

# **«ВСЕОБЩЕЕ НАЧЕРТАНИЕ ТЕОРИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ» БАХМАНА**

**ЧАСТЬ I. ПЕРЕВЕЛ С НЕМЕЦКОГО  
М. ЧИСТЯКОВ**

**МОСКВА, В ТИПОГР. ЛАЗАР. ИНСТИТУТА ВОСТОЧ.  
ЯЗЫКОВ, 1832**

**Судьба теории изящных искусств подобна судьбе всех теорий, кои, будучи следствиями высшей потребности ума, предполагающей известную степень думовой зрелости, рождаются позже, образуются медленнее. В постепенном развитии жизни человеческой много проходит времени, прежде нежели ум ощутит необходимость единства для хаоса познаний, коими, в первых порывах пробужденного любопытства, обогащается безотчетно. Посему умозрение всегда было самым поздним плодом развивающейся жизни. Но в отношении к изящным искусствам сие высшее напряжение умственной деятельности должно было подвергнуться большему замедлению в пробуждении и развитии, чем в других отраслях знания: и потому теория изящных искусств далеко отстала от прочих теорий. Это неудивительно! Мир изящных искусств сам есть дело рук человеческих. Тогда как прочие ветви знания, имеющие предметом своим действительность, находили пред собой готовую пищу, которою внимание и наблюдательность могли овладевать беспрепятственно: для теории изящных искусств должно было еще созидать материю. Целые тысячелетия проведены были родом человеческим в зиждательных опытах: и между тем мир изящных искусств все еще зиждется. Без сомнения, он не может и не должен никогда достигнуть совершенной полноты:**

ибо это достижение, положив предел творческой деятельности духа, прекратило бы жизнь его. Но для того чтоб доставить пищу и побуждение умозрению, творческое одушевление должно было предварительно раскрыть себя во всех главнейших направлениях и, так сказать, насытиться деятельностью. Тогда только могло оно обратить на себя внимание досужного ума и пробудить в нем желание, разглядев и оценив совершенные им подвиги, углубиться в самого себя, счестся с своими силами и подвести общий систематический итог их произведениям. Так действительно и случилось. Первые опыты умозрительного исследования изящных искусств явились тогда, когда художественная деятельность, под благословенным небом древней Эллады, отживала пору роскошнейшего своего цветения, проявив себя в творениях, составляющих доселе блистательнейшее ее украшение. Платон, современник

296

великих художников золотого века Периклова и сам начавший с художеств свое образование, первый обратил философическое внимание на изящное и покусился уловить его таинственную сущность в определенные понятия. Но сии покушения, отличавшиеся возвышенностью взглядов и глубиной результатов, слишком были далеки от систематического единства, которое есть венец умозрения. Многообъемлющий предприимчивый ум Аристотеля, ученика Платонова, сделал было попытку соорудить, из наблюдений над прекрасными произведениями искусства, цельную и связную теорию, ограничивавшуюся приложением к одним изящным

изделиям собственно поэзии. Сей-то попытке обязана происхождением своим знаменитая Аристотелева «Поэтика», игравшая столь шумную роль во времена последующие. Но, по несчастью, творец ее, слишком запасшись опытностью и любовью к порядку, под руководством великого учителя, не наследовал от него того святого одушевления, которое одно дает жизнь мертвому скелету теории. Посему покушение его, кроме собственной безуспешности, не могло и в других возбудить соревнования. Отсюда летописи эстетического умозрения, во времена греко-римской древности, отличаются удивительною скудостью. Имена Лонгина, Дионисия Галикарнасского, Цицерона, Квинтилиана, Блаженного Августина одни мелькают в их пустоте, на обломках немногих счастливых идей и любопытных заметок. Таким образом, умозрительное изучение (теория) изящных искусств младенствовало во все продолжение древнего мира и, не успев нигде развиться до систематической полноты, погибло, вместе с прочими отраслями древнего образования, во мраках, отяготевших над временами средними.

Много протекло веков, прежде нежели род человеческий пробудился из мертвого усыпления, в которое повержен был разрушением древнего мира. Сие пробуждение, по общим законам человеческого бытия, должно было начаться искусствами. И действительно, первым признаком жизни обновившегося человечества было поэтическое одушевление, извлекавшее гармонические звуки из цитр трубадуров и менестрелей. Но ее полное развитие началось не прежде, как при полном развитии творческой деятельности на святых гробницах минувшего. Бессмертные памятники древнего искусства, обратив на себя внимание пробудившегося духа, раскрыли и воспитали в нем сию

деятельность: и шестнадцатый век был то же для оюневшей Европы, что век Перикла для Древней Греции. Творческое одушевление вступило тогда снова в свой зенит: и любопытство освежившегося разума, естественно, должно было возбудиться великостью подвигов, в коих оно проявилось.

Самый старинный опыт умозрительного розыскания об изящном, после пробуждения человеческого духа в обновленной Европе, есть творение Августина Нифа, появившееся в начале XVI века в Риме, колыбели и средоточии изящной деятельности воскресшего мира. Оно состоит из двух книг, из которых первая

297

имеет предметом изящное (*de pulchro*), а последняя — любовь (*de amore*). Быв написано в честь Иоанны, принцессы Арагонской, оно преимущественно посвящено описанию ее *телесной красоты*, которая, по мнению розыскателя, может существовать только при *гармоническом соотношении разнообразия частей с единством целого* (*quod partes habeat plures distinctas, figuris difformes, naturis vero dissimilares, ea videlicet ratione inter se et ad totum se habentes, ut ex cuiusvis membri quantitate totius pulchri corporis quantitas reddatur*)<sup>1</sup>. Густыми слоями лежит на нем схоластическая пыль, глубоко въевшаяся во все отрасли умственной человеческой деятельности в продолжение веков средних. Вскоре за ним начали появляться в Европе и преимущественно в Италии — отчизне искусств — другие, более или менее дельные, попытки изъяснить природу изящного. Но все они, не исключая опыта, изданного певцом Иерусалима<sup>2</sup>, пресыщены до избытка тонкостями и отвлеченностями, перенятыми у

худо выразумленного Аристотеля, и нимало не расширили пределов истинного понятия об изящном, как в самом себе, так и в приложении к искусствам. Один только ученый испанец Ал. Лоп. Панциано, врач Карла V, принимавшийся неудачно за стихотворство, сделал также неудачное — но, по своей возвышенности над младенческим бессилием века, очень важное — покушение возвести к твердым началам изящную деятельность духа человеческого относительно поэзии, чрез дополнение силою собственного мышления Аристотелевой «Пиитики», которая сама в себе казалась ему нецельным отрывком. На сей конец он составил так названную им «Философию поэзии по разумению древних» («*Philosophia antiqua poetica*»), начинающуюся действительно философическим разложением потребностей и сил человеческого духа: творение, не разрешившее предположенной себе задачи, но достопримечательное в летописях теории изящных искусств как первый опыт самостоятельности в исследованиях важнейшей области художнического действия.

