

Теорія искусства съ точки зрѣнія Тейхмюллера.

О понятіи искусства. Умозрительно-психологическое изслѣдованіе **Евгенія Боброва**. Юрьевъ. 1894.

Разсмотрѣніе этой книги даетъ мнѣ поводъ снова возвратиться къ философіи Тейхмюллера, о которой я помѣстилъ статью въ двухъ послѣднихъ номерахъ этого журнала въ прошломъ 1894-мъ году. Въ своемъ сочиненіи: «О понятіи искусства» Е. А. Бобровъ вообще опирается на философскую систему Тейхмюллера и въ его эстетикѣ имѣетъ исходный пунктъ для своего «понятія искусства». Въ обширномъ введеніи (стр. 1 — 74) къ своей книгѣ авторъ даетъ общія понятія о Тейхмюллерѣ, объ его философской дѣятельности, основныхъ философскихъ воззрѣнійхъ и наконецъ указываетъ на сочиненія, въ которыхъ разбросанъ матеріалъ для построенія эстетической теоріи Тейхмюллера. Матеріалъ этотъ состоитъ изъ небольшихъ замѣчаній и отдѣльныхъ положеній, примыкающихъ къ тому или другому пункту философской системы этого философа: напр., къ метафизикѣ, теоріи познанія (логикѣ), психологіи и проч. *).

Кромѣ введенія книга Е. А. Боброва содержитъ *три* главы: въ первой разсматривается отношеніе эстетики къ метафизикѣ и

*) Хотя Тейхмюллеръ уже давно занимался эстетическими вопросами, что видно изъ его сочиненія, напечатаннаго еще въ началѣ его философскаго поприща и имѣющаго своимъ предметомъ теорію искусства въ древней философіи, однако онъ не успѣлъ выработать въ отдѣльности эстетики — съ точки зрѣнія своей философской системы. Поэтому и матеріалъ для нея Е. А. Бобровъ собиралъ изъ разныхъ позднѣйшихъ сочиненій Тейхмюллера, особенно же изъ вышедшаго въ свѣтъ вскорѣ послѣ смерти Тейхмюллера сочиненія „Neue Grundlegung der Psychologie und Logik“.

ставятся вопросы: что такое прекрасное? гдѣ и откуда оно является? Въ анализѣ и рѣшеніи этихъ вопросовъ авторъ становится на точку зрѣнія критической философіи вообще и системы Тейхмюллера въ частности *) и приходитъ къ слѣдующимъ заключеніямъ, которыя вкратцѣ можно выразить такимъ образомъ. Весь внѣшній міръ,—а слѣдовательно, и его прекрасные предметы, которые, повидимому, мы воспринимаемъ внѣшними чувствами,—«есть не болѣе, какъ *проекція*, т.-е. нами самими произведенное вынесеніе наружу и субстанціированіе своего собственнаго душевнаго содержанія, способностей и психическихъ элементовъ: представленій, впечатлѣній и пр., даже понятій и иныхъ логическихъ формъ. Мы проектируемъ и свое состояніе прекраснаго». Изъ этого прямо слѣдуетъ, что «прекраснаго и вообще нѣтъ внѣ насъ; и наша душа есть единственное субстанціальное мѣсто его, какъ функціи, пребыванія; слѣдовательно, прекрасное мы должны искать и изучать въ себѣ, въ своемъ духѣ» (стр. 83—84). Но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, предупреждаетъ авторъ, что «будто бы внѣ нашего «я» нѣтъ болѣе ничего, никакого внѣшняго міра или иныхъ субстанцій (кромѣ Бога)». Внѣшній міръ составляется не изъ «темныхъ и слѣпыхъ вещей по (въ) себѣ», а «построется нами, по аналогіи съ собою, изъ подобныхъ намъ по духу субстанцій, объединенныхъ въ стройную систему, куда и наше «я» входитъ какъ скромная часть, содѣйствующій агентъ или факторъ». Прекрасное происходитъ въ силу «взаимовозвратнаго общенія субстанцій между собою въ воздѣйствіи и испытываніи»,—значитъ, «опредѣленіе сущности прекраснаго есть часть метафизической задачи о взаимодѣйствіи монадъ». Какъ воздѣйствіе одной монады на другую, такъ и испытываніе этою послѣднею дѣйствія первой «суть проявленіе одной и той же основной силы движенія. Первая монада творитъ, вторая наслаждается» (стр. 85 и слѣд.).

