

Л. Н. Толстой.

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

Выпускъ первый.



Типографія Высочайше



утвержд. Т-ва И. Д. Сытина.

МОСКВА. — 1898.

Дозволено цензурою. Москва, 14 января 1898 года.

Что такое искусство?

I.

Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдѣлъ театра и музыки; почти въ каждомъ номерѣ вы найдете описаніе той или другой выставки или отдѣльной картины и въ каждомъ найдете отчеты о появляющихся новыхъ книгахъ художественнаго содержанія, стиховъ, повѣстей и романовъ.

Подробно и тотчасъ же, какъ это совершилось, описывается, какъ такая-то актриса или актеръ въ такой-то драмѣ, комедіи или оперѣ игралъ или играла такую или иную роль, и какія выказали достоинства, и въ чемъ содержаніе новой драмы, комедіи или оперы, и ихъ недостатки и достоинства. Съ такой же подробностью и заботливостью описывается, какъ спѣлъ или сыгралъ на фортепiano или скрипкѣ такой-то артистъ такую-то пьесу и въ чемъ достоинства и недостатки этой пьесы и его игры. Въ каждомъ большомъ городѣ всегда есть, если не нѣсколько, то уже навѣрное одна выставка новыхъ картинъ, достоинства и недостатки которыхъ съ величайшимъ глубокомысліемъ разбираются критиками и знатоками. Каждый день почти выходятъ новые романы, стихи, отдѣльно и въ журналахъ, и газеты считаютъ своимъ долгомъ въ подробности давать отчеты своимъ читателямъ объ этихъ произведеніяхъ искусства.

На поддержаніе искусства тамъ, гдѣ на народное образованіе тратится только одна сотая того, что нужно для до-

ставленія всему народу средствъ обученія, даются милліонныя субсидіи отъ правительства на академіи, консерваторіи, театры. Въ каждомъ большомъ городѣ строятся огромныя зданія для музеевъ, академіи, консерваторій, драматическихъ школъ для представленій и концертовъ. Сотни тысячъ рабочихъ — плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — цѣлыя жизни проводятъ въ тяжеломъ трудѣ для удовлетворенія требованій искусства, такъ что едва ли есть какая-нибудь другая дѣятельность человѣческая, кромѣ военной, которая поглощала бы столько силъ, сколько эта.

Но мало того, что такіе огромные труды тратятся на эту дѣятельность, — на нее, такъ же какъ на войну, тратятся прямо жизни человѣческія: сотни тысячъ людей съ молодыхъ лѣтъ посвящаютъ все свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертѣть ногами (танцоры), другіе (музыканты) на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы умѣть рисовать красками и писать все, что они увидятъ; четвертые на то, чтобы умѣть перевернуть всякую фразу на всякіе лады и ко всякому слову подыскать рѣму. И такіе люди, часто очень добрые, умные, способные на всякій полезный трудъ, дичають въ этихъ исключительныхъ, одуряющихъ занятіяхъ и становятся тупыми ко всемъ серьезнымъ явленіямъ жизни, односторонними и вполне довольными собою специалистами, умѣющими только вертѣть ногами, языкомъ или пальцами.

Но мало и этого. Вспоминаю, какъ я былъ разъ на репетиціи одной изъ самыхъ обыкновенныхъ новѣйшихъ оперъ, которая ставятся на всѣхъ театрахъ Европы и Америки.

Я пришелъ, когда уже начался первый актъ. Чтобы войти въ зрительную залу, я долженъ былъ пройти черезъ кулисы. Меня провели по темнымъ ходамъ и проходамъ подземелья огромнаго зданія, мимо громадныхъ машинъ, для перемѣны декорацій и освѣщенія, гдѣ я видѣлъ во мракѣ и пыли что-то работающихъ людей. Одинъ изъ этихъ рабочихъ съ сѣрымъ, худымъ лицомъ въ грязной блузѣ, съ грязными ра-

бочими, съ оттопыренными пальцами, руками, очевидно усталый и недовольный чѣмъ-то, прошелъ мимо меня, сердито упрекая въ чѣмъ-то другого. Поднявшись вверхъ по темной лѣстницѣ, я вышелъ на подмостки за кулисы. Между сваленными декораціями, занавѣсами, какими-то шестами, кругами, стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенных и наряженныхъ мужчинъ въ костюмахъ съ обтянутыми ляжками и икрами, и женщинъ, какъ всегда, съ обнаженными насколько возможно тѣлами. Все это были пѣвцы, хористы, хористки и балетныя танцовщицы, дожидавшіяся своей очереди. Руководитель мой провелъ меня черезъ сцену и мостъ изъ досокъ черезъ оркестръ, въ которомъ сидѣло человѣкъ сто всякаго рода музыкантовъ, отъ литавръ до флейты и арфы, въ темный партеръ. На возвышеніи между двумя лампами съ рефлекторами сидѣлъ на креслѣ, съ палочкой, передъ пюпитромъ, начальникъ по музыкальной части, управляющій оркестромъ и пѣвцами и вообще постановкой всей оперы.

Когда я пришелъ, представленіе уже началось, и на сценѣ изображалось шествіе индѣйцевъ, привезшихъ невѣсту. Кромѣ наряженныхъ мужчинъ и женщинъ, на сценѣ бѣгали и суетились еще два человѣка въ инджакахъ: одинъ — распорядитель по драматической части и другой, съ необыкновенной легкостью ступавшій мягкими башмаками и перебѣгавшій съ мѣста на мѣсто, — учитель танцевъ, получавшій жалованья въ мѣсяць больше, чѣмъ десять рабочихъ въ годъ.

Три начальника эти слаживали пѣніе, оркестръ и шествіе. Шествіе, какъ всегда, совершалось парами съ фольговыми аллебардами на плечахъ. Всѣ выходили изъ одного мѣста и шли кругомъ и опять кругомъ, и потомъ останавливались. Шествіе долго не ладилось: то индѣйцы съ аллебардами выходили слишкомъ поздно, то слишкомъ рано, то выходили во-время, но слишкомъ скучивались уходя, то и не скучивались, но не такъ располагались по бокамъ сцены, и всякій разъ все останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествіе речитативомъ наряженного въ какого-то турка

человѣка, который, странно раскрывъ ротъ, пѣлъ: „я невѣсту сопровожда-а-аю“. Пропоесть и махнетъ рукой — разумѣется, обнаженной — изъ-подъ мантии. И шествіе начинается, но тутъ валторна въ аккордѣ речитатива дѣлаетъ не то, и дирижеръ, вздрогнувъ, какъ отъ совершившагося несчастья, стучитъ палочкой по пиштру. Все останавливается, и дирижеръ, поворотившись къ оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, какъ бранятся пѣзвочки, за то, что онъ взялъ не ту ноту. И опять все начинается сначала. Индѣйцы съ аллебардами опять выходятъ, мягко шагая въ своей странной обуви, опять пѣвецъ поетъ: „я невѣсту провожа-а-аю“. Но тутъ пары стали близко. Опять стукъ палочкой, брань, и опять сначала. Опять: „я невѣсту провожа-а-аю“, опять тотъ же жестъ обнаженной руки изъ-подъ мантии, и пары, опять мягко ступая, съ аллебардами на плечахъ, нѣкоторыя съ серьезными и грустными лицами, нѣкоторыя переговариваясь и улыбаясь, разстанавляются кругомъ и начинаютъ пѣть. Все, казалось бы, хорошо, но опять стучитъ палочка, и дирижеръ страдающимъ и озлобленнымъ голосомъ начинаетъ ругать хористовъ и хористокъ: оказывается, что при пѣніи хористы не поднимаютъ изрѣдка рукъ въ знакъ одушевленія. „Что, вы умерли, что ли? Коровы! Что, вы мертвые, что не шевелитесь?“ — Опять сначала, опять: „невѣсту сопровожда-а-аю“, и опять хористки поютъ съ грустными лицами и поднимаютъ, то одна, то другая, руки. Но двѣ хористки переговариваются — опять усиленный-стукъ палочки. „Что, вы сюда разговаривать пришли? Можете дома сидѣть. Вы тамъ, въ красныхъ штанахъ, стать ближе. Смотрите на меня. Сначала“. Опять: „я невѣсту сопровожда-а-аю“. И такъ продолжается часъ, два, три. Вся такая репетиція продолжается шесть часовъ сряду. Стуки палочки, повторенія, размѣщенія, поправки пѣвцовъ, оркестра, шествій, танцевъ и все приправленное злобой бранью. Слова: „ослы, дураки, идіоты, свиньи“, обращенныя къ музыкантамъ и пѣвцамъ, я слышалъ въ продолженіе одного часа разъ сорокъ. И несчастный, физически и нравственно

пзуролованный челоувѣкъ, флейтистъ, валторна, пѣвецъ, къ которому обращены ругательства, молчитъ и исполняетъ приказанное: повторяетъ 20 разъ „я невѣсту сопровожда-а-аю“ и 20 разъ поетъ одну и ту же фразу и опять шагаетъ въ своихъ желтыхъ башмакахъ съ аллебардой черезъ плечо. Дирижеръ знаетъ, что эти люди такъ пзуролованы, что ни на что болѣе не годны, какъ на то, чтобы трубить и ходить съ аллебардой въ желтыхъ башмакахъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ приучены къ сладкой роскошной жизни и все перенесутъ, только бы не лишиться этой сладкой жизни,—и потому онъ спокойно отдается своей грубости тѣмъ болѣе, что онъ видѣлъ это въ Парижѣ и Вѣнѣ и знаетъ, что лучшіе дирижеры такъ дѣлають, что это музыкальное преданіе великихъ артистовъ, которые такъ увлечены великимъ дѣломъ своего искусства, что имъ некогда разбираться чувствъ артистовъ.

Трудно видѣть болѣе отвратительное зрѣлище. Я видѣлъ, какъ на работѣ выгрузки товаровъ одинъ рабочій ругаетъ другого за то, что тотъ не поддержалъ навалившейся на него тяжести, или при уборкѣ сѣна староста выругаетъ работника за то, что тотъ невѣрно вывершиваетъ стогъ, и рабочій покорно молчитъ. И какъ ни непріятно видѣть это, непріятность смягчается сознаніемъ того, что тутъ дѣло дѣлается нужное и важное, что ошибка, за которую ругаетъ начальникъ работника, можетъ испортить нужное дѣло.

Что же здѣсь дѣлается, и для чего и для кого? Очень можетъ быть, что онъ, дирижеръ, тоже измученъ, какъ тотъ рабочій; даже видно, что онъ точно измученъ, но кто же велитъ ему мучиться? Да и изъ-за какого дѣла онъ мучится? Опера, которую они репетировали, была одна изъ самыхъ обыкновенныхъ оперъ для тѣхъ, кто къ нимъ привыкъ, но одна изъ величайшихъ нелѣпостей, которыя только можно себѣ представить: индійскій царь хочетъ жениться, ему приводятъ невѣсту, онъ переряжается въ пѣвца, невѣста влюбляется въ мнимаго пѣвца и въ отчаяніи, а потомъ узнаетъ, что пѣвецъ самъ царь, и всѣ очень довольны.

Что никогда такихъ индійцевъ не было и не могло быть, и что то, что они изображали, не только не похоже на индійцевъ, но и ни на что на свѣтѣ, кромѣ какъ на другія оперы, въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія; что такъ речитативомъ не говорятъ и квартетомъ, ставши въ опредѣленномъ разстояніи, махая руками, не выражаютъ чувствъ, что такъ съ фольговыми аллебардами, въ туфляхъ, царями, нигдѣ, кромѣ какъ въ театрѣ, не ходятъ, что никогда такъ не сердятся, такъ не умиляются, такъ не смѣются, такъ не плачутъ, и что никого въ мірѣ всѣ эти представленія тронуть не могутъ, въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія.

Невольно приходитъ въ голову вопросъ: для кого это дѣлается? Кому это можетъ нравиться? Если и есть въ этой оперѣ изрѣдка хорошенькіе мотивы, которые было бы пріятно послушать, то ихъ можно бы было спѣть просто безъ этихъ глупыхъ костюмовъ и шествій, и речитативовъ, и маханія руками. Балетъ же, въ которомъ полуобнаженные женщины дѣлаютъ сладострастные движенія, переплетаются въ разныя чувственные гирлянды, есть прямо развратное представленіе. Такъ что никакъ не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человѣку это несносно, надоѣло, настоящему рабочему человѣку это совершенно непонятно. Нравиться это можетъ, и то едва ли, набравшимся господскаго духа, но не пресыщеннымъ еще господскими удовольствіями, развращеннымъ мастеровымъ, желающимъ засвидѣтельствовать свою цивилизацію, да молодымъ лакеямъ.