Между тем Италия, коей Европа обязана была первыми искрами возрождения, как бы исключительно посвятив себя деятельности на новом поприще, не могла удосужиться и собраться с силами для полного самообозрения. Сделавшись рассадником художников, она не произвела ни одного мыслителя, который осветил бы умственным созерцанием тайны изящества, столь коротко ей знакомые. Даже — что, по-видимому, очень странно, но по существу дела весьма понятно, — при напряженных покушениях изведать и определить законы художнического действия, которые иногда она предпринимала, искусство почти совершенно погибало под формами знания<sup>3</sup>. Таковую участь

испытала поэзия в творении ученого юриста Гравины «О началах поэзии» («Della ragion poetica»). Существо и достоинство сего *искусства*, которое по преимуществу носит имя *творческого*, должно было, по его мнению, состоять не более как в поэтическом правдоподобию, посредством

298

которого дух человеческий, даже и тогда, когда обольщается, получает направление к истине: ибо поэзия первоначально и существенно есть не что иное, как «знание всех божественных и человеческих вещей, облеченное в фантастические и гармонические образы» («nell'origin sua la poesia é la scienza delle umane e divine cose, convertita in imagine fantastica ed armoniosa»<sup>4</sup>). Мысль богатая, если б только *знание* у Гравины означало что-нибудь побольше трудом и потом добытой учености! Выше его смотрел и далее видел Л. Муратори, коего опыт «О совершенной итальянской поэзии» («Della perfetta poesia Italiana») явился почти в одно время с Гравининым. Здесь он намеревался разыскать тайны поэтического искусства *психологически*, в силах духа человеческого, и составить их систематическое начертание. Творение сие обильно многими, хотя не слишком глубокими и остроумными, но между тем очень дельными и для своего века не совсем обыкновенными, мыслями: несмотря на то, главные основные идеи, на которых оно создано, также односторонни и неверны. Муратори не досмотривал существенного различия между искусством и знанием: посему поэзия для него все еще не более как *дщерь и служительница нравственной философии*. С сей точки зрения определял он достоинство искусственных

произведений по мере их житейской пользы и, между прочими чудными тонкостями, допустил разделение *доброго* или *здорового вкуса* на *плодотворный* (*buon gusto fecondo*) и *бесплодный* (*buon gusto sterile*). Вообще сие творение обличает в нем мыслящего ученого, для которого недостаточно было повторять и распространять чужие положения, но который, однако, не имел столько философического духа, чтобы продолжать счастливо оттуда, где кончается Аристотелева «Пиитика». Подобные ж недостатки и достоинства принадлежат его «Размышлениям о добром вкусе в знаниях и искусствах» («*Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*»), изданным под вымышленным именем Ламиндо Пританио. Это слишком уже методическое направление продолжало господствовать в Италии до половины XVIII века, когда строгость схоластики изгнана была французским легкомыслием, но не заменена философическою степенностью, которая б могла укрепить дух испытательности до желания и возможности проникать далее поверхности вещей. В сию категорию входят творения графа Альгаротти и аббата Беттинелли: последнего опыт «О энтузиазме в изящных искусствах» («*Dell'entusiasmo delle belle arte*») не совсем без достоинства и пользуется известностью. Творение М. Малеспины «О законах изящного» («*Delle leggi del bello*») отличается только большею обширностью в приложениях: ибо, собрав кое-как понятие изящества из опытных наблюдений, усиливается оправдать оное обратным разложением по частным явлениям живописи и зодчества.

Но не таков был ход теории изящных искусств в других странах обновленной Европы. Франция, Англия и Германия — представительницы

ее умственного образования и политической деятельности на позорище нового мира — едва поспевая за Италией в художественном *действовании*, обогнали ее очень рано в умственных разысканиях. Дух философической испытательности, пробужденный Бакном, окриленный Декартом и укрепленный Лейбницем, проник во все области человеческой деятельности: и искусства, как торжественнейшие ее проявления, не укрылись от его зоркого ока. Только сии три страны, по естественному порядку вещей, оказали себя столько же различными друг от друга в розысканиях о природе и законах изящных искусств, сколько в прочих отраслях философической исследовательности и в движениях политической жизни.

Франция — страна ветреного легкомыслия, как будто усвоившая себе сангвинизм нового европейского мира, — с той же беглой живостью принялась за область изящной деятельности духа человеческого, как и за все, что ни обращало на себя ее внимания. Отсюда странные несообразности и противоречия между намерениями и исполнением, встречающиеся в ее разысканиях об изящном, точно так же, как и во всех явлениях умственной ее жизни. Французские мыслители, в коих преимущественно прошедшее столетие не имело недостатка, хотели философически разработывать внутреннюю природу изящества и искусства; и между тем дичились заглядывать во глубину духа человеческого, где идеи истинного, доброго и изящного соединяются и разделяются. Они хвастались независимостью от всяких предрассудков; но между тем оковывали творческий дух и преломляли взор здравого



вкуса множеством условных мелочей, обязанных важностью своей национальным предрассудкам. Нельзя, конечно, не сознаться, что тонкое чувство и живое воображение помогало им собирать богатую жатву дельных и наставительных замечаний о явлениях изящного в искусственных произведениях; но сии замечания ограничивались всегда изящною поверхностью художественных изделий и не углублялись никогда до их внутреннего корня, не доступного наблюдательности опыта. Это одно уже может объяснить и извинить странный образ мыслей известного остроумца Ст. Евремонта о поэзии, признававшегося добродушно, что сие искусство, на его глаза, требует «особого рода гения, который не очень дружно уживается с здравым смыслом» («un génie particulier qui ne s'accommode pas trop bien avec le bon sens»<sup>5</sup>); или эстетическое любезничанье Фонтенеля и Ля-Мотта, знаменитых паркетных мудрецов XVIII века, из коих первый полагал, что вся тайна поэтического очарования состоит в «приятной раздражительности», производимой в душе «занимательностью, новостью и необыкновенностью изобретения», соединенного с «тонкостью и нежностью отделки»; а последний признавал началом творческого одушевления «сладкий чад» («douces vapeurs»), упоевающий воображение без оскорбления «умной и приятной разборчивости» («choix judicieux et agréable»)<sup>6</sup>

300

которая составляет главную стихию искусства. Первый опыт степенных разысканий французского ума о свойствах изящного представляет известное «Рассуждение об изящном» («Traité du beau») И.–П. де

Крузаса (Crousaz). Сей наблюдатель, которому нельзя отказать в тонкости и разборчивости суждения, полагал *изящество в разнообразии, единстве, правильности, порядке и соотносительности*<sup>7</sup>. Не довольно ясно определено у него, что разумеет он под разнообразием, но *единство*, кажется, означает у него отношение всех частей к одной цели, *правильность* состоит в равномерном отношении частей между собою; *порядок* определяется известною постепенностью (*dégradation*) между частями; а *соотносительность* есть не что иное, как единство, приправленное разнообразием, *правильностью и порядком* в каждой части (*unité assaisonnée de variété, de régularité et d'ordre dans chaque partie*)<sup>8</sup>. Сие чисто механическое понятие об изящном, собранное из беглых наблюдений над наружною его корою, сделалось общею темою всех последующих французских умозрений. Аббат Ж.–Б. Дю–Бо (Du–Bos) расширил его далее пределов стихотворства, коим обыкновенно ограничивались все предшествовавшие исследования изящного, в своих «Критических размышлениях о поэзии и живописи» («*Réflexions critiques sur la poésie e/t/ sur la peinture*»). Размышления сии, сколь ни шатки в основаниях и ни скудны в приложениях, замечательны по распространению в них кругозора французской испытательности, чрез снесенне двух искусств, о коих взаимном отношении дотоле и слуха не было. Полнее еще и строже в отношении к форме — «Опыт об изящном» («*Traité du beau*»), патера И.–М. Андре, который в известном смысле может быть назван первым французским эстетиком: ибо до него ни одному французскому остроумцу не входила в голову мысль измерить всю область изящных искусств с равным соображением и равною последовательностью, по одному высшему началу. Но этот первый эстетик

был профессор математики. Очень строго и единоследственно вел он все свои умствования об изящном и даже умел прикрыть логическую наготу их красивой одеждою, сотканною не без вкуса, но в нем самом не было ни искры эстетического чувства. Посему изящное было для него не более как и для его предшественников — *приятным единством*, определяемым *соразмерностью с целью в подражание природе*<sup>9</sup>. То же самое понятие — но только с большею диалектической стройностью и обширностью, переходящею иногда в болтливость, — развито в слишком известном «Возведении изящных искусств к одному началу» («Les Beaux arts réduits à un même principe») аббата К. Батте. Только подражание природе стеснено у него в пределы подражания — *природе изящной*. Творение сие богато хорошими замечаниями и дельными указаниями: а потому не без права в свое время пользовалось известностью и уважением. Более изъяснено притязаний на философическое глубокомыслие, но менее имело достоинства — «Искусство