Такъ какъ творческая дѣятельность въ искусствѣ относится

*) Хотя Тейхмюллеръ и признаетъ, что положилъ начало критической философіи Кантъ, однако онъ думаетъ, и, по моему, не безъ основанія, что Кантъ оставался невѣренъ этому началу. Вообще Тейхмюллеръ считаетъ свою систему болѣе полнымъ и вѣрнымъ выраженіемъ критической точки зрѣнія въ философіи.

вообще къ движенію *), то задачу своего сочиненія авторъ ставитъ изслѣдованіе двигательной дѣятельности въ искусствѣ въ отличіе отъ другихъ проявленій той же дѣятельности, какъ, напр., въ наукѣ, нравственности, религіи и культурно-общественной жизни.

Вторая глава составляетъ *существенную и важнѣйшую* часть сочиненія г. Боброва. Здѣсь онъ съ особеннымъ вниманіемъ разсматриваетъ искусство сравнительно съ наукою, потому что, по справедливому его замѣчанію, философы, которые болѣе другихъ занимались обработкою эстетики и оказали важныя услуги этой наукѣ, были, главнымъ образомъ, *идеалисты*, (въ числѣ ихъ, напр., Гегель и его школа) и сводили искусство или къ особому роду познанія (искусство понималось какъ смутное или чувственное познаніе), или на особую (и притомъ, сравнительно съ философіей или познаніемъ, низшую) ступень его, а вслѣдъ за этими философами неясныя отголоски ихъ теорій распространились и въ массѣ образованной публики. Однако, этому мнѣнію идеалистовъ противостоитъ первоначальное и естественное сознаніе людей, что наука и искусство — вещи различныя, что художникъ — не ученый, что цѣль науки—*истина*—есть нѣчто серьезнѣйшее, чѣмъ цѣль искусства — развлеченіе, особаго рода *наслажденіе*. Поэтому Е. А. Бобровъ считаетъ необходимымъ перейти отъ этого первоначальнаго и общаго сознанія къ подробнѣйшему и болѣе строгому изслѣдованію сходства и различія науки и искусства и ихъ точекъ соприкосновенія. Но такъ какъ, по системѣ Тейхмюллера, всѣ функціи единой души всегда координированы другъ съ другомъ, то и въ искусствѣ, какъ и въ другихъ явленіяхъ духа, участвуютъ всѣ душевныя дѣятельности; слѣдовательно, вопросъ о происхожденіи искусства сводится къ вопросу: «какія функціи признать для искусства сопроводительными или побочными» **) (стр. 109) и какія глав-

*) Тейхмюллеръ принимаетъ въ своей психологіи *три* душевныя дѣятельности: чувствительную, въ которой онъ сливаетъ въ одно и чувство и волю, познавательную, или мышленіе, и двигательную, подъ которой онъ разумѣетъ все то, что обозначается не только терминомъ „движеніе“ (когда подъ нимъ разумѣется спеціально феноменъ перемѣны мѣста въ пространствѣ), но и всѣ многочисленныя наши ощущенія, наконецъ, и все то, что выражается терминами: дѣйствіе, дѣло—въ обширномъ смыслѣ этихъ словъ.

**) Не могу не замѣтить, что слово: „сопроводительный“—гораздо удобнѣе было бы замѣнить словомъ: сопутствующій.

ными. Обсуждая этотъ вопросъ, авторъ приходитъ къ заключенію, что при нашемъ взаимодействіи съ міромъ вещей (субстанцій) чувства координируются съ другими нашими дѣятельностями въ видѣ побочнаго, различно сопровождающаго ихъ элемента, смотря по роду этихъ дѣятельностей *).

