

Александръ Евлаховъ.

Введеніе

$\frac{256}{317}$

въ философію

художественнаго

творчества.

ОПЫТЪ

историко-литературной методологіи.

Томъ II.

Методы ненаучныя.



№43958.

Quelli, che s'innamorano di pratica senza scientia, sono com'e li nochieri, ch'entran in nauiglio senza timone o' busola, che mai hanno certeza, doue si vadano.

Sempre la pratica deb'esser' edificata sopra la bona theorica.

Leonardo da Vinci.

ВАРШАВА.

Типографія Варшавскаго Учебнаго Округа.

1912.

Печатано по опредѣленію Совѣта Императорскаго
Варшавскаго Университета.

Ректоръ *И. Н. Треницынъ.*



2007079029

Согласно плану, намѣченному ранѣе (I, 80), два остальные тома моей „Методологiи” будутъ посвящены: третiй—„методамъ научнымъ нераціональнымъ”, четвертый—„построенiю рациональной методологiи”.

Выпуская въ свѣтъ этотъ второй томъ, не могу обойти молчанiемъ одного упрека, который пришлось мнѣ выслушать по поводу перваго.

Нѣкоторые лица, повидимому, не достаточно освѣдомленныя въ вопросѣ, который я избралъ предметомъ моего спеціального изученiя, хотѣли поставить мнѣ въ вину, будто я утверждаю, что у меня нѣтъ предшественниковъ по методологiи исторiи литературы, тогда какъ, въ дѣйствительности, они есть.

Это довольно странное „недоразумѣнiе”. Если я самъ цитирую многихъ моихъ предшественниковъ, ссылаюсь на нихъ, то значитъ они есть, и я не могъ утверждать то, что мнѣ приписываютъ. Я лишь утверждалъ (въ предисловіи къ первому тому, стр. VI), что мое изслѣдованiе—первый опытъ *систематической* методологiи и что *въ этомъ отношенiи* у меня не было предшественниковъ. Я и теперь это утверждаю, потому что ни у Paul’я, ни у Elster’a, ни у Lacombe’a, ни у Renard’a и ни у кого другого *систематической* методологiи нѣтъ.

Скажу еще, что до сихъ поръ я никакъ не могу примириться съ „политикой закрытыхъ дверей” въ на-

укѣ. Мнѣ всегда казалось нравственно обязательнымъ, чтобы лицо, пользующееся противъ кого-либо тѣмъ или инымъ обвиненіемъ, имѣло достаточно мужества высказать это обвиненіе публично, давая обвиняемому возможность, если не защиты, когда она уже бесполезна, то хотя бы возстановленія истины. Не правда ли—это такъ элементарно?..

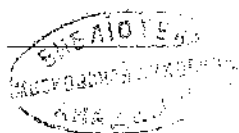
Бялэць, 27 іюля 1912.

А. Евлаховъ.



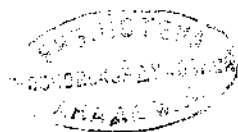
Оглавленіе.

	<i>Стр.</i>
Глава I. Этический методъ	3—239
1. Творчество и требованія морали	3
2. Объективное самопротиворѣчіе	44
3. Субъективное самопротиворѣчіе	89
4. Творчество, какъ антиморальность	122
Глава II. Публицистическій методъ	241—601
1. Творчество и требованія общественности	241
2. Объективное самопротиворѣчіе	319
3. Субъективное самопротиворѣчіе	323
4. Творчество, какъ антиобщественность	405
Послѣсловіе	603—604



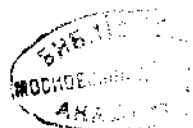
Часть вторая.

МЕТОДЫ ВЕНАУЧНЫЕ.



ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Этический методъ.



I. Творчество и требованія морали.

Сочетаніе словъ: „ненаучный методъ” возбуждаетъ понятное недоумѣніе. Если методъ—необходимая составная часть науки и лишь ей одной¹⁾, то о ненаучномъ методѣ не можетъ быть рѣчи: научность есть одинъ изъ существенныхъ признаковъ понятія методъ и потому методъ можетъ быть только научнымъ. На дѣлѣ оно, конечно, такъ и есть, и всѣ, такъ называемые, ненаучные методы не суть методы въ собственномъ смыслѣ слова, а лишь предвѣтныя точки зрѣнія, съ наукой не имѣющія ничего общаго.

Однако, если этимъ ненаучнымъ методамъ, хотя сторонники ихъ всегда усердно стараются убѣдить насъ въ противномъ, нѣтъ никакого дѣла до науки,—наукѣ есть дѣло до этихъ „методовъ”, прикрывающихся ея знаменемъ, хотя бы ужь потому, что, фальсифицируя

¹⁾ См. т. I, Prolegomena: I. Методъ и наука в II. Методъ и историческая наука.

науку, они тѣмъ самымъ служатъ сильнѣйшей помѣхой выполнению ея насущной задачи—раскрытія истины, т. е. той пѣли, ради которой она только и существуетъ.

Наука приходится считаться съ этими „методами“ потому, что, являясь въ сущности не болѣе, какъ предвзятыми точками зрѣнія, они, тѣмъ не менѣе, претендуютъ на вѣчто большее и не будучи въ дѣйствительности способами *изученія* произведеній художественнаго творчества, представляютъ все же извѣстные приемы, при помощи которыхъ эти послѣднія получаютъ то или иное *освѣщеніе*. Такимъ образомъ, разобраться въ нихъ необходимо.

Изъ ненаучныхъ методовъ нужно упомянуть прежде всего, такъ называемый, методъ этический или моральный, т. е. такую предвзятую точку зрѣнія, съ которой искусство вообще и литература въ частности рассматривается, какъ средство нравственнаго воздѣйствія, соответствующее чему и производится оцѣнка продуктовъ художественнаго творчества.

1.

Было время, когда, искренно вѣрили въ нравственную миссію поэзии и искусства, когда, повидимому, самая мысль о возможности деморализаціи при посредствѣ произведеній художественнаго творчества еще не зарождалась. Естественно, что она могла возникнуть лишь тогда, когда само нравственное чувство достигло уже значительнаго развитія и опредѣлялось нравственное самосознаніе человѣка. Пока у него не было морали, не могло быть и творчества, солидарнаго или враждующаго съ моралью.

Не случайностью было то, что, когда одинъ изъ величайшихъ художниковъ современности возсталъ на защиту попорнаго знамени искусства, ядовитыя стрѣлы его мести полетѣли прежде всего въ сторону морали, въ

которой онъ увидѣлъ зяющую могилу красоты. „Неа-
висть къ міру,—признается онъ,—осужденіе природныхъ
стремленій, боязнь красоты и чувственности, міръ най-
денный и „по ту сторону”,—все это, придуманное, для
того, чтобы было легче оклеветать міръ по сю сторону,
было въ сущности стремленіемъ къ ничтожеству, къ
концу, къ отдыху, къ „субботѣ субботъ”,—все это ка-
залось мнѣ, такъ же какъ и твердое рѣшеніе мистициз-
ма придавать значеніе *только* нравственной оцѣнкѣ, са-
мою опасной и страшной формой изъ всѣхъ формъ
„стремленія къ погибели”, по меньшей мѣрѣ симптомомъ
сильнаго болѣзненнаго страданія, усталости, дурного
расположенія духа, истощенія, обѣднѣнія жизни,—пото-
му что передъ судомъ нравственности (въ особенности
мистической, т. е. безусловной нравственности) жизнь
должна быть постоянно и неизбѣжно неправа, потому
что жизнь, по самой своей сущности, есть нѣчто без-
нравственное,—и въ концѣ концовъ жизнь, подавленная
презрѣніемъ и вѣчнымъ отрицаніемъ, должна сдѣлаться
нежелательной и не имѣющей цѣны. И развѣ самая
нравственность не должна стать „стремленіемъ къ отри-
цанію жизни”, тайнымъ инстинктомъ уничтоженія, прин-
ципомъ упадка, униженія, клеветы, началомъ конца? А
если такъ, то, стало быть, самую страшную изъ всѣхъ
опасностей, не такъ ли?“ ...

Тогда-то и возсталъ противъ нравственности его
инстинктъ, какъ инстинктъ, стоящій за жизнь, и яви-
лось по самой своей сущности совершенно противополож-
ное ученіе о жизни и совершенно противоположная
ея оцѣнка—чисто артистическая и антихристіанская. Онъ
назвалъ это ученіемъ Дюнниса¹⁾, которое дало жизнь
греческой трагедіи и которое, какъ думалъ онъ, вмѣстѣ
съ древнимъ искусствомъ, погубила мораль Сократа.

¹⁾ *Дюннис*. Происхожденіе трагедіи 19—20.

Ничше ошибся только въ одномъ: великій мудрецъ древности, котораго онъ дѣлаетъ виновникомъ гибели греческой трагедіи, былъ лишь послѣднимъ звеномъ въ той длинной цѣпи, первыя звенья которой теряются въ сѣдой старинѣ. Рассказываютъ, что еще Солонъ, увидѣвъ Оесписа играющимъ на примитивной сценѣ, подошелъ къ нему и съ укоризной сказалъ: „Какъ не стыдно тебѣ, Оесписъ, такъ нагло и всенародно лгать, выдавая себя то за того, то за другого бога или героя?“... Въ этомъ упрекѣ былъ первый извѣстный намъ моральный приговоръ, произнесенный древностью искусству, которое она взлелѣяла и которому поклонялась.

Новое время пыталось не разъ опровергнуть мудрость древности и оправдать эту „ложь“ искусства, но всегда неудачно. Самый смѣлый опытъ въ этомъ родѣ былъ сдѣланъ Cousin'омъ въ его знаменитой въ свое время статьѣ: „Du Vrai, du Beau et du Bien“, гдѣ впервые предстала въ трогательномъ единеніи теперь уже, но остроумному выраженію Грооса, устарѣвшая и достаточно потрѣпанная тройца.

Въ настоящее время, однако, никто уже серьезно не думаетъ о тождественности „добра“ и „красоты“ и, если старая сказка о нравственномъ вліяніи произведеній искусства и поэзіи,—о томъ, что картины Вильяма Хогарта (1697—1764) привели къ уменьшенію числа кабаковъ въ Англіи¹⁾, что „Хижина дяди Тома“ Бичеръ-Стоу имѣла вліяніе на отмену рабства въ Америкѣ, а „Записки охотника“ Тургенева сыграли такую же роль въ Россіи,—все еще не оставлена, это указываетъ скорѣе на то, чему намъ *говѣлось бы* вѣрить, чѣмъ на то, чему мы, въ дѣйствительности, *вѣрили*. Пока мы были дѣтьми, мы не сомнѣвались въ истинности чудесныхъ

¹⁾ Это утверждаетъ даже Мутеръ въ своей „Исторіи живописи въ XIX в.“.

сказокъ няни или бабушки и искренно вѣрили въ существованіе хрустальныхъ дворцовъ, жаръ-птицы, молочныхъ рѣкъ и кисельныхъ береговъ. Теперь мы выросли и потеряли вѣру, но намъ жаль съ ними разстаться, съ этими милыми наивными сказками прошлаго.

На самомъ дѣлѣ, со времени древности и до нашихъ дней, мы не знаемъ почти никого, кто хоть разъ не усумнился бы въ мнимой нравственности художества. „Искусство никого никогда не развращало, а напротивъ, часто духъ времени развращалъ поэтовъ и артистовъ”¹⁾; „художникъ есть служитель истины путемъ красоты”²⁾; „поэзія, доставляя душѣ неземное, возвышенное наслажденіе, вызываетъ преобладаніе добраго начала надъ злымъ”³⁾; всѣ эти и подобныя изреченія болѣе смѣлы, чѣмъ убѣдительно, если вспомнить, что всѣ великіе моралисты, какъ христіанскіе учителя церкви, Руссо или Толстой, всегда видѣли въ искусствѣ зло, а тѣ, кто вдумчиво занимался этимъ вопросомъ, неизбѣжно приходили, по крайней мѣрѣ, къ сомнѣнію въ нравственномъ его дѣйстви на людей.

2.

Исторія поэзіи и искусства знаетъ немного произведеній, которыя были бы совершенно свободны отъ упрековъ со стороны морали. Напротивъ, какъ въ древности, такъ и въ повѣйшее время, художниковъ и поэтовъ не разъ обвинили въ безнравственности и вредномъ вліяніи на общество. Указать на всѣ художествен-

1) *Lorenzo Stecchetti*. Nuova polemica.

2) *Крамской*. Судьбы русскаго искусства. Стр. 535 собранія его писемъ и статей.

3) *Ө. Щербатской*. Теорія поэзіи въ Индіи. „Ж. М. Н. П.” 1902 № 6, стр. 304.

ныя произведенія, въ свое время подвергнуціяся преслѣдованію, либо упрекамъ въ безнравственности,—невозможно. Это значило бы составить длиннѣйшій мартирологъ художниковъ и писателей, произведенія которыхъ были внесены общественной совѣстью въ „Index librorum (и не только librorum) prohibitorum“. Но не лишне вспомнить хотя бы нѣсколько примѣровъ, поучительныхъ или просто любопытныхъ.

Начнемъ съ искусствъ изобразительныхъ. Извѣстно обращеніе одной изъ эпиграммъ антологіи къ изображенной на картинѣ Медеѣ, убивающей своихъ дѣтей: „Неужели ты вѣчно будешь жаждать крови своихъ дѣтей!? Ступай въ преисподнюю и ты, и несущее тебя полотно!“¹⁾

Вопреки мнѣнію С. Friederichs'a, видѣвшаго въ статуяхъ Праксителя только возвышенную, идеальную сторону и утверждавшаго, что лишь часть тѣхъ созданій его генія, которыя возникли въ эпоху любви его къ Фринѣ, носятъ нѣсколько чувственный характеръ, хотя не заключаетъ въ себѣ ничего безнравственнаго, ничего, что было бы рассчитано исключительно на чувственную сторону зрителя²⁾, другіе изслѣдователи склонны видѣть въ тѣхъ же статуяхъ Праксителя что иное. Gebhart отмѣчаетъ въ нихъ „expression voluptueuse“³⁾, Н. Brunn говоритъ объ Афродитѣ Книдской: „der Körper gewann eine selbständige, wesentliche, ja durchaus überwiegende Bedeutung“⁴⁾ и, соотвѣтственно этому, полагаетъ, что не идеаль чистоты и цѣломудрія хотѣлъ изобразить художникъ въ нагой Афродитѣ, но чувственную любовь, сладо-

¹⁾ М. Г. Сыркинъ. Пластическія искусства. Живопись, скульптура, архитектура. Опытъ эстетическаго изслѣдованія. Сиб. 1900, стр. 93.

²⁾ С. Friederichs. Praxiteles 24 сл.

³⁾ Gebhart. Praxitéle 177.

⁴⁾ Н. Brunn. Gesch. d. gr. Künstl. I, 347 ff.

страстную, ищущую любви женщину, хотя и въ чистѣйшемъ и непорочнѣйшемъ пониманіи (die sinnliche Liebe, das sehnstüchtige, der Liebe bedürftige Weib will er uns zeigen, aber in der reinsten und keuschesten Auffassung) ¹⁾.

Русскій изслѣдователь В. Аншельротъ, специально занимавшійся изученіемъ античной скульптуры, примыкаетъ къ этому послѣднему мнѣнію. „Уже то, что она была совершенно нагая,—говоритъ онъ объ Афродитѣ Кладской,—придавало ей особенный, чувственный характеръ, котораго, можетъ быть, художникъ и не желалъ видѣть въ ней”. Вообще же, о тѣхъ самыхъ статуяхъ древнихъ, въ которыхъ привыкли видѣть высшіе образцы чистоты и цѣломудрія, онъ дѣлаетъ такое, не лишнее интереса замѣчаніе: „Несомнѣнно, что обнаженные женскія изображенія, сосредоточивая невольное вниманіе зрителя на формахъ тѣла, способны производить волненія крови, которыя высказались, напримѣръ, въ поступкахъ маниаковъ, извѣстныхъ намъ изъ разсказовъ Плинія, Лукіана и другихъ авторовъ. Если же принять во вниманіе нылкій характеръ древнихъ, то эти разсказы становятся совершенно понятными, и отвергать ихъ мы едва ли имѣемъ право” ²⁾.

Любопытное подтвержденіе возможности такого вліянія античной скульптуры находимъ въ одномъ личномъ признаніи Прудона. „Какого поощренія моей нравственности могу я ожидать отъ этихъ Венеръ, этихъ Нимфъ, Грацій и Музъ,—спрашиваетъ онъ? Я знаю, что харак-

¹⁾ Rhein. Mus. 1857, S. 187.

²⁾ В. Аншельротъ. Великіе греч. ваятели IV в. до Р. X. I. Пражскій. М. 1893, стр. 90. Ср. 290. Вотъ его ссылки: „Ferunt fore quendam captivum, cum delitisset noctu, simulacro cohaesis ejusque cupiditatis esse indicem maculam” (Plin. N. H. 36, 21). Ср. подобныя же разсказы Valer. Max. VIII, 11 ext. 4; Lucian. Amores 15 ca.; Imag. 4; Tract. Chil. VIII, 375 ca.; Philostrat. Vita Apoll. Tyana. VI, 40; Ср. Plin. N. H. VII, 127.

теръ божественной красоты греческихъ статуѣй долженъ быть таковъ, чтобъ не возбуждать никакого нескромнаго чувства; для грековъ оно такъ и было. Я же, оставаясь спокойнымъ виродожденіе первой четверти часа, если стану послѣ этого продолжать созерцаніе и возвращаться къ нему ежедневно, то кончу тѣмъ, что не буду въ состояніи предохранить себя отъ дурныхъ помысловъ, которые возбудитъ во мнѣ красота. Вотъ доказательство, что она не для меня, что ея совершенство только относительное и ея эстетическое вліяніе только временное; внѣ своей среды она дѣлается вредною”¹⁾.

Въ 1545 г. венеціанскій поэтъ Пьетро Аретино, самъ циникъ, переходившій въ своихъ произведеніяхъ всѣ границы приличія, написалъ Микель-Анджело письмо, въ которомъ обвинялъ его въ „безстыдной, противной христіанству, наготѣ фигуръ *Страшнаго Суда*“: картина эта, писалъ онъ, болѣе уместна въ банѣ, чѣмъ въ церкви, изображать Мадонну—богиней любви, христіанскихъ мученицъ—въ видѣ гетеръ, Бога-Отца—Юпитеромъ—богохульство. Говорятъ, что такое же замѣчаніе по поводу знаменитой фрески Сикстинской капеллы сдѣлалъ папскій церемоніймейстеръ Біаджо изъ Чезены: онъ обратилъ вниманіе папы на то, что на картинѣ о страшномъ судѣ непристойно было помѣщать столько нагихъ фигуръ, которымъ мѣсто скорѣе въ банѣ, за что художникъ, по преданію, изобразилъ его въ своемъ „Аду“ въ видѣ Миноса.

Павелъ IV хотѣлъ совсѣмъ уничтожить эту фреску, но потомъ поручилъ Даніелло да Вольтерра набросить легкія одежды на нѣкоторыя изъ изображенныхъ на ней фигуръ. Говорятъ, Микель-Анджело, узнавъ объ этомъ намѣреніи, замѣтилъ, что папа сдѣлалъ бы лучше, если бы постарался измѣнить людей, а не картины²⁾.

¹⁾ *Ирудонъ*. Искусство 330.

²⁾ *Зайчикъ*. Люди и искусство эпохи Возрожденія 298—299.

Увы! нагія фигуры „Страшнаго Суда“ всё-же были вполнѣдствіи прикрыты доскутами, изуродовавшими картину, а люди остались все тѣми же, что и раньше, о чемъ и свидѣтельствуютъ, какъ нельзя лучше, откровенныя признанія современнаго намъ французскаго эстетика J.-P. Durand (De Gros), сурово осуждающаго и эту картину, подъ обманнымъ предлогомъ священныхъ изображеній, представляющую поистинѣ оргіастическія сцены совершенно чувственнаго Олимпа, эту оргію въ церкви, являющуюся кричащимъ противорѣчіемъ и по отношенію къ мѣсту и тѣмъ болѣе по отношенію къ характеру сюжета, это чудовищно-абсурдное эстетическое безсмысліе, которое можетъ нравиться развѣ лишь людямъ, лишеннымъ здраваго смысла и нравственнаго чувства, а вмѣстѣ съ нею и всю эстетическую религію Ренессанса, это наводненіе роскоши и наслажденія, этотъ эгоистическій и оскорбительный триумфъ счастливыхъ¹⁾.

И наши „эстетикъ“, негодуя на изображенія наготы въ искусствѣ, громко взываетъ къ французскимъ „эдиламъ“, загромождающимъ общественныя сады нагими статуями изъ мрамора и бронзы. Думаютъ ли они, восклицаетъ опъ, воспитать такимъ образомъ художественный вкусъ кормилицъ, бонниъ и полевыхъ крабовъ? Гдѣ же наши официальные моралисты? Или имъ нечего сказать по сему предмету и не ихъ дѣло вмѣшаться? Въ

¹⁾ J.-P. Durand (De Gros). *Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale*. P. 1900, p. 97:

Il est convenu d'admirer sans réserve le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Pour moi, la célèbre fresque de la Chapelle Sixtine m'a toujours fait l'effet d'un révoltant contresens. Je ne puis goûter cette sournoise vengeance de l'art païen contre le christianisme. Affranchi par la Renaissance, et redevenu le maître après des siècles de proscription, il se donne pour mission d'insulter à la foi ennemie en travestissant sa divinité, toute spiritualité, miséricorde et sacrifice, en dieux charnels du paganisme, et en polluant les murs

такомъ случаѣ, на кой чортъ нужны ихъ кресла въ Сорбоннѣ и въ Collège de France?...¹⁾

Это, конечно, преувеличение: „эдилы“ и „официальные моралисты“ отнюдь не дремлютъ и *этими* упрековъ не заслужили. Время отъ времени они даютъ-таки се-

de ses temples, sous le prétexte menteur de représentations sacrées, de véritables scènes orgiaques d'un Olympe tout sensuel. Ce luxe pictural débordant de musculatures athlétiques, de chairs plantureuses et de nudités insolentes, forme un contraste pénible avec le caractère du lieu, et plus encore avec le caractère du sujet. Non, cela n'est pas beau, car l'oeuvre est en criant désaccord avec la donnée. Elle est digne de plaire à qui ne voit dans l'art que la plastique; elle ne saurait satisfaire le goût de l'homme de bon sens et de sens moral. La religion du Christ c'est l'amour tendre des malheureux et la haine de la puissance oppressive; elle pleure avec ceux qui pleurent, elle souffre avec ceux qui souffrent. La religion esthétique de la Renaissance, c'est un débordement de luxe et de jouissance, c'est le triomphe égoïste et insultant des heureux.

¹⁾ Id. p. 218: Les nudités du Jugement dernier de Michel-Ange pèchent encore plus grièvement contre la moralité et contre l'harmonie esthétique. Le grand artiste a voulu se donner le plaisir de commettre une orgie dans une église; il a voulu être à la fois impudique et sacrilège, et pour atteindre à ce raffinement du mal il s'est décidé à sacrifier l'art lui-même, car sa fresque est un contresens esthétique monstrueusement absurde. C'est le sujet religieux le plus grave, le plus sévère et le plus solennel, et l'artiste l'agrément de nudités de l'un et de l'autre sexe des plus insolentement païennes et des plus grossièrement libertines. Mais l'auteur s'appelle Michel-Ange, et alors il ne reste plus qu'à admirer du bonnet.

Quelle coupable sottise, quelle inconsciente cavallerie qu'est celle de nos édiles choisissant ce qu'il y a de plus crûment nu dans leurs marbres et leurs bronzes pour en encombrer nos jardins publics! Entendraient-ils donc par là, les imbéciles, former le goût artistique des nourrices, des bonnes d'enfants et des turlourous? C'est agir envers le public en vrais misérables et ils ne s'en doutent pas, et le public pas davantage. Où sont donc nos moralistes officiels? n'ont-ils rien à dire à ce sujet, n'ont-ils pas à intervenir? Sinon, à quoi bon leurs chaires de la Sorbonne et du Collège de France?

бы знать искусству и тогда ихъ карающая десница опускается на его многострадальную главу. Не такъ давно еще они подняли цѣлую бурю въ Германіи, когда мюнхенскій художникъ Штукъ, для новаго зданія рейхстага въ Берлинѣ, написалъ два плафона и на фризѣ изображалъ „Погоно за счастьемъ“, гдѣ были символизированы различныя формы счастья — матери, любви, любостыжанія и пр. Въсѣтъ съ Штукомъ подвергся тогда осужденію и скульпторъ Адольфъ Гильдебрантъ, который на двухъ избирательныхъ урнахъ, заказанныхъ ему архитекторомъ Валлотомъ, строителемъ новаго зданія рейхстага, помѣстилъ три нагія фигуры. Всѣмъ троицъ нѣмецкіе политики выразили свое искреннее негодованіе, чѣмъ вызвали въ свою очередь, рѣшительный протестъ нѣмецкихъ художниковъ, на этотъ разъ безъ различія школъ и направленій дружно объединившихся на защиту всѣмъ имъ дорогаго искусства¹⁾.

3.

Переходя въ область поэзіи, мы наблюдаемъ ту же картину. Извѣстно, что еще Аристофанъ въ своей комедіи „Лягушки“ заставилъ Эсхила обрушиться градомъ упрековъ на безнравственныя трагедіи Эврипида, изображавшаго въ нихъ сводниковъ, женщинъ, которыя разрѣшаются отъ бремени въ храмахъ и состоятъ въ связи со своими братьями, въ то время какъ поэтъ, по мнѣнію самого Эсхила (Аристофана), „долженъ скрывать позорное, а не выставять его на сценѣ“. Извѣстно, однако, также и то, что знатокъ древне-греческой литературы Магаффи, добросовѣстно изучивъ Эврипида, не напелъ у него такихъ человѣческихъ слабостей или ни-

¹⁾ *И. Божеряновъ. Искусство и культура. Этюдъ для художниковъ. Выпускъ I. Сиб. 1899, стр. 7—8.*

зостей, которыхъ бы не было у Софокла¹⁾, и что, такимъ образомъ, различіе, которое такъ хотѣлъ установить афинскій комикъ между Эхиломъ и Софокломъ, съ одной стороны, и декадентомъ древняго міра Эврипидомъ, съ другой, съ точки зрѣнія требованій морали оказывается несуществующимъ.

Петрарка и Боккаччо въ поздній періодъ своей жизни видѣли въ Овидіи — поэта соблазна. Пѣвецъ Лауры называетъ его „lascivissimus poetaum“²⁾, а нѣкогда веселый балагуръ „Декамерона“ видитъ въ немъ „clarī sed lascivientis ingenii“, и въ его „Ars amandi“ — произведеніе, „in quo si multa suadentur nefaria, nil tamen minus opportunum“³⁾. Послѣдній считалъ вредными для нравственности также Плавта и Теренція, именуя такую поэзію словами Боэція: „scenicās meretriculas“⁴⁾.

Левъ Толстой писалъ въ своей книгѣ о Шекспирѣ, что у великаго англійскаго поэта самое низменное и позлое міросозерцаніе. Поль Бурже прекрасно поясняетъ намъ психологію такого суроваго приговора со стороны морали. „Шекспиръ съ одинаковой силой воображенія рисовалъ образы и Дездемоны, и Клеопатры, и Юліи, и Крессиды, придавъ имъ всѣмъ четверемъ какое-то, такъ сказать, фамиліальное сходство, какую-то чарующую кротость взгляда, какія-то подкупающія улыбки и слезы, какую-то граціозную манеру припадать на грудь мужчины, какъ бы моля его о состраданіи... Моралистъ подмѣчаетъ это фамиліальное сходство и приходитъ отъ него въ ужасъ. Пускай Дездемону заставило полюбить мавра чувство состраданія: но все же она бросила своего старика-отца изъ-за этого „чернаго барана“. Совѣсть Юліи тоже не можетъ быть очень чиста, такъ какъ она

1) См. объ этомъ томъ I наст. издѣд. стр. 304.

2) Sen. II, 1. Ср. De Vita Sol II, 279.

3) Gen. deor. XIV, 14.

4) Id. XIV, 20.

очень скоро забыла свои обязанности дочери ради своего Ромео. Такимъ образомъ, моралистъ констатируетъ ослабленіе внутренней пружины въ обѣихъ этихъ душахъ. Онѣ отдались силѣ своей страсти, и въ данныхъ случаяхъ страсть эта была и поэтична, и благородна, но онѣ также легко могли бы отдаться ей, если бы она была преступна и позорна, какъ то, напримѣръ, сдѣлала сестра ихъ Крессида, увѣряющая въ своей любви Дюмеда, хотя она только что поклялась въ этомъ Тронулу, — а между тѣмъ она совершенно искренна" ¹⁾).

Нашлись критики, которые при изслѣдованіи твореній Шекспира стали почти исключительно на моральную точку зрѣнія. Таковъ былъ, напримѣръ, Гервинусъ. Тенденціозная односторонность его книги о Шекспирѣ, вышедшей въ 1849 г., по мнѣнію Макса Коха, должна казаться неумѣстной въ дѣлѣ свободного поэтического творчества. Но это лишь потому, что строго-этическій масштабъ, который Гервинусъ прилагаетъ къ драмамъ Шекспира, и соблюденіе котораго находитъ въ нихъ, не соответствуетъ поэтическому величію англійскаго гения. Къ тому же, высказываетъ сожалѣніе Кохъ, Гервинусъ такъ же слѣнъ къ слабостямъ Шекспира, какъ и къ достоинствамъ Гете и Шиллера ²⁾).

Самое замѣчательное произведеніе Байрона — „Донъ-Жуана“ — Гёте назвалъ „самымъ безнравственнымъ, что когда-либо производила поэзія“; но и собственные произведенія Гёте, подобно шекспировскимъ, всегда вызывали смущеніе у искреннихъ моралистовъ. Еще современники упрекали его за то, что онъ не умѣетъ создавать благородные характеры, а только вульгарныя фигуры и безнравственныхъ женщинъ, какъ Фишша, Катхенъ, Клерхенъ, и что поэтому его произведенія не имѣютъ никакой моральной цѣны ³⁾. Менцель прямо за-

¹⁾ *Поль Бурже*. Очерки соврем. психологія 210.

²⁾ *Максъ Кохъ*. Шекспиръ. М. 1888, стр. 421—422.

³⁾ *Г. Гейне*. Полное собр. соч. изд. 2-ое. Спб. 1904, III, 292.

явилъ, что способности Гёте ограничены простымъ даромъ изложенія, „талантомъ”, который по самому существу своему и внутренней устойчивости похожъ на „гетеру, отдающуюся всякому”. Гёте всегда плылъ внизъ по теченію, по поверхности его, точно пробка, онъ обращался въ прислужника всякой слабости и глупости, бывшихъ въ данную минуту въ модѣ; подъ красивою маскою его сочиненій скрываются утонченнаѣ жажда наслажденій и сильная чувственность ¹⁾.

Даже самъ Гейне, выступившій на защиту Гёте противъ Менцеля, не удержался отъ выраженія по его адресу такихъ похвалъ, отъ которыхъ, какъ говорить, не поздоровается и которыя, въ сущности, лишь подчеркиваютъ то, въ чемъ его упрекаетъ Менцель. „Я нисколько не отрицаю самостоятельнаго достоинства художественныхъ произведеній Гёте,—писалъ онъ: они украшаютъ наше дорогое отечество, какъ прекрасныя статуи украшаютъ садъ; но они только статуи. Въ нихъ можно влюбиться, но они безплодны; поэзія Гёте не порождаетъ дѣйствій, какъ поэзія Шиллера. Дѣйствіе есть дитя слова, а прекрасныя слова Гёте бездѣтны. Въ этомъ проклетіе всего, что порождено только искусствомъ. Статуя, сдѣланная Нимфаліономъ, изображала прекрасную женщину, даже авторъ ея влюбился въ нее, своими поцѣлуями онъ вдохнулъ въ нее жизнь, но, сколько навѣстно, у нея никогда не было дѣтей. Кажется, что-то подобное въ этомъ отношеніи сказалъ Шарль Нодье, и я думалъ объ этомъ вчера, проходя по нижнимъ заламъ Лувра и разсматривая древнія статуи боговъ. Тамъ стояли они, съ нѣмыми бѣлыми глазами, тайной меланхоліей въ мраморной улыбкѣ, — можетъ быть, грустное воспоминаніе объ Египтѣ, странѣ мертвецовъ, откуда они ведутъ свое происхожденіе, или страдальческое томленіе

¹⁾ *Брандесъ*. X, 56.

по жизни, изъ которой они вытѣснены другими божествами, или же скорбь о своемъ мертвомъ безсмертіи... Казалось, они ждали слова, долженствующаго снова вызвать ихъ къ жизни, освободивъ ихъ отъ каменной, холодной неподвижности. Странно! Эти антики напомнили мнѣ поэтическія созданія Гёте, которыя столь же закончены, столь же великолѣпны, столь же спокойны и, кажется, тоже чувствуютъ съ горестью, что ихъ неподвижность и холодность разлучаютъ ихъ съ нашей теплѣйшей одушевленной горячей жизнью, что они не могутъ ликовать и страдать съ нами, что они не люди, а несчастная смѣсь изъ божества и камня¹⁾.

Впослѣдствіи Дюрингъ поставилъ въ вину Гёте то, что онъ прикрашиваетъ зло, поэтизируя пошлыя стороны жизни и человѣческаго характера вообще и своей личной жизни въ частности; въ его произведеніяхъ онъ нашелъ „извращеніе самаго естественнаго нравственнаго чувства“, вытекающее изъ дурной половой совѣсти, т. е. изъ гадкаго неестественнаго элемента, которымъ уничтожается непосредственное чувство²⁾. Поэтому, далеко не одна юмористика, какъ это кажется Брандесу, заключается въ цитируемомъ имъ предостереженіи противъ „Фауста“, принадлежащемъ перу „одного изъ гг. Гьерстеновъ“: „Содержаніе этого безнравственнаго произведенія слѣдующее: Одинъ уже пожилой докторъ (doct. med.) усталъ отъ своихъ занятій и жаждетъ подкрѣпить себя чувственными наслажденіями. Для этой цѣли онъ отдаётъ себя во власть діавола. Послѣдній, послѣ различныхъ низменныхъ развлеченій (состоявшихъ, напр., въ томъ, чтобы напоятъ еще больше полуныбныхъ кутиль), ведетъ его къ одной молодой мѣщаночкѣ, которую Фа-

¹⁾ Op. cit. III, 296.

²⁾ Дюрингъ. Любовь въ изображеніи великихъ поэтовъ (Изъ книги: „Die Grössen der modernen Literatur“). Псковъ 1908, стр. 15—18.

усть (докторъ) тотчасъ старается соблазнить. Для достиженія этой цѣли устраивается нѣсколько свиданій у старой сводницы. Но, такъ какъ обольщеніе идетъ не достаточно быстро, то діаволь даетъ Фаусту ящикъ съ драгоценностями для поднесенія его въ даръ дѣвушкѣ. Не будучи въ состояніи противостоять этому дару, слѣдовательно не соблазненная, но подкупленная Гретхенъ отдается Фаусту, и чтобы безиреинтественно видѣться со своимъ возлюбленнымъ, даетъ своей старой матери усыпительное питье, отъ котораго та умираетъ. Затѣмъ, сдѣлавшись виновницей убійства брата, она убиваетъ свое дитя, рожденное ею въ распутствѣ. Въ тюрьмѣ она поетъ грязныя пѣсни; одна изъ нихъ начинается словами: „Meine Mutter, die Her...“ Если ея соблазнитель оставляетъ ее на бобахъ, то этому нечего удивляться, услышавъ, каковы его религіозныя убѣжденія. Насколько видно изъ сцены, когда его милая иновѣдуетъ его, онъ не христіанинъ, онъ даже не вѣритъ въ Бога, хотя и прибѣгаетъ къ ряду ухищреній, чтобы прикрыть свое полное невѣріе. Такъ какъ эта возмутительная книга, тѣмъ не менѣе, какъ мы слышали, находитъ читателей и даже читательницъ и берется въ читальняхъ нашего города нарасхватъ, то мы совѣтуемъ всѣмъ отцамъ семействъ быть начеку”¹⁾.

Такія же „предостереженія отцамъ семействъ” вызвалъ романъ П. Гейзе „Дѣти вѣка“ (1872), причемъ автора обвиняли въ „извращенности и животной чувственности”.

Не разъ и Генриху Гейне пришлось выслушивать и прочитавъ о себѣ подобныя отзывы, по поводу которыхъ онъ зло замѣтилъ:

Doch die Kastraten klangten,
Als ich meine Stimme erhob;

¹⁾ *Брандесъ. Литер. характеристика (статья о П. Гейзе): XII, 196.*

Sie klagten und Sie sagten,
Ich sänge viel zu grob...

Но сѣтовали и не одни „кастраты”...

На Бальзака не только сѣтовали, его привлекали къ судебной отвѣтственности за оскорбленіе нравственности. И мы не удивляемся этому, читая у Тэна слѣдующую его характеристику: „Какъ Шекспиръ, онъ описывалъ мономановъ всѣхъ родовъ: мономановъ разврата и ску-ности, тщеславія и науки, искусства, отцовской любви и половой любви. Терните въ одномъ то, что вы терните въ другомъ. Мы здѣсь не въ практической и нравствен-ной жизни, но въ жизни воображаемой и идеальной. Ихъ дѣйствующія лица представляютъ зрѣлище, но не обра-зецъ; величье всегда прекрасно, даже въ несчастія и ко-ронѣ. Никто не предлагаетъ вамъ оправдывать его и подражать ему; васъ только просятъ смотрѣть и восхи-щаться” ¹⁾. Самъ Тэнъ не выдерживаетъ, однако, роли безстрастнаго созерцателя, восхищающагося разверты-вающимися передъ его глазами нравственнымъ безобра-зіемъ, и, начавъ за здравіе, кончаетъ за упокой: „Баль-закъ смотритъ на общество, какъ на борьбу эгоистиче-скихъ стремленій, гдѣ торжествуетъ сила, руководимая хитростью, гдѣ страсть глухо и насильственно прорыва-етъ мѣшающія ей плотины, гдѣ всѣми признанная мораль состоитъ только въ наружномъ уваженіи приличій и за-кона. Этотъ грустный взглядъ тѣмъ болѣе опасенъ, что производитъ преступныхъ гениальныхъ людей, что, со-здавая теорію порока, онъ дѣлаетъ его невольно инте-реснымъ и извинительнымъ, что онъ плохо изобража-етъ высокія чувства, что онъ неподрожаемо изображаетъ грубыя и низкія чувства, и что отъ времени до времени, увлеченный своимъ сюжетомъ, онъ даетъ мнѣнія, про-

¹⁾ Тэнъ. Критическіе опыты. Спб. 1869, стр. 134—135.

тивныя общественному покою и, можетъ быть, даже опасныя для чести" ¹⁾).

Въ февралѣ 1880 г. было возбуждено судебное преслѣдованіе противъ Мопасана „за оскарбленіе общественной нравственности и морали“, но, къ счастью для него, было прекращено, благодаря заступничеству друзей и вліятельныхъ лицъ. Это, конечно, не мѣняетъ дѣла. По отзыву одного изъ современныхъ русскихъ критиковъ, кажущаяся сложность любовныхъ перипетій въ творчествѣ есть слѣдствіе утонченнаго благерства, вредная для правильнаго функціонированія здороваго трудового организма, ибо, благодаря выработанной изящности литературныхъ формъ и выраженій, такая литература легко усваивается, но тѣмъ дѣйствіе ея вреднѣе, и какой-нибудь Мопасанъ принесъ вреда больше, чѣмъ сорокъ тысячъ Дебе, вмѣстѣ взятыхъ. Критикъ согласенъ съ однимъ изъ нашихъ романистовъ, по опредѣленію котораго все содержаніе романовъ исчерпывается тѣмъ, какъ одинъ дуракъ полюбилъ другую дуру и что изъ этого вышло, а выпелъ третій дуракъ ²⁾).

Кнутъ Гамсунъ искренно удивляется тому, что американскаго поэта Уота Уитмана устранили отъ должности за сборникъ его стиховъ, подъ заглавіемъ „Leaves of grass“ (Побѣги травы): вѣдь эротическая часть его, изъ-за которой высоконравственный Бостонъ взывалъ къ небу, содержитъ на самомъ дѣлѣ не больше эротическаго, чѣмъ любая литература ³⁾! И онъ правъ: потому-то и его самого норвежское правительство лишило ежегодной субсидіи въ 1600 кронъ, назначенной ему по-

¹⁾ Id. 138.

²⁾ *И. Морозовъ*. Объ искусствѣ вообще и поэзіи въ частности. Сиб. 1910, стр. 126.

³⁾ *Кнутъ Гамсунъ*. Полное собр. соч. Сиб. 1910, IV, 521 („Духовная жизнь Америки“).

слѣ выхода въ свѣтъ „Голода“, за признаннаго „безнравственнымъ“ *Пити*.

По поводу произведенія Маріи Яничекъ „О женщинахъ“ Лео Бергъ не безъ сарказма замѣчаетъ, что въ наше время, когда женщины требуютъ всѣхъ правъ, онѣ должны имѣть право и на цинизмъ. И уже находится, по его мнѣнію, такія, которыя весьма широко пользуются имъ, такъ что скоро придется запретить холостымъ мужчинамъ читать книги подобныхъ писательницъ и въ критическихъ замѣткахъ будетъ значиться: „Это не для молодыхъ людей“. — „Итакъ, иронизируетъ онъ, — уважимъ и это право!“¹⁾

Европейская литература второй половины XIX вѣка, какъ извѣстно, подвергалась особенному осужденію съ моральной точки зрѣнія. Максъ Нордау, который посвятилъ представителямъ этой литературы цѣлую книгу, видитъ въ нихъ явные признаки вырожденія, а именно: легкую возбудимость, душевное безсиліе, уныніе, бесплодную мечтательность, мистицизмъ, истерію, самовлюбленность, даже склонность къ созданію школъ, имѣющую, по его мнѣнію, одно и то же органическое основаніе со склонностью къ образованію разбойничьихъ шпекъ²⁾. „Демонисты и декаденты, — поясняетъ онъ, — отличаются отъ преступниковъ только тѣмъ, что первые ограничиваются грѣзами и словами, а вторые имѣютъ рѣшимость и силу перейти къ дѣйствию. Но тѣ и другіе должны быть причислены къ антиобщественнымъ существамъ“³⁾.

По терминологіи Маньяна, это — „dégénérés supérieurs“, Ломброзо — „матонды“, Макса Нордау — „психопаты“. Сюда вошли всѣ наиболее извѣстныя имена новѣйшей литературы въ Европѣ: Рёскингъ, Россети, Моррисъ, Ма-

¹⁾ *Лео Бергъ*. Сверхчеловѣкъ 220.

²⁾ *Максъ Нордау*. „Вырожденіе“ 35.

³⁾ *Id.* 281.

дармэ, Верленъ, Толстой, Вагнеръ, Метерлинкъ, Ницше, Бодлеръ, Мендесъ, Гюнсманъ, Уайльдъ, Уитманъ, Ибсенъ, Золя, Готье.

Мы, русскіе, къ этому списку могли бы сдѣлать немаловажное добавленіе. Чтобы не затичивать вопроса, и безъ того яснаго, вспомнимъ, что еще Мартыновъ обвинялъ въ „Маякѣ“ Пушкина въ безнравственности, а героевъ его произведеній въ уголовныхъ преступленіяхъ¹⁾; что Мережковскій указывалъ у Гоголя иногда для насъ прямо жуткое „демоническое“ сладострастіе²⁾; что въ безнравственности же обвиняли Тургенева, ссылаясь при этомъ на садизмъ въ описаніи дѣйствій хлыста на Зинаиду въ „Первой любви“, на романы „Наканунъ“, „Отцы и дѣти“; а одинъ критикъ заявлялъ даже, что всякій порядочный человѣкъ долженъ плюнуть на „Новъ“³⁾.

Вспомнимъ, что Брандесъ указывалъ на чрезмѣрное пристрастіе Достоевскаго останавливаться на противоестественныхъ явленіяхъ, причину чего онъ усматривалъ въ томъ, что ходъ теченія его мыслей не давалъ простора для здоровой чувственности. Его страсть описывать физическія страданія, большое мѣсто, которое онъ отводитъ описанію жестокостей, по мнѣнію датскаго критика, указываютъ также на противоестественныя чув-

1) *Гольцевъ*. О художникахъ и критикахъ 5.

2) *Мережковскій*. Гоголь. Спб. 1909, стр. 95.

3) Курьезно, что тотъ самый критикъ, который былъ такъ безпощадеи къ Мопасану и авторамъ романовъ вообще, неожиданно беретъ подъ свою защиту Тургенева и Гончарова: „Было время, когда къ этимъ писателямъ и ихъ комментаторамъ относилась очень сурово; говорили, что они парализуютъ индивидуальную волю, разнуждываютъ воображеніе и страсти и разрушаютъ основы установленнаго обществѣ; словомъ, обвиняли въ безнравственности. Времени нѣсколько измѣнились, и едва ли кто теперь, кромѣ какого-нибудь заплесневѣлаго гриба, бросить въ указанныхъ писателей прежнее обвиненіе (*Морозовъ*, *op. cit.* 129—130). Не подождать ли г. Морозову,—можетъ быть времени измѣнится и для Мопасана?..“

ственные желанія. Для него несомнѣнно, во всякомъ случаѣ, что талантъ Достоевскаго имѣлъ своимъ спутникомъ извращенную нервность ¹⁾).

Вспомнимъ, наконецъ, что, когда еще „Анна Каренина“ Толстого печаталась въ „Русскомъ Вѣстникѣ“, извѣстный критикъ-публицистъ Скабичевскій увидѣлъ въ этомъ романѣ лишь „мелодраматическую дребедень въ духѣ старыхъ французскихъ романовъ, расточаемую по поводу заурядныхъ амуровъ великосвѣтскаго хлыща и петербургской чиновницы, любительницы аксельбантовъ“; а о „Войнѣ и мирѣ“ П. Ткачевъ писалъ, что цѣль и значеніе жизни, согласно идеологіи этого романа, должны заключаться въ узкомъ эгоистическомъ усажденіи себя половыми отношеніями и въ ихъ вѣнцѣ—семейномъ счастьи, понимаемомъ притомъ въ самомъ грубомъ, почти циническомъ смыслѣ ²⁾).

Если къ этому прибавить, что Левъ Толстой ополчился на все современное искусство, какъ безнравственное, придя къ выводу, что „лучше пускай не было бы никакого искусства, чѣмъ продолжалось бы то развращенное искусство или подобіе его, которое есть теперь“, то не любопытное ли,—можно бы сказать, почти трагикомическое—зрѣлище представить этотъ моралистъ, книга котораго „Крейцера соната“, этотъ гимнъ аскетической морали, была запрещена къ разсылкѣ главнымъ сѣверо-американскимъ почтъ-директоромъ, какъ произведеніе „безнравственное“ ³⁾?!...

4.

Мы остановились лишь на нѣсколькихъ примѣрахъ

¹⁾ Брандесъ. VI, 169.

²⁾ П. И. Бирюковъ. Біографія Л. Н. Толстого, т. II.

³⁾ Эрнестъ Кросби. Толстой и его жизнепониманіе. М. 1911, стр. 62.

обвиненій въ безправственности, падавшихъ на поэтовъ и художниковъ. Но въ этомъ случайномъ спискѣ не было незначительныхъ именъ, и это уже не случайно. Если такимъ обвиненіямъ подвергались именно самые выдающіеся представители искусства и поэзіи, это невольно наводитъ на мысль: не кроется ли источникъ этихъ обвиненій въ самомъ характерѣ художественнаго творчества, какъ такового, иными словами,—не заключается ли уже въ самой сущности послѣдняго чего-либо такого, что давало бы поводъ къ нареканіямъ по его адресу со стороны морали?

На эту мысль еще болѣе наводитъ тотъ знаменательный фактъ, что даже безусловные защитники искусства, увѣренные въ благотворности его вліянія, никогда не скрывали отъ себя опасности, заключенной въ самой его сущности и открывающейся лишь при болѣе внимательномъ отношеніи къ этой сторонѣ вопроса.

Въ міровоззрѣніи Платона, говоритъ проф. А. Н. Гиларовъ, красота неотдѣлима отъ блага: тотъ, кто влечется къ красотѣ, влечется и къ благу, соотвѣтственно чему Платонъ опредѣляетъ любовь, какъ стремленіе къ обладанію благомъ и при томъ къ вѣчному обладанію ¹⁾. Поставить цѣлью любви къ прекрасному добродѣтель, по его мнѣнію, Платонъ могъ только потому, что вмѣстѣ съ другими греками отождествлялъ красоту съ благомъ: это отождествленіе „вызвано склонностью эллинскаго духа къ эстетическимъ волненіямъ, заставлявшимъ грековъ даже нравственныя качества цѣнить по отношенію къ красотѣ, и сказалось, между прочимъ, въ безразличномъ употребленіи словъ *ἀγαθόν* и *καλόν*, которое вмѣстѣ съ прирожденнымъ неравнодушіемъ къ красотѣ сбивало съ правильнаго пути мысль даже у такихъ вели-

1) Ссылка на Symp. 206, А. Платонизмъ 66.

кихъ философовъ, какъ Сократъ и Платонъ... Для Платона красота неотдѣлима отъ блага и истины" ¹⁾).

Однако же, при всемъ своемъ уваженіи къ искусству, Платонъ не закрывалъ глазъ на тотъ вредъ, который можетъ проистекать отъ него для личной нравственности и блага общественнаго. Въ X-ой книгѣ „Республики“ и „Законахъ“ онъ настаиваетъ на необходимости подчиненія искусства цѣлямъ нравственнымъ и политическимъ. Онъ отрицаетъ образовательное и нравственное значеніе искусства, основываясь на томъ, что искусство есть стремленіе къ болѣе или менѣе точному подражанію природѣ, не имѣетъ реального значенія и служить предметомъ наслажденія и пустой забавы. Сравнивая людей науки съ художниками, онъ дѣлаетъ выводъ не въ пользу послѣднихъ, ибо каждый ученый знаетъ сущность изучаемаго имъ предмета, каждый ремесленникъ понимаетъ, надъ чѣмъ онъ трудится, художникъ же называетъ вдохновеніемъ свое „невѣжественное самолюбіе“ и не задумывается надъ предметами, которые копируетъ, не знаетъ ихъ сущности, ихъ истинной природы. Фантазія, говоритъ онъ, даетъ отпечатокъ предмета, но и самый предметъ есть отпечатокъ идеи, живущей въ божественномъ разумѣ. Такимъ образомъ, художественное произведеніе есть *отпечатокъ отпечатка* предмета въ *фантазіи*, т. е. отпечатокъ отпечатка съ отпечатка или отпечатокъ, изображающій предметъ изъ третьихъ рукъ:

„О, милый Гомеръ! Если это правда, что третье мѣсто ты занимаешь отъ истины, ты, творящій изъ добродѣтели призраки, какъ мы опредѣлили художника; если ты разрѣшилъ тайны, какими средствами люди могутъ сдѣлать лучше или хуже общественную и частную жизнь свою,—скажи намъ, какой городъ черезъ тебя усовер-

1) Гилляровъ, id. 70.

шенствовалъ жизнь свою, какъ напр. Лакедемонъ черезъ Ликурга и многіе другіе города, большіе и малые, черезъ своихъ законодателей? Тебя же какой городъ именуешь своимъ безсмертнымъ законоположникомъ, принесшимъ ему пользу? Италия и Сицилія именуютъ Харонда, мы—Солона. Тебя же кто?.. Нельзя ли назвать кого?”

— Не думаю, отвѣчалъ Главконъ: объ этомъ не говорятъ даже и самыя гомериды¹⁾....

— „Итакъ, Главконъ, если ты встрѣтишь хвалителей Гомера, которые говорятъ, что этотъ поэтъ воспиталъ Грецію и могъ бы достойно быть призванъ къ устройенію и воспитанію жизни человѣческой, что его-то мы должны изучать непрерывно, что, слѣдуя ему, мы можемъ во всѣхъ отношеніяхъ устроить жизнь свою,—люби такихъ людей и обойми ихъ, какъ людей лучшихъ, поскольку возможно имъ быть лучшими (*φιλοῦν μὲν χρῆ καὶ ἀπαύξασθαι ὡς ἕντας βελτίστοις εἰς ἕσου δόναται*)... уступи имъ въ томъ, что Гомеръ величайшій поэтъ и первый изъ трагиковъ; но не менѣе того будемъ знать, что изъ всѣхъ родовъ поэзіи должно принимать только тѣ произведенія, которыя имѣютъ предметомъ прославленіе боговъ и похвалу добродѣтели; если же примемъ сладкую музу пѣсенъ и эноса, то наслажденіе и скорбь воцарятся въ городѣ на мѣсто закона и общаго блага²⁾. Если же ихъ усилія останутся тщетны, то мы, любезный товарищъ, не поступимъ ли, какъ любовники, которые, узнавши вредъ своей страсти, насильно отрываютъ себя отъ нея? Такъ и мы, принявши въ себя любовь къ поэзіи отъ самой юности, благодаря воспитанію славно учрежденныхъ республикъ, будемъ къ ней благосклонны и согласимся признать ее за прекрас-

¹⁾ Politia т. V, стр. 58 и 60.

²⁾ Ib. 76.

нѣйшую и истинную: но покамѣсть она не соберѣтся съ силами на свою защиту, станемъ остерегаться ея очарованій и постараемся снова не предаться этой дѣтской страсти, которую раздѣляетъ толпа”¹⁾.

„Итакъ, заключаетъ древній философъ, если предстанетъ къ намъ мужъ, силою искусства могущій являться многообразнымъ и подражать всѣмъ предметамъ видимымъ, и пожелаетъ онъ нашему городу представить свои творенія, —мы преклонимся предъ нимъ, какъ предъ чѣмъ-то священнымъ, чуднымъ и сладкимъ (*προσιωυόμεν ἄν ἀπόδῃ ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύν*); но скажемъ ему, что не подобаеетъ такому мужу быть въ нашемъ городѣ и, обливши главѣ его миромъ, облекши его въ шерсть дорожную, отошлемъ его въ другой городъ; а сами призовемъ къ себѣ другого поэта и мимолога, не столь сладкаго, но болѣе строгаго, — призовемъ его для пользы, чтобы онъ словомъ подражалъ всему достойному и совершалъ созданія свои въ тѣхъ видахъ, какіе мы установили необходимыми, когда разсуждали о воспитаніи воиновъ.—Такъ поступимъ мы, когда власть будетъ въ нашихъ рукахъ”²⁾.

Подобную же раздвоенность находимъ мы у Шиллера. Съ одной стороны, онъ готовъ видѣть въ эстетическомъ—высшую форму нравственности. Въ своихъ „Письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи челоѵка” онъ мотивируетъ это тѣмъ, что всѣ другія формы представленія раздѣляютъ людей, ибо онѣ основываются или исключительно на чувственномъ стремленіи, или на духовной части существа челоѵка и только представленіе красоты дѣлаеетъ челоѵка цѣльнымъ, ибо оно требуетъ согласія его двухъ натуръ. „Всѣ другія формы сообщества раздѣляютъ общество, такъ какъ онѣ относятся

¹⁾ Ib. 78.

²⁾ Id. т. IV, 150.

или къ спеціальнымъ способностямъ отдѣльныхъ членовъ, т. е. къ тому, чѣмъ люди другъ отъ друга отличаются. Только общеніе красоты соединяетъ людей, такъ какъ оно относится къ тому, что всѣмъ обще. Чувственныя наслажденія принадлежатъ намъ лишь какъ индивидуамъ, и родъ, который живетъ въ насъ, не принимаетъ въ нихъ никакого участія,—поэтому мы не можемъ сдѣлать общими наши чувственныя наслажденія, такъ какъ мы не можемъ обобщить нашу индивидуальность. Что касается наслажденій знаніемъ, то они, наоборотъ, доступны намъ лишь какъ роду, при чемъ мы тщательно устраняемъ изъ нашего сужденія всякій слѣдъ индивидуальности: поэтому мы не можемъ сдѣлать общими наши разсудочныя наслажденія, такъ какъ не можемъ изгнать слѣдовъ индивидуальности изъ сужденія другихъ въ такой же мѣрѣ, какъ изъ своего собственнаго. Такимъ образомъ, въ первомъ случаѣ мы наслаждаемся лишь какъ видъ, въ другомъ—какъ родъ. Только красотой мы наслаждаемся одновременно и какъ индивидъ, и какъ родъ, т. е. какъ представители рода”.

Мало того. Въ царствѣ красоты и искусства не существуетъ премоушества и единовластія. Оно выводитъ знаніе изъ мистерій науки подъ открытое небо общаго чувства и превращаетъ собственность ученыхъ авгуровъ въ общее достояніе человѣческаго рода. Такимъ образомъ, здѣсь, въ царствѣ красоты и искусства, думаетъ Шиллеръ, какъ бы осуществляется идеаль равенства, который столь желательно видѣть осуществленнымъ въ дѣйствительности.

Когда-то Писаревъ сказалъ свое знаменитое bon mot о невозможномъ положеніи русскаго народа, напоминающемъ ему змѣю, кусающую свой собственный хвостъ: „Мы глуны, потому что бѣдны; мы бѣдны, потому что глупы”. Но въ этомъ было нѣчто болѣе серьезное, чѣмъ простое острое словцо. Онъ хотѣлъ сказать, что культурный уровень общества и народа находится въ

функциональной зависимости отъ ихъ экономическаго состоянія,—и обратно.

Когда Шиллеръ задался вопросомъ о значеніи искусства для общества и государства, онъ также задумался надъ подобнымъ же заколдованнымъ кругомъ, въ которомъ находится, повидимому, жизнь всякаго человѣческаго общества. Теоретическая культура должна вызвать практическую, а практическая въ то же время должна быть условіемъ теоретической. Не заколдованный ли здѣсь кругъ?—спрашивалъ онъ себя. Всякое улучшение жизни въ политической сферѣ должно исходить изъ облагороженнаго характера; но какъ же, спрашивается, характеру облагородиться подъ вліяніемъ варварскаго государственнаго устройства? Для достиженія этой цѣли онъ рекомендуетъ найти такое орудіе, котораго у государства нѣтъ, и открыть для этого источники, которые сохранили бы, при всякой политической испорченности, свою ясность и прозрачность. Это орудіе—искусство, этотъ источникъ открывается въ безсмертныхъ образцахъ искусства.

Искусство и наука — независимы отъ человѣческой условности, отъ человѣческаго произвола. Законодательная и исполнительная власть въ государствѣ можетъ стѣснить свободу науки и искусства посредствомъ цензуры и болѣе серьезныхъ каръ, но побѣдить ихъ, уничтожить она не можетъ. Она „можетъ изгнать друзей истины, но истина восторжествуетъ, рано или поздно превозможетъ; можетъ унижить художника, но искусства поддѣлать не въ состояніи”. Правда, явленіе весьма обычное, что наука и искусство преклоняются передъ духомъ времени и что критическій вкусъ предписываетъ творчеству законы. Но, говоритъ Шиллеръ, цѣлыя столѣтія дѣятелн науки и искусства работаютъ надъ тѣмъ, чтобы распространить среди грубаго человѣчества истину и красоту. Первые гибнутъ, но истина и красота торжествуютъ побѣду своей несокрушимой жизненной си-

лой. „Римлянинъ перваго столѣтiя уже давно преклонилъ колѣна передъ своими императорами, въ то время какъ статуи все еще стояли непреклонными. Храмы еще были священны для глазъ, когда боги давно уже служили посмѣшищемъ, и благородный стиль зданiй, дававший кровъ Нерону и Коммоду, стыдилъ ихъ позорными дѣянiя. Человѣчество лишилось своего достоинства, но искусство спасло его и сохранило въ полныхъ значенiя камняхъ. Истина продолжаетъ жить въ обманѣ и по конiямъ вновь будетъ возстановленъ первообразъ”.

