных дней;

Но бледный цвет, тоски примета,

Ещё милей.

Но если увлечение бледною, болезненною красотою признак искусственной испорченности вкуса, то всякий истинно

образованный человек чувствует, что истинная жизнь — жизнь ума и сердца. Она отпечатывается в выражении лица, всего яснее в глазах — потому выражение лица, о котором так мало говорится в народных песнях, получает огромное значение в понятиях о красоте, господствующих между образованными людьми; и часто бывает, что человек кажется нам прекрасен только потому, что у него прекрасные, выразительные глаза... Взглянем на противоположную сторону предмета, рассмотрим, отчего человек бывает некрасив. Причину некрасивости общей фигуры человека всякий укажет в том, что человек, имеющий дурную фигуру — «дурно сложен». Уродливость — следствие болезни или пагубных случаев, от которых особенно легко уродуется человек в первое время развития. Если жизнь и её проявления — красота, очень естественно, что болезнь и её следствия — безобразие. Но человек дурно сложенный — также урод, только в меньшей степени, и причины «дурного сложения» те же самые, которые производят уродливость, только слабее их. Горбатость — следствие несчастных обстоятельств, при которых совершалось развитие человека; но сутуловатость та же горбатость, только в меньшей степени, и должна происходить от тех же самых причин. Вообще худо сложенный человек — до некоторой степени искаженный человек: его фигура говорит нам не о жизни, не о счастливом развитии, а о тяжелых сторонах развития, о неблагоприятных обстоятельствах. От общего очерка фигуры переходим к лицу. Черты его бывают нехороши или сами по себе, или по своему выражению. В лице не нравится нам «злое», «неприятное» выражение, потому что злость — яд, отравляющий нашу жизнь. Но гораздо чаще лицо «некрасиво» не по выражению, а по самым чертам; они бывают некрасивы в том случае, когда лицевые кости дурно организованы, когда хрящи и мускулы в своем развитии более или менее носят отпечаток уродливости, т. е. когда первое развитие человека совершалось в неблагоприятных обстоятельствах.

Господствующая теория признает, что красота в царстве природы — то, что напоминает нам о человеке и его красоте; потому ясно, что если в человеке красота есть жизнь, то и о красоте природы должно сказать то же самое. Анализ, которым г. Чернышевский подтверждает свое понятие о существенном значении прекрасного, мы упрем в том, что выражения, употребляемые автором, могут ввести в недоумение, инстинктивно или сознательно человек замечает связь красоты с жизнью. Само собою разумеется, что боль-

шею частью это бывает инстинктивно. Напрасно автор не позаботился указать это важное обстоятельство.

Различие между принимаемым и отвергаемым у автора воззрениями на прекрасное очень важно. Если прекрасное есть «полное проявление идеи в отдельном существе», то прекрасного в действительных предметах нет, потому что идея вполне проявляется только целым мирозданием, а в отдельном предмете вполне осуществиться не может; из этого будет следовать, что прекрасное в действительность вносится только нашею фантазиею, что поэтому истинная область прекрасного — область фантазии, а потому искусство, осуществляющее идеалы фантазии, стоит выше действительности и имеет своим источником стремление человека создать прекрасное, которого не находит он в действительности. Напротив, из понятия, предлагаемого автором: «прекрасное есть жизнь» следует, что истинная красота есть красота действительности, что искусство (как и полагает автор) не может создавать ничего равного по красоте явлениям действительного мира, и происхождение искусства легко тогда объясняется по теории автора, которую мы изложили выше.

Подвергая критике выражения, которыми определяется в господствующей эстетической системе понятие возвышенного, — «возвышенное есть перевес идеи над формою» и «возвышенное есть то, что пробуждает в нас идею бесконечного», — автор приходит к заключению, что и эти определения неверны — он находит, что предмет производит впечатление возвышенного, вовсе не возбуждая идеи бесконечного. Потому автор опять должен искать другого определения, и ему кажется, что все явления, относящиеся к области возвышенного, обнимаются и объясняются следующей формулою: «Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами». Так, например, — говорит он, Казбек — величественная гора (хотя вовсе не представляется чем-то безграничным или бесконечным), потому что гораздо выше пригорков, которые мы привыкли видеть: так, Волга — величественная река, потому что гораздо шире маленьких рек; любовь — возвышенная страсть, потому что гораздо сильнее ежедневных мелочных расчетов и интриг; Юлий Цезарь, Отелло, Дездемона — возвышенные личности, потому что Юлий Цезарь гораздо гениальнее обыкновенных людей, Отелло любит и ревнует, Дездемона любит гораздо сильнее обыкновенных людей.

Из господствующих определений, отвергаемых г. Чернышевским, следует, что прекрасное и возвышенное в строгом смысле не встречаются в действительности и вносятся в неё

только нашею фантазиею; из понятий, предлагаемых г. Чернышевским, следует, напротив, что прекрасное и возвышенное действительно существуют в природе и человеческой жизни. Но с тем вместе следует, что наслаждение теми или другими предметами, имеющими в себе эти качества, непосредственно зависит от понятий наслаждающегося человека; прекрасно то, в чём мы видим жизнь, сообразную с *нашими* понятиями о жизни, возвышенно то, что гораздо больше предметов, с которыми сравниваем его *мы*. Таким образом объективное существование прекрасного и возвышенного в действительности примиряется с субъективными воззрениями человека.