Если чувствительную дѣятельность признать побочною, то нужно найти достаточныя логическія основанія для окончательнаго и строгаго рѣшенія, которой изъ двухъ остальныхъ дѣятельностей, участвующихъ въ искусствѣ: мышленію или движенію, принадлежитъ главная роль. Это изслѣдованіе становится тѣмъ настоятельнѣе, что обѣ одинаково широко захватываютъ множество продуктовъ человѣческой дѣятельности, а между тѣмъ различіе ихъ въ этомъ участіи выражается не въ способѣ самихъ дѣйствій, а только въ побочныхъ обстоятельствахъ **).

Существенный признакъ движенія, отличающій его отъ мышленія и отъ чувства - воли, авторъ видитъ въ томъ, что мы движеніемъ участвуемъ «во взаимодействіи какъ съ нашимъ тѣломъ, такъ и вообще съ внѣшнимъ міромъ» (стр. 129), о чемъ свидѣтельствуетъ, съ своей стороны, и наше *непосредственное сознаніе*, между тѣмъ какъ оно же ясно говоритъ намъ, что наша мысль и чувство никакихъ перемѣнъ въ транссубъективномъ или внѣшнемъ мірѣ (т.-е. въ мірѣ не-«я») производить не могутъ ***).

*) Наши чувства соотвѣтствуютъ или внѣшнимъ дѣятельностямъ и поступкамъ и, когда они согласны съ *идеями красоты*, то называются *эстетическими*, или же соотвѣтствуютъ нашимъ намѣреніямъ и, когда они согласны съ *идеями добра*, то называются *нравственными*; или же, наконецъ, соотвѣтствуютъ нашей познавательной функціи и, когда согласны съ *идеями истины*, т.-е. съ *идейнымъ порядкомъ мыслимаго*, то называются *логическими* или *научными* (стр. 113).

**) Какъ, напр., въ ремеслѣ, вообще въ техникѣ, изъ обѣихъ участвующихъ дѣятельностей несомнѣнно преобладаетъ движеніе, хотя отличіе ремесленника отъ художника, по автору, состоитъ только въ томъ, что первымъ движеніемъ видоизмѣняетъ вещество, „руководясь чужими преподанными ему образцами“, а „второй производитъ эти измѣненія по собственнымъ планамъ и замысламъ, т.-е. обнаруживаетъ творчество“ (стр. 114).

***) Относительно метафизическаго процесса взаимодействія субстанцій нужно замѣтить, что въ системѣ Тейхмюллера оба момента, т.-е. и двигательный актъ *воздѣйствія* одной субстанціи, и двигательный актъ *испытыванія* этого воздѣйствія другою субстанціей, суть одинаково акты движенія и ничѣмъ другъ отъ друга не отличаются. Если они достигаютъ известной *степени напряженности*, то становятся сознательными и составляютъ то, что мы называемъ ощущеніями; если же напряженность ихъ такъ незначительна, что

До сихъ поръ авторъ разбираемой мною книги шелъ слѣдомъ за Тейхмюллеромъ, но далѣе принужденъ до извѣстной степени разойтись съ своимъ руководителемъ и пойти своимъ путемъ. Поводомъ къ тому послужило справедливо отмѣченное имъ колебаніе самого Тейхмюллера въ вопросѣ о главной функціи, отъ которой зависитъ искусство. Въ одномъ изъ прежнихъ своихъ сочиненій о «Сущности любви» (1880 г.) Тейхмюллеръ, по замѣчанію г. Боброва, всецѣло стоитъ на томъ, что въ искусствѣ главная функція—движеніе; въ позднѣйшемъ же, посмертномъ сочиненіи онъ склоняется къ тому, «что искусство есть особаго рода познаніе», разнящееся отъ научнаго только чувствами. Въ наукѣ познаніе комбинируется съ *логическими* чувствами, а въ искусствѣ—съ *эстетическими*. Въ этомъ поворотѣ мысли Тейхмюллеръ, по автору, входитъ въ противорѣчіе съ основными положеніями своего ученія о способностяхъ души и о ихъ связи другъ съ другомъ *).