Таково значенiе искусства въ жизни общественной и государственной. Исходя изъ этого, Шиллеръ полагаетъ, что прогрессъ каждаго общества, каждаго народа въ значительной степени зависитъ отъ той роли, какую играетъ въ немъ искусство, отъ степени нравственной высоты его жрецовъ. Онъ увѣренъ, что рано или поздно, „зданiе бредней и произвола” должно пошатнуться и пасть; но оно должно поколебаться не только внѣ чело-
вѣка, а въ самомъ чело-
вѣкѣ. Служитель искусства долженъ въ себѣ самомъ воспитать и выносить „побѣдную истину” и тогда уже открыть ее людямъ „въ видѣ красоты”, т. е. посредствомъ художественныхъ образовъ, чтобы она покорила себѣ не только мысль, но и чувство, чтобы ею прониклось все существо чело-
вѣка. Подобно Тургеневу, онъ думаетъ, что въ дѣйствительности мало прекраснаго, знакомство съ нею для художника онъ считаетъ опаснымъ и потому совѣтуетъ послѣднему, до вступленiя въ это „опасное знакомство”, сначала увѣриться въ идеальномъ содержанiи своего сердца, чтобы не брать съ дѣйствительности образца, который онъ самъ долженъ ей дать. „Живи,—говоритъ онъ художнику,— со своимъ вѣкомъ, но не будь его творещемъ; служи своимъ современникамъ, въ чемъ они нуждаются, а не въ томъ, что они хвалягъ”.

Вкусъ людей, думаетъ онъ, — цѣломудреннѣе ихъ сердца и на эту-то Ахиллесову пятю ихъ долженъ дѣй-

ствовать художникъ: когда нападать на ихъ правила и осуждать ихъ дѣйствія — бесполезно, то остается еще возможность на ихъ праздности испытать творческую руку. Изгонять изъ людскихъ наслаждений произволь, легкомысліе, грубость, чтобы такимъ образомъ изгнать ихъ изъ ихъ дѣйствій и, наконецъ, убѣжденных; охватить ихъ благородными и полными ума формами, огородить ихъ отовсюду символами прекраснаго, — вотъ задача, достойная дѣятеля искусства. Въ концѣ концовъ, „показность побѣдитъ дѣйствительность и искусство — природу“.

Въ статьѣ „Театръ, какъ учрежденіе нравственное“ Шиллеръ проводитъ ту же мысль, что въ балладѣ своей „Нивиковы журавли“. Тамъ — театральное представленіе такъ сильно дѣйствуетъ на нравственность человѣка, что даже преступникъ сознался въ своемъ злодѣяннн. Здѣсь же, называя театръ — каналомъ, по которому бѣгутъ лучи просвѣщенія, истины отъ мыслящей, лучшей части народа внизъ, оттуда по всему государству, разгоняя туманъ, варварство, суевѣрія, а также — барометромъ общественнаго настроенія, по которому государственные вожди и дѣятели, если бы захотѣли, могли бы изучать мнѣнія народа о правителяхъ, — Шиллеръ говоритъ, что, какъ религія есть дополненіе къ закону и дѣйствуетъ сильнѣе его, такъ и театръ имѣетъ больше значенія, чѣмъ мертвая буква закона, и потому можетъ принести большую пользу государству въ области морали и права.

И, однако же, при всемъ томъ, въ замѣткѣ „Объ опасности эстетической нравственности“, Шиллеръ также говоритъ объ опасности полагаться исключительно на чувство красоты и прихоть воображенія, не подчинивъ ихъ нравственному закону¹⁾, ибо, въ противномъ случаѣ,

¹⁾ Т. VII, 434 ff.

искусство можетъ служить и нравственному разложенію общества. А въ 12-мъ письмѣ объ эстетическомъ воспитаніи человѣка высказываетъ такую мысль: „сомнѣніе въ этическомъ значеніи искусства особенно усиливается тѣмъ, что послѣднее обыкновенно процвѣтаетъ тогда, когда героическая мощь народа уступаетъ большей или меньшей распатанности нравственныхъ основъ”.

Неудачную попытку отождествленія красоты съ нравственностью находимъ мы также у Прудона. Отыскать тождественность трехъ элементовъ: *красоты, науки и справедливости* — вотъ цѣль, къ которой, по его мнѣнію, мы обязаны направлять всѣ наши усилія ради прогресса¹⁾. Соответственно этому, онъ подъ искусствомъ разумѣетъ „изображеніе природы и людей, имѣющее цѣлью физическое и нравственное совершенствованіе человѣческаго рода”. Безъ этой цѣли, безъ нравственности, искусство — ничто²⁾, отсутствіе справедливости смерть всякому вдохновенію³⁾. Искусство, заявляющее свою независимость отъ науки и нравственности, идетъ противъ своего собственнаго принципа и само себя противорѣчить⁴⁾, ибо идея можетъ существовать сама по себѣ и безъ красоты она никогда не надобѣтъ, красота же сама по себѣ не имѣетъ значенія⁵⁾. Поэтому, первымъ закономъ искусства нужно считать подчиненіе его законамъ нравственности и разума⁶⁾: „нужно, говоритъ онъ, чтобы картина имѣла смыслъ и цѣль, — безъ того я презираю ее; фантастическихъ, такъ же какъ идеальныхъ или поэтическихъ воспроизведеній мнѣ больше не нужно”⁷⁾.

1) Прудонъ. Искусство 305.

2) Id. 269.

3) Id. 324.

4) Id. 233.

5) Id. 262.

6) Id. 228.

7) Id. 296.

Не смотря на категоричность всѣхъ этихъ заявленій о тождествѣ красоты и науки, красоты и нравственности и пр., Прудонъ какъ будто и самъ съ трудомъ вѣрить въ существованіе этихъ тождествъ. Вѣдь, по его собственнымъ словамъ, „логикъ и художникъ — антитезы, двѣ крайности” ¹⁾, искусство, по самой своей сущности, идеально ²⁾; идеаль же имѣетъ тѣсное соотношеніе со сладострастіемъ и можно даже сказать, что второе — дитя перваго: это — идеализованное художественное наслажденіе. Идеаль возбуждаетъ стремленіе къ обладанію имъ ³⁾. „Стало быть, какъ только искусство имѣетъ цѣлью воспроизвести идеаль, особенно формы, то оно, слѣдовательно, возбуждаетъ къ удовольствію. Если страсть, которую оно возбуждаетъ, любовь, то это дѣятель порнографическій, самый опасный изъ всѣхъ”. Отсюда Прудонъ приходитъ къ совершенно послѣдовательному умозаключенію, что, за исключеніемъ среднихъ вѣковъ, когда искусство, дѣйствуя противъ идолопоклонства, сдѣлалось объяснителемъ христіанскаго спиритуализма, оно было повсюду дѣятелемъ развращающимъ, а въ настоящее время еще болѣе, чѣмъ когда-либо: утонченность искусства всегда приводитъ къ разврату ⁴⁾.

Отчего, спрашиваетъ онъ, такъ много картинъ, представляющихъ купающуюся Сусанну, вмѣсто того, чтобы внушить уваженіе къ ней, возбуждаютъ желанія? — „Оттого, что художники, становясь все менѣе и менѣе моралистами и философами, отыскиваютъ въ этомъ сюжетѣ только случай нарисовать нагую женщину и показать ее въ позѣ, болѣе или менѣе возбуждающей сладостра-

¹⁾ Id. 285.

²⁾ Id. 296.

³⁾ Id. 263.

⁴⁾ Id. 265—266.

стіе" ¹⁾). И Прудонъ предсказываетъ, что искусству, нѣкогда обожаемому, суждено въ наше время, если оно будетъ идти настоящей дорогой, подвергнуться гоненію. Можетъ быть даже художниковъ начнутъ наказывать, какъ оскорбителей общественной нравственности ²⁾).

Подтвержденіе своимъ мыслямъ онъ видитъ въ исторіи греческаго искусства, его расцвѣта и паденія. „Греческое искусство производило чудеса подъ вліяніемъ религіи и чувства справедливости, но едва оно отъ нихъ отшатнулось, оно впало въ безплодное и окончательное безсиліе... ³⁾). Аристотель говорилъ, что цѣль драмы — быть слабительнымъ для страстей человѣка. Мы же скажемъ, что искусство вообще, т. е. поэзія, скульптура, живопись, музыка, романъ, исторія, краснорѣчіе, такъ же какъ комедія и трагедія, — имѣетъ своимъ назначеніемъ направлять насъ къ добродѣтели и предохранять отъ порока, то казня, то лаская наше самолюбіе правдивыми и выразительными воспроизведеніями насъ самихъ; *castigat pingendo mores, aut erigit*. Ступени идеала идутъ отъ преисподней до неба и все, что ни затрагиваетъ на этомъ пути воображеніе человѣка, принадлежитъ къ области искусства”.

И вотъ греческое искусство сначала подняло греческую цивилизацію до недосягаемой высоты, но, когда нравственное чувство грековъ стало гаснуть, тогда то же самое искусство сдѣлалось самымъ разрушительнымъ дѣятелемъ общественнаго разложенія ⁴⁾). „Чѣмъ являлись для христіанъ третьяго вѣка Праксителивы Венеры, Фидіасовы Юпитеры, Паллады, Аполлонъ и Меркурій? — Признаками эксплуатаціи и нищеты. Искусство Греціи, сдѣлавшись изъ поборника свободы и добрыхъ нравовъ,

¹⁾ Id. 261.

²⁾ Id. 272.

³⁾ Id. 84.

⁴⁾ Id. 85.

орудіемъ тиранніи и разврата, заслужило вполне свою жалкую участь: его прозведенія должны были погибнуть вмѣстѣ съ нимъ”¹⁾.

По мнѣнію Джона Рескина, который въ искусствѣ видитъ указатель соціальныхъ и политическихъ добродѣтелей страны, точный выразитель ея нравственной жизни²⁾, истинное искусство, какъ и высшее счастье, находится исключительно на добродѣтели³⁾, а высшая цѣль искусства состоитъ въ томъ, чтобъ дать намъ вѣрный образъ благороднаго человѣческаго существа⁴⁾. Великія искусства вообще, говоритъ онъ, имѣли и могутъ имѣть только три главныхъ направленія или три главныхъ цѣли: во первыхъ, усиленіе религіозности людей, во вторыхъ, усовершенствованіе ихъ нравственности и, въ третьихъ, доставленіе имъ матеріальныхъ услугъ⁵⁾. Люди, сильно любившіе красоту, были всегда сострадательны, склонны къ справедливости и являлись первыми истолкователями и провозвѣстниками началъ, ведущихъ человѣчество къ счастью⁶⁾. Такимъ образомъ, „искусство не только не безнравственно, но помимо его имѣется очень мало нравственного”⁷⁾.

Однако, и онъ, подобно Платону и Шиллеру, видитъ отрицательныя стороны въ излишнемъ увлеченіи искусствомъ. Онъ также отмѣчаетъ, что всѣ народы достигали болѣе высокой степени искусства только въ періоды цивилизаціи, омраченные часто жестокими и даже чудовищными преступленіями, такъ что достиженіе высшаго усовершенствованія въ искусствѣ каждой націи бы-

1) Id. 86.

2) *Джонъ Рескинъ. Лекціи объ искусствѣ* 21.

3) Id. 22.

4) Id. 27.

5) Ib.

6) Id. 62.

7) Id. 65.

до до сихъ поръ явнымъ признакомъ начала ея наде-
нія ¹⁾). Правда, онъ дѣлаетъ оговорку, что, хотя блестя-
щихъ результатовъ искусство достигаетъ при быстротѣ
энергіи, стремящейся къ пропасти, — считать, однако, впо-
новницей катастрофъ искусство, которое ихъ освѣщаетъ,
все равно, что видѣть причину водопада въ цвѣтъ его
радуги, ибо, „если въ подобныя времена злоупотребляли
хорошей живописью, то еще больше злоупотребляли хо-
рошей дѣйствительностью” ²⁾).

Но все же „искусство, заставляющее насъ вѣрять въ
то, во что мы иначе не вѣрили бы, совершаетъ злоупотре-
бленіе, и во многихъ отношеніяхъ очень опасное зло-
употребленіе ³⁾). Съ другой стороны, и Рескинъ понима-
етъ, что какъ только мы начинаемъ разсматривать лю-
бой предметъ не самъ по себѣ (т. е. не эстетически), а
съ точки зрѣнія какой-нибудь посторонней цѣли или по-
лезности, тотчасъ же чувство красоты отчасти ступеныва-
ется. Отсюда ясно, что „изученіе искусства не только
безполезно, но даже вредно, если не находится въ связи
съ чѣмъ-нибудь болѣе глубокимъ, чѣмъ самое искус-
ство” ⁴⁾).

По мнѣнію Гюйо, тождественность добра и красоты
не менѣе очевидна въ области чувствованій, какъ и въ
поступкахъ: сочувствіе, состраданіе, негодованіе, взятія
вмѣстѣ, прекрасны и добры. Отсюда, художественная
эмоція можетъ быть нерѣдко разсматриваема, какъ про-
стая форма, произведенная нравственной эмоціей. „Искус-
ство, существеннымъ условіемъ котораго является со-
чувственное отношеніе наше къ страданіямъ или удоволь-
ствіямъ другихъ, есть созданіе социальное. Въ среднемъ,

¹⁾ Id. 56.

²⁾ Id. 58.

³⁾ Id. 37.

⁴⁾ Id. 48.

человѣкъ тѣмъ нравственнѣе, чѣмъ глубже онъ способенъ почувствовать эстетическую эмоцію... Всякое нравственное чувствованіе эстетично и наоборотъ”¹⁾. Поэтому, хотя Гюйо и утверждаетъ, что, не смотря на тождественность нравственнаго чувства и наиболѣе высокаго эстетическаго чувства, искусство есть нѣчто совершенно отличное отъ морали, однако, въ полномъ согласіи съ основнымъ своимъ взглядомъ на взаимоотношеніе морали и искусства, онъ думаетъ, что, быть можетъ, наиболѣе эстетическое чувство, на какое мы только способны, будетъ опять-таки нравственное восхищеніе²⁾, ибо, вѣдь, „красота и добро составляютъ одно”³⁾.

Ж. Сорель справедливо уличилъ Гюйо въ непоследовательности, усумнившись въ правѣ его отождествлять красоту съ нравственностью даже въ той формѣ, какъ онъ это дѣлаетъ⁴⁾. Но и самъ Гюйо—развѣ не высказалъ того же сомнѣнія, сдѣлавъ характерную оговорку, что, такъ какъ все симпатичное—въ извѣстной мѣрѣ заразительно, ибо симпатія есть лишь утонченная форма заразительности, то нравственное убожество можетъ быть передано цѣлому обществу его литературой⁵⁾, и что, слѣдовательно, „искусство есть средство ускорить цивилизацію и въ то же время средство замедлить ее, поддерживая въ ней извѣстное варварство”⁶⁾!..

1) Гюйо. Задачи совр. эстетики 43. Ср. Сиккестти, Эстетика 326: „Такъ какъ красота есть симпатичное намъ проявленіе жизненности, то созорцаіе ся развиваетъ въ человѣкѣ способность сочувствовать другимъ, содѣйствуетъ перевѣсу альтруизма надъ эгоизмомъ, слѣдовательно помогаетъ побѣдѣ добра надъ зломъ“. Объ этомъ софизмѣ см. т. I, 454—455 настоящаго изслѣдованія.

2) Id. 44.

3) Id. 63.

4) Ж. Сорель. Соціальное знач. искусства 10—11.

5) Гюйо. Искусство съ соц. точки зр. 462.

6) Id. 458.

Подобно Гюйо, хочет отождествить красоту съ моралью и ѣмецкїй эстетикъ Фолькельтъ. Онъ увѣренъ, что искусство само по себѣ нравственно ¹⁾, и говоритъ о „естественномъ совпаденїи цѣлей искусства и нравственнаго развитїя“. Нравственные идеалы, по его мнѣнїю, это—не „смирительная рубашка“, и съ точки зрѣнїя ходячей морали, конечно, должны быть подвергнуты осужденїю „Ромео и Джульетта“, „Вильгельмъ Мейстеръ“, а, можетъ быть, и „Коварство и любовь“. „Нравственность надо понимать свободно и смѣло, т. е. такъ, какъ она представилась бы съ высокой башни, откуда открывается широкїй кругозоръ на всѣ пережитыя человѣчествомъ эпохи“ ²⁾.

Нравственные идеалы мнѣются, въ нихъ много спорнаго; многія произведенїя, вредныя для нравственности, отрадны во многихъ другихъ отношенїяхъ (какъ „Декамеронъ“, „Ардингелло“ Гейнзе, „Римскїя элегїи“ Гете),—они располагаютъ къ жизнерадостности ³⁾; къ тому же самыя нравственныя сомнѣнїя, уклоненїя и даже паденїя не всегда можно считать пагубными; напротивъ, часто они полезны для укрѣпленїя и созрѣванїя нравственныхъ началъ. Но какъ бы широко ни понимать нравственность при разсмотрѣнїи художественныхъ произведенїй съ моральной точки зрѣнїя, остается все-таки непреложнымъ, что добро есть высшая цѣль, которой должно служить художественное творчество ⁴⁾, высшимъ мѣриломъ для художественной дѣятельности является нравственный идеаль, и искусство, въ концѣ концовъ, должно признать себя слугою добра ⁵⁾.

¹⁾ Фолькельтъ. *Соврем. вопросы эстетики* 5.

²⁾ *Id.* 6.

³⁾ *Id.* 9.

⁴⁾ *Id.* 10.

⁵⁾ *Id.* 12.

Вмѣсто того, однако, чтобы, какъ мы ожидали бы, выяснить, въ чѣмъ же *коинтереснымъ* образомъ проявляется или должно проявиться это служеніе добру и нравственности, какъ конечной цѣли, Фолькельтъ, непосредственно вслѣдъ за тѣмъ, дѣлаетъ такую оговорку, которой, подобно Гюйо, своими же руками разрушаетъ собственную постройку, возведѣнную съ такимъ трудомъ. „При всемъ томъ,—заявляетъ онъ,—я утверждаю, что предметомъ, содержаніемъ, непосредственной цѣлью искусства является не нравственность и не добро. У искусства есть гораздо болѣе широкая и плодотворная цѣли, чѣмъ изображеніе нравственнаго или добраго. Непосредственная задача искусства состоитъ во всестороннемъ, политѣйшемъ изображеніи *человѣчески-значительнаго*” (Das Menschlich-Bedeutungsvolle)¹⁾, въ раскрытіи человѣческаго въ его типичныхъ и значительныхъ чертахъ²⁾, цѣли и цѣнности человѣческаго существованія, т. е. всего того, что проливаетъ свѣтъ на жизненное значеніе радости и горя, добра и зла, разума и безумія.

Такимъ образомъ, Фолькельтъ приходитъ къ выводу, что содержаніемъ искусства можетъ быть не одно только нравственное или доброе³⁾, т. е. къ отрицанію той цѣли, которую онъ поставилъ искусству. По его собственнымъ словамъ, изображеніе „человѣчески-значительнаго” приводитъ къ изображенію горькаго и тяжелаго, а цѣль искусства—душевное равновѣсіе и удовлетвореніе,—и этого противорѣчія нельзя устранить вполне,— оно можетъ быть только нѣсколько сглажено. Это и есть та „эстетическая антиномія”, въ которой, какъ въ сѣтяхъ, запутался нѣмецкій эстетикъ, благодаря произвольно навязанной искусству побочной цѣли.

1) Пб.

2) Id. 13.

3) Id. 14.

5.

Изъ предшествующаго ясно, что, въ сущности, никто никогда серьезно не отождествлялъ красоты съ нравственностью, искусства съ моралью. Всѣ разсмотрѣнныя попытки подобнаго отождествленія всегда заключали въ себѣ скрытую боязнь антиморальнаго дѣйствія искусства и, въ дѣйствительности, представляли собой отождествленіе нравственности отнюдь не съ искусствомъ, какъ таковымъ, въ той формѣ, какъ оно существуетъ, но съ какимъ-то особымъ, идеальнымъ искусствомъ, которое, въ отличіе отъ дѣйствительно существующаго, называли—„настоящимъ”, „великимъ”, „прекраснымъ”, „истиннымъ”. Это послѣднее искусство, по убѣжденію мыслителей—моралистовъ, не можетъ не быть нравственнымъ, ибо, въ такомъ случаѣ, оно противорѣчило бы своей сущности. И противъ этой схоластики ничего, разумѣется, нельзя возразить, кромѣ развѣ того, что она ни къ чему не нужна, ибо ничего рѣшительно не выясняетъ. Вѣдь очевидно, что съ такимъ же правомъ и съ той же формальной логичностью можно утверждать совершенно противоположное,—стоитъ только *произвольно* отождествить красоту съ безнравственностью.

Признаніе нравственнаго принципа, лежащаго въ основѣ искусства, неизбежно ведетъ къ установленію различія между искусствомъ истиннымъ и ложнымъ, искусствомъ, какъ оно *должно быть*, и искусствомъ, какъ оно *есть*. Признаніе перваго предполагаетъ отрицаніе втораго. Вотъ почему у всѣхъ моралистовъ, сторонниковъ *soit disant* этического метода, мы находимъ обѣ эти точки зрѣнія, и въ тѣхъ случаяхъ, когда они говорятъ, что „искусство само по себѣ нравственно” и т. п., то они подъ „искусствомъ” разумѣютъ либо первое понятіе, и тогда этой фразой не выражаютъ ничего, кромѣ простой тавтологіи, либо второе понятіе и въ такомъ случаѣ долженствованіе замѣняютъ утвержденіемъ.

Когда Аполлонъ Григорьевъ утверждаетъ, что „искусство по существу своему нравственно, *поколиску оно жизненно и поколиску самую жизнь погѣряетъ оно идеаломъ*”, въ его утвержденіи не заключается ничего, кромѣ тавтологіи. Напротивъ, когда Дидро заявляетъ, что „искусство *стремится къ тому, чтобы мы любили добродѣтели и ненавидѣли пороки*”, онъ, конечно, хочетъ сказать этимъ лишь то, что съ его, моральной точки зрѣнія, искусство *должно стремиться къ этой цѣли*, хотя бы въ дѣйствительности было не такъ.

Въ сущности, моралисты всегда понимали опасность, которая грозитъ нравственности со стороны красоты,— и эту-то опасность они и стараются парализовать своими директивами искусству. Христіанскіе проповѣдники не даромъ представляли себѣ идеальный образъ Христа—некрасивымъ. „Если Христосъ некрасивъ передъ глазами людей, если черты лица его грубы и непривлекательны, — говорилъ Тертуліанъ,—то я узнаю въ немъ моего Бога”. Почему?—это прекрасно объяснилъ Климентъ Александрійскій, утверждая, что Спаситель воплотился въ самое обыкновенное, даже невзрачное тѣло, чтобы красота его наружнаго вида не отвлекала вниманія отъ его ученія.

Уже въ „Поэтикѣ” Скалигера (1561 г.) ясно выражена моральная точка зрѣнія на искусство и поэзію въ частности: главное достоинство трагедіи онъ видитъ въ нравственныхъ сентенціяхъ, которыя называетъ столбами, поддерживающими все зданіе трагедіи. Подобную же точку зрѣнія находимъ у нѣмецкихъ критиковъ—Готтшеда, который въ поэзіи видитъ лишь придуманный случай на моральное правило¹⁾, и Лессинга, по мнѣнію котораго, „въ основѣ всѣхъ драматическихъ произведеній

¹⁾ *Gottsched. Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. 2 Aufl. Leipzig 1737, S. 153 ff.*



должно лежать намѣреніе поучить насъ, какъ поступать, указать намъ отличительные признаки добра и зла, приличнаго и смѣшнаго" ¹⁾). Даже Сентъ-Бёвъ требуетъ отъ поэта служенія моральной идеѣ ²⁾ и, рядомъ съ художественными достоинствами, цѣнить въ поэтическомъ произведеніи то моральное вліяніе, какое оно, по его расчетамъ, должно оказывать на общество ³⁾. А одинъ изъ видныхъ современныхъ мыслителей на Западѣ, Ж. Сорель, исходя изъ убѣжденія, что искусство есть только средство развлеченія, очень опасное для общественной нравственности, и что, поэтому, мораль имѣетъ столько же права налагать на художника обязательства, сколько и наука ⁴⁾, заявилъ себя открытымъ сторонникомъ знаменитаго нѣмецкаго „Iex Heinze", какъ единственнаго серьезнаго противодѣйствія разлагающему вліянію искусства: „Не безъ удивленія,—нишетъ онъ,—слушалъ я людей, утверждающихъ, что предложенный въ Германіи законъ противъ порнографическаго искусства (особенно въ области театра) явился посягательствомъ на человѣческую свободу! При этомъ считали нужнымъ вспомнить о старыхъ гётевскихъ клянне и его олимпийскомъ геніи. Но нѣмцамъ не слѣдовало бы забывать, что вѣкъ Гете былъ также вѣкомъ Наполеона, и что ихъ страна была бы вычеркнута изъ исторіи, если бы люди 1813 года не нашли себѣ лучшихъ вдохновителей, чѣмъ авторъ „Римскихъ элегій", и другихъ сластолюбивыхъ произведеній" ⁵⁾).

Въ нашей, русской критикѣ, не говоря о Толстомъ, который во многомъ оказался солидаренъ съ Прудономъ и Руссо, рѣзко высказывался въ пользу подчиненія ис-

¹⁾ *Лессингъ*. Гамб. Драмат. 177 (ст. XXXIV).

²⁾ *Sainte-Beuve*. Portraits contemporains 260.

³⁾ *Id.* 222.

⁴⁾ Соціальное знач. искусства 20.

⁵⁾ *Id.* 8.

куства морали—Чернышевскій. Подобно Прудону, онъ утверждалъ, что художественная форма не спасетъ отъ презрѣнія или сострадательной улыбки произведеніе искусства, если оно важностью своей идеи не въ состояніи дать отвѣта на вопросъ: „да стоило ли трудиться надъ подобными пустяками?“ Безполезное, по его словамъ, не имѣетъ права на уваженіе¹⁾. Даже Михайловскій замѣтилъ слабую сторону такой точки зрѣнія. Чернышевскій, говоритъ онъ, „остановился на рационалистической точкѣ зрѣнія. Подчиняя нравственность разуму, онъ вполне логично подчинилъ искусство наукѣ и рекомендовалъ ему заняться составленіемъ учебниковъ жизни. Его отрицательная заслуга въ вопросѣ объ искусствѣ велика: онъ призвалъ разумъ противъ эстетическихъ притязаній, показалъ неважность начала *красоты* въ сравненіи съ началомъ разума-*истины*. Но, выводя нравственность изъ разсчета, т. е. изъ того же разума, онъ оказался не въ силахъ оцѣнить этическое значеніе искусства. Нравственное значеніе искусства онъ сводилъ къ дидактизму, т. е. къ поученію”²⁾.

Въ наши дни Васнецовъ, самъ художникъ, не задумываясь, заявилъ, что дѣятельность художника, какъ и всякая дѣятельность, регламентируется законами нравственности, и поэтому порнографическія произведенія становятся невмѣняемыми и не входятъ въ область искусства³⁾.

1) Чернышевскій. Эстетич. отношенія искусства къ дѣятельности 93.

2) Н. К. Михайловскій. Литература и жизнь. „Русская Мысль” 1903 № 4, стр. 146.

3) Васнецовъ. Художество 20.

II. Объективное самопротиворѣчіе.

1.

Первый вопросъ, которой невольно возникаетъ по поводу этической точки зрѣнія на произведенія художественнаго творчества, это вопросъ о томъ, какимъ же образомъ достигъ моральнаго воздѣйствія на общество и отдѣльныхъ лицъ, если принять эту точку зрѣнія? Иначе: какіе существуютъ способы реализаціи требованій этического метода? Можно ли достигъ этой цѣли, какъ то думаютъ нѣкоторые, болѣе или менѣе ярко выраженной въ произведеніи нравственной тенденціей?—Въ этомъ позволительно весьма усумниться.

Извѣстно, что даже простой народъ недоброжелательно относится къ произведеніямъ съ тенденціей, которую при томъ очень легко улавливаетъ. „Отвлекать отъ язвъ, гложущихъ массу, необходимо, — замѣчаетъ по этому поводу Алексѣй Веселовскій, — но ей нельзя прописывать приѣмъ театральнаго впечатлѣнія, какъ дозу успокаивающаго лекарства. Для борьбы съ подобнымъ зломъ, какъ пьянство или кулачество и т. д., такія средства чрезвычайно наивны, столько же можетъ помочь списываніе нравственныхъ сентенцій съ прописи. Это — такой же промахъ, какъ тотъ, въ который часто впадаютъ авторы общедоступныхъ книгъ для народнаго

чтенія, слишкомъ часто проходящія по одному и тому же слѣду" ¹⁾).

Знакомъ народной сцены И. Щегловъ напоминаетъ по этому поводу эпизодъ съ нѣкими добродѣтельными леди изъ „Пикквикскаго клуба“ Диккенса, которыя намѣревались снабдить вестъ-индскихъ негровъ „нравственными посовыми платками“, съ прописями по краямъ: „Право же, говоритъ онъ, нани педагоги, некущіяся о народѣ трезвенники, пока не очень далеко ушли отъ этихъ великихъ благодѣтельница!“ ²⁾ А другой дѣятель по народному образованію, Н. Бунаковъ, послѣ личнаго опыта въ дѣлѣ народнаго театра, приходитъ къ выводу, что въ народномъ театрѣ надо давать народу именно то, что ему нравится, а не навязывать насильно только то, что мы признаемъ полезнымъ и поучительнымъ для него, — и тогда дѣло смягченія нравовъ посредствомъ театра сдѣлается само собой. „Простая театральная публика, руководимая только непосредственными впечатлѣніями, по его мнѣнію, вынесенному изъ практики, обладаетъ хорошимъ и вѣрнымъ чутьемъ, легко угадывающимъ всякую фальшивую выдумку, сочиненную для ея поученія, какъ бы искусно она ни была замаскирована. Она такъ же легко раскусываетъ противное ей поученіе, предлагаемое ей подъ видомъ удовольствія, какъ ребенокъ чуетъ касторовое масло, примѣшанное къ сладкому пирогу“ ³⁾).

Нужно ли говорить, что для интеллигентныхъ, художественно развитыхъ людей всякая тенденція въ произведеніяхъ искусства еще болѣе невыносима. Правда, иные пытаются оправдать тенденціозность указаніемъ на то, что будто между „идеей“ и „тенденціей“ нѣтъ суще-

¹⁾ *Алексій Веселовскій*. Деревенскія размышленія. „Артистъ“ 1894.

²⁾ *И. Щегловъ*. О народномъ театрѣ 144.

³⁾ *Н. Бунаковъ*. Объ опытѣ народнаго театра. „Русскій начальный учитель“ 1895.

ственного различія. Понятія о тенденціи и объ идеѣ, по мнѣнію К. К. Арсеньева, не исключаютъ другъ друга, и потому противопоставлять ихъ одно другому и возвышать одно надъ другимъ нѣтъ ни малѣйшаго основанія¹⁾. Подъ тенденціей онъ разумѣетъ ничто иное, какъ сознательное намѣреніе автора возбудить въ читателяхъ извѣстную мысль, извѣстное чувство, и такимъ образомъ способствовать достиженію извѣстной цѣли,—подъ идеей же именно тотъ предметъ, который при существованіи тенденціи, вдохновляетъ автора, ту мысль, которую онъ проводитъ, часть того идеала, объ осуществленіи котораго онъ мечтаетъ. „Въ основаніи тенденціи, если только она достойна этого имени, всегда лежитъ идея, но идея не всегда переходитъ въ тенденцію: тенденція — это стремленіе провести идею въ жизнь, приготовить ея торжество, приблизить дѣйствительность къ идеалу”²⁾.

Но если, согласно другому, болѣе конкретному опредѣленію самого же Арсеньева, тенденція есть — „сознательное, намѣренное служеніе политической, соціальной и этической идеѣ”, то не заключается ли уже въ этомъ опредѣленіи точное разграниченіе между „идеей” и „тенденціей”? — Крамской былъ правъ, когда, опредѣляя искусство, какъ форму, отъ которой зависитъ и самая идея, именно отсюда выводилъ заключеніе, что „искусство не должно быть тенденціозно”, ибо въ тенденціи онъ видѣлъ ничто иное, какъ перевѣсъ идеи надъ формой, съ которой не сумѣлъ справиться художникъ. Если Ковалевскій видѣлъ въ свое время вредную для искусства тенденцію въ картинѣ Ярошенко: „Всюду жизнь”, то это было, конечно, смѣшеніемъ „идеи” съ „тенденціей”. Но во многихъ другихъ случаяхъ, на которыя указать было бы нетрудно, такая опасность, дѣйствительно, существуетъ.

¹⁾ К. Арсеньевъ. Критич. этюды по русск. литер. II, 8.

²⁾ Id. II, 98.

Но слабая сторона тенденціи прежде всего та, что она не убѣждаетъ людей съ художественно-развитымъ вкусомъ. „Нѣкоторые романисты нашего вѣка, французскіе, нѣмецкіе и англійскіе, пытались явно поучать публику, — писалъ въ 1877 г. Писемскій проф. Ф. И. Буслаеву: въ романѣ Егенія Сю „Семь смертныхъ грѣховъ” показано, какъ наказываются на землѣ смертные грѣхи; у нѣмцевъ есть, что какой-нибудь юный лавочникъ высказываетъ столько возвышенныхъ мыслей и благородныхъ чувствованій, что читатель не хочетъ, а долженъ, повидимому, слушаться сего юноши. У насъ Чернышевскій, въ романѣ своемъ „Что дѣлать”, назначилъ даже современному человѣчеству, какую оно должно имѣть квартиру, и какъ та должна быть раздѣлена. Но, увы! Это глупое человѣчество не устало ни сколько представленными картинами Егенія Сю и продолжаетъ попрежнему творить смертные грѣхи; лавочникъ остается лавочникомъ; квартиръ своихъ пока никто не дѣлаетъ и не устраиваетъ по плану автора „Что дѣлать”, и всѣмъ симъ поучительнымъ произведеніямъ, полагаю, угрожаетъ скорое и вѣчное забвеніе. Но не такъва судьба большихъ старыхъ романистовъ”¹⁾.

Даже тѣ, кто стоятъ въ отношеніи художества на моральной точкѣ зрѣнія, не скрываютъ отъ себя этой безполезности тенденціозныхъ произведеній искусства. Искусство, по мнѣнію одного изъ такихъ представителей этического метода, К. Д. Кавелина, не можетъ безнаказанно отставать отъ общаго движенія, имѣющаго цѣлью удовлетвореніе пользамъ, нуждамъ, потребностямъ чловѣка въ общежитіи. Художественное творчество должно служить въ рукахъ художника средствомъ для нравственнаго дѣйствія на людей. На ряду и вмѣстѣ съ вѣ-

¹⁾ Писемскій указываетъ на Сервантеса, Смолетъ, В. Скотта, Ж. Сандъ. Полное собр. соч. Спб. 1910. I, 33.

рованіями, ученіемъ о нравственности, государственнымъ и общественными порядками, политической экономіей, естественными науками, искусство коренится въ человѣкѣ и должно его развивать, совершенствовать въ общественной и служить свѣточемъ въ его индивидуальной и общественной дѣятельности ¹⁾.

Но, даже стоя на такой точкѣ зрѣнія, онъ понимаетъ, что для достиженія высшихъ цѣлей искусству вовсе нѣтъ надобности дѣлаться тенденціознымъ, ибо тенденціозность только вредитъ дѣлу. „Картина, театральная или музыкальная пьеса, литературное произведеніе, статуя, архитектурное зданіе не могутъ и не должны быть выраженіемъ нравственной сентенціи. Это не ихъ задача, и превышаетъ средства, которыми располагаетъ искусство. Мнѣ смѣшно, когда художникъ выводитъ героемъ гражданской доблести, олицетвореннымъ протестомъ противъ низости и лести, Вольцскаго, когда я знаю, что роль эта вовсе къ нему нейдетъ. Для меня обаяніе художественнаго произведенія многомъ исчезаетъ, какъ только я замѣчаю намѣреніе поучать меня политикѣ или добродѣтели. Я требую, чтобъ оно дѣйствовало на мое настроеніе, а не на мое сужденіе, на мое чувство, а не на мой умъ: выводы и примѣненіе я сдѣлаю и безъ помощи художника, можетъ быть, лучше его, во всякомъ случаѣ не хуже и при томъ въ тысячу такихъ случаевъ, которыхъ онъ ни знать, ни предвидѣть не можетъ. Я отдаюсь художественному произведенію вполнѣ только до тѣхъ поръ, пока оно дѣйствуетъ на строй моей души, но тотчасъ отъ него отворачиваюсь, когда вижу, что изъ-за него выглядываетъ художникъ съ указкой въ рукѣ и съ намѣреніемъ учить меня азбукѣ состраданія, человѣколюбія и другихъ благородныхъ и воз-

¹⁾ *К. Д. Кавлинь*. О задачахъ искусства (посв. Н. А. Ярошеву). „Вѣстникъ Европы“ 1878 № 10, стр. 54.

вышенныхъ душевныхъ движеній... Гоголь, Щедринъ, Некрасовъ меня болѣе морализировали, чѣмъ иное собраніе проповѣдей; Тургеневъ „Записками Охотника“, Базаровымъ, „Дымомъ“, „Новью“ дѣйствуетъ на меня сильнѣе, чѣмъ прочими своими созданіями, которыми всѣ восхищались; собраніе рисунковъ г-жи Бёмъ болѣе дѣйствуетъ на мое душевное настроеніе, чѣмъ Мадонны Мурильо, Леонардо да Винчи и даже Рафаэля, исключая одной сикстинской. „Пляска смерти“ Гольбейна, даже въ плохихъ изображеніяхъ, всегда производила на меня гораздо болѣе глубокое впечатлѣніе, чѣмъ „Ночь“ Корреджіо; „Лѣсъ“ Шишкина, „Грачи прилетѣли“ Саврасова говорятъ мнѣ несравненно больше, чѣмъ всѣ картины съ гражданскими мотивами, вмѣстѣ взятыя”¹⁾).

О томъ же, въ сущности, дѣйствіи тенденціи, часто неожиданномъ для автора, говоритъ Овсяннико-Куликовскій по поводу романа Льва Толстого „Анна Каренина“, справедливо указывая, что читатели его недоумѣвали, какъ это такъ, ни съ того, ни съ сего, русскій помещикъ Константинъ Левинъ, счастливый мужъ прелестной Кити, превращается въ новаго Фауста, и что въ результатъ этого недоумѣнія и получается то равнодушіе, то безучастіе, то недовѣріе, съ какимъ мы читаемъ соотвѣтственныя страницы романа, ибо Левинъ-Фаустъ намъ скученъ, и мы остаемся холодны къ его душевнымъ мукамъ, къ его религіознымъ исканіямъ, отъ которыхъ вѣетъ чѣмъ-то разсудочнымъ и сухимъ. „Толстой говоритъ намъ о просвѣтленіи, объ умиленіи Левина, о слезахъ, имъ пролитыхъ, по случаю благополучнаго разрѣшенія драмы, но все это насъ не трогаетъ, мы продолжаемъ оставаться холодны и равнодушны и только удивляемся тому, куда дѣвался художественный даръ Тол-

1) Id. 501—502.

стого, какъ объяснить это безсиліе великаго человѣка, вѣдущаго потеряннаго власть надъ нами" ¹⁾).

Конечно, В. В. Сиповскій правъ: вся предыдущая исторія поэзіи (скажемъ: художественнаго творчества-вообще) намѣчаетъ намъ дорогу, по которой впредь должна она идти,—эта дорога къ той высотѣ чистой поэзіи, въ которой нѣтъ никакой примѣси отягчающей ее тенденции. Въ такомъ идеальномъ построеніи литература должна отказаться отъ учительства,—это тоже вѣрно. Но едва ли, какъ это онъ думаетъ, тогда „въ то счастливое время, когда политическая (и нравственная?) зрѣлость общественнаго самосознанія доростетъ до такой высоты развитія, что не будетъ нуждаться въ маскировкѣ своихъ идей посредствомъ романа, сказки, басни”, — „умрутъ навсегда такіе жанры, какъ притча, сатира, морализующая басня, морализующая повѣсть” ²⁾. Развѣ Аристофанъ, Данте, Тассо, Гоголь, Толстой и Ибсенъ „нуждались” въ маскировкѣ своихъ идей въ художественной оболочкѣ?—Правильнѣе сказать, если указанные виды поэтическаго творчества когда-нибудь и умрутъ, то это случится прежде всего потому, что художники-моралисты перестанутъ вѣрить въ чудодѣйственную силу тенденции, понявъ, наконецъ, что тенденція гораздо чаще разубѣждаетъ, чѣмъ убѣждаетъ, расхолаживаетъ, чѣмъ воодушевляетъ,—и только тогда, когда это случится.

2.

Всегда были художники, которые, противъ взводимыхъ на нихъ обвиненій въ безнравственности, не прочь оправдать себя тѣмъ, что изображеніе отрицательныхъ сторонъ жизни необходимо имъ именно въ цѣляхъ прав-

¹⁾ *Овсяннико-Куликовскій*. Л. Т. Толстой. Спб. 1898, стр. 84—85.

²⁾ *Сиповскій*. Исторія литературы, какъ наука 58.

ственного воздѣйствія, ибо, выставляя на видъ несовершенства и пороки, высмѣивая или бичуя ихъ, художникъ тѣмъ самымъ указываетъ тотъ нравственный идеалъ, къ которому нужно стремиться. Въ самомъ дѣлѣ, если тенденція своимъ намѣреннымъ, придуманнымъ поученіемъ обезоруживаетъ моральное дѣйствіе художественнаго произведенія и потому не достигаетъ своей цѣли, то не можетъ ли надежнымъ средствомъ нравственнаго воздѣйствія служить безпристрастное, всестороннее, „реальное“ изображеніе жизни со всѣми ея тѣмными сторонами?—

Иные въ этомъ, повидимому, не сомнѣваются. Когда французскаго писателя Ретифъ де ла Бретонъ обвиняли въ безнравственности его романовъ: „Жизнь моего отца“, „Развращенный крестьянинъ“ и др., онъ отвѣчалъ, что если часто у романиста подробности скабрены, то принципы—честны, и цѣль его хороша: вѣдь онъ только изобразитель нравовъ, а когда нравы испорчены, то развѣ онъ можетъ описать нравы „Астреи“¹⁾? На вопросъ одной дамы, можно ли ей читать „Тристрама Шенди“ безъ опасенія за свою нравственность, Стернъ отвѣтилъ, что его романъ столь же чистъ, какъ ея ребенокъ, ползающій по полу: онъ также показываетъ вещи, которыя не принято даже называть, но тѣмъ не менѣе онъ цѣломудренъ и чистъ. Байронъ категорически утверждалъ, что его поэма „Донъ Жуанъ“ настолько же нравственна, насколько можетъ быть нравственнымъ любое поэтическое произведеніе, и что если добрые люди не хотятъ видѣть, въ чемъ заключается ея мораль, то это ихъ вина, а не его²⁾. Смертельный врагъ всякаго идеализма, украшающаго предметъ, онъ, по словамъ Брандеса, всѣмъ своимъ искусствомъ только указываетъ на природу и на дѣйствительность и во-

¹⁾ Пастушескій романъ XVII в. Оворе д'Юрфе (d'Urfé).

²⁾ *Брандесъ*. Натурализмъ въ Англіи. VI, 113.

скликаетъ, обращаясь къ читателю: познай ее!. „Существуетъ ли на самомъ дѣлѣ такое мѣсто подъ небеснымъ сводомъ, гдѣ можно было бы встрѣтить рядомъ мечтательность любви и каннибальскія потребности, гдѣ они могли бы встрѣтиться на одномъ и томъ же клочкѣ бумаги (письмо Юліи)?—Байронъ отвѣчаетъ, что онъ знаетъ такое мѣсто: это—земля”¹⁾. „Ахъ, заключаетъ отъ себя датскій критикъ,—пока всѣ прекрасныя вещи имѣютъ свою оборотную сторону, незачѣмъ воспрещать поэту указывать на нее, какъ бы ни вздыхали при этомъ моралисты”²⁾!

Защищая право романиста изображать дѣйствительность такой, какова она есть, и излагая по этому случаю свое „реалистическое” profession de foi, Бальзакъ также настаивалъ на томъ, что авторъ отъ своего имени никогда не изрекаетъ сужденія: онъ видитъ предметъ и описываетъ его; онъ замѣчаетъ чувство и передаетъ его; онъ беретъ факты, какъ они на самомъ дѣлѣ существуютъ, группируетъ ихъ и вводитъ въ общій планъ, не слушая разнорѣчивыхъ обвиненій. И Поль Бурже всецѣло защищаетъ такую точку зрѣнія, ибо психологъ, говоритъ онъ, столь же мало возмущается несовершенствомъ плоти, какъ, на примѣръ, тѣмъ, что сумма двухъ острыхъ угловъ прямоугольнаго треугольника равняется прямому углу³⁾. „Тщетно моралисть станеть объявлять то или иное изъ этихъ состояній души преступнымъ, то или иное ощущеніе презрѣннымъ, то или иное примѣненіе ея ненавистнымъ. Психологъ и знать не хочеть ни преступности, ни презрѣнія, ни негодованія. Вѣдь не возмущается же химикъ тѣмъ, что такой-то химическій продуктъ убиваетъ человѣка, если только

¹⁾ Id. 115—116.

²⁾ Id. 119.

³⁾ *Поль Бурже. Очерки совр. психологіи* 209.

это его свойство убивать согласно съ извѣстными химическими законами. Не негодуетъ же ботаникъ на какое-нибудь растеніе за то, что оно пропитано ядомъ. Въдѣ рука убійцы поднимается для нанесенія удара въ силу извѣстныхъ законовъ напряженія мускуловъ, и ученый, представляющій себѣ этотъ жестъ, разлагаетъ его на извѣстныя механическія начала, не останавливаясь на цѣли этого жеста. Такъ и психологъ — свидѣтелями тому могутъ служить де Местръ и Мериме — входитъ въ разсмотрѣніе и описаніе такихъ опасныхъ душевныхъ состояній, которыя возмущаютъ моралиста; онъ старается постигнуть преступныя дѣйствія и часто видитъ въ послѣднихъ ничто иное, какъ проявленіе энергической натуры и оригинальный результатъ извѣстной стороны душевной дѣятельности. Словомъ, психологъ анализируетъ лишь ради анализа, моралистъ анализируетъ для того, чтобы произнести свое сужденіе”¹⁾).

Спрашивается, однако, совершенно ли безвреденъ такой безпристрастный анализъ? На этотъ вопросъ приходится отвѣтить отрицательно. Даже въ томъ случаѣ, когда художникъ руководствуется при этомъ моральными соображеніями, достигнутый имъ результатъ вовсе не соотвѣтствуетъ его намѣренью и съ нимъ случается то, что случилось съ Колумбомъ, который хотѣлъ открыть Индію, а открылъ Америку, или съ алхимиками, которые, отыскивая золото, открыли порохъ, фаянсъ, даже законы природы, — не открыли только того, что искали.

Уже Платонъ видѣлъ опасность для нравственности въ изображеніи отрицательныхъ характеровъ и поступковъ, понимая въ то же время, что все идеальное изобразить гораздо труднѣе: „Характеръ мудрый и спокойный, всегда равный самому себѣ, не легко представить;

¹⁾ Id. 187.

а если бы такой и удался поэту, то можетъ ли онъ понравиться людямъ разнаго рода, собирающимся въ театрѣ? Такой образъ былъ бы совершенно противенъ ихъ всегдашнему расположенію... Поэтъ, болѣе угождающій мнѣнію толпы, разумѣется, скорѣе выведетъ характеры жалобные и нестойкіе, потому что легче изображать ихъ" ¹⁾).

Посмотримъ же, какова моральная цѣнность этихъ „жалобныхъ и нестойкихъ” характеровъ. „Когда хвалятъ моральную тенденцію „Венеры и Адониса”, то невольно приходитъ на память эпиграмма Шиллера:

Хотите ли вы угодить сынамъ міра и также
[святошамъ,
Порокъ нарисуйте, — но вмѣстѣ и дьявола также!

Нѣсколько нравственныхъ рѣчей не уничтожаютъ впечатлѣнія пылающихъ страстью словъ Афродиты, а исходъ почти требуетъ дать иное заглавіе цѣлому: „Венера и Адонисъ, или наказанное цѣломудріе”. Конечно, замѣчаетъ по этому поводу Максъ Кохъ, не было бы ничего глупѣе, какъ дѣлать какой бы то ни было упрекъ Шекспиру за его великолѣпную яркую картину, ибо великій поэтъ, за самыми незначительными исключеніями, не возможенъ безъ сильной чувственности, а счастливый художникъ эпохи Возрожденія еще не зналъ въ своемъ творествѣ стѣснительныхъ ограниченій новѣйшаго времени ²⁾. „Но все-таки, соглашается онъ, очень опасно, если матери, обезчещенныя дѣвушки и жены, которыя мстятъ своимъ тиранамъ, друзья, которые жертвуютъ для любви честью и вѣрностью и т. п., съ особенной любовью изображаются въ драмахъ” ³⁾.

¹⁾ Politia т. V, 70—72.

²⁾ Максъ Кохъ. Шекспиръ. М. 1888, стр. 165.

³⁾ Id. 394.

Тотъ же вопросъ, уже въ отношеніи пьесъ Шекспира, поднимаетъ другой знатокъ его — Тень-Бринкъ. Справедливо удивляясь тому, какъ могъ Шекспиръ рѣшиться сдѣлать героемъ трагедіи такую личность, какъ Макбетъ, какъ удалось ему возбудить къ этому герою сочувствіе, состраданіе зрителя¹⁾, онъ не скрываетъ отъ себя и той нравственной опасности, которую таитъ въ себѣ подобная благожелательность къ пороку. Онъ понимаетъ, что эта благожелательность — особаго рода: она предполагаетъ юморъ, то свойство, благодаря которому противорѣчія между міромъ и человѣческой природой, заставляющія насъ самихъ страдать, дѣлаются для насъ сносными, такъ какъ мы обращаемъ ихъ въ предметъ эстетическаго воззрѣнія на вещи, — воззрѣнія, вызывающія смѣшанное чувство скорби и смѣха²⁾. Но онъ понимаетъ также, что тутъ „благомыслящій читатель” можетъ сдѣлать ему возраженіе, что все же, вѣдь, весьма опасно дѣлать погрѣшающаго героя, трагическаго преступника, предметомъ нашего сочувствія, и не только признаетъ это опасеніе вполне основательнымъ, но даже заявляетъ, что самъ держится основаннаго на опытѣ и размышленіи убѣжденія, что легко воспламеняемая фантазія, сильно развитая страсть къ подражанію могутъ совсѣмъ не въ единичныхъ случаяхъ увлекать зрителя къ совершенію трагическаго поступка въ дѣйствительности.

И ужъ тутъ въ защиту искусства онъ не можетъ привести никакого *нравственнаго* оправданія и съ этической точки зрѣнія переходитъ на эстетическую, каковая, конечно, въ иныхъ аргументахъ, кромѣ своихъ собственныхъ, не нуждается, но, тѣмъ не менѣе, вопросовъ морали не рѣшаетъ и не устраняетъ. „Однако же, разсуждаетъ онъ, если ради возможности пагубныхъ по-

1) *Тень-Бринкъ*. Шекспиръ. Лекціи. Спб. 1898, стр. 144.

2) *Id.* 118.

слѣдствій мы стали бы изгонять изъ нашего государства тотъ или другой родъ трагедій или трагедию вообще, то, дѣйствуя послѣдовательно, не приняли ли бы мы пожалуй къ требованію изгонять и всякій родъ искусства, а наконецъ и науку? Искусство само по себѣ не преслѣдуетъ никакихъ цѣлей практической полезности и никакихъ нравственныхъ цѣлей: оно существуетъ исключительно для того, чтобы возвышать и укрѣплять наше отношеніе къ жизни. Но кто смотритъ на нравственное дѣйствіе искусства—я говорю объ искусствѣ истинномъ, совершенно безпристрастномъ,— тотъ не можетъ не убѣждаться, что въ общемъ результатъ послѣдствій благотворныя превосходятъ погубныя, если, быть можетъ, не количествомъ, то ужъ непременно внутреннимъ значеніемъ. А что касается въ частности Шекспира и тѣхъ его трагедій, въ которыхъ онъ хочетъ вызвать наше сочувствіе къ преступнымъ героямъ, то развѣ есть человѣческая точка зрѣнія болѣе высокая, чѣмъ та, которая все понимаетъ и все прощаетъ? Развѣ не божественнѣе искренно сострадать Отелло или Макбету, чѣмъ осуждать ихъ за совершенное ими? Дѣло въ томъ, что не слѣдуетъ смѣшивать между собой разнородныя сферы жизни и совершенно различныя точки зрѣнія. Сцена, на которой разыгрывается трагедія, не залъ суда; поэтъ не адвокатъ и зритель не судья”¹⁾.

Такъ, приглашая насъ не смѣшивать различныя точки зрѣнія, самъ Тенъ-Бринкъ смѣшиваетъ ихъ, попеременно переходя отъ одной къ другой и самъ этого какъ будто не замѣчая. Гораздо послѣдовательнѣе въ этомъ случаѣ Дауденъ, который ясно видитъ несовмѣстимость и непримиримость этихъ точекъ зрѣнія, не скрываетъ ихъ ни отъ себя, ни отъ другихъ, и не старается ихъ примирить. „Пусть Шекспиръ является намъ не пропо-

¹⁾ Id. 126—127.

вѣдникомъ сухихъ догматовъ, не глашатаемъ жесткихъ глаголовъ, но „жрецомъ чудесъ и красоту міра для всѣхъ насъ”, наставникомъ человѣческихъ сердецъ”¹⁾. Это — съ одной стороны. А съ другой: „Намъ скажутъ, что „опасно” говорить что-нибудь противъ благопристойныхъ, недѣятельныхъ пороковъ и робкихъ добродѣтелей или въ защиту жизни, полной смѣлой дѣятельности и страстныхъ аффектовъ, неизбѣжныхъ рисковъ и подчасъ и страданій. Пусть будетъ такъ: да, это опасно!”²⁾

Да и какія могутъ тутъ быть *моральныя* оправданія? Вонъ знаменитый противникъ Шекспира Бенъ-Джонсонъ, желая подчеркнуть свое нравственное превосходство передъ „сладкимъ лебедемъ Эвона”, ставилъ себѣ въ заслугу въ предисловіи къ „Вольпоне” то, что, для исправленія и просвѣщенія публики и поэтовъ, онъ старался не только возстановить древнія формы, „но также обычай сцены, легкость, приличіе, невинность и, наконецъ, поучительность (doctrine)”, которая составляетъ, по его мнѣнію, главную конечную цѣль поэзій, и вообще указать людямъ лучшей образъ жизни: „этимъ, самоувѣренно заявляя онъ, я подниму подвергшуюся презрѣнію главу поэзій”. И что же? — какъ справедливо было замѣчено: Шекспиръ могъ бы возразить на это самохвальство, что въ комедіяхъ самого Бенъ-Джонсона съ трудомъ, однако, можно пайти невинность: насилваніе и нарушеніе супружеской вѣрности или покушеніе на нихъ неизбѣжны въ его комедіяхъ³⁾.

Когда въ XVII вѣкѣ вновь поднятъ была въ вопросъ о нравственной цѣлности комедіи, о томъ, дѣйствительно ли она „исправляетъ нравы” отрицательнымъ изображеніемъ смѣльныхъ сторонъ жизни, Паскаль, не задумывая

¹⁾ *Литература*. Шекспиръ. Критическое изслѣдованіе его мыслей и его творчества. Спб. 1880, стр. 40.

²⁾ *Id.* 415.

³⁾ *Максъ Кохъ*, *op. cit.* 393.

ясь, отвѣтилъ на него совершенно отрицательно: „Всѣ важнѣйшія развлеченія опасны для христіанской жизни; но между всѣми изобрѣтенными міромъ нѣтъ опаснѣе комедіи. Это — столь естественное и тонкое воспроизведеніе страстей, что оно возбуждаетъ и зарождаетъ ихъ въ нашемъ сердцѣ, а въ особенности страсть любви, тѣмъ болѣе, что эта страсть представлена очень чистою и очень честною; ибо чѣмъ болѣе она кажется невиннымъ душамъ невинною, тѣмъ болѣе онѣ способны тронуться ею¹⁾).

Но, даже и не стоя на христіанской точкѣ зрѣнія, можно подмѣтить въ „моральномъ” дѣйствіи комическаго нѣчто такое, что, конечно, не входитъ въ намѣренія драматурга-комика. „Развѣ насмѣшка можетъ считаться подобающимъ орудіемъ для борьбы съ порокомъ? Развѣ можно, плути, искоренить его?” — Такой вопросъ ставитъ себя Бомарше, самъ комическій писатель, отвѣчая на него слѣдующимъ образомъ: „Идя такимъ путемъ, мы не только дадимъ маху, но прямо достигнемъ противоположной цѣли — той, которую себя поставили... Мы наблюдаемъ это въ большинствѣ нашихъ комическихъ пьесъ: къ стыду морали, зритель слишкомъ часто замѣчаетъ, что онъ симпатизируетъ болѣе плуту, чѣмъ честному человѣку, потому что изъ нихъ двоиухъ послѣдній всегда наименѣе забавенъ. Но если веселость сценъ могла меня увлечь на мгновеніе, то скоро, пристыженный тѣмъ, что я дозволилъ себѣ понасть въ западно острыхъ словъ и театальной игры, я удаляюсь, недовольный авторомъ, произведеніемъ и самимъ собой“. Напротивъ, картина несчастій честнаго человѣка побуждаетъ, по его мнѣнію, зрителя углубиться въ самого себя: „Когда я вижу преслѣдуемую добродѣтель, — добродѣтель — жертву злобы, но всегда прекрасную и привлекательную даже въ са-

¹⁾ Паскаль. Мысли 60 (XXIV).

момъ горѣ, то не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, какое впечатлѣніе производитъ на меня драма: я симпатизирую добродѣтели и только ей одной”¹⁾). Что же предпочтительнѣе въ этическомъ отношеніи — комедія или серьезная драма? — Бомарше подастъ голосъ за послѣднюю.

Такой взглядъ на различіе между комедіей и драмой въ XVIII вѣкѣ былъ обычнымъ и считался почти непреложнымъ. Извѣстно, что Дидро считалъ драматическій театръ — школой нравственности, а Мерсье — судищемъ природы (*tribunal de la nature*), истинной школой жизни и полезнаго развитія для всѣхъ сословій; самого же драматурга — „глашатаемъ добродѣтели и напачомъ порока”, „адвокатомъ несчастныхъ и публичнымъ ораторомъ гонимыхъ”, чей долгъ — „доносить ихъ вопли до гордыхъ ушей, которыя, какъ бы они ни были глухи, услышавъ громъ правды, будутъ приведены въ смущеніе или растроганы”²⁾).

Однако уже тогда Руссо смотрѣлъ на дѣло нѣсколько иначе. Онъ былъ вполне солидаренъ съ большинствомъ въ отрицательномъ взглядѣ на комедію, особенно французскую, въ которой все дурно и вредно, все чревато послѣдствіями для зрителей и, подобно Паскалю, былъ убѣжденъ, что, такъ какъ само удовольствіе, доставляемое комическимъ, основывается на какомъ-нибудь порокѣ человѣческаго сердца, слѣдствіемъ этого принципа является то, что, чѣмъ пріятнѣе и совершеннѣе комедія, тѣмъ гибельнѣе ея дѣйствіе на нравственность. Онъ не дѣлалъ въ этомъ случаѣ исключенія и для самого Мольера, театръ котораго называлъ „школой пороковъ и дур-

1) „Essai sur le genre dramatique sérieux” въ предисловіи къ драмѣ „*Engénie*” (1767).

2) Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l’Art Dramatique (1773).

ныхъ нравовъ, болѣе опасной, чѣмъ тѣ книги, которыя спеціально занимаются ихъ распространеніемъ" 1).

По онъ расходился съ принятымъ мнѣніемъ во взглядѣ на моральное дѣйствіе серьезной драмы, считая ее не менѣе вредной для нравственности, чѣмъ комедія. Трагедія, по его мнѣнію, тоже опасна тѣмъ, что пріучаетъ глаза народа къ такимъ ужасамъ, которыхъ онъ не долженъ бы былъ совершенно знать, и къ преступленіямъ, которыя онъ не долженъ бы былъ считать возможными 2). Что же касается состраданія, возбуждаемаго трагедіей посредствомъ ужаса, которое, согласно общепринятому воззрѣнію, имѣетъ облагораживающее вліяніе на душу, то въ письмѣ къ Д'Аламберу Руссо высказываетъ скептическое отношеніе къ моральной цѣнности этого чувства: вѣдь, это -- не болѣе, какъ весьма скоро преходящее душевное волненіе, утихающее вмѣстѣ съ опусканіемъ занавѣса. Такимъ образомъ, если добродѣтельные лица высмѣиваются комедіей, то порокъ въ трагедіи вызываетъ сочувствіе, и послѣдняя столько же прославляетъ великихъ героевъ, сколько великихъ негодяевъ и злодѣевъ, какъ Катилина, Магометъ, Атрей.

Когда въ послѣдствіи Рескинъ отмѣтилъ съ сожалѣніемъ, что искусства почти всегда, главнымъ образомъ, подчеркиваютъ физическія раны или физическое истощеніе и тѣмъ ослабляютъ представленіе о душевныхъ мукахъ 3), а Брюнетьеръ, усумнившись въ нравственности самого Корнеля, нашелъ, что происшествія, описываемыя имъ въ „Bayazet et Rodogune", были бы, пожалуй, умѣстны въ хроникахъ преступленій и порока, — они, въ сущности, повторили, какъ видимъ, старыя мысли Руссо.

Любопытно отмѣтить, что Руссо самъ соглашался съ тѣмъ, что даже его собственный знаменитый романъ

1) „Nouvelle Héloïse" р. II, l. XVII. Oeuvres IV, 199—200.

2) Id. 198—199.

3) Op. cit. 42.

не совѣмъ безобиденъ въ моральномъ отношеніи: онъ призналъ его опаснымъ для нравственности молодыхъ дѣвушекъ и при этомъ зло высмѣялъ мнѣніе Ричардсона о воспитательномъ значеніи подобныхъ произведеній: писать такіе романы, какъ „Кларисса Гарлоу“ съ цѣлью нравственнаго воздѣйствія, по его словамъ,—все равно, что поджечь домъ, чтобы посмотрѣть, какъ будетъ дѣйствовать пожарная команда¹⁾.

Въ новѣйшее время всѣ эти вопросы были заново поставлены и не разъ освѣщены. И нужно сказать, въ рѣшеніи ихъ оказалось немного новаго: въ существенномъ, главнымъ, были подтверждены старыя мнѣнія, особенно Руссо, и тѣмъ еще болѣе подчеркнута ихъ справедливость.

Стоя на совершенно моральной точкѣ зрѣнія, Прудонъ понялъ опасность чистаго „реализма“ и справедливо высмѣялъ тѣ „этическія“ оправданія, къ которымъ прибѣгаютъ его защитники. „Реальное, пояснилъ онъ, совѣмъ не то, что истинное: реальное—одна только матерія, истина же разсматриваетъ законы, которые ею управляютъ; намъ *понятна* только послѣдняя и по этому своему свойству она не можетъ быть цѣлью и содержаніемъ для искусства; реальность сама въ себѣ не имѣетъ никакого смысла. Древнія школы ушли отъ истины дверями идеала,—остерегитесь, чтобы не удалиться отъ нея дверями реальности“²⁾.

Хорошій художникъ, по его мнѣнію, думаетъ такъ: чѣмъ жена Пентефрія будетъ у меня красивѣе, тѣмъ нагляднѣе выдаѣтся и добродѣтель Юсифа³⁾. Утверждаютъ даже, что всякое воспроизведеніе сладострастной живописи, каждое изображеніе порока,—можетъ въ конеч-

1) Correspond. II, 168 (19 nov. 1762).

2) Op. cit. 238.

3) Id. 260.

номъ своемъ результатъ принести нравственную пользу. Но, если нравственное направленіе художника не „несомнѣнно“? — На выставкѣ 1865 г. онъ видѣлъ картину, изображающую красивую голую женщину: показывая свои плечи, свою гибкую талію, богатый станъ, эта Венера свободно повернула голову къ зрителямъ; глаза голубые и лукавые, какъ у Эроса, осанка возбуждающая, улыбка сладострастная... Если бы не „соціальная цѣль“, то отъ этой картины не отказался бы и самъ Курбѣ... И когда передъ Прудонъ неволью всталъ вопросъ, какимъ образомъ подобную живопись сдѣлать нравственной,—онъ не могъ найти иного выхода, кромѣ слѣдующаго: „Существуетъ только одинъ способъ—украсить ее обычнымъ украшеніемъ разврата... Сифилисъ и развратъ у насъ родные братья; идите же, молодые люди, и смотрите! Вотъ что слѣдовало бы сказать”¹⁾. Итакъ, смущенный самопротиворѣчіемъ, къ которому привелъ его „этической методъ“, Прудонъ, окончательно растерявшись, могъ придумать для разрѣшенія его лишь одинъ способъ—тенденціозность, моральная цѣнность которой, какъ мы уже знаемъ, болѣе чѣмъ сомнительна.

Э. Л. Радловъ справедливо замѣтилъ, что уснѣхъ, которымъ пользуется эстетика Гюйо, быть можетъ, поконитъ на недоразумѣніи: изъ его принципа вытекаетъ, повидимому, реализмъ, требованіе жизненности въ искусствѣ; однако, требованіе это можетъ быть поставлено независимо отъ принципа эстетики²⁾. Но можно сказать еще болѣе: сама эстетика Гюйо поконитъ точно также на недоразумѣніи, потому что тотъ реализмъ, котораго она требуетъ, который является ея принципомъ,

¹⁾ Id. 268.

²⁾ Э. Л. Радловъ. Принципы философіи Гюйо. „Ж. М. Н. Ц.“ 1894 май, ч. 293, стр. 171. Критику эстетики Гюйо см. также у *Lalo*: „Vitalisme esthétique“, ch. III: „le mysticisme esthétique“. (Op. cit. 101—106).

она сама же осуждаетъ. Гюйо высмѣиваетъ „морализующій” трудъ Золя: „Напрасно, говоритъ онъ, будутъ оправдывать изображеніе безнравственнаго во имя самой нравственности... Это уже болѣе не искусство для искусства, а искусство для законодательства” ¹⁾).

Онъ готовъ допустить, что изображеніе просто смѣшного, какъ у Мольера, не имѣетъ ничего деморализующаго. Но изображеніе *пороковъ* онъ считаетъ уже опаснѣе, чѣмъ изображеніе *слабыхъ* сторонъ или просто *страстей*, ибо мы рискуемъ увязнуть въ нихъ, какъ въ тинѣ. „Общество трезвости, какъ кажется, поставило на сценѣ *l'Assommoir*, чтобы возобновить пріемъ грековъ, которые лечили пьянство зрѣлищемъ пьяныхъ людей... Справедливо замѣчали, что проповѣдь о цѣломудріи съ большимъ трудомъ можетъ остаться по содержанию чистой ²⁾; что же будетъ съ романомъ, касающимся разврата? Писатели, которые мѣтятъ „въ физиологи”, не должны были бы забывать о физиологическомъ дѣйствіи внушенія” ³⁾. Литературное произведеніе, по мнѣнію Гюйо, есть *внушеніе*, особенно могущественное потому, что оно скрывается въ формѣ простого *зрѣлища*, а внушеніе можетъ быть направлено на зло, какъ и на добро. „Кто знаетъ, сколько дѣйствительныхъ распутствъ вызвало описаніе разврата? Принципъ *подражанія*, одинъ изъ основныхъ законовъ общества, а также искусства, сообщаетъ искусству силу, которая можетъ быть направлена на зло, какъ и на добро” ⁴⁾.

Не менѣе отрицательно къ „морализующему реализму” относится и Брюнетьеръ. Его чисто-этическая точка зрѣнія безжалостно разрушаетъ основной принципъ эстетики Гюйо, раскрывая во-очію то недоразумѣніе, жерт-

¹⁾ Гюйо. Исск. съ соц. точки зр. 460.

²⁾ Ср. рассказъ Чехова.

³⁾ Id. 461.

⁴⁾ Id. 457.

вой котораго сдѣлался знаменитый философъ и эстетикъ, впрочемъ, и самъ разрушившій собственными руками подлѣ конецъ то, что съ такимъ стараніемъ и такой убѣжденностью строилъ. „Природа—безнравственна, глубоко безнравственна, замѣчаетъ Брюнетьеръ: я рѣшусь сказать въ этомъ случаѣ, что вся нравственность не чувство, и особенно по своему происхожденію, по основному принципу, она только реакція противъ уроковъ и совѣтовъ, даваемыхъ намъ природой... Нѣтъ зла, въ которомъ природа не дала бы намъ примѣра, нѣтъ добродѣтели, которой бы она намъ не отсовѣтовала. Она—царство грубой силы и бѣшеныхъ инстинктовъ; ни умѣренности, ни цѣломудрія, ни любви и справедливости” 1)...

Намъ „обратиться къ природѣ”!—восклицаетъ онъ. Но, если мы не остережемся ея, это будетъ для насъ возвратъ къ животному состоянію; этого-то и не поняли, по его мнѣнію, извѣстные натуралисты нашего времени, побуждая насъ брать въ руководители только природу 2), тогда какъ, на дѣлѣ, существуетъ постоянная боязнь, чтобы безнравственность не явилась отъ чрезмѣрной преданности подражанію, примѣры чего безчисленны и въ исторіи живописи, и особенно литературы 3), ибо всякая форма искусства безнравственна, насколько она—подражаніе и, слѣдовательно, оправданіе природы 4).

Впрочемъ, и самъ король натуралистовъ, Золя, едва ли думалъ когда, что его романы безвредны. По край-

1) *Брюнетьеръ*. Искусство и нравственность 28.

2) *Id.* 28—29.

3) *Id.* 30.

4) *Id.* 37. Тѣмъ болѣе странно, что въ своемъ „Roman Naturaliste” (Introduction III) Брюнетьеръ готовъ видѣть въ реализмѣ не только добросовѣстное наблюденіе, но и сочувствіе человѣческимъ страданіямъ, состраданіе ко всемъ „униженнымъ и оскорбленнымъ” (les humbles)!

ней мѣрѣ, когда одинъ господинъ обратился къ нему письменно съ вопросомъ, можетъ ли онъ его романы, въ частности „Доктора Паскаля“, дать въ руки своей старшей девятнадцатилѣтней дочери, то получилъ отъ Золя слѣдующій характерный отвѣтъ, не оставляющій сомнѣннй въ томъ, какъ самъ романистъ смотрѣлъ на нравственную цѣнность своихъ произведеннй:

„Милостивый Государь,

Я не пишу для дѣвиць и не думаю, чтобы всякое чтенiе было на пользу тѣмъ, кто еще находится въ стаднiи умственнаго развитiя. Вы совершенно правы, желая руководить, согласно тому, какъ это Вамъ кажется лучше, воспитанiемъ и развитiемъ Вашихъ дѣтей; а эти послѣднiе обязаны Вамъ послушанiемъ. Позже, когда жизнь сдѣлаетъ ихъ свободными, будутъ читать, что имъ угодно.

Примите, и пр.”. ¹⁾

Эмиль Золя.

Когда, въ послѣднiе годы, въ русской критикѣ поднялась цѣлая баталiя около много шумѣвшаго рома-

¹⁾ Пряжому это письмо въ итальянскомъ переводѣ проф. *Giam-battista Damiani*, изъ книги котораго („*Natura, arte e verismo. Studio critico*“). Palermo 1900, p. 124 - 125 п.) и заимствуя:

Pregiatissimo Signore,

Io non scrivo per le giovinette, e non credo che tutte le letture siano buone per le menti che stanno ancora sviluppandosi. Avete perfettamente ragione di dirigere, secondo vi par ben fatto, la educazione e la istruzione dei vostri figliuoli; e questi vi devono obbedienza. Più tardi, quando la vita li farà liberi, leggeranno ciò che vorranno.

Gradite, ecc.

Emilio Zola.

на Арцыбашева „Санинъ”, одинъ врачъ, выступившій по этому поводу передъ обществомъ съ двумя рефератами, стоя тоже исключительно на точкѣ зрѣнія личной и общественной морали, какъ и слѣдовало ожидать, сурово осудилъ новѣйшую ультра-реалистическую литературу, сойдясь, такимъ образомъ, въ рѣшеніи этого вопроса съ Брюнетьеромъ. „Художника, заставляющаго насъ переживать положительные эмоціи,—писалъ онъ,—мы можемъ привѣтствовать, и считать его нашимъ другомъ, но, съ неменьшимъ правомъ, мы должны бороться съ тѣми художниками, чье творчество заставляетъ насъ переживать вредныя для нашей жизни эмоціи. Не должно быть полицейской цензуры правовъ, но не можетъ не быть права коллектива полагать предѣлы всякой вредной для пблага дѣятельности всякаго ея сочлена. Этой банальной мысли не нужно бы и высказывать, если бы въ нашей средѣ не былъ широко распространенъ предразсудокъ, что художнику все позволено писать, если только его твореніе вѣрно передаетъ жизнь. Селькой на тожество описанія съ жизненными фактами обыкновенно стараются закрыть ротъ тѣмъ, кто указываетъ на необходимость подчинить свободу искусства тѣмъ или инымъ нормативнымъ требованіямъ общезжитія. Кто такъ говоритъ, тотъ забываетъ, что искусство далеко не является лишь отраженіемъ жизни, но что въ немъ въ то же самое время содержатся и постронительные элементы. Художникъ, создавая изъ элементовъ жизни любую ихъ комбинацію, въ то же самое время можетъ явиться и родоначальникомъ новаго жизненнаго теченія, въ силу дѣйствія законовъ подражанія, такъ какъ люди подражаютъ не только поступкамъ другихъ живыхъ людей, но и поступкамъ художественно созданныхъ „образовъ”, если эти поступки художникъ сумѣлъ ассоціировать съ переживаемой нами во время процесса чтенія той или иной эмоціей”.

И подобно другимъ, интересовавшимся этой про-

блемой, ~~поэтому~~ Омельченко приходитъ къ выводу, что ссылки художника на соответствие его образовъ съ дѣйствительностью еще мало въ силу того, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ отъ даннаго образа можетъ быть тѣмъ болѣе общественно-гигиенической вредъ, чѣмъ образъ вѣрнѣе патологической дѣйствительности, такъ что, кромѣ реальности образовъ, при ихъ оцѣнкѣ нужно принимать во вниманіе и ихъ способность вызывать эмоціи ¹⁾.

Такъ, съ точки зрѣнія самой морали „морализующій реализмъ” получаетъ въ наши дни полное и безповоротное осужденіе. И хотя Соважо въ трудѣ, специально посвященномъ вопросу о реализмѣ, видитъ вредъ только въ „дидактическомъ реализмѣ”, ибо „дурное зрѣлище служитъ зародышемъ дурной привычки” ²⁾, а другой „безразличный реализмъ” или натурализмъ считаетъ безвреднымъ ³⁾, въ дѣйствительности, такого различія не существуетъ. По мѣткому замѣчанію Феличе Кавалот-

¹⁾ *Д-ръ А. П. Омельченко*. Герой нездороваго творчества („Санявъ” романъ Арцыбашева). 3 изд. Спб. 1908, стр. 11—12.

²⁾ *Соважо*. Реализмъ и натурализмъ въ литературѣ и искусствѣ 337 и пред.

³⁾ *Максъ Нордау* думаетъ какъ разъ обратно: „Въ одномъ только случаѣ преступленіе и грѣшность, воспроизведенныя писателемъ, могутъ оказать нравственное воздѣйствіе на читателя. Это бываетъ тогда, когда самъ авторъ исходитъ изъ высоко-этического начала, когда произведеніе говоритъ намъ о симпатичныхъ эмоціяхъ. Сознательно или безсознательно, но за произведеніемъ мы видимъ всегда его автора, и при оцѣнкѣ мы руководимся нашими симпатіями и антипатіями къ чувствамъ послѣдняго. Когда Рафаэль рисуетъ намъ горькихъ пьяницъ парижскихъ предместьевъ, мы сознаемъ, что онъ преисполненъ состраданія къ павшему существу, и душевное движеніе мы признаемъ нравственно прекраснымъ. Въ изображенныхъ Каллотомъ ужасахъ войны мы не сомнѣваемся ни минуты относительно чувствъ творца. При изображеніи Достоевскимъ въ „Преступленіи и наказаніи” психологін отвратительнаго убійцы точно такъ же. Всѣ такія эмоціи будутъ прекрасными и будутъ вызывать въ насъ чувство наслажденія”.

ти, „подъ словомъ *реализмъ* многіе просто понимаютъ право говорить безъ стыда всякаго рода свинства, лишь бы они были правдивы, и тотъ наиболѣе реалистъ, кто говоритъ наиболѣе грубо и неурлично“. Если это и есть „безразличный реализмъ“, то чѣмъ же онъ отличается отъ „дидактическаго“? Несомнѣнно, что, чѣмъ онъ экспрессивнѣе, т. е. чѣмъ болѣе онъ *реализмъ*, тѣмъ онъ опаснѣе для нравственности, и странно, что такой простой вещи не понялъ Левъ Толстой, полагая критеріемъ искусства степень его *заразительности*. Вѣдь, если онъ правъ, что, „*чѣмъ сильнѣе зараженіе, тѣмъ лучше искусство, какъ искусство, не говоря объ его содержаніи, т. е. независимо отъ достоинства тѣмъ чувствъ, которыя оно передаетъ*“¹⁾, то самое настоящее и самое моральное искусство—*портретная!*...

Вопросу объ „облагораживающемъ“ вліяніи смѣха, о „нравственномъ“ дѣйствіи комедіи въ послѣднее время посвятилъ интересныя и поучительныя строки Бергсонъ. „Возьмите непрерывный рядъ комическихъ эффектовъ, выдѣлите въ немъ преобладающіе типы,—пишетъ онъ,—и вы найдете, что всѣ промежуточные эффекты заимствуютъ свою комическую силу отъ ихъ сходства съ этими типами, и что далѣе самые типы являются образцами безчинства по отношенію къ обществу. Общество отвѣчаетъ на эти безчинства смѣхомъ, который является еще болѣе безчинствомъ. Такимъ образомъ, смѣхъ не имѣлъ бы въ себѣ ничего доброжелательнаго. Онъ скорѣе платилъ бы зломъ за зло“²⁾... Въ общемъ и главномъ смѣхъ, по его мнѣнію, безъ сомнѣнія, выполняетъ полезную роль. Но изъ этого еще не слѣдуетъ, что смѣхъ поражаетъ всегда справедливо,

¹⁾ Что такое искусство? Стр. 153.

²⁾ *Г. Бергсонъ*. Смѣхъ въ жизни и на сценѣ. Сиб. 1900, стр.

и что онъ внушается доброжелательствомъ или хотя бы справедливостью. „Чтобы поражать всегда справедливо, надо было бы, чтобы онъ являлся результатомъ размышленія. А смѣхъ есть просто проявленіе механизма, заведеннаго въ насъ самой природой или, что почти то же, долгой привычкой общественной жизни. Онъ проявляется, какъ разрозненный фактъ, перескакивая отъ недостатка къ недостатку. Ему некогда наблюдать каждый разъ, чего онъ касается. Смѣхъ наказываетъ нѣкоторые недостатки приблизительно такъ, какъ болѣзнь наказываетъ извѣстныя пресыщенія, поражая невинныхъ, щадя виновныхъ, имѣя въ виду общій результатъ, и не имѣя возможности оказывать каждому частному случаю честь, изслѣдуя его отдѣльно. То же можно сказать обо всемъ томъ, гдѣ проявляются дѣйствія природы, а не сознательнаго размышленія. Справедливость здѣсь является средней, она можетъ сказаться въ общемъ результатѣ, но не въ частностяхъ отдѣльныхъ случаевъ. Въ этомъ смыслѣ, смѣхъ не можетъ считаться безусловно справедливымъ. Повторяю, что и тѣмъ болѣе не можетъ онъ быть добрымъ. Его цѣль—устрашать, оскорбляя. Онъ не достигъ бы этого, если бы природа не оставила, даже въ самыхъ лучшихъ изъ людей, небольшой запасъ злобы или, по крайней мѣрѣ, насмѣшливости. Быть можетъ, лучше бы намъ не слишкомъ углубляться въ этотъ вопросъ. Мы не нашли бы въ немъ ничего особенно лестнаго для себя¹⁾... Мы очень скоро открыли бы нѣмного эгоизма въ этомъ высокоуміи, а за эгоизмомъ нѣчто менѣе произвольное и болѣе горькое, какой-то нарождающійся нессимизмъ, который все болѣе усиливается по мѣрѣ того, какъ смѣющійся болѣе обдумываетъ свой смѣхъ”²⁾.

Не правъ ли, поѣтому, Paulhan, что искусство—опас-

1) Id. 178—179.

2) Id. 180.

ный помощникъ для морали и что, съ моральной точки зрѣнія, дѣйствіе самой морали часто имѣетъ прискорбные результаты, результаты жѣ дѣйствія искусства, быть можетъ, еще болѣе спорны ¹⁾? Не правы ли тѣ, кто, какъ Lechalas, утверждаютъ, что теперь никто уже не принимаетъ въ серъезъ стараго правила: *castigat videndo mores* ²⁾; или, подобно современному нѣмецкому критику Цимсену, приходятъ къ печальному выводу, что такіе романы, какъ „Красный фонарь“ Іерузалема, „Яма“ Куприна и т. п., пожалуй, не только не сокращаютъ проституцію, но скорѣе еще болѣе способствуютъ ея увеличенію и распространенію?³⁾

Удивительно ли то отрицательное отношеніе къ искусству и поэзіи, которое замѣтно у нѣкоторыхъ глубокихъ мыслителей нашей современности, когда они подводятъ итогъ всѣмъ нравственнымъ „цѣнностямъ“ этихъ „цвѣтовъ на деревѣ жизни“ ³⁾? — „Поэзія, говоритъ съ грустью Эдуардъ Родъ, какова бы она ни была, есть всегда ложь. Но честно ли лгать? И можетъ ли поэтическая ложь служить на благо? Развѣ поэты — не создатели иллюзіи чувствъ и сердца? Развѣ они не прибавляютъ къ тому безпокойству, которое даетъ намъ природа, безпокойство вымышленное, отягчающее безпокойство природное? Развѣ ихъ позлащенные слова съ обманчивымъ смысломъ не извращаютъ простые и здоровыя понятія жизни? Развѣ измышленные ими рассказы не повергаютъ въ катастрофы бѣдныхъ глуп-

¹⁾ *Fr. Paulhan. Mensonge de l'art* 299: L'art est pour la morale un auxiliaire dangereux. Au point de vue de la morale la morale même a souvent des résultats fâcheux, mais ceux de l'art sont peut-être plus contestables encore.

²⁾ *Georges Lechalas. Etudes esthétiques. Paris 1902, p. 276:* Nous savons bien que personne ne prend plus au sérieux le vieux cliché: *castigat videndo mores.*

³⁾ *Линнсъ. Основные вопросы этики.*

цовъ, гордящихся воображать себя героями? Развѣ они не дають наивнымъ и невиннымъ такихъ образцовъ, которые сбиваютъ ихъ съ толку?"¹⁾

Литература, по словамъ того же Рода, сдѣлалась бродиломъ разложенія, она насъ расслабляетъ и дѣлаетъ дряблыми. „Сначала романтики, снявъ съ мысли узду и ослабивъ форму, подготовили торжество революціоннаго духа. Теперь натуралисты развращаютъ массы отвратительными картинами, которыя они рисуютъ подъ предлогомъ радѣнія объ истинѣ, а другіе, именующіе себя психологами, расточаютъ ядъ еще худшій, если это только возможно, своими напускными заботами о душѣ, выставляемыми на показъ, и грубой чувственностью, прикрываемой изяществомъ" ²⁾.

Слѣдуя современному отрицательному отношенію къ поэзіи, — замѣчаетъ проф. Гиляровъ, — ее можно было бы уподобить ядовитой мухѣ, которая собираетъ заразу со всякой падали и, кружась, жужжа и блестя золотомъ своихъ крыльевъ, вноситъ разложеніе всюду — и въ хижины и въ дворцы" ³⁾.

3.

Если тенденціозность въ области художественнаго творчества не достигаетъ цѣли нравственнаго воздѣйствія, а безпристрастное изображеніе отрицательныхъ сторонъ дѣйствительности зачастую приводитъ къ цѣли прямо противоположной, то что же, наконецъ, могутъ

¹⁾ *Rod. Au milieu du chemin* 68, 87. См. *Гиляровъ*. Предсмертныя мысли во Франціи. Кіевъ 1901, стр. 197.

²⁾ *Id. Le sens de la vie* 268—269. *Гиляровъ*, *op. cit.*

³⁾ *Op. cit.* 158.

указать моралисты въ качествѣ непреложнаго средства реализаціи „этического метода“? Быть можетъ, во избѣжаніе нежелательныхъ послѣдствій, искусству надлежало бы вовсе отказаться отъ изображенія всего того, что можетъ оказать вредное вліяніе на нравственность? Быть можетъ, какъ это предлагаетъ Stückl, искусству слѣдовало бы, напримѣръ, совершенно запретить изображеніе наготы ¹⁾?

Но, гдѣ рѣзкая грань между нравственнымъ и безнравственнымъ, гдѣ кончается одно и начинается другое? Точно ли, какъ то увѣряетъ Шницлеръ, „гранница между порнографіей и истиннымъ искусствомъ можетъ быть проведена безъ особаго труда, въ виду чего борьба съ половыми болѣзнями должна быть направлена противъ невѣжества, а не противъ чувства бодрости и жизнерадостности, украшающей жизнь“?—Шницлеръ разумѣетъ, конечно, *эстетическую* гранницу, — и въ этомъ онъ правъ. Но, вѣдь, для эстетики „порнографіи“ не существуетъ, и ей нѣтъ никакого дѣла до борьбы съ половыми болѣзнями. Съ *этической* же точки зрѣнія „истинное искусство“, если оно безнравственно, ничуть не лучше „порнографіи“, а иной разъ даже хуже, и тѣмъ хуже, чѣмъ оно „истиннѣе“, т. е. художественнѣе. Неудивительно, что „элементы порнографіи“ Bloch находятъ не только у Вольтера, но и въ произведеніяхъ Мюссе, Монассана, Готье, Гете, въ картинахъ Ватто, Рембрандта и Каульбаха.

Для этики вопросъ о граняцѣ между „порнографіей“ и „истиннымъ искусствомъ“ сводится къ вопросу о гра-

¹⁾ Stückl. Lehrbuch der Aesthetik. 1889, S. 229: „Надъ нами имѣетъ власть законъ, противорѣчащій закону духа, в поэтому мы должны избѣгать всего, что можетъ увлечь насъ нами власть этого закона; а къ этому принадлежатъ также и видъ голаго тѣла въ искусствѣ, вызывающій изменныя похоти“.

ницѣ между искусствомъ нравственнымъ и безнравственнымъ. И вопросъ этотъ далеко не праздный, ибо отъ рѣшенія его зависитъ весь смыслъ существованія „этического метода“, какъ такового. Но вотъ тутъ-то мы и наталкиваемся на почти непреодолимое затрудненіе. Какъ говорить о нравственномъ и безнравственномъ *искусствѣ*, когда все зависитъ отъ воспринимающаго *субъекта*? И развѣ нравственныя понятія всегда и вездѣ оставались одними и тѣми же? Развѣ, напротивъ, не различны они въ различныя эпохи, у различныхъ народовъ и отдѣльныхъ людей?

Съ точки зрѣнія *эволюціи морали*, вопросъ о различіи между нравственнымъ и безнравственнымъ ставится на чрезвычайно зыбкую почву, такъ что преступника, напр., приходится признать, въ сущности, человѣкомъ высшаго порядка, сверхчеловѣкомъ, стоящимъ настолько выше окружающей среды, что для него старое ученіе о нравственности болѣе не имѣетъ смысла, словомъ — преступникомъ создающимъ новыя цѣнности¹⁾. „Интеллигентный преступникъ, мечтатель и фантазеръ, — почти всегда послѣдователь самой новѣйшей философіи и ереси. Если бы Аѳины имѣли своего Питовалю или Ломброзо, то мы услышали бы о многихъ преступникахъ, сосланныхъ на Платона, Эпикура или Зенона”²⁾. „Я думаю, — замѣчаетъ по этому поводу Лео Бергъ, — что лучшихъ, сильнѣйшихъ мы теперь сажаемъ въ тюрьмы. И, кто знаетъ, можетъ быть, если создавать подборъ, надо будетъ начать съ нихъ, такъ же какъ, можетъ быть, изъ публичныхъ домовъ можно выбрать лучшей женскій матеріалъ”³⁾.

Въ Нью-Йоркѣ былъ наложенъ арестъ на все изда-

¹⁾ *Лео Бергъ*. Сверхчеловѣкъ 100. Речь идетъ о Раскольниковѣ.

²⁾ *Id.* 216.

³⁾ *Id.* 250.

ніе „Тріумфа смерти” Габріэля Д’Аннунціо, какъ произведенія безнравственнаго, а издатель былъ осужденъ за нарушение уголовного кодекса. „Но, что изъ того?—воскликаетъ проф. Даміани: Для Италіи — евангеліе то, что для другихъ націй—собраніе всяческихъ ересей. Въ Лондонѣ была отдана на судъ присяжныхъ „Земля” Золя, какъ произведеніе нечистойное. Что же? Потерялъ ли отъ того что-нибудь романистъ во мнѣніи тѣхъ, кто — особенно въ Италіи—рукоплещутъ ему и возносятъ его до небесъ?”¹⁾

„Искусство, какъ мірозданіе,—говоритъ Гейне устами „гётеанцевъ”, — существуетъ ради самого себя и, какъ мірозданіе, остаётся вѣчно однимъ и тѣмъ же, хотя люди въ воззрѣніяхъ на него непрерывно мѣняютъ свои сужденія, такъ и искусство должно оставаться независимымъ отъ временныхъ взглядовъ человѣческихъ; слѣдственно, искусство должно оставаться независимымъ отъ морали, которая измѣняется на землѣ всякій разъ, какъ возникаетъ новая религія и, такъ какъ она, переходя въ нравы, создаётъ и новую мораль, то, если судить о произведеніяхъ искусства по масштабу нравственности даннаго времени, всякая эпоха художественныхъ произведеній прошедшаго признавала бы еретическими и безнравственными. И, дѣйствительно, мы были свидѣтелями тому, какъ добрые христіане, проклинаящіе плоть, какъ нѣчто дьявольское, всегда испытывали гнѣвъ при видѣ извѣстныхъ греческихъ боговъ; какъ цѣломудренныя католическіе

¹⁾ *Prof. Giambattista Damiani. Natura, arte e verismo. Studio critico. Palermo 1900. p. 122: A New-York venne sequestrata tutta un' edizione del „Trionfo della morte” di Gabriele D'Annunzio, perchè immorale, e l'editore fu condannato per contravvenzione al codice penale; ma che per questo? Per l'Italia è un vangelo cioè che per altre nazioni è un cumulo d'eresie. A Londra fu deferita come oscena ai giurati „La terra” di Zola, che importa? — Discapitò forse per questo l'umanissimo romanziere nella mente di coloro, specie in Italia, che gli battono le mani e lo portano ai cieli?*

монахи подвязывали передникъ къ статуѣ древней Венеры; даже въ самое повѣйшее время къ голымъ статуямъ приклеивали смѣшные виноградные листья; одинъ набожный квакеръ пожертвовалъ всѣмъ своимъ имуществомъ для того, чтобы скупить прекраснѣйшія мифологическія картины Джуліо Романо и сжечь ихъ... За это, право, слѣдовало бы его переселить послѣ смерти въ Елисейскія Поля и тамъ ежедневно наказывать розгами!... Да, произведенія искусства, признанныя нравственными въ одной странѣ, могутъ считаться безнравственными въ другой, гдѣ въ нравы перешла другая религія: такъ, на примѣръ, наши пластическія искусства возбуждаютъ ужасъ и отвращеніе въ правовѣрномъ мусульманинѣ и, наоборотъ, что въ искусствѣ считается весьма наивнымъ въ восточномъ гаремѣ, то приводитъ въ великое негодованіе христіанина. Въ Индіи, гдѣ профессія баядерки отнюдь не карается общественнымъ мнѣніемъ, драма „Вазантазена“, героиня которой—публичная женщина, нисколько не считается безнравственной; но если бъ эту пьесу дали на Théâtre Français, весь партеръ закричалъ бы о безнравственности,—тогъ самый партеръ, который съ удовольствіемъ ежедневно смотритъ водевили, героини которыхъ,—молодыя вдовы, въ концѣ пьесы весело выходящія замужъ, вмѣсто того, чтобы, какъ этого требуетъ индійская нравственность, сгорать на кострѣ со своими покойными мужьями”¹⁾.

Конечно, субъективно, со стороны творчества, не существуетъ безнравственнаго искусства: оно—ни нравственно, ни безнравственно точно такъ же, какъ не безнравственно солнце, одинаково озаряющее добро и зло, какъ не безнравственъ дождь, падающій на справедливое и несправедливое²⁾. Несомнѣнно, съ этой точки зрѣ-

1) Г. Гейне. Полное собраніе сочин. Изд. 2. Спб. 1904, III, 292—294.

2) Ignacy Matuszewski. Twórczość i twórcy. Studya i szkice

нія, изображеніе или анализъ души Каина, либо Іуды, вовсе не есть апологія братоубійства или предательства, исторія Эдына никого не подстрекаетъ къ кровосмѣшенію. Безспорно, одно изъ неоцѣнимыхъ преимуществъ искусства—это то, что оно даже изъ безобразнаго и злого можетъ извлекать эстетическіе эффекты высшаго свойства и облагораживать ихъ, не прибѣгая къ сухому морализаторванію¹⁾.

Но нужно отличать *цѣль* отъ *результата*. Вѣдь сейчасъ рѣчь идетъ не о тѣхъ *намѣреніяхъ*, которыя авторъ имѣетъ въ томъ или иномъ случаѣ, а о тѣхъ *послѣдствіяхъ*, къ которымъ, часто даже вопреки его намѣреніямъ, можетъ привести его произведеніе. Съ точки зрѣнія „этического метода“ только и важны послѣдствія, результаты, т. е. искусство, взятое съ его субъективной стороны,—со стороны воспріятія. А въ этомъ отношеніи вопросъ полонъ самыхъ странныхъ неожиданностей, такъ какъ все зависитъ отъ ассоціацій, которыми въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ сопровождается эстетическое воспріятіе. „Камень, брошенный въ воду, рисуетъ круги на поверхности воды, и мы, однако, не можемъ по кругамъ судить о величинѣ камня“²⁾.

estetyczno-literackie. Warszawa 1904, str. 31 (Cele sztuki): Subiektywnie atoli, ze stanowiska artysty-twórcy, sztuka nie jest ani antyspołeczna, ani społeczna, ani moralna, ani nie moralna. Nie jest i być nie może, jak nie jest niemoralnym słowem, które „wschodzi na zło i na dobre“, jak nie jest niemoralnym deszczem, „co spada na sprawiedliwe i niesprawiedliwe“.

1) Id. 33—34: Obraz, czy analiza duszy Kaina, lub Judasza, nie jest wcale apologją bratobójstwa, lub zdrady; historia Edypa nie zachęci nikogo do kazirodstwa... Jest to właśnie jednym z przywilejów sztuki, że może ona nawet z rzeczy brzydkich, wstrętnych i złych wydobywać efekty estetyczne podniosłej natury i działać uszlachetniająco — bez nieckania się do suchego moralizatorstwa.

2) Психологія поэтич. и проз. мышленія (Изъ лекцій А. А. Потебни): „Вопросы теоріи и психол. творчества“ т. II, вын. 2, стр. 134.

„Образъ остается относительно неподвижнымъ, а примѣненіе его весьма измѣнчиво... При словѣ никто не думаетъ того самаго, что и другой, и всякое пониманіе, въ сущности, есть непониманіе, а всякое согласіе въ мысляхъ есть разногласіе. Думать при словѣ непремѣнно то, что думаетъ другой, это значитъ перестать быть самимъ собой. Поэтому, пониманіе въ смыслѣ тождества мысли и говорящаго и слушающаго есть иллюзія, какъ то, что намъ кажется, что мы принимаемъ за внѣшній міръ наши собственные представленія о немъ. Въ душѣ нѣтъ ничего, кромѣ созданнаго ея творческою самодѣятельностью, и при пониманіи мысль не передается, а слушающій ее, *повторяя слова*, создаетъ свою мысль, которая въ немъ занимаетъ мѣсто, сходное съ мѣстомъ, занимаемымъ соотвѣтствующей мыслью говорящаго ¹⁾... Жизнь поэтического образа—въ этой безконечности примѣненій при относительной неподвижности образа, примѣненій, о которыхъ авторъ и не думалъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ можно положительно доказать, что художественное произведеніе или извѣстный циклъ произведеній оказалъ вліяніе на весь строй общества, что длинная цѣль примѣненій поэтическихъ образовъ, не входящая совершенно въ намѣреніе авторовъ, приводила къ явленіямъ жизни, съ ихъ точки зрѣнія, нежелательнымъ. Можно доказать, что авторъ во время своей творческой дѣятельности заботился лишь объ утоленіи потребностей своей души, состоявшихъ въ томъ, о чемъ говоритъ Пушкинъ, что личныя впечатлѣнія, переживанія властно требовали выраженія, что эти душевныя волненія причиняли страданія, и что только путемъ созданія поэтическихъ образовъ можетъ самъ авторъ исцѣлить свой недугъ, освободиться отъ гнетущей его тоски, что онъ заботится лишь объ усовершенствованіи себя, измѣняя

1) Ib. 80.

свое мировоззрѣніе, преслѣдуетъ личныя цѣли, пишетъ исторію своей души, и что въ этомъ его спасеніе. А затѣмъ наступаетъ пользованіе его произведеніемъ, жизнь иногда безконечная, въ которой авторъ неповиненъ, такъ какъ ближайшая цѣль автора и пользованіе художественнымъ произведеніемъ совершенно могутъ расходиться. Классическіе примѣры въ этомъ отношеніи представляютъ „Донъ-Кихотъ” Сервантеса, „Антигона” Софокла, „Прометей” Эсхила, „Гамлетъ” Шекспира”¹⁾. „Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что цѣль и дѣйствіе—двѣ вещи совершенно различныя,—заключаетъ авторъ этихъ строкъ. Но имѣетъ ли художественное произведеніе другія цѣли или не имѣетъ, оно во всякомъ случаѣ производитъ дѣйствіе, имѣющее вліяніе хорошее, спасающее, или дурное, вредное, губящее”²⁾.

По мнѣнію Гюйо, никогда нельзя знать, произойдетъ слово, привычное для всѣхъ, какія ассоціаціи идей оно вызоветъ у другого: онѣ, быть можетъ, будутъ совсѣмъ другого рода, чѣмъ у того, кто ихъ вызвалъ, и притомъ измѣнятся съ каждымъ лицомъ³⁾. Передъ Сикстинской Мадонной у cadaго будетъ свое переживаніе, свои образы наполнять душу. „Подумайте только: сколько миллионѣвъ разныхъ чувствъ, мыслей и образовъ уже вызвало это замазанное красками полотно, заключенное герметически за зеркальнымъ стекломъ. Неужели же есть какой-нибудь разумный смыслъ въ томъ, чтобы за эти переживанія дѣлать отвѣтственнымъ Рафаэля? Нѣтъ, это—самостоятельное творчество cadaго изъ зрителей”⁴⁾.

Художникъ далъ толчокъ—остальное, результатъ, уже не въ его власти. Совершенно безразлично, хотѣлъ ли онъ вообще дать этотъ толчокъ, и если хотѣлъ, то

1) П. 84—85.

2) П. 94.

3) Гюйо. Искусство съ соц. точки зр. 142.

4) Энгельмейеръ. Теорія творчества 24—25.

какова была цѣль, въ которую онъ мѣтилъ. Онъ, быть можетъ, имѣлъ въ виду совсѣмъ не тотъ результатъ, который наступилъ въ дѣйствительности; онъ, быть можетъ, самъ того не подозревая, желая лишь изобразить внутренній процессъ или насладиться творчествомъ, колебалъ устой общественнаго строя,—все это не можетъ измѣнить результатовъ послѣдствій его произведенія ¹⁾.

Всего замѣчательнѣе, что нерѣдко побѣду доброму или плохому дѣлу доставляютъ въ области искусства тѣ, которые ничего не поняли и всѣми силами выступили бы противъ даннаго произведенія, если бы поняли его, или тѣ, которые дѣйствительно выступили противъ него, но выраженіемъ своего неудовольствія впервые дали другимъ толчокъ энергично выступить на защиту того, что послужило поводомъ этого противорѣчія и что безъ этого противорѣчія не вызвало бы съ ихъ стороны никакихъ или, во всякомъ случаѣ, лишь скупыя выраженія одобренія ²⁾. Нужно ли приводить примѣры такого непониманія публикой произведеній, которыя были предназначены для одной цѣли, но, понятныя превратно, были использованы иначе? Достаточно вспомнить, какую странную и совсѣмъ неожиданную судьбу въ Россіи имѣли пьесы Ибсена или идеи Ницше. Да и не въ Россіи только: „Консерваторы, по словамъ нѣмецкаго критика, набрасываются на Ницше и его присныхъ, какъ на „пайку“, а социалисты видятъ въ нихъ тѣлохранителей капитализма; есть такіе, что считаютъ, будто Ницше разрѣшаетъ какое угодно распутство, а сверхчеловѣкъ— это тотъ, кто терпитъ крушеніе въ политикѣ и изъ рейхстага отправляется въ тюрьму и дисциплинарнымъ путемъ лишается должности” ³⁾. Эта послѣдняя форма

¹⁾ *Буркгардтъ*. Театръ 75.

²⁾ *Id.* 54.

³⁾ *Лео Бергъ*. Сверхчеловѣкъ въ современной литературѣ 251.

„сверхчеловѣчества“ (бѣдный Ницше!) у насъ въ Россіи была выражена въ слѣдующемъ, не лишенномъ остроумія, двустишіи:

„Дѣйствуйте ловко и шустро:

Такъ говорилъ Заратустра!“

Переходи въ область собственно моральныхъ переживаній подъ вліяніемъ произведеній художественнаго творчества, мы должны отмѣтить и здѣсь то же колебаніе, зависящее отъ уже имѣющихся въ наличности эмоцій и ассоціацій у воспринимающаго. „Произведенія искусства черезъ ощущеніе могутъ наводить воспринимающаго на извѣстныя мысли и пробуждать тѣ или другія чувствованія. Последнія, сопрягаясь съ движеніями, могутъ вызывать поступки. Тенденціозное искусство и стремится вызвать въ воспринимающемъ опредѣленные настроенія и дѣйствія. Очевидно, эта цѣль можетъ быть достигнута лишь непрямымъ путемъ, а именно черезъ ощущенія. Не говоря уже о томъ, что, вслѣдствіе индивидуальныхъ особенностей воспринимающаго субъекта, впечатлѣнія отъ произведеній искусства могутъ быть очень различны качественно и особенно количественно (и даже совсѣмъ отсутствовать), необходимо помнить, что воспринимающій духъ есть не *tabula rasa*, а уже готовая квалифицированная единица съ своеобразными системами мыслей и индивидуальными ассоціаціями душевныхъ элементовъ; слѣдовательно, воздѣйствія, хотя бы во всѣхъ воспринимающихъ субъектахъ и получались одинаковыми ощущенія (чего на самомъ дѣлѣ нѣтъ), падаютъ на различную почву, начиная отъ „камени“ и до „земли доброй“, вступаютъ въ разнокачественныя координаціи и вызываютъ въ разныхъ субъектахъ различныя настроенія и поступки, а иногда и совсѣмъ остаются безъ отвѣта... Пошлость и грязь найдутъ себѣ отзвукъ въ сердцѣ грязнаго пошляка и могутъ иногда проскользнуть по чистымъ, „для которыхъ все чисто“. На

благородное и возвышенное откликнутся, по преимуществу, благородные же и возвышенные. Путемъ искусства и даже нравственной проповѣди, какъ и въ воспитаніи вообще, трудно насаждать нравственные качества, если ихъ въ воспринимающемъ совѣмъ не имѣется. Главнымъ образомъ, можно укрѣплять и развивать только существующее... Слѣдовательно, одно и то же произведение искусства на различныхъ людей будетъ имѣть различныя дѣйствія, или же и вовсе никакого" ¹⁾.

Дѣйствіе искусства, во всякомъ случаѣ, несомнѣнно въ одномъ отношеніи: оно *опредѣляетъ* человѣка, заставляетъ его быть *самимъ собой*, нравственнымъ или безнравственнымъ, но только такимъ, каковъ онъ есть. Воздѣйствіе литературы, на примѣръ, на жизнь, сводится, повидимому, къ тому, что оно будитъ въ насъ эстетическія эмоціи, окрашенныя соответствующими настроеніями жалости, радости, горя, негодованія; отъ этихъ *настроений* до реального проявленія ихъ въ жизни далеко: направляетъ человѣка *не литература, а сама жизнь*, съ ея дѣйствительными радостями и печалями. „Если возразятъ на это, что литературные образы охватывали иныхъ людей такъ сильно, что вліяли на всю ихъ жизнь, — я отвѣчу, говоритъ В. В. Синовскій, что эти люди были уже подготовлены къ перелому самой жизнью: они были уже воспитаны въ извѣстномъ направленіи, — они уже брели туда съ закрытыми глазами.... Крупное литературное произведение (а только такое и можетъ захватить человѣка) ²⁾, выросшее подъ вліяніемъ тѣхъ же культурныхъ воздѣйствій, но отразившихся въ умѣ и сердцѣ людей болѣе одаренныхъ, сразу открывало простымъ смертнымъ глаза на жизнь, на типичныхъ живыхъ образахъ разъясняя смыслъ того, что ихъ уже самихъ влекло, но не постигалось ясно... Навѣрно, Онѣгину

¹⁾ Е. Бобровъ. О понятіи искусства 235—237.

²⁾ Часто наоборотъ?

и Базарову подражали лишь тѣ изъ читателей Пушкина и Тургенева, кто былъ близокъ по духу съ ихъ героями и нуждался лишь въ образцахъ... Стрѣлялись, въ подражаніе Вертеру, тѣ нѣмецкіе юноши, которые сами знали уже муки мировой скорби... Романъ Гёте указываетъ имъ лишь красивый исходъ¹⁾.

Отсюда несомнѣнно, что одно и то же художественное произведеніе можетъ быть и нравственнымъ, и безнравственнымъ, смотря по тому, *кто* и *какъ* его воспринимаетъ: картина, если посмотрѣть на нее съ одной точки зрѣнія—всецѣло чувственная, а если взглянуть съ другой—всецѣло нравственная²⁾.

— «Хе», сказалъ гоголевскій квартальный надзиратель, ткнувъ пальцемъ на одинъ холстъ, гдѣ была изображена нагая женщина: „предметъ, того... игривый... А у этого зачѣмъ такъ подъ носомъ черно? табакомъ, что ли, онъ себѣ засыпалъ?“

„Тѣнь“, отвѣчалъ на это сурово и не обращая на него глазъ Чартковъ.

— «Ну, ее бы можно куда-нибудь въ другое мѣсто отнести, а подъ носомъ слишкомъ видное мѣсто», сказалъ квартальный³⁾.

Если этотъ критикъ искусства, душа котораго, по словамъ Гоголя, „даже не была чужда художественнымъ впечатлѣніямъ“, увидѣлъ „игривый предметъ“ въ изображенной на картинѣ нагой женщиной, то вѣдь онъ же увидѣлъ табакъ тамъ, гдѣ, на самомъ дѣлѣ, была лишь тѣнь. Въ первомъ художникъ былъ виновенъ столько же, сколько и во второмъ. Несомнѣнно, не нарисуй художникъ именно нагой женщины, квар-

¹⁾ В. В. Ситовскій. Исторія литературы, какъ наука 55—56.

²⁾ Гюйо. Задача совр. эстетики 65—66 прим.

³⁾ Полное собр. сочиненій Гоголя. Изд. Маркса Сиб. 1900, III, 46 („Портрет“).

тальный не усмотрѣлъ бы, можетъ (быть, въ картинѣ „игриваго предмета“, точно такъ же, какъ не нарисуй онъ тѣни именно подъ носомъ, послѣдній не усмотрѣлъ бы въ ней табаку. Но столь же несомнѣнно, что есть много людей, которые и при наличности на картинѣ всего того, что увидѣлъ квартальный, не усмотрѣли бы все же въ ней ни того, ни другого, если *всякая* нагая женщина не ассоціируется въ ихъ представленіи съ „игривостью“ и *всякое* пятно подъ носомъ—съ табакомъ. Художникъ виновенъ въ томъ, что своей картиной онъ *вызвалъ* эти ассоціаціи у квартального, но онъ не повиненъ въ томъ, что эти ассоціаціи у квартального *существуютъ*.

Если Людовикъ Орлеанскій не былъ въ состояніи любоваться эстетически красотой „Леды“ Корреджо и, не будучи въ силахъ справиться со своими грѣшными мыслями, разорвалъ картину и даже сжегъ голову красавицы¹⁾, то онъ этимъ уничтожилъ лишь одинъ изъ *новодовъ* своихъ грѣшныхъ мыслей и даже, быть можетъ, не самый значительный: *причина* ихъ осталась въ немъ самомъ. „Діана Гудона вызываетъ во мнѣ нечистые помыслы, значить,—она похотлива“. „Заходящее солнце золотитъ навозъ, а потому—потушить солнце“!... —Вотъ логика всѣхъ подобныхъ умозаключеній.

Справедливо замѣчаетъ Раушан, что въ этомъ случаѣ центръ тяжести лежитъ въ различіи индивидуальностей. Каждый воспринимаетъ вещи соотвѣтственно своей природѣ. Возможно, что чтеніе „Цвѣтовъ зла“ Бодлера укрѣпитъ однѣ душевныя организаціи, тогда какъ чтеніе „Павла и Виргиніи“ Бернардена де Сентъ-Пьера способно развратить другія²⁾, ибо, какъ говоритъ Карлейль,

¹⁾ *Julius Meyer*. Allgemeines Künstler-Lexicon. Leipzig 1870, I, 413.

²⁾ *Mensonge de l'art* 300: Il faut tenir grand compte ici des

Удѣя низкаго глаза все представляется пошлымъ, совершенно такъ же, какъ для больного желтухой все окрашивается въ желтый цвѣтъ¹⁾.

Еще древніе говорили: *omnia immunda -- immundis, munda--mundis*. То же утверждаетъ нѣмецкая поговорка: *dem Reine — alles rein*. Въдѣя и сама наука, какъ и всякое орудіе, можетъ служить одинаково добру и злу, смотря по тому, въ чьихъ рукахъ находится. Она работаетъ одинаково для дьявола и для Бога, открываетъ и мелничить, и предохранительныя прививки, даетъ оружіе для войны и для мира, способствуетъ и смерти и жизни, измѣняетъ лишь количество добра и зла, а не ихъ отношеніе²⁾. То же самое можно сказать и объ искусствѣ. Еще Овидій оправдывалъ свою „*Ars amandi*“ тѣмъ, что онъ не совращалъ къ грѣху³⁾, что нѣтъ такой книги, изъ которой женщина, настроенная порочно, не почерпнула бы новой для себя пищи. „Раскроетъ она анналы: онъ разскажутъ ей, какъ Илія стала матерью, какъ произошла Венера. Изъ этого не выходитъ однакожь, что всѣ книги вредны. Что полезнѣе огня? Но онъ служитъ орудіемъ поджигателямъ; медицинское искусство и губить и лѣчить, научая распознавать какъ полезныя, такъ и вредныя травы; и разбойникъ и осмотрительный путникъ одинаково опоясываются мечомъ, краснорѣчіе можетъ защитить виновнаго и обрушиться на невиннаго. Такъ и мое твореніе, если читать его, какъ слѣдуетъ, никому не можетъ повредить, а кто выноситъ изъ него вредное,

variétés individuelles. Chacun prend les choses selon sa nature. Il est possible que la lecture des *Fleurs du mal* ait fortifié certaines âmes, que celle de *Paul et Virginie* ait contribué à en gêner d'autres.

¹⁾ *Kapitel 7*. Герои и героическое въ исторіи 131.

²⁾ *Darmsteter*. Les prophètes d'Israël. 1-92, p. VIII. (См *Гильбертъ*, *op. cit.*)

³⁾ *Trist.* II, 112: *obscœni doctor adulterii*.

тотъ его не понимай!¹). Потому не грѣхъ слагать шаловливые стихи²): цѣломудреннымъ достоинъ читать о многомъ, чего не подобаетъ творить; а испорченные умы способны отъ него совратиться³). Иначе пришлось бы закрыть циркъ и храмы, запретить мимы, сказать объ Илиадѣ, что это повѣсть прелюбодѣянiя, что Одиссея — разсказъ о женѣ, любви которой, въ отсутствiе мужа, добивались многiе: вѣдь и серьезнѣйшiй изъ литературныхъ родовъ — трагедiя — полна самыхъ порочныхъ проявленiй любви"⁴).

Въ подобныхъ же выраженiяхъ защищаетъ Боккаччо своего „Декамерона“: „Разсказы эти, каковы бы они ни были, могутъ вредить и быть полезными, какъ то можетъ все другое, *смотря по слушателю*. Кто не знаетъ, что вино, огонь, оружiе приносятъ и пользу и вредъ?⁵)“ „Ни одинъ испорченный умъ никогда не понимай здраво ни одного слова, и какъ приличныя слова ему не на пользу, такъ слова и не особенно приличныя не могутъ загрязнить благоустроенный умъ, развѣ такъ, какъ грязь мараетъ солнечные лучи и земныя нечистоты — красоты неба... Всякая вещь сама по себѣ годна для чего-нибудь, а дурно употребленная можетъ быть вредна многимъ; то же говорю я о моихъ новеллахъ. Кто пожелалъ бы извлечь изъ нихъ худой совѣтъ и худое дѣло, онѣ никому того не воспрепятствуютъ, если случайно что худое въ нихъ обрѣтется и не станутъ выжимать и тянуть, чтобы извлечь его; а кто пожелаетъ отъ нихъ пользы и плода, онѣ въ томъ не откажутъ, и не будетъ того никогда, чтобъ ихъ не сочли и не признали поле-

¹) I. c. Et nimium scriptis abrogat ille meis.

²) 307: versus evolvere molles.

³) I. c. v. 301.

⁴) Сл. I. c. v. 178. *Веселовскiй*, Боккаччо, его ереда и сверстники. Спб. 1893, I, 537—538.

⁵) *Веселовскiй*, op. cit. I, 538.

зными и приличными, если ихъ стануть читать въ такое время и такимъ лицамъ, ввиду которыхъ и для которыхъ онѣ и были сказаны" ¹⁾.

Не всё, однако, какъ мы уже знаемъ, повѣрили Овидію. Не всёхъ убѣдили и доводы Боккаччо. Уже въ древнѣйшемъ спискѣ „Декамерона“ (1384 г.) его называютъ также „Principe Galeotto“, желая этимъ, очевидно, сказать, что „его новеллы возбуждали нечестивыя мысли, потакали страсти — обвиненіе въ непристойности, уже готовое перейти къ укору въ безнравственности“ ²⁾. Да и самъ Боккаччо, какъ извѣстно, впоследствии, когда нареканія подѣйствовали на него серьезно, въ письмѣ къ Майнardu деи Кальваканти 1373 г., устыдился грѣха своей юности, разувѣрившись, очевидно, въ своихъ прежнихъ доводахъ и согласившись съ тѣми, кто его обвинялъ въ безнравственности. Былъ ли онъ въ этомъ случаѣ правъ? — Съ *этической* точки зрѣнія — безусловно.

Всего года два тому назадъ была произведена интересная половая перепись Московскаго студенчества, данныя которой съ очевидностью показываютъ, что съ *этической* точки зрѣнія доводы Овидія и Боккаччо не поддерживаютъ никакой критики. Тамъ указывается на развращающее вліяніе даже такихъ произведеній, какъ картинки въ „Жизнеописаніяхъ“ Корнелія Нелота изданія Манштейна и стихотвореніе Пушкина „Вишня“ ³⁾. „Произведенія изящной литературы, посвященныя половому вопросу и главнымъ образомъ „Крейцеровъ Соната“ Толстого и произведенія Андреева „Бездна“ и въ „Въ туманѣ“... въ 57% оказали вообще вліяніе на половую

¹⁾ Боккаччо. „Декамеронъ“. Пер. Веселовскаго; II, 333—334 (заключеніе).

²⁾ Веселовскій *op. cit.* I, 539.

³⁾ „Половая перепись Моск. студенчества“ подъ ред. прив.-доц. М. А. Членова, стр. 38.

жизнь, но въ $\frac{1}{10}$ (20%) отрицательное... На половое вѣдство театръ оказываетъ вліяніе въ 53%, но лишь въ 82% облагораживающее, а въ 18% развращающее" ¹⁾).

Не правъ ли былъ, опять-таки съ *этической* точки зрѣнія, Максъ Нордау, утверждая, что искренностью художника не оправдывается безнравственность его произведенія, такъ какъ есть откровенности (пьяницы, распутника, преступника), которыя не могутъ быть допускаемы? „Можно ли потерпѣть, — спрашивалъ онъ, — чтобы дурные инстинкты, удовлетворенію которыхъ препятствуетъ на улицѣ городской, находили себѣ приютъ въ такъ называемомъ „храмѣ“ искусства?“ ²⁾).

Вѣдь, если, какъ мы сказали, одно и то же художественное произведеніе можетъ быть одновременно и нравственнымъ и безнравственнымъ, въ зависимости отъ того, *кто* и *какъ* его воспринимаетъ, то отсюда прямой выводъ, что *всякое* художественное произведеніе можетъ быть разсматриваемо, какъ *безнравственное*. А, слѣдовательно, со строго *этической* точки зрѣнія, пока есть безнравственные люди, нравственныхъ произведеній искусства не существуетъ и существовать не можетъ. Такимъ образомъ, становясь на строго *этическую* точку зрѣнія, мы съ неизбѣжной послѣдовательностью приходимъ къ отрицанію всякаго искусства, какъ такового, вообще, ибо, если въ Персіи считалось неприличнымъ изображать на картинѣ женщину, а Stöckl, для огражденія нравственности, предлагалъ запретить въ искусствѣ изображеніе наготы, то, вѣдь, это — не болѣе, какъ палліативы. При невозможности болѣе или менѣе точнаго разграниченія въ области художественнаго творчества нравственнаго и безнравственнаго, болѣе того, — при невозможности опредѣленія, гдѣ, въ одномъ и томъ

¹⁾ Id. 51.

²⁾ *Максъ Нордау. Вырожденіе* 347.

же случаѣ, кончается нравственное и начинается безнравственное—требованіе *моральнаго* воздѣйствія при посредствѣ произведеній художественнаго творчества становится безмысленнымъ, а самый „этический методъ”, *именно какъ таковой*, теряетъ подъ собой почву, ибо приводитъ къ непримиримому самопротиворѣчію.

III. Субъективное самопротиворѣчіе.

1.