Понятию трагического, которое составляет важнейшую отрасль возвышенного, автор [должен был также дать] новое определение, чтобы очистить его от трансцендентальной примеси, которою опутано оно в господствующей [эстетической системе, соединяющей] его с понятием судьбы, внутренняя пустота которого доказана теперь наукою. Удаляя, сообразно требованию науки, из определения трагического всякую мысль о судьбе или необходимости, неизбежности, автор понимает трагическое просто как «ужасное в жизни человека»⁷⁷.

Понятие комического (пустота, бессмысленность формы, лишенной содержания или имеющей претензию на содержание, несоразмерное ее ничтожеству) господствующей теориею развито так, что соответствует характеру современной науки, потому автор не имеет нужды изменять его — оно уже в обыкновенном своем выражении совершенно гармонирует с духом его теории. Таким образом, задача, которую предложил себе автор, — привести основные эстетические понятия в соответствие с настоящим развитием науки, — исполнена, насколько то было доступно силам автора, и он заключает свое исследование так:

«Апология действительности сравнительно с фантазиею, стремление доказать, что произведения искусства решительно не могут выдержать сравнения с живою действительностью — вот сущность моего трактата. Говорить об искусстве так, как говорит автор, не значит ли унижать искусство? — Да, если показывать, что искусство *ниже* действительной жизни по художественному совершенству своих произведений, значит унижать искусство; но восставать против пансгириков не значит ещё быть хулителем. Наука не думает быть выше действительности; это не стыд для неё. Искусство также не должно думать быть выше действительности; это не унижительно для него. Наука не стыдится го-

ворить, что цель её — понять и объяснить действительность, потом применить ко благу человека свои объяснения; пусть и искусство не стыдится признаться, что цель его: для вознаграждения человека в случае отсутствия полнейшего эстетического наслаждения, доставляемого действительностью воспроизвести, по мере сил, эту драгоценную действительность и ко благу человека объяснить её.

Заключение, по нашему мнению, не довольно развитое. Оно оставляет ещё для многих повод предполагать, будто бы значение искусства на самом деле уменьшается, когда отвергаются безграничные панегирики безусловному достоинству его произведений и когда, вместо неизмеримо высоких трансцендентальных источников и целей, источником и целью искусства поставляются потребности человека. Напротив, именно этим и возвышается реальное значение искусства, потому что таким объяснением дается ему неоспоримое и почетное место в числе деятельностей, служащих на благо человеку, а быть во благо человеку — значит иметь полное право на высокое уважение со стороны человека. Человек преклоняется пред тем, что служит ему во благо. Он называет хлеб — «хлеб-батюшка» за то, что питается им; он называет землю — «матушка-земля» за то, что она кормит его. Отец и мать! Все панегирики ничто пред этими священными именами, все высокопарные похвалы — пустота и ничтожность пред чувством сыновней любви и благодарности. Так и наука достойна этого чувства, потому что служит на благо человеку, так и искусство достойно его, когда служит на благо человеку. А оно много, много блага приносит ему; потому что произведение художника, особенно поэта, достойного этого имени — «учебник жизни», по справедливому выражению автора, и такой учебник, которым с наслаждением пользуются все люди, даже и те, которые не знают или не любят других учебников. Этим высоким, прекрасным, благодетельным значением своим для человека должно гордиться искусство.

Г. Чернышевский сделал, по нашему мнению, очень прискорбную ошибку, не развив подробнее мысли о практическом значении искусства, о его благодетельном влиянии на жизнь и образованность. Конечно, он этим эпизодом переступал бы границы своего предмета; но иногда такие нарушения систематичности необходимы для объяснения предмета. Теперь, несмотря на то, что сочинение г. Чернышевского все проникнуто [чрезвычайным] уважением к искусству за его великое значение для жизни, могут найтись люди, которые не захотят видеть этого чувства, потому что нигде не посвящено ему нескольких отдельных страниц; могут подумать ⁷⁸,

что он не ценит по достоинству благодетельного влияния искусства на жизнь или [бессмысленно] преклоняется перед всем, что представляет действительность. Как думает об этом г. Чернышевский, или как будут в этом случае думать о нем другие, для нас все равно: он оставил недосказанными свои мысли и должен отвечать за такое упущение. Но мы должны объяснить то, что забыл объяснить он, чтобы характеризовать отношения современной науки к действительности.