Источникъ ошибки, въ которую всецѣло впади не только философы-идеалисты, но отчасти и Тейхмюллеръ, авторъ видитъ въ томъ, что какъ образъ, составляющій содержаніе искусства, такъ и мысль суть одинаково идейные элементы; поэтому весьма естественна склонность причислять къ познанію или мышленію и искусство, оперирующее надъ тѣмъ же матеріаломъ, въ обоихъ случаяхъ представляющимъ одинаково «какія-то единства**), или системы, проникнутые единою цѣлью порядки», въ которыхъ многое получаетъ свой смыслъ въ единомъ. Значить, все сводится къ *вопросу*: тождественъ ли въ мышленіи и въ художе-

они не сознаются, то рассматриваются различными естественными науками только съ феноменальной стороны, какъ явленія матеріальнаго движенія въ пространствѣ и времени.

*) Правда, самъ г. Бобровъ допускаетъ координацію съ мышленіемъ чувствъ и эстетическихъ, и этическихъ, но только, по его мнѣнію, „эта координація случайная“; существенною въ познаніи все-таки остается координація мысли съ логическими чувствами, въ искусствѣ же—съ эстетическими. Съ другой стороны, случайна и координація художественнаго произведенія, напр., съ сильными этическими чувствами, представляющая то, что называется *тенденціей*, составляющей „препятствіе для чистаго и типическаго выраженія искусства“.

**) Къ этому еще присоединяются нѣкоторыя побочныя обстоятельства, какъ, наприм., то, что одно изъ важнѣйшихъ искусствъ, поэзія, имѣетъ своимъ орудіемъ слово, которое есть символъ мысли, да и самые образы поэзіи выражаются въ формѣ мысли.

ственномъ творествѣ способъ комбинаціи идейныхъ элементовъ въ единство системы? Прежде всего авторъ отмѣчаетъ нѣкоторое различіе въ тождественномъ для обоихъ единствъ матеріалѣ: онъ не всегда одинъ и тотъ же. Какъ мышленіе, такъ и художественное творчество происходятъ на почвѣ *воспоминанія* и, въ концѣ-концовъ, стоятъ на еще *не составляющихъ знанія* (erkenntnisslos) данныхъ непосредственнаго сознанія *). Но кромѣ этихъ данныхъ въ мышленіе входитъ также и *специфическое* въ тѣсномъ смыслѣ познаніе (созерцанія—Anschauungen, понятія, сужденія, умозаключенія и проч.).

Главное же, что отличаетъ научное мышленіе отъ художественнаго творчества, состоитъ въ характерномъ «конститутивномъ признакѣ мышленія», именно въ *основномъ и единственномъ**)* законѣ этой функціи, законѣ *достаточнаго основанія*, состоящемъ въ соотносеніи какихъ-либо пунктовъ сознанія съ какой-либо точки зрѣнія (или категоріи***). Значить, говоритъ авторъ, если художественное творчество не соотноситъ «элементы сознанія по категоріямъ (точкамъ зрѣнія), то оно не есть мышленіе» (стр. 145); или, иначе говоря, для художественнаго творчества остается только одна основная функція души—движеніе.

Въ связи съ сейчасъ указаннымъ колебаніемъ Тейхмюллера, какую изъ функцій: познаніе или движеніе, признать основною для искусства, стоитъ и другой, не менѣе важный пунктъ, гдѣ авторъ считаетъ также неизбѣжнымъ разойтись съ своимъ руководителемъ. Дѣло касается именно фантазіи, одного изъ

*) Входящихъ, главнымъ образомъ, въ *значковое* или *символическое* знаніе, о которомъ было мною сказано въ статьѣ о Тейхмюллерѣ.