Если „этический методъ” обнаруживаетъ полную несостоятельность при примѣненіи его къ анализу художественнаго произведенія съ его *объективной* стороны, т. е. со стороны *воспріятія*, то въ такомъ же безпомощномъ положеніи оказывается онъ при примѣненіи его къ анализу художественнаго произведенія съ его *субъективной* стороны, т. е. со стороны *творчества*.

Въ самомъ дѣлѣ, если назначеніе и смыслъ художественнаго творчества заключается въ нравственномъ воздѣйствіи на людей, если такова, дѣйствительно, его сущность, то очевидно, что художникъ, какъ носитель этой миссіи, выполняя ее именно въ этомъ направленіи, долженъ, такъ сказать, обрѣтать самого себя, какъ художника. Напротивъ, всякое уклоненіе его отъ миссіи моральнаго служенія должно, естественно, неблагоприятнымъ образомъ отражаться на его творческой дѣятельности, какъ художника. Вѣдь увѣрялъ же Прудонъ, что безъ *этой* цѣли искусство—ничто, что отсутствіе справедливости—смерть всякому вдохновенію! Если этический методъ имѣетъ подъ собой серьезную почву, то иначе и быть не можетъ, не должно. Но такъ ли оно въ дѣйствительности?—Не многого нужно, чтобы убѣдиться въ

противоположномъ: стоитъ только подойти къ вопросу совершенно безпристрастно, безъ всякой задней мысли, безъ желанія во что бы то ни стало придти къ заранее намѣченному, по тѣмъ или инымъ соображеніямъ желательному, результату. Попробуемъ это сдѣлать.

Исторія искусства и поэзіи знаетъ три главныхъ типа художниковъ.

Одни—натуры цѣльныя, слитныя—ясными, свѣтлыми глазами смотрятъ на Божій міръ. Далекіе отъ моральныхъ проблемъ, они мало интересуются вопросомъ о нравственномъ воздѣйствіи на людей искусства, въ свѣтѣ творчества видятъ почти стихійную силу, законѣрную, какъ и все въ природѣ. Какъ жрецы, служатъ они своему искусству, въ чарующихъ образахъ воспроизводя все многообразіе жизни. Таковы—Гомеръ, Шекспиръ, Гёте, Пушкинъ, Леонардо да Винчи, эти объективные гении, одиноко стоящіе въ пантеонѣ мірового искусства.

Другіе—представляютъ имъ прямую противоположность. Вѣчно заняты моральными проблемами, они и на самое творчество смотрятъ, какъ на рѣшеніе вопросовъ морали, каждому своему произведенію придаютъ характеръ „поученія“, такъ что ихъ міросозерцаніе есть въ то же время и ихъ дидактика, которую не трудно воспроизвести. Характернымъ для нихъ является, однако, то, что эстетическое чувство и требованія моральнаго долга сочетаются въ ихъ природѣ въ своеобразной гармоніи, которая наполняетъ ихъ жизнь и творчество. Ихъ душа не знаетъ грозныхъ конфликтовъ, въ нихъ слиты воедино—моралистъ и художникъ. Таковы—Данте, Пуссенъ, Толстой, эти великіе художники-моралисты, въ глубоко-художественныхъ образахъ повѣдавшіе міру откровенія своей души, но оставшіеся съ самимъ собой въ полной, нерушимой гармоніи.

Но есть еще третій родъ художниковъ, очень отличный и отъ тѣхъ и отъ другихъ. Сходные съ послед-

ними тѣмъ, что и въ ихъ творествѣ моральныя проблемы занимаютъ важное мѣсто, они, однако, существенно отличаются отъ художниковъ-моралистовъ самымъ характеромъ взаимоотношенія въ нихъ эстетическаго чувства и моральнаго долга. Чувство послѣдняго въ нихъ настолько повышено и интенсивно, что всецѣло заполняетъ ихъ существо, вытѣсняя порой даже присущее имъ, какъ художникамъ, эстетическое чувство. Ихъ давить тяжесть моральнаго долга, нравственной отвѣтственности передъ людьми и Богомъ за послѣдствія ихъ творческихъ трудовъ, такъ что о какой-либо гармоніи ихъ духа не можетъ быть и рѣчи. Вѣчно колеблющіеся, вѣчно сомнѣвающіеся, разъядаемые самоанализомъ, эти несчастные мученики находятся въ постоянномъ разладѣ съ собой и окружающимъ міромъ. Въ противоположность художникамъ второй категоріи, художникамъ-моралистамъ, они—художники и моралисты. Таковы—Петрарка, Тассо, Гоголь, Достоевскій; отчасти Боккаччо, Мандзони, Бомарше, Батюшковъ, Гарцинь, въ которыхъ художникъ и моралистъ не были слиты воедино, —напротивъ, вели между собой постоянную, непрерывную борьбу, борьбу за преобладаніе, въ конечномъ итогѣ приведшую ихъ къ тяжелой душевной драмѣ.

Наивысшій нравственный законъ, говоритъ Липпсъ, есть не что иное, какъ законъ объективности вообще: веди себя сообразно съ требованіями предметовъ, иначе законъ разумности или правдивости. „Будучи перенесѣнъ на эстетическое сознаніе, онъ представляетъ собою требованіе безусловной правдивости въ эстетической оцѣнкѣ и сужденіи; въ примѣненіи же къ искусству наивысшій нравственный законъ является требованіемъ безусловной художественной правдивости, т. е. требованіемъ, чтобы художникъ творилъ *прекрасное*. А это послѣднее требованіе, въ свою очередь, означаетъ слѣдующее: художникъ, поскольку онъ себя называетъ этимъ именемъ, долженъ всегда создавать нѣчто такое, во что мы

можемъ непосредственно вчувствоваться, не впадая при этомъ во внутреннее противорѣчiе съ самими собою, и въ чемъ именно поэтому мы всегда въ состоянiи чувствовать себя какимъ-нибудь образомъ возвышенными надъ нашимъ реальнымъ „я“¹⁾). Но какъ согласовать этотъ *внутреннiй* долгъ художника, велѣнiе его художнической совѣсти,—съ другимъ, *внѣшнимъ* долгомъ—моральнаго служенiя, навязываемымъ ему сторонниками „этического метода“? Какъ совместить его внутреннюю свободу, обуславливающую возможность и право быть до конца искреннимъ въ своемъ творчествѣ, т. е. быть самимъ собой,—съ требованiемъ, посягающимъ на эту свободу, отрицающимъ эту возможность и право,—съ требованiемъ быть не тѣмъ, что онъ *есть*, но тѣмъ. чѣмъ онъ *долженъ* быть?—

Истинный *художникъ* не задумается отвѣтить на этотъ вопросъ: онъ предпочтетъ то, что подсказываетъ ему совѣсть художника, а не челоуѣка. „Вы рождены для того, чтобы писать стихи, пишите ихъ,—совѣтовалъ старѣющiй Флоберъ молодому Мопассану. Все остальное неважно, начиная съ вашихъ удовольствiй и вашего здоровья... Тѣмъ болѣе, что и здоровье ваше поправится оттого, что вы послѣдуете вашему призванiю. Это очень глубокое философское или скорѣе *гигiеническое* замѣчанiе“²⁾. И когда въ „XIX-me Siècle“ (4 iуня 1882 г.) появилась статья Франсуа Сарсе: „Законъ о порнографической литературѣ“, направленная противъ „M-elle Фифи“,—вѣрный завѣтамъ своего учителя, Мопассанъ отвѣчалъ такой отповѣдью: „Мнѣ кажется, что въ этомъ случаѣ г. Сарсе переступаетъ границы своихъ правъ. Съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ литература, писатели

¹⁾ Теодоръ Липпсъ. Руководство къ психологiи. Пер. Лихарева, стр. 330.

²⁾ Correspondance de Flaubert IV, 302—308 (15 juillet 1878).

всегда энергично требовали себѣ полной свободы въ выборѣ темъ. В. Гюго, Готье, Флоберъ и многіе другіе справедливо негодовали на назойливыя понозновенія критиковъ предписывать романистамъ тотъ или иной видъ литературы. Этого—же, что упрекать прозаиковъ въ неумѣніи писать стихи или идеалистовъ въ томъ, что они не реалисты и т. д. Писатель есть единственный хозяинъ и судья того, что онъ чувствуетъ себя способнымъ написать; и таковымъ онъ долженъ остаться. Но критикамъ, собратьямъ и публикѣ принадлежитъ право оцѣнивать, хорошо или плохо онъ исполнилъ то, что предпринялъ. Судъ читателя онъ признаетъ надъ собою только въ отношеніи исполненія. Если мнѣ придется въ голову критиковать или оспаривать талантъ писателя, то я могу это сдѣлать только ставъ на его точку зрѣнія и проникнувъ въ его тайныя замыслы. Я не въ правѣ упрекать г. Фелье въ томъ, что онъ не описываетъ рабочихъ, или г. Золя въ томъ, что онъ не выбираетъ въ герои людей добродѣтельныхъ.... Я не хочу сказать, что слѣдуетъ осуждать стремленіе описывать только привлекательныя, пріятныя внѣшности; но нельзя писателя, одареннаго темпераментомъ, позволяющимъ ему выражать только то, что онъ считаетъ истиной, принуждать сознательно обманывать другихъ и самого себя”¹⁾.

2.

Исторія искусства и поэзіи даетъ намъ не мало примѣровъ того, къ какимъ послѣдствіямъ приводитъ художника всякая попытка перестать быть самимъ собой, подъ вліяніемъ внушенія нравственнаго долга, всякое сомнѣніе въ своемъ правѣ остаться тѣмъ, что онъ есть,

¹⁾ „Le Gaulois” 28 juillet 1882.

всякое намѣреніе совмѣстятъ свое творческое призваніе съ миссіей моральнаго служенія.

Если Пьеро ди Козимо на почвѣ угрызений совѣсти испыталъ душевную драму безъ тяжелыхъ послѣдствій, то та же душевная драма, тѣ же угрызения совѣсти привели Гуго ванъ деръ Гуса къ религіозному помѣшателству. Вазари рассказываетъ о Кронака, строителѣ знаменитаго палаццо Строцци, что, подѣ влияніемъ проповѣди Савонаролы, онъ также впалъ въ настоящее религіозное помѣшателство, такъ что все, кромѣ религіи, для него перестало существовать ¹⁾. Въ XVI-мъ же вѣкѣ итальянскими художниками, все подѣ влияніемъ тѣхъ же религіозно-нравственныхъ сомнѣній, овладѣла такая ридеріе, что они, по словамъ Мутера, обратились въ покаянныхъ проповѣдниковъ. Флорентинскій скульпторъ временъ Льва X Амманати, ученикъ Микель-Анджело и авторъ прекрасной мраморной „Меды“ Baccio во Флоренціи, умолялъ великаго герцога Фердинанда, „послѣ того такъ ему, по милости Божіей, открылись глаза“, позволить ему одѣть нагія статуи боговъ, которыя онъ тридцать лѣтъ тому назадъ сдѣлалъ для дворца Питти, и обратитъ ихъ, такимъ образомъ, въ христіанскія „Добродѣтели“. Мало того: въ открытомъ письмѣ 1582 года къ флорентинскимъ художникамъ, „горько калѣя въ заблужденіяхъ своей юности“, онъ увѣщеваетъ ихъ „удержаться отъ всякаго изображенія наготы, дабы не оскорблять Бога и не давать дурнаго примѣра людямъ“ ²⁾.

Мы уже упоминали о томъ, что въ послѣдніе годы жизни творецъ „Декамерона“ сталъ стыдиться этого произведенія своей юности, какъ грѣха. Въ отвѣтъ своему другу Майнардо (или Магинардо) деи Кавальканти, сооб-

¹⁾ *Vasari*. Vita del Cronaca: (gli era entrato nel capo tanta frenesia delle cose di Savonarola, che altro che di quelle sul cose non voleva ragionare.

²⁾ *Мутеръ*. Исторія живописи II, 122.

щавшему, что онъ собирается приняться за чтеніе достойнымъ дамамъ его шалости (*domesticas pugas*—выраженіе Боккаччо), писалъ ему, что онъ этого не одобряетъ и молить не дѣлать: „Ты вѣдь знаешь, сколько тамъ непристойнаго, противнаго нравственности, побуждающаго къ нечестной любви даже стойкія сердца; если это и не увлечетъ къ наденію достойныхъ женщинъ, на челѣ которыхъ лежитъ печать цѣломудрія, то можетъ незамѣтно возбудить въ нихъ нескромныя волненія и внезапно заразить язвой любострастія”¹⁾. Самый фактъ написанія „Декамерона” авторъ его объяснялъ теперь тѣмъ, что онъ никогда не былъ нравственнымъ человѣкомъ (*quamquam minus honestus sim*). что онъ совершилъ этотъ грѣхъ въ юности и яко бы подчинившись приказанію какой-то важной особы (*Juvenis script et majoris coactus imperio*). Извѣстно, какимъ трагикомическимъ актомъ резигнаціи разрѣшились религіозно-нравственныя сомнѣнія прежде веселаго, беззаботнаго поэта: тотъ самый Боккаччо, который нѣкогда написалъ съ такимъ остроуміемъ новеллу о братѣ Чиолла, съ его перомъ изъ крыла архангела Гавриила, съ углями св. Лаврентія, съ хохолкомъ Серафима, съ зубомъ св. Креста и съ еще столькими прекрасными вещами,—завѣщаль монастырю *Santa Maria di San Sepolcro* всѣ святыя реликвіи, которыя, какъ онъ говоритъ, въ теченіе долгаго времени съ большими усиліями собиралъ въ различныхъ частяхъ міра²⁾.

1) „Nosti quot ibi sunt minus decencia et adversantia honestati, quot Veneris infaustae aculei, quot in scelus impellentia, etiam si sint ferrea pectora, a quibus etsi non adincestuosum actum illustres impellantur feminae, et potissimae quibus sacer pudor frontibus insidet, subeunt tamen passu tacito aestus illecebres et impovidas animas obscœna concupiscentiae tabe nonnunquam inficiunt irritantque” (*Веселовскій*, Боккаччо II, 547).

2) *Гаспари*. Исторія итальянской литературы II, 59.

Болѣе печальныя послѣдствія для душевной жизни имѣлъ тотъ нравственный переворотъ, который совершился въ Торквато Тассо, авторѣ „Освобожденнаго Иерусалима“. Едва успѣлъ онъ окончить свою поэму, какъ сомнѣнія, страхи и душевныя муки овладѣли имъ, муки христіанина и художника: не слишкомъ ли много языческаго въ его религіозной эпопее?—спрашивалъ онъ себя. Не подастъ ли она повода къ нареканіямъ со стороны литературныхъ критиковъ и богослововъ? — Извѣстно, что всѣ эти сомнѣнія разрѣшились полнымъ безуміемъ, отъ котораго избавительницей явилась лишь смерть, послѣ того какъ усталый мозгъ несчастнаго поэта самъ подвергъ себя цѣлому ряду испытаній, истощившихъ въ концѣ его нервы и силы¹⁾.

Любопытныя примѣры борьбы непомѣрно развитою чувства нравственной ответственности съ природнымъ даромъ, — борьбы, закончившейся не въ пользу искусства, представляютъ Алессандро Мандзони и Бомарше.

Одинъ, изъ-за ложно понятаго моральнаго долга, сознательно устранилъ изъ своего романа „I promessi Sposi“ всѣ любовныя сцены, какъ бы кратки, невинны и даже законны онѣ ни были: любовь Ренцо и Лючіи забыта совершенно. „Въ любопытномъ отрывкѣ, который былъ отброшенъ Мандзони въ окончательной редакціи „Обрученныхъ“ (начало IX главы), авторъ пытался формулировать въ общихъ чертахъ свой взглядъ на данный вопросъ: по его мнѣнію, на свѣтѣ существуетъ любви, въ смыслѣ элементарнаго чувства, чуть ли не въ пятьсотъ разъ больше, чѣмъ сколько ее нужно для продолженія человѣческаго рода; слѣдовательно, не только бесполезно, но даже и опасно будить ее, тѣмъ болѣе, что есть много другихъ чувствъ, которыя необходимо поощрять. Мы знаемъ, говоритъ онъ далѣе, двухъ Расиновъ, одного—

¹⁾ Овзтнн. Исторія итальянской литературы 219.

нѣжнаго, автора страстныхъ трагедій, другого — христіанина; но только послѣдній — настоящій, великій поэтъ; если бы въ его власти было уничтожить свои вульгарныя пьесы, то всякій былъ бы обязанъ помочь ему въ этомъ дѣлѣ, не колеблясь”¹⁾. Удивительно ли послѣ этого, что въ творествѣ Мандзони скоро наступилъ моментъ, когда онъ замѣтилъ, что „не поэзія ищетъ его, а ему приходится выбиваться изъ силъ въ погонѣ за ней”?!...

Другой, Бомарше, на протяженіи всей своей драматической карьеры боролся между природными наклонностями къ веселью и смѣху, между ярко выраженнымъ комическимъ даромъ и теоретическими убѣжденіями о томъ, что изъ двухъ орудій, которыми располагаетъ драматургъ-моралистъ въ борьбѣ съ человѣческими слабостями и пороками, патетическое превосходитъ комическое, ибо не имѣетъ деморализующихъ свойствъ послѣдняго. „Торжество теоретическихъ взглядовъ надъ природою ознаменовалось въ „Преступной Матери”; но эта побѣда не принесла ожидаемыхъ трофеевъ: пьеса, не смотря на ея моральную тенденцію и сентиментализмъ, успѣха не имѣла”²⁾. Съ Бомарше случилось то же, что и съ Ричардсономъ, когда послѣ „Клариссы Гарлоу”, понятой не такъ, какъ онъ того хотѣлъ, ибо въ Ловласѣ, какъ извѣстно, англійское общество усмотрѣло идеалъ, которому нужно подражать, — авторъ, чтобы заглядить свою вину и поправить дѣло, написалъ другой, совсѣмъ уже правоучительный романъ „Грандисонъ”, — знаменитый тѣмъ, что онъ не имѣлъ ровно никакого успѣха и никакого вліянія ни на кого не оказалъ.

Передъ особо сложнымъ и запутаннымъ вопросомъ

¹⁾ Id. 325.

²⁾ А. А. Чебышевъ. Очеркъ изъ исторіи европейской драмы. Французская „слезливая комедія”. Воронежъ 1901, стр. 95.

стоимъ мы, когда пытаемся проникнуть въ тайники души несчастнаго Гоголя, въ этотъ лабиринтъ самыхъ противорѣчивыхъ мыслей и чувствъ, въ которомъ никто еще не сумѣлъ какъ слѣдуетъ разобраться. Въ исторіи мирового творчества это едва ли не самый разительный примѣръ, едва ли не самая красочная иллюстрація столкновения въ художникѣ его природнаго дара съ слишкомъ громко заговорившимъ голосомъ совѣсти, подъ давленіемъ ложно понятаго сознанія нравственной отвѣтственности за „грѣхъ творчества“. Необыкновенная сила художественнаго дарованія, стихійность творческаго генія, прорывавшіяся помимо воли и какъ злое проклятіе, какъ тяготящій фатумъ ощущавшіяся болѣзненнымъ сознаніемъ художника, придавъ особенную интенсивность разыгравшейся на этой почвѣ душевной драмѣ, еще болѣе усугубляютъ интересъ къ этой иллюстраціи поставленной проблемы.

3.

Кто онъ былъ: моралистъ или художникъ? Или то и другое вмѣстѣ? Самъ Гоголь не могъ бы отмѣтить на этотъ вопросъ. Всю жизнь онъ путался въ противорѣчіяхъ, пытаясь уяснить самому себѣ характеръ своего творчества.

Вспоминая впоследствии о мечтахъ и планахъ своей юности, Гоголь признавался, что „даже въ самыхъ раннихъ номышленіяхъ о будущемъ поприщѣ никогда не представлялось ему поприще писателя“, и что онъ, „столкнулся съ нимъ почти нечаянно“. „Нѣкоторыя мои наблюденія надъ нѣкоторыми сторонами жизни, мнѣ *нужными для дѣла душевнаго, издавна меня занимавшаго*, были виной того, что я взялся за перо и вздумалъ преждевременно подѣлиться съ читателемъ тѣмъ, чѣмъ мнѣ

слѣдовало подѣлиться уже потомъ, по совершенны моего собственнаго воспитанья”.

Такъ писалъ онъ П. А. Плетневу въ 1846 г. (Письма III, 275) и это же повторилъ въ „Авторской исповѣди”, добавивъ, что не мысль о писательствѣ, а мысль „сдѣлать что-то для общаго добра” занимала и тревожила его въ ранніе годы юности (изд. 15: VIII, 24). И это правда. Достаточно просмотрѣть нѣжинскія письма Гоголя къ матери, чтобы убѣдиться въ справедливости его позднѣйшихъ признаній: „служба” государству, „служеніе” „на пользу отечества для счастія гражданъ, для блага жизни подобныхъ” (II, I, 58, 59, 68), „благодѣяніе”, „польза для челоѣчества” (id. I, 89, 93) — вотъ мечты юноши Гоголя. То были мечты *моралиста*.

Но рядомъ съ этимъ мы находимъ у Гоголя признаніе, приблизительно того же времени, освѣщающее интересный для насъ вопросъ съ другой стороны. Въ письмѣ къ Жуковскому 1847 г. онъ вспоминаетъ о томъ, какъ двадцать лѣтъ назадъ, едва вступившій въ жизнь юноша, онъ пришелъ къ уже извѣстному поэту, и какъ тотъ протянулъ ему руку помощи. „Что насъ свело, неравныхъ годами? Искусство. Мы почувствовали родство, сильнѣйшее обыкновеннаго родства. Отъ чего? Отъ того, что чувствовали оба святыню искусства. Не мое дѣло рѣшить, въ какой степени я поэтъ; знаю только то, что прежде чѣмъ понимать значенье и цѣль искусства, я уже чувствовалъ чутьемъ всей души моею, что оно должно быть свято. *И едва ли не со времени этого перваго свиданья нашего оно уже стало главнымъ и первымъ въ моей жизни, а все прочее вторымъ.* Мнѣ казалось, что уже не долженъ я связываться никакими другими узами на землѣ, ни жизнью семейной, ни должностной жизнью гражданина, и что словесное поприще есть тоже служба” (II, IV, 135) ¹⁾.

¹⁾ Извѣстно, что именно на почвѣ такого пониманія ис-

Мы знаемъ, что съ Жуковскимъ, какъ и съ Пушкинымъ, Гоголь познакомился въ первые же годы по приѣздѣ въ Петербургъ (1829—31). Так. обр. *мечты моралиста очень скоро сочетались съ мечтами художника*, поставившаго искусство выше всего въ жизни, но своеобразно отождествившаго его со „службой“, съ моральнымъ долгомъ. На этой точкѣ зрѣнія Гоголь остался всю жизнь. Онъ сталъ *въ теоріи* художникомъ-моралистомъ. Онъ имъ хотѣлъ быть.

Отсюда его взглядъ на искусство, какъ на „поученіе“ (П. IV, 139). Отсюда его мысль: „искусство уже въ самомъ себѣ заключаетъ свою цѣль, а именно — стремленіе къ прекрасному и высокому“, и что, поэтому, „ни въ какомъ случаѣ не можетъ оно быть безразлично: оно стремится непременно къ добру, положительно или отрицательно (id. IV, 61). Отсюда его патетическое обращеніе къ музыкѣ: „пусть при могущественномъ ударѣ смычка твоего смятенная душа грабителя почувствуетъ хотя на мигъ угрызеніе совѣсти, спекуляторъ растеряетъ свои расчеты, безстыдство и наглость невольно выпронить слезу передъ созданіемъ таланта“ (IX, 136).

Этимъ же объясняется и взглядъ Гоголя на творчество, какъ на особое „свѣтлое состояніе“ (II. II, 411), при которомъ „исчѣветъ духъ нашъ и обновляются ежеминутно душевныя силы“ (II. III, 6), а на само искусство, какъ на „примиреніе съ жизнью“, „водвореніе въ душу стройности и порядка“, какъ на „что-то успокаивающее и примирительное“ (II. IV, 140), дающее „высокую гармонію въ жизни“ (II. IV, 85), — то „ровное и спокойное расположеніе духа, какое бываетъ только въ раю“ (II. IV, 8). Этимъ же объясняется, почему въ глазахъ Гоголя высшими художниками были Шекспиръ и Пу-

куства у Гоголя произошло столкновеніе съ о. Матвѣемъ (II. IV, 90).

шкинъ, „которые читаются только въ здоровомъ расположеніи духа” (П. II, 149); и Гомеръ, который вноситъ „особенное спокойствіе въ душу” (П. IV, 244) — „свѣтлое и успокаивающее” (П. IV, 287). „Способность созданья, говоритъ Гоголь въ письмѣ къ Смирновой, есть способность великая, если только она оживотворена благословеніемъ высшимъ Бога” (П. III, 368).

Но какъ узнать это? Вотъ здѣсь-то Гоголь и запутался. „Если писателю данъ талантъ, разсуждалъ онъ, то вѣрно не даромъ и не на то, чтобы обратить его на злое. Если въ живописцѣ есть склонность къ живописи, то, вѣрно, Богъ, а не кто другой, виновникъ этой склонности” (П. IV, 89). И ему казалось, что стоитъ только художнику *засотѣть*, чтобы принести пользу человечеству: „нужно только для этого писателю умѣть прежде самому сдѣлаться добрымъ и угодить жизнью своей сколько нибудь Богу” (ib.).

И вотъ, когда „Ревизоръ”, а за нимъ и „Мертвыя души” не оправдали его ожиданій, когда общество увидѣло въ нихъ не то, что хотѣлъ сказать авторъ, — Гоголь въ испугѣ остановился. Ревизоръ, признавался онъ впоследствии, было первое мое произведеніе, замышленное съ цѣлью произвести доброе вліяніе на общество, что, впрочемъ, не удалось: въ комедіи стали видѣть желанье осмѣять узаконенный порядокъ вещей и правительственныя формы, тогда какъ у меня было намѣренье осмѣять только самоуправное отступленіе нѣкоторыхъ лицъ отъ форменнаго и узаконеннаго порядка”. Представленье „Ревизора” произвело на Гоголя „тягостное впечатаніе” (П. IV, 137).

Но не менѣе тягостно было и впечатаніе отъ того, что усмотрѣло общество въ „Мертвыхъ душахъ”. Работая надъ этимъ произведешемъ, онъ испытывалъ „дивныя минуты”¹⁾. „Созданіе чудное творится и совершается

¹⁾ Ср. id. II, 121.

въ душѣ моей, писалъ онъ С. Т. Аксакову, и благодарными слезами не разъ теперь полны глаза мои. Здѣсь явно видна мнѣ святая воля Бога: подобное внушеніе не происходитъ отъ человѣка: никогда не выдумать ему такого сюжета" (II. III, 97—98). „Трудъ мой великъ, мой подвигъ спасителенъ, писалъ онъ ему же въ слѣдующемъ письмѣ. Я умеръ теперь для всего мелочного". И „сильнымъ, тяжкимъ грѣхомъ", „непрощаемымъ преступленіемъ" казалось ему теперь отвлекаться отъ „святого своего труда" (id. 99—100). Что же случилось? „Соотечественники" „впали въ глупую ошибку" — приняли „Мертвыя души" „за портретъ Россіи" (II. III, 133), „за карикатуру, насмѣшку надъ губерніями". А между тѣмъ „вовсе не губернія и не нѣсколько уродливыхъ помѣщиковъ, и не то, что имъ приписываютъ, есть предметъ „Мертвыхъ душъ", — поясняетъ Гоголь Смирновой: „это — пока еще тайна, которая должна была вдругъ къ изумленію всѣхъ (ибо ни одна душа читателей не догадалась) раскрыться въ послѣдующихъ томахъ, если бы Богу угодно было продлить жизнь мою и благословить будущій трудъ" (II. III, 80). Вотъ почему Гоголь признавался въ этомъ же письмѣ, что не любитъ своихъ „сочиненій, доселѣ бывшихъ и напечатанныхъ, и особенно „Мертвыхъ душъ" (ib.).

Гоголю стало грустно. Грустно потому, говоритъ онъ самъ, что все „доселѣ мною напечатанное не стоитъ большого вниманія. Хотя въ основаніи его и лежала добрая мысль, но выражено все такъ дурно, ничтожно и незрѣло и притомъ не въ такой степени, не такъ, какъ-бы слѣдовало: не даромъ большинство приписываетъ имъ скорѣе дурной смыслъ, чѣмъ хорошій, и соотечественники мои скорѣе извлекаютъ изъ нихъ извлеченіе не въ пользу души своей, чѣмъ въ пользу" (II. III, 51—52).

Извѣстно, чѣмъ разрѣшились сомнѣнія Гоголя. Какъ во всемъ и всегда, онъ и здѣсь увидѣлъ десницу Бога, указаніе свыше на то, что онъ самъ не воспитался „какъ

человѣкъ и гражданинъ земли своей”, прежде чѣмъ приниматься за него. „Что пользы поразить позорнаго и порочнаго, выставя его на видъ всѣмъ, если не ясенъ въ тебѣ самомъ идеаль ему противоположнаго прекраснаго человѣка? Какъ выставлять недостатки и недостойнство человѣческое, если не задалъ самому себѣ вопроса: въ чемъ же достоинство человѣка? и не далъ на это себѣ сколько-нибудь удовлетворительнаго отвѣта? Какъ осмѣять исключенія, если еще не узналъ хорошо тѣ правила, изъ которыхъ выставляешь на видъ исключенія?” (П. IV, 139).

Такимъ уясненіемъ самому себѣ и другимъ „идеала прекраснаго человѣка” и должны были, по словамъ Гоголя, служить „Избранныя мѣста изъ переписки съ друзьями”. Эту книгу онъ называетъ своимъ „душевымъ дѣломъ” (П. III, 148), „полезной” (id. 167) и „нужной, слишкомъ нужной всѣмъ” (id. 198). Цѣлью ея было—„возбудить благоговѣніе ко всему тому, что поставляется намъ всѣмъ въ законъ нашей же церковью и нашимъ правительствомъ” (id. 223), т. е. поселить идеаль возможности дѣлать добро (id. 367).

Къ чему же привело это „честное движеніе” (П. IV, 34), это „алканіе добра” (П. III, 452)? Къ тому, что поднялась общая буря, „восточные, западные, нейтральные—все огорчились” (id. 491), и въ конечномъ результатѣ Гоголь, по собственнымъ словамъ, получилъ „публичную оплеуху” (П. III, 460; IV, 110).

Правда, онъ принялъ ее, какъ должное, какъ наказаніе за свою „заносчивость”, „опрометчивость”, „неприличіе и самоувѣренность” (П. 421), „фальшивый тонъ и неумѣстную восторженность” (id. III, 380). Правда, онъ даже благодарилъ Бога за этотъ результатъ, утверждая, что иначе онъ не понялъ бы многого, не узналъ бы себя и людей, что было нужно ему для *второй* части „Мертвыхъ душъ”. „Если бы у меня спросили, признавался онъ П. В. Анненкову, не хочу ли я, чтобы все

это было сонъ, и пораженъе моей книги было во снѣ, я бы не согласился" (П. IV, 71). Собираясь теперь предпринять путешествіе въ Іерусалимъ, онъ намѣревался „поблагодарить Бога прежде всего за все случившееся" (id. 71; 141).

Все это такъ. Но въ объясненіи самаго факта появленія этой книги, знаменовавшаго въ глазахъ общества отреченіе Гоголя отъ искусства, побѣду моралиста надъ художникомъ, Гоголь снова занутился. Повидимому, онъ самъ не могъ понять, что съ нимъ случилось.

На упрёки въ измѣнѣ своему дѣлу Гоголь отвѣчалъ, что „есть послѣднѣе насъ общіе законы, которымъ мы подвержены, всѣ бѣдные человѣки" (П. IV, 7). „Я не могу понять, писалъ онъ Шевыреву, отчего поселилась эта нелѣпая мысль объ отреченіи моемъ отъ своего таланта и отъ искусства, тогда какъ изъ моей же книги можно бы, кажется, увидѣть было, какія страданія я долженъ былъ выносить изъ любви къ искусству, желая себя приневолить и принудить писать и создавать тогда, когда я не въ силахъ былъ. Что жъ дѣлать, если душа стала предметомъ моего искусства? Виноватъ ли я въ томъ? Что жъ дѣлать, если заставленъ я многими особенными событіями моей жизни взглянуть строже на искусство? Кто жъ тутъ виноватъ? Виноватъ тотъ, безъ воли котораго не совершается ни одно событіе" (П. III, 445—46) ¹⁾...

„Умъ мой, говоритъ онъ въ другомъ письмѣ, совѣтовалъ мнѣ хорошо. Онъ мнѣ совѣтовалъ дѣлать свое дѣло, не смущаясь ничѣмъ, ни съ кѣмъ не входить въ изъясненія... Умъ мой говорилъ мнѣ быть скрытнымъ... Я не послушалъ моего ума и илodomъ этого непослушанія есть моя нынѣшняя книга. Но впрочемъ, что я говорю? Какъ будто мы въ силахъ распоряжаться со-

¹⁾ Ср. id. IV, 13, 138.

бой. Какъ будто не всѣми нами править высшая сила? Какъ будто не она попустила явиться и книгѣ моей" (П. IV, 18)...

Однако—какъ совмѣстить все это съ тѣмъ, что тотъ же Гоголь и по тому же поводу говорить о „границахъ, которыхъ писатель не долженъ переступать", ибо не его дѣло „поучать проповѣдью"? „Мое дѣло говорить *живыми образами*, а не разсужденіями, пишетъ онъ Жуковскому, и долженъ выставить *жизнь* лицомъ, а не трактовать о жизни. Истина очевидная" (П. IV, 139).

„Нужно было не соваться, повторяетъ онъ въ письмѣ къ Иванову, прежде чѣмъ не сдѣлаешь свое *собственное дѣло*, и копаться около него, закрывши глаза на все, по пословицѣ: „знай сверчокъ свой шестокъ" (id. 144). „Я нечувствительно забрелъ туда, гдѣ мнѣ неприлично... Дѣло въ томъ, что книга эта—не мой родъ" (id. 152).

Вмѣстѣ съ тѣмъ, убѣдившись, что его книга „способна распространить *ложь и безнравственность*" (id. 103), Гоголь, повидимому, совсѣмъ потерялся, не зная, чьему влиянію приписать это: Бога, или діавола (id. 66, 152, 187, 194). „Въ то время, когда я издавалъ мою книгу, мнѣ казалось, что я ради одной истины издаю ее, а когда прошло нѣсколько времени послѣ изданія, мнѣ стало стыдно за многое, многое, и у меня не стало духа взглянуть на нее"... „Какъ можетъ кто-либо—пишетъ онъ К. Аксакову—отличить, что ложь и что истина?" (id. 193).

Къ чему же приходитъ Гоголь въ концѣ концовъ?—Къ выводу, что нужно работать, не задумываясь надъ результатами своего труда. „Мы должны честно, прилежно трудиться, работать тѣми способностями, которыя намъ далъ Богъ... А какое именно влияніе произведетъ нашъ трудъ на людей, какъ велико или обширно это влияніе—это совершенно во власти того, кто располагаетъ дѣлами. Часто тотъ, кто задумаетъ произвести добро, производитъ зло. Мы сѣемъ и сами не знаемъ, что

именно съемъ" (id. 307). Поэтому все „дѣло въ томъ, остались ли мы сами вѣрны прекрасному до конца дней нашихъ, умѣли ли возлюбить его такъ, чтобы не смутиться ничѣмъ, вокругъ насъ происходящимъ, и чтобы пѣть ему безустанно пѣснь и въ ту минуту, когда бы валился мѣръ и все земное разрушалось. Умереть съ пѣньемъ на устахъ—едва ли не таковъ неотразимый долгъ для поэта, какъ для воина—умереть съ оружьемъ въ рукахъ" (id. 202).

Странно слышать такія рѣчи отъ Гоголя конца 40-хъ годовъ. Но онѣ очень характерны. Въ нихъ снова звучатъ тѣ восторженные ноты, которыми Гоголь былъ всегда вѣренъ, когда онъ касался искусства. Въ эти минуты въ немъ снова просыпался художникъ, цѣнившій искусство выше всего въ мѣрѣ, и пропасть между Гоголемъ начала 30-хъ годовъ и послѣднихъ лѣтъ его жизни казалась несуществующей.

И думается, что это знаменательный показатель того, что Гоголь никогда, въ сущности, не былъ тѣмъ, чѣмъ онъ такъ хотѣлъ быть: художникомъ-моралистомъ, какимъ были Данте, Ибсенъ, Толстой—эти цѣльные натуры, слившія въ себѣ воедино художника и моралиста. Въ Гоголѣ они жили отдѣльно и никогда не могли соединиться. Это видно уже изъ того, какъ рисовалъ самъ себѣ Гоголь процессъ творческаго развитія художника.

„Покуда писатель молодъ, говорилъ онъ, онъ пишетъ много и скоро. Воображеніе подталкиваетъ его непрерывно: онъ творитъ, строитъ очаровательные воздушные себѣ замки, и не мудрено, что писанью, какъ и замкамъ, нѣтъ конца. Но когда уже одна чистая правда стала его предметомъ, и дѣло касается того, чтобы прозрачно отразить жизнь въ ея высшемъ достоинствѣ. въ какомъ она должна быть и можетъ быть на землѣ и въ какомъ она есть, покуда, въ немногихъ избранныхъ и лучшихъ; тутъ воображеніе немного подвигнетъ писателя: нужно добывать съ боя всякую чергу" (id. 292—93).

Несомнѣнно, что Гоголь говоритъ тутъ о себѣ. Какъ только его существомъ овладѣла „одна чистая правда“, воображеніе отказалось служить ему. Отсюда его искреннія жалобы на то, что отъ него „надолго отнята способность творить”¹⁾, отсюда неудачныя попытки „отразить жизнь въ ея высшемъ достоинствѣ”, кончившіяся сожженіемъ второй части „Мертвыхъ душъ”.

Моралистъ заполонилъ художника и въ концѣ концовъ убилъ его. Не потому ли бѣдный Гоголь жаловался Жуковскому на безсиліе описать живыми красками Святую Землю? „Что могу сказать я, чего бы не сказали уже другіе? Какія краски, какія черты представлю, когда все уже пересказано, перерисовано со всѣми малѣйшими подробностями... Что можетъ сказать поэту—живописцу нынѣшній видъ Іудеи, съ ея однообразными горами, похожими на безконечныя сѣрыя волны взбугрившагося моря? Все это, вѣрно, было живописно во времена Спасителя... Мое путешествіе въ Палестину, точно, было совершено мною затѣмъ, чтобы узнать лично и какъ-бы узнать собственными глазами, какъ велика *черствость* моего сердца” (id. 297—300).

Не черствость сердца, а черствовать воображенія художника, убитаго моралистомъ, сказалась въ этомъ странномъ душевномъ состояніи Гоголя, достигнуаго цѣли своихъ долгихъ стремленій—Святой Земли...

Кто же онъ былъ, этотъ великій сфинксъ?

Онъ пришелъ въ міръ двумя путями и вмѣстилъ въ себѣ двѣ души. Но эти двѣ души—душа художника и душа моралиста—никогда не могли въ немъ ужиться, и поселили въ немъ вѣчный хаосъ, вѣчную борьбу съ самимъ собой.

Одна душа—душа художника—звала его въ языческій Римъ, другая—душа моралиста—звала его въ хри-

¹⁾ Письмо къ Смирновой.

стіанскій Іерусалимъ. Долгая и мучительная борьба окончилась побѣдой моралиста. Она привела его въ Іерусалимъ.

Но этотъ Іерусалимъ оказался могилрой—и не только для художника, но и для человѣка: принесенная жертва была слишкомъ велика.

4.

Такъ Гоголь, а за нимъ и Левъ Толстой „закололи своего Исаака во славу морали”¹⁾.

Въ 1859 г. въ Московскомъ „Обществѣ любителей россійской словесности” Левъ Толстой, въ качествѣ члена его, говорилъ рѣчь въ защиту.... „искусства для искусства”. Предсѣдатель, А. С. Хомяковъ, отвѣчалъ ему, между прочимъ, такъ: „Служитель чистаго художества дѣлается иногда обличителемъ, даже безъ сознанія, безъ собственной воли и иногда противъ воли. Васъ самихъ, графъ, позволю я привести въ примѣръ. Вы идете вѣрно и неуклонно по сознанному и опредѣленному пути; но неужели Вы вполне чужды тому направленію, которое назвали обличительною словесностью? Неужели хотъ бы въ картинѣ чахоточнаго ямщика, умирающаго на пеклѣ въ толпѣ товарищей, повидимому равнодушныхъ къ его страданіямъ, Вы не обличили какой-нибудь общественной болѣзни, какого-нибудь порока? Описывая эту смерть, неужели Вы не страдали отъ этой мозолистой безчувственности добрыхъ, но не пробужденныхъ душъ человѣческихъ? Да, и Вы были, и Вы будете невольно обличителемъ”²⁾.

Пророчество это исполнилось: Левъ Толстой сталъ

¹⁾ *Рѣчь*. Воспоминанія, статьи и письма. Спб. 1901, стр. 207.

²⁾ *А. С. Хомяковъ*. Сочиненія I, 679.

„обличителемъ”. но его отреченіе было куплено очень дорогой цѣной: если оно не стоило ему, какъ Гоголю, жизни, то, во всякомъ случаѣ, сильнѣйшимъ образомъ отразилось и на его художественной продуктивности и на характерѣ его творческой дѣятельности. Художникъ постепенно исчезалъ, все болѣе заслоняясь обличителемъ-моралистомъ, пока окончательно не былъ поглощенъ имъ: остался лишь человѣкъ, —художникъ умеръ. „Я испыталъ чувство жгучаго стыда при мысли, что я на все это смотрѣлъ какъ на интересное зрѣлище,—сознавался онъ въ послѣдствіи въ своемъ „грѣхѣ”: я остановился и въ сознаніи совершенія дурного поступка вернулся домой” ¹⁾. Въ этомъ признаніи—разгадка того, что случилось съ Толстымъ - художникомъ и что должно случиться со всякимъ художникомъ, который устыдится своего дѣла и отвернется отъ него, какъ отъ грѣха.

Русскимъ художникамъ особенно свойственна эта „стыдливость”, —потому-то, вѣроятно, они такъ часто и платятся за нее своимъ талантомъ, даже своей жизнью. „Они (Тѣны, Карьеры, Куглеры, Прудоны) все толкуютъ о томъ, какое значеніе имѣетъ искусство,—говорить въ разсказѣ Гаршина художникъ Рябининъ, —а въ моей головѣ, при чтеніи ихъ, непременно шевелится мысль: если оно имѣетъ его. Я не видѣлъ хорошаго вліянія хорошей картины на человѣка; зачѣмъ же мнѣ вѣрить въ него? Зачѣмъ вѣрить? Вѣрить-то мнѣ нужно, необходимо нужно, но *какъ* повѣрить? Какъ убѣдиться въ томъ, что всю свою жизнь не будешь служить исключительно глупому любопытству толпы (и хорошо еще, если только любопытству, а не чему-нибудь иному,—возбужденію скверныхъ инстинктовъ, напрімѣръ)” ²⁾...

¹⁾ *Левъ Толстой*. „Деревенскія пѣсни”. Картины изъ русской жизни: „Кутежъ” 1910. ✓

²⁾ *Гаршинъ*. Художники (Рябининъ). Разсказы 162.

Эти сомнѣнія, эти угрызенія совѣсти они переносятъ и въ жизнь. „Но это—праздная забава, онъ забавлялся!“—воскликнулъ одинъ нашъ русскій художникъ, увидѣвъ картины испанскаго живописца Маріано Фортуни (1839—1874). „Художественное изображеніе одной красоты, въ ея матеріальномъ значеніи—грубое ребячество, дѣтскій возрастъ искусства“,—писалъ композиторъ Мусоргскій В. В. Стасову¹⁾. „Потому только намъ это искусство такъ дорого,—возглашалъ живописецъ Н. Н. Ге въ своей рѣчи на I-мъ съѣздѣ художниковъ въ Москвѣ 30 апрѣля 1894 г.,—потому мы всѣ и собрались здѣсь, что мы знаемъ, что ни картины, ни мраморъ, ни холстъ, никакія виѣшнія стороны искусства не имѣютъ значенія; а дорога намъ лишь та разница между тѣмъ, чѣмъ мы должны быть, и тѣмъ, что мы есть, на которую указываетъ намъ произведеніе искусства“²⁾.

Если это—символь вѣры, то чрезвычайно странно, что его могутъ исповѣдовать художники. Казалось бы, внутренній голосъ долженъ имъ подсказать, какой опасности подвергають они свой талантъ, этотъ даръ Божій, жертвуя имъ морали. „Въ добрый часъ, милый Грѣзъ, оставайся моральнымъ, и въ моментъ, когда тебѣ придется покинуть жизнь, между твоими произведеніями не будетъ ни одного, въ которомъ бы ты долженъ былъ раскаяться“. Такъ писалъ нѣкогда Дидро о картинѣ Грѣза „Параличній“, выставленной въ Салонѣ 1763 г., сюжетъ которой представлялъ—заботливость дѣтей о больныхъ родителяхъ. Надо полагать, предсказаніе Дидро исполнилось, и Грѣзу не пришлось передъ смертію раскаяться ни въ одной изъ своихъ картинъ. Но выиграло ли отъ того искусство?—Его произведеніямъ, по словамъ Мутера, свойственна фальшивая натуральность и

¹⁾ Воспоминанія, статьи и письма Рѣлина. (СПб. 1901, стр. 202.

²⁾ Id. 209—210.

нравственная безнравственность¹⁾; самъ онъ, подобно Вильяму Хогарту,—только проповѣдникъ морали, и картины его, подобно картинамъ послѣдняго, ничто иное, какъ „проповѣди“²⁾. „Надъ звѣрями человѣческой породы онъ поднимаетъ жестокой бичъ морали, какъ дюжій полицейскій и пуританинъ-буржуа... Висѣлица и пыточное колесо воздвигнуты на заднемъ фонѣ каждой его картины. И такъ какъ вновь народившаяся плебейская публика ничего не требовала отъ искусства, кромѣ иллюстрацій къ воскреснымъ проповѣдямъ, его прославили не только какъ „воспитателя“, но и какъ великаго художника“³⁾.

Остается ли искусство искусствомъ, когда оно спускается до того, чтобы стать педагогическимъ средствомъ—вопросъ открытый,—замѣчаетъ по этому поводу Мутеръ⁴⁾. Но, что искусство въ этомъ случаѣ теряетъ нѣчто отъ своего обаянія, отъ своей красоты и силы, что оно теряетъ присущій ему характеръ и, какъ искусство, проигрываетъ, въ томъ, кажется, нѣтъ сомнѣнія. Истинное произведеніе искусства, говорилъ Гёте,—можетъ и будетъ, правда, имѣть моральные результаты, но требовать отъ художника моральной пѣли—значитъ погубить его дѣло⁵⁾.

Каждому свое—это мое великое правило,—писалъ Тэнъ Гильому Гизо. Въ практической жизни мораль—царица. Но если я вижу и люблю ее въ предѣлахъ ея господства, я изгоняю ее изъ области, ей чуждой. Искусство и наука независимы, и мораль не должна имѣть

1) *Mutetъ*. Исторія живописи III, 91.

2) *Id.* III, 97—98.

3) *Id.* III, 99.

4) *Ibid.*

5) *Goethe*. Dichtung und Wahrheit: Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecken vom Künstler fordern, heisst ihm sein Handwerk verderben.

на нихъ никакого притязанія; никогда художникъ, передъ тѣмъ какъ лѣпить статую, никогда мыслитель, передъ тѣмъ какъ установить какой-либо законъ, не должны спрашивать себя, будетъ ли эта статуя полезна для нравовъ, поведетъ ли людей этотъ законъ къ добродѣтели. Художникъ не имѣетъ иной цѣли, кромѣ созданія красоты, ученый не имѣетъ иной цѣли, кромѣ исканія истины. Превращать ихъ въ проповѣдниковъ—это уничтожить ихъ. Нѣтъ болѣе ни искусства, ни науки тамъ, гдѣ искусство и наука дѣлаются орудіями воспитанія и управленія ¹⁾.

Подобно Гёте и Тэню, Бодлеръ настаиваетъ на томъ, что, если поэтъ преслѣдуетъ моральную цѣль, онъ тѣмъ самымъ уменьшаетъ свою поэтическую силу, и можно поручиться навѣрняка, что его произведеніе будетъ въ этомъ случаѣ плохимъ ²⁾. Въ соответствии съ этимъ онъ утверждаетъ, что Жоржъ Сандъ всегда была моралистомъ такъ же точно, какъ она никогда не была художникомъ ³⁾. Съ грустью отмѣчаетъ онъ, что у двухъ

¹⁾ *Taine*. Correspondance, à Guillaume Guizot, 25 octobre 1855: Chacun chez soi, c'est ma grande thèse. Dans la vie pratique, la morale est reine... Mais si je la vois et si je l'aime dans sa domaine, je la repousse du domaine des autres. L'art et la science sont indépendants. Elle ne doit avoir aucune prise sur eux; jamais l'artiste, avant de faire une statue, jamais le philosophe avant d'établir une loi ne doivent se demander si cette statue sera utile aux mœurs, si cette loi portera les hommes à la vertu. L'artiste n'a pour but que de produire le beau, le savant n'a pour but que de trouver le vrai. Les changer en prédicateurs, c'est les détruire. Il n'y a plus ni art, ni science dès que l'art et la science deviennent des instruments de pédagogie et de gouvernement.

²⁾ *Beaudelaire*. Art romantique, étude sur Th. Gautier 151: Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son oeuvre sera mauvaise.

³⁾ *Id.* Mon coeur mis à nu: Oeuvres posth. Crèpet. 101.

противоположныхъ школъ, буржуазной и социалистической, встрѣчаетъ сходныя заблужденія. Будемъ морализировать! Будемъ марализировать!—восклицаютъ онѣ обѣ съ горячностью миссіонеровъ. Естественно, что одна прославляетъ нравственность буржуазную, другая — нравственность социалистическую. А въ результатѣ — искусство является не болѣе, какъ дѣломъ пропаганды!...¹⁾

Одинъ изъ видныхъ современныхъ теоретиковъ литературы, Лакомбъ, прекрасно выясняетъ, къ какимъ нежелательнымъ послѣдствіямъ приводитъ морализированіе въ области творчества, заинтересованное въ искусствѣ лишь какъ въ средствѣ пропаганды. Моральная цѣль, говоритъ онъ, всегда представляетъ извѣстную опасность для художественнаго произведенія, но онъ предлагаетъ въ этомъ отношеніи установить нѣкоторое различіе между художниками-моралистами. Тѣ изъ нихъ, которые морализируютъ посредствомъ изображенія порока, могутъ, по его мнѣнію, остаться внимательными наблюдателями и вѣрными дѣйствительности художниками, доказательство чего онъ видитъ на примѣрѣ Ричардсона, Теккерея и вообще англійскихъ романистовъ. Напротивъ, тѣ, которые морализируютъ непосредственно, путемъ изображенія идеальныхъ характеровъ, почти совершенныхъ и во всякомъ случаѣ выше средняго уровня, которые, словомъ, по причинѣ ли поставленной себѣ моральной цѣли или же оптимизма, хотятъ создать міръ, возвышающійся надъ дѣйствительностью, такіе художники-моралисты очень часто пренебрегаютъ изуче-

1) Id. Art romantique. Drame et romans honnêtes: Il est douloureux de noter que nous rencontrons des erreurs semblables dans deux écoles opposées, l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons! Moralisons! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la moralité bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande.

ніемъ дѣйствительности, или, по крайней мѣрѣ, освобождаютъ себя отъ труда кропотливаго наблюденія, примѣромъ чему могутъ служить тотъ же Ричардсонъ въ его „Грандисонъ“, авторы пасторалей и рыцарскихъ романовъ, Ж. Ж. Руссо, Ж. Сандъ въ большинствѣ ея романовъ.

Лакомбъ утверждаетъ, что проявленіе антипатіи можетъ имѣть свою цѣнность въ области творчества, ибо стремленіе выразить свою непріязнь къ пороку предохраняетъ художника-моралиста отъ опасности впасть въ неправдоподобіе. Нужно при этомъ открыто заявить, заключаетъ онъ, что великіе художники, по необходимости, не скажу мало моральны, но — мало моралисты и это — отнюдь не случайно, но обусловлено. Сдѣлайте Шекспира, Мольера, Лафонтена, Бальзака, Стендаля — болѣе озабоченными моральными послѣдствіями своей дѣятельности, и вы отнимите у нихъ часть ихъ таланта, ибо вы лишите ихъ извѣстной безкорыстности любознательства, извѣстной снисходительности вкуса ко всякой живой реальности, откуда прорастаетъ ихъ стремленіе воспроизвести эту реальность въ ея истинной и простой полнотѣ. Примемъ же съ тѣмъ, что люди различествуютъ въ развитіи своихъ силъ, въ направленіи своихъ способностей. Будемъ помнить, что всякое преимущество въ какомъ-нибудь одномъ отношеніи пріобрѣтается не иначе, какъ всегда цѣной потери кое-чего въ другомъ; иначе говоря, пріучимъ себя считаться съ особенностями человѣческой природы ¹⁾.

¹⁾ *P. Lacombe*. Intraduction à l'histoire littéraire. P. 1808; p. 183—184: La visée moralisatrice est toujours un péril pour l'oeuvre artistique; je proposerai cependant une distinction. L'artiste, au ton sérieux qui veut nous moraliser par la peinture révoltanté du vice, peut rester un observateur attentif, et un peintre fidèle. Cela est prouvé par Richardson, Thackeray, et en général par les romanciers anglais. Il n'en est pas tout à fait de même de l'artiste qui

Классификація Лакомба, повидимому, имѣеть нѣкоторое основаніе и, во всякомъ случаѣ, его мнѣніе относительно моралистовъ - идеализаторовъ подтверждается примѣрами, слишкомъ хорошо извѣстными исторіи литературы, чтобы на нихъ долго останавливаться. Вспомнимъ хотя бы знаменитый романъ американки Бичеръ-Стоу „Хижина дяди Тома“, по поводу котораго уже Флоберъ писалъ знаменательныя строки: Для того, чтобы проникнуться состраданіемъ къ рабу, котораго мучать, мнѣ вовсе не нужно, чтобы этотъ рабъ былъ благородномъ человѣкомъ, хорошимъ отцомъ, хорошимъ супругомъ, пѣлъ церковныя гимны, читалъ евангеліе и прощалъ своимъ палачамъ, т. е. всего того, что дѣлается высокога, исключительнаго, а потому является чѣмъ-то

veut nous moraliser directement par des caractères exemplaires, à peu près parfaits, en tout cas meilleurs que le commun des hommes. Celui qui, par un parti pris de moralisation ou d'optimisme, veut faire un monde supérieur à la réalité, dédaigne trop souvent de regarder la réalité, ou se dispense au moins de l'observation laborieuse—exemple Richardson lui-même dans *Grandisson*, les auteurs de pastorales, les auteurs de romans chevaleresques, Jean-Jacques Rousseau, George Sand (en beaucoup de ses romans). J'ai dit que la manifestation de l'antipathie avait sa valeur; en voici bien la preuve, puisque la tendance à manifester ses antipathies pour le vice sauve l'artiste, trop moraliste, du danger de tomber dans l'invraisemblable. Il faut le dire nettement, les grands artistes sont nécessairement, je ne dis pas peu moraux, mais peu moralistes; ce n'est pas un hasard, c'est une *condition*. Voici Shakespeare, Molière, La Fontaine, Balzac, Stendhal, rendez-les plus soucieux des conséquences morales, vous leur ôterez une partie de leur talent, parce que vous leur ôterez une certaine curiosité, désintéressée, un certain goût indulgent pour toute réalité vivante, d'où le désir leur vient de rendre cette réalité dans sa pure et simple plénitude. Habitons-nous donc à admettre que les hommes divergent dans leurs développements, dans les directions. Sachons qu'on ne gagne d'un côté particulier qu'en perdant toujours un peu d'un autre côté; c'est-à-dire habitons-nous à la condition humaine.

нарочито придуманнымъ, фальшивымъ... Когда въ Америкѣ не станетъ болѣе рабовъ, этотъ романъ будетъ не болѣе правдоподобенъ, чѣмъ всѣ старинныя повѣсти, гдѣ магометанъ неизмѣнно представляли какими-то чудовищами. Въ концѣ концовъ, то, что создаетъ успѣхъ этой книги, это ея злободневность; единая же истина, вѣчное, чистая красота не дѣйствуетъ на массы злободневностью¹⁾.

Въ наши дни такой же суровой приговоръ популярному въ свое время роману раздался изъ устъ еще одного крупнаго и нелицепріятнаго художника — Кнута Гамсуна. По его мнѣнію, эта книга, надѣлавшая шуму по всему свѣту, какъ литературное произведеніе, какъ романъ, едва ли заслуживаетъ тѣхъ дорогихъ переплетовъ, которые дѣлаются въ Америкѣ, но въ качествѣ политическаго сочиненія, въ качествѣ проповѣди, вклада въ злобу дня, она возбудила вполне заслуженное вниманіе²⁾. „Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, — добавляетъ норвежскій писатель, — одинъ американскій скульпторъ наналъ на мысль оказать своей странѣ услугу; онъ былъ республиканцемъ въ политикѣ и патріотомъ по натурѣ, а потому многіе стали думать, что не можетъ быть ему равнаго въ искусствѣ. Онъ высѣкъ пье-

1) *Flaubert, Correspondance II. 148: Je n'ai pas besoin, pour m'attendrir sur un esclave que l'on torture, que cet esclave soit brave homme, bon père, bon époux et chante des hymnes, et lise l'Évangile, et pardonne à ses bourreaux, ce qui devient du sublime, de l'exception, et dès lors une chose spéciale, fausse... Quand il n'y aura plus d'esclaves en Amérique, ce roman ne sera pas plus vrai que toutes les anciennes histoires, où l'on représentait invariablement les mahométans comme des monstres... C'est là du reste ce qui fait le succès de ce livre, il est actuel; la vérité seul, l'éternel, le Beau pur ne passionne pas les masses à ce degré-là.*

2) *Кнутъ Гамсунъ. Духовная жизнь Америки: Полное собр. соч. Спб. 1910, т. IV, 514.*

десталь, человѣка, вытянувшася во весь ростъ, и колѣнопреклоннаго негра. Эти три вещи соединилъ онъ посредствомъ желѣзныхъ брусевъ въ одну группу. Человѣкъ, стоящій во весь ростъ, — рабовладѣлецъ, въ рукахъ у него плеть, а когда человѣкъ держитъ плеть въ рукахъ, то онъ въ высшей степени рабовладѣлецъ. Негръ — рабъ, онъ стоитъ на колѣняхъ, онъ молитъ, а ужь если негръ молитъ, то это конечно диво. И вся Америка нашла, что эта работа — диво.

Художникъ оказался человѣкомъ со свѣтлой головой, у него былъ на лицо великій талантъ изобрѣтательности, свойственный его соотечественникамъ: онъ высѣкъ чернаго негра изъ бѣлаго мрамора, а бѣлаго рабовладѣльца — изъ чернаго. Снова „Хижина дяди Тома!“ Госпожа Бичеръ Стоу не могла яснѣе выразить словами, чѣмъ эта группа выражала камнемъ, какими *черными* варварами были обитатели южныхъ штатовъ, разъ они могли заставлятъ этихъ *бѣлыхъ* созданій трудиться на хлопчатобумажныхъ плантаціяхъ ради пищи, одежды и вознагражденія. А вся группа указывала на примѣръ свободолубія и человѣколюбія сѣверныхъ штатовъ, освободившихъ этотъ народъ отъ рабства. Художникъ былъ патриотомъ, а съ этого времени сталъ онъ весьма вліятельнымъ человѣкомъ, получилъ имя, почетъ, хорошія средства и положеніе въ свѣтѣ. Но эта группа не сообщала о томъ, что эта самая страна, освободившая тогда нѣсколько тысячъ негровъ, изо дня въ день держитъ 1 миллионъ 119 тысячъ своихъ собственныхъ дѣтей на положеніи рабовъ въ своихъ собственныхъ шахтахъ, — объ этомъ группа умалчивала, потому что она вовсе не должна была служить проповѣдью противъ рабства вообще; это отнюдь не входило въ планы скульптора; она, во первыхъ, должна была служить политической рекламой для республиканской партіи, къ которой онъ принадлежалъ, и, во вторыхъ, должна была явиться предметомъ патриотическаго благоговѣнія всего его оте-

чества. И этого она вполне достигла: она произвела сенсацию, сдѣлалась извѣстнѣйшимъ произведеніемъ искусства всей страны" ¹⁾).