Действительность, нас окружающая, не есть нечто однородное и однохарактерное по отношениям своих бесчисленных явлений к потребностям человека. Понятие это мы встречаем и у г. Чернышевского: «Природа — говорит он — не знает о человеке и его делах, о его счастье и гибели; она бесстрашна к человеку, она не друг и не враг ему» (стр. 28); «часто человек страдает и погибает без всякой вины с своей стороны» (стр. 30); природа не всегда соответствует его потребностям; потому человек для спокойствия и счастья своей жизни должен во многом изменять объективную действительность (стр. 99), чтобы приспособить ее к потребностям своей практической жизни (стр. 59). Действительно, в числе явлений, которыми окружен человек, очень много таких, которые неприятны или вредны ему; отчасти инстинкт, еще более наука (знание, размышление, опытность) дают ему средства понять, какие явления действительности хороши и благоприятны для него, потому должны быть поддерживаемы и развиваемы его содействием, какие явления действительности, напротив, тяжелы и вредны для него, потому должны быть уничтожены или по крайней мере ослаблены для счастья человеческой жизни; наука же дает ему и средства для исполнения этой цели. Чрезвычайно могущественное пособие в этом оказывает науке искусство, необыкновенно способное распространять в огромной массе людей понятия, добытые наукою, потому что знакомиться с произведениями искусства гораздо легче и привлекательнее для человека, нежели с формулами и суровым анализом науки. В этом отношении значение искусства для человеческой жизни неизмеримо огромно. Не говорим о наслаждении, доставляемом человеку его произведениями — потому что толковать о высокой цене эстетического наслаждения для человека — дело совершенно излишнее: об этом значении искусства и без того говорят уже слишком много, забывая другое, более существенное значение искусства, которое занимает теперь нас.

Наконец, г. Чернышевский, нам кажется, сделал также очень важную ошибку, не объяснив отношения современного положительного или практического мирозерцания к так на-

зываемым «идеальным» стремлениям человека — и здесь также часто случается необходимость восставать против недоразумений. Положительность, принимаемая наукою, не имеет ничего общего с тою пошлою положительностью, которая господствует в сухих людях и которая противоположна идеальным, но здоровым стремлениям. Мы видели, что современное мирозерцание считает науку и искусство такими же насущными потребностями человека, как пищу и дыхание. Точно так же оно благоприятно всем другим высшим стремлениям человека, которые имеют основание в голове или сердце человека. Голова и сердце так же необходимы для истинно человеческой жизни, как желудок. Если голова не может жить без желудка, то и желудок умрет с голоду, когда голова не будет прискивать ему пропитания. Этого мало. Человек не улитка, он не может жить исключительно только для наполнения желудка. Жизнь умственная и нравственная (развивающаяся надлежащим образом тогда, когда здоров организм, то-есть материальная сторона человеческой жизни идет удовлетворительно) — вот истинно приличная человеку и наиболее привлекательная для него жизнь. Современная наука не разрывает человека по частям, не искажает его прекрасного организма хирургическими ампутациями, признает равно нелепыми и пагубными устарелые стремления ограничивать человеческую жизнь одною головою или одним желудком. Оба эти органы равно необходимо принадлежат человеку и равно существенна для человека жизнь и того и другого органа. Потому-то благородные стремления ко всему высокому и прекрасному признает наука в человеке столь же существенными, как потребность есть и пить. Она так же любит — потому что наука не отвлеченна и не холодна: она любит и негодует, преследует и покровительствует — она так же любит благородных людей, которые заботятся о нравственных потребностях человека или скорбят, видя, как часто они не удовлетворяются, как любит и тех людей, которые заботятся о материальных потребностях своих собратий.

Мы изложили мысли, высказанные автором, выставляя на вид и поправляя замеченные нами ошибки его. Теперь остается нам произнести свое мнение о его книге. [Читатели видят, что рецензент по своим убеждениям стоит на точке зрения, совершенно сходной с тою, от которой выходит г. Чернышевский в своем исследовании. Потому наша критика касалась только изложения и способа применения к частным вопросам тех начал, которые принадлежат современной науке.] Мы должны сказать, что автор обнаруживает некото-

рую способность понимать эти общие начала и некоторое уменье прилагать их к данным вопросам; у него также заметна [некоторая] способность различать в данных понятиях элементы, согласные с общими воззрениями современной науки, и другие элементы, несогласные с ними. Потому его теория имеет внутреннее единство характера. До какой степени она справедлива, это решит время. Но, охотно признавая, что мысли, изложенные автором, заслуживают внимания, мы с тем вместе должны сказать, что ему почти всегда принадлежит только изложение и применение этих мыслей, которые уже даны ему наукою. Перейдем же к оценке его изложения. Многочисленные ошибки и опущения, нами замеченные, доказывают, что г. Чернышевский писал свое исследование в то время, когда в нем самом еще совершался процесс развития выводимых им мыслей, когда они еще не достигли полной, всесторонней, установившейся систематичности. Если б он повременил издавать свое сочинение, оно могло бы иметь более научного достоинства, если не в сущности, то по крайней мере в изложении. Он сам, кажется, чувствовал это, говоря: «если эстетические понятия, выводимые мною из господствующих ныне воззрений на отношения человеческой мысли к живой действительности, еще остались в моем изложении неполны, односторонни или шатки, то это, я надеюсь, недостатки не самых понятий, а только моего изложения» (стр. 8). [Это совершенно так: понятия, усвоенные автором, большею частью должны быть названы подобными с современными воззрениями; изложение, принадлежащее уж автору, очень часто неудовлетворительно.] Надобно сказать что-нибудь и о форме сочинения. Мы ею решительно недовольны, потому что она кажется нам несоответствующею цели автора — возбудить внимание к мыслям, на которых он старается построить теорию искусства. Достичь этой цели он мог [двумя путями — или сообщив своему сочинению угрюмую, но почтенную внешность непонятностью языка, многочисленными ссылками на бесчисленных ученых и тому подобными аппаратами, которые чрезвычайно эффектно действуют на людей, воображающих себя учеными, или] придав своим общим мыслям живой интерес приложением их к текущим вопросам нашей литературы. [Не будем осуждать г. Чернышевского за то, что он не хотел прибегнуть к первому средству; но осуждаем его за то, что он не решился] показать многочисленными примерами живую связь общих начал науки с интересами дня, которые занимают столь многих. [Что делать? Общее начало возбуждает к себе общее внимание только тогда, когда служит исходным пунктом для