И вся эта гадкая глупость изготовляется не только не съ доброй веселостью, не съ простотою, а со злобою, съ звѣрскою жестокостью.

Говорятъ, что это дѣлается для искусства, а что искусство есть очень важное дѣло. Но правда ли, что это искусство и что искусство есть такое важное дѣло, что ему могутъ быть принесены такія жертвы? Вопросъ этотъ особенно важенъ потому, что искусство, ради котораго приносятся въ жертву труды милліоновъ людей и самая жизнь человѣче-

скія и, главное, любовь между людьми, это самое искусство становится въ сознаниі людей все болѣе и болѣе чѣмъ-то неяснымъ и неопредѣленнымъ.

Критика, въ которой любители искусства прежде находили опору для своихъ сужденій объ искусствѣ, въ послѣднее время стала такъ разнорѣчива, что если исключить изъ области искусства все то, за чѣмъ сами критики различныхъ школъ не признаютъ права принадлежности къ искусству, то въ искусствѣ почти ничего не останется.

Какъ богословы разныхъ толковъ, такъ художники разныхъ толковъ исключаютъ и уничтожаютъ сами себя. Послушайте художниковъ теперешнихъ школъ, и вы увидите во всѣхъ отрасляхъ однихъ художниковъ, отрицающихъ другихъ: въ поэзіи — старыхъ романтиковъ, отрицающихъ парнасцевъ и декадентовъ; парнасцевъ, отрицающихъ романтиковъ и декадентовъ; декадентовъ, отрицающихъ всѣхъ предшественниковъ и символистовъ; символистовъ, отрицающихъ всѣхъ предшественниковъ и маговъ, и маговъ, отрицающихъ всѣхъ своихъ предшественниковъ; въ романѣ — натуралистовъ, психологовъ, натурастовъ, отрицающихъ другъ друга. То же и въ драмѣ, живописи и музыкѣ. Такъ что искусство, поглощающее огромные труды народа и жизни человѣческихъ и нарушающее любовь между ними, не только не есть ничто ясно и твердо опредѣленное, но понимается такъ разнорѣчиво своими любителями, что трудно сказать, что вообще разумѣется подъ искусствомъ и въ особенности хорошимъ, полезнымъ искусствомъ, такимъ, во имя котораго могутъ быть принесены тѣ жертвы, которыя ему приносятся.

II.

Для всякаго балета, цирка, оперы, оперетки, выставки, картины, концерта, печатанія книги — нужна напряженная работа тысячъ и тысячъ людей, подневольно работающихъ часто губительную и унижительную работу.

Вѣдь хорошо было бы, если бы художники все свое дѣло дѣлали сами, а то имъ всеѣмъ нужна помощь рабочихъ не только для производства искусства, но и для ихъ большею частью роскошнаго существованія, и такъ или иначе они получаютъ ее или въ видѣ платы отъ богатыхъ людей, или въ видѣ субсидій отъ правительства, которыя милліонами даются имъ на театры, консерваторіи, академіи. Деньги же эти собираются съ народа, который никогда не пользуется тѣми эстетическими наслажденіями, которыя даетъ искусство.

Вѣдь хорошо было греческому или римскому художнику, даже нашему художнику первой половины нашего столѣтія, когда были рабы и считалось, что такъ надо, съ спокойнымъ духомъ заставлять людей служить себѣ и своему удовольствію; но въ наше время, когда во всеѣхъ людяхъ есть хотя бы смутное сознаніе о равноправности всеѣхъ людей, нельзя заставлять людей подневольно трудиться для искусства, перѣшивъ прежде вопроса, правда ли, что искусство есть такое хорошее и важное дѣло, что оно выкупаетъ это насиліе?

А то ужасно подумать, что очень вѣдь можетъ случиться, что искусству приносятся страшныя жертвы трудами, жизнями людскими, нравственностью, а искусство это не только не полезное, но вредное дѣло.

И потому, для общества, среди котораго возникаютъ и поддерживаются произведенія искусства, нужно знать, все ли то дѣйствительно искусство, что выдается за таковое, и все ли то хорошо, что есть искусство, какъ это считается въ нашемъ обществѣ, а если и хорошо, то важно ли оно и стоитъ ли тѣхъ жертвъ, которыя требуются ради него. И еще болѣе необходимо знать это всякому добросовѣстному художнику, чтобы быть увѣреннымъ въ томъ, что все то, что онъ дѣлаетъ, имѣетъ смыслъ, а не есть увлеченіе того маленькаго кружка людей, среди котораго онъ живетъ, возбуждая въ себѣ ложную увѣренность въ томъ, что онъ дѣлаетъ хорошее дѣло и что то, что онъ беретъ отъ другихъ людей въ видѣ поддержанія своей большею частью

очень роскошной жизни, вознаградится тѣми произведеніями, надъ которыми онъ работаетъ. И потому отвѣты на эти вопросы особенно важны въ наше время.

Что же такое это искусство, которое считается столь важнымъ и необходимымъ для человѣчества, что для него можно приносить тѣ жертвы не только трудовъ и жизней человѣческихъ, но и добра, которыя ему приносятся?

Что такое искусство? — Какъ, что такое искусство? Искусство — это архитектура, ваяніе, живопись, музыка, поэзія во всѣхъ ея видахъ, отвѣтитъ обыкновенно средній человѣкъ, любитель искусства, или даже самъ художникъ, предполагая, что дѣло, о которомъ онъ говоритъ, совершенно ясно и одинаково понимается всѣми людьми. Но въ архитектурѣ, спросите вы, бываютъ постройки простыя, которыя не составляютъ предмета искусства, и, кромѣ того, постройки, имѣющія претензіи на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачныя, уродливыя и которыя поэтому не могутъ быть признаны предметами искусства? Въ чемъ же признакъ предмета искусства?

Точно то же и въ ваяніи, и въ музыкѣ, и въ поэзій. Искусство во всѣхъ видахъ граничитъ, съ одной стороны, съ практически полезнымъ, съ другой — съ неудачными попытками искусства. Какъ отдѣлится искусство отъ того и другого? Средній образованный человѣкъ нашего круга и даже художникъ, не занимавшійся спеціально эстетикой, не затруднится и этимъ вопросомъ. Ему кажется, что все это разрѣшено давно и всѣмъ хорошо извѣстно.

„Искусство есть такая дѣятельность, которая проявляетъ красоту“, — отвѣтитъ такой средній человѣкъ.

„Но если въ этомъ состоитъ искусство, то балетъ, оперетка есть ли тоже искусство?“ — спросите вы.

„Да, — хоть и съ нѣкоторымъ сомнѣніемъ отвѣтитъ средній человѣкъ. — Хорошій балетъ и граціозная оперетка тоже искусство въ той мѣрѣ, въ которой они проявляютъ красоту.

Но не спрашивая даже далѣе средняго человѣка о томъ, чѣмъ отличается хорошій балетъ и граціозная оперетка отъ неграціозной, — вопросы, на которые ему было бы очень трудно отвѣтить, — если вы спросите того же средняго человѣка, можно ли признать искусствомъ дѣятельность костюмера и парикмахера, украшающаго фигуры и лица женщинъ въ балетѣ и опереткѣ, и портного Ворта, парфюмера и повара — онъ въ большей части случаевъ отвергнетъ принадлежность дѣятельности портного, парикмахера, костюмера и повара къ области искусства. Но въ этомъ средній человѣкъ ошибется именно потому, что онъ средній человѣкъ, а не специалистъ и не занимался вопросами эстетики. Если бъ онъ занимался ими, то онъ увидалъ бы у знаменитаго Ренана въ книгѣ его *Marce Aurèle* разсужденіе о томъ, что портняжное искусство есть искусство, и что очень ограничены и тупы тѣ люди, которые въ нарядѣ женщины не видятъ дѣла высшаго искусства. *C'est le grand art*“, говоритъ онъ. Кромѣ того, средній человѣкъ узналъ бы, что во многихъ эстетикахъ, какъ, напримѣръ, въ эстетикѣ ученаго профессора Кралика *„Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik“* и у Гюйо, въ *„Les problèmes de l'esthétique“*, искусствомъ признается искусство костюмерное, вкусовое и осязательное.

„Es folgt nun ein Fünfblatt von Künsten, die der subjectiven Sinnlichkeit entkeimen“ слѣдуетъ пятилистникъ искусствъ, вырастающій изъ субъективной чувственности, говоритъ Краликъ (стр. 175). „Sie sind die ästhetische Behandlung der fünf Sinne“.

Эти пять искусствъ слѣдующія:

Die Kunst des Geschmacksinns — искусство чувства вкуса (стр. 175).

Die Kunst des Geruchsinnns — искусство чувства обонянія (стр. 177).

Die Kunst des Tastsinns — искусство чувства осязанія (стр. 180).

Die Kunst des Gehörsinns — искусство чувства слуха (стр. 182).

Die Kunst des Gesichtsinns — искусство чувства зрѣнія (стр. 184).

О первомъ, о Kunst des Geschmacksinns, говорится слѣдующее: „Man hält zwar gewöhnlich nur zwei oder höchstens drei Sinne für würdig, den Stoff künstlerischer Behandlung abzugeben, aber ich glaube nur mit bedingtem Recht. Ich will kein allzu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch manch andere Künste, wie zum Beispiel die Kochkunst kennt“.

И далѣе:

Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem thierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudrückenden Idee“.

Авторъ признаетъ, какъ и Репанъ, eine Kostümkunst (200) и др.

Таково же мнѣніе и очень высоко цѣнимаго нѣкоторыми писателями нашего времени французскаго писателя Гюйо. Въ своей книгѣ „Les problèmes de l'esthétique“ онъ серьезно говоритъ о томъ, что ощущенія осязанія, вкуса и обонянія даютъ или могутъ давать впечатлѣнія эстетическія:

„Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion, que l'oeil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthétique considérable: celle *du doux, du soyeux, du poli*. Ce qui caractérise la beauté du velours, c'est la douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idée, que nous nous faisons de la beauté d'une femme, la velouté de sa peau entre comme élément essentiel“.

„Chacun de nous probablement avec un peu d'attention le rappellera des jouissances du goût, qui ont été de véritables jouissances esthétiques.

И онъ рассказываетъ, какъ выпитый имъ въ горахъ стаканъ молока далъ ему эстетическое наслажденіе.

Такъ что понятіе искусства, какъ проявленіе красоты,

совѣмъ не такъ просто, какъ оно кажется, особенно теперь, когда въ это понятіе красоты включаютъ, какъ это дѣлають новѣйшіе эстетикѣ, и наши ощущенія осязанія, вкуса и обонянія.

Но средній человѣкъ или не знаетъ или не хочетъ знать этого и твердо убѣжденъ въ томъ, что всѣ вопросы искусства очень просто и ясно разрѣшаются признаніемъ красоты содержаніемъ искусства. Для средняго человѣка кажется яснымъ и понятнымъ то, что искусство есть производство красоты; и красотою объясняются для него всѣ вопросы искусства.

Но что же такое красота, которая составляетъ по его мнѣнію содержаніе искусства? Какъ она опредѣляется и что это такое?

Какъ это бываетъ во всякомъ дѣлѣ — чѣмъ неяснѣе, запутаннѣе понятіе, которое передается словомъ, тѣмъ съ большимъ апломбомъ и самоувѣренностью употребляютъ люди это слово, дѣлая видъ, будто то, что подразумѣвается подъ этимъ словомъ, такъ просто и ясно, что не стоить и говорить о томъ, что собственно оно значить. Предполагается, что то, что разумѣется подъ словомъ — красота, всѣмъ извѣстно и понятно. А между тѣмъ это не только неизвѣстно, но послѣ того, какъ объ этомъ предметѣ въ теченіе 150 лѣтъ съ 1750 года — времени основанія эстетики Баумгартеномъ — написаны горы книгъ самыми учеными и глубокомысленными людьми, вопросъ о томъ, что такое красота, до сихъ поръ остается совершенно открытымъ и съ каждымъ новымъ сочиненіемъ по эстетикѣ рѣшается новымъ способомъ. Одна изъ послѣднихъ книгъ, которую я между прочимъ читалъ по эстетикѣ, это — недурная книжечка Julius Mithalter, называющаяся „Rätsel des Schönen“ (загадка прекраснаго). И заглавіе это совершенно вѣрно выражаетъ положеніе вопроса о томъ, что такое красота. Значеніе слова — красота осталось загадкой послѣ 150-лѣтняго разсужденія тысячъ ученыхъ людей о значеніи этого слова. Нѣмцы рѣшаютъ эту загадку по-своему, хотя и на сотни разныхъ ладовъ. Физиологи-эсте-

тики, преимущественно англичане, Спенсеръ — Грантъ-Алленской школы тоже каждый по-своему; французы-эклектики и послѣдователи Гюйо и Тэна тоже каждый по-своему, и все эти люди знаютъ все предшествовавшія рѣшенія и Баумгартена, и Канта, и Шеллинга, и Шиллера, и Фихте, и Вилкельмана, и Лессинга, и Гегеля, и Шопенгауэра, и Гартмана, и Шасслера, и Кузена, и Левека и др.