Любопытно, что эта ложь въ творествѣ, простекающая изъ стремленія оказать нравственное воздѣйствіе, наложила особый отпечатокъ на все искусство Америки, въ лицѣ которой мы видимъ, такимъ образомъ, примѣръ того, какъ моральная точка зрѣнія на искусство влечетъ за собою не только упадокъ личнаго творчества, но измелчаніе и опошленіе творчества цѣлаго народа, цѣлой страны. Между тѣмъ какъ газеты въ Америкѣ ежедневно переполнены преступными дѣлами и сценами изнасилованія, художественной литературѣ, по словамъ Кнута Гамсуна, почти запрещено изображать даже голыя ножки стула ²⁾: американская литература чрезмерно стыдлива и застегнута на всѣ пуговицы, ибо находится въ тискахъ у бостонскаго духовенства ³⁾. „Человѣкъ, у котораго есть жена, можетъ привлечь къ судебной отвѣтственности китаецъ, у котораго идетъ стирка, за то, что тотъ развѣсилъ для просушки свои водитанники, на такомъ мѣстѣ, гдѣ его жена можетъ увидать ихъ. Жена, хотя бы она жила на средства мужа, въ правѣ наложить арестъ на маленькую картинку Корреджо, изображающую нагого пастушка, въ самой спальнѣ своего мужа; доказательствомъ этому можетъ послужить появившееся два года тому назадъ сообщеніе изъ Чикаго" ⁴⁾).

Все изъ тѣхъ же моральныхъ соображеній, въ Америкѣ уродуютъ сочиненія Золя и не терпятъ ихъ въ книжныхъ магазинахъ ⁵⁾. Пресса увѣщиваетъ всѣхъ порядоч-

¹⁾ Id. IV, 529—530.

²⁾ Ib. 515.

³⁾ Ib. 514.

⁴⁾ Ib. 559.

⁵⁾ Ib. 544.

ныхъ людей не ходить и не смотрѣть на Сарру Бернаръ, ибо,—что касается ея частной жизни,—то да будетъ извѣстно, что у Сарры Бернаръ есть незаконный ребенокъ; слѣдовательно, ея нельзя тернѣть въ своемъ домѣ, она все равно, что публичная женщина. Именно такое предостереженіе было напечатано въ июнѣ 1886 года въ самой распространенной газетѣ въ Миннеаполисѣ,—городѣ величиною съ Копенгагенъ¹⁾. „И не думайте пскать здѣсь челоуѣка безъ фиговаго листа!—говорить объ американскомъ искусствѣ норвежскій писатель. Даже маленькій ребенокъ, играющій своимъ башмачкомъ, не можетъ играть башмачкомъ безъ фиговаго листа, а стой въ Америкѣ „Ева“ Дюбуа (Eve poivreau-pée), то недолго простояла бы она тамъ безъ набрюшника. Во всѣхъ изобразительныхъ искусствахъ Америки такъ же, какъ и въ ея литературѣ, царствуетъ величайшая щепетильность во всемъ, что касается обнаженнаго тѣла... Что же послѣ этого мудренаго, если Венера Милосская кажется янки верхомъ возможной дерзости!.. Обнаруживая величайшую стыдливость передъ рукою безъ рукава или ногою безъ чулка, американцы въ то же время поразительно нечувствительны къ тому художественному, духовному безстыдству, которое проявляется въ ихъ искусствѣ. Я подразумѣваю какъ ихъ криминальные рассказы, такъ живопись для столовыхъ, да и добрую половину ихъ патріотической скульптуры вдобавокъ²⁾... Все дѣло въ томъ, что Америка не интересуется искусствомъ; это страна, въ которой искусство служитъ только для украшенія столовыхъ³⁾.

Американское искусство цѣлкомъ представлено въ изображеніи съѣстныхъ принасовъ: тутъ и яблоки, виноградъ и груши, тутъ и рыба и всевозможныя ягоды,

¹⁾ Ib. 540.

²⁾ Ib. 530—531.

³⁾ Ib. 532.

и ошпанные пѣтухи, и сырые бычачьи окорока на всѣхъ стѣнахъ... Настоящая фабрикація пѣтуховъ и бычачьихъ окороковъ. Картины пишутся съ опредѣленнымъ намѣреніемъ изготовить мебель въ столовую; имъ придаютъ декоративный видъ, необходимый для украшенія стѣнъ, у нихъ яркія краски и рѣзкіе контуры фигуръ. Даже бычачьимъ окорокамъ придаютъ декоративный характеръ, съ удовольствіемъ украшая ихъ прекрасной розой или бантикомъ у обрубка кости. У мертвой птицы на доскѣ декоративно распластанныя крылья, каждое перышко написано великолѣпными красками, эти мертвыя крылья летятъ надъ доской такъ, что прямо любо-дорого... На угольной мазнѣ, изображающей двухъ пѣтуховъ, билетикъ оповѣщаетъ публику о томъ, что художнику 15 лѣтъ, что онъ глухонѣмой и хромымъ. Что за дѣло эстетикъ до благотворительности? Въ качествѣ художника, я, не задумываясь, стащилъ бы со стѣны этихъ пѣтуховъ,—произведеніе калѣки. Эти картины прямо издѣваются надъ посѣтителями и убиваютъ окружающія произведенія...

На истинно-американскомъ пейзажѣ видишь слѣдующее: дѣвица доитъ корову на зеленомъ лугу, возлѣ крупнаго лѣса, у голубой скалы, подъ чистымъ небомъ. Снова, подъ иною личиной, является лунный свѣтъ, царящій въ поэзіи. Этотъ пейзажъ американскіе художники создаютъ на память, при чемъ все у нихъ идетъ гладко, безъ сучка и задорники. Краски у коровы словно у колибри, лѣсъ состоитъ изъ отборнѣйшихъ деревьевъ, а скалы выстроились въ такомъ порядкѣ, что либо подножіемъ своимъ попираютъ землю, либо вершинной продырявливаютъ небо.

— Ахъ! такъ и хочется схватиться за верхушки этихъ скалъ и вытянуть ихъ посмѣлѣе къ небу! А въ небо такъ и хочется пустить облачко!

Жалкое и робкое искусство, полетъ въ лазурь, въ безмятежность міра, а главное, искусство, по духу и со-

держанію совершенно подобное литературѣ. Если изображена пастушеская сцена, то въ этой пастушеской сценѣ всѣ безукоризненно одѣты; на воздухѣ можетъ быть хоть 100 градусовъ Фаренгейта, трава можетъ высохнуть отъ жары, но ни пастушокъ, ни пастушка не разстегнутъ ни одной пуговики" ¹⁾).

Таково американское искусство, выросшее на почвѣ строгаго соблюденія морали. И хотя въ этой странѣ существуетъ цѣлыхъ 88 академій искусствъ съ ихъ 190 профессорами, обучающими 3000 учениковъ ²⁾, будущихъ художниковъ,—американцы, по справедливому слову ихъ же соотечественника Роберта Бёкананъ,--это нація, въ которой пониманіе искусства совершенно вымерло, нація, которая, въ сущности, вовсе не имѣетъ литературы, которая придерживается индифферентизма ко всѣмъ религіямъ. Это страна,—замѣтилъ другой американецъ, писатель Натаніэль Гоуторнъ,—въ которой нѣтъ покоя, нѣтъ тишины и тайны, нѣтъ идеаловъ, нѣтъ старины, а поэзія и плющъ, ползучія растенія и вьющіяся розы нщуть развалиннъ, по которымъ они могли бы виться....

¹⁾ Ib. 527—528.

²⁾ Ib. 526.

³⁾ „North American Review“ 1880.

IV. Творчество, какъ антиморальность.

1.

Если чересчуръ повышенное чувство нравственнаго долга не только не благопріятствуетъ нормальному развитію творчества, но, напротивъ, способно создать въ душѣ художника острый конфликтъ, порой съ трагическимъ исходомъ, то невольно рождается сомнѣніе: да имѣетъ ли нравственное чувство какое-нибудь отношеніе къ творческому дару, не представляетъ ли оно нечто вполне ему чуждое, даже враждебное?

Существуетъ странное, неискоренимое заблужденіе, будто художникъ и человѣкъ это одно и то же, точно талантливость или гениальность художника можетъ измѣряться высотой нравственнаго совершенства человѣка. Казалось бы, совершенно ясно:

*Пока не требуетъ поэта
Къ священной жертвѣ Аполлонъ,
Въ заботахъ суетнаго свѣта
Онъ малодушно погружонъ.
Молчатъ его святая лира,
Душа вкушаетъ хладный сонъ. —
И межъ дѣтей ничтожныхъ міра,
Быть можетъ *всегда ничтожнѣй онъ...* ¹⁾*

¹⁾ Ср. слова *Томброзо* (Гениальность и помѣшательство 144): „Но какъ только прошелъ моментъ экстаза, возбужденія, гениі превращается въ обыкновеннаго человѣка или падаетъ еще ниже, такъ какъ отсутствіе равновѣрности (равновѣсія) есть одинъ изъ признаковъ гениальной натуры“.

Такъ говоритъ поэтъ, сознававшій въ себѣ всѣ слабости и несовершенства человѣка. Если великіе люди больше насъ, говорилъ Паскаль, — такъ это значитъ, что у нихъ выше нашей голова, но ноги у нихъ такъ же низко стоятъ, какъ и наши¹⁾, и потому старый совѣтъ Вѣлннскаго — „не должно смѣшивать человѣка съ писателемъ и художникомъ” — подсказанъ глубокой мудростью.

И, однако, указанное заблужденіе всегда существовало и теперь продолжаетъ существовать. „Maí piú státe il vizio con tanta eccelsa arte”, — такова сущность этого заблужденія, выраженная словами Микель-Анджело: „гений и злодѣйство — двѣ вещи несовмѣстныя”, какъ говоритъ Моцартъ у Пушкина. Возбуждать восторгъ и энтузіазмъ хорошимъ дѣяніемъ удастся только великимъ душамъ, обладающимъ большою силой ума, доброты и благожелательности къ людямъ, — думаетъ Жюли. Это, однако, не значитъ, — оговаривается онъ, — чтобы великій человѣкъ не проявлялъ иногда непреклонности и даже жестокости въ выполненіи того, что требуется для успѣха замысла. Но онъ убѣжденъ, что самый замыселъ, проводимый безъ колебаній, всегда бываетъ въ цѣломъ благотѣльнымъ для общества и является какъ бы подсказаннымъ добротою и благожелательностью²⁾.

Извѣстно, что Бенъ-Джонсонъ въ посвященіи къ „Вольпоне” заявилъ, что невозможно быть хорошимъ поэтомъ, не будучи хорошимъ человѣкомъ. И, соглашаясь съ этимъ положеніемъ, Максъ Кохъ увѣряетъ также, что поэтъ творитъ, смотря по тому, что онъ за человѣкъ. „Нѣмцамъ,—говоритъ онъ,—въ особенности Шмиллеръ столь убѣдительно доказалъ въ своей критикѣ на стихотворенія Бюргера абсолютную необходимость этой

¹⁾ Паскаль. Мысли VIII, 18.

²⁾ Жюли. Психологія великихъ людей. Спб. 1890, стр. 329.

зависимости произведеній отъ нравственной индивидуальности, что мы можемъ относиться развѣ съ презрѣніемъ къ критикѣ, направленной противъ безусловной несправедливости этого положенія. Извѣстно, что оспариваніемъ Шиллеровской теоріи занимался одинъ остроумный поэтъ, который старался такимъ способомъ прикрасить не нѣмецкое легкомысліе и нравственную негодность своихъ произведеній противъ полныхъ характера нѣмецкихъ поэтовъ швабской школы" ³⁾).

Тѣмъ болѣе удивительнымъ представляется то, что тотъ же Максъ Кохъ говоритъ объ автобіографическомъ значеніи сонетовъ Шекспира,—говоритъ разумно и основательно. „Нѣкоторые — пишетъ онъ, — готовы были отрицать реальную подкладку сонетовъ изъ притворнаго шетета къ поэту, столь высоко-нравственному въ своихъ драмахъ; въ противномъ случаѣ, нравственность Шекспира не осталась бы безупречной. Конечно, Лессингъ былъ правъ, говоря въ своей „Защитѣ Горациа“, что поэтъ вовсе не долженъ на самомъ дѣлѣ осушить всѣ стаканы и цѣловать всѣхъ дѣвушекъ, о которыхъ онъ говоритъ въ своихъ стихотвореніяхъ. Поэтому эстетическое и этическое уваженіе благоразумнаго человѣка къ какому-нибудь Рафаэлю, Аріосто, Моцарту, Гёте, Ленау вовсе не уменьшится отъ того только, что они не отрекались въ жизни отъ своей сильной чувственности, безъ которой, впрочемъ, они никогда не могли бы создать своихъ великолѣпныхъ художественныхъ произведеній. Иное дѣло—пасторъ, говоритъ Лессингъ, иное—библіотекаръ. Что было бы нравственнымъ пятномъ на личности какого-нибудь Reverend of her Majesty's High-church, то вполне естественно и понятно у великаго художника, который долженъ жить въ чувственномъ мірѣ. Взгляды теологической морали, какъ это, къ сожалѣнію.

³⁾ Ор. cit. 382 — 383. Намекъ, повидямому, на Гейне: см. далѣе, стр. 127.

постоянно случается, вовсе не должны быть прилагаемы при изслѣдованіяхъ жизни и произведеній художника. Тотъ, кто на основаніи изученія сонетовъ хочетъ придти къ заключенію о реальности или фиктивности ихъ содержанія, чтобы, такимъ образомъ, имѣть возможность признать или не признать сильную и пылкую чувственность въ авторѣ „Ромео и Джульетты” и „Венеры и Адониса”, и потомъ судить объ этическихъ взглядахъ поэта, — тотъ пусть вспомнить, что Петрарка, платоническій поклонникъ Лауры, поддерживалъ въ то же время далеко не платоническія отношенія съ одной замужней женщиной”¹⁾.

Итакъ, если ошибка — смѣшивать художника и человѣка, — можно ли утверждать вмѣстѣ съ Толстымъ, что „тотъ, кто отдѣляется отъ общечеловѣческой нравственной обязанности и подъ предлогомъ особаго влеченія къ искусству устраниваетъ жизнь дармоѣда, — такой человѣкъ произведетъ только ложное искусство”, или, вмѣстѣ съ Рёскинымъ, что „благородное искусство могутъ создать только благородные люди?”²⁾ — По мнѣнію Шербиюлье, что бы тамъ ни говорили, а добро и красота по своей сущности совершенно различны; ихъ примиряетъ и объединяетъ только грація: нравственныя требованія ничего не говорятъ нашему воображенію, и безупречная жизнь честнаго человѣка, по совѣсти исполняющаго всѣ свои обязанности, скорѣе назидательна, чѣмъ прекрасна³⁾. Наоборотъ, то, что художникъ отравитель, — по словамъ Оскара Уайльда, — ни мало не говоритъ противъ его прозы: домашнія добродѣтели не имѣютъ никакого отношенія къ искусству, хотя и могутъ служить рекомендаціей для художниковъ второго разряда⁴⁾.

¹⁾ Id. 185—186.

²⁾ Лекціи объ искусствѣ 21.

³⁾ Шербиюлье. Искусство и природа 89.

⁴⁾ Оскаръ Уайльдъ. De profundis 144.

Иные, справедливо замѣчаетъ Paulhan, правда, подчинили искусство служенію политикѣ и морали, но то, что они создали въ этомъ родѣ, есть произведеніе, если угодно, хорошихъ гражданъ или превосходныхъ отцовъ семейства, быть можетъ, но только не художниковъ. Если же ихъ произведеніе прекрасно (это случается, доказательствомъ чему можетъ служить хотя бы „*les Châtiments*“) и если мы хотимъ разсматривать его, только какъ любителя искусства, мы должны на минуту забыть о практической, утилитарной или моральной сторонѣ этого произведенія. Былъ или не былъ Наполеонъ III разбойникъ, какой-нибудь Картуръ, Лассенеръ или Суффларъ, — это ничего не прибавляетъ къ художественной цѣнности стиховъ Гюго и ничего не отнимаетъ у нея¹⁾.

Насколько, однако, съ трудомъ разбираются въ этомъ элементарномъ вопросѣ даже серьезные люди, — и это потому, что они не хотятъ или не могутъ отрѣшиться отъ ходячихъ мнѣній и предрассудковъ, — лучше всего видно на полныхъ противорѣчій разсужденіяхъ Брандеса. Съ одной стороны, онъ, повидимому, отдаетъ себѣ ясный отчетъ въ той ошибкѣ, въ которую такъ часто впадаютъ, смѣшивая художника съ человекомъ, и даже какъ будто предостерегаетъ противъ нея. По его собственнымъ словамъ, одно — представленіе поэта объ эротикѣ въ жизни, другое — его воззрѣніе на то, какимъ образомъ слѣдуетъ лучше всего изображать

¹⁾ *Fr. Paulhan. Le mensonge de l'art* 249: D'autres sans doute ont mis l'art au service de la politique et de morale... mais c'est en quoi ils ont fait oeuvre de bons citoyens, si l'on veut, ou d'excellents pères de famille peut-être, mais non d'artistes. Et si leur oeuvre est belle, ce qui arrive, je n'en veux pour preuve que *les Châtiments*, et si nous voulons la considérer simplement en amateurs d'art, il nous faut négliger momentanément son côté pratique, utilitaire ou morale. Que Napoleon III ait été ou non un bandit, ou Cartoure, un Lacenaire et un Soufflard, cela n'ajoute et cela n'enlève rien à la valeur artistique des vers de Hugo.

эту эротичку въ поэзиі ¹⁾. Вотъ почему, упоминая о стихотвореніи Соути „The vision of judgement” (Видѣніе суда), гдѣ англійскій поэтъ восхваляетъ Георга III за его семейныя добродѣтели: вѣрность женѣ, любовь къ дѣтиамъ и т. д.,—критикъ тонко замѣчаетъ: „качества, которыя создаютъ такъ же мало хорошихъ королей, какъ и хорошихъ поэтовъ” ²⁾.

Съ другой же стороны, цитируя предисловіе Гейне къ „Атта Троль”, гдѣ онъ насмѣхается надъ утѣшеніемъ, которое для толпы заключается въ ученіи, что честные люди всегда бываютъ плохими музыкантами и что, напротивъ того, хорошие музыканты рѣдко бываютъ честными людьми ³⁾, тотъ же Брандесъ дѣлаетъ такое странное замѣчаніе: „Но, вѣдь, честность, а не музыка—главное въ жизни” ⁴⁾, какъ будто забывая, что рѣчь въ данномъ случаѣ идетъ все-таки не о жизни, а объ искусствѣ, гдѣ честность не играетъ никакой роли, не имѣетъ никакого значенія. И ужъ совсѣмъ неожиданно, говоря о Золя, самъ становится въ отношеніи искусства на чисто моральную точку зрѣнія, утверждая, какъ несомнѣнное, что будто статья „J'accuse” переживетъ его (книги ⁵⁾).

2.

Гюйо справедливо обратилъ вниманіе на то, что искусство „охотнѣе изображаетъ порокъ, чѣмъ добродѣтель”, потому что въ такой формѣ оно вѣрнѣе дѣйствуетъ на толпу ⁶⁾. Подобное же соображеніе высказалъ и

¹⁾ Брандесъ II, 73.

²⁾ Id. V, 87.

³⁾ Ср. слова поэта въ „Душѣ послѣ смерти” Гейберга, что если бъ онъ былъ добръ, онъ сочинялъ бы дурные стихи, но, такъ какъ онъ дурной человекъ, то сочиняетъ хорошіе.

⁴⁾ Id. X, 149.

⁵⁾ Id. XI, 198.

⁶⁾ Иск. съ соц. точки зр. 459.

Левъ Толстой. Но, какъ замѣтилъ Сорель, обвиняя въ этомъ искусство, они не достаточно проникли въ суть вещей, ибо искусство заключаетъ, помимо всякаго расчета подобнаго рода, уже въ самомъ себѣ глубокий зародышъ безнравственности ¹⁾.

Современная психологія, по его словамъ, совсѣмъ не изучала этого вопроса, а между тѣмъ несомнѣнно, что художественное творчество имѣетъ сродство съ половымъ инстинктомъ. „Уже давно,—пишетъ онъ,—мнѣ приходилось замѣчать, что у лицъ, обладающихъ артистическимъ темпераментомъ, чувство красоты весьма перѣдко находится въ связи съ чувственной раздражительностью. Эта чреамѣрная раздражительность ускользаетъ тѣмъ легче отъ взоровъ ихъ совѣсти, что художники весьма мало способны наблюдать самихъ себя... Брюнетьеръ (въ „Discours de combat” 18) приводитъ два отрывка изъ Дидро, не оставляющихъ никакого сомнѣнія относительно природы чувствованій, которыя этотъ знаменитый критикъ испытывалъ передъ картинами Корреджо и красотами природы. Эти отрывки удивляютъ и скандализуютъ Брюнетьера, который не замѣтилъ, что чувства, высказанныя Дидро, представляютъ лишь преувеличеніе чувствъ, испытываемыхъ большинствомъ людей” ²⁾.

Слѣдуя, повидному, за Фрошаммеромъ, Рибо приходитъ къ выводамъ аналогичнымъ. „Нѣтъ ли связи между развитіемъ физической воспроизводительной функціи и развитіемъ воображенія?”—спрашиваетъ онъ и, кажется, готовъ отвѣтить на это утвердительно. Но крайней мѣрѣ, онъ отмѣчаетъ вліяніе возмужалости на воображеніе и, съ другой стороны, вліяніе кастраціи, какъ

¹⁾ Ж. Сорель. Соціальное знач. искусства. 18.

²⁾ Id. 18—19. Ср. призваніе Шатобриана въ томъ, что, смотря на образъ Мадонны, онъ испытывалъ наслажденіе чисто-эротическаго характера. См. *Де-Ла-Бартъ*, Шатобрианъ и поэтика міровой скорби.

причины задержки въ дѣятельности воображенія, полагая, что, во всякомъ случаѣ, эти два отправления сопутствуютъ другъ другу въ общемъ ходѣ ихъ развитія и въ ихъ критическихъ періодахъ ¹⁾.

Смѣшеніе эстетическихъ чувствованій съ половыми, по мнѣнію Макса Нордау, никого не должно удивлять, такъ какъ эти двѣ категоріи чувствъ не только соприкасаются, но по большей части даже совпадаютъ. Онъ ссылается при этомъ на утвержденіе Крафтъ-Эбинга, что половые психопаты очень любятъ искусство и литературу, особенно музыку—Вагнера, Шопена, Шуберта и т. п.: мазохизмъ Вагнера и Ибсена, скопческія наклонности Толстого, эротоманія прерафаэлитовъ, садизмъ демонистовъ, декадентовъ и Ницше—такова, думаетъ онъ, причина ихъ популярности ²⁾.

Эти мнѣнія, высказанныя въ новѣйшее время, не представляютъ, однако, чего-либо вполне новаго. Мысль, лежащую въ ихъ основѣ, встрѣчаемъ уже у Тика. „Я убѣдился,—говоритъ онъ,—что поэзія, искусство и даже благочестіе только переодѣтое и скрытое сладострастіе. Только одна чувственность есть главное движущееся колесо въ нашемъ механизмѣ... Чувственность и сладострастіе составляютъ душу музыки, живописи и всѣхъ искусствъ; всѣ человѣческія желанія вращаются вокругъ этого полюса, точно мухи вокругъ горящей свѣчи... Поэтому Боккаччо и Аріосто—величайшіе поэты, а Тиціанъ и веселый Корреджо стоятъ выше Доменикино и набожнаго Рафаэля. Я даже благочестіе считаю отводнымъ каналомъ для грубыхъ чувственныхъ инстинктовъ, которые прорываются въ тысячѣ разнообразныхъ красокъ” ³⁾.

1) *Рибо*. Творческое воображеніе 61—62.

2) *Максъ Нордау*. Вырожденіе 454—455. Ср. также статью „Эволюціонная эстетика” въ его „Парадоксахъ”.

3) *Тикъ*. Вильямъ Ловелль. Ср. у *Морлея*: „разстояніе между отвратительной эротикой Руссо и прославленной восторженностью нѣкоторыхъ жалкихъ святыхъ женщинъ не велико” (Руссо”.

Такова, быть можетъ, истинная подкладка творчества. „Созданные страстью обольстительные образы можно найти въ поэзіи всѣхъ времёнъ и народовъ: эти образы „идеальны“, но чисты ли они?“¹⁾.. Даже въ платоновскихъ диалогамъ красотѣ кое-гдѣ проглядываетъ чувственность,—говоритъ проф. Гиляровъ, утверждая въ то же время, что чувственная сторона красоты окончательно склонилась передъ властью духа въ нашъ вѣкъ, послѣ того, какъ въ стремленіяхъ романтизма сплотились воедино платоническія воззрѣнія съ христіанскими²⁾. Мы знаемъ, однако, что истинные христіанскіе моралисты новаго времени, какъ Прудонъ и Толстой, со своей

М. 1881. стр. 426). *Новалисъ* называлъ мистика „сладострастнымъ существомъ“. Но у самого Новалиса, по мнѣнію *А. Рухе*, сильно проявляется „мистичизмъ, который есть теоретическое сладострастіе, и само сладострастіе, этотъ приложенный къ практикѣ мистичизмъ“. Въ Ватиканѣ, по словамъ *Брандесса*, есть картина одного современнаго художника, на которой изображена монахиня, колѣно-преклоняющаяся передъ Христомъ, отвѣчающимъ на ея восторженный взоръ самымъ нѣжнымъ взглядомъ (Реакція во Франціи: VII, 135). *Лезэ* увѣряетъ, говоритъ *Шенделле*, что г-жа Брюденеръ въ самыя рѣшительныя минуты со своимъ любовникомъ молилась Богу въ такихъ выраженіяхъ: „О Боже, какъ я счастлива! Молю тебя простить меня за этотъ избытокъ счастья“. Она принимала жертву на алтарѣ любви совершенно такъ, какъ женщина принимаетъ облатку. Подобнаго рода религіозныя настроенія, по замѣчанію *Брандесса*, встрѣчаются вообще у многихъ мистиковъ того времени (Id. VII, 136). На основаніи свидѣтельствъ *Лайболы*, *Магомета* и др., *Нордау* приходитъ къ такому заключенію по этому вопросу: „Такъ какъ чувство сладострастія является единственнымъ, намъ извѣстнымъ, нормальнымъ органическимъ ощущеніемъ, сходнымъ съ экстазомъ, то этимъ объясняется, что изступленные примѣшиваютъ посредствомъ ассоціаціи идей къ своимъ представленіямъ эротическіе элементы и смотрять на экстазъ, какъ на родъ земной любви, соединяющей божество съ человѣкомъ“ (Вырожденіе 68). Не умѣстно ли будетъ вспомнить по этому поводу, что *Пушкинъ* говорилъ о „сладострастныхъ высочайшихъ мысляхъ и стиховъ“?..

¹⁾ *Гиляровъ*. Платонизмъ 43.

²⁾ Id. 47.

точки зрѣнія совершенно послѣдовательно и справедливо полагали, что, быть можетъ, единственной такой эпохой, когда чувственность въ искусствѣ склонилась передъ духомъ,—были средніе вѣка. Искусство всегда было проводникомъ нравственной порчи, за исключеніемъ среднихъ вѣковъ, когда оно было истолкователемъ христіанскаго духа ¹⁾).

Такъ говорятъ моралисты. Но не отказались ли бы эти утопающіе и отъ послѣдней соломинки, если бы вспомнили, что даже наиболѣе христіанскія, наиболѣе благочестивыя произведенія Средневѣковья, созданныя съ исключительно религіозно-нравственной цѣлью,—и они не чужды языческаго элемента чувственности, то здѣсь, то тамъ просачивающагося сквозь оболочку самой высокой нравственности и самаго возвышеннаго христіанскаго благочестія? Напомнимъ имъ хотя бы драмы знаменитой Хросвиты, полныя непристойныхъ разговоровъ и сценъ, вродѣ слѣдующей: въ „священномъ фарсѣ“ *Дульциній* три молодыя мученицы подсматриваютъ черезъ щели тюремной стѣны за римскимъ полководцемъ Дульциніемъ, какъ тотъ ночью, когда ему не удалось овладѣть ими, въ припадкѣ неудовлетвореннаго сладострастія, прижимаетъ и цѣлуетъ кухонныя сковороды, кастрюли и горшки, вымазываясь въ „цвѣтъ сатаны“ ²⁾). Или, дѣйствительно, правъ Дмитрій Карамазовъ, что идеаль содомскій переходитъ въ идеаль Мадонны и обратно—среди Содома-то и начинаетъ мелькать идеаль Мадонны, когда, обращаясь къ Алѣшѣ, онъ говоритъ: „спилась ли тебѣ, мальчику, эта *истина*?“...

Несомнѣнно, во всякомъ случаѣ, что большинство великихъ художниковъ, дѣйствительно, никогда не создали бы своихъ гениальныхъ произведеній, если бы ихъ творческимъ воображеніемъ не двигала повышенная се-

¹⁾ *Сопель*. Соц. знач. иск. 19.

²⁾ *Die Werke der Hrotsvitha*. Изд. К. А. Barack. S. 180 ff.

да чувственности, т. е., иначе, если бы они сдѣлались вполне нравственными. Если многіе поэты и художники были страшными сенсуалистами, то можно сказать, что они сдѣлались жертвами своего исключительнаго служенія красотѣ. „Ихъ и винить нельзя въ этомъ: Гейне не былъ бы Гейне, а Байронъ—Байрономъ, если бѣ страсть, подорвавши ихъ организмы, не положила основаніе мрачному разрушительному началу”¹⁾.

Именно объ этомъ, свойственномъ великимъ душамъ, „дерзновеніи”, которое окрыляетъ ихъ фантазію и открываетъ имъ новыя возможности, сокрытыя отъ простыхъ смертныхъ, добродѣтельныхъ, но безплодныхъ, говоритъ Пауль Гейзе, самъ поэтъ, въ одномъ стихотвореніи:

Auf Schritt und Tritt sich aufzugassen
Was soll es frommen?
Wer nicht wagen darf sich gehn zu lassen,
Wird nicht weit kommen.--

Соразмѣрять каждый шагъ свой—къ чему? Кто не смѣетъ предоставить себѣ полной свободы дѣйствій, тотъ далеко не пойдетъ... „Геніальныя натуры, опирающіяся на самихъ себя,—повторяетъ онъ ту же мысль во введеніи къ повѣсти „Beatrice”,—расширяютъ своими дѣйствіями съ такою же увѣренностью границы нравственной области, съ какой геніальные артисты разрушаютъ традиціонныя границы своего искусства и расширяютъ его. И то, что у этихъ геройскихъ душъ должно быть названо избыткомъ гордости или ея крайностью,—не является ли оно очищеннымъ и примиреннымъ, благодаря ихъ трагической гибели?”²⁾

¹⁾ *Ник. Соловьевъ. Искусство и жизнь. М. 1869, ч. I, 7.* О соотношеніи между эстетическимъ чувствомъ и эротизмомъ см. также: *Ribot, La psychologie des sentiments 334 etc.; Souriau, L'attrait physique et la beauté; Tarde, L'art et la logique; Plutner, Vorlesungen über Aesthetik.*

Такъ же точно, по мнѣнію Брайдеса, художественныя натуры, первая обязанность которыхъ заключается всегда въ томъ, чтобы порвать съ унаслѣдованными привычками и правами, чувствуютъ всегда искушеніе и въ обществѣ идти наперекоръ принятымъ условнымъ правиламъ приличія ¹⁾. Вотъ почему онъ думаетъ, что датская литература начала XIX вѣка, по сравненію съ нѣмецкой, въ значительной степени приобрѣла свою гармонию помощью осторожности, лишь благодаря недостатку художественнаго мужества. „Датскіе поэты потому не унази, что никогда высоко не подымались туда, гдѣ была опасность свалиться. Они предоставили другимъ подняться на Монбланъ. Они не сломали себѣ шеи, но въ то же время оставили нетронутыми альпійскія розы, которыя цвѣтутъ только на вершинахъ высокихъ горъ и на краю безднъ" ²⁾. Это—почти мысль Лонгина: „Я знаю хорошо, что и великія дарованія не совсѣмъ свободны отъ недостатковъ. Быть можетъ, это даже неизбежно: люди незначительныхъ и среднихъ способностей никогда не достигаютъ вершины, а потому и не падаютъ очень низко; между тѣмъ какъ для человѣка гениальнаго весьма возможно глубокое паденіе съ высоты его величія”.

3.

Эротическая подкладка творчества не является, однако, единственнымъ показателемъ его, по существу, антиморальнаго характера. Давно уже замѣчено, что, подобно тому, какъ сильно развитое моральное чувство служитъ помѣхой нормальному развитію творческаго процесса и эстетическаго чувства вообще, такъ и обратно,—черезчуръ развѣвшееся эстетическое чувство, въ

¹⁾ „Романтическая школа во Франціи”: VIII, 47.

²⁾ „Романтическая школа въ Германіи”: IV, 12.

процессъ ли творчества или простого воспріятія, неизбѣжно приводитъ къ унадку личной и общественной нравственности.

Уже древность знала не мало примѣровъ совпаденія въ одномъ лицѣ тонко развитой эстетической воспримчивости и любви къ искусству, съ одной стороны, и рядомъ съ этимъ жестокости, крайней нравственной распушенности и даже гнусности,—съ другой. Кому неизвѣстны имена: Періандра, одного изъ семи мудрецовъ Греціи, низкаго и жестокаго Коринтскаго тирана и въ то же время тонкаго знатока и покровителя искусствъ ¹⁾; Александра, тирана Ферскаго, знаменитаго тѣмъ, что онъ отличался крайней жестокостью, но вмѣстѣ съ тѣмъ былъ до нельзя чувствителенъ и проливалъ неутѣшныя слезы во время представленія трагедій; паны Льва X, сказавшаго знаменитую фразу: „Il Cristo vale un uomo“, когда Бенвенуто Челлини, уличенный въ убійствѣ, вмѣсто оправданія, протянулъ ему золотое распятіе замѣчательной работы; и далѣе—Нерона, Мессалины, Николая III д'Эсте, Галеаццо-Маріи Сфорца?

Хотя Рёскингъ и увѣряетъ въ „Современныхъ художникахъ“, что воспримчивость къ красотамъ природы несовмѣстима съ низменными наклонностями, справедливость этой „истины“ подвержена большому сомнѣнію. Рассказывая извѣстный эпизодъ изъ жизни Ж. Ж. Руссо, когда тотъ бросилъ на одной изъ ліонскихъ улицъ своего больного учителя музыки Ле-Метра, его біографъ Морлей дѣлаетъ по этому поводу слѣдующее глубокое замѣчаніе: „Можно приходиться въ сильное волненіе отъ колокольнаго звона, отъ пѣнія птицъ, отъ красоты улыбающихся садовъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ быть способнымъ безъ угрызеній совѣсти покинуть пріятеля, лежащаго въ безчувственномъ состояніи на улицѣ незнакомаго города. Впрочемъ, мы давно уже перестали удивляться, что

¹⁾ *J. Müller. Eine Philosophie des Schönen 1897, S. 108—109.*

такъ много дурныхъ и жестокихъ дѣяній совершается людьми, одаренными необыкновенной воспримчивостью къ красотамъ и благодѣяніямъ природы”¹⁾.

Особенно интересно видѣть, что съ чертами несомнѣнной художественной гениальности часто соединяются преступные задатки и психологія преступника и авантюриста часто поразительнымъ образомъ указываетъ на связь отдѣльныхъ гениальныхъ чертъ съ болѣзненнымъ измѣненіемъ нравственнаго чувства при одновременномъ пониженіи мыслительной способности до слабоумія, такъ что является даже соблазнъ говорить о гениальныхъ слабоумныхъ²⁾. Любопытный примѣръ такого психологическаго сочетанія приводитъ г. Дорошевичъ въ своей книгѣ „Сахалинъ”, въ лицѣ одного преступника-поэта, котораго ему удалось видѣть на сахалинской каторгѣ. Этотъ Лассенеръ, совершившій въ своей жизни около двадцати убійствъ и по внѣшнему виду представляющій ярко выраженный типъ прирожденнаго преступника, этотъ человѣкъ-звѣрь, оказывается однако, весьма чувствительный поэтъ, пишущій сентиментальные стихи „къ тѣни своей покойной канарейки” и прочее въ такомъ же родѣ. Эмоцію, вызывающую къ жизни подобную поэзію, Дорошевичъ не безъ остроумія и съ присущей ему мѣткостью назвалъ „маргариномъ чувства”.

Можно спросить, однако, составляетъ ли этотъ „маргаринъ чувства” совершенное исключеніе въ данномъ случаѣ или, быть можетъ, мы найдемъ въ немъ нѣчто родственное болѣе благородному, но крайней мѣрѣ по имени, „эстетическому чувству”?—Нѣсколько примѣровъ, взятыхъ изъ исторіи искусства, лучше всего помогутъ освѣтить этотъ вопросъ.

По свидѣтельству Сенеки, современникъ Праксителя, афинскій живописецъ Паррасій, намѣреваясь нарисовать

¹⁾ *Дж. Морлей. Руссо. М. 1881, стр. 40.*

²⁾ *Мейманъ. Введеніе въ эстетику 113.*

страдающаго Прометея, купилъ себѣ раба и велѣлъ подвергнуть его пыткѣ на собственныхъ глазахъ ¹⁾. Когда у итальянскаго художника эпохи Возрожденія, ученика Тициана, Тинторетто (Якопо Робусти) умерла дочь, убитый горемъ отецъ рисовалъ мертвую дочь при свѣтѣ лампы. Когда у русскаго живописца Н. Н. Ге умирала жена, онъ успѣлъ уловить выраженіе лица умирающей жены и потомъ передалъ его въ Христѣ своей картины „Распятіе“. „И вотъ что значитъ быть художникомъ.— говорилъ онъ самъ объ этомъ съ грустью: я былъ внѣ себя отъ ужаса и горя, но я оставался себѣ вѣренъ и не могъ не смотрѣть, не могъ не видѣть. какъ художники!“ ²⁾ О смерти брата своего Чеховъ сообщалъ въ письмѣ къ Ф. О. Шехтелю отъ 18 іюня 1889 г. такимъ образомъ: „Вчера, 17 іюня, умеръ отъ чахотки Николай. Лежатъ теперь въ гробу съ прекраснѣйшимъ выраженіемъ лица. Царствія ему небеснаго, а Вамъ, его другу, здоровья и счастья. Вашъ А. Чеховъ“ ³⁾. И только.. Когда 26 іюля 1656 г., по настоянію кредиторовъ. Рембрандтъ былъ объявленъ несостоятельнымъ и къ нему являлся для описи имущества, съ вѣншей стороны онъ остался какъ будто равнодушнъ ко всему этому, и у него хватило присутствія духа выгравировать портреты обоихъ лицъ, на которыхъ было возложено проведеніе конкурса, правителя долгового отдѣленія Харига и его сына, аукціонатора ⁴⁾.

Какъ понять подобныя факты?—Исно, что въ психологій художника съ точки зрѣнія общечеловѣческой, житейской морали существуетъ какой-то, и весьма важ-

¹⁾ *Senec. Controv. X, 34: Parrhasius pictor Atheniensis cum Philippus captus Olynthios venderet, emit unum ex iis senem. Perduxit Athenas, forsit et ad exemplar eius pinxit Promethea. Olynthius in tormentis perit, ille tabulam in templo Minervae posuit.*

²⁾ *Новицкій. Песторія русскаго искусства. М. 1903. т. II, 292.*

³⁾ Письма А. П. Чехова 141.

⁴⁾ *Мушье. Исторія живописи II, 237.*

ный, дефектъ. Я назвалъ бы этотъ дефектъ особымъ „чувствомъ художественной равноцѣнности“, совсѣмъ не свойственнымъ рядовымъ людямъ, но тѣмъ замѣтнѣе отличающимъ отъ нихъ художниковъ. „Чувство художественной равноцѣнности“ есть особое состояніе сознанія, при которомъ эстетическая созерцательность достигаетъ высшаго предѣла, и для художника всѣ объекты эстетическаго творчества или воспріятія становятся равноцѣнны по ихъ отношенію къ его личности, какъ чело- вѣка: теряя абсолютно свою моральную цѣнность, они тѣмъ самымъ приобретаютъ новую цѣнность—эстетиче- скую. Эстетическое созерцаніе предмета есть ничто иное, какъ *выдѣленіе* его изъ всего остального, съ чѣмъ онъ естественно связанъ. Когда, такимъ образомъ, порваны всѣ нити, связывающія этотъ предметъ съ другими, его этическая цѣнность, опредѣляемая отношеніями его къ другимъ предметамъ, исчезаетъ: онъ дѣлается цѣннымъ самъ по себѣ, какъ таковой, —лишь такимъ образомъ безобразіе и порокъ, напримѣръ, могутъ *казаться* прекрас- ными, ибо, теряя этическую цѣнность, они приобретаютъ эстетическую.

Альфредъ де Мюссе говоритъ о поэтѣ:

Action n'est pour lui qu'un moule à sa pensée:
Hamlet tuera Clodius, Joad tuera Mathan,—
Qu'importe le combat, si l'éclair de l'épée
Peut nous servir dans l'ombre à voir les com-
[battants!

„Какъ любить онъ смотрѣтъ на жизнь, какъ на драму, и наоборотъ—на драму, какъ на жизнь!“ —ска- залъ Тэнъ-Бринкъ о Шекспирѣ¹⁾, и эти слова можно примѣнить ко всякому поэту, ко всякому художнику. „Онъ съ одинаковой любовью, т. е. одинаково безраз- лично рисуетъ намъ жизнь и смерть, убійство и семей-

¹⁾ Шекспиръ. Лекція. Спб. 1898, стр. 23.

ный очагъ, природу, добродѣтель и преступленіе. Онъ относится къ людямъ, ихъ жизни и дѣяніямъ съ одной только внѣшней стороны, не углубляясь вовсе въ то, что скрывается подъ этой чувственной оболочкой, и чему послѣдняя служитъ лишь внѣшнимъ выраженіемъ. Онъ смотритъ на природу и людей объективно”¹⁾. Той же рукой, такой же гибкой, такой же ласкающей, такой же распушенной, но постоянно твердой, которой вчера Корреджо или Тиціанъ рисовалъ Мадонну или Успеніе, теперь изображаетъ жгучую и благоухающую среди полутьмы наготу куртизанки. Тѣмъ же перомъ, которымъ Монтескье набросалъ планъ своего „Духа законовъ”, ишутся „Lettres Persanes” или „Temple de Guide”. Или еще лучше, когда отъ композиціи *Stabat* переходятъ для успокоенія къ музыкѣ балета²⁾.

Таковъ, по мнѣнію Брюнетьера, неизбежный результатъ фанатическаго преклоненія передъ формой³⁾, той „индифферентности къ содержанію”, которая, какъ ошибочно думалъ Francesco de Sanctis⁴⁾, характеризуетъ упадокъ искусства въ Италіи, на самомъ же дѣлѣ есть лишь другое названіе присущаго всякому художнику чувства художественной равноцѣнности или — что то же — чувства художественной объективности, въ силу котораго, съ эстетической точки зрѣнія, для скульптора, напр., можетъ существовать „прекрасный горбунъ”⁵⁾; для Мурильо — какой-нибудь „вшивецъ” равноцѣненъ Св. Дѣвѣ, возносящейся къ небу на крыльяхъ ангеловъ; для Раина — Неронъ равноцѣненъ Британику; для Мюссе — Marion de Rolla равноцѣнна Ninon изъ „A qui rêvent les

1) *Вл. Велляновичъ*. Психо-физиологическія основанія эстетики. Сиб. 1878, стр. 104.

2) *Брюнетьеръ*. Искусство и нравственность 20.

3) *Id.* 19.

4) *Francesco de Sanctis*. Storia della letteratura italiana I. 367 ss.

5) *Sully-Prudhomme*. De l'expression dans les oeuvres d'art 204.

jeunes filles”, и для скульпторовъ — Сладострастіе равноцѣнно Невинности. Какъ же допустить послѣ этого, восклицаетъ современный французскій эстетикъ, что и въ сферѣ предметовъ наиболѣе отвратительныхъ и нечистыхъ творческая мысль не могла бы достичь своего наибольшаго развитія? ¹⁾ •

Напрасно спорить противъ того, что для художника равно прекрасны и героическая смерть Гектора, защищавшаго отечество, и погибель Валленштейна, измѣнничаго отечеству ²⁾. Такъ, Гольцевъ, почему-то усматриваетъ въ этомъ утвержденіи Пю-Ферриери—недоразумѣніе, ибо, по его мнѣнію, одинаково прекрасно въ данномъ случаѣ можетъ быть лишь *изображеніе*, а не содержаніе художественнаго произведенія, и для искусства не можетъ быть безразлично, *что* оно изображаетъ. „Конечно, — рассуждаетъ онъ, — въ насъ возбуждаетъ улыбку негодованіе наивныхъ зрителей на актера, который играетъ роль злодѣя; но въ основѣ этого неразвитаго, младенческаго еще чувства лежитъ зародышъ глубокой правды: искусство должно быть проникнуто идеалами справедливости и общаго счастья, оно должно жить и развиваться въ тѣсномъ взаимодействіи съ философскою мыслью, съ наукою, съ общественными движеніями и упованіями” ³⁾. Это возраженіе не ново. Еще Бѣлинскій писалъ, что зрѣлище убійства или казни есть такой предметъ, который самъ по себѣ не можетъ доставлять на-

¹⁾ *André Fontaine. Essai sur le principe et les lois de la critique d'art.* P. 1903, p. 95: Pour Murillo, un pouilleux vaut une Vierge s'enlevant au ciel sur l'aile des anges; pour Racine, Néron vant Britannicus, pour A. de Musset, la Marion de Rolla vaut la Ninon de „A quoi rêvent les jeunes filles” et pour les sculpteurs la Luxure vaut l'innocence. Dès lors comment admettre qu' à propos des objets les plus répugnants et les plus immondes, la pensée créatrice ne puisse atteindre son plus complet développement?

²⁾ *Пю Ферриери.* Лекція по теоріи искусства. Спб. 1888, стр. 19.

³⁾ *Гольцевъ.* О художникахъ и критикахъ 168.

слажденія, и въ произведеніи великаго поэта читатель наслаждается не убійствомъ, не казнію, а *мастерствомъ*, съ какимъ то или другое изображено поэтомъ; слѣдовательно, это наслажденіе *эстетическое*, а не *психологическое*¹⁾.

Все дѣло въ томъ, однако, что область искусства есть исключительно область *изображенія*, морально безразличнаго къ тому, *что* изображается, и въ этомъ смыслѣ есть область аморальнаго, и отсюда, неизбѣжно, антиморальнаго. „Вспомнимъ о томъ, насколько великій поэтъ можетъ глубже перевоплощаться въ людей, чѣмъ обычный средній человѣкъ. Сосчитайте, сколько характеровъ создали Шекспиръ или Эврипидъ. Обратите вниманіе на громадное разнообразіе лицъ, выведенныхъ въ романахъ Золя. Генрихъ фонъ-Клейстъ послѣ Пентезилеи создалъ противоположный ей типъ Кетти фонъ-Гельборнъ. Микель-Анджело воплотилъ въ своей фантазій Леду и Дельфійскихъ Сивилль... Чтобы познать и изобразить человѣка, нужно его понять. А чтобы понять человѣка, нужно имѣть съ нимъ кое-что общее, и быть такимъ же, какъ онъ. Чтобы изобразить и оцѣнить дѣйствія извѣстнаго лица, нужно выносить въ себѣ самомъ тѣ самыя психологическія побужденія, какія существуютъ въ немъ; *понять человѣка значитъ вмѣстять его въ себя*. Нужно стать равнымъ духу, котораго хочешь познать. Поэтому мошенникъ отлично понимаетъ мошенника, между тѣмъ какъ порядочный человѣкъ никогда не пойметъ его, а только людей одного съ нимъ покроя. Человѣкъ, привыкшій рисоваться, всегда объясняетъ дѣйствія другихъ людей, какъ позу, и скорѣе можетъ разглядѣть другого позера, чѣмъ человѣкъ простосердечный, о которомъ позеръ, въ свою очередь, не можетъ составить себѣ правильнаго представленія. *Понять человѣка значитъ также быть имъ самимъ*. Но приведен-

1) Бѣлинскій XI, 358.

нымъ выше примѣрамъ можно заключить, что гениальный человѣкъ тотъ, кто понимаетъ самую суть дѣла въ гораздо большемъ числѣ случаевъ, чѣмъ человѣкъ заурядный. Гёте сказалъ про себя, что нѣтъ такого порока, къ которому онъ не замѣчалъ бы въ себѣ предрасположенія и который онъ не понималъ бы въ тотъ или другой моментъ своей жизни. Гениальный человѣкъ сложнѣе, богаче и *онъ тѣмъ гениальнѣе, чѣмъ больше отдѣльныхъ людей онъ въ себѣ вмѣщаетъ и чѣмъ живѣе, чѣмъ сильнѣе включаетъ въ себѣ этихъ людей*. Если бы пониманіе другихъ людей тлѣло въ Гёте, какъ трутъ, то онъ не могъ бы, въ качествѣ великаго поэта, вдохнуть въ своихъ героевъ пламенную жизнь, они выпали бы у него блѣдными и слабыми. Идеаль гениа-художника состоитъ въ томъ, чтобы жить во всѣхъ людяхъ, раствориться самому во всѣхъ, претвориться въ многообразіи, въ то время какъ философъ собираетъ всѣхъ въ себѣ, старается привести всѣхъ къ единству, которое является единствомъ его самого¹⁾.

Исходя изъ всего этого, по словамъ Вейнингера, логически необходимо предполагать, что, положимъ, въ Шекспирѣ должна заключаться вся пошлость Фальстафа, вся подлая низость Яго, вся грубость Калибана; что великіе художники способны въ совершенствѣ понимать и вмѣщать въ себя все то, что для другихъ людей является презрѣннымъ и гадкимъ; что гениальные люди, дѣйствительно, являются преисполненными сильнѣйшихъ страстей и не застрахованными отъ самыхъ противорѣчивыхъ стремленій, какъ это всегда и обнаруживается при чтеніи ихъ біографіи²⁾; что именно поэтому, выказывая подозрительныя свойства своего характера, они всегда навлекали на себя обвиненія въ оскорбительной

¹⁾ Вейнингеръ. Путь и характеръ 136—137.

²⁾ Id. 140.

неблагодарности, свирѣной жестокости, въ развращающихъ поступкахъ¹⁾).

Если Золя, будучи хорошо знакомъ съ инстинктомъ убійства, не совершилъ, однако, ни одного убійства, то это именно потому, что, кромѣ этой страсти, въ немъ было множество другихъ. „Настоящій убійца является жертвой своего инстинкта; поэтъ же, понимая и этотъ инстинктъ, противопоставляетъ такому искушенію огромное богатство всѣхъ своихъ разностороннихъ задатковъ. Оттого Золя гораздо лучше можетъ понимать убійство изъ страсти, чѣмъ любой настоящій убійца, оттого онъ чувствуетъ коснувшееся его искушеніе и становится къ нему лицомъ къ лицу, возстаетъ противъ него и можетъ его въ себѣ подавить“. Такимъ образомъ, у великихъ художниковъ преступные инстинкты превращаются въ художественные мотивы, какъ у Золя, но не доводятъ ихъ до преступныхъ дѣяній²⁾).

4.

Какимъ же образомъ совершается у художника это превращеніе преступныхъ инстинктовъ или просто страстей въ художественные мотивы?—Объясненіе этого процесса даетъ, между прочимъ, ак. Овсянико-Куликовскій въ своей книгѣ о Пушкинѣ, анализируя превосходное, блестящее мрачнымъ лиризмомъ стихотвореніе поэта „Стамбуль гяуры нынче славятъ“, о которомъ Бѣлинскій выразился что оно какъ будто написано туркомъ нашего времени. „Мотивы, взятые въ стихотвореніи, Пушкинъ, само собою разумѣется, никогда не переживалъ лично, а только подслушалъ и подмѣтилъ во время путешествія въ Эрзерумъ. Чувства мусульманскаго фанатизма и ригоризма могли отразиться въ душѣ Пушкина

¹⁾ Id. 233

²⁾ Id. 141.

лишь въ видѣ фикцій, и при томъ такихъ, которыя граничатъ съ мнимостью чувства. Это—представленія чужихъ чувствъ, вызывающія соотвѣтствующую эмоцію, которая и подвергнута лирической обработкѣ, а самого чувства нѣтъ, не было и не могло быть. Здѣсь, какъ и въ другихъ вещахъ, гдѣ Пушкинъ, по общепринятому выраженію, „перевоплощается“, роль фикцій въ его лирикѣ выступаетъ съ особливою отчетливостью. Двѣ серенады („Я здѣсь, Инезилья“ и „Предъ испанкой благородной“), гдѣ Пушкинъ обернулся испанцемъ, относятся къ „Каменному гостю“, но не вошли сюда—за ненадобностью... Уму, не отуманенному страстями, не засоренному хламомъ чувствъ, но владѣющему ихъ фикціями, доступно и понятно многое человѣческое, далеко выходящее за предѣлы его личнаго опыта. Пушкинъ блистательно доказалъ это гениальнымъ изображеніемъ и высокою лирикою такихъ страстей, какъ зависть, скудность и мужеское хищничество, которыхъ у него лично никогда не было”¹⁾.

Художникъ-реалистъ, по его мнѣнію, никогда не добьется правды изображенія и правильныхъ обобщеній, если будетъ исходить отъ непосредственныхъ воспріятій: онъ долженъ сперва превратить эти воспріятія въ представленія, въ воспоминанія. „Реальное искусство есть творческая дѣятельность *воображенія*: воображенію не будетъ простора и возможности работать, если изображаемое явленіе торчитъ передъ глазами. Наличие явленія, давая возможность снять съ него точную копію, мѣшаетъ его художественной переработкѣ. Наилучшимъ условіемъ для реальнаго художественнаго творчества слѣдуетъ признать такую „позицію“ художника, которая даетъ ему возможность, накопивъ запасъ непосредственныхъ наблюденій, „удалиться“ отъ объектовъ, подлежа-

¹⁾ Овсяннико-Куликовскій. Пушкинъ. Собраніе сочиненій IV, 53—54.

щихъ художественному изображенію и познанію. Само собою разумѣется, что это „удаленіе” нужно понимать въ психологическомъ смыслѣ, и оно можетъ и не быть фактическимъ, физическимъ. Нѣтъ надобности художнику, изображающему петербургскіе типы, уѣзжать въ провинцію: онъ можетъ изображать ихъ, оставаясь въ Петербургѣ. Но, конечно, фактическое удаленіе весьма благотворствуетъ психологическому, создавая для него подходящія естественныя условія. Гоголь изображалъ Малороссію, живя въ Петербургѣ, и созерцалъ Русь изъ Рима. Тургеневъ работалъ большею частью за границей. Но что особенно важно и благотворно для реально-художественнаго творчества, такъ это—*удаленіе отъ изображаемаго объекта во времени* ¹⁾. Другую сторону разсматриваемаго процесса, которая въ высокой степени способствуетъ творческому акту, ак. Овсяннико-Куликовскій называетъ не просто „удаленіемъ”, а *„отрѣшеніемъ художника отъ сферы явленій, которую онъ избралъ объектомъ своего творчества”* ²⁾.

Такимъ образомъ, то, что художникъ изображаетъ въ своемъ произведеніи, отнюдь не есть нѣчто имъ самимъ пережитое, пережитое такъ, какъ это понимается въ обыденной рѣчи. Въ тѣхъ случаяхъ, когда это, дѣйствительно, имѣетъ мѣсто, въ искусствѣ вмѣсто творчества получается фальшь. Это понялъ даже Левъ Толстой. Вопреки своей теоріи „заразительности” искусства, онъ остался очень недоволенъ черезчуръ реалистической постановкой „Власти тьмы” въ Московскомъ Маломъ Театрѣ и особенно исполненіемъ роли Анютки артисткой Егоровой, возбудившей всеобщій восторгъ: „Было что-то раздирательное,—сказалъ онъ. Это было слишкомъ реально, слишкомъ похоже на дѣйствительность. Она, видно, и сама перенугалась, когда кри-

¹⁾ Id. 178 - 179.

²⁾ Id 180.

чала, и это оставляло неприятное впечатлѣніе". Здѣсь *художникъ* сказался въ Толстомъ, вопреки всѣмъ его лукавымъ мудрствованіямъ объ искусствѣ. Онъ понялъ, что необходима извѣстная *ложь дѣйствительности*, чтобы получилось впечатлѣніе *правды творчества*.

Въ теоретическомъ разсужденіи „*Paradoxe sur le comédien*” Дидро прямо говоритъ, что если бы сценическіе художники не были способны на постоянное притворство, не существовало бы и искусства. Гаррикъ продѣвалъ голову между двумя половинками двери и въ продолженіи пяти секундъ лицо его проходило послѣдовательно цѣлую скалу душевныхъ состояній отъ безумной радости къ отчаянію. Развѣ душа его могла испытать всѣ эти ощущенія и исполнить, въ гармоніи съ лицомъ, такую гамму? — Конечно, нѣтъ. Все дѣло сводится, слѣдовательно, къ болѣе или менѣе обманчивой гримасѣ, смотря по тому, Гаррикъ дѣлаетъ ее или нѣтъ. Цѣлымъ рядомъ житейскихъ наблюденій старается Дидро выяснитъ ту истину, что человѣкъ въ минуту живого горя или какой бы то ни было сильной страсти не въ состояніи подняться до художественнаго мастерства въ изображеніи своихъ ощущеній. „Почему актеру разниться отъ поэта, живописца, оратора и музыканта? — разсуждаетъ Дидро. Крупныя черты творческаго созданія являются художнику не въ первую минуту бурнаго порыва, но въ минуты спокойныя и при томъ неожиданныя. Крайняя чувствительность создаетъ посредственныхъ актеровъ, среднюю чувствительность имѣютъ большинство полныхъ актеровъ и только абсолютное ея отсутствіе доставляетъ великихъ исполнителей. Вѣрное средство играть мелко и низменно — изображать свой собственный характеръ. Великій актеръ — ни фортепіано, ни арфа, ни клавесинъ, ни скрипка, ни виолончель: у него нѣтъ собственнаго аккорда; но онъ принимаетъ аккорды и тонъ сообразно съ партіей и одинаково способенъ на исполненіе всякихъ партій”.

„Всѣ эти соображенія и афоризмы Дидро могутъ возбудить много возраженій, — говоритъ П. Д. Боборыкинъ. Сейчасъ же приведутъ въ доказательство противнаго слезы и трогательные возгласы, раздающіеся со сцены и дѣйствующіе непосредственно на чувства зрителей. Но всѣ эти слезы и возгласы никогда не переступаютъ извѣстнаго эстетическаго предѣла. Они принадлежатъ цѣликомъ къ области декламации. Чуть актеръ или актриса возьмутъ ихъ полутономъ выше или ниже, выйдетъ фальшивый и непріятный звукъ... Если бы оно было иначе, что могло бы быть несчастіе положенія актера? Но слезы его выходятъ только изъ мозга. Его голова, а не сердце передаетъ волненіе внутренностямъ, почему реальная чувствительность и не годится для сцены”¹⁾.