панегирика или филиппики; без того оно остается незамечено почти никем, как бы ни было важно само по себе. Но г. Чернышевский не хотел или не умел воспользоваться представлявшимися ему многочисленными случаями для апологии и, особенно, для филиппик⁷⁹; он не затронул ни одного из имен, занимающих ныне литературный кружок; потому его сочинение произведет на людей, сочувствующих литературным вопросам, гораздо менее впечатления, нежели, конечно, желал бы автор произвести изложенными у него мыслями.]⁸⁰

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Эстетические отношения искусства к действительности» — диссертация Н. Г. Чернышевского на степень магистра русской словесности. Текст воспроизводится по первому, авторизованному изданию (СПб. 1855, стр. 103), сверенному с рукописью Н. Г. Чернышевского, хранящейся в Центральном Государственном Литературном Архиве (фонд № 1*). Текст сверен также с экземпляром 2-го издания (СПб. 1865), содержащим поправки автора для 3-го издания, сделанные в 1888 г. Работа по сверке текста, составлению текстологических примечаний выполнена Центральным Государственным Литературным Архивом в Москве.

В основной текст включены вставки (в прямых скобках) из рукописи автора, не вошедшие в издание 1855 г.

² В рукописи: «В настоящем своём трактате я ограничиваюсь только самыми общими выводами из фактов, и подтверждаю их опять только [самыми] общими указаниями на факты, [не вдаваясь в подробный анализ главнейших произведений искусства, почти не приводя собственных имён]». Слова, заключенные в скобки, в белой редакции удалены по предложению Устрялова.

³ Вместо этой фразы в рукописи: «Такой упрёк был бы несправедлив»; далее зачёркнуто: «я несколько не разделяю смешного (и давно уже всеми осмеянного) презрения к специальным исследованиям, я несколько не приверженец выводов а priori».

⁴ Последняя часть фразы после слов «превзошёл бы» читается так: «границы, которые я должен был определить ему». После этих слов в рукописи зачёркнуто: «и — не хочу скрывать другого соображения — обработка подробностей потребовала бы нескольких лет. С сожалением отказываясь поэтому от фактической полноты, я предоставляю себе право и принимаю на себя обязанность для решения вопроса об отношении искусства к действительности представить со временем анализ всех важнейших явлений многостороннейшего и полнейшего из искусств, поэзии, чтобы историчею поэзии проверить основательность моих выводов. Я смотрю на своё настоящее сочинение только как на введение в будущий труд».

⁵ Слова: «определённые ему» в черновой редакции отсутствуют.

⁶ Предыдущий абзац со слов «Автор думает» в черновой редакции отсутствует. После слова «вопроса» остальная часть абзаца в рукописи

* См. Н. Г. Чернышевский, Литературное наследие, т. II, стр. 192.

читается так: «который позволил бы мне войти в подробнейший анализ фактов? Вправе ли я был братья за коренной и чрезвычайно общий вопрос эстетики?»

⁷ Весь этот абзац в черновой рукописи читается так: «Мне кажется, что общих вопросов не должно касаться только тогда, когда нельзя сказать о них ничего нового и основательного, когда специальные исследования и множество других обстоятельств не приготовили ещё для нас возможности сказать, что наука изменяет свои прежние воззрения, и показать, в каком духе изменятся они.

Но когда успехи науки вообще выработали материалы для нового воззрения на основные вопросы нашей социальной науки, доказали необходимость нового воззрения, мы имеем и право и обязанность указать на это новое воззрение».

⁸ После слова «априорическим» в рукописи стоит: «гипотезам, к развитию науки из метафизических соображений — вот характер нового направления, господствующего во всех науках...»

⁹ Ср. *Friedrich-Theodor Fischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, 1844, т. I, § 51, стр. 141.

Чернышевский в 1888 г. разъяснил, что, критикуя «Эстетику» Гегеля, он, по цензурным соображениям, не имел возможности упомянуть имя Гегеля. «Это имя, — писал он, — ...было неудобно тогда для употребления на русском языке. Из трактатов по эстетике лучшим считался тогда... труд Фишера... Фишер был гегельянец левой стороны, но имя его не принадлежало к числу неудобных...» Поэтому Чернышевский, опровергая гегелевскую эстетическую теорию, даёт ссылки и приводит цитаты из Фишера.