Что же такое это странное понятіе красоты, которое кажется такимъ понятнымъ тѣмъ, которые не думаютъ о томъ, что говорятъ, а въ опредѣленіи котораго не могутъ сойтись въ продолженіе полутора вѣка все самаго разнообразнаго направленія философы разныхъ народовъ? Что такое понятіе красоты, на которомъ основано царствующее ученіе объ искусствѣ?

Подъ словомъ — красота по-русски мы разумѣемъ только то, что нравится нашему зрѣнію. Хотя въ послѣднее время и начали говорить: „некрасивый поступокъ“, „красивая музыка“, но это не по-русски.

Русскій человѣкъ изъ народа, не знающій иностранныхъ языковъ, не пойметъ васъ, если вы скажете ему, что человѣкъ, который отдалъ другому послѣднюю одежду или что-нибудь подобное, поступилъ „красиво“, или, обманувъ другого, поступилъ „некрасиво“, или что пѣсня „красива“. По-русски поступокъ можетъ быть добрый, хорошій или недобрый и нехорошій; музыка можетъ быть пріятная и хорошая, и непріятная и нехорошая, но ни красивой, ни некрасивой музыка быть не можетъ.

Красивымъ можетъ быть человѣкъ, лошадь, домъ, видъ, движеніе, но про проступки, мысли, характеръ, музыку, если они намъ очень нравятся, мы можемъ сказать, что они хороши, и нехороши, если они намъ не нравятся; „красиво“ же можно сказать только о томъ, что нравится зрѣнію. Такъ что слово и понятіе „хорошій“ включаетъ въ себя понятіе „красиваго“, но не наоборотъ: понятіе „красиваго“ не покрываетъ понятія „хорошаго“. Если мы говоримъ „хорошій“ о предметѣ, который цѣнится по своему высшему виду, то мы этимъ

говоримъ и то, что предметъ этотъ красивый; но если мы говоримъ „красивый“, то это совсѣмъ не означаетъ того, чтобы предметъ этотъ былъ хорошимъ.

Таково значеніе, приписываемое русскимъ языкомъ — стало быть, русскимъ народнымъ смысломъ — словамъ и понятіямъ — хорошій и красивый.

Во всѣхъ же европейскихъ языкахъ, въ языкахъ тѣхъ народовъ, среди которыхъ распространено ученіе о красотѣ, какъ сущности искусства, слова „beau“, „schön“, „beautiful“, „bello“, удержавъ значеніе красоты формы, стали означать и хорошество — доброту, т. е. стали замѣнять слово „хорошій“.

Такъ что въ этихъ языкахъ уже совершенно естественно употребляются выраженія, какъ „belle âme, schöne Gedanken, beautiful deed“; для опредѣленія же красоты формы языки эти не имѣютъ соотвѣтствующаго слова, и они должны употреблять соединеніе словъ beau par la forme и т. п.

Наблюденіе надъ тѣмъ значеніемъ, которое имѣетъ слово „красота“, „красивый“ въ нашемъ языкѣ такъ же, какъ и во всѣхъ древнихъ языкахъ, не исключая языковъ европейскихъ, тѣхъ самыхъ, среди которыхъ установилась эстетическая теорія, показываетъ намъ, что слову „красота“ придано этими народами какое-то особенное значеніе — именно, значеніе хорошаго.

Замѣчательно при этомъ то, что съ тѣхъ поръ, какъ мы, русскіе, ближе и ближе усваиваемъ европейскіе взгляды на искусство, и въ нашемъ языкѣ начинается та же эволюція, и уже совершенно увѣренно и никого не удивляя, говорятъ и пишутъ о красивой музыкѣ и некрасивыхъ поступкахъ и даже мысляхъ, тогда какъ 40 лѣтъ тому назадъ, въ моей молодости, выраженія — „красивая музыка“ и „некрасивые поступки“ были не только не употребительны, но непонятны. Очевидно, это новое, придаваемое европейской мыслью красотѣ значеніе начинаетъ усваиваться и русскимъ обществомъ.

Въ чемъ же состоитъ это значеніе? Что же такое красота, какъ ее понимаютъ европейскіе народы?

Для того, чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, выпишу здѣсь хотя маленькую часть тѣхъ опредѣленій красоты, которыя наиболѣе распространены въ существующихъ эстетикахъ. Очень прошу читателя не поскучать и прочесть эти выписки или, что было бы еще лучше, прочесть хотя какую-нибудь ученую эстетику. Не говоря о пространныхъ эстетикахъ нѣмецвъ, для этой цѣли очень хороша нѣмецкая книга Кралика, англійская — Найта и французская — Левека. Прочесть же какую-нибудь ученую эстетику необходимо для того, чтобы самому составить себѣ понятіе о разнообразіи сужденій и о той ужасающей неясности, которая царствуетъ въ этой области сужденій, а не вѣрить въ этомъ важномъ вопросѣ на слово другому.

Вотъ что говоритъ, напримѣръ, о характерѣ всѣхъ эстетическихъ изслѣдованій нѣмецкій эстетикъ Шасслеръ, въ предисловіи къ своей знаменитой пространной и обстоятельной книгѣ эстетики:

„Едва ли въ какой-либо области философскихъ наукъ, говоритъ онъ, можно встрѣтить такіе грубые до противоположности спрѣобы изслѣдованія и способы изложенія, какъ въ области эстетики. Съ одной стороны, изящная фразистость безъ всякаго содержанія, отличающаяся большею частью самою односторонней поверхностностью; съ другой стороны, при безспорной глубинѣ изслѣдованія и богатствѣ содержанія, отталкивающая неуклюжесть философской терминологіи, облакающая самыя простыя вещи въ одежду отвлеченной научности какъ бы для того, чтобы сдѣлать ихъ достойными вступленія въ освѣщенные чертоги системы и, наконецъ, между этими обоими пріемами изслѣдованія и изложенія, третій, составляющій какъ бы переходъ отъ одного къ другому, пріемъ, состоящій въ эклектизмѣ, щеголяющемъ то изящной фразистостью, то педантической научностью... Такой же формы изложенія, которая бы не впадала ни въ одинъ изъ этихъ трехъ недостатковъ, а была бы истинно конкретною и при существенномъ содержаніи выражала бы его

яснымъ и популярнымъ философскимъ языкомъ, нигдѣ нельзя рѣже встрѣтить какъ въ области эстетики“¹⁾).

Стоить прочесть хотя самую книгу того же Шасслера, чтобы убѣдиться въ справедливости его сужденія.

„Il n'y a pas de science,—говорить, также объ этомъ, предметѣ, французскій писатель Веронъ въ предисловіи къ своей очень хорошей книгѣ эстетики,—qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux reveries des metaphysiciens. Depuis Platon jusqu'aux doctrines officielles de nos ours, on a fait de l'art je ne sais quel [amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendentaux, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles“²⁾).

Сужденіе это болѣе чѣмъ справедливо, какъ убѣдится въ этомъ читатель, если потрудится прочесть слѣдующія, выписанныя мной изъ главныхъ писателей объ эстетикѣ, опредѣленія красоты.

Я не буду выписывать опредѣленій красоты, приписываемыхъ древнимъ: Сократу, Платону, Аристотелю, и до Платина, потому что, въ сущности, у древнихъ не существовало того понятія красоты, отдѣленнаго отъ добра, которое составляетъ основу и цѣль эстетики нашего времени. Приурочивая сужденія древнихъ о красотѣ къ нашему понятію — красота, какъ это дѣлается обыкновенно въ эстетикѣ, мы придаемъ словамъ древнихъ смыслъ, который они не имѣли (Смотри объ этомъ прекрасную книгу Bénard'a — „L'esthétique d'Aristote“ и Walter'a „Geschichte der Aesthetik im Altertum“).

III.

Начну съ основателя эстетики Баумгартена (1714—1762).

По Баумгартену³⁾, объектъ логическаго познанія есть *истина*; объектъ эстетическаго (т. е. чувственнаго) познанія есть *красота*. Красота есть [совершенное (абсолютное), по-

¹⁾ Schassler: Kritische Geschichte der Aesthetik, 1872, I, p. XIII. ²⁾ Veron: L'esthétique, 1878, p. V. ³⁾ См. Schassler, упом. соч., стр. 361.

знанное чувствомъ. Истина есть совершенное, познанное разсудкомъ. Добро есть совершенное, достигаемое нравственною волей.

Опредѣляется красота, по Баумгартену, соотвѣтствіемъ, т. е. порядкомъ частей во взаимномъ ихъ отношеніи между собой и въ ихъ отношеніи къ цѣлому. Цѣль же самой красоты въ томъ, чтобы правиться и возбуждать желаніе (*Wohlgefallen und Erregung eines Verlangens*), — положеніе, [прямо противоположное главному свойству и признаку красоты, по Канту.

Относительно же проявленія красоты Баумгартенъ полагаетъ, что высшее осуществленіе красоты мы познаемъ въ природѣ, и потому подражаніе природѣ, по Баумгартену, есть высшая задача искусства (тоже положеніе, прямо противоположное сужденіямъ позднѣйшихъ эстетиковъ).

Пропуская мало замѣчательныхъ послѣдователей Баумгартена: Мейера, Эпэнбурга, Эбергартта, которые только нѣсколько измѣняютъ взгляды учителя, отдѣляя пріятное отъ красиваго, выпишываю опредѣленія красоты у явившихся тотчасъ же послѣ Баумгартена писателей, совершенно иначе опредѣляющихъ красоту. Писатели эти были: [Шюцъ, Зульцеръ, Мендельсонъ, Морицъ. Писатели эти признаютъ, въ противоположность главному положенію Баумгартена, цѣлью искусства не красоту, а добро. Такъ, Зульцеръ (1720—1779) говорить, что прекраснымъ можетъ быть признано только то, что содержитъ въ себѣ добро. По Зульцеру, цѣль всей жизни человѣчества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитаніемъ нравственнаго чувства, и этой цѣли должно быть подчинено искусство. Красота есть [то, что вызываетъ и воспитываетъ это чувство.

Почти такъ же понимаетъ красоту и Мендельсонъ (1729—1736). Искусство, по Мендельсону *), есть доведеніе прекраснаго, познаваемаго смутнымъ чувствомъ, до истиннаго и добраго. Цѣль же искусства есть нравственное совершенство.

* Ibid., 369.

Для эстетиковъ этого направленія идеаль красоты есть прекрасная душа въ прекрасномъ тѣлѣ. Такъ что у этихъ эстетиковъ совершенно стирается дѣленіе Совершеннаго (абсолютнаго) на его три формы: Истины, Добра и Красоты, и Красота опять сливается съ Добромъ и Истиной.

Но такое пониманіе красоты не только не удерживается позднѣйшими эстетиками, но является эстетика Винкельмана, опять совершенно противоположная этимъ взглядамъ, самымъ рѣшительнымъ и рѣзкимъ образомъ отдѣляющая задачи искусства отъ цѣли добра и ставящая цѣлью искусства внѣшнюю и даже одну пластическую красоту. Такихъ же мнѣній держатся Лессингъ и потомъ Гёте.

По знаменитому сочиненію Винкельмана (1717—1767), законъ и цѣль всякаго искусства есть только красота, совершенно отдѣленная и независимая отъ добра. Красота же бываетъ трехъ родовъ: 1) красота формъ, 2) красота идеи, выражающаяся въ положеніи фигуры (относительно пластическаго искусства), и 3) красота выраженія, которая возможна только при присутствіи первыхъ двухъ условій; эта красота выраженія есть высшая цѣль искусства, которая и осуществлена въ античномъ искусствѣ, влѣдствіе чего искусство теперешнее должно стремиться къ подражанію древнему *).

Такъ же понимаютъ красоту Лессингъ, Гердеръ, потомъ Гёте и всѣ выдающіеся эстетики Германіи до Канта, со времени котораго начинается опять иное пониманіе искусства.