***) Другой законъ тождества или противорѣчія авторъ считаетъ закономъ собственно психологическимъ, а не логическимъ.

***) Здѣсь Е. А. Бобровъ касается самаго важнаго и труднѣйшаго пункта не только своего разсужденія, и далѣе, не только труднѣйшаго пункта системы Тейхмюллера, но и вообще—всей логики и теоріи познанія, разсматриваемыхъ съ точки зрѣнія какихъ бы то ни было направленій. Относительно Тейхмюллера я еще напомню, что, по оригинальности его философской системы и по ея отличію отъ господствующихъ (къ которымъ, главнымъ образомъ, относится позитивизмъ), она не поддается краткому изложенію. Поэтому и моя рецензія стала бы для читателя яснѣе, еслибъ онъ обратился къ самому сочиненію: «О понятіи искусства». Я же въ настоящей статьѣ предполагаю только то, что помѣщено о Тейхмюллерѣ въ этомъ журналѣ мною и Е. А. Бобровымъ.

основныхъ понятій эстетики, но вмѣстѣ съ тѣмъ настолько труднаго, что извѣстный философъ Лотце, самъ написавшій исторію эстетики, считаетъ возможнымъ отказаться отъ желанія объяснить это явленіе изъ понятныхъ намъ въ другихъ случаяхъ движеній души человѣческой. «Какъ непосредственный даръ Бога,—говоритъ Лотце,—она не имѣетъ доказуемаго хода ея психологическаго возникновенія».

Анализируя разныя мѣста сочиненій Тейхмюллера, касающіяся возникновенія какъ нашихъ образовъ непосредственнаго воспріятія и созерцанія, такъ и образовъ воспоминанія въ той дѣятельности души, которая называется *репродукціею* и обыкновенно объясняется такъ называемой, *ассоціаціей идей*, авторъ находитъ, что Тейхмюллеръ нигдѣ «не обосновалъ и не провелъ строгаго различія» между тѣми процессами, которые механически возобновляютъ старыя ощущенія и образы, и между тѣмъ движеніемъ идейныхъ элементовъ, гдѣ старое не повторяется, а болѣе или менѣе перетасовывается, и такимъ образомъ въ сознаніи появляются совсѣмъ *новыя комбинаціи* идейныхъ элементовъ. А между тѣмъ, такое особое движеніе представляетъ нѣчто общее, принадлежащее какъ наукѣ, такъ и искусству, притомъ незамѣтно входящее уже въ механическую репродукцію: это общее и называется *воображеніемъ*. Разница же дѣятельности воображенія въ мышленіи и въ искусствѣ заключается въ томъ, что въ первомъ все движеніе идейныхъ элементовъ заканчивается соотношеніемъ, удовлетворяющимъ логическимъ чувствамъ, между тѣмъ какъ въ искусствѣ то же движеніе продолжается свободно и безцѣльно до тѣхъ поръ, пока не установится выборъ между смѣняющимися образами. Разъ этотъ выборъ установленъ и одобренъ эстетическими чувствами, которыя, по автору, «не разложимы и не разрѣшимы» во что-либо другое, то выбранный образъ становится уже предметомъ *технической обработки* того или другого искусства. Смѣна же образовъ до выбора есть весьма важный моментъ, отличающій *свободное* творчество искусства отъ выбора въ мышленіи *заранѣе обусловленнаго* категоріями (точками зрѣнія). Механической, безцѣльный характеръ дѣятельности воображенія особенно ярко выступаетъ, по мнѣнію автора, въ сновидѣніяхъ, которыя составляютъ лишь частный случай воображенія.

Послѣ характеристики дѣятельности воображенія Е. А. Бо-

бровь переходитъ «къ вопросу, очень затруднявшему эстетиковъ: какъ отличить воображеніе (Einbildungskraft) отъ художественной фантазіи (въ частности)? Нужно беречься, какъ бы не смѣшать фантазіи съ простымъ наивнымъ воображеніемъ, — говоритъ Гегель» (стр. 174). Прежде всего авторъ обзрѣваетъ рѣшеніе этого вопроса у болѣе выдающихся эстетиковъ-идеалистовъ (наприм., Гегеля, Лотце, Фишера, Шасслера) и находитъ, что хотя они и вѣрно отмѣтили нѣкоторыя частныя отличія художественной фантазіи отъ воображенія вообще, но что у всѣхъ такъ или иначе отразилось основное заблужденіе идеализма, именно подведеніе какъ всей художественной дѣятельности, такъ и въ частности фантазіи подъ понятіе познанія; а потому авторъ не находитъ у нихъ, также какъ и у Тейхмюллера, руководства для рѣшенія своего вопроса и дѣлаетъ собственную «попытку» къ тому.