¹⁰ Ср. *F.-Th. Fischer, Aesthetik...*, т. I, § 44, стр. 129.

¹¹ Приводимый Чернышевским отрывок является переводом из сочинений французского придворного поэта Франсуа Огюстена Паради де-Монкрифа (1687—1770). В балладе В. А. Жуковского «Алина и Альсим» (Стих., изд. 5-е, т. II, Спб. 1849, стр. 89) эти строки переведены так:

Мила для взора живость цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Ещё милей.

¹² Ср. *F.-Th. Fischer, Aesthetik...*, т. II, § 79, стр. 299 и сл.

¹³ После слова «змея» для 3-го издания выпущены слова: «скорпион, тарантул». Первоначально для 3-го издания намечалось незаконченное и потом зачёркнутое замечание автора: «Автор не знал тогда, что укушение тарантула вовсе не так опас[асно?].»

¹⁴ *F.-Th. Fischer, Aesthetik...*, т. I, стр. 279—320.

¹⁵ После слов: «объяснить его» первоначально в рукописи стояло: «до некоторой степени оправдать его».

¹⁶ На полях рукописи против слов: «Живое и неподдельное понятие...» и т. д. заметка рукою проф. Никитенко, который был рецензентом диссертации Чернышевского и одним из официальных оппонентов при её защите.

¹⁷ В рукописи: «Не правда ли, что природа...»

¹⁸ Вместо слов: «и проч.» в рукописи: «не всегда наказывается даже угрызениями совести».

¹⁹ Далее в рукописи зачёркнуто: «Он просто будет утопать в сладострастии с женщинами, которые не через него лишились чистоты своего сердца: через него не стала погибшею женщиною ни одна из них».

²⁰ Конец этого абзаца в рукописи читается так: «Он естественным образом приводит нас к комическому. Комическое определяется так: «Комическое есть перевод образа над идею», иначе сказать: комическое есть внутренняя пустота и ничтожность, прикрывающаяся внешностью, имеющею притязания на содержание и реальное значение — с этим определением нельзя не согласиться».

²¹ В рукописи: «Окончив разбор понятий немецкой эстетики о том, в чём состоит сущность» и т. д.

²² На полях рукописи против первоначального текста этого и двух предыдущих абзацев сделана карандашом пометка рукою Никитенко: «Слишком много о любви!» Зачёркнутый вследствие этого Чернышевским текст читается так: «[Возьмём для примера *обыкновеннейший* сюжет произведений искусства — любовь и красоту. Человек может мечтать об идеальных красавицах; но может мечтать только при двух условиях: когда у него ~~ещё не~~, или уже нет серьёзной, действительной потребности любить, а есть только фантастическое направление мыслей к тому, что «любовь вышее благо жизни», к тому, что «он необыкновенный человек, выше всех этих жалких людей», из которых на деле многие умнее и благороднее его, что поэтому «он должен любить не так, как они», что поэтому он может полюбить только такую же необыкновенную красавицу, какой он сам необыкновенный человек. Вот первое условие; но его мало; нужно ещё второе — надобно, чтобы человек не имел случая видеть красавиц, не имел даже случая видеть и просто хороших женщин; иначе он тотчас же, при своей внутренней пустоте, влюбится по уши и будет толковать другим и себе о том, как необыкновенно счастлив он, встретив «неземное» существо. Но всё это фантастическое мечтание о «неземной красоте», вся эта фантастическая невлюблённость и влюблённость бледна, смешна, жалка перед действительною любовью. Действительно любящий человек — а таких людей гораздо больше, нежели фантастически влюблённых или желающих влюбиться — не думает о том, есть или нет на свете красавицы лучше той женщины, которую он любит: ему дела нет до других; он очень хорошо знает, что любимая им женщина имеет свои недостатки — что ему за дело до этого? ведь он всё-таки её любит, ведь она всё-таки хороша и мила. И если вы станете «анализом показывать, что она не абсолютное совершенство», он скажет вам: «Я лучше и больше вас это знаю; но если я вижу в ней очень много недостатков, то гораздо более вижу я в ней достойного любви. Наконец я люблю её так, как она есть:

Можно краше быть Мэри,
Милой Мэри моей,
Но нельзя быть милей.

Для избежания недоразумений можно прибавить, что настоящей любовью надобно считать тот род любви, который в нашем обществе обыкновенно развивается в кругу семейной жизни; изредка он бывает и в кругу старого знакомства, тесных дружеских связей. «Восторженные» люди подменяются над этою «мещанскою» любовью — что же делать, если неблестящее чувство родительской, супружеской или даже просто дружеской любви на самом деле гораздо сильнее и — если

сказать по правде, гораздо страстнее «безумной» любви, о которой столько пишется в «созданиях поэзии», столько толкуется в кружках молодых людей? Я нисколько не хочу нападать на этот род любви, который преимущественно пользуется титулом любви, я хочу только сказать, что, во-первых, истинная любовь подобного рода чужда всяким мыслям о «неземном» «совершенстве», во-вторых, что есть другие роды любви, гораздо сильнее и гораздо прозаичнее этого рода любви, если прозаичным называть всё свободное от фантастических иллюзий».