Въ Англіи, Франціи, Италіи, Голландіи въ это же время, независимо отъ писателей Германіи, зарождаются свои эстетическія теоріи, столь же неясныя и противорѣчивыя, но всѣ эстетики точно такъ же, какъ и нѣмецкіе, кладущіе въ основу своихъ соображеній понятіе красоты, понимаютъ красоту, какъ нѣчто абсолютно существующее и болѣе или менѣе сливающееся съ добромъ или имѣющее съ нимъ одинъ и тотъ же корень. Въ Англіи почти въ одно время съ Баумгартемомъ, даже нѣсколько раньше, пишутъ объ искусствѣ Шэфтсбери, Гутчисонъ, Гомъ (Home), Беркъ, Гогартъ и др.

*) Ibid., 388—390.

По Шэфтсберн (1670—1713), то, что красиво, то гармонично и пропорционально; что красиво и пропорционально, то правдиво (true); что же красиво и въ одно и то же время правдиво, то приятно и хорошо (good). Красота, по Шэфтсберн, познается только духомъ. Богъ есть основная красота,—красота и добро исходятъ изъ одного источника ¹⁾). Такъ что, по Шэфтсберн, хотя красота и разсматривается какъ нѣчто отдѣльное отъ добра, она опять сливается съ нимъ въ нѣчто нераздѣльное.

По Гутчисону (1694—1744), въ его „Origin of our ideas of beauty and virtue“, цѣль искусства есть красота, сущность которой состоитъ въ проявленіи единства во множествѣ. Въ познаніи же того, что есть красота, насъ руководитъ этический инстинктъ (an internal sense). Инстинктъ же этотъ можетъ быть противоположенъ эстетическому. Такъ что, по Гутчисону, красота уже не всегда совпадаетъ съ добромъ и отдѣляется отъ него и бываетъ противоположна ему ²⁾).

По Гому (Hume) (1696—1782), красота есть то, что приятно. И потому красота опредѣляется только вкусомъ. Основаніе же вѣрнаго вкуса заключается въ томъ, что наибольшее богатство, полнота, сила и разнообразіе впечатлѣній заключается въ наиболѣе ограниченныхъ предѣлахъ. Въ этомъ идеаль совершеннаго произведенія искусства.

По Берку (Burke) (1730—1797), „Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful“, величественное и прекрасное, которыя составляютъ цѣль искусства, имѣютъ своимъ основаніемъ чувство самосохраненія и чувство общественности. Эти чувства, разсматриваемыя въ ихъ источникахъ, суть средства для поддержанія рода черезъ индивидуума. Первое достигается питаніемъ, защитой и войной, второе — общеніемъ и размноженіемъ. И потому самосохраненіе и связанная съ нимъ война есть источникъ величественнаго; общественность и связанная съ ней половая потребность служатъ источникомъ красоты ³⁾).

¹⁾ Knight: The Philosophy of the Beautiful, I, p. 165—166. ²⁾ Schassler, 289. Knight, 168—9. ³⁾ Краликъ: Weltschönheit, Versuch aller allgemeinen Aestetik, 304—6. К. Кралик, 124.

Таковы главныя англійскія опредѣленія искусства и красоты въ 18-мъ вѣкѣ.

Въ это же время во Франціи пишутъ объ искусствѣ *Père André*, Батѣ и потомъ Дидро, Даламберъ, отчасти Вольтеръ.

По *Père André* (*Essai sur le Beau*) (1741), есть три рода красоты: 1) красота божественная, 2) естественная, природная красота и 3) красота искусственная ¹⁾.

По Батѣ (1713—1780), искусство состоитъ въ подражаніи красотъ природы, и цѣль его есть наслажденіе ²⁾. Таково же опредѣленіе искусства Дидро. Рѣшителемъ того, что прекрасно, предполагается вкусъ, такъ же какъ и у англичанъ. Законы же вкуса не только не устанавливаются, но признается, что это невозможно. Такого же мнѣнія держатся Даламберъ и Вольтеръ ³⁾.

По итальянскому эстетику этого же времени Пагано (*Pagano*), искусство есть соединеніе въ одно красотъ, разсѣянныхъ въ природѣ. Способность видѣть эти красоты есть вкусъ, способность соединять ихъ въ одно цѣлое есть художественный геній. Красота, по Пагано, сливается съ добромъ такъ, что красота есть проявляющееся добро, добро же есть внутренняя красота.

По мнѣнію же другихъ итальянцевъ — Муратори (*Muratari*) (1672—1750) (*Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*) и въ особенности Спалетти ⁴⁾ (*Saggio sopra la bellezza*, 1765), искусство сводится къ эгоистическому ощущенію, основанному, какъ и у Берка, на стремленіи къ самохраненію и общественности.

Изъ голландцевъ замѣчательнъ Гемстерхюсъ (*Hemsterhuis* 1720—1790), имѣвшій вліяніе на нѣмецкихъ эстетиковъ и Гёте. По его ученію, красота есть то, что доставляетъ наибольшее наслажденіе, а доставляетъ наибольшее наслажденіе то, что даетъ намъ наибольшее число идей въ наикратчайшее время. Наслажденіе прекраснымъ есть высшее познаніе, до котораго можетъ достигнуть человѣкъ, потому что

¹⁾ Knight, 101. ²⁾ Schassler 316. ³⁾ Knight, 102—4. ⁴⁾ Spalietti: Schassler, 328.

оно даетъ въ кратчайшее время наибольшее количество перцепцій ¹⁾.

Таковы были теоріи эстетики внѣ Германіи въ продолженіе прошлаго столѣтія. Въ Германіи же послѣ Винкельмана является опять совершенно новая эстетическая [теорія Канта (1724—1804), болѣе всѣхъ другихъ уясняющая сущность понятія красоты, а потому и искусства.

Эстетика Канта основана на слѣдующемъ: человекъ, по Канту, познаетъ природу внѣ себя и себя въ природѣ. Въ природѣ внѣ себя онъ ищетъ истины, въ себѣ онъ ищетъ добра, — одно есть дѣло чистаго разума, другое практическаго разума (свободы). Кромѣ этихъ двухъ орудій познанія, по Канту, есть еще способность сужденія (Urtheilskraft), которая составляетъ сужденія безъ понятій и производитъ удовольствіе безъ желанія: „Urteil ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren“. Эта-то способность и составляетъ основу эстетическаго чувства. Красота же, по Канту, въ субъективномъ смыслѣ, есть то, что безъ понятія и безъ практической выгоды вообще необходимо нравится, въ объективномъ же смыслѣ это есть форма цѣлесообразнаго предмета въ той мѣрѣ, въ которой онъ воспринимается безъ всякаго представленія о цѣли ²⁾.

Также опредѣляется красота послѣдователями Канта, между прочимъ Шиллеромъ (1759—1805). По Шиллеру, много писавшему объ эстетикѣ, цѣль искусства есть, такъ же какъ и по Канту, красота, источникъ которой есть наслажденіе безъ практической пользы. Такъ что искусство можетъ быть названо игрой, но не въ смыслѣ ничтожнаго занятія, а въ смыслѣ проявленія красоты самой жизни, не имѣющей другой цѣли, кромѣ красоты ³⁾.

Кромѣ Шиллера, наиболѣе замѣчательнымъ изъ послѣдователей Канта въ области эстетики, былъ Вильгельмъ Гумбольдтъ, хотя и ничего не прибавившій къ опредѣленію

¹⁾ Schassler, 331, 333. ²⁾ Ibid., 525—28. ³⁾ Knight, 61—63.

красоты, уяснившій различные виды ея, какъ драму, музыку, комическое и т. п. ¹⁾.

Послѣ Канта пишутъ объ эстетикѣ, кромѣ второстепенныхъ философовъ, Фихте, Шеллингъ и Гегель и ихъ послѣдователи. По Фихте (1762—1814), сознание прекраснаго вытекаетъ изъ слѣдующаго. Міръ, т. е. природа, имѣетъ двѣ стороны: онъ есть произведеніе нашей ограниченности и онъ есть произведеніе нашей свободной идеальной дѣятельности. Въ первомъ смыслѣ міръ ограниченъ, во второмъ — онъ свободенъ. Въ первомъ смыслѣ всякое тѣло ограничено, искажено, сжато, стѣснено, и мы видимъ уродливость, во второмъ мы видимъ внутреннюю полноту, жизненность, возрожденіе, — видимъ красоту. Такъ что уродство или красота предмета, по Фихте, зависятъ отъ точки зрѣнія созерцающаго. И потому красота и находится не въ мірѣ, а въ прекрасной душѣ (*schöner Geist*). Искусство и есть проявленіе этой прекрасной души, и цѣль его есть образованіе не только ума — это дѣло ученаго, не только сердца — это дѣло нравственнаго проповѣдника, — но всего чловѣка. И потому признакъ красоты лежитъ не въ чемъ-либо внѣшнемъ, а въ присутствіи въ художникѣ прекрасной души ²⁾.

За Фихте въ томъ же направленіи опредѣляютъ красоту Фридрихъ Шлегель и Адамъ Мюллеръ. По Шлегелю (1778—1829), красота въ искусствѣ понимается слишкомъ неполно, односторонне и оторванно; красота находится не только въ искусствѣ, но и въ природѣ, но и въ любви, такъ что истинное прекрасное выражается въ соединеніи искусства, природы и любви. Поэтому нераздѣльно съ эстетическимъ искусствомъ Шлегель признаетъ искусство нравственное и философское ³⁾.

По Адаму Мюллеру (1779—1829), есть двѣ красоты: одна — общественная красота, которая притягиваетъ людей, какъ солнце притягиваетъ планеты, — это красота преимуществен-

¹⁾ Schassler, 740—43. ²⁾ Ibid., 769—71. ³⁾ Ibid., 786—87.

но античная, и другая красота — индивидуальная, которая дѣлается таковой, потому что созерцающій дѣлается самъ солнцемъ, притягивающимъ красоту, это — красота новаго искусства. Миръ, въ которомъ согласованы всѣ противорѣчія, есть высшая красота. Всякое произведеніе искусства есть повтореніе этой всемірной гармоніи ¹⁾. Высшее искусство есть искусство жизни ²⁾.

Слѣдующій за Фихте и его послѣдователями, одновременный съ нимъ философъ, имѣвшій большое вліяніе на эстетическія понятія нашего времени, былъ Шеллингъ (1775—1854). По Шеллингу, искусство есть произведеніе или послѣдствіе того міровоззрѣнія, по которому субъектъ превращается въ свой объектъ, или объектъ дѣлается самъ своимъ субъектомъ. Красота есть представленіе безконечнаго въ конечномъ. И главный характеръ произведенія искусства есть бессознательная безконечность. Искусство есть соединеніе субъективнаго съ объективнымъ, — природы и разума, бессознательнаго съ сознательнымъ. И потому искусство есть высшее средство познанія. Красота есть созерцаніе вещей самихъ въ себѣ, какъ онѣ находятся въ основѣ всѣхъ вещей (in den Urbildern). Прекрасное производитъ не художникъ своимъ знаніемъ или волей, а производитъ въ немъ сама идея красоты ³⁾.

Изъ послѣдователей Шеллинга самый замѣтный былъ Зольгеръ (1780—1819) (Vorlesungen über Aesthetik). По Зольгеру, идея красоты есть основная идея всякой вещи. Въ мирѣ мы видимъ только извращеніе основной идеи, — искусство же фантазіей можетъ подняться до высоты основной идеи. И потому искусство есть подобіе творчества ⁴⁾.

По другому послѣдователю Шеллинга — Краузе (1781—1832), истинная реальная красота есть проявленіе идеи въ индивидуальной формѣ; искусство же есть осуществленіе красоты въ сферѣ человѣческаго свободнаго духа. Высшая степень искусства есть искусство жизни, которое направляетъ свою дѣятельность на украшеніе жизни для того, чтобъ это

¹⁾ Kralik, 148. ²⁾ Ibid., 820. ³⁾ Schassler, 828—29, 834, 841. ⁴⁾ Ibid., 891.

было прекрасное мѣсто жительства для прекраснаго чело-
вѣка ¹⁾).

Послѣ Шеллинга и его послѣдователей начинается новое до сихъ поръ — во многихъ сознательно, а въ большинствѣ бессознательно, — удержавшееся эстетическое ученіе Гегеля. Ученіе это не только не болѣе ясно и опредѣленно, чѣмъ прежнія ученія, но еще болѣе, если это возможно только, туманно и мистично.

По Гегелю (1770—1831), Богъ проявляется въ природѣ и искусствѣ въ формѣ красоты. Богъ выражается двояко: въ объектѣ и субъектѣ, — въ природѣ и духѣ. Красота же есть просвѣчиваніе идеи чрезъ матерію. Истинно прекрасное есть только духъ и все то, что причастно духу, и потому красота природы есть только отраженіе красоты, свойственной духу: прекрасное имѣетъ только духовное содержаніе. Но проявиться духовное должно въ чувственной формѣ. Чувственное же проявленіе духа есть только видимость (Schein). И эта-то видимость есть единственная дѣйствительность прекраснаго. Такъ что искусство есть осуществленіе этой видимости идеи, и есть средство, вмѣстѣ съ религіей и философіей, приводить въ сознаніе и высказывать глубочайшія задачи людей и высшія истины духа.