Прежде всего онъ выясняетъ, что связь деталей художественнаго образа подчиняется не логической необходимости *), а той, которая вытекаетъ «изъ типа образовъ, даннаго въ опытѣ: внѣшнемъ или внутреннемъ», и представляющаго не логическую, а «техническую систему» (стр. 193). Выборъ этотъ, однако, не обусловленъ тѣмъ, чтобы элементы образа воображенія были, сравнительно съ простою репродукціей старыхъ сочетаній, непременно перетасованы и перегруппированы. Художественная фантазія можетъ пользоваться не только образами изъ субъективныхъ сочетаній, уже прежде скомбинированныхъ, а теперь только репродуцированныхъ путемъ воспоминанія, но даже образами изъ совершенно свѣжихъ воспріятій. Во всякомъ случаѣ *пережитый опытъ* составляетъ главное условіе для предметовъ искусства, а потому для художника такъ важны «изученіе натуры, модели, этюды, эскизы и т. под.» Но всего обязательнѣе для художника въ его выборѣ образовъ руководиться эстетическими чувствами: они въ послѣдней инстанціи рѣшаютъ выборъ!

Итакъ, художественная фантазія, по опредѣленію автора, «есть движеніе идейныхъ элементовъ, предшествующее художественному выбору и координирующееся съ эстетическими чувствами». «Свобода фантазіи состоитъ въ возможности перета-

*) Логически нисколько не слѣдуетъ, наприм., что «Скупой рыцарь» долженъ обогатить своего сына передъ герцогомъ.

совки идейныхъ элементовъ и въ безцѣльности ихъ движенія; зависимость же фантазіи отъ дѣйствительности заключается въ томъ, что въ основѣ образовъ всегда лежатъ непосредственныя воспріятія, полученныя при метафизическомъ взаимодействіи съ міромъ». «Чѣмъ больше въ творествѣ художника простыхъ репродукцій и меньше субъективныхъ комбинацій, тѣмъ художникъ *реалистичнѣе*; и наоборотъ, чѣмъ свободнѣе его фантазія, тѣмъ менѣе въ его образахъ «репродукцій и воспроизведенія пережитого» (стр. 199 и слѣд.), тѣмъ менѣе они реальны.

Однако, этимъ еще не исчерпывается понятіе художественной фантазіи, которою, по замѣчанію автора, могутъ обладать многіе люди и «иногда даже создавать прекрасные замыслы», но все-таки не быть способными къ истинному искусству и не идти далѣе дилетантизма. Истинные художники, по автору, «одарены особымъ аппаратомъ психическаго движенія. Они иначе ощущаютъ, иначе созерцаютъ свои образы и иначе, чѣмъ другіе люди, символизируютъ ихъ въ техническомъ выполненіи». Наконецъ, авторъ отмѣчаетъ еще у истиннаго художника одно особое отношеніе къ его самосознанію, обнаруживающееся при его дѣятельности. Нужно не забывать, что терминъ: *движеніе души*—имѣетъ только *метафорическое значеніе* и что свободное движеніе идейныхъ элементовъ, въ концѣ концовъ, имѣетъ свою причину субстанцію или *я* художника. Въ качествѣ личности, онъ всегда можетъ какъ признать себя собственникомъ своихъ актовъ (т.-е. въ одинаковой степени интенсивности имѣтъ сознание и о себѣ, и объ актахъ своей дѣятельности), такъ и терять временно интенсивность сознанія себя, сравнительно съ сознаніемъ функций. Обыкновенно, «интенсивность сознанія функционаго и сознанія субстанціоннаго обратно пропорціональны: чѣмъ сильнѣе сознаніе функций (чувства, желанія, образа, мысли, ощущенія), тѣмъ слабѣе сознаніе своего *я* и принадлежности этому *я* означенной функции» (стр. 206). Въ силу этого закона и художникъ «тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ (помимо технической ловкости и умѣнья) сильнѣе его фантазія, или чѣмъ произвольнѣе его творчество». Поэтому художественное творчество въ высшихъ его моментахъ отличается тѣмъ, что художникъ какъ бы забываетъ о своемъ собственномъ существованіи, а также и о существованіи внѣшняго міра и весь какъ бы поглощается образами своей фантазіи.