²³ Первоначально в рукописи было: «И. Поэтому прекрасное редко встречается в действительности. Совершенно справедливо. Но это дурно для нас, а вовсе не значит, чтобы прекрасное было дурное». Затем этот отрывок был зачёркнут и заменён настоящей фразой. После неё в рукописи вставка, но включённая в печатный текст. «Мы сейчас говорим, что, напротив, оно встречается часто. Но если б и действительно встречалось оно очень редко, его малочисленность» и т. д.

²⁴ В 1853—1855 гг., когда Чернышевский работал над своей диссертацией, на Кавказе происходила борьба царизма с горцами, восставшими под руководством Шамиля; французское правительство посылало многочисленные военные экспедиции против кабиллов и арабов в Алжире, а англичане вели вторую бирманскую войну в Индии.

²⁵ Текст, заключённый в прямые скобки, вычеркнут в рукописи карандашом, возможно рукою Никитенко.

²⁶ Оба текста, заключённых в прямые скобки, вычеркнуты в рукописи рукою Никитенко.

²⁷ Этот текст зачёркнут карандашом рукою Никитенко и отчёркнут им на полях, начиная со слов: «Есть различные степени красоты» до слов: «который это Ротшильд»; им же отчёркнута и часть предыдущей фразы, со слов: «разделили его на классы» до конца.

²⁸ Текст, заключённый в прямые скобки, зачёркнут в рукописи карандашом рукою Никитенко. После него идёт на полях зачёркнутый автором текст: «В действительной жизни мы одинаково считаем хороший предмет хорошим, хотя бы не находили других предметов, ещё более хороших, или нашли их. Если может быть отыскан в мире предмет лучше того, который, имея положительные достоинства, не имеет важных положительных недостатков, то через сравнение мы не получим ещё права называть (и не называем в действительной жизни) неудовлетворительным для нас менее блестящего из двух сравниваемых предметов. Это правило всегда соблюдается в действительной жизни?».

²⁹ Текст, взятый в квадратные скобки, был вычеркнут в рукописи рукою Никитенко. Вместо него Чернышевский на полях рукописи написал текст, вошедший в авторизованное издание 1855 г.

³⁰ Текст, заключённый в скобки, в рукописи вычеркнут карандашом рукою Никитенко. Вместо него было написано: «Положим, что есть пейзажи, красота которых пропадает с пурпурным озарением утренней зари; но большая часть прекрасных пейзажей прекрасны при всяком освещении; и надобно прибавить, что незавидна красота того пейзажа, который, хорош только в данную минуту, а не во всё время, пока существует».

³¹ После слова «фантазии» в рукописи зачёркнуто: «которая подлжит ведению нравственной патологии».

³² Вычеркнуто в рукописи рукою Никитенко.

³³ Далее в рукописи зачёркнуто: «Так утверждают поклонники искусства, свысока смотрящие на прекрасное в действительности».

³⁴ Вольфрам фон Эшенбах (ум. 1220 г.) — средневековый поэт.

³⁵ Зачёркнуто в рукописи рукою Никитенко.

³⁶ Вычеркнуто в рукописи рукою Никитенко.

³⁷ Далее зачёркнуто: «и насмешки его».

³⁸ «Дон-Жуан» (1787) — опера Моцарта (1756—1791).

³⁹ Конец этой фразы в рукописи читается так: «в следствии не может быть того, чего нет в причине» — аксиома, известная со времён схоластиков; чего нет в человеке, того не может быть и в искусстве, деле человека».

⁴⁰ На полях рукописи против этого и предыдущего абзаца карандашная заметка Никитенко: «Много очень потрачено ума и времени на борьбу с тенями».

⁴¹ В рукописи перед словами «мы должны» зачёркнуто следующее: «Итак мы думаем, что мнение, будто бы прекрасное, создаваемое искусством, вообще выше прекрасного, производимого природою и жизнью, не может быть принимаемо наукою за [общую] аксиому, прилагаемую ко всем частным случаям. Теперь» и т. д. После этого была написана и затем вычеркнута такая фраза: «Но может быть, общее правило, по которому красота искусства не должна быть поставляема выше красоты живой действительности...»

⁴² Зачёркнуто в рукописи.

⁴³ Для 3-го издания исправлено: «действительности: украшения события прибавкой эффектных аксессуаров и соглашение характеров».

⁴⁴ В рукописи после слов «много ужасных дел» раньше было написано: «какая-нибудь дама, которую нельзя назвать даже записною сплетницею, может расстроить счастье многих людей необдуманними словами, высказанными без всякого особенного намерения, единственно потому только, что она не умеет, подобно большей части людей, держать язык за зубами».

⁴⁵ Далее в рукописи зачёркнуто: «Сколько найдётся людей, которые, произнося приговор свой о романе или повести, прежде всего и больше всего говорят о том, «хорош ли язык», и в сущности больше ничего не замечают».

⁴⁶ Далее в рукописи зачёркнуто: «что почти не стоит и опровергать такого несостоятельного мнения, которое готово упасть от одного намёка».