301

чувствовать и судить в делах вкуса» («Art de sentir et de juger en matikre de goût») — аббата Серана де ля Тур. Наконец, из всех французских мыслителей только один — слишком знаменитый не слишком чистою славою — вождь и глава энциклопедистов, Д. Дидерот, обнаружил было высшее направление в исследовании изящного, принявшись с строгим и неподдельным усердием за преобразование эстетики по философическим основоположениям. Его «Исследование об изящном» («Discours sur le beau»), и

еще более «Письмо о драматической поэзии» («Sur la poésie dramatique») изобилует мыслями, обличающими голову светлую и твердую, стремящуюся проникнуть глубже в сокровенные тайны искусства. Но сие благородное стремление всегда почти претыкается и изменяет самому себе. Если б Дидерот был побогаче эстетическим чувством, то его крепкий рассудок освоился бы скорее и теснее с областью изящества. Но при крайней скудости чувства он только что смешивал эстетическую занимательность с чисто нравственною; и — что всего хуже — беспрестанно запутывался в сети вертопрашного суемудрия, слывшего в то время модною философиею. Вместо того, чтобы твердыми шагами преследовать цель свою, он поревался туда и сюда в своих умствованиях и почитал себя вполне довольным, когда успевал поддержать всеми неправдами мнение, отличающееся новостью и странностию. Дабы возвыситься над всеми предрассудками, он предался слепо и безотчетно — природе. Но между тем внутренняя сущность природы была не больше ему знакома, как и всем тогдашним модным философам, величавшимся именем *голов твердых*. Отсюда суждения его более запутали, чем объяснили природу искусств и законы изящества. Мармонтелева «Пиитика» («Poétique française») и «Опыт о вкусе» («Essai sur le goût»), д'Аламбертовы «Размышления об употреблении и злоупотреблении философии в делах вкуса» («Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la philosophie en matière de goût») и Монтескю «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства» («Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art»), назначенный первоначально для «Энциклопедии» — отличаются большею умеренностью, но зато менее имеют оригинальности и существенного достоинства. «Словарь изящных

искусств» («Dictionnaire des beaux arts») Миллена и «Разыскания о природе и законах воображения» («Recherches sur la nature et les loix de l'imagination») К. де Бонстеттена перенесли то же направление в настоящее столетие. Коротко сказать — Франция, в лице знаменитейших представителей своего просвещения, выказывала постоянно дух живой и тонкой наблюдательности при исследованиях изящного, так, как и во всех своих умственных действиях, не углубляясь в природу духа человеческого, где творческая сила имеет свой корень и начало и откуда тайны искусства могут и должны получать свое полное разрешение.

302

В Англии — отчизне спокойного размышления, выражающей собой как бы меланхолический темперамент новой Европы — и изящное, сделавшись предметом умственного испытания, было преследуемо с степенною важностью, не столько в вещественных своих явлениях, сколько в тех действиях, кои оно производит чрез них на душу человеческую — точно так, как и все прочие предметы, удостоенные от ней философического внимания. Одно это направление дает уже преимущество эстетическим подвигам Англии пред французскою чисто механическою работою. Но — к сожалению — сие преимущество не было ею вполне исчерпано. Английские мыслители проникали, конечно, дальше поверхности искусственных произведений, по которой скользила французская ветренность, ибо обращались внутрь души человеческой, где сокрывается ключ к изъяснению всех человеческих действий, и чрез разрешение сил ее, покушались

разработать природу изящного психологически; между тем они останавливались слишком рано — в низших, так сказать, слоях духовной атмосферы — и не возвышались туда, где в таинственном свете ума почивает чистый образ верховного *изящества*<sup>10</sup>. Отсюда ощутительная — часто даже намеренная — недокончанность в их разысканиях, которая однако, имеет неотъемлемое достоинство потому же, что, обрываясь на половине пути, оставляет пробудившееся любопытство неудовлетворенным и располагает его, при удобнейших обстоятельствах, ринуться далее. Несмотря на сию нарочную остановку испытательности, путь, на коем стояли английские мыслители, был так покот и скользок, что они часто без собственного ведома заговаривались и в результате своих исследований заходили далее, чем сколько предполагали. Вообще их самонаблюдательность снабдила теорию изящного богатыми замечаниями об участии, которое приемлют в ощущении изящества различные ветви нашего духовного организма: чувственность, рассудок, воображение, нравственное чувство и страсти; хотя то, чем, собственно, ощущение сие от всех прочих отличается, оставалось для них загадкою. Первый британский мыслитель, предпринявший изъяснить понятие изящного и предложить некоторые уроки для вкуса, был известный граф Шефтсбери. Он и не думал составлять полную систему эстетики; но его мысли об изящном рассеяны повсюду в тех из его исследований, где он умствует о добродетели и энтузиазме. Преимущественно богат такими мыслями опыт его «О свободе остроумия и нравности» («*Essay on the freedom of wit and humour*»), где он особенно рассуждает об отношении комического к изящному, позволяя себе иногда с добродушною веселостью софистические

шалости. По его понятию, *изящное* в основании тождественно с *добрым* непосредственно действует на нравственное чувство. Путь, проложенный им, продолжал Ф. Готчезон, глава известной школы шотландских моралистов, в своем «Исследовании происхождения

303

наших понятий об изяществе и добродетели» («Inquiry into the origin of our ideas of beauty and virtue»). Но он еще менее, чем Шефтсбери, имел притязания на составление полной теории изящного. Его намерение было только вообще показать, каким образом по его мнению, понятия *изящества* и *добродетели* сходятся вместе. Между тем у него есть уже намеки и на *безусловное изящество*. Там, где остановились Шефтсбери и Готчезон, там начал и продолжал знаменитый парламентский оратор, Эдм. Берк, образовавшийся для гражданского красноречия в школе Вильяма Питта. В своем «Философическом исследовании происхождения наших понятий о высоком и изящном» («Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful») он изложил полную теорию эстетики. Но какую теорию? Вместо того чтоб отыскивать происхождение ощущений *высокого и изящного* во внутренней глубине духа человеческого, где он действует самостоятельно, независимый от механического давления животной чувственности, Берк со всею своею психологическою прозорливостью осудил себя пресмыкаться на дне ее, не возвышаясь далее области страстей, в коих духовная наша природа принимает, конечно, участие, поколику они суть человеческие, а не чисто животные страсти.<sup>11</sup>

Отсюда неудивительно, что он мог основать ощущение высокого на физическом ужасе и не умел иначе представить себе изящества, как под убранством женоподобной изнеженности и любезности. Собственное чувство должно было обличить его в лживости сей теории, если бы он не позаботился заглушить его остроумными софизмами. Далее шагнул Ал. Герард, шотландский ученый–мыслитель, в двух своих знаменитых опытах «О вкусе» («Essay on taste») и «О гении» («Essay on genius»). По началам и методу Готтесона, начал он с разрешения внутреннего чувства, которое назвал вообще *вкусом*, и, разлагая сие чувство, имел удовольствие насчитать в нем не менее шести особенных чувств, и именно: чувство *нового*, чувство *высокого*, чувство *подражания*, чувство *гармонии*, чувство *смешного*, чувство *добродетели* и чувство собственного *изящества* (*sense of beauty*) или *вкус* в теснейшем смысле. Для образования вкуса требовалось, по его мнению, соединение всех исчисленных шести элементов с деятельным соучастием *рассудка*. Продолжая свои исследования, он старался показать, каким образом *вкус*, так понимаемый, зависит от воображения, на какие предметы обращается, как относится к страстям нашим. И, несмотря на сие странное размежевание чувства изящного, много дельного находится у Герарда. Существование *здорового вкуса*, коего суждения имеют справедливое притязание на всеобщность, доказывал он аналогиею *общего здравого чувства* (*common sense*), служащего основанием *здоровому* человеческому *смыслу*, с коим оно на английском языке и одно имя носит. *Гений* поставлен им в ряду душевных сил особою силою, которая, по его мнению, тождественна с силою изобретательности.