Этимъ, по существу *фальшивымъ*, характеромъ художественнаго творчества рѣшается и вопросъ объ отношеніи его къ морали. Очень часто необходимымъ условіемъ *истиннаго* творчества считаютъ *искренность* художника, безъ которой, по общему мнѣнію, не можетъ быть искусства. Но изъ того, что сказано, ясно, что въ этомъ требованіи — сущее недоразумѣніе или, если хотите, неразуміе, и это тонко выясняетъ итальянскій эстетикъ Кроче. *Искренность*, навязываемая художнику, какъ долгъ (этогъ *этическій* законъ считаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ закономъ *эстетическимъ*), покоится на двойственномъ смыслѣ слова. Именно, либо подъ искренностью разумѣется моральный долгъ не обманывать ближняго, и въ такомъ случаѣ это—понятіе совершенно чуждое художнику, который, въ дѣйствительности, никого не обманываетъ, ибо даетъ лишь форму тому, что уже есть въ его душѣ, и обманывалъ бы только въ томъ случаѣ, если бы поступился своимъ долгомъ художника,

¹⁾ П. Д. Боборыкинъ. Театральное искусство. Спб. 1872, стр. 222—223. См. также его статью: „Денисъ Дидро, какъ критикъ оценоческой игры“: „Всемирный трудъ“ 1869.

не выполнивъ внутренней необходимости своей задачи. Если въ душѣ его — обманъ и ложь, то форма, въ которую онъ воплотитъ ихъ, — именно потому, что она эстетична, — форма эта не можетъ быть обманомъ или ложью. Художникъ очищаетъ даже свое другое „я“, — шарлатана, лгуна, злодѣя, — созерцая его эстетически. Или же подъ искренностью разумѣется полнота и правдивость выраженія, и тогда совершенно ясно, что этотъ второй смыслъ не имѣетъ никакого отношенія къ понятію этическому. Законъ одновременно этической и эстетической открывается намъ въ этомъ случаѣ, благодаря одному и тому же термину, равно употребляемому и этикой и эстетикой¹⁾.

5.

Какія важныя слѣдствія для вопроса о взаимоотношеніи искусства и морали вытекаютъ отсюда, прекрасно и почти исчерпывающимъ образомъ выясняетъ Лакомбъ. Онъ не видитъ никакого апіорнаго основанія, почему

1) *B. Croce. Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. 3 ed. Bari 1909, p. 62: La sincerità imposta come obbligo all'artista (questa legge etica, si dice, ch'è insieme legge estetica) riposa su un'altro doppio senso. Giacchè o per sincerità s'intende il dovere morale di non ingannare il prossimo; e, in tal caso, essa è estranea all'artista. Il quale, infatti, non inganna nessuno, perchè dà forma a ciò ch'è già nel suo animo; e ingannerebbe se tradisse il suo dovere dell'artista, venendo meno all'intrinseca necessità del suo compito. Se nel suo animo è l'inganno e la menzogna, la forma che egli dà a questi fatti, appunto perchè estetica, non può essere, essa inganno o menzogna. L'artista purifica perfino l'altro sé stesso, ciarlatano, menzognero malvagio, col rispecchiarlo, artisticamente. — Ovvero per sincerità s'intende la pienezza e verità dell'espressione; ed è chiaro che questo secondo senso non ha nessun rapporto col concetto etico. La legge insieme etica ed estetica, ci si svela, in questo caso, per un vocabolo, ch'è usato insieme e dall' Etica e dall' Estetica.*

бы человекъ высокой интеллектуальности долженъ отличаться также и моральными свойствами. Въдѣ его интеллектуальное превосходство вовсе не требуетъ и не гарантируетъ того, чтобы по своимъ моральнымъ свойствамъ онъ стоялъ на исключительно высокой ступени совершенства — качественно или количественно. Это легко допустить въ отношеніи ученаго, великаго физика, великаго химика; но такое умозаключеніе совсѣмъ не у мѣста, когда рѣчь идетъ о краснорѣчивомъ литераторѣ, и тѣмъ болѣе о поэтѣ. Существуетъ идея, очень дорогая людямъ, оптимистически настроеннымъ или, какъ говорится, великодушнымъ: они хотѣли бы, чтобы литературный талантъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ извѣстнымъ признакомъ исключительныхъ душевныхъ свойствъ, рѣдкаго характера, — по крайней мѣрѣ, хотя бы въ какомъ-нибудь отношеніи. Въ ихъ представленіи эти исключительныя душевныя свойства необходимы для таланта, — они создаютъ талантъ въ наиболѣе значительной его части. Поэтому, согласно ихъ мнѣнію, невозможно, чтобы талантъ жилъ въ обыкновенной душѣ, — тѣмъ болѣе невозможно, чтобы онъ былъ свойственъ душѣ низкой или злой. Женщины и молодежь стоятъ обыкновенно за это положеніе. Возражая противъ этого распространеннаго предразсудка, Лакомбъ, прежде всего, настаиваетъ на томъ, что ораторъ старается показать себя намъ съ лучшихъ своихъ сторонъ или, если угодно, въ лучшіе свои моменты. Благородные порывы автора, его лучшіе моменты, — вотъ что, стало быть, видятъ; худшихъ же его моментовъ не замѣчаютъ. Въ силу известной естественной склонности ума, по лучшимъ моментамъ заключаютъ о ихъ непрерывности; распространяютъ окраску того, что видятъ, на все то, чего не видно¹⁾.

¹⁾ *Lacombe*, op. cit. 136—138: Je ne vois *a priori* aucune raison pour que l'homme d'un esprit supérieur soit également distingué par les facultés morales. La supériorité intellectuelle n'exige

Анализируя, далѣе, тѣ свойства художественнаго темперамента, которыя принято считать признакомъ моральнаго превосходства, Лакомбъ утверждаетъ, что истинная доброта существуетъ лишь постольку, поскольку проявляется въ дѣйствіи, справедливость же, добродѣтель еще болѣе высокая, чѣмъ доброта, точно также волюнѣ актуальна. Что касается чувствительности, то она даже въ своей наивысшей формѣ проистекаетъ лишь отъ сознательной, преднамѣренной доброты. Надежда ли это на будущее, сожалѣніе, или угрызение совѣсти по поводу прошедшаго, она есть, собственно, представленіе доброты; мечтаніе же, намѣреніе или сожалѣніе не могутъ замѣнить собой дѣйствительной добродѣтели и не даютъ гарантіи ея наличности.

Руссо, по его мнѣнію, являетъ въ этомъ отношеніи истиннѣ разительный примѣръ столь обычнаго смѣшенія чувствительности съ актуальными добродѣтелями, и

pas et ne garantit pas, ce me semble, qu'il y ait dans ses facultés morales un degré exceptionnel d'élevation ou d'étendue. Ceci sera admis facilement pour un savant, un grand physicien, un grand chimiste; mais il n'en va pas de même quand il s'agit du littérateur éloquent, ni surtout du poète.

Donc il y a une idée chère aux esprits optimistes ou, comme on dit, généreux: ils veulent que le talent littéraire soit l'indice certain d'une âme exceptionnelle, d'un caractère rare, au moins par quelque côté. C'est que dans leur pensée, cette âme exceptionnelle est nécessaire pour le talent, qu'elle fait le talent en grande partie. Il ne se peut, donc pas, selon eux, que le talent habite une âme commune, à plus forte raison qu'il soit le commensal d'une âme basse ou méchante. Les femmes, les jeunes, sont en général pour cette thèse...

Il est clair d'abord — et j'y insisterai tout à l'heure — que l'auteur est attentif à se montrer à nous par ses bons côtés ou, si vous voulez, dans ses bons moments. Les élans généreux de l'auteur, ses bons moments, c'est donc là ce qu'on voit. Et ses mauvais moments, c'est ce qu'on ne voit pas. Par une pente naturelle de l'esprit, on suppose aux bons moments de la continuité; on s'étend la couleur de ce qu'on voit à tout ce qu'on ne voit pas.

ложныхъ умозаключеній отъ первой къ послѣднимъ. Когда онъ пишетъ, когда его интересы, или его страсти молчатъ, Руссо, въ своемъ воображеніи, влюбленный въ смѣлую правдивость, будетъ, съ перомъ въ рукѣ, истымъ героемъ-мудрецомъ. Но въ жизни, стоитъ только явиться интересамъ, страстямъ,—онъ будетъ лгать, клеветать. Достаточно этому „римлянину“ переѣзда на новое мѣстожителство, чтобы на сцену явились тяжелыя заботы и бессонныя ночи. Стоитъ только пройти около него какой-нибудь прелестной женщины, которая, особенно для него, можетъ быть, почтенная дама,—и вотъ уже его разума, и—что еще хуже—его честности какъ не бывало. Онъ будетъ обманывать друзей, и будетъ писать имъ письма, достойныя Тартюфа. А потомъ, злой на самого себя, именно потому, что онъ чувствителенъ, то-есть добръ и справедливъ, когда уже поздно, онъ вновь набросится на своихъ друзей и заставитъ ихъ за это понести наказаніе. Предположите, что мы не знали бы ничего, абсолютно ничего о Руссо, и имѣли бы только его „Эмиля“. Развѣ мы не составили бы себѣ представленіе о немъ, какъ о примѣрномъ отцѣ?—Но вѣдь Руссо занимается воспитаніемъ дѣтей только въ воображеніи; на дѣлѣ, собственныхъ дѣтей онъ растериваетъ, какъ дровосѣкъ сказки о мальчикѣ-съ пальчикѣ, ибо онъ—человѣкъ рѣдкой низости, коль скоро дѣло идетъ о томъ, чтобы заставить себя регулярно трудиться ради куска хлѣба ¹⁾.

1) *Id.* 141—142: Justement Rousseau est un bien excellent exemple de la confusion qu'on fait si souvent de la sensibilité avec les vertus actives, et des inductions fausses qu'on tire de celle-là à celles-ci. Quand il écrit, quand ses intérêts ou ses passions se taisent, Rousseau imaginairement épris de véracité courageuse, sera, plume en main, un sage héroïque. Mais, dans la vie, viennent les intérêts, les passions, il mentira, il calomnierá. Que ce Romain ait à déménager, ce sera un gros souei et des nuits sans sommeil. Qu'une femme charmante qui est peut-être pour lui, surtout une

Если бы,—продолжаетъ Лакомбъ,—представить Гюго хватающимся за перо тотчасъ послѣ смерти его дочери, выискивающимъ подходящаго размѣра, гоняющимся за богатыми приемами, соблюдающимъ чередованіе мужскихъ и женскихъ приемъ, мѣняющимъ цезуру, заботящимся о переносахъ, избѣгающимъ зіянія, выбирающимъ метафоры, старательно исправляющимъ и перечеркивающимъ написанное,—это была бы отвратительная картина, которой публика была бы оскорблена ¹⁾. А между тѣмъ, поэты вовсе не превосходятъ замѣтнымъ образомъ другихъ людей ни постоянствомъ, ни преданностью, ни (когда представится случай) интенсивностью чувства скорби. Оставимъ въ сторонѣ любовь Данте къ Беатриче, любовь Петрарки къ Лаурѣ: то, что мы зна-

grande dame passe à sa portée, voilà sa raison, pis encore, sa probité qui s'en vont. Il trompera ses amis et leur écrira des lettres dignes de Tartuffe. Puis furieux contre lui-même, précisément parce qu'il est sensible, c'est-à-dire bon et juste après coup, il retombera sur ses amis et leur en fera porter la peine. Supposez, que nous ne sachions rien, absolument rien de Rousseau; nous n'avons que son *Emile*. Est-ce que nous ne concevriens pas Rousseau comme le modèle des pères? Rousseau n'élève des enfants qu'en idée; en fait, il perd les siens comme le bûcheron du Petit Poncet; parce qu'il est d'un rare lâcheté quand il s'agit de s'astreindre à un travail régulier de gagne-pain...

En résumé, la vraie bonté n'existe que par les actes; l'équité, vertu supérieure encore à la bonté, est également toute active. Même dans sa forme la plus haute, la sensibilité n'est que de la bonté intentionnelle. Espérance pour l'avenir, regret ou remords pour le passé, elle est proprement le rêve de la bonté. Le rêve, intention ou regret, ne peut tenir lieu de vertu effective, et il n'en garantit pas la présence.

¹⁾ Id. 143: Si je représentais Hugo saisissant sa plume aussitôt sa fille morte, et cherchant un rythme approprié, poursuivant des rimes riches, observant l'alternance des rimes masculines et féminines, variant la césure, ménageant des rejets, évitant l'hiatus, choisissant parmi les métaphores, corrigeant, raturant avec labour,—ce serait une image déplaisante. Le public en serait choqué.

емъ о Беатриче, едва ли предвидѣнное самимъ Данте, и о Лаурѣ, замужней женщиной и матери многочисленнаго семейства,—заставляетъ насъ думать, что онѣ были скорѣе поэтическими образами, чѣмъ предметами реальной любви (замѣтимъ, мимоходомъ, что если бы это было доказано, то было бы очень важно). Нѣтъ, возьмемъ для примѣра только людей новаго времени, какъ болѣе извѣстныхъ. Можно ли отмѣтить, на примѣръ, у Мильтона, Байрона, Гёте, Ламартина, Гюго такую любовную страсть, которая бы въ какомъ-либо отношеніи переступала обычную норму?... Что же касается общихъ идей, неожиданныхъ переходовъ, блестящихъ выраженій, то все это говоритъ объ умѣ, свойствахъ интеллекта, а не сердца. Напротивъ, какой-нибудь приказчикъ, или швейка способны страдать отъ любви вплоть до отказа изъза нея отъ жизни, какъ отъ злой отравы,—но это не сдѣлаетъ ихъ поэтами, ибо въ такой любви очень много сердца, но нѣтъ вовсе ума ¹⁾.

Прекрасныя иллюстраціи своихъ положеній Лакомбъ даетъ на примѣръ сценическаго творчества. Актеръ создаетъ совершенное подобіе, имѣющее цѣлю, дѣйстви-

¹⁾ Id. 146—147: Les poètes ne dépassent sensiblement les autres hommes ni par la constance, ni par le dévouement, ni quand le cas y échoit, par la douleur. Laissons de côté l'amour de Dante pour Béatrix, l'amour de Pétrarque pour Laure de Noves; ce que nous savons de Béatrix à peine entrevue par Dante, de Laure, mariée et mère d'une nombreuse famille, nous porterait à croire que celles-ci furent plutôt des thèmes poétiques que des objets d'amour réel; et remarquons en passant, que si cela était prouvé, ce serait grave. Non, ne prenons que les modernes mieux connus. Aperçoit-on dans l'existence de Milton, de Byron, de Goethe, de Lamartine, de Hugo, une affection amoureuse, qui par quelque côté ait excédé la mesure ordinaire?..

Or, idées générales, rapports imprévus, expressions brillantes, tout cela relève de l'esprit, des facultés intellectuelles, non du coeur. Un commis de magasin, une grisette, pourraient souffrir d'amour jusqu'à en rejeter la vie comme un poison, ils ne seront pas poètes pour cela; le coeur a beau y être, l'esprit n'y est pas.

тельно, обмануть публику. Публика говоритъ: „Какъ этотъ актеръ чувствуетъ, какая у него душа!“ Да, конечно; но только онъ чувствуетъ совсѣмъ не такъ, какъ вамъ это кажется. Актеръ выражаетъ что-либо извѣстнымъ образомъ не потому, что это чувствуетъ; но чувствуетъ по мѣрѣ того, какъ что-либо выражаетъ, и постольку, поскольку выражаетъ; волнуя васъ, онъ самъ волнуется, но въ гораздо меньшей степени: достаточно сильно для того, чтобы сообщить увлеченіе своей игрѣ, но не настолько, чтобы лишитъ свой умъ строгой ясности, которая необходима актеру и безъ которой соотношенія между внѣшними проявленіями и эмоціей, ими воспроизводимой, были бы тотчасъ забыты, утеряны. Словомъ, чувствительность актера идетъ совершенно обратнымъ порядкомъ въ отношеніи къ обычной чувствительности: въ жизни чувствуютъ, и потому говорятъ, въ искусствѣ же говорятъ, и соотвѣтственно этому чувствуютъ, въ силу *обратнаго дѣйствія внѣшнихъ знаковъ*, или, иначе, *самовнушенія* (auto-suggestion)¹⁾.

Вотъ, напримѣръ, Тальма: вчера онъ былъ Сидомъ или Поліевктомъ, а сегодня удивительнымъ образомъ передаетъ бѣшенство, ненависть, человѣкоубійственные замыслы въ роли Нерона, Ореста, Отелло. Съ какимъ же изъ этихъ характеровъ онъ имѣетъ наибольшее

1) Id. 150: Il compose ainsi un simulacre exacte, qui doit tromper en effet le public. Le public dit: „Comme cet acteur sent, quelle âme.“ Oui, sans doute; mais pas comme vous l'entendez. L'acteur ne s'exprime pas ainsi parce qu'il sent; mais il sent à mesure qu'il s'exprime; il s'émeut lui-même, comme il vous émeut, mais plus faiblement par exemple; juste assez pour donner de la chaleur à son jeu, pas assez pour ôter à son esprit la lucidité rigoureuse dont l'acteur a besoin, et sans laquelle les rapports des signes extérieurs à l'émotion qu'ils représentent seraient bientôt oubliés, perdus. En somme, la sensibilité de l'acteur marche au rebours de la sensibilité ordinaire. Dans la vie on sent et on parle; en art on parle et on sent à mesure par *réaction du signe*.

сродство? Или они ему родственны всё сразу? — Вотъ Рашель: сегодня вечеромъ она поразительно изображаетъ Гермиону, ревнивую до мысли объ убійствѣ и, сверхъ того, въ достаточной степени порочную; а завтра она не менѣе поразительна въ роли Полины, женщины высокаго благородства,—особенно въ заключительной сценѣ: „Я знаю, я вѣрю, я—христіанка“. То были (я самъ ее видѣлъ, я помню это,—говорить Лакомбъ) поза, жестъ, выраженія, взглядъ—религіознаго экстаза. Эта маленькая жидовка, съ вульгарными замашками, по виду, чувствовала какъ тѣ христіанки, что вызывали на поединокъ львовъ. И вы не хотите установить рѣзкое различіе между чувствованіемъ дѣйствительныхъ мученицъ и чувствованіемъ Рашели?—Что до меня, то, мнѣ кажется, я имѣю критерій, въ достаточной степени совершенный: между ними такое же разстояніе, какое имѣется между извѣстнымъ дѣйствіемъ, которое мы весьма мало способны совершить, съ одной стороны, и представленіемъ этого дѣйствія, которое всё мы можемъ себѣ составить, хотя и съ очень различной степенью совершенства,—съ другой. Объясняя Легуве, почему она такъ необыкновенно хорошо играла въ одинъ изъ вечеровъ, Рашель сказала ему: „Мой голосъ *околдовалъ* мой слухъ“. Придя къ Дидро, одинъ изъ его друзей засталъ его въ слезахъ: „Что съ вами? Какое у васъ горе?—«Никакого, я плачу надъ одной сказкой, которую пишу сейчасъ».—Обѣ эти исторіи, представляютъ, въ существѣ, одинъ и тотъ же фактъ,—фактъ вполне эстетическаго свойства.

Такъ Лакомбъ приходитъ къ заключенію, что вѣрить въ какую-то необыкновенную чувствительность поэта,—заблужденіе. Конечно,—замѣчаетъ онъ,—найдутся многіе,—я въ этомъ увѣренъ,—которые готовы будутъ сказать по этому случаю такъ: „Если поэтъ не чувствуетъ сильнѣе другихъ, онъ меня обманываетъ, онъ—лгунъ, или, по меньшей мѣрѣ, шарлатанъ“.—Нѣтъ, это

не такъ: искренность поэта тугъ не при чемъ, ибо для того, чтобы что-либо выразить, ему необходимо всякій разъ до извѣстной степени чувствовать ¹⁾. Съ поэтомъ происходитъ та же исторія, что ежедневно имѣетъ мѣсто въ дѣятельности адвоката: онъ начинаетъ свою защиту въ судѣ, мало вѣря въ невиновность своего кліента. Нужды нѣтъ!—Онъ дѣлаетъ усиліе, чтобы найти подходящіе доводы, т. е. доказательства или, по крайней мѣрѣ, вѣроятности невиновности. И часто онъ достигаетъ того, что этимъ доказательствамъ поддается не

1) Id. 152—154: Cependant voici Talma, qui hier, était le Cid ou Polyeucte et qui, aujourd'hui, rend à merveille la fureur, la haine, les desseins homicides, qui est Néron, Oreste, Othello. Avec quel de ces personnages a-t-il le plus d'affinité, ou en a-t-il avec tous à la fois? Voici Rachel: ce soir elle est admirablement Hermione, jalouse jusqu'à la pensée du meurtre, une assez mauvaise nature au demeurant; demain, non moins admirable dans Pauline, une haute nature; admirable surtout dans le scène finale: „Je sais, je crois, je suis chrétienne”. Alors (je l'ai vu, je m'en souviens) c'était l'attitude, le geste, l'accent, le regard de l'extase religieuse. Ainsi cette petite juive, aux mœurs vulgaires, sentait en apparence comme ces chrétiennes qui défèrent les lions. Entre le sentiment des martyres réelles et le sentiment de Rachel ne voulez-vous pas décidément mettre une différence? Pour moi, il me semble, que j'ai la mesure assez exactement: c'est toute la distance qu'il y a entre tel acte que nous sommes bien incapables d'accomplir, et le rêve de cet acte, que tous nous pouvons concevoir, à des degrés très différents.

Rachel, expliquant à Legouvé comment elle avait extraordinairement bien joué un certain soir, lui disait: „Ma voix *enchantait* mes oreilles”. Un ami visitant Diderot, le trouve en larmes. „Qu'avez-vous? quel chagrin?—Rien, je pleure d'un conte que je me fais”. Ces deux histoires sont au fond la même, et celle de tout artiste. Beaucoup de gens seraient, je crois, assez disposés à dire: „Si le poète ne sent pas plus que les autres, il m'en impose, c'est un menteur, ou au moins un charlatan”. Non, la sincérité du poète n'est pas en cause, puisque pour exprimer il faut toujours qu'il ait senti à quelque degré... Croire à la sensibilité extraordinaire du poète est une erreur à mon avis.

судья, а самъ онъ, адвокатъ. Первый человекъ, котораго онъ убѣждаетъ,—и порой единственный,—это онъ самъ: справедливое возмездіе со стороны слова,—хотѣлъ бы я сказать ¹⁾).

Писатель, по мнѣнію Лакомба, находится въ положеніи, очень аналогичномъ съ положеніемъ зрителя въ театрѣ. Когда зритель слушаетъ пьесу, онъ, можно сказать, переживаетъ безкорыстные моменты; но когда тотъ же человекъ живётъ, дѣйствуетъ, онъ обыкновенно движимъ какимъ-нибудь изъ нашихъ интересовъ — деньгами, честолюбіемъ, любовью: отсюда-то и пронстекаетъ огромное различіе между человекомъ въ моменты его творчества и человекомъ въ его отношеніи къ своему ближнему, въ каждодневной жизни. Не станете же вы судить о вашемъ сосѣдѣ въ театрѣ по его литературнымъ эмоціямъ и размышленіямъ и выводить изъ нихъ рѣшительныя заключенія о томъ, что вашъ сосѣдъ могъ сдѣлать въ прошломъ, или о томъ, что онъ способенъ совершить въ будущемъ ²⁾).

1) Id. 159: C'est l'histoire journalière de l'avocat: il commence à plaider, peu sûr de l'innocence de son client. N'importe! il fait effort pour trouver des moyens, c'est-à-dire les preuves ou au moins les probabilités de l'innocence. Il arrive souvent qu'à ces preuves le juge résiste, et non pas lui avocat. La première personne qu'il persuade, et parfois la seule, c'est lui-même: juste revanche de la parole, ai-je envie de dire.

2) Id. 158: L'écrivain se trouve dans une situation, qui a une grande analogie avec celle du spectateur au théâtre. Quand il écoute une pièce, ce spectateur est, pourrait on dire, dans ses moments de désintéressement; lorsque le même homme vit, agit, il est ordinairement mû par l'un quelconque de nos intérêts, argent, honneur, amour: d'où une différence énorme entre l'homme en ses moments d'auteur, et l'homme en rapport avec son prochain, dans la vie de tous les jours. Vous ne jugerez pas de votre voisin au théâtre, d'après ses émotions, ses réflexions du moment; vous ne tirerez pas de celles-ci des conclusions fermes sur ce que ce voisin a pu faire dans le passé, et est capable de faire dans l'avenir.

Одинъ изъ русскихъ эстетиковъ, занимавшійся той же проблемой, кн. С. Волконскій, справедливо удивляется, какъ могъ даже возникнуть вопросъ о томъ, насколько эстетическая отзывчивость должна или можетъ идти объ руку съ чуткостью къ добру и злу. Ему подобный вопросъ кажется даже страннымъ: „вѣдь тотъ простой фактъ, что въ жизни существуетъ масса добродѣтельныхъ людей, которые никакихъ эстетическихъ стремленій не испытываютъ, казалось бы, дѣлаетъ совершенно естественнымъ существованіе обратныхъ примѣровъ; и тѣмъ не менѣе мы всегда склонны вѣрить въ добродѣтель таланта, мы всегда испытываемъ разочарованіе, когда узнаемъ что-нибудь безнравственно о художникѣ; но вѣдь мы же не удивляемся тому, что нравственный человекъ не артистиченъ—почему же намъ представляется чѣмъ-то такимъ ненормальнымъ отсутствіе нравственности въ художникѣ?“¹⁾... Подобный взглядъ, по мнѣнію автора цитируемыхъ строкъ, смѣшно даже опровергать, но, такъ какъ онъ существуетъ и даже весьма распространенъ, онъ, вмѣсто опроверженій, приводитъ извѣстный примѣръ изъ книги Оскара Уайльда, „Intentions“, гдѣ подъ заглавіемъ: „Перо, кисть и ядъ“ разсказывается жизнеописаніе англійскаго поэта Уэйнрайта.

Этотъ поэтъ (1794—1852), и вмѣстѣ съ тѣмъ прекрасный живописецъ, отравилъ нѣсколько человекъ какимъ-то сильнымъ ядомъ, привезеннымъ изъ Индіи, который онъ носилъ въ своемъ кольцѣ. Это былъ, по словамъ Уайльда, одинъ изъ самыхъ тонкихъ знатоковъ искусства своего времени; своими критическими статьями онъ много способствовалъ пробужденію пластическаго чувства, и артистическое движеніе Англійи почерпнуло значительную долю своей энергіи въ томъ подъемѣ духа,

¹⁾ Кн. С. М. Волконскій. Искусство и нравственность. „Вѣст. Евр.“ 1893, № 4, стр. 630.

который былъ вызванъ его дѣятельностью. Уэйнрайтъ первый понялъ, въ то время, когда вся Европа въ поискахъ за новымъ стилемъ воздвигала памятники фальшивой готики и искусственныя развалины,—что поднятіе пластическаго вкуса нужно искать въ возвращеніи къ стариннымъ образцамъ; онъ первый сталъ на практикѣ примѣнять тотъ эклектизмъ въ пластической обстановкѣ, который отличаетъ наше время. И этотъ чуткій цѣнитель красоты, который былъ способенъ страдать отъ непріятнаго сочетанія цвѣтовъ, былъ совершенно безразличенъ къ вопросамъ нравственности. Онъ отравляетъ своего опекуна и его жену, чтобы унаслѣдовать ихъ имѣніе, свою красавицу-своиченицу онъ отравляетъ, предварительно застраховавъ ея жизнь въ 18.000 фунтовъ стерлинговъ, и когда—уже послѣ того, что онъ попалъ, наконецъ, въ руки правосудія,—одинъ изъ его друзей, придя навѣстить его въ темницѣ, возмущается его поступкомъ, онъ пожимаетъ плечами и говоритъ: „Да, конечно, это было ужасно, но у нея были такія толстыя шиколотки!“¹⁾..

Теоретическое обоснованіе подобныхъ фактовъ, кажущихся странными лишь при поверхностномъ вниманіи, можно найти у современнаго французскаго эстетика, Paulhan'a. Для практическаго ума, говоритъ онъ, все является предметомъ индустріи, какъ для ученаго ума все есть предметъ науки, и такъ же точно для артистическаго ума все есть предметъ искусства,—но крайней мѣрѣ въ то время, когда эти качества дѣйствуютъ и преобладаютъ въ нихъ²⁾. Всѣ происшествія жизни мо-

¹⁾ Заимствую это изложеніе изъ той же статьи: стр. 630—631.

²⁾ *Fr. Paulhan*, op. cit. 75: Tout est objet d'industrie pour un esprit industriel, comme tout est objet de science pour un esprit scientifique, et tout est également objet d'art pour un esprit artiste, au moment, du moins, où ces qualités s'exercent et prédominent en eux.

гутъ быть разсматриваемы нами, соотвѣтственно нашимъ вкусамъ и нашимъ способностямъ, какъ предметъ искусства. Этотъ способъ ихъ созерцанія и ихъ воспроизведенія въ случаѣ надобности, для цѣлей созерцанія,—получилъ имя „неронизма” и нѣсколько лѣтъ назадъ заинтересовалъ умъ... Бѣжать за помощью или броситься въ цѣль во время пожара—это будетъ дѣйствіемъ соціальной личности; воспринимать этотъ пожаръ въ качествѣ мыслителя—значитъ просто наблюдать его, отыскивая его причины или же учитывая его послѣдствія, ибо въ этомъ случаѣ ничего не дѣлаютъ для того, чтобы помѣшать или способствовать пожару; воспринимать же его, въ качествѣ художника, значитъ созерцать его какъ зрѣлище, любоваться отблескомъ пламени, взлетомъ дыма, сіяніемъ сноповъ искръ... Съ точки зрѣнія общественности, конечно, далеко не одно и то же—поджечь ли большой городъ, чтобы обезпечить себя рѣдкимъ зрѣлищемъ или же разсматривать бѣгущаго съ разстрепанными отъ вѣтра волосами прохожаго, не оказавъ ему помощи. Но, въ существѣ дѣла, тенденція здѣсь одна и та же. Она заключается въ созиданіи себѣ зрѣлица и только лишь зрѣлица изъ всего того, что является міромъ живой дѣйствительности, изъ всего того, что служитъ радостью или страданіемъ для другихъ.

Каждый, по своему, будетъ развлекаться, какъ зрѣлищемъ, счастьемъ, либо несчастьемъ ближняго, маленькими интригами, которыя сумѣетъ уловить, но въ которыя избѣгнетъ вмѣшаться, скудными происшествіями каждодневной жизни, либо превратностями политики, авантюрами, измѣняющими отношенія народовъ, войнами и мирными конгрессами. Человѣкъ, въ которомъ преобладаетъ эта склонность къ эстетическому созерцанію, будетъ интересоваться всѣми этими вещами или нѣкоторыми изъ нихъ, какъ театральнымъ представленіемъ. Ихъ реальность имѣетъ для него значеніе лишь постольку, поскольку упорочиваетъ его впечатлѣніе и дѣлаетъ

его живѣе, болѣе жгучимъ или болѣе сладостнымъ. Можетъ случиться также, что онъ самъ вызоветъ тамъ, гдѣ онъ волнуется, нѣкоторыя происшествія, которыя его интересуютъ. Такъ, объ одномъ романистѣ разсказываютъ, что онъ любилъ въ посѣщаемыхъ имъ домахъ мало по малу доводить ребѣнка до того, что онъ опрокидывалъ лампу. Это могло быть пріемомъ психолога, либо заинтересованнаго наблюдателя, но это могло быть также безкорыстной позой художника артиста¹⁾.

1) Id. 81 — 83: Tous les événements de la vie peuvent être considérés par nous selon nos goûts et nos aptitudes, comme une matière d'art. Cette façon de les contempler, c'est ce que l'on a appelé le „néronisme“, et cela a intéressé les esprits il y a quelques années... Devant un incendie, ce sera agir en être social que d'aller chercher des secours ou de se mettre à la chaîne, en sachant que de l'observer simplement en recherchant les causes, ou en en prévoyant des conséquences qu'on ne fait rien pour empêcher ou favoriser, en artiste que de le contempler comme un spectacle, d'admirer, les reflets de la flamme, la montée de la fumée, l'épanouissement des gerbes d'étincelles...

Ce n'est pas une même chose, au point de vue social, que de faire mettre le feu à une grande ville pour s'assurer un spectacle rare ou de regarder courir, sans lui venir en aide, un passant décoiffé par le vent. Mais au fond la tendance est la même. Elle consiste à faire un spectacle et un simple spectacle de ce qui est le monde réel, de ce qui est la joie ou la souffrance d'autrui...

Chacun selon ses goûts se réjouira de tel ou tel spectacle, du bonheur ou du malheur d'autrui, des petites intrigues qu'il pourra surprendre et auxquelles il évitera de se mêler, des événements mesquins de la vie de tous les jours, ou des vicissitudes de la politique, des aventures qui modifient les rapports des peuples, des guerres et des congrès pacifistes. L'homme en qui domine la tendance à la contemplation artistique s'intéressera à toutes ces choses ou à quelques-unes d'entre elle comme à une pièce de théâtre. Leur réalité ne lui importe qu'en ce qu'elle assure son impression et la rend plus vive, plus cuisante ou plus douce. Il se peut aussi qu'il provoque, dans la sphère où il s'agit, quelques-uns des événements, qui l'intéressent. On raconte, d'un romancier qu'il se plaisait dans

Если разобраться во всѣхъ подобныхъ фактахъ, какъ таковыхъ, то, по мнѣнію Paulhan'a, мы увидимъ въ нихъ въ точности образъ Нерона передъ пожаромъ Рима. Въ самомъ дѣлѣ, сущность ихъ заключается въ томъ, что реальный міръ, въ которомъ мы живемъ, въ которомъ борются другіе люди, разсматривается какъ міръ воображаемый, созданный съ единственной цѣлью— доставить намъ матеріалъ для созерцанія... Тотъ, кто наслаждается такимъ образомъ, воспринимая всѣ вещи эстетически, есть въ подлинномъ смыслѣ слова *дилеттантъ*. Дилеттантизмъ же діаметрально противоположенъ предвзятой точкѣ зрѣнія моралиста" 1).

Отсюда для Paulhan'a ясно, что всякое дѣйствіе, поскольку оно морально, поскольку оно подчиняетъ искусство и всѣ его средства цѣли, чуждой искусству,—не эстетично, даже антиэстетично... Съ точки зрѣнія искусства и для чистаго художника мораль есть родъ без-

les maisons qu'il fréquentait, à amener peu à peu, un enfant à renverser une lampe. Cela pouvait être une attitude de psychologue, ou d'observateur intéressé, cela pouvait être aussi l'attitude désintéressé d'un artiste...

1) Id. 253 — 255: Mais si nous examinons le procédé en lui-même, nous voyons qu'il est exactement celui de Néron devant l'incendie de Rome. Il consiste, en effet, à traiter un monde réel où nous vivons, où se débattent aussi les autres hommes, comme un monde fictif créé pour le seul usage de notre contemplation..

Celui qui se complait ainsi à prendre toutes choses par le côté artistique est proprement ce que l'on appelle un dilettante...

Le dilettantisme est diamétralement opposé à la préoccupation du moraliste...

Какъ на реализацію такого міровоззрѣнія, Paulhan указываетъ на „длинную и тяжеловѣсную, хотя мѣстами забавную, шутку“ *Th. de Quincey*, подъ заглавіемъ: „Объ убійствѣ, разсматриваемомъ какъ одно изъ изящныхъ искусствъ“ (Id. 255 n: On peut voir cette attitude réalisée dans la plaisanterie longue et lourde, quoique amusante par endroits, de Th. de Quincey: *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*).

нравственности, особая безнравственность, соответствующая профессиональной нравственности художника. Она может быть полезна и даже необходима, но не лишена интереса принять ее за то, что она есть ¹⁾.

6.

„Что такое поэт? Чего онъ стоитъ? Что онъ дѣлаетъ? Это — болтунъ...” Эти слова Байрона прекрасно опредѣляютъ сущность того, чѣмъ художественная „дѣятельность” отличается отъ дѣятельности, какъ таковой. Эстетическая эмоція, лежащая въ основѣ ея, есть отрицаніе дѣйствія, и не только дѣйствія, но и дѣйствительнаго чувства.

Эти два момента причинно одно съ другимъ связаны, ибо, гдѣ нѣтъ реальнаго чувства, тамъ не только не можетъ быть дѣйствія, но всякая попытка къ дѣйствию парализуется сознаниемъ того, что все это лишь игра, ни къ чему не обязывающая, ничего не требующая. Чѣмъ *эстетичнѣе* чувство, тѣмъ менѣе оно *чувство* и тѣмъ, значитъ, оно *бездѣятельнѣе*. Здѣсь проявляется общій законъ, въ силу котораго мысль, сознание убиваетъ чувство и парализуетъ дѣйствіе.

„Oh! que j'ai passé une bonne soirée, que je me suis donc amusée! J'ai pleuré tant le temps!... — вотъ какимъ языкомъ говоритъ *эстетическое* чувство: самыя слезы — для него наслажденіе, ибо это — тѣ слезы, которыя не

¹⁾ Id. 250: En tant qu'elle (action) a été morale elle n'a pas été artistique, elle a été antiartistique, en ce qu'elle a subordonné l'art et tous ses moyens à une fin étrangère à l'art... Au point de vue de l'art et pour l'artiste pur, elle (la morale) est une manière d'immoralité, l'immoralité spéciale correspondant à la moralité professionnelle de l'artiste. Elle peut être utile, et même indispensable, mais il n'est pas sans intérêt de la prendre pour ce qu'elle est.

имѣютъ ничего личнаго, не требуютъ вовсе сожалѣнія, но освобождаютъ насъ отъ страданія, причиняемаго потребностью удивляться и любить¹⁾. „Часто я завидовалъ даже долѣ пастуха,—говоритъ Шатобрианъ въ „Рене“... Я слушалъ его грустные напѣвы, которые напоминали мнѣ, что природное пѣніе человѣка во всѣхъ странахъ исполнено грусти, даже когда оно выражаетъ счастье. Наше сердце — неполный инструментъ, лира, на которой недостаетъ струнъ, и мы принуждены брать звуки радости въ тонѣ, посвященномъ вздохамъ”.

Но думалъ ли онъ, что эта пѣсенная грусть — есть тоже счастье, не менѣе необходимое нашему сердцу, чѣмъ счастье дѣйствительное? Если мы часто беремъ звуки радости въ тонѣ, посвященномъ вздохамъ, то совсѣмъ не потому, чтобы въ нашемъ сердцѣ не хватало струнъ, но лишь потому, что эта грусть имѣетъ свою сладость, которую такъ красиво воспѣвалъ Петрарка. Самъ тонкій художникъ, онъ прекрасно понималъ, какое наслажденіе могутъ дать *безкорыстныя* слезы, разряжающіяся въ „сладкихъ звукахъ”, или, обратно, „сладкіе звуки”, переходящіе въ слезы. „Прежде я пѣлъ, теперь я плачу,—признавался онъ; но не меньшую сладость нахожу я въ слезахъ, чѣмъ въ пѣсняхъ”:

Cantai, or piango e non men di dolcezza
Del pianger prendo che del canto presti.

Онъ даже „искалъ возможности рыдать“ (pianger cercare), ибо „вѣчно плакать — для него величайшее наслажденіе“ (lagrimar sempre è il mio sommo diletto).

Понималъ онъ также и то, что ни въ этихъ слезахъ, ни въ этихъ звукахъ, такъ тѣсно другъ съ другомъ связанныхъ, такъ необходимыхъ другъ другу, нѣтъ ничего трагическаго, ибо въ нихъ такъ мало реальнаго.

¹⁾ М-те де Сталь. О Германіи.

„Кто можетъ сказать, какъ онъ страдаетъ, тотъ — въ маломъ пламени“:

Chi può dir com'egli arde, è in picciol fuoco...

Онъ можетъ страдать и умирать и изнемогать, но нѣтъ подъ луной состоянія лучше его: такъ сладокъ корень его горечи:

Arda o mora, o languisca, un più gentile
Stato del mio non è sotto la luna
Si dolce del mio amaro la radice...

Эстетическая эмоція, выражающаяся въ художественныхъ образахъ, есть *громоотводъ*: она предохраняетъ насъ отъ серьезныхъ послѣдствій, какія имѣла бы *реальная* эмоція того же порядка. „Аристотель, — говоритъ Ницше, — какъ извѣстно, видѣлъ въ состраданіи болѣзненное и опасное состояніе, на помощь которому полезно приходитъ отъ времени до времени какимъ-нибудь очистительнымъ средствомъ: трагедію онъ понималъ именно какъ *очистительное*. Исходя изъ инстинкта жизни, дѣйствительно, слѣдовало бы искать средства противъ такого болѣзненного и опаснаго скопленія состраданія, какое наблюдается, напр., у Шпенгера и, къ сожалѣнію, у большинства писателей и артистовъ унадка, отъ Петербурга до Парижа, начиная Толстымъ и кончая Вагнеромъ, — найти средство проколоть нарывъ для того, чтобы онъ *лотнулъ*... Нѣтъ ничего нездоровѣе среди нашей нездоровой современной атмосферы, чѣмъ жалость. Быть *здѣсь* врачомъ, быть *здѣсь* безопаснымъ, дѣйствовать *здѣсь* хирургическимъ ножомъ — въ этомъ заключается наша работа, наша любовь къ человѣчеству, въ этомъ выразится, что мы философы, что мы гиперборейцы”¹⁾.

¹⁾ Ницше. Отрывки изъ книги объ Антихристѣ 275—276.

Какъ странно, что именно Ницше не могъ догадаться, что искусство Толстого и Вагнера — это, вѣдь, и есть искомое имъ очистительное „средство противъ болѣзненного и опаснаго скопленія состраданія“, нужное и необходимое человѣчеству, полезное, но въ то же время и вредное. И тотъ, кто первый указалъ на эту полезную роль искусства, какъ катарсиса, очищенія отъ страстей, какъ будто намѣтилъ уже и ту отрицательную роль, которую ему приходится играть въ жизни. Продукты подражанія всѣмъ доставляютъ удовольствіе, — училъ онъ, и въ доказательство приводилъ то, что происходитъ въ обыденной жизни: на что мы въ дѣйствительности смотримъ съ отвращеніемъ, точнѣйшія изображенія того мы разсматриваемъ съ удовольствіемъ, какъ, напр., изображенія отвратительныхъ животныхъ и труповъ¹⁾. „Художественное искусство, — повторяетъ ту же мысль современный нѣмецкій эстетикъ, — открываетъ свое преимущество именно въ томъ, что оно прекрасно описываетъ тѣ вещи, которыя въ природѣ были отвратительными или безобразными“²⁾.

Или, какъ это передалъ въ изящной формѣ вѣрный ученикъ Аристотеля, этотъ „poète du bon sens“, Буало:

Il n'est point ni Serpent, ni de Monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.

Психологія эстетическаго чувства открываетъ намъ секретъ этого различія воспріятія — того, что *существуетъ* въ дѣйствительности, и того, что *воспроизведено* въ

¹⁾ Περὶ ποιητικῆς 4, 1448в (Аппельротъ 7): Το χαίρειν τοὺς μιμήματι πάντας, σημείον δὲ τοῦτο εἰ συμβαίνειν ἐπὶ τῶν ἔργων ἢ γὰρ ἀπὸ λεπτοῦς ὁρᾶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡχρίβορμένας χαίρομεν θεωροῦντες, ὅσον θηρίων τὰ μέρη τῶν ἀτιμωτάτων καὶ νεκρῶν.

²⁾ Прѣльса. Эстетика 184.

искусствѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ она обнаруживаетъ передъ нами и ту отрицательную роль, о которой сказано выше. Слабость искусства въ томъ, что эстетическія чувства— не настоящія чувства, и моральное вліяніе искусства становится сомнительнымъ, такъ какъ вызываемыя имъ чувства не ведутъ къ тѣмъ поступкамъ, къ какимъ вели бы тѣ же реальныя чувства ¹⁾). „Сочувствіе къ изображаемому страданію шевелитъ, заставляетъ „играть” въ насъ лучшія человѣческія чувства, даетъ намъ возможность почувствовать въ себѣ человѣка, въ лучшемъ смыслѣ этого слова; а въ то же время это сочувствіе не обязываетъ насъ ни къ чему: намъ не приходится ни заступаться за обиженныхъ, ни дѣлиться съ бѣдными и т. п.” ²⁾). Отсюда — „вѣра въ благотѣльное дѣйствіе искусства на человечество сильно подкапывается тѣмъ, что чувства, вызываемыя искусствомъ, не настоящія, а эстетическія, это есть игра чувствъ, и негодяй, проливши слезы въ театрѣ надъ жертвою злодѣйства и почувствовавши приятную эмоцію отъ яко-бы испытаннаго человѣческаго чувства, придя домой, спокойно будетъ продолжать свои негодѣйства”. Ясно, что въ этомъ отношеніи едва ли можно возлагать большія надежды на воспитательное значеніе искусства ³⁾).

Въ самомъ дѣлѣ, „вѣдь мы не кидаемся на помощь того, кого на сценѣ истязуютъ; мы не собираемъ послѣднихъ нашихъ денегъ, чтобы выручить изъ бѣды погибающее семейство; мы не бросаемся вмѣстѣ съ Дездемоной къ ногамъ Отелло, чтобы крикнуть ему въ лицо, что Яго лжетъ, что платокъ попалъ въ руки Кассіо безъ ея вѣдома, а вѣдь мы бы могли однимъ словомъ прекратить страданія этихъ любящихъ существъ. Но если

¹⁾ Вальтеръ. Въ защиту искусства 12.

²⁾ Ib. 12—13.

³⁾ Id. 41.

бы мы и могли и захотѣли, — кому бы мы помогли? — Вѣдь они не существуютъ, вѣдь это вымыселъ, зачѣмъ же и помогать имъ? Изъ всего, что здѣсь въ театрѣ происходитъ, только одно реально существуетъ — наше волненіе, изъ котораго мы никакимъ активнымъ движеніемъ выйти не можемъ; да наконецъ мы и не желаемъ выходить изъ него: мы за тѣмъ и пришли въ театръ, чтобы испытать его, мы его искали, и намъ было бы обидно, если бы актеръ намъ его не далъ.

Отсюда уже ясно обрисовывается разница страсти въ жизни и страсти въ театрѣ. Въ жизни страсть есть начало, толчокъ, это нѣчто переходное, на чемъ мы даже не останавливаемся, потому что когда она намъ причиняетъ страданіе, — мы стремимся ее погасить въ дѣйствіи, когда она намъ доставляетъ наслажденіе, — мы стремимся ее удовлетворить въ дѣйствіи; страсти въ театрѣ неудовлетворимы, это ясно изъ предыдущаго, но таковъ же удѣлъ всѣхъ эстетическихъ вождельній вообще. Всѣ волненія, вызываемыя искусствомъ, неугасимы; они могутъ утихнуть, потому что перестаетъ на насъ дѣйствовать тотъ предметъ, который ихъ вызвалъ, но естественнымъ ходомъ развитія они не могутъ прекратиться; всякое вожделеніе удовлетворяется обладаніемъ, красота же обладанію не поддается; отсюда та неутолимость эстетическихъ стремленій, которою они отличаются отъ всѣхъ жизненныхъ страстей; эстетическое наслажденіе состоитъ не въ удовлетвореніи страсти, но въ поддержаніи ея; это — голодъ безъ насыщенія, горѣніе безъ сгорания.

Итакъ, страсти, возбуждаемыя театральнымъ представленіемъ, неудовлетворимы, потому что страсть, вызываемая жизнью, удовлетворяется дѣйствіемъ; эстетическая же страсть, вызываемая изображеніемъ жизни, по существу исключаетъ всякій переходъ въ дѣяніе, она бездѣятельна, а потому въ тотъ моментъ, когда возникаетъ и пока длится, — она для жизни бесплодна. Въ то

время, какъ страсть житейская есть нѣчто такое, изъ чего мы стремимся выйти, страсть въ театрѣ есть сама себѣ цѣль, это есть среда, въ которой мы пребываемъ, и пребываніе въ которой намъ доставляетъ наслажденіе,—вотъ новое отличіе сценическихъ волненій: какое бы грустное зрѣлище передъ нами ни происходило, какія бы горячія слезы мы ни проливали,—мы въ это время не страдаемъ, а наслаждаемся, потому что если бы театръ причинялъ намъ страданіе, то мы бы давно перестали ходить въ него. Мы плачемъ, но мы не уязвлены, мы соболѣзнуемъ, но намъ не больно; подобно тому, какъ если бы мы могли подойти къ подводному міру и сквозь хрустальную доску гигантскаго акваріума смотрѣть на копомящихся за нею гадовъ,—такъ смотримъ мы на развертывающуюся предъ нами картину человѣческихъ страданій: жгучесть ихъ прикосновенія ослаблена, ядовитость ихъ нейтрализована; осталась одна возбуждательность, а всякое возбужденіе жизненныхъ функцій само по себѣ пріятно, и мы ему отдаемся"... Отсюда вытекаютъ слѣдующія характерныя черты, которыми эстетическія страданія отличаются отъ реальныхъ: ихъ *безкорыстіе*—потому что они не вызываются соображеніями пользы; ихъ *безплодность*—потому что они не переходятъ въ дѣйствіе; ихъ *безпредметность*—потому что они направлены на вымыселъ; ихъ *безболѣзненность*—потому что они не уязвляютъ, но доставляютъ наслажденіе ¹⁾).

Не трудно видѣть, какими вредными послѣдствіями для активности челоуѣка грозитъ такой характеръ эстетическихъ переживаній, при достаточной ихъ напряженности. Чѣмъ интенсивнѣе эти переживанія, тѣмъ сильнѣе опасность атрофіи его воли, его актуальности. Чѣмъ

¹⁾ Кн. С. М. Волконскій. Искусство и нравственность. „Вѣстн. Евр.“ 1893 № 4, стр. 639—640.

болѣ чувство *эстетично*, тѣмъ болѣ оно *анэстетично* (anesthétique) ¹⁾. „Одинъ изъ характерныхъ недостатковъ, которому быстро поддается тотъ, кто слишкомъ исключительно живетъ для искусства,—справедливо замѣчаетъ Гюйо,—это способность видѣть и сильно чувствовать въ жизни только то, что, какъ ему кажется, легко *изобразить* при помощи искусства, что немедленно можетъ перейти въ область вымысла. Мало по малу искусство у такого лица беретъ верхъ надъ дѣйствительной жизнью; всякій разъ, когда онъ тронутъ, онъ сводитъ свою эмоцію къ практической цѣли: къ интересамъ своего искусства; онъ не чувствуетъ болѣ для того, чтобы чувствовать, а для того, чтобъ воспользоваться этимъ ощущеніемъ и передать его своимъ творчествомъ. Онъ напоминаетъ профессиональнаго актера, у котораго всякій жестъ, всякое слово теряетъ свой непосредственный характеръ, становится просто мимикой; таковъ Тальма, прислушивающійся къ своимъ рыданіямъ и старающійся извлечь пользу даже изъ крика искренней скорби, вырвавшася у него послѣ смерти сына” ²⁾.

Мало того: даже когда дѣло идетъ о страстяхъ благородныхъ и великодушныхъ, искусство представляетъ еще ту опасность, что, изображая ихъ симпатическими, оно даетъ имъ внѣ живой дѣйствительности пищу, которой онѣ не могутъ удовольствоваться. Такъ, легко быть добрымъ, героичнымъ, великодушнымъ, когда читаешь произведенія, которыя изображаютъ мужество, героизмъ и великодушіе! Но когда дѣло идетъ о томъ, чтобы осуществитъ въ свою очередь прекрасныя качества, которыя насъ восхищали, то возможно, что упражненіе способностей чистаго воображенія ослабитъ упражненіе активныхъ способностей и что въ концѣ концовъ мы удовлетворимся платонической любовью къ моральнымъ и

1) Терминъ Шербюлье: Искусство и природа 42.

2) Гюйо. Иск. съ воц. точки зр. 94.

соціальнымъ добродѣтелямъ. Во всякомъ случаѣ это разслабляющее вліяніе искусства часто наблюдалось на народахъ, которые, вслѣдствіе чрезмѣрнаго упражненія своего воображенія и созерцательныхъ способностей, теряютъ иногда способность къ дѣйствию”¹⁾.

„Обыкновенно бываетъ такъ, что актёръ, при всемъ своемъ желаніи снова стать человѣкомъ, зажить реальной, а не призрачной жизнью, долженъ съ грустью признаться, что неспособенъ испытывать настоящія страсти. Такова мысль разсказа Виллье де Лиль-Адана—„Желаніе быть человѣкомъ”. Актёръ Пинсонъ всю жизнь „разыгрывалъ страсти другихъ, никогда не испытывая ихъ самъ”. Онъ былъ только „тѣнью”. И вотъ онъ хочетъ снова стать человѣкомъ. Онъ совершаетъ поджогъ, чтобы испытать реальныя угрызения совѣсти, а не тѣ призрачныя, которыя онъ воспроизводилъ на сценѣ. Но увы! онъ не испытывалъ ровно ничего. Совѣсть не кричала ему никакихъ укоровъ. Онъ не видѣлъ ни единого призрака. Получивъ мѣсто сторожа на маякѣ, онъ въ отчаяніи портилъ сигналы, въ надеждѣ потопить какое-нибудь судно, чтобы только ускорить появленіе угрызений совѣсти. Напрасный трудъ. Они не приходили. И старый скоморохъ умеръ, продолжая „съ напыщенной страстностью декламировать про свою жажду увидѣть призраки, не замѣчая, что онъ самъ давно превратился въ призракъ”.

Если же актеру и удаётся снова стать человѣкомъ, онъ долженъ убѣдиться въ томъ, что его призрачныя страсти цѣнятся больше его настоящихъ чувствъ. Въ этомъ трагедія Сибиллы Вэнъ въ романѣ Уайльда „Портретъ Доріана Грея”. Пока она не любила Доріана, она была превосходной исполнительницей шекспировскихъ героинь, а когда она узнала истинную страсть, она по-

¹⁾ Id. 457—458.

чувствовала отвращеніе къ сценѣ. „Пока я не знала васъ,—говоритъ она Доріану,—въ моей жизни игра была единственной дѣйствительностью. Я жила только въ театрѣ. Размалеванныя кулисы были для меня вселенной. Я не знала ничего, кромѣ тѣней. Вы научили меня, что такое дѣйствительность на самомъ дѣлѣ. Возьмите меня отсюда. Я могла изображать страсть, которую я не чувствовала, но я не могу изображать той, которая меня сжигаетъ, какъ огонь”. Но Доріана Грея интересуетъ актеръ, а не человѣкъ, и его отказъ отъ Сибиллы является причиной ея самоубійства. „Эта дѣвушка,—утѣшаетъ его лордъ Генри,—никогда въ дѣйствительности не жила, и потому въ дѣйствительности она никогда не умирала. Если хотите, скорбите объ Офеліи, посыпайте пепломъ главу, потому что удушена Корделія, зывайте къ небесамъ, потому что умерла дочь Брабанціо. Но не тратьте вашихъ слезъ на Сибиллу Вэнъ. Она менѣе реальна, чѣмъ тѣ”¹⁾).

Такъ думаетъ англійскій поэтъ. Польскій поэтъ Красинскій точно также утверждаетъ, что развитіе поэтическихъ способностей часто покупается исчезновеніемъ человѣческихъ чертъ. У другого польскаго писателя, современнаго намъ, Вацлава Берента, въ повѣсти „Róchno” („Гниль”) нѣкто Гертенштейнъ въ разговорѣ съ поэтомъ Миллеромъ объ актерѣ Боровскомъ высказываетъ ту же мысль: „Въ немъ, а отчасти и въ тебѣ *переростъ* творческаго нерва, который называется актерствомъ. Каждый изъ нихъ—актеръ въ жалкой обстановкѣ дѣйствительной своей жизни”. А журналистъ Ельскій въ завѣщаніи къ братьямъ-артистамъ пишетъ: „Единственное орудіе противъ фатума нашей жизни, это—хорошая игра, полусознательная способность обманывать себя и лю-

¹⁾ В. Фриче. Основные мотивы западно-европейскаго модернизма. „Литературный Распадъ”. Спб. 1909, II, 221.

дей, до послѣдняго вздоха. Васъ, братья-артисты, учить этому [не надо. Въ одномъ искусство не обманываетъ никогда: отнимаетъ душу—даетъ роль. Итакъ, канальи: „evviva l'arte“!...

Такого же Ельскаго, понявшаго страшный фатумъ, тяготѣющій надъ всякимъ художникомъ, изобразилъ Ибсенъ въ лицѣ художника Рубека въ драмѣ „Когда мы, мертвые, воскресаемъ“. „Развѣ жизнь, озаренная свѣтомъ солнца, сіяніемъ красоты, не лучше, не дороже,—воскликаетъ онъ въ отчаяніи,—чѣмъ эта вѣчная возня въ сырости, промозгомъ углу съ глиной и камнемъ до смертельнаго изнеможенія?!“.. И вотъ теперь „все такое, вродѣ художественнаго призванія, творчества, и т. п.“ все это стало ему казаться пустымъ, безсодержательнымъ, ничего не говорящимъ, ничего не стоящимъ въ сущности. Но „долготѣнная эстетическая дѣятельность, вѣчная борьба съ бездушнымъ матеріаломъ“, съ „глиной и мраморомъ“ притупили въ немъ активную энергію, способную поднять на великій подвигъ „отреченія отъ стараго міра“. Теперь, когда передъ нимъ снова ожилъ его идеалъ, художникъ видитъ, что самъ онъ не болѣе, какъ „трупъ“¹⁾. И, точно звонъ погребальнаго колокола, звучатъ безрадостныя слова Ирены: „Неоправимое мы видимъ лишь тогда, когда мы, мертвецы, пробуждаемся... Видимъ, что мы никогда не жили“...

„Въ пьесѣ Шницлера „Женщина съ книжаломъ“ героиня нисколько не возмущается измѣной мужа, зная, что онъ воспользуется этимъ эпизодомъ для художественнаго произведенія, а сама потомъ смотритъ изъ ложи на театральные подмостки, наслаждаясь превращеніемъ въ художественные образы того, что нѣкогда причиняло ей страданія, а когда она замѣчаетъ, что вдо-

¹⁾ В. Фриче. Художественная литература и капитализмъ. М. 1906, стр. 117.

хновеніе перестаетъ посѣщать мужа, она сама измѣняетъ ему. въ надеждѣ, что онъ въ ея паденіи почерпнетъ матеріаль для художественнаго творчества. Модернистъ ставитъ искусство настолько выше жизни, что готовъ пожертвовать жизнью во имя искусства. Въ драмѣ Шницлера „Часы жизни“ мать убиваетъ себя, боясь, что ея болѣзнь помѣшаетъ сыну отдаться художественному творчеству, а въ пьесѣ „Женщина съ кинжаломъ“ (въ интермедіи) жена художника убиваетъ возлюбленнаго, чтобы дать мужу мотивъ для окончанія картины”¹⁾.

По истинѣ, женщина, которую хочетъ нарисовать художникъ Клодъ изъ „Идеала“ Золя, которая поглощаетъ всѣ его мысли и заставляетъ его равнодушно и холодно относиться къ живой, реальной женщинѣ, искренно ему преданной, это—символь искусства, одерживающаго верхъ въ душѣ художника надъ всѣми остальными интересами и влеченіями²⁾. „Люди, одаренные отъ природы слишкомъ чуткою отзывчивостью къ красотѣ, склонны всякое явленіе жизни оцѣнивать прежде всего, а иногда исключительно, съ эстетической точки зрѣнія. Не трудно убѣдиться, къ какимъ результатамъ должна привести эта способность откликаться *только* на красоту явленій и находить въ своей душѣ запасъ негодованія и порицанія *только* для уродливости ихъ; необходимое условіе наслажденія красотой—усыпленное чувство самосохраненія—становится здѣсь необходимымъ условіемъ жизни, и всѣ старанія человѣка направлены къ тому, чтобы усыпить его путемъ разобщенія со всѣмъ, что въ жизни причиняетъ болѣзненное прикосновеніе—прежде всего съ чужою жизнью, съ чужимъ горемъ. Тогда вырабатывается способность смотрѣть на чужія

¹⁾ Id. Основные мотивы зап.-евр. модернизма. „Литер. Рассадъ“ II, 223.