⁴⁷ Далее в рукописи зачёркнуто: «—и тогда наш слишком краткий и слишком общий обзор покажется слишком длинным и слишком подробным». После этого в рукописи следует текст, не включённый в авторизованное издание: «Мы решительно думаем, что по красоте целого, по законности подробностей, одним словом по всем тем отношениям, на основании которых обсуживается достоинство эстетического произведения, создания действительности и жизни несравненно выше произведений человеческого искусства».

⁴⁸ Далее в рукописи зачёркнуто: «(такова, напр., потребность роскошничать в одежде, в пище и т. д.)».

⁴⁹ Медимнос — основная единица меры сыпучих тел в древней Греции, равная приблизительно 52,5 литра.

⁵⁰ Для 3-го издания исправлено: «выделявать трели, имеющие смысл только в пении соловья, утрачивающие его при повторении их человеком».

⁵¹ После слова «Facsimile» для 3-го издания вставлено: «с обыкновенной рукописи».

⁵² Вместо этой фразы в рукописи было написано и зачёркнуто: «Итак, формальным началом искусства мы признаём воспроизведение действительности. Нет надобности объяснять, что мы понимаем под «воспроизведением природы» совершенно не то, что понимали под довольно близкими словами в XVIII веке. Каково же содержание искусства?»

⁵³ Далее в рукописи зачёркнуто: «добровольно связывающие себе руки любовными интригами и наводящие любовный туман на глаза своих читателей».

⁵⁴ Вместо «искусственность» в рукописи: «искусственная сентиментальность, жеманность, которую проникнуты большая часть произведений искусства последних двух столетий».

⁵⁵ *Антуанетта Дезульер* (Deshoulières, 1638—1694) — французская поэтесса.

⁵⁶ Далее в рукописи: «для того, чтобы показать, как в наше определение содержания искусства входит фантастическое содержание; определять значение фантастического содержания в искусстве мы не будем, потому что оно уже очень определительно и справедливо объяснено эстетикой: пока человек принимает свои мечты за действительность, они имеют для него (и для искусства, воспроизводящего его жизнь) всё значение действительности». После этих слов зачёркнута фраза: «хотя надобно прибавить, что он с своею фантастическою жизнью или смешон, или жалок в глазах неослеплённого человека, если только не представляется ему ребёнком».

⁵⁷ *Юстин* (Марк Юстиниан) — римский историк, живший около 60 г. н. э., автор извлечения из не дошедшего до нас крупного исторического сочинения другого римского историка *Трога Помпея*, который написал 44 книги *Historiae Philippicae*, посвящённые всемирной истории от эпохи ассирийского царя Нина до времён Августа.

⁵⁸ *Евтропий* — римский историк; ум. в 370 г.

⁵⁹ Ранее в рукописи был текст (зачёркнут): «Одним словом, все выгоды искусства перед живою действительностью могут быть определены так: «хуже, несравненно хуже, но дешевле; не требует ни столько времени, ни столько внимания, ни столько пронизательности».

⁶⁰ В рукописи далее стоит: «и ленива, или по случайным обстоятельствам мало развита наукою и размышлением. Они могут сказать только «это я люблю, а этого не люблю; это хорошо, а это дурно».

⁶¹ *Гогарт Вильям* (1697—1764) — выдающийся английский художник и гравёр, избравший общественно-сатирическую тематику.

⁶² Вместо «Тогда» в рукописи: «В этом случае произведение искусства в строгом смысле слова объясняет жизнь».

⁶³ Вместо «но только по форме» в рукописи: «в этом отношении они самостоятельны, как самостоятельна наука. Но самостоятельны они

только по форме; не имеют себе ничего соответствующего в явлениях действительной жизни только в отношении формы, в отношении преднамеренности».

⁶⁴ Вместо этой фразы в рукописи стоит следующее: «Доказывая, что поэт (или художник вообще) не может представить ничего равного живому событию, живым людям, живой природе по жизненной полноте и по художественной законченности, мы говорим совершенно не о том, чтобы он был безмолвным копировщиком отдельных событий; и что касается до круга деятельности творческих сил поэта, он нисколько не стесняется нашими понятиями о сущности искусства».

⁶⁵ В рукописи: «отношение искусства к действительности».

⁶⁶ После слова «поэта» в рукописи: «не отношение поэта (или художника) к своему произведению».

⁶⁷ Эта часть фразы в рукописи читается так: «Апология действительности, природы и жизни в художественном отношении, стремление доказать, что произведения искусства решительно не могут выдержать сравнения с живою действительностью».

⁶⁸ В рукописи после слова «моменты»: «прекрасного и только через это получают право быть предметом искусства. Возвышенное и, момент его, трагическое оказались существенно различными от прекрасного».

⁶⁹ В рукописи конец фразы другой: «входящие в искусство как моменты жизни вообще».

⁷⁰ После слова «жизнь» в рукописи: «или, определённое, полнота жизни».