**Изыскания Дав. Юма о первообразе (of the standard of taste) и о**

304

нежности (of the delicacy of taste) вкуса низвели было изящное в пределы опрятного приличия или благообразности, которая одна могла интересовать прозаическую душу знаменитого скептика. С чувством более теплым и шагом более смелым шествовал по следам Герардовым Г. Гом, лорд Кемс, коего «Руководство к критике» («Elements of criticism») замечательно по влиянию, произведенному им под конец прошедшего века в Германии. При изъяснении понятия об изящном Гом нисколько не опередил Герарда. Только при конце своего творения он предлагает некоторые общие замечания о *добром вкусе*, который, подобно Герарду, сравнивает с *здравым человеческим смыслом*: до философических же оснований, с коих должна начинаться критика, он едва касается — да и то в прибавлении. Но это прибавление показывает, как много мог бы сделать сей остроумный мыслитель для теории изящного, если б по общему направлению умственного английского образования не дичился умозрения. Впрочем, творение его тем полезнее по обширности частных взглядов, коими определяется отношение изящного к душевным силам. В том же точно духе и с теми же недостатками составлены «Опыты о природе и началах вкуса» («Essays on the nature and principles of taste») Арх. Ализона. Сей образ мыслей получил прекрасное приложение к вещественным явлениям творческой силы в «Опыте об искусствах, обыкновенно именуемых подражательными» («Essay on the arts commonly called imitative») знаменитого

Вил. Джонса, приложенном к его «Восточным переводам»<sup>12</sup>. Здесь сей знаменитый индолог хотел показать, что поэзия и музыка, хотя обладают силою изображать подражательно человеческие нравы, заимствуют свое действие не от подражания, а от сочувствия (*sympathy*), которое возбуждают: так представления, откликающиеся в нас нежными ощущениями, суть собственно *изящны*, а изображения ужасных и разрушительных страстей, возбуждающие в нас потрясающее сочувствие, суть собственно *высоки*. То же самое приложение Ф. Робертсон, в своем «Исследовании изящных искусств» («*An inquiry into the fine arts*»), думал распространить еще далее, взявшись разбирать все искусства по мере их действия на глаз, ухо и душу. Прочие эстетические труды англичан — не исключая известного «Опыта о критике» («*Essay on criticism*») Попа, отличающегося только прекрасною версификацией, и знаменитых «Уроков о риторике и изящных письменах» («*Lectures on rhetoric and belles lettres*») Блера, изложенных языком благородным и чистым, не заслуживают особого внимания. Таким образом, Англия, при исследовании изящного постоянно оказывала себя столь же основательною и осторожною, как и в прочих отраслях своей деятельности, хотя именно сия-то осторожность и мешала ей достигнуть совершения, к которому она часто, без собственного ведома, ненарочно, подходила очень близко.

Германии — как области систематической мечтательности, меньше робкой, чем английская медлительность, и больше степенной,

чем французское легкомыслие, — Германии суждено было, перепытав стези внешней и внутренней опытности во всех направлениях умственной жизни, напасть наконец на высшую точку зрения для исследования изящного, точно так же как и для всех отраслей знания. Позже Франции и Англии вступила она на поприще новой жизни и нового мышления, но оставила их далеко за собою; и, быв прежде ученицею их, в настоящие времена едва ли не угрожает им и всему просвещенному миру умственным рабством, преимущественно в законодательстве изящной словесности. Переход сей совершился весьма быстро, но наблюдательное око может различить три главные ступени эстетического ее образования, определяемые тремя эпохами, равно важными в летописях не только германского, но и всего европейского просвещения.

Эпоха первая начинается с развития философического духа в Германии могущественным гением великого Лейбница. Сам Лейбниц слишком был возвышен для своего века, и потому его философия, отгласившаяся полным, звучным и гармоническим эхом, спустя целое столетие, в Шеллинговом тождествословии (*Identitätslehre*)<sup>13</sup>, в свое время должна была исчезнуть в пустоте, ее окружавшей. Но — из произведенного ею философического движения в Германии родился и образовался знаменитый Хр. Вольф, имевший великое влияние на ученость почти всего прошедшего века. Вольф не был глубок и возвышен в своих философических идеях, но зато — в высочайшей степени ясен и строг в их изложении. Он относился к Лейбницу точно так же, как Аристотель к Платону, и подобно ему заслониł собой великого своего учителя, хотя точно так же ненадолго. Несмотря на обширный круг, начертанный им для философии, сам

он не почтил изящного ни даже беглым взором. Но в его школе и по его началам воспитался А.–Г. Баумгартен, который первый возымел мысль представить полную и связную теорию изящного, по философической методе и началам, или, лучше сказать, философию изящного. Сию мысль осуществил он в отдельном творении, для которого сам же первый вымыслил новое имя «Эстетики» («Aesthetica»), перешедшее с тех пор во всеобщее достояние просвещенного мира. Уже самое имя сие показывает пределы, коими ограничивался кругозор Баумгартена. Верный началам Вольфа, коего вся философия состояла, так сказать, в заклеивании опыта математическою формою, он начал свои исследования с чувственных впечатлений, собираемых с изящных явлений, и посредством логической обработки сосредоточил все их в отвлеченном понятии чувственного совершенства (*perfectio sensibus percepta*), игравшего славную роль в Лейбницевоу метафизике и Вольфовом нравоучении, которое и возвел таким образом на степень *дефиниции* всякого *изящества*. Под именем *чувственного* разумел он такое *совершенство*, которое, не позволяя обнимать себя ясными понятиями, доступно только ощущению, но ощущению духа мыслящего,

306

постигающего идею *совершенства* — и посему не один только механический результат чувственных впечатлений, а сопровождаемый вместе тайным участием мысли, скрывающейся иногда в темных представлениях. Сие понятие было им развито с большей удовлетворительностью для рассудка, чем для вкуса. По строгой математической методе произвел он

из него различные роды изящного, как чувственно совершенного, и противопоставил им различные роды *безобразного*. Но будучи мало знаком с искусствами, он не мог распространить приложение своей теории далее поэзии и красноречия — да и то ограничиваясь почти одною только древнею латинскою словесностью. Несмотря на сии недостатки, «Эстетика» Баумгартенова, как родоначальница германского философствования об изящном, имеет неотъемлемые права на внимание и уважение. Сколь ни темно и неопределенно понятие совершенства, на котором сооружено все ее здание, оно содержало в себе довольно жизненности, для того чтобы возбуждать и питать эстетическое одушевление в душах, отверзтых для впечатлений прекрасного: и наука об изящном, считавшаяся дотоле мелочью, недостойною умственного взора, с тех пор получила вес и достоинство для любителей размышления. Следствия сии оказались неукоснительно. Друг и товарищ Баумгартена, Г.—Ф. Мейер, был вместе ревностный ученик его. Еще до появления Баумгартеновой «Эстетики» он старался распространять ее начала своими уроками и особою учебною книгою, изданною на немецком языке под именем «Первоначальных оснований изящных наук» («Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften»). Голос Мейера имел вес и силу, ибо, несмотря на свою нерушимую верность вольфианизму, в философических своих творениях, обнаруживал он довольно самомыслительности. Но чувством и вкусом он не мог похвастаться пред своим другом, и потому не лучше его успел в наукообразном приложении новоизобретенного начала *совершенства* даже к изящной словесности. Тем не менее сие начало вместе с новым именем эстетики, под сению Вольфовой философии, пустило корни свои