Истина и красота, по Гегелю, одно и то же: разница только въ томъ, что истина есть сама идея, какъ она сама въ себѣ существуетъ и мыслима. Идея же, проявляемая во внѣ, — для сознанія становится не только истинной, но и прекрасной. Прекрасное есть проявленіе идеи ²⁾).

За Гегелемъ слѣдуютъ многочисленные послѣдователи его: Вейсе, Арнольдъ Руге, Розенкранцъ, Теодоръ Фишеръ и др.

По Вейсе (1801—1867), искусство есть внесеніе (Einbildung) абсолютно духовной сущности красоты во внѣшнюю мертвую и безразличную матерію, понятіе которой, помимо внесенной въ нее красоты, представляетъ изъ себя отрицаніе всякаго существованія самого въ себѣ (Negation alles Fürsichsein's).

¹⁾ Ibid., 917. ²⁾ Ibid., 946, 1085, 984—85, 990.

Въ идеѣ истины, — говоритъ Вейсе, — лежитъ противорѣчіе субъективной и объективной стороны познанія; въ томъ, что единое¹ я познаетъ Всесущее. Это противорѣчіе можетъ быть устранено черезъ понятіе, которое соединяло бы въ одно — моментъ всеобщности и единства, распадающійся на два въ понятіи истины. Такое понятіе была бы примиренная (aufgehoben) истина, — красота и' есть такая примиренная истина¹).

По Руге (1802—1880), строгому, послѣдователю Гегеля, красота есть сама себя выражающая идея. Духъ, созерцая самъ себя, находитъ себя выраженнымъ или вполнѣ — и тогда это полное выраженіе себя есть красота, или не вполнѣ, и тогда въ немъ является потребность — измѣнить свое несовершенное выраженіе, и тогда духъ становится творческимъ искусствомъ²).

По Фишеру (1807—1887), красота есть идея въ формѣ ограниченнаго проявленія. Идея же сама не нераздѣльна, а составляетъ систему идей, которыя представляются восходящей и нисходящей линіей. Чѣмъ выше идея, тѣмъ больше она содержитъ красоты, но и самая низкая содержитъ красоту, потому что составляетъ необходимое звено системы. Высшая форма идеи есть личность, и потому высшее искусство есть то, которое имѣетъ предметомъ высшую личность³).

Таковы нѣмецкія теоріи эстетики въ одномъ гегелевскомъ направленіи; но этимъ не исчерпываются эстетическія разсужденія: рядомъ съ гегелианскими теоріями одновременно появляются въ Германіи теоріи красоты, не только не признающія положенія Гегеля о красотѣ, какъ о проявленіи идеи, и объ искусствѣ, какъ выраженіи этой идеи, но прямо противоположныя такому взгляду, отрицающія его и смѣющіяся надъ нимъ. Таковы Гербартъ и въ особенности Шюпенгауэръ.

По Гербарту (1766—1841), красоты самой въ себѣ нѣтъ и не можетъ быть, а есть только наше сужденіе и надо найти

¹) Ibid., 966, 955—56. ²) Ibid., 1017. ³) Ibid., 1065—66.

основы этого сужденія (aesthetisches Elementarurtheil). И эти основы сужденій находятся въ отношеніи впечатлѣній. Есть извѣстныя отношенія, которыя мы называемъ прекрасными, и искусство состоитъ въ нахожденіи этихъ отношеній — одновременно въ живописи, пластикѣ и архитектурѣ, и послѣдовательныхъ и одновременныхъ въ музыкѣ, и только послѣдовательныхъ въ поэзіи. Въ противоположность прежнимъ эстетикамъ, по Гербарту, часто прекрасныя предметы суть тѣ, которые совершенно ничего не выражаютъ, какъ, напримеръ, радуга — которая прекрасна ради своей линіи и красокъ, а никакъ не по отношенію значенія своего мнѣа, какъ Присъ или радуга Ноя ¹⁾.

Другимъ противникомъ Гегеля былъ Шопенгауэръ, отрицавшій всю систему Гегеля и его эстетику.

По Шопенгауэру (1788—1860), воля объективируется въ мірѣ на различныхъ ступеняхъ, и хотя чѣмъ выше ступень ея объективированія, тѣмъ она прекраснѣе, каждая ступень имѣетъ свою красоту. Отрѣшеніе отъ своей индивидуальности и созерцаніе одной изъ этихъ ступеней проявленія воли даетъ намъ сознаніе красоты. Всѣ люди, по Шопенгауэру, обладаютъ способностью познавать эту идею на различныхъ ея ступеняхъ и этимъ освобождаться на время отъ своей личности. Геній же художника имѣетъ эту способность въ высшей степени и потому проявляетъ высшую красоту ²⁾.

За этими, болѣе выдающимися писателями, слѣдуютъ въ Германіи менѣе оригинальные и имѣвшіе менѣе вліянія писатели, какъ Гартманъ, Кирхманъ, Шнассе, отчасти Гельмгольцъ (какъ эстетикъ), Бергманъ, Юнгманъ и безчисленное количество другихъ.

По Гартману (1842), красота лежитъ не во внѣшнемъ мірѣ, не въ вещи самой себѣ и тоже не въ душѣ человѣка, а въ кажущемся (Schein), которое производится художникомъ. Вещь сама въ себѣ не красива, но художникъ превращаетъ ее въ красоту ³⁾.

¹⁾ Ibid., 1097—1100. ²⁾ Ibid., 1124, 1107. ³⁾ Knight, 81—82.

По Шнассе (1798—1875), красоты нѣтъ въ мірѣ. Въ природѣ есть только приближеніе къ ней. Искусство даетъ то, чего природа не можетъ дать. Въ дѣятельности свободнаго я, сози ющаго гармонію, которой нѣтъ въ природѣ, проявляется красота ¹⁾.

Кирхманъ написалъ эстетику опытную. По Кирхману (1802—1884), есть шесть областей исторіи: 1) область знанія, 2) область богатства, 3) область нравственности, 4) вѣры, 5) политики, 6) красоты. Дѣятельность въ этой области есть искусство ²⁾.

По Гельмгольцу (1821), писавшему о красотѣ по отношенію къ музыкѣ, красота достигается въ музыкальномъ произведеніи неизмѣнно только слѣдованіемъ законамъ, — законы же эти неизвѣстны художнику, такъ что красота проявляется въ художникѣ безсознательно и не можетъ быть подвергнута анализу ³⁾.

По Бергману (1840), въ его „Ueber das Schöne“ (1887), красоту опредѣлить объективно невозможно: красота познается субъективно, и потому задача эстетики состоитъ въ томъ, чтобы опредѣлить, чтб кому правится ⁴⁾.

По Юнгману (ум. 1885), красота есть, во-первыхъ, сверхчувственное свойство, во-вторыхъ, красота производитъ въ насъ удовольствіе однимъ созерцаніемъ, въ-третьихъ, красота есть основаніе любви ⁵⁾.

Французскія и англійскія и другихъ народовъ теоріи эстетики въ послѣднее время въ главныхъ своихъ представителяхъ слѣдующія:

Во Франціи за это время выдающіеся писатели по эстетикѣ были: Cousin, Jouffroy, Petit, Ravaisson, Leveque.

Cousin (1792—1867)—эклетикъ и послѣдователь нѣмецкихъ идеалистовъ. По его теоріи, красота всегда имѣетъ основу нравственную. Cousin опровергаетъ положеніе о томъ, что искусство есть подражаніе и что прекрасно то, что правится. Онъ утверждаетъ, что красота можетъ быть опредѣ-

¹⁾ Ibid., 83. ²⁾ Schassler, 1121. ³⁾ Knight, 85—86. ⁴⁾ Ibid., 88. ⁵⁾ Ibid., 88

лена сама въ себѣ и что сущность ея состоитъ въ разнообразіи въ единствѣ ¹⁾.

Послѣ Cousin писалъ объ эстетикѣ Jouffroy (1796—1842). Jouffroy тоже послѣдователь нѣмецкой эстетики и ученикъ Cousin. По его опредѣленію, красота есть выраженіе невидимаго посредствомъ естественныхъ знаковъ, которые его проявляютъ. Видимый міръ есть одежда, посредствомъ которой мы видимъ красоту ²⁾.

Швейцарецъ Petit ³⁾, писавшій объ искусствѣ, повторяетъ Гегеля и Платона, полагая красоту въ непосредственномъ и свободномъ проявленіи божественной идеи, проявляющей себя въ чувственныхъ образахъ.

Levêque — послѣдователь Шеллинга и Гегеля. По Левеку, красота есть нѣчто невидимое, скрывающееся въ природѣ. Сила или духъ есть проявленіе упорядоченной энергіи ⁴⁾.

Такія же неопредѣленные сужденія о сущности красоты высказывалъ и французскій метафизикъ Ravaisson, который признаетъ красоту конечною цѣлью міра. „La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret“ ⁵⁾. По его мнѣнію, красота есть цѣль міра.

„Le monde entier est l'oeuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses, que par l'amour, qu'elle met en elles“.

Я нарочно не перевожу этихъ метафизическихъ выраженій, потому что, какъ ни туманны нѣмцы, — французы, когда они начитаются нѣмцевъ и подражаютъ имъ, далеко еще превосходятъ ихъ, соединяя въ одно разнородныя понятія и безразлично подставляя одно подъ другое. Такъ, французскій философъ Renouvier, тоже разсуждая о красотѣ, говоритъ: „Ne craignons pas de dire, qu'une verité, qui ne serait pas belle, n'est qu'un jeu logique de notre esprit et que la seule verité solide et digne de ce nom c'est la beauté“ ⁶⁾.

Кромѣ этихъ идеалистическихъ эстетиковъ, писавшихъ и пишущихъ подъ вліяніемъ нѣмецкой философіи, во Франціи

¹⁾ Ibid., 112. ²⁾ Ibid., 116. ³⁾ Knight, 118. ⁴⁾ Ibid., 123—124. ⁵⁾ La philosophie en France (p. 232). ⁶⁾ Du fondement de l'induction.

за послѣднее время имѣли вліяніе на пониманіе искусства и красоты еще Тэнъ, Гюйо, Шербюлье, Костеръ, Веронъ.

По Тэну (1828—1893), красота есть проявленіе существеннаго характера какой-либо значительной идеи, болѣе совершенное, чѣмъ то, въ какомъ она выражается въ дѣйствительности ¹⁾.

По Гюйо (1854—1888), красота не есть нѣчто чуждое самому предмету, не есть паразитное растеніе на немъ, а есть самое расцвѣтаніе того существа, на которомъ она проявляется. Искусство же есть выраженіе жизни разумной и сознательной, вызывающей въ насъ, съ одной стороны, самыя глубокія ощущенія существованія, съ другой—чувства самыя высокія и мысли самыя возвышенныя. Искусство поднимаетъ человѣка изъ личной жизни въ жизнь всеобщую, посредствомъ не только участія въ одинаковыхъ чувствахъ и вѣрованіяхъ, но посредствомъ одинаковыхъ чувствъ ²⁾.

По Шербюлье, искусство есть дѣятельность, удовлетворяющая: 1) нашей врожденной любви къ образамъ (apparences), 2) вносящая въ эти образы идеи и 3) доставляющая наслажденіе одновременно нашимъ чувствамъ, сердцу и разуму. Красота же, по Шербюлье, не присуща предметамъ, а есть актъ нашей души. Красота—есть иллюзія. Нѣтъ абсолютной красоты, но кажется прекраснымъ то, что кажется намъ характернымъ и гармоничнымъ.

По Костеру, идеи красоты, добра и истины врожденны. Эти идеи просвѣщаютъ нашъ умъ и тождественны съ Богомъ, который и есть добро, истина и красота. Идея же красоты включаетъ въ себя единство сущности, разнообразіе составляющихъ элементовъ и порядокъ, который вноситъ единство въ разнообразіе проявленій жизни ³⁾.

Приведу для полноты еще нѣкоторыя изъ самыхъ послѣднихъ писаній объ искусствѣ.

„La psychologie du Beau et de l'Art“ par Mario Pilo (1895). По Mario Pilo, красота есть произведеніе нашихъ физиче-

¹⁾ Taine, Philosophie de l'art, t. I, 1893, p. 47. ²⁾ Knight, 139—141. ³⁾ Knight, 134.

