



Н. И. НАДЕЖДИН

«Всеобщее начертание теории изящных искусств» Бахмана

Сия *третья эпоха*¹ 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 опытностью 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 предуставленною 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 воссоздать 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 доб-

рого. Такова была точка зрения на искусства и на изящество, установленная творцом системы *трансцендентального идеализма* («System des transcendentalen Idealismus»)². 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 ферулою³. 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. Лудена⁴, Ф. Аста, А. Мюллера⁵ и других бесчисленных. Знаменитые братья Шлегель (Фридрих и Август Вильгем)⁶ обработали его *прагматически*, прилагая преимущественно к произведениям поэзии в ее синхронистическом соотношении с историею человечества. Сам Гете в своих «Прописях» («Propyläen»)⁷ дозволял гению своему испытывать и судить самого себя по уложению Шеллингову. Неоспоримо, применения сии послужили в величайшее благо искусству и имели ощутительно действенное 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, поведующим 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»)⁸ отношение между философиею, религиею 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 треугольника⁹. Чем страннее, необычайнее, ярче и заносчивей были подобные выходки, тем больше возбуждали они удивления. В «Афоризмах об искусстве» («Aphorismen über die Kunst») проф. Герраса¹⁰, оказавшего себя во многих других опытах умным и светлым мыслителем, «поваренное искусство» называется «пластикою текучего» («Plastik des Flüssigen»); а парфюмированье — «музыкой запахов» («Musik der Düfte»). Фридрих Шлегель в ранних своих *опытах* — коих промахи искупаются обилием истинно возвышенных мыслей — *называл зодчество* — «застывшею музыкою» («gefrorne Musik») и величал *историка* — «вспять обратившимся пророком» («rückwärts gekehrter Prophet»)¹¹. 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 Трандорфа¹² изящное называется «объятием мира ради объятия» («das Erfassen der Welt für das Erfassen»); просим разгадывать! Таковы плоды метафизического иступления, произведенного в Германии Шеллинговою *системою тождества* — иступления, 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 любознательности и принесяшие 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<е-тер>бургской духовной академии¹³, 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 скрыша 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, 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 позна-

ния. 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 единственною 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, Лонгин¹⁴ 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 Баумгартена¹⁵, возвысила *критицизм* до философической полноты Кантом и явила высочайший образец систематического *трансцендентализма* в Шеллинге. Так как в Бахмане мы признали ученика школы Шеллинговой, 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 превышечувственном созерцании *идеи безусловного изящества*. Иначе при виде Зевеса

Фидиева¹⁶ 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 выработывать 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*. Ее 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 ее содействием. Ничто не может быть для ней опаснее метафизического иступления. 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 усомниться 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 частностью возбуждает всегда опасение касательно общих положений, на нем основываемых. Итак, теория изящных искусств превратится в паутину, развевающуюся по воздуху, если позволит себе ограничиться *эстетическим трансцендентализмом*. Она может быть проста в началах, тонка в различениях, строга в выводах, плодovitа в результатах, но ее приложение 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. 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 крупички 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!¹⁷

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!¹⁸ Не доказывал ли весьма недавно один самоучка *высший взгляд*, что *духовная, внутренняя* сторона музыкального искусства выражается ду-

ховными инструментами потому, что *внутри* их *дуют*? От высокого до смешного один шаг: эту глубокую истину доказывают все сумасбродные трансценденталисты, все *верхогляды*, начиная с звездочета Фалеса, свалившегося в ров¹⁹, до историка русского народа, ударившегося в романы²⁰.

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 вещественностью? Инстинкт, управляющий низшею степенью развития нашей познавательной деятельности, *чувственностью*, 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* их частей и изведывает внутренний их состав *обонянием* и *вкусом*. Точно так же должен поступать и дух ведения в высшем своем стремлении к изучению таинств бытия и действия. Всякое живое и полное знание — а следовательно, и теория изящных искусств — должна быть плодом совокупного гармонического действия различающего *самоуглубления*, созидающего *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*.



* От франц. cohésion — сцепление. — *Ред.*