повсюду в Германии. Голоса, естественно, должны были разделиться, когда дело доходило до точнейшего определения понятия о совершенстве, для произведения из него уставов здравого вкуса. Но несмотря на сие разногласие, для облегчения возможности прилагать сей логический призрак к обсуждению и оценке искусственных произведений, единодушно признана была необходимость прибегнуть к ветхому Аристотелеву началу подражания природе, понимаемому различно по различию образов воззрения на самое основное понятие совершенства. Много потрудился знаменитый Моисей Мендельзон над прагматическим изложением сего начала, сообразно Баумгартенову первоначальному образу воззрения. Дальше уклонился от него ученый И.–Г. Сулцер, издатель обширного Эстетического словаря, названного им «Всеобщею теориею изящных искусств» («Allgemeine Theorie der schönen Künste»),

307

покусившись утвердить изящное на зыбкой середине между совершенным и добрым. Еще далее простерся К. Мориц, сочинитель многих весьма дельных рассуждений об изящном и об искусствах, требуя, чтобы совершенство, возбуждающее бескорыстное ощущение изящного, было выражением соотносительности великого здания природы. Наконец, совсем исторгся из границ бессмертный И. Винкельманн, творец знаменитой «Истории древнего искусства» («Geschichte der Kunst des Altertums»), который, желая применить свои возвышенные понятия об идеальном изяществе к философическому началу и не простираясь в философии далее вольфианского понятия о совершенстве,

порывался на крилах эстетического одушевления в выпренную страну платонизма и, исчезая чувством во мраках метафизической бездны, прострающей об-он-пол мира явлений, восклицал в святых восторгах благоговения, что истинное изящество, как высочайшее совершенство, обитает в едином *всесовершенном* — боге!<sup>14</sup> Такая зыбкая неопределенность основного понятия об изяществе, давшая повод остряку Риделю потрунить насчет немецких эстетиков в предисловии к своей собственной «Теории изящных искусств и наук» («*Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*»)<sup>15</sup>, где он сам, однако, ни шагом не опередил их, — побудила Лессинга, остроумнейшего и вместе основательнейшего из мыслителей своего века, предоставить проблематическое понятие чувственного совершенства судьбе своей и ограничиться началом подражания природе, в своих розысканиях об искусстве и суждениях об искусственных произведениях, сколь ни мало удовлетворительным казалось сие начало самому ему<sup>16</sup>. То же самое было принято в основание и руководство Энгелем, для архитектурного построения области поэтического действия, которое произведено было им не без успеха и не без достоинства<sup>17</sup>. Отсюда также изъясняется и та благосклонность, с коей в конце прошедшего столетия принят был в Германии Баттё, обработанный Адольфом Шлегелем и Рамлером<sup>18</sup>. Тем не менее, однако, германская мыслительность не могла расстаться с желанием и надеждою обработать сие заветное понятие систематически и развить из него самодеятельно полную теорию изящных художеств. Это подало повод к происхождению многих учебных книг и систематических опытов эстетики, между коими не совсем неприметно поглощены потоком времени труды: И.–Х. Кенига, Г.–С. Штейнбарта, А.–Ф. Бюшинга,

Е. Шнейдера, А.–Г. Шотта, К. Мейнерса. Между ними наилучший опыт учебного изложения эстетической теории по началу Баумгартенова совершенства принадлежит И.–И. Эшенбургу, достопочтенному ученому мужу, который в юности своей не без успеха занимался поэзией и до самой глубокой старости не переставал действовать, в качестве писателя и наставника, для образования вкуса и распространения любви к изящному. Его «Начертание теории и литературы изящных наук» («Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften»),

308

несмотря на устарелость идей и форм, весьма долго держалось в своем кругу, даже и тогда, когда другие теории были уже во всеобщем обороте. Не столь любимо, но не меньше уважаемо было «Очертание теории и истории изящных наук» («Grundril der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften») И.–А. Эбергарда — хотя оно и не удовлетворило вполне долгим ожиданиям и шумным надеждам, ему предшествовавшим. Впрочем, это был уже плод совсем запоздалый. Дух германский, еще прежде совершенного своего раздружения с опытом, начал, видимо, сучать опытным понятием об изяществе, влачимым по бессущной пустоте логического совершенства. Уже Г. Платнер покушался в своей «Новой антропологии» заменить сие понятие психологическим разрешением чувства изящного; но он принялся за дело слегка и не только не поправил его, а еще больше испортил — ограничив природу изящества какою–то легкой исподовольностью (*leichte Allmählichkeit*), прокрадывающейся тихо в душу. Настояла потребность



решительнейшего действия.  
Неудовлетворительность опыта возбудила против него ожесточение, которое не могло иначе кончиться, как совершенным переворотом во всей системе германской мыслительности. Это было сделано Кантом: и тогда *опытный* способ исследования изящного, основанный Баумгартеном на началах Вольфа — несмотря ни на какие усилия ревнителей древнего учения — рушился и погиб, кажется, невозвратно.

Революция, произведенная Кантом, составляет *вторую эпоху* как для философии вообще, так и, в частности, для эстетики. В Германии Кант превратил совершенно систему мышления, подкопав до основания *опыт*, владевший дотоле всеобщей доверенностью, и заставив, как новый Коперник, вопреки общему верованию, обращаться не понятия вокруг вещей, а вещи вокруг понятий. Отсюда его обращение к душе, как единственной производительнице знания и ручательнице истины, сообщившее критический характер и тон всей его философии. Само собою разумеется, что изящное, обратив на себя внимание великого мыслителя, должно было также стряхнуть с себя всю вещественную кору, слепленную из опытных наблюдений, и разоблачиться до той простой наготы, в коей оно является среди чистых недр мыслящего духа. Так как сам Кант, после раннего своего «Опыта об ощущении высокого и изящного» («*Beobachtungen über Gefühl des Erhabenen und Schönen*»)<sup>19</sup>, долго не обращал особенного внимания на эстетическую деятельность духа человеческого, то некоторые из бесчисленных его сектантов — между коими находился и остроумный Рейнгольд — покушались сами произвести из его «Критики чистого разума» начало для теории изящного<sup>20</sup>. Но наконец явилась Кантова «Критика

силы судительной» («Kritik der Urteilskraft»<sup>21</sup>), почти исключительно посвященная разложению изящной деятельности духа, которая своею необыкновенностью изумила самих кантианистов. Подобно английским

309

философам, из которых Юму обязан он был первым шагом всего своего философствования, Кант начал с разрешения чувства изящного, но действовал решительнее и самовластнее и посему пробрался несравненно далее. Анатомическим ножом исследования вскрыл он недра души до самых простейших начал чистого мышления; но между тем во всем сокровенном музее категорий, перерытом им с необыкновенно строгою дозорчивостью, не оказалось ни одного понятия, коего преждеопытного штемпеля достаточно было для сообщения предметам возможности пробуждать в душе собственно эстетическое наслаждение. Однако Кант тем не затруднился и рассек узел, допустивши, что основание изящного наслаждения состоит именно в том, что оно не сопровождается никаким понятием. Это было в существе дела не что иное, как заключение в логическую формулу понятия о *бескорыстии*, признанном уже и в вольфианской школе за неотъемлемую принадлежность чувствования изящного. Но дабы спасти понятию сему вещественность в собственной своей философии, которая была для него не иным чем, как системою построения понятий, Кант нашелся принужденным допустить, что сие чувствование и сопряженное с ним наслаждение есть следствие соразмерности с нашей *судительной силой*, которая, находясь на середине между *рассудком* и *разумом*, без ведома их запечатлевает