скихъ чувствъ, цѣль искусства есть наслажденіе, но наслажденіе это почему-то непременно считается высокоправственнымъ.

Потомъ „Essais sur l'art contemporain“ par H. Fierens Gevaert (1897), по которому искусство зависитъ отъ своей связи съ прошедшимъ и отъ религіознаго идеала, который ставитъ себѣ художникъ настоящаго, придавая своему произведенію форму своей индивидуальности.

Потомъ Sar Peladan „L'art idealiste et mystique“ (1894). По Пеладану, красота есть одно изъ выраженій Бога. „Il n'y a pas d'autre réalité que Dieu, il n'y a pas d'autre Verité que Dieu, il n'y a pas d'autre Beauté, que Dieu“ (р. 33). Книга эта очень фантастическая и очень невѣжественная, но характерная по своимъ положеніямъ и по нѣкоторому успѣху, который она имѣетъ среди французской молодежи.

Таковы все до самаго послѣдняго времени распространенныя во Франціи эстетики, изъ которыхъ исключеніе, по своей ясности и разумности, представляетъ книга Veron „L'esthétique“ (1878), хотя и не точно опредѣляющая искусство, но по крайней мѣрѣ устраняющая изъ эстетики туманное понятіе абсолютной красоты.

По Верону (1825—1889), искусство есть проявленіе чувства (émotion), передающагося во видѣ сочетаніемъ линій, формъ, красокъ или послѣдовательностью жестовъ, звуковъ или словъ, подчиненнымъ извѣстнымъ ритмамъ *).

Въ Англіи за это время все чаще и чаще писатели объ эстетикѣ опредѣляютъ красоту не свойственными ей качествами, а вкусомъ, и вопросъ о красотѣ замѣняется вопросомъ о вкусѣ.

Послѣ Reid'a (1704—1796), который признавалъ красоту только въ зависимости отъ созерцающаго, Алиссонъ въ своей книгѣ „On the nature and principles of taste“ (1790) доказываетъ то же самое. То же, съ другой стороны, утверждаетъ Эразмъ Дарвинъ (1731—1802), дѣдъ знаменитаго Чарльса.

*) L'esthétique, p. 106.

Онъ говоритъ, что мы находимъ прекраснымъ то, что связывается въ нашемъ представленіи съ тѣмъ, что мы любимъ. Въ томъ же направленіи и книга Ричарда Найта „Analytical inquiry on the principles of taste“ (1805).

И въ томъ же направленіи большинство теорій англійскихъ эстетиковъ. Выдающимся писателями по эстетикѣ были въ Англии въ началѣ нынѣшняго столѣтія отчасти Ч. Дарвинъ, Спенсеръ, Морлей, Грантъ-Аллэнъ, Кердъ, Найтъ.

По Ч. Дарвину (1809—1883), „Descent of Man“ (1871), красота есть чувство, свойственное не одному человѣку, но и животнымъ, и потому и прародителямъ человѣка. Птицы украшаютъ свои гнѣзда и оцѣниваютъ красоту въ своихъ парахъ. Красота имѣетъ вліяніе на браки. Красота включаетъ въ себя понятіе различныхъ характеровъ. Происхожденіе искусства музыки есть призывъ самцами своихъ самокъ ¹⁾.

По Спенсеру (1820), происхожденіе искусства есть игра, мысль, высказанная еще Шиллеромъ. Въ низшихъ животныхъ вся энергія жизни растрачивается на поддержаніе и продолженіе жизни; въ человѣкѣ же остается, послѣ удовлетворенія этихъ потребностей, еще излишекъ силы. Этотъ-то излишекъ и употребляется на игру, переходящую въ искусство. Игра есть подобіе настоящаго дѣйствія; то же есть искусство.

Источникъ эстетическаго наслажденія есть: 1) то, что упражняетъ чувство (зрѣніе или другое чувство) самымъ полнымъ образомъ съ наименьшимъ ущербомъ при наибольшемъ упражненіи; 2) есть наибольшее разнообразіе вызываемыхъ чувствъ, и 3) соединеніе двухъ первыхъ съ вытекающимъ изъ нихъ представленіемъ ²⁾.

По Todhunter'у (The Theory of the Beautiful, 1872), красота есть безконечная привлекательность, которую мы познаемъ и разумомъ и энтузіазмомъ любви. Признаніе же красоты красотою зависить отъ вкуса и не можетъ быть ничѣмъ опредѣлено. Единственное приближеніе къ опредѣленію — это наибольшая культурность людей, — тому же, что есть культурность, нѣтъ опредѣленія. Сущность же искусства, того,

¹⁾ Knight, 238. ²⁾ Ibid., 239—240.

что трогаетъ насъ посредствомъ линий, красокъ, звуковъ, словъ, не есть произведеніе слѣпыхъ силъ, но силъ разумныхъ, стремящихся, помогая другъ другу, къ разумной цѣли. Красота есть примиреніе противорѣчій ¹⁾.

По Морлею (Morley, Sermons preached before the University of Oxford, 1876), красота находится въ душѣ человѣка. Природа говоритъ намъ о божественномъ, и искусство есть это гіероглифическое выраженіе божественнаго ²⁾.

По Гранту-Аллэну (Physiological Aesthetics, 1877), продолжателя Спенсера, красота имѣетъ физическое происхожденіе. Онъ говоритъ, что эстетическое удовольствіе происходитъ отъ созерцанія прекраснаго, понятіе же прекраснаго получается отъ фізіологическаго процесса. Начало искусства — это игра; при избыткѣ физическихъ силъ человѣкъ отдается игрѣ, при избыткѣ воспринимательныхъ силъ человѣкъ отдается дѣятельности искусства. Прекрасное есть то, что даетъ наибольшее возбужденіе при наименьшей тратѣ. Различіе оцѣнки прекраснаго происходитъ отъ вкуса. Вкусъ можетъ быть воспитанъ. Надо вѣрить сужденію „the finest nurtured and most discriminative men“, т. е. наиболѣе тонко воспитаннымъ и наиболѣе разборчивымъ людямъ (способнымъ лучше оцѣнивать). Эти люди образуютъ вкусъ будущаго поколѣнія ³⁾.

По Керду (Essay on Philosophy of Art, 1883), красота даетъ намъ средства полнаго постиженія объективнаго міра безъ соображеній съ другими частями міра, какъ это неизбежно для науки. И потому искусство уничтожаетъ противорѣчіе между единствомъ и множествомъ, между закономъ и явленіемъ, субъектомъ и объектомъ, соединяя ихъ въ одно. Искусство есть проявленіе и утвержденіе свободы, потому что оно свободно отъ темноты и непостижимости конечныхъ вещей ⁴⁾.

По Найту (Knight, Philosophy of the Beautiful, II, 1893), красота есть, какъ у Шеллинга, соединеніе объекта съ субъектомъ, есть извлеченіе изъ природы того, что свойственно человѣку, и сознаніе въ себѣ того, что обще всей природѣ.

¹⁾ Ibid., 240—43. ²⁾ Ibid., 247. ³⁾ Ibid., 250—252. ⁴⁾ Ibid., 258—259.

Выписанныя здѣсь сужденія о красотѣ и искусствѣ далеко не исчерпываютъ всего того, что написано объ этомъ предметѣ. Кромѣ того каждый день являются новые писатели объ эстетикѣ, и въ сужденіяхъ этихъ новыхъ писателей та же странная заколдованная неясность и противорѣчивость въ опредѣленіи красоты. Одни по инерціи продолжаютъ мистическую эстетику Баумгартена и Гегеля съ разными видоизмѣненіями; другіе переносятъ вопросъ въ область субъективную и отыскиваютъ основы прекраснаго въ дѣлѣ вкуса; третьи — эстетики самой послѣдней формаціи — отыскиваютъ начало красоты въ физиологическихъ законахъ; четвертые, наконецъ, разсматриваютъ вопросъ уже совершенно независимо отъ понятія красоты. Такъ, по Сэлли (*Studies in Psychology and Aesthetics*, 1874), понятіе красоты совершенно упраздняется, такъ какъ искусство, по опредѣленію Сэлли, есть произведеніе остающагося или преходящаго предмета, способнаго доставить дѣятельную радость и пріятное впечатлѣніе нѣкоторому количеству зрителей и слушателей, независимо отъ получаемыхъ отъ этого выгодъ *).

IV.

Что же выходитъ изъ всѣхъ этихъ высказанныхъ въ наукѣ эстетики опредѣленій красоты? Если не считать совершенно неточныхъ и не покрывающихъ понятія искусства опредѣленій красоты, полагающихъ ее то въ полезности, то въ цѣлесообразности, то въ симметріи, то въ порядкѣ, то въ пропорціональности, то въ гладкости, то въ гармоніи частей, то въ единствѣ въ разнообразіи, то въ различныхъ соединеніяхъ этихъ началъ, если не считать этихъ неудовлетворительныхъ попытокъ объективныхъ опредѣленій, — всѣ эстетическія опредѣленія красоты сводятся къ двумъ основнымъ воззрѣніямъ: первое то, что красота есть нѣчто существующее само по себѣ, одно изъ проявленій абсолютно совершеннаго — Идеи, Духа, Воли, Бога, и другое — то, что

*) *Ibid.*, 243.

красота есть извѣстнаго рода получаемое нами удовольствіе, не имѣющее цѣли личной выгоды.

Первое опредѣленіе было принято Фихте, Шеллингомъ, Гегелемъ, Шопенгауэромъ и философствующими французами: Cousin, Jouffroy, Ravaisson и др., не называя второстепенныхъ философовъ-эстетиковъ. Этого же объективно-мистическаго опредѣленія красоты придерживается и большая половина образованныхъ людей нашего времени. Это очень распространенное, особенно среди людей прежняго поколѣнія, пониманіе красоты.

Второе пониманіе красоты, какъ извѣстнаго рода получаемаго нами удовольствія, не имѣющаго цѣлью личной выгоды, распространено преимущественно между англійскими эстетиками и раздѣляется другой половиной, преимущественно болѣе молодой, нашего общества.

Такъ что существуетъ, какъ это и не можетъ быть иначе, только два опредѣленія красоты: одно — объективное, мистическое, сливающее это понятіе съ высшимъ совершенствомъ, съ Богомъ, — опредѣленіе фантастическое и ничѣмъ не обоснованное; другое, напротивъ, очень простое и понятное, субъективное, считающее красотою то, что нравится (къ слову: *нравится* я не прибавляю: „безъ цѣли, выгоды“, потому что слово *нравится* подразумѣваетъ само собою это отсутствіе соображеній о выгодѣ).

Съ одной стороны, красота понимается какъ нечто мистическое и очень возвышенное, но, къ сожалѣнію, очень неопредѣленное и потому включающее въ себя и философію, и религію, и самую жизнь, какъ это происходитъ у Шеллинга и Гегеля, и у нѣмецкихъ и французскихъ ихъ послѣдователей; или, съ другой стороны, какъ оно и должно быть признано, по опредѣленію Канта и его послѣдователей, красота есть только получаемое нами особаго рода безкорыстное наслажденіе. И тогда понятіе красоты, хотя и кажется очень яснымъ, къ сожалѣнію также неточно, потому что расширяется въ другую сторону, а именно включаетъ въ себя и наслажденія отъ питья, ѣды, ощущенія нѣжной кожи и т. п., какъ это признается у Гюйо, Кралика и др.

Правда, что, слѣдя за развитіемъ въ эстетикѣ ученія о красотѣ, можно замѣтить, что сначала, со времени основанія науки эстетики, преобладастъ метафизическое опредѣленіе красоты, а что чѣмъ ближе къ нашему времени, тѣмъ болѣе и болѣе выясняется опытное, въ послѣднее время принимающее фізіологическій характеръ опредѣленіе, такъ что встрѣчаются даже такіе эстетики, какъ Véron и Sully, пытающіеся совершенно обойтись безъ понятія красоты. Но такіе эстетики имѣютъ очень мало успѣха, и въ большинствѣ какъ публики, такъ и художниковъ и ученыхъ, твердо держится понятіе красоты такъ, какъ оно опредѣляется въ большинствѣ эстетикъ, т. е. или какъ нѣчто мистическое или метафизическое, или какъ особаго рода наслажденіе.

Что же такое въ сущности это понятіе красоты, котораго такъ упорно для опредѣленія искусства держатся люди нашего круга и времени?