²⁾ Юрій Веселовскій. Эмиль Золя, какъ поэтъ и гуманистъ. „Вѣстникъ Воспитанія“ 1911 № 1, стр. 146.

страданія, какъ мы смотримъ на нихъ въ театрѣ, т. е. плакать слезами, которыя не причиняютъ боли; тогда преступленіе можетъ вызвать восторгъ своею красотой вмѣсто того, чтобы вырвать крикъ негодованія своею безнравственностью. Тутъ уже нѣтъ границъ въ смыслѣ уклоненія отъ нравственнаго закона; отъ безразличія къ чужому горю не далеко до наслажденія чужими страданіями; звѣрства такихъ людей, какъ Неронъ и Иванъ Грозный, гораздо глубже коренятся въ ихъ эстетическихъ инстинктахъ, чѣмъ въ физическихъ; они истязали не потому, что удовлетворяли свою кровожадность, но потому, что упивались красотой преступленія. Калигула былъ утонченный эстетикъ зла, когда жалѣлъ о томъ, что у всѣхъ людей не одна голова, для того, чтобы заразъ обезглавить человѣчество; онъ сознавалъ неутолимость своихъ вождельній и предпочиталъ уничтожить самый предметъ своихъ желаній.

Въ наши времена подобныя излишества уже немислимы, но значить ли это, что въ современныхъ намъ людяхъ съ слишкомъ односторонними инстинктами не таится возможное ихъ пробужденіе? Люди въ наше время такъ не поступаютъ? Но вѣдь нравственная цѣнность человѣка измѣряется не тѣмъ, чего онъ не дѣлаетъ, а тѣмъ, *по какимъ побужденіямъ* онъ не дѣлаетъ. Но когда вся жизнь съ своимъ безконечнымъ разнообразіемъ добра и зла, правды и неправды, можетъ превратиться въ одинъ матеріалъ для эстетическаго отвлеченія, когда весь міръ можетъ превратиться въ Пантеонъ для созерцанія красоты, то невольнo приходится придти къ заключенію, что поклоненіе красотѣ ведетъ въ другую сторону, а не къ поклоненію добру.

Подобное отношеніе къ дѣйствительности должно дать въ порядкѣ нравственныхъ явленій результатъ, который можно сравнить съ тѣмъ, что бы получилось въ мірѣ физическомъ отъ сведенія трехъ измѣреній къ двумъ: люди, явленія, дѣянія, какъ бы теряютъ свой

объемъ и представляютъ одну лишь поверхность,—гѣло исчезаетъ, остается одѣяніе; ибо сущность, зерно всего существующаго заключается въ его нравственной цѣнности, а видѣть въ явленіяхъ одну лишь эстетическую цѣнность — значитъ превращать вселенную въ пустоту.

Достоевскій сказалъ, что „красота спасетъ міръ“, — нѣтъ, когда міръ будетъ спасенъ, онъ будетъ спасенъ добромъ, а тѣ, кто называетъ добро нравственною красотой, отдѣлываются игрою словъ; красота не есть добро, и если они могутъ совпадать, то это не доказываетъ ихъ тождества; красота не можетъ замѣнить добра, точно такъ, какъ вкусъ не можетъ замѣнить совѣсти”¹⁾.

7.

Итакъ; искусство безнравственно? — Да, скажутъ, если хотите, оно такъ же безнравственно, какъ наука, какъ сама природа. Вѣдь, и наука, какъ указывалъ еще Овидій, а за нимъ повторилъ Боккаччо, можетъ приносить и приносить, дѣйствительно, не только пользу, но и вредъ. Медицинскія книги, несомнѣнно, оказываютъ на многихъ неустойчивыхъ въ нравственномъ отношеніи людей и подростковъ деморализующее вліяніе. Врачамъ хорошо извѣстно, что тѣ самыя книги, которыя предназначены для того, чтобы убересть неопытныхъ отъ порочныхъ привычекъ и болѣзней, а уже пріобрѣтшимъ ихъ указать, что дѣлать и куда обратиться за помощью, — сплошь и рядомъ тѣхъ же неопытныхъ вовлекаютъ въ порокъ и болѣзни, ибо впервые знакомятъ ихъ съ тѣмъ, чего они раньше совсѣмъ не знали. Таково же, несомнѣнно, дѣйствіе и нѣкоторыхъ историческихъ сочине-

¹⁾ Кн. С. Волконскій, *op. cit.* стр. 647—648

ній, которыя, сами по себѣ, однако, преслѣдуютъ только цѣли знанія, т. е. имѣютъ чисто-научный характеръ.

Ну, а развѣ не правы тѣ, кто, подобно Ренану, считаютъ и самую природу безнравственной? — Вѣдь солнце, не закрываясь, смотритъ на самыя вопіющія подлости, улыбается величественнымъ преступленіемъ ⁴⁾. Гдѣ найти въ этой безграничности природы хотя бы малѣйшій слѣдъ нравственности? — спрашиваетъ одинъ французскій писатель. Кто же заикнется о добродѣтели въ этомъ мірѣ, гдѣ все говоритъ намъ о красотѣ? Спуститесь нѣсколькими ступенями ниже, спросите объ этомъ у животныхъ, населяющихъ землю, у вѣтра и воды, у льва — символа величественной силы, у лошади, которая дрожитъ и скачетъ и которую геній Бюффона оживилъ въ поразительномъ образѣ; ищите среди твореній, лишенныхъ свободы, подвластныхъ фатальнымъ законамъ инстинкта, хоть какихъ-нибудь слѣдовъ идеи добра, — вы ихъ не откроете, но вы откроете тамъ лучезарное выраженіе идеи красоты. Глухія къ чувству долга, глухія къ добродѣтели, они говорятъ лишь языкомъ красоты и заставляютъ внимать сму вашу растроганную душу. Мало того: человѣкъ, который совмѣщаетъ въ себѣ всѣ красоты низшихъ существъ, и присоединяетъ къ нимъ, сверхъ того, еще новыя, и онъ никогда не осуществляетъ единенія добра и красоты... Торсъ Геркулеса Фарнезскаго ничего общаго не имѣетъ съ различіемъ добра и зла, и безобразіе Сократа не омрачаетъ его добродѣтели. Иногда случается даже, что идея добра, если она представится нашему уму, уничтожаетъ чувство красоты и замѣняетъ его эмоціями болѣе рѣзкими и грубыми. Что прекраснѣе бурнаго моря, когда оно разбиваетъ судно въ щепы, или пожара, что темною ночью брызжетъ пламенемъ надъ пылающими кровлями, или битвы, и т. п.

⁴⁾ *Renan. Dialogues et fragments philosophiques 248.*

Эти величественныя картины приводятъ душу въ восторгъ; но пусть только явится какая-нибудь встрѣчая моральная мысль, и эта зловѣщая красота исчезаетъ, восхищеніе уступаетъ мѣсто ужасу. Горе чувствительной душѣ, способной тогда наслаждаться красотой! Нужно быть художникомъ, какъ Неронъ, чтобы пѣть при видѣ пламени, охватившаго цѣлый городъ... Вы видите, природа это какъ бы безграничное и исключительное царство красоты, куда не проникаетъ добро. Мы имѣемъ, поэтому, право утверждать, что эти два великіе принципа, въ сущности, совершенно различны ¹⁾.

¹⁾ „Revue des cours littéraires“ 1866, p. 632: Où trouver, Messieurs, dans cette sphère immense, la moindre apparence de moralité? Qui donc nous parlera de vertu dans ce monde où tout nous parle de beauté? Et, M-s, montez encore quelques degrés, interrogez les animaux qui peuplent la terre, les airs et les eaux, le lion, qui symbolise la force majestueuse, le cheval, qui frémit et bondit, et que le génie d'un Buffon nous a fait revivre dans une saisissante image; cherchez dans ces créatures sans liberté, soumises aux lois fatales de l'instinct, quelques traces de l'idée du bien, vous ne les découvrirez pas, alors que vous y découvrirez l'expression radiense de l'idée du beau. Muets sur le devoir, muets sur la vertu, ils ne parlent que le langage de la beauté, et le font entendre à votre âme muet. Bien plus, l'homme, qui réunit toutes les beautés des êtres inférieurs, et y ajoute encore par surcroît, ne réalise pas toujours l'union du bien et du beau... Le tronc de l'Hercule de Farnèse n'a rien à démêler avec la distinction du bien et du mal, et la laideur de Socrate ne ternit pas sa vertu. Il arrive même quelquefois que l'idée du bien, si elle se présente à notre esprit, fait disparaître le sentiment du beau et le remplace par de plus sévères émotions. Quoi de plus beau que la mer en fureur, quand elle met un navire en pièces, que l'incendie qui, dans une nuit obscure, fait jaillir ses flammes au-dessus des toits embrasés, que la bataille, etc., etc. L'âme est ravie par ces spectacles sublimes; mais qu'une pensée morale vienne à la traverser, et ces beautés sinistres s'effacent, l'admiration fait place à l'horreur. Malheur à l'âme sensible qui peut al ors savourer le plaisir du beau! Il faut être artiste comme Néron pour chanter à la vue des flammes qui embrasent

„Въ природѣ, — повторяетъ ту же мысль русскій критикъ М. А. Протопоповъ, — и грандіозное море, и Ніагарскій водопадъ, и Женевское озеро, и вечерняя заря, и прекрасная степь, и величественный лѣсъ, но въ природѣ нѣтъ подвиговъ любви и самоотверженія, есть сила и насилие, но нѣтъ справедливости, есть, однимъ словомъ, сколько угодно красоты и эстетики, но нѣтъ добра и этики”¹⁾. Вотъ почему этотъ публицистъ, горячій сторонникъ литературныхъ традицій 60-хъ годовъ, не могъ удовлетвориться quasi-эстетической формулой, предложенной другимъ публицистомъ, его учителемъ Чернышевскимъ, по которой искусство должно довольствоваться своимъ высокимъ, прекраснымъ назначеніемъ — въ случаѣ отсутствія дѣйствительности, быть нѣкоторой замѣной ея и быть для человѣка учебникомъ жизни. Онъ замѣтилъ, что эта односторонне-утилитаристическая формула не рѣшаетъ основной проблемы взаимоотношенія этики и эстетики, не примиряетъ человѣка съ искусствомъ и не даетъ успокоенія его совѣсти: „Мою жажду идеала успокоятъ ли ваши учебники? Природа красива, но моя душа тоскуетъ не о красотѣ, а о справедливости, которой нѣтъ въ природѣ, очень мало въ человѣкѣ”²⁾.

Пыные, пожалуй, скажутъ, что природа не можетъ быть антиморальна: она просто *вне* нравственности, т. е. аморальна, ибо критерій нравственности не примѣнимъ тамъ, гдѣ, какъ въ природѣ, нѣтъ нравственнаго сознанія: природа не знаетъ ни добра, ни зла, — для нея эти по-

sent toute une ville... Vous le voyez, il y a dans la nature comme un immense domaine, empire exclusif de la beauté, où ne pénètre pas le bien. Nous avons donc raison d'affirmer que ces deux grandes principes sont en essence très distincts.

¹⁾ М. А. Протопоповъ. Этика и эстетика. „Русск. Мысль” 1893 № 4, стр. 133.

²⁾ Id. 140.

нати просто не существуютъ. Но это не совсѣмъ такъ. Вѣдь и люди не всѣ въ одинаковой степени надѣлены нравственнымъ сознаниемъ, иные и совсѣмъ лишены его. Значитъ ли это, однако, что поступки такихъ людей не могутъ быть безнравственными, что они только аморальны? — Ничуть: поскольку человекъ вообще выработалъ въ себѣ нравственное сознание, поскольку, значитъ, моральный критерій есть нѣчто существующее въ дѣйствительности, мы въ правѣ примѣнять его къ оцѣнкѣ всѣхъ явленій жизни безъ исключенія. Такъ же точно, какъ при наличности въ человекѣ эстетическаго сознанія, можно говорить о красотѣ природы, хотя сама она, какъ таковая, никакой красоты не знаетъ, — совершенно такъ же можно говорить и о нравственной или безнравственной природѣ. Это, конечно, условность, но условность, имѣющая опредѣленный смыслъ, а слѣдовательно допустимая. Вѣдь мы различаемъ красивую природу отъ некрасивой, между тѣмъ какъ нравственной природы никто не знаетъ: она безусловно безнравственна, только эта безнравственность насъ не трогаетъ, такъ какъ не нашъ устроена и не отъ насъ зависитъ.

Иное дѣло — наука и искусство. Это — произведенія рукъ человеческихъ, они исходятъ отъ человека и къ человеку направляются. Поэтому, вопросъ о моральной цѣнности этихъ продуктовъ человеческого творчества — вопросъ не празднаго любопытства: онъ насъ волнуетъ и тревожитъ, такъ какъ слишкомъ близко насъ касается. Но если моральная цѣнность науки находится подъ большимъ сомнѣнiемъ, вопросъ о ней не представляетъ все же такой важности и такого интереса, какъ вопросъ о моральной цѣнности искусства. Вѣдь ни одинъ ученый не станетъ оправдывать свою научную дѣятельность тѣмъ, что она содѣйствуетъ *нравственному* прогрессу человечества. Всѣ понимаютъ, что ученому нѣтъ никакого дѣла до морали, ибо самый прогрессъ его науки зависитъ отъ того, насколько въ своей научной дѣятельно-

сти онъ сумѣетъ остаться независимымъ отъ всякихъ, какихъ бы то ни было, стороннихъ соображеній, въ томъ числѣ и моральныхъ. Истинный ученый слишкомъ знаетъ *абсолютную* цѣнность науки, чтобы прикрываться въ своей дѣятельности моральной пользой, которую онъ можетъ ею принести. И никто отъ него *этой* пользы не требуетъ, ибо это было бы какимъ-то вопіющимъ *contradictio in adjecto*, такъ же точно, какъ если бы отъ священника, читающаго въ церкви проповѣдь, стали бы требовать какихъ-либо теоретическихъ либо практическихъ *знаній*, или даже просто соответствія его ученія съ дѣйствительностью.

Искусство находится, въ этомъ отношеніи, въ совсѣмъ особомъ положеніи. Какъ ни ясно, что его цѣли ничего общаго не имѣютъ съ цѣлями морали и что его *цѣнность*, *какъ такового*, совсѣмъ не зависитъ отъ его *моральной цѣнности*, его творцы, художники, по какому-то странному недоразумѣнію, точно не отдавая себѣ отчета въ томъ, что они дѣлаютъ, всегда настойчиво подчеркивали и подчеркиваютъ именно эту сторону своей дѣятельности, какъ будто здѣсь именно залогъ ихъ безсмертія, какъ художниковъ, и безсмертія ихъ искусства, какъ такового. По меньшей мѣрѣ, они всегда стараются оправдаться передъ самими собой и обществомъ, какими-то небывалыми заслугами въ области нравственнаго усовершенствованія человѣчества. Точно стыдятся своего дѣла и совсѣмъ не понимая его сущности, его цѣли и задачъ, они, можно подумать, просятъ прощенія за свою позорную дѣятельность и не находятъ при этомъ ничего лучшаго, какъ прикрываться фиговымъ листкомъ морали.

Правда, великіе, истинные художники не всегда такъ поступали. Гордо и съ сознаніемъ своей правоты они не разъ давали отпоръ всякимъ попопзовеніямъ на ихъ художественную свободу, открыто заявляя, что всего дороже имъ ихъ искусство, которому нѣтъ никакого дѣла

до нравственности. Мы въ этомъ еще будемъ имѣть случай убѣдиться. Бѣда въ томъ, однако, что общество не хочетъ примириться съ такой точкой зрѣнія. Не говоря уже о публицистикѣ, которая всегда партійна и тенденціозна,—сама наука все еще упорствуетъ въ рѣшеніи этого вопроса, сплошь и рядомъ отрицая за художникомъ право на свободу творчества, иначе говоря, на свободу его совѣсти и слова. Время отъ времени, снова и снова появляются изслѣдованія, имѣющія цѣлью доказать моральную цѣнность произведеній художественнаго творчества ¹⁾.

Кому и для чего нужно это лицемеріе, это фарисейство подъ флагомъ науки? Думаютъ ли этимъ облегчить намъ жизнь и успокоить нашу совѣсть? Не есть ли, въ дѣйствительности, эта красивая ложь лишь одно изъ безчисленныхъ проявленій той безконечной сѣти лжи, которою мы сами такъ старательно опутали всю нашу жизнь и всю нашу дѣятельность, чтобы никто не могъ быть тѣмъ, что онъ есть,—подобно тому, какъ на маскарадѣ считается неприличнымъ показать свое лицо?

По истинѣ, мы перевернули положеніе Платона, и хотимъ *не быть, но казаться!* Если это—результатъ соображеній и побужденій *нравственнаго* порядка, то, надо сознаться, кругъ завершилъ свое развитіе: большей насмѣшки надъ собой человѣчеству не придумать!

8.

Передо мной—только что вышедшій, подъ редакціей Н. Н. Евреинова, сборникъ статей: „Нагота на сценѣ”. Казалось бы, здѣсь, въ этой апологіи наготы *вз искус-*

¹⁾ См. напр. статью *R. Dimsdale Stocker'a*: „Poetry as a moral and spiritual influence” въ книжкѣ подъ заглавіемъ: „Sheepship and prophecy”, Surrey 1907, pp. 3—14.

ствѣ, вопросъ могъ быть и долженъ быть поставленъ лишь въ одной формѣ : „урасиво это или нѣтъ?—И если это красиво, то все прочее падаетъ”, ибо „въ искусствѣ только одинъ принципъ: Красота”. Но эта—единственно правильная точка зрѣнія была высказана лишь художникомъ Н. К. Рерихомъ¹⁾. Въ остальномъ, почти весь сборникъ представляетъ какую-то странную смѣсь дѣйствительной защиты интересовъ искусства съ самымъ беззащитнымъ лицемѣриемъ въ области вопросовъ морали.

Самъ редакторъ сборника, во вступительной статьѣ, повѣствуетъ о какой-то „чистой, невинной и полезной наготѣ, которая ничего другого, кромѣ эстетическаго отношенія или (прекрасно это: *идея!*) умѣренной, здоровой похоти, не можетъ вызвать въ нормальномъ человѣкѣ”²⁾, и сѣтуетъ о томъ, что рядомъ съ наготою эстетическою пустила корни узнамени искусства какая-то другая нагота — порнографическая: „не успѣла еще первая явить всей своей мощи на сценѣ, какъ ее ужъ стали на задворкахъ искусства профанировать и опошлять настолько, что и у артистовъ, и у публики легко можетъ родиться сомнѣнiе въ цѣнности кѹльта сценической наготы”³⁾.

Авторы сборника наперерывъ другъ передъ другомъ стараются доказать *моральныя* преимущества полной наготы передъ „порнографичными” кальсонами, ночными рубашками на сценѣ, „чистаго, въ своей обнаженности, тѣла” передъ „полуобнаженнымъ, скобрезнымъ, идиотопикантнымъ” (А. С. Бакстъ)⁴⁾; что, *съ точки зрѣнія нравственности*, предпочтительнѣе показывать женскую наготу, чѣмъ выставлять артистокъ въ *deshabillés* (Сар-

1) Нагота на сценѣ. Иллюстрированный сборникъ статей подъ редакцией Н. Н. Евреянова. Спб. 1911, стр. 9.

2) *Id.* 6.

3) *Id.* 13.

4) *Id.* 11.

ра Бернаръ) ¹⁾; что „чувственно-грубое трико оскорбляет насъ тамъ, гдѣ мы хотѣли бѣ отдаться чистому созерцанію цѣломудреннаго тѣла” (Евреиновъ) ²⁾; что, въ противоположность интригующимъ, раздражающимъ похоть прикрытіямъ, дающимъ затѣмъ постепенность и наростаніе обнаженья,—„прямо, открыто глядящая нагота ошеломляетъ и расхолаживаетъ развратника”, ибо въ ней нѣтъ запретности, грѣха, нѣтъ заманчивой „мерзости прелюбодѣйства”, и что будто поэтому полиція всѣхъ странъ, порочная до мозга костей, такъ противится всѣми силами открытому и свободному появленію наготы” (В. П. Лачиновъ) ³⁾.

Этого мало: они даже берутъ на себя смѣлость предсказывать, что привычка видѣть сплошную наготу окажетъ скорѣе *моральное дѣйствіе*, такъ какъ будто бы именно воздержаніе, излишняя стыдливость и создаетъ сатировъ, маньяковъ похоти: „Вгляните, хотя бы, на человека, ухаживающаго за женщиной,— говоритъ Normandy въ цитируемомъ здѣсь отрывкѣ изъ его книги: „*Le nu à l'église, au théâtre et dans la rue*”. Если онъ замѣтитъ между перчаткою или рукавомъ промежутокъ тѣла, на подобіе браслета, тотчасъ онъ жадно его цѣлуетъ, чего никакъ не сталъ бы дѣлать, привыкнувъ къ полной наготѣ”. Упуская изъ виду, что въ этомъ случаѣ сталъ бы *дѣлать* ухаживающій за женщиной въ такомъ костюмѣ, онъ утверждаетъ, что, будь разрѣшена полная нагота, прохожіе въ Тюльери или Елисейскихъ поляхъ не стали бы гаденько волноваться при видѣ худошавыхъ голенькихъ икръ; а въ общемъ, женщина, переставъ быть въ физическомъ отношеніи таинственнымъ существомъ, приобрѣла бы большую свободу при ходьбѣ на улицѣ ⁴⁾.

¹⁾ Id. 93.

²⁾ Id. 108.

³⁾ Id. 98—99.

⁴⁾ Id. 79.

Странное зрѣлище—видѣть г.г. художниковъ, артистовъ и эстетиковъ въ роли блюстителей и ревнителей интересовъ морали¹⁾. Вѣдь если справедливо, что морали мало дѣла до искусства,—ей въ пору блюсти свои интересы²⁾,—то еще болѣе справедливо, что искусству нѣтъ ни малѣйшаго дѣла до морали, ибо искусство вовсе не объ охраненіи нравственности должно заботиться, а объ охраненіи „эстетической видимости“³⁾. Но разъ ужъ они заговорили о морали, имъ не мѣшало бы поглубже продумать вопросъ о вліяніи на нее искусства. Самъ сборникъ ихъ статей содержитъ не мало данныхъ въ пользу того, что, если во многихъ случаяхъ нагота служить задачамъ искусства, то еще въ большемъ числѣ ихъ—лишь удовлетворенію похоти,—въ чемъ должны признаться сами авторы историческаго очерка наготы на сценѣ, Витковскій и Нассъ⁴⁾.

Если бы демонстрація наготы была, дѣйствительно, такъ безобидна, какъ они хотятъ доказать, *въ моральномъ отношеніи* и тѣмъ болѣе, если бы она была способна оказывать *моральное* дѣйствіе,—то зачѣмъ, спрашивается, артистка Лиліанъ, появляясь обнаженной на сценѣ, по собственному признанію, старается демонстрировать наготу только въ профиль, никогда не останавливаясь, обращенная лицомъ или спиной къ публикѣ,—всегда, по крайней мѣрѣ, въ три четверти; а когда требованіе пантомимъ заставляетъ ее иногда измѣнять своему правилу, то въ этихъ позахъ, „нѣсколько щекотливыхъ“, она никогда не застываетъ, но движется, кружится,—такъ чтобы все же достигнуть своей цѣли, т. е.

1) Приятнымъ исключеніемъ являются статьи: Петера Альтеберга—„Прекрасная нагота“, и Евг. Безпятова—„Пролегомены о Красотѣ“, стоящія исключительно на *эстетической* точкѣ зрѣнія.

2) *Id.* 120.

3) *Гроссъ*. Введеніе въ эстетику 57.

4) *Op. cit.* 41.

чтобы зритель видѣлъ ея тѣло лишь въ профиль. Почему избѣгаетъ она „какихъ-либо грубыхъ жестовъ, колыханія бедеръ, судорожныхъ вадрагиваній”¹⁾; почему Лизъ Флеронъ считаетъ наготу приличной лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда женщина просто предстаетъ передъ публикой, сохраняя приблизительную неподвижность”²⁾?

Послѣ одного изъ парижскихъ „Баловъ 4-хъ искусствъ”, на которыхъ всѣ женщины появляются совершенно голыми, одна изъ участницъ, дама изъ общества, созналась, что, когда она прогуливалась въ такомъ видѣ среди публики, ей казалось, что всѣ окружающіе обладаютъ ею заразъ³⁾. И дѣйствительно, „чистота” наготы настолько сомнительна, что ея демонстрацію на сценѣ приходится допускать съ различными оговорками. Бывшій директоръ театра de l'Opéra въ Парижѣ, Гельяръ,—считаетъ ее допустимой лишь на большихъ сценахъ, гдѣ мало имѣетъ значенія, нага ли женщина или въ трико, такъ какъ зрители, находящіеся въ отдаленіи, видятъ предметы сквозь игру свѣта рампы и соффиговъ: „Не совсѣмъ такъ обстоитъ дѣло въ маленькихъ театрахъ,—заявляетъ онъ,—и я признаюсь, что и безъ особой щепетильности имѣешь основаніе порицать оголенія, которыя всегда бываютъ неловкими. Нагота это костюмъ, который труднѣй всего носить”⁴⁾.

Г. Евреиновъ идетъ дальше и утверждаетъ, что не всякая голая женщина—одновременно и нагая, относя оголенность къ сексуальной проблемѣ, а обнаженность къ проблемѣ эстетической. Онъ и самъ, впрочемъ, неявно представляетъ себѣ границы этихъ понятій, на абсолютномъ различеніи которыхъ такъ настаиваетъ; но это не мѣшаетъ ему видѣть постоянно существующую

1) Id. 49—50.

2) Id. 95—96.

3) Id. 54.

4) Id. 94—95.

опасность перехода наготы въ оголенность: „Какая-то опредѣленная строгость очертаній, какой-то исключительный взглядъ очей, такое, а не иное положеніе, явно цѣломудренная поза, жестъ, отсутствіе подчеркиванія, безспорность невинности дѣйствія,—словомъ, я не сумѣю въ точности передать и исчерпать всѣ тѣ условія, при конхъ достигается моментъ наготы, но я ясно чувствую, когда эти необходимыя для наготы условія соблюдены и когда нѣтъ. Покровъ наготы истиннѣ волшебный покровъ; ни одно платье такъ не капризно при носкѣ; малѣйшая неосторожность, малѣйшее легкомысліе въ обращеніи съ нимъ,—и волшебный покровъ спадаетъ, наказывая виновныхъ неприличіемъ оголенности, смѣнная уваженіе къ нимъ на смѣхъ или похотливость”.

Присутствуя на „Вечерѣ Красоты” Ольги Десмондъ, онъ на личномъ опытѣ испыталъ ужасъ эстетически настроеннаго человѣка, передъ которымъ ломается на прекрасной женщинѣ эта „самая цѣломудренная изъ одеждъ”, подобно гнилому трико¹⁾. *Нагая* артистка въ одинъ прекрасный моментъ вдругъ оказалась *голой*, а данное ею представленіе было признано нашей администраціей соблазнительнымъ зрѣлищемъ и повтореніе его въ качествѣ такового запрещено. Г. Евреиновъ не объясняетъ этого запрещенія „порочностью” полиціи, предпочитающей соблазнительную прикритость наготы. Онъ только меланхолически заключаетъ: „Соблазнительное зрѣлище... Развѣ это такъ страшно? Нехудожественное отчасти—да, пожалуй. Но много ли у насъ вообще-то театрално-художественнаго? Въ концѣ концовъ мнѣ жаль Ольгу Десмондъ.—Искусство наготы такое еще юное. Подождите столь сурово относиться къ его неусиѣхамъ”²⁾. Это, конечно, ужъ слишкомъ трогательно: если

¹⁾ Id. 107—108.

²⁾ Id. 110.

гг. эстетики и художники находятъ умѣстнымъ явиться въ роли моралистовъ, то, дѣйствительно, недоставало только, чтобы полиція, съ своей стороны, являлась на „Вечерахъ Красоты” въ роли любительницы искусствъ!...

Совсѣмъ отрицательно къ наготѣ на сценѣ относится Одеттъ Дюлякъ. Спрошенная по этому поводу, она дала такой отвѣтъ: „Я люблю наготу для себя; но она мнѣ противна въ другихъ. Я допускаю выставку нагой женщины ради ея формъ, ея линий, съ точки зрѣнія искусства. Я такъ на нее и смотрю. Въ мастерской скульптора дѣло обстоитъ такъ же. На мелочи не обращаютъ вниманія. Не то мы видимъ въ театрѣ. Разсматривая нагую женщину на сценѣ, мужчина, въ особенности въ моментъ облаженія, чувствуетъ приливъ желаній. Въ-мѣсто того, чтобъ созерцать эту женщину во всей ея скульптурной красѣ, его взгляды направлены на что-то другое, чѣмъ ея линии. Вотъ причина, по которой я не признаю наготы въ театрѣ. Только сдается мнѣ, что были не совсѣмъ правы, такъ долго медля съ ея запрещеніемъ. Полицейская префектура должна была бы или прекратить ее въ самомъ началѣ, или закрыть глаза, потому что было уже слишкомъ много сдѣлано для того, чтобы она стала терпимой въ продолженіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ. А въ жизни обыкновенно кончаютъ тѣмъ, что привыкаютъ ко всему”¹⁾.

Впрочемъ, вопросъ о „моральной” цѣнности наготы на сценѣ вовсе и не требуетъ столь детальнаго анализа. Мнѣ хотѣлось лишь указать, къ какимъ курьезнымъ положеніямъ пришли самозванные моралисты, взявшись не за свою задачу. Ихъ дѣло—заботиться объ интересахъ искусства и лишь его одного. Что имъ мораль? Но имъ показалось слишкомъ мало думать о своемъ дѣлѣ: имъ захотѣлось, во что бы то ни стало, доказать, что нагота

¹⁾ Id. 95.

на сценѣ не только красива, но и нравственна. И въ результатѣ такого незаконнаго, противосестественнаго сочетанія эстетической апологii съ апологiей этической получилось лицемѣріе, производящее самое неприятное впечатлѣніе. Не смѣшно ли, право, серьезно доказывать, что нагота въ искусствѣ можетъ имѣть *моральное* вліяніе? Нагота—въ роли воспитателя и насадителя нравственности: это чего-нибудь да стоитъ!...

„Я—не калуцинь, говорилъ еще Дидро: но признаюсь, что я бы охотно пожертвовалъ удовольствіемъ созерцать прекрасныя нагія фигуры, если бы я могъ ускорить наступленіе того момента, когда живопись и скульптура, болѣе возвышенныя и болѣе моральныя, задались бы цѣлью состязаться съ другими изящными искусствами въ наставленіи добродѣтели и очищеніи нравовъ... Эти соблазнительные предметы искусства служатъ помѣхой чистому движенію души—тѣмъ смущеніемъ, которое они вносятъ въ чувства. Непристойная картина или статуя, быть можетъ, болѣе опасны, чѣмъ скверная книга. Скажите мнѣ, литераторы и артисты, отвѣтите мнѣ: если бы хоть одно юное невинное сердце было совращено съ пути добродѣтели какимъ-нибудь изъ вашихъ произведеній, развѣ это не повергло бы васъ въ отчаяніе? ¹⁾).

¹⁾ *Diderot*, „Salons“ de 1765: Je ne suis pas un capucin; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus délicates et plus morales, songeraient à concourir avec les beaux-arts à inspirer la vertu et à épurer les mœurs... Ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme par le trouble qu'ils jettent dans les sens. Un tableau, une statue licencieux sont peut-être plus dangereux qu'un mauvais livre. Dites-moi, littérateurs, artistes, répondez-moi. Si un jeune cœur innocent avait été écarté du chemin de la vertu par quelques-unes de vos productions, n'en seriez-vous pas désolés?

Вотъ истинный языкъ морали—искренней, нелицемерной, для которой нравственность дороже красоты и искусства,—морали, которая не скрываетъ отъ себя опасности, заключенной въ искусствѣ, и сама не прячется подъ его красивое знамя. Въ наши дни такимъ откровеннымъ языкомъ заговорилъ объ искусствѣ Durand (de Gros). Выставлять обнаженныхъ женщинъ на полотнѣ или въ мраморѣ на показъ толпѣ—это, по его мнѣнью, возбуждать въ человѣкѣ желаніе совершенно чувственного, совершенно животнаго и вполнѣ эгоистическаго характера; это—унижать женщину и призывать на нее презрѣніе, публично раздѣвая ее такимъ образомъ, выставляя передъ всѣми ея безчестіе и позоръ, наконецъ, показывая ее взорамъ всѣхъ точно самую низкую безстыдницу. Нѣтъ, это не средство развивать въ насъ и очищать художественное чувство. Трактовать такимъ образомъ искусство—значить его проституировать, значить дѣлать его поставщикомъ неотребнаго дома. Великолѣпный Чаннингъ, настоящій святой, если онъ таковымъ былъ, заявляетъ себя приверженцемъ пластическихъ искусствъ; но цѣломудренный унитарій, очевидно, не подумалъ о томъ, что для созданія Венеры Милосской или Греческой Рабыни Поуэрса (слывущей образцомъ американской скульптуры), художникъ принужденъ былъ заставить позировать себѣ живыхъ обнаженныхъ женщинъ, которыя должны были подавить въ себѣ стыдливость въ моментъ выставленія себя *in puris naturalibus* передъ взорами молодыхъ людей всей мастерской. Нѣтъ, наивный Чаннингъ не предусмотрѣлъ этой жестокой необходимости искусства¹⁾.

¹⁾ *Durand (de Gros)*. Nouvelles recherches sur l'Esthétique et la Morale 214: Exposer des femmes nues sur la toile ou dans le marbre aux regards de la foule, est fait pour exciter dans l'homme un appétit tout sensuel, tout animal, et parfaitement égoïste; c'est fait pour ravalier la femme et appeler sur elle le mépris en la

Пусть въ этихъ рѣзкихъ словахъ есть нѣкоторая доля невольнаго заблужденія, но въ нихъ нѣтъ сознательной лжи.

9.

Пора, наконецъ, сказать прямо и открыто: искусство не заключаетъ въ себѣ ничего благороднаго, ничего высокаго въ нравственномъ смыслѣ, — напротивъ, въ своей сущности, оно есть абсолютное отрицаніе всякой морали. Пора разграничить области, не имѣющія между собой ничего общаго и смѣшиваемыя только по неразумію, либо по легкомыслію, либо просто по лицемерію.

Казалось бы, ясно: стремленіе къ познанію жизни есть научный принципъ, желаніе содѣйствовать жизни есть нравственный принципъ, созерцаніе жизни есть эстетическій принципъ¹⁾, или иначе — добро, истина и красота есть результатъ троякаго отношенія къ одному и тому же: добро есть содѣйствіе жизни, истина — пони-

déshabillant ainsi en public, en étalant devant tous son impudeur et ses hontes, enfin en la montrant à tous les yeux comme la plus avilie des dévergondées. Non, ce n'est pas là le moyen de faire éclore en nous et d'épurer le sentiment de l'art. Traiter ainsi l'art, c'est le prostituer à la prostitution, c'est en faire le pourvoyeur du lupanar. L'excellent Channing, un véritable saint s'il en fut, se déclare partisan des arts plastiques; mais le chaste unitarien n'a sans doute pas réfléchi que pour exécuter la Vénus de Milo, ou l'Esclave grecque de Powers (réputée le chef d'oeuvre de la statuaire américaine), l'artiste a été dans la nécessité de faire poser devant lui de vraies femmes nues, qui ont dû étouffer en elles toute pudeur au point de s'offrir *in puris naturalibus* aux regards de tout un atelier de jeunes gens. Non, le naïf Channing n'avait pas entrevu cette cruelle nécessité de l'art.

¹⁾ Саккетти. Эстетика въ общедоступномъ изложеніи. Спб. 1905, стр. 9.

маніе жизни, красота — созерцаніе жизни¹⁾. Общее — только объектъ отношенія, самое отношеніе въ корнѣ различно. Какимъ же образомъ можно хотѣть, чтобы позитивная философія сравнила эмоцію ученаго, открывающаго важную истину, эмоцію художника, предъ умственнымъ взоромъ котораго сверкаетъ идея высокой красоты, и эмоцію рѣшающагося на геройское самопожертвованіе для добра, и еще думать, что „сходство нашлось бы легко“?!...²⁾

Моралисты Возрожденія были правы, обвиняя искусство въ безнравственности и требуя отъ него служенія христіанской Любви, а не языческой Красотѣ³⁾ и Савонарола былъ правъ, сжигая на кострѣ „бѣлыхъ дьяволицъ“. Расцвѣтъ художественнаго творчества, по мнѣнію Лекки, всегда идетъ объ руку съ паденіемъ религіознаго чувства. „Дѣйствительно, только на почвѣ платонизма, а не христіанскаго міросозерцанія, могла возникнуть эстетика, ибо въ красотѣ и любви Платонъ видѣлъ залогъ мудрости, счастья и безсмертія (Sympr. 210, E, слѣд.), а христіанское міросозерцаніе видѣло въ нихъ соблазнъ и гибель души“⁴⁾. Это оно создало образы, украшающіе соборы и церкви въ X—XI вв., ничего общаго не имѣющіе съ красотой, — эти, по выраженію Мишле, старыя статуи — худыя, нѣмыя и корчащія рожи въ своей вынужденной окоченѣлости (*ces vieilles statues — maigres, muettes et grimaçants dans leur raideur contractée*)⁵⁾.

¹⁾ Id. 17.

²⁾ Ib.

³⁾ Я разумѣю трактаты: *Andrea Gilli da Fabriano* — „Dialogo degli errori dei pittori“ (1564), *Molan* — „Tract. de picturis et imaginis sacris“ (1570), *Gregorio Comanini* — „Figino“ (1571), *Gabriele Paleotti* — „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582), *Romano Alberti* — „Trattato della nobiltà della pittura“ (1585).

⁴⁾ *Гиляровъ*. Платонизмъ 31.

⁵⁾ *Michélet*. Histoire de France. P. 1878, II, 193.

Оскаръ Уайльдъ искренно скорбѣлъ о томъ, что христіанское Возрожденіе, создавшее соборъ въ Шартрѣ, циклъ легендъ о Королѣ Артурѣ, жизнь св. Франциска Ассизскаго, искусство Джотто и Божественную Комедію Данте, — не могло больше двигаться впередъ по своему пути, но было задержано и остановлено „печальной памяти классическимъ Возрожденіемъ“, подарившимъ насъ Петранкой, и фресками Рафаэля, и архитектурой Палладіо, и оцѣненными формами французской трагедіи, и Соборомъ св. Павла, и творчествомъ Попа, — „словомъ всѣмъ тѣмъ, что является извнѣ, вытекаетъ изъ мертвыхъ правилъ, вмѣсто того, чтобы исходить изнутри, изъ глубинъ животворящаго духа“. Онъ думалъ, что вездѣ, гдѣ есть романтическое движеніе въ искусствѣ, тамъ есть, въ какомъ бы то ни было образѣ, Христосъ или дупна Христа¹⁾. Не трудно замѣтить, однако, что въ этомъ сѣтованіи величайшаго изъ художниковъ и эстетовъ на классическое Возрожденіе, поставившее искусство выше религіи и морали, кроется какое-то недоразумѣніе. Что общаго между міровоззрѣніемъ автора „Intentions“ или — что то же — міровоззрѣніемъ лорда Генри изъ „Портрета Доріана Грея“ и эстетикой христіанскаго Средневѣковья, прямымъ продолженіемъ котораго явилось христіанское Возрожденіе?..

Дѣло въ томъ, что въ толкованіи Христа, какъ поэта и „предвѣстника романтическаго движенія въ жизни“, сказался все тотъ же Уайльдъ—художникъ и артистъ до мозга костей, для котораго самое страданіе оказалось лишь одной изъ высшихъ формъ искусства. „Теперь я вижу,— писалъ онъ, сяди въ темницѣ, — что страданіе, какъ самое благородное душевное движеніе, на какое способенъ человѣкъ, есть самая типичная черта и вѣрнѣйшій признакъ всякаго возвышеннаго искусства. Къ чему

¹⁾ Оскаръ Уайльдъ. De profundis 71.

вѣчно стремится художникъ, — это тотъ видъ бытія, гдѣ тѣло и душа составляютъ одно нераздѣльное цѣлое; гдѣ внѣшнее — выраженіе внутренняго; гдѣ открывается смыслъ формы... Страданіе — конечный типъ какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ. За смѣхомъ и весельемъ можетъ скрываться жестокій, грубый, безчувственный темпераментъ: за страданіемъ всегда — лишь страданіе. Страданіе не носитъ маски, какъ радость. Правда въ искусствѣ покоится не на взаимодействіи между основной идеей и случайнымъ проявленіемъ; это не есть подобіе между образомъ и тѣнью его, или между отраженіемъ въ кристаллѣ и самимъ предметомъ; это не эхо, звучащее изъ пещеры, не серебристый ключъ въ долигѣ, гдѣ вода отражаетъ мѣсяцъ — мѣсяцу и Нарцисса — Нарциссу. *Правды въ искусствѣ — единство предмета съ нимъ самимъ: внѣшнее дѣлается выраженіемъ внутренняго, душа претворяется въ плоть, тѣло проникается духомъ. Поэтому никакая истина не можетъ сравниться съ страданіемъ.* Временами можетъ казаться, что страданіе—единственная истина. Всѣ другія ощущенія могутъ быть обманомъ зрѣнія или обманомъ желаній; они созданы, чтобы дѣлать слѣпыми глаза и гасить желанія. Только изъ страданія созидаются міры, и безболѣзненно не проходитъ ни рожденіе ребенка, ни рожденіе звѣзды. Болѣе того: страданіе — напряженнѣйшая, величайшая реальность міра... Теперь мнѣ кажется, что любовь, какого бы рода она ни была, единственное возможное объясненіе той чудовищной бозмѣрности страданія, которое разлито на свѣтѣ. Я не могу себѣ представить другого объясненія. Я убѣжденъ, что другого и нѣтъ. И если дѣйствительные міры, какъ я раньше сказалъ, создаются страданіемъ, то они создаются силой любви; потому что иначе не могла бы душа человѣческая, для которой созданъ міръ, достигнуть полного совершен-

ства. *Радость нужна, чтобъ было прекраснымъ тѣло страданіе, — чтобъ стала прекрасной душа*"¹⁾).

Въ своемъ эстетическомъ увлеченіи личностью Христа Уайльдъ дошелъ до того, что изъ Страждущаго Спасителя, въ терновомъ вѣнцѣ истекавшаго кровью и безропотно принявшаго смерть на крестѣ за грѣхи человечества, сдѣлалъ такого же, какъ и самъ онъ, художника-фантаста, для котораго все существующее—только форма. Христосъ сознавалъ, говоритъ онъ, что во всѣхъ областяхъ человѣческихъ отношеній, какъ и въ искусствѣ, въ фантазій—вся тайна творчества. „Онъ понималъ болѣзнь прокаженнаго, темноту слѣплого, жестокое бѣдствіе тѣхъ, кто живетъ въ наслажденіи, и удивительную нищету богатыхъ... Все его пониманіе человечества вытекало непосредственно изъ фантазій и только фантазіей можетъ быть понято. Болѣе, чѣмъ кто-нибудь въ исторіи, пробуждаетъ онъ въ насъ стремленіе къ чудесному,—къ чему стремится романтизмъ... Онъ принадлежитъ къ поэтамъ. Это вѣрно. Шелли и Софокль—братья Ему. И вся жизнь Его—чудеснѣйшая поэма. Если искать „жалости и состраданія“, то въ области греческой трагедіи не найдешь ничего, что могло бы сравниться съ этой поэмой... Если посмотрѣть на все это съ точки зрѣнія искусства, надо быть благодарнымъ за то, что самое торжественное богослуженіе церкви есть изображеніе этой трагедіи, безъ пролитія крови: мистическое представленіе Страстей Господнихъ, при помощи діалога, одѣній и священнодѣйствій. И для меня всегда служитъ источникомъ благоговѣйнаго душевнаго подъема—мысль, что въ церковнослужителѣ, подающемъ на обѣднѣ отвѣты священнику, сохранились послѣдніе остатки греческаго хора, который безъ этого былъ бы совершенно утраченъ для искусства”²⁾... „Благодаря художественной натурѣ

1) Id. 53—55.

2) Id. 60—63.

своей, для которой страданія и горе были формами, черезъ которыхъ онъ могъ осуществить свое понятіе о красотѣ,—Христосъ понималъ, что *мысль ничтожна, пока не воплотится и не станетъ образомъ*; и потому онъ явился въ образѣ страдальца, и этотъ страдалецъ вызвалъ къ жизни искусство, и завладѣлъ имъ, и сталъ господствовать въ немъ, какъ это не удавалось еще никогда ни одному греческому богу. Потому что боги Греціи, не смотря на бѣлизну и алость своихъ прекрасныхъ, гибкихъ тѣлъ, были въ дѣйствительности не тѣмъ, чѣмъ они казались”¹⁾.

Такъ, страннымъ образомъ въ представленіи Уайльда переплелись христіанская Любовь и языческая Красота, и эстетикъ - художникъ преклонился передъ христіанскимъ искусствомъ за то, что оно сохранило..... послѣдніе слѣды искусства языческаго. Андре Жидъ объяснилъ намъ тайну этого парадокса: язычника Уайльда тревожило и мучило Евангеліе, которому онъ не могъ простить чудесь, ибо для него произведеніе искусства—языческое чудо, а христіанство похитило чудо у язычества²⁾. Ясно, что моральное чувство не говоритъ такимъ языкомъ: это языкъ эстетика. Тотъ, кому принадлежать смѣлѣя, но справедливыя слова: „all art is immoral”—всякое искусство безиправственно³⁾,—не могъ серьезно христіанское искусство ставить выше искусства Возрожденія; у него не хватило бы духу довести это предпочтеніе до конца и сдѣлать всѣ вытекающіе изъ него выводы. На это могъ бы рѣшиться только истинный моралистъ, который не остановился бы ни передъ какими выводами, разъ они на пользу морали. Да и самое предпочтеніе, которое онъ, конечно, также отдалъ бы искусству христіанскому,

¹⁾ Id. 69.

²⁾ „De profundis”. Статя Андре Жид: „Памяти О. Уайльда”, стр. 11.

³⁾ *Oscar Wilde. Intentions* 137.

было бы обусловлено совсѣмъ не тѣми мотивами, что у Оскара Уайльда.

Яркій примѣръ этого—Прудонъ. Для него христіанскій художникъ былъ дорогъ тѣмъ, что онъ мало заботился о красотѣ, насколько она касается внѣшности тѣла, но искалъ красоты души, сообразной съ его пониманіемъ¹⁾. Отсюда вытекало его глубокое и искреннее убѣжденіе въ томъ, что въ „Dies ira” и „Lauda Sion”—столько же красотъ искусства, сколько и въ самыхъ поэтическихъ одахъ Горачія, болѣе того,—что средневѣковый ваятель такъ же высокъ въ искусствѣ, какъ и греческій²⁾.

Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, чѣмъ, съ этой точки зрѣнія, должно представиться Возрожденіе. Въдъ художники этой эпохи принялись заканчивать дѣло греческаго искусства. „Всѣ люди,—говоритъ Прудонъ,—вздохали о потерянной красотѣ, такъ какъ сознавали необходимость снова созерцать ее, или, по крайней мѣрѣ, создавать себѣ новые идеалы. Но ихъ произведенія были для насъ бесполезны. Намъ нуженъ не такой Христосъ, какимъ Онъ изображенъ Рафаэлемъ, Леонардо да Винчи и Микель-Анджело. Мы представляемъ ликъ Спасителя въ лучезарномъ сіяніи истины и любви къ ближнему”³⁾. Основная черта, служащая отличіемъ искусства Возрожденія, какъ онъ справедливо замѣтилъ, это—недостатокъ принциповъ или неумѣстная снисходительность, не имѣвшая никакой связи съ силой убѣжденій. Католическую церковь не возмущали ни вольности Аретино, ни игривый цинизмъ Боккаччо, ни болѣе серьезное нечестіе Рабле⁴⁾. Но не такъ смотрѣли на вещи моралисты, которые уже много разъ указывали на развитіе

1) Прудонъ. Искусство 91.

2) Id. 94.

3) Id. 103.

4) Id. 100.

литературы и искусствъ, какъ на причину развращенія нравовъ и упадка народовъ; не такъ смотрѣли на это и религія маговъ, іудаизмъ и протестантство, изгнавшіе искусство изъ своихъ храмовъ.

Тутъ—все цѣльно и послѣдовательно, ибо все вытекаетъ изъ одного основного принципа — предпочтенія добра красотѣ. Такова именно и точка зрѣнія Льва Толстого, понять основную мысль котораго—значитъ понять все остальное, какъ бы ни было оно дико и нелѣпо въ своей субъективной логичности. Дѣло вовсе не въ Шекспирѣ и не въ Вагнерѣ, какъ это можетъ показаться на первый взглядъ, не въ томъ или иномъ родѣ искусства. Отнюдь нѣтъ: дѣло въ самомъ искусствѣ, какъ таковомъ, котораго мораль „не приѣмлетъ”. „Внушеніе всегда есть ложь, а всякая ложь есть зло”¹⁾, вотъ основная формула, формула истинной морали, которая рѣшаетъ задачу нравственнаго міросозерцанія Толстого. Вѣдь внушеніе—основа искусства, слѣдовательно, всякое искусство есть ложь и зло. И потому, чѣмъ менѣе оно искусство въ собственномъ смыслѣ, тѣмъ болѣе оно искусство въ толстовскомъ, т. е. моральномъ, смыслѣ,—и наоборотъ. Съ той точки зрѣнія, изъ которой оно исходитъ, такое пониманіе совершенно правильно и логически послѣдовательно.

Стоя на моральной точкѣ зрѣнія, къ инымъ выводамъ придти и невозможно. Подобно Толстому, мы видимъ это на примѣрѣ французскаго критика Брюнетьера. Отъ зоркаго взгляда моралиста не могло ускользнуть, что во всякой формѣ, во всякомъ родѣ искусства есть принципъ или скрытый зародышъ безнравственности и что этотъ зачатокъ безнравственности находится постоян-

¹⁾ Id. 74.

²⁾ *Левъ Толстой*. О Шекспирѣ и о драмѣ 81.

но именно въ самомъ великомъ искусствѣ ¹⁾). Искусство,— утверждаетъ онъ,—которое имѣетъ объектомъ только себя, искусство, которое не заботится о качествахъ характеровъ, имъ выражаемыхъ, однимъ словомъ, искусство, не обращающее вниманія на впечатлѣнія, которыя оно можетъ произвести на чувства или возбудить въ душѣ, это - то искусство, настолько великое, насколько великъ артистъ, необходимо стремится къ безнравственности ²⁾).

Угрожающе безнравственное стремленіе создавать изъ красоты вещей [мѣрило ихъ стоимости, по мнѣнію Брюнетьера, особенно сильно проявилось въ Италіи эпохи Возрожденія. „Достопамятный примѣръ этого мы имѣемъ въ Италіи XV и XVI вв., на одномъ изъ наиболѣе испорченныхъ обществъ, какія только встрѣчались въ исторіи. Кажется, мы все простили всѣмъ этимъ тиранамъ за то, что по ихъ приказанію были нарисованы *al fresco* на стѣнахъ и плафонахъ ихъ дворцовъ торжественныя сцены изъ мифологій; или потому, что кинжалы, которые они вонзали въ грудь своихъ жертвъ, были изумительно чеканены какимъ-нибудь Бенвенуто Челлини. И знаете ли, гдѣ причина этой порчи?—Рѣшительно въ этомъ идолопоклонствѣ искусству, или, если, вамъ болѣе нравится, въ зависимости отъ искусства и его требованій всѣхъ сторонъ общественной и частной жизни... Проникнутая чувствомъ „изящнаго“ Италія дошла въ немъ до признанія красоты въ преступленіи” ³⁾).

Такимъ путемъ критикъ - моралистъ приходитъ къ выводу, что искусство, подобно религіи, наукѣ и традиціи, есть сила, управленіе которой не можетъ быть предоставлено ей самой и только ей одной. Въ хорошо организованномъ обществѣ эти силы должны находиться въ

¹⁾ *Брюнетьеръ*. Искусство и нравственность. Спб. 1900, стр. 9—10.

²⁾ *Id.* 15.

³⁾ *Id.* 22—23.

равновѣсїи между собой, и ни одна изъ нихъ не можетъ установить абсолютнаго господства надъ другими безъ того, чтобъ результатомъ этого не явился какой-нибудь ущербъ, а иногда даже бѣдствїя. Одностороннее развитіе религіи привело въ средніе вѣка къ папству, столь же одностороннее развитіе традиціи создало современный Китай. Въ свою очередь, если беретъ верхъ искусство и захватываетъ власть надъ всею жизнью страны, это грозитъ ничуть не меньшей опасностью, доказательствомъ чего являются Италїя эпохи Возрожденїя и Греція время упадка. Брюнетьеръ думаетъ даже, что эта опасность еще болѣе или, по крайней мѣрѣ, столь же велика, когда, какъ въ наши дни, въ своемъ попеченїи объ управленїи и упорядоченїи человѣческаго существованїя, ссылаются при этомъ на позитивную и экспериментальную науку. Напротивъ, великія историческія эпохи суть именно тѣ, въ которыя эти силы умѣли поставить въ равновѣсіе: таковы были, въ частности во Франціи, великіе годы XVII вѣка или первые годы XIX-го ¹⁾.

¹⁾ *Brunetière*. L'art et la morale: Comme la religion, comme la science, comme la tradition, l'art est une *Force* dont l'emploi ne saurait être réglé par elle-même, et par elle seule. Ces forces doivent s'équilibrer entre elles, dans une société bien ordonnée; et aucune d'entre elles ne peut établir sur les autres sa domination absolue qu'il n'en résulte un dommage et quelquefois même des désastres... Si l'art, à son tour, s'empare, pour la gouverner, de la vie tout entière, cela peut bien flatter d'abord quelques imaginations de dilettantes, mais nous y avons regardé de plus près tout à l'heure, et l'Italie de la Renaissance à laquelle j'aurais pu joindre la Grèce de la décadence sont là pour nous prouver que le danger n'est pas moindre. Je dirais volontiers qu'il est plus grand encore ou aussi grand du moins, quand on s'en remet, comme on l'a essayé de nos jours, à la science positive et expérimentale, du soin de diriger et d'ordonner l'existence. Au contraire, Messieurs, les grandes époques de l'histoire sont précisément celles où ces forces ont su se mettre en équilibre;—et telles sont été particulièrement en France les grandes années du XVII-me siècle, ou les premières années du nôtre.

Итакъ, здѣсь не осужденіе какого-либо частнаго вида искусства, но осужденіе искусства вообще. Если особеннымъ нападкамъ подвергается искусство Возрожденія, то это лишь потому, что это—искусство, достигшее высшаго развитія. Но дѣло въ томъ, что всякое искусство, не имѣя возможности дѣйствовать на душу непосредственно, принуждено обращаться къ помощи чувственныхъ наслажденій ¹⁾, его безнравственность проистекаетъ, такимъ образомъ, отъ обольщенія формою ²⁾, и потому ее можно разсматривать, какъ нераздѣльную съ самимъ принципомъ искусства ³⁾. Искусство, предоставленное самому себѣ и только въ себѣ отыскивающее свои правила,—поэзія, музыка или живопись, —быстро вырождается въ одно искусство пробуждать чувственность. Отъ него ничего болѣе не требуется, оно заботится только о томъ, чтобъ нравиться и нравиться всякой цѣной, всякими средствами, и, буквально, изъ вождя и путеводаителя оно становится чѣмъ-то вродѣ *сводника*... Не полагаете ли вы, — спрашиваетъ Брюнетьеръ—что, будучи изящнымъ, развратъ сталъ бы отъ этого менѣе опаснымъ? Я, съ своей стороны, думаю, что отъ этого онъ еще болѣе усиливается ⁴⁾.

Вѣдь всякая форма искусства, чтобы производить впечатлѣніе, принуждена прибѣгать къ посредничеству не только чувствъ, но—замѣтьте это хорошенько—къ наслажденію чувствъ. Нѣтъ живописи, которая не должна была бы прежде всего быть радостью для глазъ! Нѣтъ музыки, которая не должна была бы быть наслажденіемъ для уха! Нѣтъ поэзіи, которая не должна была бы быть лаской ⁵⁾. Великій дѣятель пейзажной живописи,

¹⁾ Id. 24.

²⁾ Id. 30.

³⁾ Id. 31.

⁴⁾ Id. 18—19.

⁵⁾ Toute forme d'art est obligée, pour atteindre l'esprit, de recourir à l'intermédiaire, non seulement des sens, notez-le bien,

напримѣръ,—свѣтъ или цвѣтъ, но то наслажденіе, которое онъ намъ доставляетъ,—чисто чувственное, или, по крайней мѣрѣ, чувственное вначалѣ; да и самыя слова, которыми мы пользуемся для выраженія нашего восхищенія, скажемъ, картиной Коро,—не указываютъ ли они, когда мы говоримъ о спокойствіи, о свѣжести, о меланхолии, на то что тамъ дышетъ жизнь? Все это выраженія не только *чувства*, но *чувственности* ¹⁾.

Такой взглядъ на искусство не могъ, разумѣется, не вызывать возраженій. Конечно,—писаль по этому поводу Bertillanges,—мысль Брюнетьера въ основѣ своей очень вѣрна; но мы не можемъ не сказать, что форма, въ которую она облечена, парадоксальна. Называть *чувственнымъ* чувство свѣжести, которое вызываетъ картина Коро, и говорить о *принципѣ безнравственности*, скрытомъ во всякой формѣ искусства, это значитъ насловать смыслъ словъ до полной потери справедливости. Разсуждая такимъ образомъ, можно бы доказать, что и въ математикѣ есть принципъ безнравственности, такъ какъ какое-нибудь *изящное* рѣшеніе доставляетъ знатоку духовное наслажденіе, которое имѣетъ свой отзвукъ въ сферѣ чувствованій. Нѣтъ, если не хочешь впасть въ парадоксъ, а говорить по правдѣ, то нужно сказать, что искусство, какъ и все человѣческое, будучи лишено контроля, по природной склонности, рискуетъ дойти до злоупотребленія, и что сверхъ того, въ силу особаго характера

mais du plaisir des sens Pas de peinture qui ne doive être avant tout une joie pour les yeux! pas de musique qui ne doive être une volupté pour l'oreille! pas de poésie qui ne doive être une caresse!

¹⁾ Le grand acteur du paysage, c'est la lumière ou la couleur, c'est le plaisir purement sensuel, ou d'abord sensuel, qu'il nous procure; et les mots eux-mêmes dont nous nous servons pour admirer, par exemple, une toile de Corot ne l'indiquent-ils pas, quand nous parlons de l'apaisement, de la fraîcheur, de la mélancolie qu'on y respire? Tout cela n'est pas seulement *sensible*, mais *sensuel*.

своихъ средствъ, цѣликомъ заимствуемыхъ изъ сферы чувствованій, искусство заключаетъ въ себѣ не то, что *принципъ*, но нѣкотораго рода специальную опасность безнравственности, опасность, которой почти фатально поддается тотъ, кто въ искусствѣ видитъ только искусство, или единственной цѣлью его считаетъ наслажденіе созерцающаго ¹⁾).