явление предположением в них *единства цели*, отыскиваемой ею охотно даже и там, где она никак найти его не может. Таким образом, в основание изяществу поставлено было им неслыханное начало соразмерности с целью без цели (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), сделавшееся эстетическим лозунгом кантианистов. Само собою разумеется, что изящное чрез то должно было превратиться в *трансцендентальный призрак*, как и все прочие звенья Кантовой философии. Несмотря на свою нагую бессущность, сие понятие изящного было так мастерски обработано Кантом, что составило средоточие цельной и связной системы, с прагматическим, хотя и скудным, применением к искусствам. По его изъяснению, искусство было не что иное, как самовыражение человечества, коего эстетическое совершенство должно определяться мерою обратной приблизительности к человеческой природе. Понимаемое таким образом, оно распадалось для него, по различию средств выражения, на три главные ветви: искусства *говорящие*, искусства *образовательные* и искусства, основанные на *изящной игре ощущений* (*die Kunst des schönen Spieles der Empfindungen*). К последним относил он музыку, коей, следовательно, в кругу искусств, начинавшихся у него *поэзией*, доставалось, наряду с *расцветчиванием* (*Farbenkunst*), самое низшее место. Вообще должно заметить, что особенный предмет Кантовых изысканий составляло изящное в *природе*, а не в *искусствах*, коих он касался только слегка и мимоходом. С особенной строгостью обращено было в них внимание на различие между собственно *изящным* и *высоким*, коему последнему в основание поставлялась видимая несоразмерность с

*судительную силу*, возбуждающая, однако, чрез приведение намекаемой ею *беспредельности* в тайное соприкосновение с чувством, сознание высокого человеческого достоинства. Много также новых и тонких замечаний находится в них и о *комическом*. Несмотря на свою хладную наготу, Кантов трансцендентализм, уединившийся от всякого сообщения с живою вещественностию, воспламенил чудный энтузиазм в головах германских. Поэтическое добродушие великого Шиллера признало в нем высочайшую степень развития эстетической жизни, коей превышечувственное происхождение и достоинство были ему так знакомы, и облекло всею прелестью поэзии мертвенный скелет его, в прекрасном стихотворении, известном под именем «Царства форм» («Das Reich der Formen») <sup>22</sup>. Правда, между самыми приверженцами *критицизма* нашлись мыслители, кои, не позволяя умозрению похищать у них живое участие, приемлемое сердцем и чувством в наслаждении изящными явлениями природы и искусства, упирались всячески спасти его. Из них первый К.–Г. Гейденрейх, соединявший в себе с мыслителем поэта, покусился, в своей «Системе эстетики» («System der Aesthetik»), сдружить как–нибудь Кантов формализм с — так названным от него — началом *чувствительности* (Empfindsamkeit). Но этого имени одного достаточно уже было, чтоб возбудить против него всех прочих кантианистов и возбранить многим новым, светлым и дельным, мыслям, от него предложенным, доступ в новое учение. Несколько времени господствовала в Германии неограниченная вера в безусловную непогрешительность Канта. И тогда–то потянулся длинный ряд систем, опытов, отрывков, рассуждений и

других сочинений, для защищения, объяснения и расширения эстетических основоположений Канта. Но между ними столь же мало было взаимного согласия, как и между различными покушениями изъяснить многие другие догматы критицизма. Замечательны из них преимущественно труды: К.–В. Снелля, Л. Бен–Давида, док[тора] Михаелиса, К.–Ф. Шмидт–Физельдека, К.–Л. Першке. Невозможно, однако ж, было, по естественному ходу ума человеческого, чтобы сей суеверный энтузиазм к Канту мог долго держаться. *Критицизм* Кантов в самом себе носил семена разрушения. Обсекая пытливость умозрения, чрез утверждение непреходимой пропасти между разумением и природою, он только что раздражал ее. Тщетно старался он запугать испытующий разум *антиномиями*: сии самые антиномии только что подстрекали желание разрешить их догматически и попытать сил своих над таинственным *x*, древо познания коего воспрещено было ему так строго. Сам Кант почувствовал наконец сие изменническое любопытство и поспешил укрыться под сень веры, произведенной им из *практического разума* (die Praktische Vernunft). Сюда же перенес он и изящное, дабы спасти его всеобщенность и непреложность посреди влияний зыбкого чувства. Определить незыблемое *предлежательное* начало изящного — ему всегда казалось невозможным, ибо изящное никогда не

могло быть для него результатом известного соотношения между явлениями и духом человеческим. Но он решился позволить себе подозрение, что сие событие нашего разумения может иметь *подлежательное* — равно непреложное — начало в

превышечувственном субстрате существа человеческого, требуемом верою *практического разума*. *Изяцное* превратилось, таким образом, у него в символ нравственно *доброто*, представляющего высочайшую степень *соразмерности человечества*, в своей недоступной разуму (трансцендентальной) чистоте *с самим собою*. Отсюда наслаждение поэтическое, составляя как бы переход от грубого раздражения чувственности к чисто нравственному самоуслаждению, признано было им, по естественному следствию понятий, за надежнейшее средство облагородствования и возвышения человеческой природы из состояния животности к чистой практической автономии. Но все это не могло надолго упрочить безусловного торжества Кантовых эстетических основоположений, равно как и всей его философии. Самым злейшим противником их — после Эбергарда, снисшедшего наконец до притворного равнодушия и презрения к тщетно поборяемому *критицизму*, — объявил себя знаменитый Гердер, который с ожесточением и едкостью, не всегда извинительными, истерзал, в своей «Каллигоне»<sup>23</sup> («Kalligone») Кантову «Критику силы судительной», как уродливый состав нелепостей, проповедующих совершенное безвкусие, посрамительное для здравого человеческого смысла. Сам, однако, он не предложил ничего в замену сокрушаемой теории: ибо *начало людскости* (Humanitätsprinzip), коим он руководствовался в своих эстетических суждениях, теряется также в таинственных мраках неопределенного чувства, которое едва допускает скептическое различие всеобщих понятий *истинного, добротото и изяцного*. Посему голос его не имел влияния на судьбу эстетики. Между тем, поелику вера в Канта начала уже колебаться в самой Кантовой школе, многие другие

мыслители, не изменяя вполне своему учителю, стали позволять себе некоторые отклонения от него в построении основоположений эстетических. Остроумные «Опыты» В. Гумбольдта, брата знаменитого А. Гумбольдта, занимают не последнее место в сей категории<sup>24</sup>. Сюда же принадлежат «Римские занятия» («Römische Studien») К.–Л. Фернова, который сам был художник, живописец, но променял искусство на знание. Между учебниками, составленными в том же духе и тоне, замечателен опыт «Систематической энциклопедии изящных искусств» В.–Т. Круга. Также заслуживает уважительное воспоминание «Опыт эстетики» И.–Г. Грубера, составленный в форме диссертации на латинском языке. Но — час Кантовой философии скоро пробил; и учение об изящном должно было совлечь с себя едва поношенную одежду критицизма, для того чтобы явиться в новой блистательнейшей и торжественнейшей форме: «Наукословие» («Wissenschaftslehre») Фихтево, продолжив Кантов трансцендентализм

312

до *nes plus ultra* идеалистического исступления, вызвало *третью эпоху* умственной германской жизни, которая изменила совершенно порядок вещей во всем, а следовательно и в эстетических умозрениях.

Сия *третья эпоха* начинается Шеллингом, отцом нынешней германской философии. Муж, поистине великий и дивный, соединяя в себе исполинский ум с исполинской фантазией, не мог остановиться на крайней точке *трансцендентального идеализма*, на которую вознесся вслед за Фихте, но, опершись своею обширною опытностию на краеугольном камне

натуральной философии, шагнул далее и утвердился в высшем пункте зрения, откуда природа и дух слились для него в одно великое целое. Пункт сей находится в идее *безусловного тождества*, намекнутого уже Лейбницевою предустановленною гармониею (*harmonia preestabilita*). Во свете сей идеи, все трансцендентальные построения духа человеческого — а следовательно, и изящное — получили высочайшую *предлежательную* вещественность, без малейшего ущерба своей идеальности. После того как началом и первообразною формою всякого бытия и всякого действия признано было *безусловное тождество*, дух должен был только сознательно воссоздавать то, что производится бессознательно *природою*. Это суть два полюса жизни или действительного *проявления бесконечного в конечном*. Сие проявление совершается в них по закону *тройственности*, образуемой соединением двух противоположностей, составляющих условие являемости, в совершительном единстве, которое есть непреложное начало бытия. Два противоположные фактора, из коих слагается *духовная жизнь*, суть: *познание* и *действие*. Их совершительное единство выражается *художническим творчеством*, в коем столько же мысленного одушевления, сколько деятельной работы. Плод художнического творчества — *искусство* — есть посему торжественнейшее проявление духовной жизни. Его идеал — *изящное* — есть гармония истинного и доброго. Такова была точка зрения на искусство и на изящество, установленная творцом системы *трансцендентального идеализма* («*System des transcendentalen Idealismus*»). Сей новый взгляд, обещавший полное удовлетворение всем требованиям и полное соглашение всех притязаний в умственной тяжбе изящного, только что запутанной Кантом, произвел