⁷¹ После слова «назначению» в рукописи: «и от красоты формы, которая состоит в совершенстве отделки». Далее в рукописи зачёркнуто: «Сад прекрасен» — можно сказать в трёх различных случаях: 1, когда в саду всё зеленеет, всё цветёт, всё говорит о жизни (только в этом смысле должна употреблять эстетика слово «прекрасное»); 2, когда он даёт хороший доход (достижение цели, единство идеи и отдельного предмета) — в этом смысле о прекрасном говорят технические руководства, прикладные науки; 3, когда он подчищен, подрезан и т. д. — о прекрасном в этом смысле говорят люди с изысканным вкусом; забота о нём — дело второстепенной важности, но эта забота может простираться на всё в мире, и такого рода прекрасное действительно не встречается в природе и серьёзной жизни». Далее следует незачёркнутый текст: «Неумеренные панегирики [толки] о прекрасном в произведениях искусства большую часть остатка этого изысканного стремления к отделке, остатки вкуса, господствовавшего в начале XVIII века во Франции, ныне отвергаемого всеми в принципе, хотя ещё продолжающего иметь сильное влияние на суждения большинства».

⁷² В рукописи вычеркнут рукою Никитенко, затем самим Чернышевским, ещё один, последний тезис диссертации: «18. Пение — искусство только в некоторых случаях, если под искусством понимать воспроизведение явлений жизни; по первоначальному значению оно естественное изливание продолжительного ощущения; и в этом случае оно — искусство только в том смысле, что надобно учиться петь, чтобы очень искусно петь, искусство только с технической стороны». На этом рукопись обрывается, и далее следует незаполненный текстом лист бумаги.

⁷³ «Эстетические отношения искусства к действительности», Соч. Н. Чернышевского, СПб. 1855, Авторецензия. Печатается по тексту

журнала «Современник» (1855 г., № 6, отд. III, стр. 23—54), сверенному с автографом, хранящимся в Центральном Государственном Литературном Архиве (Москва), в фонде Н. Г. Чернышевского. Текст рукописи, опущенный в «Современнике», заключён в квадратные скобки. Автограф, кроме поправок самого Чернышевского, сделанных чернилами, имеет несколько исправлений красным карандашом и пометок свинцовым карандашом. Следы типографской краски позволяют предполагать, что набор текста в «Современнике» производился с этой рукописи.

⁷⁴ После слова «выводами» в рукописи зачёркнуто: «к которым приходят ныне строгие исследователи явлений природы, исторических судеб рода человеческого и которые доставляются».

⁷⁵ В рукописи после слова «уверен» зачёркнуто: «что анализ не подтверждает господствующей эстетической теории».

⁷⁶ В рукописи: «искажающих».

⁷⁷ Далее в рукописи вычеркнут следующий абзац: «Читатели, конечно, заметили, что общий результат изменений, вводимых г. Чернышевским в теорию искусства, — утверждение искусства на чисто человеческих потребностях, вместо прежних фантастических или трансцендентальных оснований, непрочность которых ныне [доказана?] наукою, сближение искусства с действительною жизнью и действительными потребностями человеческого сердца. В этом случае автор является учеником современной науки, которая все свои воззрения основывает на потребностях человека и целью всех своих теорий поставляет благо человека».

⁷⁸ Далее в рукописи зачёркнуто: «будто бы современная наука, отголосок которой слышится в мнениях, излагаемых автором».

⁷⁹ Эта фраза, с небольшими разночтениями, повторяется в зачёркнутой ранее выноске из рукописи. После неё зачёркнуто следующее: «Позволим себе напомнить г. Чернышевскому два или три случая, бывшие с одним из молодых литераторов. Он написал несколько статей, вовсе не важных, но не совершенно лишённых смысла для мыслящего человека. Эти статьи прошли незамеченными. Случилось ему также написать две или три статейки [?]... Можно доказать ему очень легко. Не думая, чтобы г. Чернышевский мог слишком гордиться своим сочинением, которое содержит не более, как приложение давно известных в науке общих воззрений науки к эстетическим вопросам, мы ещё менее будем считать особенно важным трудом свою статью, заключающую разбор этого сочинения; однако же мы имеем право сказать, что понятия, нами в ней изложенные (и не принадлежащие ни рецензенту, ни г. Чернышевскому, которые только усвоили их), заслуживают более внимания, нежели мелкие приложения, которые мы сейчас из них делаем. Но мы уверены, что эти мелкие применения обратят на себя внимание многих, не удостоивших размышления предыдущие страницы нашей статьи».

⁸⁰ Текст, заключённый в прямые скобки, выпущен в «Современнике». В конце текста стояла подпись: «Ф. Л-г». Она зачёркнута красным карандашом и заменена другой: «Н. П-ъ».

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
Эстетические отношения искусства к действительности	5
Эстетические отношения искусства к действительности	118
Примечания	151

Редактор *В. Каганов*

Подписано в печать 30 декабря 1944 г.

Тираж 15 000 экз. А 12234. Заказ № 511. Объем 10 п. л.

Цена 4 р. 50 коп.

3-я типография «Красный пролетарий» треста «Полиграфкнига» Отгиз при СНК
РСФСР. Москва, Краснопролетарская, 16.

4 руб. 50 коп.