Этимъ изложеніемъ важнѣйшей части сочиненія Е. А. Боброва я и ограничусь въ моей статьѣ, потому что третья глава: «Объ отношеніи искусства къ нравственности», была уже напечатана въ этомъ журналѣ прежде въ качествѣ особой статьи (см. XX книгу). Теперь же я сдѣлаю краткую оцѣнку сочиненія Е. А. Боброва.

Точка зрѣнія, съ которой должна быть сдѣлана эта оцѣнка, естественно указывается откровеннымъ и яснымъ признаніемъ почтеннаго автора, что онъ присоединяется въ основныхъ своихъ философскихъ воззрѣніяхъ къ системѣ Тейхмюллера. Слѣдовательно, эта система и должна стать *главнымъ* критеріемъ для оцѣнки сочиненія Е. А. Боброва: «Понятіе искусства». Возможно, что кто-нибудь на это возразитъ, что эстетика—наука, и представляетъ изъ себя слѣдовательно, нѣчто общечеловѣческое и въ своемъ содержаніи не зависящее отъ взглядовъ какого-либо отдѣльнаго лица или цѣлой группы лицъ. Но сказавшій это обнаружилъ бы только свое *непониманіе* или *забвеніе* существенной разницы между различными классами наукъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и разницы между вѣчнымъ идеаломъ науки и ея временно-историческими состояніями. Для наукъ, входящихъ въ общій *кругъ философіи*, самое важное и есть именно направленіе или частныя *особенности* въ основныхъ принципахъ; а потому и сочиненіе по эстетикѣ, подобно сочиненіямъ по другимъ философскимъ дисциплинамъ, не можетъ быть разсматриваемо помимо той философской школы, изъ которой оно вышло. Только въ математикѣ и, пожалуй, въ механикѣ не имѣетъ никакого значенія философское направленіе (матеріализмъ, позитивизмъ, идеализмъ и спиритуализмъ, или лучше, по Тейхмюллеру, четвертое направленіе); но уже съ физики начинается, по моему, это значеніе, хотя и въ очень малой степени. Итакъ, въ своей критической оцѣнкѣ я считаю для Е. А. Боброва, какъ и для всякаго другого, прежде всего обязательнымъ не нарушать законовъ и правилъ логики и твердо установленныхъ историческихъ и фактическихъ данныхъ, а потомъ уже быть вѣрнымъ избранной имъ философской системѣ Тейхмюллера, или, по крайней мѣрѣ, тому общему философскому направленію, къ которому она принадлежитъ по своимъ основнымъ началамъ *).

*) Мы разумѣемъ здѣсь спиритуализмъ.

Итакъ, становясь, при оцѣнкѣ книги Е. А. Боброва, на сей-часть указанную мною точку зрѣнія, я нахожу, что: 1) авторъ обстоятельно сдѣлалъ общую характеристику системы Тейхмюллера и надлежащимъ образомъ указалъ на ея основныя начала; 2) собралъ съ достаточною полнотою изъ разныхъ сочиненій Тейхмюллера всѣ мѣста, относящіяся къ его эстетикѣ и основательно привелъ ихъ въ систематическій порядокъ и въ связь между собою и съ основными понятіями Тейхмюллера; 3) согласно системѣ Тейхмюллера, достаточно указалъ на основныя дѣятельности души человѣческой и на участіе, которое онѣ принимаютъ въ наукѣ и искусствѣ; 4) вѣрно отмѣтилъ заблужденіе большинства выдающихся представителей эстетики въ томъ, что они подводятъ искусство подъ понятіе познанія; 5) точно такъ же вѣрно указалъ на колебаніе въ этомъ пунктѣ и Тейхмюллера и самостоятельно поправилъ это колебаніе въ направленіи согласія Тейхмюллера съ его же собственными воззрѣніями; 6) предпринялъ собственное изслѣдованіе по трудному и запутанному вопросу о значеніи въ искусствѣ фантазіи, убѣдительно характеризовалъ эту психическую дѣятельность и сдѣлалъ ея опредѣленіе *).