Красотой въ смыслѣ субъективномъ мы называемъ то, что доставляетъ намъ извѣстнаго рода наслажденіе. Въ объективномъ же смыслѣ красотой мы называемъ нѣчто абсолютно совершенное и признаемъ его таковымъ только потому, что получаемъ отъ проявленія этого абсолютно совершеннаго извѣстнаго рода наслажденіе, такъ что объективное опредѣленіе есть не что иное, какъ только иначе выраженное субъективное. Въ сущности и то и другое пониманіе красоты сводится къ получаемому нами извѣстнаго рода наслажденію, т. е. что мы признаемъ красотою то, что намъ нравится, не вызывая въ насъ вожделѣнія. Казалось бы, при такомъ положеніи дѣла, естественно было бы наукѣ объ искусствѣ не довольствоваться опредѣленіемъ искусства, основаннымъ на красотѣ, т. е. на томъ, что нравится, и некатъ общаго, приложимаго ко всемъ произведеніямъ искусства опредѣленія, на основаніи котораго можно бы было рѣшать принадлежность или непринадлежность предметовъ къ искусству. Но, какъ можетъ видѣть читатель изъ приведенныхъ мною выписокъ изъ эстетикъ и еще яснѣе изъ самихъ эстетическихъ сочиненій, если онъ потруится прочитать ихъ, такого опре-

дѣленія нѣтъ. Всѣ попытки опредѣлить абсолютную красоту саму въ себѣ, какъ подражаніе природѣ, какъ цѣлесообразность, какъ соотвѣтствіе частей, симметрію, гармонію, единство въ разнообразіи и др. или ничего не опредѣляютъ, или опредѣляютъ только нѣкоторыя черты нѣкоторыхъ произведеній искусства и далеко не покрываютъ всего того, что всѣ люди всегда считали и теперь считаютъ искусствомъ.

Объективнаго опредѣленія красоты нѣтъ; существующія же опредѣленія, какъ метафизическое, такъ и опытное, сводятся къ субъективному опредѣленію и, какъ ни странно сказать, къ тому, что искусствомъ считается то, что проявляетъ красоту; красота же есть то, что правится (не возбуждая вожделѣнія). Многіе эстетика чувствовали недостаточность и шаткость такого опредѣленія и, чтобы обосновать его, спрашивали себя, почему что правится, и вопросъ о красотѣ переводили на вопросъ о вкусѣ, какъ это дѣлали Гутчисонъ, Вольтеръ, Дидро и другіе. Но всѣ попытки опредѣленія того, что есть вкусъ, какъ можетъ видѣть читатель и изъ исторіи эстетики и изъ опыта; не могутъ привести ни къ чему, и объясненія того, почему одно правится одному и не правится другому, и наоборотъ, нѣтъ и не можетъ быть. Такъ что вся существующая эстетика состоитъ не въ томъ, чего можно бы ждаты отъ умственной дѣятельности, называющей себя наукой, — именно въ томъ, чтобъ опредѣлить свойства и законы искусства или прекраснаго, если оно есть содержаніе искусства, или свойство вкуса, если вкусъ рѣшаетъ вопросъ объ искусствѣ и о достоинствѣ его, и потому на основаніи этихъ законовъ признавать искусствомъ тѣ произведенія, которыя подходятъ подъ эти законы, и откидывать тѣ, которыя не подходятъ подъ нихъ, — а состоитъ въ томъ, чтобы, разъ признавъ извѣстный родъ произведеній хорошими, потому что они намъ нравятся, — составить такую теорію искусства, по которой всѣ произведенія, которыя нравятся извѣстному кругу людей, вошли бы въ эту теорію. Существуетъ художественный канонъ, по которому въ нашемъ кругѣ любимыя произведенія признаются искусствомъ.

(Фидіасъ, Софокль, Гомеръ, Тиціанъ, Рафаэль, Бахъ, Бетховень, Дантъ, Шекспиръ, Гёте и др.), и эстетическія сужденія должны быть таковы, чтобъ захватить всё эти произведенія. Сужденія о достоинствѣ и значеніи искусства, основанныя не на извѣстныхъ законахъ, по которымъ мы считаемъ то или другое хорошимъ или дурнымъ, а на томъ, совпадаетъ ли оно съ установленнымъ нами канономъ искусства, встрѣчаются безпрепятственно въ эстетической литературѣ. Читаю на-дняхъ очень недурную книгу Фолькельта. Разсуждая о требованіяхъ нравственнаго въ произведеніяхъ искусства, авторъ прямо говоритъ, что предъявленіе требованій нравственнаго къ искусству — неправильно, и въ доказательство этого приводитъ то, что, если бы допустить это требованіе, то Ромео и Джульетта Шекспира и Вильгельмъ Мейстеръ Гёте не подошли бы подъ опредѣленіе хорошаго искусства. А такъ какъ и то и другое входитъ въ канонъ искусства, то требованіе это несправедливо. И потому надо найти такое опредѣленіе искусства, при которомъ эти произведенія подошли бы подъ него и, вмѣсто требованія нравственнаго, Фолькельтъ ставитъ основой искусства требованіе значительнаго (Bedeutungsvolles).

Всѣ существующія эстетики составлены по этому плану. Вмѣсто того, чтобы дать опредѣленіе истиннаго искусства и потомъ, судя по тому, подходитъ или не подходитъ произведеніе подъ это опредѣленіе, судить о томъ, что есть и что не есть искусство, извѣстный рядъ произведеній, почему-либо нравящихся людямъ извѣстнаго круга, признается искусствомъ, и опредѣленіе искусства придумывается такое, которое покрывало бы всё эти произведенія. Замѣчательное подтвержденіе этого приема я встрѣтилъ недавно еще въ очень хорошей книгѣ „Исторія искусства XIX-го вѣка“ Мутера. Приступая къ описанію прерафаэлитовъ, декадентовъ и символистовъ, уже принятыхъ въ канонъ искусства, онъ не только не рѣшается осудить это направленіе, но усердно старается расширить свою раму такъ, чтобы включить въ нее прерафаэлитовъ, и декадентовъ, и символистовъ, пред-

ставляющихся ему законной реакціей противъ крайностей натурализма. Какія бы ни были безумства въ искусствѣ, разъ они приняты среди высшихъ классовъ нашего общества, тотчасъ же вырабатывается теорія, объясняющая и узаконяющая эти безумства, какъ будто никогда не было въ исторіи эпохъ, въ которыя въ извѣстныхъ, исключительныхъ кругахъ людей не было принимаемо и одобряемо ложное, безобразное, бессмысленное искусство, не оставившее никакихъ слѣдовъ и совершенно забытое впоследствии.

Такъ что теорія искусства, основанная на красотѣ и изложенная въ эстетикахъ и въ смутныхъ чертахъ неповѣдуемая публикой, есть не что иное, какъ признаніе хорошимъ того; что нравилось и нравится намъ, т. е. извѣстному кругу людей.

Для того, чтобы опредѣлить какую-либо человѣческую дѣятельность, надо понять смыслъ и значеніе ея. Для того же, чтобы понять смыслъ и значеніе какой-либо человѣческой дѣятельности, необходимо прежде всего разсматривать эту дѣятельность саму въ себѣ, въ зависимости отъ ея причинъ и послѣдствій, а не по отношенію только того удовольствія, которое мы отъ нея получаемъ.

Если же мы признаемъ, что цѣль какой-либо дѣятельности есть только наше наслажденіе и только по этому наслажденію опредѣляемъ ее, то, очевидно, опредѣленіе это будетъ ложно. Это самое и произошло въ опредѣленіи искусства. Вѣдь, разбирая вопросъ о пицѣ, никому въ голову не придетъ видѣть значеніе пицци въ томъ наслажденіи, которое мы получаемъ отъ принятія ея. Всякій понимаетъ, что удовлетвореніе нашего вкуса никакъ не можетъ служить основаніемъ опредѣленія достоинства пицци, и что поэтому мы никакого права не имѣемъ предполагать, что тѣ обфды съ казенскимъ перцомъ, лимбургскимъ сыромъ, алкоголемъ и т. п., къ которымъ мы привыкли и которые намъ нравятся, составляютъ самую лучшую человѣческую пиццу.

Точно такъ же и красота, или то, что намъ нравится, никакъ не можетъ служить основаніемъ опредѣленія искусства. и рядъ предметовъ, доставляющихъ намъ удовольствіе, ни-

какъ не можетъ быть образцомъ того, чѣмъ должно быть искусство.

Видѣть цѣль и назначеніе искусства въ получаемомъ нами отъ него наслажденіи, все равно что приписывать, какъ это дѣлаютъ люди, стоящіе на самой низшей степени нравственнаго развитія (дикіе, напримѣръ), цѣль и назначеніе пищи въ наслажденіи, получаемомъ отъ принятія ея.

Точно такъ же, какъ люди, считающіе, что цѣль и назначеніе пищи есть наслажденіе, не могутъ узнать настоящаго смысла ѣды, такъ и люди, считающіе цѣлью искусства наслажденіе, не могутъ узнать его смысла и назначенія, потому что они приписываютъ дѣятельности, имѣющей свой смыслъ въ связи съ другими явленіями жизни, ложную и исключительную цѣль наслажденія. Люди поняли, что смыслъ ѣды есть питаніе тѣла, только тогда, когда они перестали считать цѣлью этой дѣятельности наслажденіе. То же и съ искусствомъ. Люди поймутъ смыслъ искусства только тогда, когда перестанутъ считать цѣлью этой дѣятельности красоту, т. е. наслажденіе. Признаніе цѣлью искусства красоты или извѣстнаго рода наслажденія, получаемаго отъ искусства, не только не содѣйствуетъ опредѣленію того, что есть искусство, но, напротивъ, переводя вопросъ въ область совершенно чуждую искусству — въ метафизическія, психологическія, фізіологическія и даже историческія разсужденія о томъ, почему такое-то произведеніе нравится однимъ, а такое не нравится или нравится другимъ, дѣлаетъ это опредѣленіе невозможнымъ. И какъ разсужденіе о томъ, почему одинъ любитъ грушу, а другой мясо, никакъ не содѣйствуетъ опредѣленію того, въ чемъ состоитъ сущность питанія, такъ и рѣшеніе вопросовъ о вкусѣ въ искусствѣ (къ которому невольно сводятся разсужденія объ искусствѣ) не только не содѣйствуетъ уясненію того, въ чемъ состоитъ та особенная человѣческая дѣятельность, которую мы называемъ искусствомъ, но дѣлаетъ это уясненіе совершенно невозможнымъ.

На вопросъ о томъ, что такое то искусство, въ жертву

которому приносятся труды миллионовъ людей, самыя жизни людскія и даже нравственность, мы получили изъ существующихъ эстетикъ отвѣты, которые все сводятся къ тому, что цѣль искусства есть красота; красота же познается наслажденіемъ, получаемымъ отъ нея, и что наслажденіе искусствомъ есть хорошее и важное дѣло. Т. е., что наслажденіе хорошо потому, что оно наслажденіе. Такъ что то, что считается опредѣленіемъ искусства, вовсе и не есть опредѣленіе искусства, а есть только уловка для оправданія существующаго искусства. И потому-то, какъ ни странно это сказать, несмотря на горы книгъ, написанныхъ объ искусствѣ, точнаго опредѣленія искусства до сихъ поръ не было сдѣлано. Причиною этому то, что въ основу понятія искусства положено понятіе красоты.

V.

Что же такое искусство, если откинуть путающее все дѣло понятіе красоты? Последнія и наиболѣе понятныя опредѣленія искусства, независимыя отъ понятія красоты, будутъ слѣдующія: искусство есть возникшая еще въ животномъ царствѣ отъ полового чувства и отъ склонности къ шръдѣятельности (Шиллеръ, Дарвинъ, Спенсеръ), сопровождаемая пріятнымъ раздраженіемъ нервной энергіи (Грантъ-Алленъ). Это будетъ опредѣленіе фізіолого-эволюціонное. Или: искусство есть проявленіе во внѣ, посредствомъ линий, красокъ, жестовъ, звуковъ, словъ, эмоцій, испытываемыхъ человекомъ (Véron). Это будетъ опредѣленіе опытное. По самымъ послѣднимъ опредѣленіямъ Sully, искусство будетъ: „the production of some permanent object or passing action, which is fitted not only to supply an active enjoyment to the producer but to convey a pleasurable impression to a number of spectators or listeners quite apart from any personal advantage to be derived from *).

*) Производство нѣкотораго пребывающаго или переходящаго предмета, способнаго не только доставлять дѣятельное удовольствіе производящему, но еще и пріятное впечатлѣніе извѣстному количеству зрителей или слушателей совершенно независимо отъ какой-нибудь получаемой при этомъ личной выгоды.