удивительное брожение в Германии. С жаром ухватилась за него кипящая молодежь, соскучившаяся под Кантовою тяжелою схоластическою ферулою. Начались толки: посыпались объяснения, распространения, применения: образовались розыскания, теории, системы. Новое понятие об изящном и искусствах было развито со всею методическою строгостию, единоследственностью, связью и полнотою в систематических опытах Г. Лудена, Ф. Аста, А. Мюллера и других бесчисленных. Знаменитые братья Шлегели (Фридрих и Август

313

Вильгем) обработали его *прагматически*, прилагая преимущественно к произведениям поэзии в ее синхронистическом соотношении с историею человечества. Сам Гете, в своих «Пропилеях» («Propyläen») <sup>25</sup>, позволял гению своему испытывать и судить самого себя, по уложению Шеллингову. Неоспоримо, применения сии послужили в величайшее благо искусству и имели ощутительно действительное влияние на характер и судьбу поэзии. Чрез них возвратила она свое достоинство, погибавшее прежде под тяжестью школьных дефиниций или ускользавшее из-под щупа психологических розысканий, и явилась снова, во свете идеального *одушевленного* созерцания, *языком богов*, глаголом творящего духа, поведающим дивные тайны жизни, во глубине его сокрытые. Но сие самое одушевление, к коему воззывало Шеллингово учение об изяществе, быв простерто за пределы благоговейного философического смирения пред святилищем истины, послужило эстетическому умозрению в пагубу. Очарованная вскрывшимся пред

ней чудным светом, мечтательность захотела прочесть в нем все сокровеннейшие тайны искусства. Она пыталась подстеречь и уловить все биения внутренней жизни творческого духа в таинственном общении с идеею изящного; вслушаться в их внутреннейшие отношения, отыскать таинственный ключ образуемых ими аккордов и положить их на размеренные и разочтенные ноты. Невозможность уловить их бессущную простоту в ясные и определенные понятия заставляла ее прибегать беспрестанно к образам, искованным разгоряченною фантазиею, и, подобно древним Титанам, громоздить их друг на друга, дабы завоевать ими недоступный Олимп безусловного изящества. Но сии затеи естественно должны были погребаться под собственною тяжестью. Тщетно иступленный смысл истощал весь запас логических тонкостей и все богатство фантастических красок: он задыхался в невещественной пустоте об—он—пол вещественности, и усилия его оканчивались почти всегда шумным гулом многосоставных слов и длинным рядом алгебраических формул. Было время, когда Аст, излагая в своем «Искусствословии» («System der Kunstlehre») отношение между философию, религию и искусством, утверждал со всею методическою официальностью, что *философия* есть «познание конечного в бесконечном», *религия* есть «видение бесконечного в конечном», а *искусство* — разумеется, творческое — есть «созерцание и представление безусловной гармонии конечного и бесконечного»; и — вероятно, для большего приближения к общему разумению — позаботился очувствовать сию великую тайну мудрости в математической схеме треугольника<sup>26</sup>. Чем страннее, необычайнее, ярче и заносчивей были подобные выходки, тем больше возбуждали они

удивления. В «Афоризмах об искусстве» («Aphorismen über die Kunst») проф. Герреса, оказавшего себя во многих других опытах умным и светлым мыслителем, «поваренное искусство» называется «пластикою текучего» («Plastik des Flüssigen»); а парфюмирование — «музыкой запахов» («Musik

314

der Dufte»)<sup>27</sup>. Фридрих Шлегель в ранних своих *опытах* — коих промахи искупаются обилием истинно возвышенных мыслей — *называл зодчество* — «застывшею музыкою» («gefrorene Musik») и величал *историка* — «вспять обратившимся пророком» («rückwärts gekehrter Prophet»)<sup>28</sup>. Сия страсть увиваться фантастическими образами продолжается и поныне, служа для иных благовидною личиною философического шарлатанизма и обезображивая у других истинно высокие взгляды и драгоценные мысли. Нередко понятие укутывается ими до такой степени, что погибает и для смысла и для воображения. Так у Трандорфа изящное называется «объятием мира ради объятия» («das Erfassen der Welt für das Erfassen»)<sup>29</sup>: просим разгадывать! Таковы плоды метафизического исступления, произведенного в Германии Шеллинговою *системою тождества* — исступления, подававшего и подающего донныне повод к беспрестанному возникновению различных теорий изящного, из которых каждая находит свой более или менее обширный приход, благоговеющий пред ней с более или менее изученным одушевлением, и которые все ранее или позже отходят друг за другом на общее место безмятежного покоя — в шкафы библиотек и исторические предисловия новых систематиков. Но в

бесчисленном множестве фанатических энтузиастов нового учения были и умеренные мыслители, заключавшие себя в должных границах любомудрия и принешие теории изящного существенную пользу, благоразумным применением к ней нового философического взгляда. Между ними особенное счастье у нас в России послужило Бахману, коего творение, давно известное в нашей литературе по слухам и отрывкам, теперь все является в переводе.

Перевод Бахмановой «Теории искусств» отличается достоинствами, еще редкими в нашей литературе. Кроме недавнего перевода Бахмановой же «Логики», сделанного в С[анкт-]П[етер]бургской Духовной академии<sup>30</sup>, мы не знаем других опытов переложения на русский язык ученой, философской книги, где бы в равной степени совмещались правильность, чистота и благородство выражения с верностью, точностью и вразумительностью.

Утонченно–искусственная номенклатура новой немецкой философии передана без варварского насилия отечественному языку. Благодаря умению переводчика, в диалектическом машинизме теории не слышно тяжелого скрыпа педантизма. Коротко сказать, творение Бахмана, в настоящем переводе, не будет казаться пугалом для образованной не официально ученой публики. Это тем приятнее, что перевод сей принадлежит молодому студенту Московского университета. Истинно русские, считающие сие высокое святилище наук средоточием просвещения великой империи, без сомнения, порадуются вместе с нами успехам в мысли и в языке, коих труд сей есть приятное ручательство. Молодой переводчик посвятил его своим товарищам, студентам Московского университета, для которых творение

**Бахмана, за недостатком других пособий на отечественном языке,**

**315**

может быть полезно, при благоразумном употреблении. Посему, дабы столь похвальное усердие достигло вполне своей цели, мы поставили обязанностью войти в подробное исследование разных систем теории изящного, которое одно только может сохранить юную любознательность, среди колебания мнений и толков, на прямой, истинной точке зрения. Те, кои внимательно просмотрели краткое изложение судьбы теории изящных искусств, нами представленное, легче и вернее поймут истинное достоинство Бахманова опыта и воспользуются им надежнее и прочнее.