Относительно всѣхъ сейчасъ исчисленныхъ пунктовъ я могу сдѣлать только одно болѣе важное замѣчаніе. По-моему, авторъ *недостаточно остановился* на характеристикѣ различія въ чувствахъ: логическихъ, нравственныхъ и эстетическихъ, а между тѣмъ они у него играютъ весьма важную роль въ различеніи продуктовъ душевной дѣятельности. Такъ, наприм., въ отличіи искусства отъ науки *самую сущность* его составляютъ эстетическія чувства, а между тѣмъ авторъ не остановился на разъясненіи отличія эстетическихъ чувствъ отъ логическихъ и нравственныхъ. Онъ указываетъ на «неразложимость и неразрѣшимость»

*) Что касается до меня лично, то, не смотря на признаніе ошибочности подведенія искусства подъ понятіе познанія, я все-таки нахожу возможнымъ стать на такую точку зрѣнія, съ которой тенденціи идеализма и колебанія въ ихъ сторону самого Тейхмюллера могутъ быть *оправданы*. Сдѣлать это можно, по моему, не выходя изъ предѣловъ общаго направленія, къ которому принадлежитъ система Тейхмюллера, но только выдвинувъ на передній планъ нѣкоторые принципы этого направленія и нѣсколько возвратившись назадъ отъ Тейхмюллера къ Лейбницу, но объ этомъ я надѣюсь высказаться въ особой статьѣ въ теченіе этого же года въ одной изъ слѣдующихъ книжекъ «Вопросовъ».

эстетическихъ чувствъ; но, вѣдь, это не значитъ, что мышленіе не можетъ *составить* о нихъ никакого *понятія* и не освобождаетъ автора отъ ихъ объясненія (хотя бы и символическаго). Другое, менѣе важное замѣчаніе я сдѣлаю относительно *слова* и *выраженія* мысли, въ которыхъ также грѣшитъ почтенный авторъ, хотя, правда, и въ меньшей степени, чѣмъ въ переводѣ сочиненія Тейхмюллера: «Дарвинизмъ и пр.» *). Наконецъ, несмотря на мое сочувствіе почтенному автору, полное безпристрастіе побуждаетъ меня сказать еще объ одномъ родѣ его прегрѣшеній, который, однако, не касается ни логики, ни фактическихъ данныхъ, ни хода доказательствъ и т. под. Прегрѣшенія эти въ сочиненіи г. Боброва совершены противъ *той особенности* въ образѣ дѣйствій человѣческихъ, которая не маловажна въ практической жизни, родственна съ эстетическими чувствами и называется тактомъ (способность дѣйствовать *умѣстно, своевременно* и *кстати*). Великій греческій мудрецъ, Сократъ, обладавшій въ высокой степени этою способностью и часто практиковавшій ее въ своей жизни считалъ ее даже за внушеніе особаго божества (знаменитый *демоніонъ* Сократа). Но опасаясь, чтобы моя статья не слишкомъ вышла изъ своихъ естественныхъ предѣловъ, я уже не буду приводить примѣровъ прегрѣшеній почтеннаго автора противъ такта.

Алексѣй Козловъ.

*) Такъ, къ прежде отмѣченному мною термину: «сопроводительный», я могу прибавить, наприм., выраженіе: «различность координирующихся элементовъ» (стр. 113). Отчего бы не сказать вмѣсто различности—различіе? Далѣе, на стр. 153 мы имѣемъ выраженіе: «языковые звуки», конечно, вмѣсто звуки языка (по нѣмецки: Sprachlaut); или на стр. 157 выраженіе: «обуславливается не исчерпаніемъ деталей, а...». Отчего бы не сказать: обуславливается не тѣмъ, что исчерпаны детали, а... Но довольно и этихъ примѣровъ!