Несмотря на преимущество этих опредѣленій передъ опредѣленіями метафизическими, основанными на понятіи красоты, опредѣленія эти все-таки далеко не точны. Первое опредѣленіе фізіолого-эволюціонное неточно потому, что оно говоритъ не о самой дѣятельности, составляющей сущность искусства, а о происхожденіи искусства. Опредѣленіе же по фізіологическому воздѣйствію на организмъ человѣка неточно потому, что подъ его опредѣленіе могутъ быть подведены многія другія дѣятельности человѣка, какъ это и происходитъ въ новыхъ эстетикахъ, въ которыхъ къ искусству причисляютъ приготовленіе красивыхъ одеждъ и пріятныхъ духовъ и даже кушаній. Опредѣленіе опытное, полагающее искусство въ проявленіи эмоціи, неточно потому, что человѣкъ можетъ проявить посредствомъ линій, красокъ, звуковъ, словъ свои эмоціи и не дѣйствовать этимъ проявленіемъ на другихъ, и тогда это проявленіе не будетъ искусствомъ.

Третье же опредѣленіе Sully неточно потому, что подъ производство предметовъ, доставляющихъ удовольствіе производящему и пріятное впечатлѣніе зрителямъ или слушателямъ безъ выгоды для нихъ, можетъ быть подведено показываніе фокусовъ, гимнастическихъ упражненій и другія дѣятельности, которыя не составляютъ искусства, и, наоборотъ, многіе предметы, впечатлѣніе отъ которыхъ получается непріятное, какъ, напримѣръ, мрачная, жестокая сцена въ поэтическомъ описаніи или на театрѣ, составляютъ несомнѣнныя произведенія искусства.

Неточность всѣхъ этихъ опредѣленій происходитъ отъ того, что во всѣхъ этихъ опредѣленіяхъ такъ же, какъ и въ опредѣленіяхъ метафизическихъ, цѣлью искусства ставится получаемое отъ него наслажденіе, а не назначеніе его въ жизни человѣка и человѣчества.

Для того, чтобы точно опредѣлить искусство, надо прежде всего перестать смотрѣть на него какъ на средство наслажденія, а разсматривать искусство, какъ одно изъ условій человѣческой жизни. Разсматривая же такъ искусство, мы не можемъ не увидѣть, что искусство есть одно изъ средствъ общенія людей между собой.

Всякое произведеніе искусства дѣлаетъ то, что воспринимающей вступаетъ въ извѣстнаго рода общеніе съ производившимъ или производящимъ искусство и со всеми тѣми, которые одновременно съ нимъ прежде или послѣ его восприняли или воспримутъ то же художественное впечатлѣніе.

Какъ слово, передающее мысли и опыты людей, служить средствомъ единенія людей, такъ точно дѣйствуетъ и искусство. Особенность же этого средства общенія, отличающая его отъ общенія посредствомъ слова, состоитъ въ томъ, что словомъ одинъ человѣкъ передаетъ другому свои мысли, искусствомъ же люди передаютъ другъ другу свои чувства.

Дѣятельность искусства основана на томъ, что человѣкъ, воспринимаемая слухомъ или зрѣніемъ выраженія чувства другого человѣка, способенъ испытывать то же самое чувство, которое испыталъ человѣкъ, выражающей свое чувство.

Самый простой примѣръ: человѣкъ смѣется и другому человѣку становится весело, плачетъ — человѣку, слышащему этотъ плачь, становится грустно, человѣкъ горячится раздражается, а другой, глядя на него, приходитъ въ то же состояніе. Человѣкъ высказываетъ своими движеніями, звуками голоса бодрость, рѣшительность, или, напротивъ, уныніе, спокойствіе, и настроеніе это передается другимъ. Человѣкъ страдаетъ, выражая стономъ и корчамъ свое страданіе, и страданіе это передается другимъ; человѣкъ высказываетъ свое чувство восхищенія, благоговѣнія, страха, уваженія къ извѣстнымъ предметамъ, лицамъ, явленіямъ, и другіе люди заражаются, испытываютъ тѣ же чувства восхищенія, благоговѣнія, страха, уваженія къ тѣмъ же предметамъ, лицамъ, явленіямъ.

Вотъ на этой-то способности людей заражаться чувствами другихъ людей и основана дѣятельность искусства.

Если человѣкъ заражаетъ другого и другихъ прямо, непосредственно своимъ видомъ или производимыми имъ звуками въ ту самую минуту, какъ онъ испытываетъ чувство, заставляетъ другого человѣка зѣвать, когда ему самому зѣвается, или смѣяться, или плакать, когда самъ чему-либо

смѣется или плачетъ, или страдаетъ, когда самъ страдаетъ, то это еще не есть искусство.

Искусство начинается тогда, когда человѣкъ съ цѣлью передать другимъ людямъ испытанное имъ чувство снова вызываетъ его въ себѣ и извѣстными виѣшними знаками выражаетъ его.

Такъ, самый простой случай: мальчикъ, испытавшій, положимъ, страхъ отъ встрѣчи съ волкомъ, рассказываетъ эту встрѣчу и, для того, чтобы вызвать въ другихъ испытанное имъ чувство, изображаетъ себя, свое состояніе передъ этою встрѣчей, обстановку, дѣль, свою беззаботность и потомъ видъ волка, его движенія, разстояніе между нимъ и волкомъ и т. п. Все это, если мальчикъ вновь при рассказѣ переживаетъ испытанное имъ чувство, заражаетъ слушателей и заставляетъ ихъ пережить все, что и пережилъ рассказчикъ, — есть искусство. Если мальчикъ и не видалъ волка, но часто боялся его и, желая вызвать чувство испытаннаго имъ страха въ другихъ, придумалъ встрѣчу съ волкомъ и рассказывалъ ее такъ, что вызвалъ своимъ рассказомъ то же чувство въ слушателяхъ, какое онъ испытывалъ, представляя себѣ волка, — то это тоже искусство. Точно такъ же будетъ искусство то, когда человѣкъ, испытавъ въ дѣйствительности или въ воображеніи ужасъ страданія или прелесть наслажденія, изобразилъ на полотнѣ или мраморѣ эти чувства такъ, что другіе заразились ими. И точно такъ же будетъ искусство, если человѣкъ испыталъ или вообразилъ себѣ чувство веселья, радости, грусти, отчаянія, бодрости, унынія и переходы этихъ чувствъ одного въ другое и изобразилъ звуками эти чувства такъ, что слушатели заражаются ими и переживаютъ ихъ такъ же, какъ онъ переживалъ ихъ.

Чувства, самая разнообразныя, очень сильныя и очень слабыя, очень значительныя и очень ничтожныя, очень дурныя и очень хорошія, если только они заражаютъ читателя, зрителя, слушателя, составляютъ предметъ искусства. Чувство самоотреченія и покорности судьбѣ или Богу, передаваемое драмой; или восторга влюбленныхъ, описываемое въ романѣ;

или чувство сладострастія, изображенное на картинѣ; или бодрости, передаваемой торжественнымъ маршемъ въ музыкѣ; или веселья, вызываемаго пляской; или комизма, вызываемаго смѣшнымъ анекдотомъ; или чувство тишины, передаваемое вечернимъ пейзажемъ или убаюкивающею пѣсней, — все это искусство.

Какъ только зрители-слушатели заражаются тѣмъ же чувствомъ, которое испытывалъ сочинитель, это и есть искусство.

Вызвать въ себя разъ испытанное чувство и, вызвавъ его въ себя, посредствомъ движений, линий, красокъ, звуковъ, образовъ, выраженныхъ словами, передать это чувство такъ, чтобы другіе испытали то же чувство, — въ этомъ состоитъ дѣятельность искусства. Искусство есть дѣятельность человѣческая, состоящая въ томъ, что одинъ человекъ сознательно, извѣстными внѣшними знаками передаетъ другимъ испытываемыя имъ чувства, а другіе люди заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ.

Искусство не есть, какъ это говорятъ метафизики, проявленіе какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; не есть, какъ это говорятъ эстетики-физиологи, игра, въ которой человекъ выпускаетъ излишекъ накопившейся энергіи; не есть проявленіе эмоціи внѣшними знаками; не есть производство пріятныхъ предметовъ, главное — не есть наслажденіе, а есть необходимое для жизни и для движенія къ благу отдѣльнаго человека и человѣчества средство общенія людей, соединяющее ихъ въ однихъ и тѣхъ же чувствахъ.

Какъ благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами, всякій человекъ можетъ узнать все то, что въ области мысли сдѣлало для него все человѣчество, можетъ въ настоящемъ, благодаря способности понимать чужія мысли, стать участникомъ дѣятельности другихъ людей и самъ, благодаря этой способности, можетъ передать усвоенныя отъ другихъ и свои, возникшія въ немъ, мысли современникамъ и потомкамъ; такъ точно, и благодаря способности человека заражаться посредствомъ искусства чувствами другихъ людей, ему дѣлается доступно въ области чувства все то, что пережило до него человѣчество, дѣ-

даются доступны чувства, испытываемыя современниками, чувства, пережитыя другими людьми тысячи лѣтъ тому назадъ, и дѣлается возможной передача своихъ чувствъ другимъ людямъ.

Не будь у людей способности воспринимать все тѣ переданныя словами мысли, которыя были передуманы прежде жившими людьми, и передавать другимъ свои мысли, люди были бы подобны звѣрямъ или Каспару Гаузеру.

Не будь другой способности человѣка — заражаться искусствомъ, люди едва ли бы не были еще болѣе дикими и, главное, разрозненными и враждебными.

И потому дѣятельность искусства есть дѣятельность очень важная, столь же важная, какъ и дѣятельность рѣчи, и столь же распространенная.

Какъ слово дѣйствуетъ на насъ не только проповѣдями, рѣчами и книгами, а всеми тѣми рѣчами, которыми мы передаемъ другъ другу наши мысли и опыты, такъ и искусство, въ обширномъ смыслѣ слова, проникаетъ всю нашу жизнь, и мы только нѣкоторыя проявленія этого искусства называемъ искусствомъ, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова.

Мы привыкли понимать подъ искусствомъ только то, что мы читаемъ, слышимъ и видимъ въ театрахъ, концертахъ и на выставкахъ, зданія, статуи, поэмы, романы... Но все это есть только самая малая доля того искусства, которымъ мы въ жизни общаемся между собой. Вся жизнь человѣческая наполнена произведеніями искусства всякаго рода, отъ колыбельной пѣсни, шутки, передразниванія украшеній жилищъ, одежды, утвари — до церковныхъ службъ, торжественныхъ шествій. Все это дѣятельность искусства. Такъ что называемъ мы искусствами въ тѣсномъ смыслѣ этого слова не всю дѣятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выдѣляемъ изъ всей этой дѣятельности и которой придаемъ особенное значеніе.

Такое особенное значеніе придавали всегда все люди той части этой дѣятельности, которая передавала чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія людей, и эту-то малую

часть всего искусства называли искусствомъ въ полномъ смыслѣ этого слова.

Такъ смотрѣли на искусство люди древности: Сократъ, Платонъ, Аристотель. Такъ же смотрѣли на искусство и пророки еврейскіе, и древніе христіане; такъ же понималось оно и понимается магометанами и такъ же понимается религіозными людьми народа въ наше время.

Нѣкоторые учителя человѣчества, какъ Платонъ въ своей Республикѣ, и первые христіане, и строгіе магометане, и буддисты часто даже отрицали всякое искусство.

Люди, смотрящіе такъ на искусство въ противоположность нынѣшнему взгляду, по которому считается всякое искусство хорошимъ, какъ скоро оно доставляетъ наслажденіе, считали и считаютъ, что искусство, въ противоположность слову, которое можно не слушать, до такой степени опасно тѣмъ, что оно заражаетъ людей противъ ихъ воли, что человѣчество гораздо меньше потеряетъ, если всякое искусство будетъ изгнано, чѣмъ если будетъ допущено какое бы то ни было искусство.

Такіе люди, отрицавшіе всякое искусство, очевидно, были не правы, потому что отрицали то, чего нельзя отрицать, одно изъ необходимыхъ средствъ общенія, безъ котораго не могло бы жить человѣчество. Но не менѣе неправы люди нашего европейскаго цивилизованнаго общества, круга и времени, допуская всякое искусство, лишь бы только оно служило красотѣ, т. е. доставляло людямъ удовольствіе.

Прежде боялись, какъ бы въ чело предметовъ искусства не попали предметы, развращающіе людей, и запрещали его все. Теперь же только боятся, какъ бы не лишиться какого-нибудь наслажденія, даваемого искусствомъ, и покровительствуютъ всякому. И я думаю, что послѣднее заблужденіе гораздо грубѣе перваго и что послѣдствія его гораздо вреднѣе.







177/17

42-

WYŻSZA SZKOŁA
PEDAGOGICZNA W KIELCACH
BIBLIOTEKA

100664

Biblioteka WSP Kielce



0159435