Обозревая многочисленные формы, кои теория изящных искусств принимала в различные времена у различных народов, нельзя не заметить, что их разномыслие и разногласие основывается на исключительном пристрастии к одному из трех главных деятелей всякого, а следовательно, и эстетического познания. Все, доступное нашему ведению, слагается из двух элементов: *идеального*, постижимого уму чрез внутреннее созерцание (ноумен), и *вещественного*, осязаемого чувственностью чрез внешнее наблюдение (феномен). Сии два элемента, в своем нераздельном соединении переходя чрез ощущение в собственность сознания, уловляются разумом в *понятии*, сообщающем образуемому из них предмету познавательную вещественность. Таким образом, каждое сознание, и следовательно познание изящного, предполагает три данные, без которых оно не может существовать как определенное событие (факт) разумения. Это суть:

**воззрения, понятия и идеи, соответствующие трем главным познавательным способностям души: чувственности, разуму и уму. Каждое из сих трех данных, в свою очередь, служило для мыслителей единственной точкою отправления и исключительною темою умственного исследования. Отсюда происходят три главные образа воззрения, к коим могут быть возведены все различные проявления умственной деятельности при составлении теории изящных искусств, равно как при всяком умозрении. Это суть: эстетический эмпиризм, эстетический критицизм и эстетический трансцендентализм, коих в древние времена представителями были Аристотель, Лонгин и Платон и которым в новейшие времена соответствовали не лица, а целые нации: Франция, Англия и Германия. Сия последняя, обнявши поочередно все сии три способа исследования под трансцендентальным углом зрения, сообщила эмпиризму методическую стройность чрез Баумгартена, возвысила критицизм до философической полноты Кантом и явила высочайший образец систематического трансцендентализма в Шеллинге. Так как в Бахмане мы признали ученика школы Шеллинговой, то обратим здесь внимание на достоинства и недостатки эстетического трансцендентализма, коего теория Бахмана есть не полное, но живое отглашение.**

**Приникать в таинственное святилище ума, где в светозарной сени идей почивают вечные первообразы бытия, составляющие**

**небесное наследие духа человеческого, и доведываться там разрешения тайн изящества, просиявающего сквозь**

наружную кору искусственных произведений, есть, без сомнения, дело великой и существенной важности для умозрительного исследования мира художеств. Явления изящных искусств тогда только позволяют разгадывать истинное свое значение и достоинство, когда дышущая в них таинственная гармония жизни открывает себя умственному взору в превысечувственном созерцании *идеи безусловного изящества*. Иначе при виде Зевеса Фидиева пробуждалось бы одно добродушное сожаление о своде храма, долженствовавшем неминуемо сокрушиться о величественное чело восставшего громовержца. Мрак, в коем почивает идея безусловного изящества, не совсем недоступен ведению. Отражаясь в живом зеркале сознания более или менее ясными отлучами, она позволяет уловлять себя в светлые образы одушевленной фантазии (идеалы), из которых разум может вырабатывать логические абстракты, допускающие себя развивать и свивать в целость систематического единства. Таким образом, составляется *метафизика изящного*, довершающая, вместе с *метафизикой истинного и доброго*, целость *трансцендентальной философии*. Ея существенная необходимость для теории изящных искусств не подлежит сомнению: ибо она только одна может сообщить ей философическую полноту, основательность и непреложность. Но теория изящных искусств весьма осторожно должна пользоваться ея содействием. Ничто не может быть для ней опаснее метафизического исступления. Увлекаясь им, она подвергается опасности упустить из виду существенность, которая должна составлять главнейший предмет ее изысканий и затеряться в беспредельных пустынях бесплодного умозрения. Тем менее можно доверять метафизике изящного исключительное право созидать теорию

изящных искусств собственной силою, без всякого чуждого содействия, как то делается в *эстетическом трансцендентализме*. Сколь ни безусловна должна быть вера наша в *идею*, все остается возможность усумниться и спросить, не произвольны ли понятия, коими она определяется. Конечно, нисходя от *идеи* к *явлениям*, можно прицеплять к ним эфирную ткань умозрения и таким образом вплетать в нее свидетельства опыта. Но кто поручится, что сии свидетельства не вынуждены тирански диалектической пыткой или не подобраны лукаво софистической хитростью для защиты ложных мечтаний? Сам опыт получает голос и право свидетельствовать не иначе как свыше и может служить решению умозрительных задач только тем, что раскрывает внутри нас изъясняющее начало; бесконечною же своею частностию возбуждает всегда опасение касательно общих положений, на нем основываемых. Итак, теория изящных искусств превратится в паутину, развевающуюся по воздуху, если дозволит себе ограничиться *эстетическим трансцендентализмом*. Она может быть проста в началах, тонка в различениях, строга в выводах, плодovitа в результатах, но ее приложение

317

к изящным искусствам всегда останется проблематическим, пока сама она будет уединяться в надоблачных пустынях метафизики.

По счастью, Бахманова «Теория искусств» не такова. Она заимствовала у Шеллингова *трансцендентализма* идеальное одушевление, коим просветлены все ее взгляды; но сохранила себя постоянно в пределах благоразумной осторожности. Последняя часть ее,



рассуждающая собственно об искусствах, отличается особенно прагматической внимательностью к явлениям опыта. Зато, конечно, «Теория» Бахманова не может похвалиться тою высочайше симметрической стройностью и полнотой, которая ослепляет и дивит в системах Аста, Вагнера, Трандорфа, Сольгера и других решительных трансценденталистов. Но да не огорчает это юных мыслителей! Мы сами знаем, по собственному опыту, сколь обольстительны сии фантастические калейдоскопы, в коих понятия представляются в таких стройных, в таких изящных формах. Эта изящная стройность есть оптический обман, коим забавляться извинительно только детям<sup>31</sup>. По несчастью, забава сия очень легка и потому весьма соблазнительна. Молодым умам, конечно, охотнее тешиться этой калейдоскопической игрой призраков, чем рыться в хаосе действительности и собирать раздробленные ее крупницы в систематическое единство, усилиями собственного мышления. На это надобно много трудов, много терпения. Отсюда особенное пристрастие молодежи к *трансцендентальной* мечтательности, обнаруживающееся и в нашем отечестве. Мы убеждаем их вразумиться несчастными последствиями сей мечтательности, оканчивающейся или смешным шарлатанством, или жалким сумасбродством. Отправляясь в высшую страну умозрения, без запаса опытных, прагматических сведений —

В челноке

Налегке, —

шарлатаны и сумасброды скоро налетают

Через мглу,

На скалу

И кладут свою главу

Неоплаканную!<sup>32</sup>

За примерами ходить недалеко. Сколько соблазна произвело у нас известное философическое превращение *мухи в науку!* И между тем это произошло от незнания Баумейстеровых эмпирических правил силлогизма второй фигуры!<sup>33</sup> Не доказывал ли весьма недавно один самоучка *высший взгляд*, что *духовная, внутренняя* сторона музыкального искусства выражается *духовными инструментами*, потому, что *внутри их дуют?* От высокого до смешного один шаг: эту глубокую истину доказывают все сумасбродные трансценденталисты, все *верхогляды*, начиная с звездочета

318

Фалеса, свалившегося в ров<sup>34</sup>, до Историка русского народа, ударившегося в романы.

В заключение скажем, что всякое истинное познание, а следовательно, и познание изящного возможно только при участии всех сил мыслящего духа, и посему не может и не должно быть односторонне. Да и для чего ж иначе снабжены мы от всезидительной мудрости различными орудиями познания, если б одним из них могли вполне управиться с многостороннею вещественностию? Инстинкт, управляющий низшею степенью развития нашей познавательной деятельности, *чувственностию*, может быть для нас полезным обличителем и наставником. Она обогащена пятью различными орудиями приятия внешних впечатлений: и между тем не ограничивается ни одним из них исключительно, при составлении полного *опытного* понятия о предметах. Она *осматривает* их наружные формы, *ощупывает* их толщу,

***прислушивается к когезии<sup>а</sup> их частей и изведывает внутренний их состав обонянием и вкусом. Точно так же должен поступать и дух ведения в высшем своем стремлении к изучению тайнств бытия и действия. Всякое живое и полное знание — а следовательно, и теория изящных искусств — должна быть плодом совокупного гармонического действия различающего самоуглубления, созидającego умозрения и оправдывающей наблюдательности. Чувство, разум и ум должны трудиться общими братскими силами: и тогда можно ожидать полного успеха. Только не должно забывать, что строить надобно снизу, что начинать нельзя иначе как сначала.***

---

<sup>а</sup> сцепление (франц. cohnsion). — Ред.