Въ этомъ возраженіи Sertillanges'a есть, однако, очень слабое мѣсто. Онъ вѣдь самъ долженъ былъ признать мысль Брюнетьера въ основѣ вѣрной. Его смущаетъ только форма, парадоксальность которой онъ хочетъ доказать весьма неудачной аналогіей. Можно ли даже въ шутку говорить объ *эстетической* эмоціи въ примѣненіи къ математикѣ ²⁾ и допустимости существованія въ ней „принципа безнравственности“, присущаго искусству, по теоріи Брюнетьера?... Что бы ни чувствовалъ, какого бы рода ощущеніе ни испытывалъ математикъ при рѣшеніи задачи, *къ самой математикѣ* это не имѣетъ ни малѣйшаго отношенія. Если бы математикъ, не находя нужнаго

¹⁾ P. Sertillanges. L'art et la morale 16: Assurément la pensée de l'auteur est au fond très juste; mais nous ne pouvons nous empêcher de dire que la forme en est abusive. Appeler *sensuel* le sentiment d'apaisement que procure une toile de Corot et parler d'un *principe d'immoralité* qui se cacherait dans toute forme d'art, c'est forcer le sens des mots jusqu'à manquer complètement de justesse. On prouverait à ce compte qu'il y a un principe d'immoralité dans les mathématiques, car une solution *élégante* procure au connaisseur une jouissance d'esprit qui a son retentissement dans l'être sensible. Non, si l'on ne veut pas verser dans le paradoxe et si l'on veut parler juste, il faut dire que l'art, comme toute chose humaine privée de contrôle, risque de courir à l'abus par une pente naturelle, et que de plus, en raison de la nature spéciale de ses moyens, empruntés tous à l'ordre sensible, l'art renferme, non pas un *principe*, mais un danger spécial d'immoralité, danger auquel succombera presque fatalement l'homme qui ne voit dans l'art que l'art lui-même, ou n'a de règle que de satisfaire le spectateur.

²⁾ См. т. I, 228—229.

отвѣта былъ охваченъ злостью или бѣшенствомъ, то все же ни злость, ни бѣшенство нельзя, безъ опасности для здраваго смысла, признать присущими *самой математикѣ*. И это потому, что наука, какъ таковая, не обращается къ чувствамъ и, значитъ, какія бы чувства ею не возбуждались въ отдѣльномъ случаѣ, это ея не касается: для нея они просто не существуютъ.

Совсѣмъ иное дѣло искусство. Ту роль, какую играть въ наукѣ *умъ*, здѣсь выполнять именно *чувство*. Только къ чувству обращается искусство въ своемъ стремленіи создать то или иное настроеніе. Каково бы оно ни было, искусство всегда принуждено дѣйствовать прежде всего черезъ посредство *внѣшнихъ чувствъ* своей *формой*. Въ этомъ все и дѣло и, значитъ, Брюнетьеръ былъ совершенно правъ. Вотъ почему и самъ Sertillanges, въ концѣ концовъ, почти согласился съ Брюнетьеромъ, придя къ положенію, мало чѣмъ отличающемуся отъ „парадокса” его противника. Если, предоставленное самому себѣ и имѣющее цѣль исключительно въ себѣ самомъ, искусство лишь *реализируетъ* ту „опасность безнравственности”, которая, согласно Sertillanges’у, благодаря самой сущности искусства, всегда въ немъ заключена *потенціально*,—то не даетъ ли это право утверждать, что самая эта сущность его—безнравственна, что самый „принципъ” искусства неотъемлемъ отъ безнравственности?!...

Подобно Брюнетьеру, на этомъ настаиваетъ современный французскій эстетикъ Paulhan. Онъ также говорить о безнравственности самой природы искусства (l’immoralité essentielle de l’art)¹⁾,—безнравственности, которая непосредственно связана съ его природой и логически изъ нея вытекаетъ²⁾. Однако, если искусство *no*

1) Paulhan. Mensonge de l’art 263.

2) Id. 268: Son immoralité essentielle et générale, qui se rattache directement à elle, qui en dérive logiquement.

существу безнравственно, это вовсе еще не значить, что оно таково всегда и повсюду. Онъ даже думаетъ, что необходимо предположить противное. Развѣ вещи всегда употребляются соответственно своей сущности?—Очень часто, и это даже правило, что, наоборотъ, онѣ употребляются въ виду цѣли, имъ прямо противоположной. Римскія войны создали Риму миръ. Дуэль можетъ быть употреблена какъ средство сдѣлать спокойной жизнь ¹⁾).

Но сущность отъ этого не мѣняется. И, сопоставляя искусство съ моралью, не трудно замѣтить, что оно менѣе налагаетъ на себя обязательствъ и, по существу, безконечно болѣе гибко, обширно и разносторонне. Нравственный идеалъ имѣетъ болѣе цѣльности и строгой систематичности. Его нельзя принять иначе, какъ весь цѣликомъ. Съ эстетической точки зрѣнія, я могу восхищаться одновременно Рембрандтомъ и Леонардо, Ватто и Филиппомъ де Пампань, поставить на одинаковую высоту Энгра и Делакруа. Равнымъ образомъ ничто не мѣшаетъ мнѣ любовно восхищаться, съ этой точки зрѣнія, и моралью Канта, и моралью буддизма, хотя онѣ совершенно различны. Но мораль, со своей точки зрѣнія, запрещаетъ мнѣ принять ихъ обѣ разомъ. Необходимо отвергнуть обѣ, либо сдѣлать выборъ и взять какую-нибудь одну. Невозможно одновременно, совмѣстно осуществить идеалъ языческій и идеалъ христіанскій ²⁾).

¹⁾ Id. 276: Si l'art est immoral par essence, cela ne signifie pas de tout qu'il le soit partout et toujours. On devrait même en conclure le contraire. Les choses ne sont pas toujours employées selon leur essence. Il est fréquent, il est presque de règle qu'elles soient, tout au contraire, employées en vue d'un but qui leur est directement opposé. Les guerres de Rome ont préparé la paix romaine. Le duel peut être employé comme un moyen de vivre tranquillement.

²⁾ Id. 304—305: Il (l'art) s'impose moins, et il est, par essence, infiniment plus souple, plus large et plus varié. L'idéal moral est

Въ статьѣ русскаго критика-публициста Протопопова: „Этика и эстетика”—вопросъ о взаимоотношеніи искусства и нравственности рѣшается точно такимъ же образомъ. Характерно, что эпиграфомъ къ ней авторъ взялъ слова евангелія отъ Маттея, гл. 23 ст. 26 и 27: „Фарисей слѣпой, очисти прежде внутренность чаши и блюда, чтобы чиста была и внѣшность ихъ... Горе вамъ, книжники и фарисеи, что угодняетесь окрашеннымъ гробамъ, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвыхъ и всякой нечистоты”. Совершенно справедливо противопоставляя „эстетическій эгоизмъ”—„этическому альтруизму”, Протопоповъ рѣзко отграничиваетъ области, охватываемыя тѣмъ и другимъ: „красота и наслажденіе—вотъ цѣль, которая стоитъ въ концѣ перваго пути; справедливость и долгъ—вотъ цѣль, которая стоитъ въ концѣ втораго пути”¹⁾.

Отсюда ясно, что эстетическія эмоціи безвредны только подъ контролемъ этики и при этомъ условіи онѣ въ извѣстномъ смыслѣ даже полезны и благотворны, какъ отдыхъ отъ труда. „Здѣсь открывается полный просторъ для всевозможныхъ личныхъ вкусовъ, которые всѣ имѣютъ одинаковое право на существованіе. Я отдыхаю за сигарой, вы за шахматной доской, онъ за просмотромъ гравюръ, и никому изъ насъ это не дѣлаетъ ни чести, ни безчестья, и вступать намъ другъ съ

plus unifié, plus étroitement systématisé. On ne peut en accepter qu'un à la fois. Au point de vue artistique, je puis admirer à la fois Rembrandt et Léonard, Watteau et Philippe de Charapaigne, placer à la même hauteur Ingres et Delacroix. Rien ne m'empêche non plus d'admirer et d'aimer, à ce point de vue, différentes morales, celle de Kant et celle du bouddhisme. Mais la morale, à son point de vue, m'interdit de les accepter toutes deux à la fois. Il faut rejeter les deux ou faire un choix, n'en prendre qu'une. Je ne puis réaliser à la fois l'idéal païen et l'idéal chrétien.

¹⁾ Протопоповъ. Этика и эстетика. „Русская Мысль” 1893 № 4, стр. 129.

другомъ въ споръ насчетъ нашего отдохновительнаго времяпрепровожденія—было бы странно... Но возводить свое бездѣлье на степень миссiи, создавать изъ ученія о вкусахъ цѣлую систему и т. п.—это именно значитъ *очищать видимость чисти и блюда, оставляя въ неприкосновенности хищенія и неправду*".

Чистый эстетикъ, по его мнѣнiю, погрѣшаетъ именно тѣмъ, что подмѣняетъ этику—эстетикой, не красоту считаетъ атрибутомъ морали, а наоборотъ—мораль считаетъ атрибутомъ красоты. „Страшная путаница всякихъ эстетическихъ системъ, опредѣлений и споровъ происходитъ отъ неумѣнья или нежеланія разграничить строго области этики и эстетики, отъ грубаго смѣшенія понятiя *прекраснаго* съ понятiемъ *красиваго*. Прекрасное далеко не всегда красиво; красивое далеко не всегда прекрасно. Христосъ ослѣнительно прекрасенъ; Юпитеръ поразительно красивъ. А величайшимъ, послѣдовательнѣйшимъ эстетикомъ всѣхъ временъ былъ, безспорно, Неронъ" ¹⁾).

Можно сдѣлать лишь одно частное возраженiе противъ такой, вполнѣ правильной, постановки вопроса. Что чистый эстетикъ погрѣшаетъ подмѣной этики—эстетикой, это, конечно, вѣрно, и поскольку онъ *чистый* эстетикъ, иначе быть не можетъ. Но что эта подмѣна состоитъ въ томъ, что онъ яко-бы считаетъ мораль атрибутомъ красоты,—это явное недоразумѣнiе. *Чистый эстетикъ* такой антиэстетической ереси не допустить, потому что красота, атрибутомъ которой является мораль, перестаетъ быть *чистой красотой*: мораль не нужна красотѣ, ни въ качествѣ атрибута, ни въ какомъ другомъ отношенiи,—она для нея просто не существуетъ.

Это справедливо точно такъ же, какъ и то, что *чистый* моралистъ не станетъ считать красоту атрибутомъ

¹⁾ Id 134.

морали, ибо мораль съ примѣсью красоты перестаетъ быть чистой: для чистой морали красота—всегда непримиримый врагъ, отъ котораго нужно избавиться. Съ точки зрѣнія морали, красота—это именно окрашенный гробъ, который снаружи кажется красивымъ, а внутри полонъ костей мертвыхъ и всякой нечистоты. Но что до этой *внутренней нечистоты* искусству? — Его ¹ создаетъ только *ниружная красота*, красота формы, и этотъ евангельскій образъ оно охотно приметъ своей эмблемой.

10.

„Вотъ отчего и говорятъ поэты,
Что пѣснями своими привлекалъ
Орфей деревья, волны и утесы.
Нѣтъ на землѣ живого существа
Столь жесткаго, крутого, адски злого,
Чтобъ не могла хотя на часъ одинъ
Въ немъ музыка свершить переворота.
Кто холоденъ къ гармоніи прелестной,
Тотъ можетъ быть измѣнникомъ, лгуномъ,
Грабителемъ; души его движенья
Темны, какъ ночь, и какъ Эребъ черна
Его призывъ. Такому человѣку
Не довѣрай”.

Такъ говоритъ Лоренцо Джессикъ въ „Венеціанскомъ купцѣ”. Иначе—такъ говоритъ самъ Шекспиръ, неоднократно высказывавшій въ своихъ драмахъ подобныя мысли о музыкѣ. Глубокій мыслитель и сердцевѣдъ на этотъ разъ сиюховалъ и сдѣлалъ грубую логическую ошибку: изъ того, что музыка оказываетъ на человѣческую душу *могущественное* вліяніе, онъ заключилъ, что это вліяніе—*нравственное*.

Шекспиръ былъ, повидимому, пораженъ той почти

мистической силой, съ какой музыка дѣйствуетъ на нервную систему. Ему казалось почти страннымъ, что „овечьи кишки вытягиваютъ душу человѣка”¹⁾:

„Увѣряютъ,

Что музыкой когда-то сумасшедшій
Былъ возвращенъ къ разсудку; я же
Здоровый—отъ нея теряю разумъ,
По все жъ того готовъ благословить,
Кто вздумалъ бы меня утѣшить ею”...

И вотъ, обольщенный этой необыкновенной силой вліянія музыки, Шекспиръ пришелъ къ странной теоріи взаимоотношенія между музыкальной воспримчивостью и нравственнымъ чувствомъ. Указанная логическая послѣдовательность мысли совершенно ясна въ отрывкѣ изъ „Венеціанскаго купца”, замѣтно раздѣляющемся на двѣ части: въ первой (три стиха) говорится о *физическомъ* дѣйствіи пѣсенъ Орфея на природу, во второй— о *моральномъ* дѣйствіи музыки на человѣка, и тутъ же „обратная теорема”—о безнравственности того, на кого она дѣйствія не оказываетъ.

Дѣйствительно ли такова сила *морального* вліянія музыки?—Въ отвѣтъ на это обыкновенно приводятъ нѣкоторые примѣры, записанные досужими лѣтописцами и составляющими вѣчную гордость и утѣшенье жрецовъ Эвтерпы и Полигимніи. „Извѣстенъ разсказъ о пѣвцѣ и поэтѣ, по имени Pietro del Castelnovo, жившемъ во второй половинѣ XIII столѣтія въ Италіи. Этотъ разсказъ состоитъ въ томъ, что поэтъ, будучи задержанъ, во время своего путешествія, разбойниками, желавшими ограбить его и убить, такъ подѣйствовалъ на нихъ своимъ пѣніемъ, что онъ былъ отпущенъ на свободу нетронутымъ.

¹⁾ Шекспиръ. Много шума изъ ничего: д. II, явл. 1.

Другимъ примѣромъ подобнаго дѣйствія музыки на человѣка можетъ служить знаменитый пѣвецъ и сочинитель музыкальныхъ произведеній XVII столѣтїя, извѣстный Alessandro Stradella, родившійся въ Неаполь въ 1645 г. Изъ оставшейся рукописи мемуаровъ Bourdelot мы узнаемъ, что этотъ знаменитый пѣвецъ былъ приглашенъ Венеціанскою республикой для сочиненія оперы, по случаю предстоящаго въ Венеціи карнавала. Страделла, хотя и не отличался ни красотой, ни изысканными манерами, но своимъ пѣніемъ онъ умѣлъ скоро располагать въ свою пользу; въ немъ самомъ въ то же время происходило сильное возбужденіе, такъ что, по измѣненію въ лицѣ, легко можно было заключать о силѣ духа и глубинѣ волновавшаго его чувства.—Во время пребыванія Страделлы въ Венеціи, дочь знаменитаго венеціанскаго сановника, по имени Стелла, слушая музыку и пѣніе знаменитаго неаполитанца, страстно полюбила его, не смотря на то, что уже считалась невѣстой молодого венеціанца, извѣстнаго рода, богатаго и красиваго собою. Это обстоятельство понудило Страделлу и его возлюбленную бѣжать изъ Венеціи. Соперникъ Страделлы послалъ тайныхъ убійцъ преслѣдовать влюбленныхъ. Убійцы, узнавъ, что Страделла бѣжалъ въ Римъ, отправились туда и прибыли въ этотъ городъ въ то время, когда въ Латеранскомъ соборѣ шла ораторія Страделлы „San Giovanni Battista”. Они проникли въ названный соборъ съ цѣлю пастичь свою жертву. Однако, музыка Страделлы такъ подѣйствовала на расположеніе духа находившихся въ церкви убійцъ, что они не только не рѣшились привести въ исполненіе свое намѣреніе, но даже совѣтовали, какъ можетъ Страделла вѣрнѣе спастись отъ преслѣдованій венеціанца. Знаменитый пѣвецъ со Стеллой удалились въ Туринъ; но туда были посланы новые убійцы, успѣвшіе, во время прогулки Страделлы, нанести ему нѣсколько, хотя и не смертельныхъ, ранъ. Оправившись отъ полученныхъ ранъ, Страделла женился на

венеціанкѣ Стеллѣ и переѣхаль въ Геную, гдѣ сочинилъ оперу: „La forza dell'amor paterno". Но венеціанская vendetta не оставляла своей жертвы; подосланные въ третій разъ убійцы покончили ударами кинжала въ 1687 г. со Стеллой и съ ея возлюбленнымъ, авторомъ знаменитой „Aria di Chiesa". Разсказанная сейчасъ драма послужила сюжетомъ оперы Флотова, подъ именемъ „Alessandro Stradella" 9).

О другомъ знаменитомъ пѣвцѣ-виртуозѣ XVIII в., Фаринелли, разсказываютъ слѣдующее. Однажды онъ былъ приглашенъ въ Лондонъ, гдѣ долженъ былъ выступить въ оперѣ вмѣстѣ съ пѣвцомъ Сенезино, ранѣе его не слыхавшимъ. Когда Фаринелли, игравшій закованнаго въ цѣпи тираномъ, пѣлъ свою арію, Сенезино, забывъ свою роль жестокаго тирана, бросился въ объятія своего соперника. Впослѣдствіи Фаринелли былъ приглашенъ въ Испанію, гдѣ своимъ пѣніемъ вылечилъ отъ душевной болѣзни Филиппа V и, говорятъ, возвратилъ ему снова способность заниматься государственными дѣлами.

Вѣроятно, эти и подобныя примѣры нравственнаго или просто благотворнаго дѣйствія музыки на душу человѣка были причиной того, что нѣкоторые не только повѣрили въ ея морализующую силу, но стали даже утверждать, что нравственна самая сущность музыки и потому *не нравственное* вліяніе ея вообще невозможно. Такъ изъ музыки хотятъ сдѣлать единственное въ своемъ родѣ искусство, непохожее на всѣ остальные, ибо то, что допускается, хотя бы какъ возможность, для другихъ искусствъ, признается немыслимымъ въ отношеніи музыки.

Я имѣю въ виду, между прочимъ, книжку г. Брызгалова: „Сокровенное въ искусствахъ", гдѣ проводится именно такая оптимистическая точка зрѣнія. Онъ ссы-

9) *Ираф. Н. М. Догель. Вліяніе музыки на человѣка и животныхъ. Казань 1888, стр. 3—4.*

лается на, повидимому, дѣйствительный фактъ, что никому неизвѣстны случаи общечеловѣческаго, національнаго или какого-нибудь мѣстнаго гоненія слуховыхъ произведеній; напротивъ, извѣстно много случаевъ всенароднаго почтенія, умиленія и благоговѣнія передъ этими произведениями и ихъ дѣйствіемъ. Поэтому, если бы мы думали иначе, то, по его мнѣнію, пожалуй, пришлось бы допустить и вредное вліяніе звукового общенія при помощи живого слова, т. е. допустить такую несообразность, больше которой трудно что-нибудь придумать ¹⁾).

И это обстоятельство, думаетъ онъ, не случайно. Дѣло въ томъ, что слуховыя ощущенія музыкальных тоновъ, такъ же какъ обонятельныя и вкусовыя ощущенія, не имѣютъ установленныхъ значеній и не могутъ передавать сами по себѣ никакихъ опредѣленныхъ, ни нравственныхъ, ни безнравственныхъ понятій... „Безсловесная музыка положительно не имѣетъ въ своемъ распоряженіи никакихъ средствъ для образованія въ нашемъ умѣ какихъ-нибудь опредѣленныхъ и безспорныхъ признаковъ порочныхъ представленій или ихъ преступныхъ формъ и образовъ. Безсловесныя слуховыя ощущенія могли бы быть осуждены за такое грѣхопаденіе столько же, сколько обонятельныя и вкусовыя” ²⁾. Иными словами, „въ отличіе отъ произведеній всѣхъ другихъ изящныхъ искусствъ, одна только безплотная и безсловесная пѣсня слышимой музыки не имѣетъ никакой возможности изъ своего нематерьяльнаго матеріала воспроизвести какіе-нибудь безспорно позорные, преступныя или безнравственныя образы; она одна только, въ отличіе отъ всѣхъ другихъ произведеній искусства, лишена навсегда, лишена безъ остатка и снисхожденія, какъ чистая душа и сердце безсловеснаго ребенка” ³⁾.

Насколько музыка лишена возможности отрицатель-

¹⁾ *Брызгаловъ*. Сокровенное въ искусствахъ 55.

²⁾ *Id.* 58—59.

³⁾ *Id.* 58.

наго вліяння, настолько же велико ея вліяніе положительное. Часто она измѣняетъ своими дѣйствіями наше душевное состояніе злобы, смѣняетъ нашъ гнѣвъ мягко-сердечіемъ и этимъ приближаетъ насъ къ способностямъ вышшаго всепрощающаго образца ¹⁾. Сила звуковъ способствуетъ возстановленію душевной уравновѣшенности и лечитъ больную душу, чѣмъ указывается частица весьма полезнаго практическаго приложенія безсловесныхъ воздѣйствій слышимой музыки ²⁾. Ничто такъ не способствуетъ „религіозно-нравственному возвышенію покаяній“, какъ именно музыка ³⁾. Звуки передаются чувствамъ, врачуютъ душевные недуги и съ медленною, но упорной настойчивостію сокрушаютъ самыя дикія начала грубыхъ нравовъ. Такъ, „безсловесныя произведенія звучащей музыки являются на грѣшной нашей землѣ совершенно чистыми, безгрѣшными и неприкосновенными ни съ какими земными безчисленными пороками“ ⁴⁾.

Дѣйствительно, доля правды въ томъ, что говорить Брызгаловъ, есть. Согласно одному изъ лучшихъ знатоковъ музыкальной эстетики, Ганслику, музыка можетъ представлять чувства только самымъ общимъ образомъ, только *родъ* чувства, а не видъ его: „въ данномъ случаѣ изображены порывъ и тоска, но являются ли они тоской влюбленнаго или религіознымъ порывомъ или тоской горца по своей родинѣ—этого музыка опредѣлить не можетъ“ ⁵⁾. Извѣстно, на примѣръ, что Гендель взялъ многія изъ самыхъ знаменитыхъ религіозныхъ пьесъ своего „Мессія“ изъ свѣтскихъ и даже большей частью эротическихъ дуэтовъ, которые онъ составилъ въ 1711—12 г., для наследной принцессы Каролины Ганноверской, на мадригалы Мауро Ортензіо. Этотъ фактъ доказыва-

¹⁾ Id. 57—58.

²⁾ Id. 61.

³⁾ Id. 63.

⁴⁾ Id. 65.

⁵⁾ *Hauslik. Vom Musikalisch-Schönen.* 4 Aufl. 1874.

еть, по мнѣнію Мильталера, что музыка изображаетъ только движеніе, а не самыя чувства¹⁾.

Извѣстно также, что одинъ молодой композиторъ, въ письмѣ своемъ къ Мендельсону, былъ настолько напивенъ, что, сдѣлавъ опытъ словеснаго объясненія первой тетради „Пѣсенъ безъ словъ“, просилъ автора отвѣтить: правильно ли были имъ поняты пѣссы и угадалъ ли онъ его намѣренія, въ чемъ самъ имѣеть нѣкоторыя причины сомнѣваться, такъ какъ выразительная способность музыки вообще очень смутна и неопредѣленна. Композиторъ отвѣтилъ ему очень тонко и остроумно: „Вы обозначаете, писалъ онъ, отдѣльные нумера тетради названіями: „Я думаю о тебѣ“, „Меланхолія“, „Хвала Богу“, „Веселая охота“. Думалъ ли я во время сочиненія объ этомъ, или о чемъ-нибудь другомъ, на этотъ вопросъ теперь я едва ли въ состояніи отвѣтить.—Другой толкователь, быть можетъ, въ томъ, что вы назвали „Меланхоліей“ найдетъ „Я думаю о тебѣ“, а какой-нибудь завянутый охотникъ приметъ „Веселую охоту“ за настоящую „Хвалу Богу“. Это происходитъ вовсе не отъ того, что выразительная способность музыки, какъ вы говорите, крайне неопредѣленна. Напротивъ, я нахожу, что эта способность скорѣе *черезчуръ опредѣленна, такъ какъ достигаетъ такихъ сферъ и живетъ въ такихъ областяхъ, куда слово уже не можетъ за нею слѣдовать, и необходимо должно придти въ состояніе парализаціи, если его хотять заставить, подобно вамъ, добраться до этихъ сферъ*”²⁾.

¹⁾ Мильталеръ. Что такое красота? Стр. 55.

²⁾ Авг. Вильг. Амбросъ. Границы музыки и поэзіи. Этюдъ изъ области музыкальной эстетики. Спб. 1889, стр. 53—54. Ср. М-ше де Сталь, „О Германіи“: „Сладостныя грезы, которыя музыка на насъ навѣваетъ, уничтожаютъ мысли, выражаемыя словами; музыка пробуждаетъ въ насъ чувство безконечнаго, поэтому всякое стремленіе подробно описать предметъ мелодіи должно ослаблять ея дѣйствіе”.

Амбросъ искренно возмущается тѣмъ, что безпокойный духъ С-dur'ной сонаты (ор. 53), гнѣздящейся въ какихъ-то таинственныхъ пронастяхъ, представляется Кейделю ¹⁾ ничѣмъ инымъ, какъ исторіей о томъ, какъ Бетховень хорошо пообѣдалъ въ гостинницѣ „Золотого барана“, выпилъ бургундскаго и отправляется въ Пратеръ, гдѣ устроены танцы!!.. „Cis-moll'ная соната, чисто по кузнецки, перекована въ любовный дуэтъ съ точеными болванчиками „его“ и „ей“, обмѣнивающимися пошлыми любовными стихами, какого-то кожанаго свойства. Но хуже и непростительнѣе всего толкованіе 9-ой симфоніи, въ которой одинъ Шиллеровскій гимнъ уже достаточно ясно указываетъ на намѣреніе Бетховена. Кейдсль видитъ въ ней исторію Діаны и Эндиміона и расписываетъ ее до мельчайшихъ подробностей!! Эта идея отзывается уже Бедламомъ” ²⁾.

Безразлично, однако, происходятъ ли подобные факты непониманія языка музыки отъ того, что онъ мало выразителенъ, какъ думаютъ одни, или, напротивъ, отъ того, что онъ слишкомъ выразителенъ, какъ думаютъ другіе. Важно, во всякомъ случаѣ, то—съ чѣмъ, повидимому, согласны тѣ и другіе,—что эта выразительность музыкальной рѣчи, какова бы она ни была, лишена, такъ сказать, *матерьяльности*. А разъ такъ, то мнѣніе Брызгалова о недоступности для музыки выраженія какихъ бы то ни было безнравственныхъ картинъ или образовъ—получаетъ подтвержденіе. Значитъ ли это, что установленіемъ такого факта разрѣшается и самое сомнѣніе въ возможности безнравственнаго вліянія музыки,—вопросъ, конечно, иной.

Чтобы отвѣтить на него, необходимо прежде всего имѣть въ виду, что музыка оказываетъ дѣйствіе *не только психологическое, но и физиологическое*. Для эстетики это

¹⁾ „Bergan“ (Въ гору). Собраніе новелль 1848 г.

²⁾ Op. cit. 99 not.

последнее, конечно, не имѣетъ значенія, но для морали оно далеко не безразлично, а его-то именно и упускаютъ изъ виду всѣ тѣ, кто, подобно Брызгалову, говорятъ о моральномъ влияніи музыки. Самъ Брызгаловъ указываетъ, что „безсловесные музыкальные звуки дѣйствуютъ больше на область чувства, чѣмъ разсудка, и проникаютъ скорѣе въ душевную, чѣмъ въ умственную глубину“, и, констатируя особенно сильное дѣйствіе музыки на животныхъ, птицъ, рыбъ, змѣй, пауковъ и ненормальныхъ людей¹⁾, приходитъ къ такой знаменательной формулѣ: „чѣмъ ниже ступень развитія, тѣмъ сильнѣе элементарныя впечатлѣнія звуковыхъ произведеній; дѣти, малоразвитый народъ и больные люди чувствительнѣе къ дѣйствіямъ на нихъ музыкальныхъ звуковъ“²⁾. Но онъ точно не понимаетъ истиннаго смысла всѣхъ этихъ фактовъ, видя въ нихъ лишь доказательство возможности пользоваться музыкой, какъ воспитательнымъ и лечебнымъ средствомъ³⁾. Но развѣ изъ того, что алкоголь помогаетъ больнымъ, слѣдуетъ, что онъ полезенъ и здоровымъ?

Гете правъ, что музыка—высшее изъ искусствъ, такъ какъ у нея нѣтъ матеріи, которую надо отвлечь: она вся—форма и содержаніе, и въ этомъ смыслѣ она „возвышаетъ и облагораживаетъ все, что ни выражаетъ“. Правъ и Гейне, что съ большимъ развитіемъ сознательной жизни духа, талантъ къ пластикѣ удаляется отъ чело-
вѣка, напоследокъ потухаетъ чувство красокъ, которое все-таки еще привязано къ опредѣленному рисунку: „высшая спиритуальность, отвлеченная мысль хватается за звуки, за тоны, для выраженія какого-то лепета, переполняющаго душу; можетъ быть, въ этомъ лепетѣ—

¹⁾ Op. cit. 56—57.

²⁾ Id. 54.

³⁾ См. объ этомъ у Шюстлина: „Нравственно-воспитательное значеніе музыки по воззрѣніямъ Платона и Аристотеля“.

окончательное разложеніе матеріальнаго міра; можетъ быть, музыка—последнее слово искусства, какъ смерть—последнее слово жизни”¹⁾).

Но не слѣдуетъ преувеличивать этой „нематерьяльности”, этой „спиритуальности” музыки. Будучи, дѣйствительно, самымъ нематерьяльнымъ изъ искусствъ по своему *внутреннему* матеріалу, музыка, какъ это ил странно, является самымъ матерьяльнымъ искусствомъ по своему *вѣшному* матеріалу: съ одной стороны, *звуки—какъ языкъ души*, съ другой, *звуки—какъ сочетанія звуковыхъ волнъ*. Отсюда двойственный характеръ дѣйствія музыки: съ одной стороны, на *психику*, съ другой—на *нервную и мышечную систему*. Отсюда же и двойственность результатовъ этого дѣйствія: „сочетаніе звуковъ, спла ихъ и ритмъ могутъ вліять какъ на возбужденіе душевной нашей способности, такъ и на силу сокращенія мышцъ”²⁾, чѣмъ и объясняется дѣйствіе музыки на животныхъ, птицъ, змѣй, пчелъ и рыбъ, дѣйствіе военной, балльной музыки и рабочихъ пѣсенъ и, наконецъ, дѣйствіе такъ называсмой лечебной музыки на психическіе и другіе органическіе процессы, вплоть до врачеванія ею умалишенныхъ, практикующагося въ сумасшедшихъ домахъ Реджін и Перуджін³⁾. Такъ, музыкальное наслажденіе, по словамъ Доріака, преслѣдуетъ двѣ цѣли: съ одной стороны, оно есть благотворное возбужденіе души, съ другой—оно возбуждаетъ и тѣло⁴⁾.

Любопытныя данныя по этому вопросу находимъ въ специально посвященной ему статьѣ академика кн. Тарханова: „О вліяніи музыки на человѣческой организмъ”.

¹⁾ *Г. Гейне*. „Художественныя извѣстія изъ Парижа”.

²⁾ *Проф. И. М. Догель*. Вліяніе музыки на человѣка и животныхъ 4.

³⁾ *Id.* 40.

⁴⁾ *Lionel Davriac*. *Essai sur l'esprit musical*. P. 1904, p. 229: Le plaisir musical est donc un plaisir à deux fins. Il est pour l'âme une distraction bienfaisante. Il distrait aussi le corps.

Вспоминая о древнемъ обычаѣ сопровождать пиры и торжественныя обѣды звуками веселой, возбуждающей музыки, онъ говоритъ, что теперь, благодаря наукѣ, этотъ обычай принимаетъ разумное освѣщеніе: именно такая музыка, вѣроятно, только и возбуждаетъ дѣятельность пищеварительныхъ железъ, а печальная, грусть наводящая музыка едва ли могла бы быть полезной въ этомъ отношеніи въ виду, вѣроятно, задерживающаго дѣйствія ея на отправление пищеварительныхъ железъ¹⁾. „Удивительный фактъ вліянія возбуждающей музыки на мышечную силу дѣлаетъ понятнымъ, почему при сильномъ, тяжеломъ физическомъ трудѣ прибѣгаютъ къ возбуждающей музыкѣ или пѣснѣ, и это одинаково вѣрно какъ для дикарей, такъ и цивилизованныхъ націй, въ особенности когда работа совершается совмѣстнымъ усиленіемъ цѣлой толпы людей”²⁾. Точно также вліяніе военной музыки объясняется не однимъ только *отвлеченіемъ вниманія* отъ чувствъ угнетающаго характера—усталости, грусти, страха и т. д., овладѣвающихъ нерѣдко войсками во время походовъ, но прямымъ возбужденіемъ и усиленіемъ нервной и мышечной энергіи звуками той или другой музыки, такъ какъ музыка вліяетъ не только на психическое состояніе, но и на тѣлесные процессы въ организмѣ, съ одной стороны повышая, *возбуждая* тѣ и другіе, съ другой же ослабляя и *подавляя* ихъ.

О дѣйствіи музыки на больной организмъ есть указанія съ глубокой древности. „Изъ библіи узнаемъ мы, напр., что Давидъ старался музыкой облегчить страданія Саула; что Орфей мелодичными звуками своей лиры успокаивалъ людей и очаровывалъ всю природу; полагаютъ, что этотъ виртуозъ былъ даже медикомъ и ле-

¹⁾ *Тархановъ*. О вліяніи музыки на человѣческій организмъ. „Сѣв. Вѣстникъ” 1893 № 2, стр. 70.

²⁾ *Id* 77.

чить своихъ больныхъ танцами подъ звуки музыки" ¹⁾. Древніе греки, по совѣту Пифагора, а за ними и римляне, какъ оказывается, въ широкихъ размѣрахъ примѣняли музыку въ качествѣ орудія леченія болѣзней, чѣмъ прославились Гиппократъ, Теофрастъ, Цельзій и Галіенъ ²⁾. „Джамбаттиста Порта, жившій въ первой половинѣ XVI ст., говоря о цѣлебныхъ дѣйствіяхъ музыки, дошелъ даже до такой курьезной теоріи, что особенно цѣлбно должны дѣйствовать звуки инструментовъ, сдѣланныхъ изъ дерева медицинскихъ растений". Въ XVIII в. музыка примѣнялась особенно при леченіи лихорадокъ, сопровождающихся бредомъ, бессонницей, во время чумы и эпидемій. „Гомеръ говоритъ, что она излечила отъ чумы греческую армию при осадѣ Трои, а Плутархъ рассказываетъ, что Пифійскій оракулъ совѣтовалъ лакедемонянамъ, испуганнымъ неистовствами чумы, прибѣгнуть къ музыкѣ для своего спасенія. Все дѣло, конечно, объяснимо возбуждающимъ дѣйствіемъ музыки на духъ и настроеніе людей, бодрое состояніе которыхъ такъ важно для борьбы организма съ разнообразными болѣзнями. Галіенъ былъ того же мнѣнія о музыкѣ, и Шамплентъ въ своемъ путешествіи по Америкѣ рассказываетъ, что индѣйцы имѣютъ обыкновеніе играть очень веселые мотивы передъ тѣми, которые могутъ быть постигнуты чумой, очевидно, для устраненія чувства страха, столь располагающаго къ заболѣваніямъ" ³⁾.

Не подлежитъ, однако, сомнѣнію, что наиболѣе благоприятные эффекты музыки могутъ быть достигнуты, главнымъ образомъ, въ области нервныхъ и душевныхъ болѣзней. На это указываютъ опыты психіатра Пинеля при леченіи истеріи, эпилепсін и т. п. формъ нервнаго

¹⁾ Id. 78.

²⁾ Id. 78—79.

³⁾ Id. 79.

разстройства, а также опыты учениковъ Шарко съ такъ называемой „*médecine vibratoire*“, т. е. леченіемъ невралгій и неврастеній при помощи вибрирующихъ молоточковъ. Извѣстно, что Шнейдеръ изобрѣлъ даже особую медицинскую музыку.

Все это заставляетъ ак. Тарханова думать, что музыка можетъ играть въ умѣлыхъ рукахъ роль не только цѣлебнаго средства, но и могущественнаго приѣма воспитанія юношества. Онъ ссылается на Платона и Аристотеля, которые находили съ этой цѣлью необходимымъ, чтобы юноши отъ 13 до 16 лѣтъ посвящали себя изученію музыки. „Гармонія звуковъ въ музыкѣ, подобно гармоніи цвѣтовъ въ живописи и симметріи въ архитектурѣ, вливаетъ въ душу нашу много пріятнаго, много смягчающаго наши животныя инстинкты, приводитъ въ порядокъ наши разносторонніе порывы и желанія, развиваетъ любовь къ прекрасному, доброму и тѣмъ самымъ дѣлаетъ человѣка менѣе сухимъ и холоднымъ, менѣе эгоистическимъ и слѣдовательно болѣе гуманнымъ”¹⁾.

Однако, онъ не скрываетъ отъ себя и обратной стороны медали, заключающейся въ томъ, что въ неумѣлыхъ рукахъ и въ ненадлежащихъ случаяхъ такое могущественное средство, какъ музыка, можетъ не только облегчить болѣзненное состояніе человѣка, но сдѣлать даже здороваго человѣка больнымъ, и приводитъ при этомъ слова Штейнтала, что вообще ни одно ощущеніе не представляетъ столь сильнаго чувственнаго возбужденія, какъ ощущеніе слуховое. „Зрѣніе въ этомъ отношеніи далеко отстаетъ отъ слуха. Есть нечистые цвѣта, дисгармоничные цвѣта—они только непріятны; но безъ преувеличенія болѣзненными бываютъ только звуки и диссонансы, и дѣло доходитъ нерѣдко до настоящихъ

¹⁾ Id. 86—87.

сочувственныхъ болѣзненныхъ ощущеній, возникающихъ, напр., въ зубахъ отъ рѣзкихъ, сильныхъ тоновъ. Известно, что частое, непрерывное злоупотребленіе громкой, возбуждающей музыкой вызываетъ усиленные приливы крови къ головѣ, повышеніе раздражительности мозга, переходящее, при длительномъ существованіи, въ расстройство его нервныхъ и психическихъ функцій, ведущее къ переутомленію мозга и ослабленію его психическихъ отправленій. Неудивительно, что среди профессиональныхъ музыкантовъ встрѣчается не малый процентъ нервныхъ людей, особенно страдающихъ бессонницей, нервнымъ, нестойкимъ расположеніемъ духа и вообще людей до болѣзненности капризныхъ" ¹⁾).

Такъ обрисовывается двойственная природа музыки, и вмѣстѣ съ тѣмъ двойственный характеръ оказываемаго ею дѣйствія. Музыка,—говоритъ Вундтъ,—есть сверхчувственное искусство—и въ то же время она ближе всѣхъ другихъ искусствъ къ чувственности. „Ритмъ и гармонія дѣйствуютъ непосредственно на физическое чувство, и каждое душевное движеніе, возбуждаемое музыкой, сопровождается физическими чувствами. Известно, что музыка до такой стѣпени сильно возбуждаетъ физическое чувство во многихъ животныхъ, что они вовсе не могутъ выносить музыкальныхъ звуковъ" ²⁾).

¹⁾ Id. 86. „Музыкальныя композиціи, — говоритъ Ломброзо („Геніальность и помѣшательство" 106),—принадлежать къ числу самыхъ субъективныхъ произведеній человеческого генія,—они всего тѣснѣе связаны съ аффектами и всего менѣе съ внѣшними формами проявленія мысли, вслѣдствіе чего для созданія ихъ необходимо вдохновеніе самое пламенное, жгучее, наиболѣе губительно дѣйствующее на организмъ". Именно это, по его мнѣнію, служитъ объясненіемъ, почему „среди геніальныхъ безумцевъ такъ много музыкальныхъ знаменитостей", каковы, на примѣръ, Моцартъ, Листъ, Шумаль, Бетховень, Доницетти, Берголезе, Фейнцля, Риччи, Ровки, Россо, Гендель, Дюссекъ, Гофманъ, Глюкъ и др.

²⁾ Вундтъ. Душа человѣка и животныхъ. Спб. 1866; II, 77.

Болѣе того: наблюденія того же Тарханова надъ вліяніемъ музыки на человѣческой организмъ привели его къ убѣжденію, что половая сфера тѣснѣйшимъ образомъ связана съ гортанью, какъ музыкальнымъ аппаратомъ: „всѣмъ, конечно, извѣстно, какимъ образомъ кастрація на человѣкѣ задерживаетъ развитіе гортани и голосовыхъ связокъ, и голосъ у кастратовъ остается на всю жизнь высокимъ и пискливымъ. Въ виду этого, нѣтъ ничего удивительнаго, что и звуки и мелодіи, издаваемые гортанью, могутъ, съ своей стороны, затрагивать половыя чувства у животныхъ”¹⁾.

Этотъ чувственный характеръ музыки и былъ, вѣроятно, причиной того, что морально настроенные писатели не разъ давали ей самыя нелестныя опредѣленія, жестоко на нее ополчаясь. Т. Симвестръ называетъ ее „матеріальнымъ, развращающимъ искусствомъ, созданнымъ, какъ нарочно, для утѣшенія дряхлѣющаго человечества и для убаюкиванія его въ могилѣ”²⁾. Для Прудона, современная музыка ничто иное, какъ „аккомпаниментъ сладострастія”³⁾. Морлей считаетъ музыкальную воспримчивость „постоянной принадлежностью всѣхъ вполнѣ чувственныхъ натуръ”⁴⁾. Jan Bołoz Antoniewicz видитъ въ музыкѣ—„наиболѣе чувственное, первобытное и физиологическое искусство” (*muzyka, ta sztuka najbardziej zmysłowa, pierwotna i fizylogiczna*)⁵⁾; а

1) Напр. у слоновъ, по свидѣтельству Страбона, проверенному на опытѣ въ Парижскомъ Jardin des Plantes (10 rue de la Harpe), у ядовитой змѣи *Cobra de capella* (въ Индіи), которая, по свидѣтельству Шардена, отъ звуковъ флейты обезсиливаетъ, пользуясь чѣмъ ее и убиваютъ: *Тархановъ*. О вліяніи музыки на человѣческой организмъ. „Сѣв. Вѣстникъ” 1893 № 1, стр. 207.

2) *Les artistes français*.

3) *Op. cit.* 181.

4) *Морлей*. Руссо 26. Ср. у *Гермонтова*: „Говорятъ (Байронъ), что ранняя страсть означаетъ душу, которая будетъ любить изящныя искусства. Я думаю, что въ такой душѣ много музыки”.

5) *Jan Bołoz Antoniewicz*. *Świątynia zagadkowa* Lionardo da

И. Морозовъ—„нервный возбуждатель“, можетъ быть, не менѣ вредный, чѣмъ другіе возбуждители—никотинъ, алкоголь, морфій, расслабляющіе нервную систему¹⁾. Рядомъ съ этими авторами нужно поставить и Бронетьера, который, приводя доказательства природной безнравственности искусства, воскликнулъ: „Но что бы это было, если бы я рѣшился, вмѣсто того, чтобы воспользоваться живописью, скульптурой или поэзіей,—взять свои примѣры изъ музыки?!..“²⁾.

Какъ разъ на почвѣ трактуемаго нами вопроса—о соотношеніи музыки и морали—произошелъ споръ между двумя видными музыкальными теоретиками: Ганслкомъ и Амбросомъ. Первый, въ своей книгѣ „О музыкально-прекрасномъ“, объясненія собственныхъ, такъ называемыхъ, чаръ музыки рекомендуетъ искать въ области физиологіи: „Какъ *физическое* дѣйствіе музыки находится въ прямомъ отношеніи къ болѣзненной возбуждаемости, противопоставленной ей нервной системы, такъ точно возрастаетъ *нравственное* вліяніе тоновъ по мѣрѣ возрастанія некультуриврованности духа и характера. Чѣмъ меньше образованіе, тѣмъ сильнѣе ударъ подобной силы. Извѣстно, что сильнѣе всего дѣйствуетъ музыка на дикарей... *Элементарная сторона* музыки—*звукъ и движеніе*,—по его словамъ, заковываетъ въ цѣпи безоружныя чувства дилеттантовъ. Оставаясь пассивными при дѣйствіи элементарной стороны музыки, они поддаются туманному, чувственному возбужденію, опредѣляемому только характеромъ пьесы. Ихъ отношеніе къ музыкѣ не созерцательное, но *патологическое*: постоянныя сумерки, неопредѣленные чувствованія, мечты, постоянныя волненія при звучащемъ „ничто“.

Vinci. „Księga państwowa Uniwersytetu Lwowskiego. Lwów 1900. str. 45.

¹⁾ Op. cit. 84.

²⁾ Op. cit. 8—9.

Это мнѣніе встрѣтило горячаго противника въ лицѣ другого специалиста, Амброса. „Если, — пронизировалъ онъ, — „образование“ заключается въ томъ, чтобы уничтожить въ душѣ послѣдніе остатки вѣры и любви, то, конечно, такое „образование“ окажетъ сильное сопротивление не только чарамъ музыки, но также и чарамъ живописи и поэзіи. Triple alliance—Моцартъ, Рафаэль и Гете—не тронетъ такого „образованнаго“, и не высѣчетъ огня изъ его духа, какъ этого требовалъ отъ музыки Бетховень”¹⁾.

Вдумываясь, однако, въ это разнорѣчіе, не трудно замѣтить, что оно, въ дѣйствительности, чисто внѣшняго свойства и что, въ сущности, мнѣнія того и другого легко могутъ быть согласованы. Гансликъ и Амбросъ, какъ это часто бываетъ, только не поняли другъ друга и, думая, что они говорятъ объ одномъ и томъ же, на дѣлѣ разсуждаютъ о вещахъ, совершенно различныхъ. Одинъ говоритъ о *неэстетическомъ* дѣйствіи музыки, другой—о *чисто эстетическомъ*; одинъ—о *физиологическомъ*, другой—о *психологическомъ*. И оба правы.

Соотношеніе этихъ двухъ сторонъ одного и того же вопроса, различіе въ характерѣ дѣйствія одной и той же силы, въ зависимости отъ того, *какъ и на кого* это дѣйствіе направлено, прекрасно выясняется въ „Крейцеровой сонатѣ“ Льва Толстого. Еще задолго до краснорѣчиваго описанія Позднышева, о вліяніи музыки на возбужденіе страсти рассказала знаменитая Шехерезада въ сказкѣ „165-ой ночи“—о Шемзельпигарѣ и принцѣ. Но филиппика противъ музыки Толстовскаго героя представляетъ для насъ гораздо болѣе интереса, потому что настоящій авторъ ея—одинъ изъ величайшихъ моралистовъ. Трудно подыскать лучшую иллюстрацію, когда рѣчь идетъ о соотношеніи музыки и морали.

1) Амбросъ, op. cit. 30—31.

— Они играли Крейцерову сонату Бетховена, — рассказывает Позднышевъ о Трухачевскомъ и своей женѣ — случайному сосѣду въ вагонѣ. — Знаете ли вы первое престо? Знаете?!.. — вскрикнулъ онъ. — У! ууу!.. Страшная эта соната. И именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка! Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? что она дѣлаетъ? и зачѣмъ она дѣлаетъ то, что она дѣлаетъ? Говорятъ, музыка дѣйствуетъ возвышающимъ душу образомъ. Вадоръ, неправда! Она дѣйствуетъ, страшно дѣйствуетъ, я говорю про себя, но вовсе не возвышающимъ образомъ. Она дѣйствуетъ, не возвышающимъ, не принижаящимъ душу образомъ, а раздражающимъ душу образомъ. Какъ вамъ сказать? Музыка заставляетъ меня забывать себя, мое истинное положеніе; она переноситъ меня въ какое-то другое, не свое положеніе; мнѣ подъ вліяніемъ музыки кажется, что я чувствую то, чего я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю, что я могу то, чего не могу. Я объясняю это тѣмъ, что музыка дѣйствуетъ, какъ зѣвота, какъ смѣхъ: мнѣ спать не хочется, но я зѣваю, глядя на зѣвающихъ; смѣяться не надъ чѣмъ, но я смѣюсь, слыша смѣющихся.

Она, музыка, сразу непосредственно переноситъ меня въ то душевное состояніе, въ которомъ находился тотъ, кто писалъ музыку. Я сливаюсь съ нимъ душой и вмѣстѣ съ нимъ переношусь изъ одного состоянія въ другое; но зачѣмъ я это дѣлаю, я не знаю. Вѣдь тотъ, кто писалъ хоть бы Крейцерову сонату — Бетховенъ, — вѣдь онъ зналъ, почему онъ находился въ такомъ состояніи; это состояніе привело его къ извѣстнымъ поступкамъ, и потому для него это состояніе имѣло смыслъ. Для меня же никакого. И потому музыка только раздражаетъ, не кончаетъ. Ну, маршъ воинственный сыграютъ, солдаты пройдутъ подъ маршъ, и музыка дошла: сыграли плясовую, я проплясалъ, и музыка дошла; ну, пропѣли мессу, я причастился, тоже музыка дошла; а то

только раздраженіе, а того, что надо дѣлать въ этомъ раздраженіи, нѣтъ. И оттого музыка такъ страшно, такъ ужасно иногда дѣйствуетъ. Въ Китаѣ музыка—государственное дѣло. И это такъ и должно быть. Развѣ можно допустить, чтобы всякій, кто хочетъ, гипнотизировалъ одинъ другого или многихъ и потомъ бы дѣлалъ съ ними, что хочетъ. И, главное, чтобы этимъ гипнотизаторомъ былъ первый попавшійся безнравственный человѣкъ.

А то страшное средство въ руки кого пошло! Напримеръ, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо, развѣ можно играть въ гостиной среди декольтированныхъ дамъ это престо! Сыграть и потомъ похлопать, а потомъ ѣсть мороженое и говорить о послѣдней сплетнѣ? Эти вещи можно играть только при извѣстныхъ, важныхъ, значительныхъ обстоятельствахъ и тогда, когда требуется совершить извѣстные, соответствующіе этой музыкѣ, поступки. Сыграть и сдѣлать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни мѣсту, ни времени вызываніе энергіи, чувства, ничѣмъ не проявляющагося, не можетъ не дѣйствовать губительно¹⁾.—

Тутъ ясно выступаетъ указанное выше различіе между психологическимъ и физиологическимъ дѣйствіемъ музыки, хотя самъ Толстой и не совсѣмъ точно разграничиваетъ оба эти понятія. Основной признакъ неэстетическаго дѣйствія музыки, какъ и всякаго искусства,—его способность вызывать соответствующіе поступки. Будетъ ли то военный маршъ, плясовая или месса, такая музыка имѣетъ актуальный характеръ: она и предназначена для того, чтобы вызванное ею чувство разрядилось въ дѣйствіи. Иное дѣло—музыка чисто-эстетическая. Она, по мѣткому } опредѣленію Толстого, только

1) *Л. Н. Толстой*. Крейцерова соната. 2-е изд. „Польза“ М. Стр. 75—77.

раздражаетъ, но не кончаетъ. Это значитъ, что, по идеѣ, ея дѣйствіе должно быть замкнуто въ себѣ самомъ, не переходя въ поступки.

Но вотъ здѣсь-то и кроется опасность. Не всякая душа способна безнаказанно поддаться чарамъ музыки. Отсюда—одни, дѣйствительно, воспринимаютъ ее лишь психологически: это—чисто эстетическое воспріятіе, которое высѣкаетъ огонь изъ духа человѣка,—его именно и разумѣлъ Амбросъ. Но громадное большинство не способно къ самоцѣльному раздраженію нервной системы. Это тѣ, кто воспринимаетъ музыку физиологически. И вотъ, когда музыка вызываетъ въ ихъ чувствахъ только раздраженіе, а того, что надо дѣлать въ этомъ раздраженіи, нѣтъ; когда сдѣлать то, на что настроила эта музыка, нельзя,—такое, несоотвѣтственное ни мѣсту, ни времени, вызываніе энергии, чувства, ничѣмъ не проявляющагося, не можетъ не дѣйствовать губительно. Съ точки зрѣнія строгой морали, Толстой и назвалъ такую музыку—„самой утопченной похотью чувствъ”¹⁾.

Объ этомъ *неэстетическомъ* вліяніи музыки и говоритъ Гансликъ, что оно возрастаетъ прямо пропорціонально некультуривированности духа и характера, вызывая въ душѣ туманное, чувственное возбужденіе, определяемое только характеромъ пьесы. И совершенно справедливо нѣ назвалъ такое отношеніе къ музыкѣ *патологическимъ*.

11.

Сказанное о музыкѣ вполне примѣнимо ко всему искусству вообще и къ поэзій въ частности.

Напрасно ак. Овсянико-Куликовскій считаетъ несом-

нѣннымъ, что будто лирика дѣйствуетъ благотворно на нравственную сторону человѣка, укрощая страсти и укрѣпляя задерживающую волю, и что это утверждение покажется рискованнымъ будто лишь тому, кто не далъ себѣ труда уяснить психологическія отношенія лирической эмоціи къ другимъ эмоціямъ и къ аффектамъ.

Есть и другія, болѣе основательныя, причины считать такое утверждение рискованнымъ. Онѣ заключаются въ самой его мотивировкѣ. „Нельзя сомнѣваться,—говорить онъ,—въ томъ, что на всѣ другія эмоціи (и аффекты) лирическая эмоція дѣйствуетъ смирчающимъ образомъ, а нерѣдко и парализуетъ ихъ. Прежде всего такъ дѣйствуетъ она на половое чувство съ его эмоціями и аффектами. Въ эротической поэзіи, *если только она въ самомъ дѣлѣ лирична*, гораздо меньше соблазна, чѣмъ въ тѣхъ произведеніяхъ образнаго искусства, въ которыхъ вопросъ любви и пресловутая половая проблема трактуются съ цѣлью моральнаго воздѣйствія на читателя. Та доля соблазна, какую можно, при желаніи, найти въ эротической лирикѣ Гейне, Пушкина и др., ничтожна въ сравненіи съ эротическимъ соблазномъ, на примѣръ, „Крейцеровой сонаты“ Толстого. Половое чувство, по существу очень эмоціональное и легко переходящее въ аффектъ, возбуждается прежде всего представленіями, образами. Въ лирической поэзіи эти образы обезвреживаются лирической эмоціей. Относительнымъ укрощеніемъ полового инстинкта и облагороженіемъ любви человѣчество обязано лирикѣ не меньше, если не больше, чѣмъ—этикѣ. Военная лирика и музыка „подымаетъ духъ“ войска, „воодушевляетъ“ на подвигъ, но вѣдь онѣ не разрѣшаются боевой эмоціей или боевымъ аффектомъ. Онѣ скорѣе умѣряютъ и дисциплинируютъ боевой пылъ, а кромѣ того успокаиваютъ взвинченную нервную систему и прогоняютъ страхъ”¹⁾.

1) *Овсянко-Куликовскій*. Лирика, какъ особый видъ твор-

Не очевидно ли, что почтенный ученый виалъ, незамѣтно для себя, въ ту самую ошибку, которую допустили въ своемъ спорѣ Гансликъ и Амбросъ? То, что онъ говоритъ объ „очистительномъ” дѣйствиіи лирической эмоціи,—неоспоримо. Но это—лишь *одна сторона* вопроса: другую онъ обходитъ и потому истолковываетъ невѣрно. Сначала у него рѣчь идетъ объ *эстетическомъ* искусствѣ и его *психологическомъ* дѣйствиіи, потомъ онъ переходитъ къ искусству *доэстетическому* или *неэстетическому*, отрицая почему-то его *физиологическое* дѣйствіе и такимъ образомъ произвольно смѣшивая его съ первымъ.

Но развѣ можно игнорировать то, что столько разъ засвидѣтельствовано знатоками первобытнаго искусства?.. Въ своемъ классическомъ трудѣ „Игры людей” Гроссъ указываетъ на его могучее дѣйствіе—чисто физиологическаго характера. Первобытные охотники, присутствуя при военной пѣснѣ-пляскѣ, часто приходятъ, по его словамъ, въ такое возбужденіе, что бросаются другъ на друга, такъ что при этомъ возникаютъ настоящія побоища¹⁾. Согласно съ этимъ, Гроссе видитъ цѣль первобытной пѣсни-пляски и музыки—въ возбужденіи воинственнаго пыла²⁾, а ак. Веселовскій утверждаетъ, что военная пѣсня-пляска дикарей имѣетъ цѣлью довести бойцовъ до высшей степени остервенѣнія³⁾. „Случается,—разсказываетъ Спенсеръ,—что подъ вліяніемъ музыки и вина цыгане приходятъ въ такое неистовство, точно въ нихъ бѣсъ вселился; дикіе крики и топотъ не менѣе возбужденной аудиторіи только еще болѣе поджигаютъ ихъ. Вся атмосфера сотрясается волнами страстной гармоніи;

чества. „Вопросы теоріи и псих. творч.” т. II, вып. 2. Спб. 1910, стр. 211—212.

1) *Karl Groos. Die Spiele der Menschen. 1899.*

2) *Гроссе. Происхожденіе искусства.*

3) *Веселовскій. Три главы изъ исторіи поэтики*

вамъ чудится, точно электрическія искры вдохновенія летаютъ въ воздухѣ. Вотъ тутъ-то артистъ даетъ полную волю тому, что крылось въ тайникахъ его души: дикій гнѣвъ, дѣтская жалоба, кичливое торжество, затанная грусть, страстное отчаяніе—все это проходитъ передъ вами; въ такіе моменты, по выраженію одного венгерскаго писателя, легко повѣрить, что артистъ можетъ заставить ангеловъ спуститься съ неба въ адъ" ¹⁾).

Таково дѣйствіе первобытнаго, доэстетическаго искусства, какъ и современнаго прикладнаго—неэстетическаго. Оно—чисто фізіологическаго характера. Но изъ этого не слѣдуетъ, что и чисто-эстетическое искусство не можетъ имѣть такого же дѣйствія, ибо *не всегда воспріятіе эстетическаго есть воспріятіе эстетическое*. Если, по мнѣнію Спенсера, составные элементы музыкальнаго эффекта можно подраздѣлить на *чувственный, познавательный и эмоціональный* ²⁾, то эти же элементы неизмѣнно присущи и всякому произведенію искусства. Они въ немъ находятся, такъ сказать, въ *потенціальному* состояніи и, въ зависимости отъ того, *кто и какъ* его воспринимаетъ, тотъ или иной элементъ обнаруживаетъ свою скрытую силу.

Можно сказать даже болѣе: для того, чтобы было искусство, для того, чтобы могло быть какое-либо эстетическое дѣйствіе и созерцаніе,—уже для этого, по сираведливому слову Ницше, необходимо предварительное фізіологическое условіе—*отъявленіе*, которое должно возбудить раздражительность всей человѣческой машины, и безъ котораго искусство никогда не возникаетъ. Но это лишь первая ступень той высокой лѣстницы, по которой поднимается эстетическое чувство. Чтобы взойти на лѣст-

¹⁾ Спенсеръ. О происхожденіи музыки. „Русск. Бог.“ 1891 № 1, стр. 69.

²⁾ Id. 62.

ницу, этой ступени нельзя миновать, но на ней нельзя и остановиться. Эстетическія чувства, говорит Вундтъ, стоятъ ближе всего къ чувственности, къ физическимъ чувствамъ; ступеню выше восходятъ нравственныя, и еще выше стоятъ интеллектуальныя чувства ¹⁾. Вотъ почему эстетическое чувство всегда связано съ чувственными явлениями или чувственными представленіями; но въ эстетическомъ же чувствѣ заключается и освобожденіе отъ чувственности, ибо „вышнее впечатлѣніе обсуждается здѣсь уже не по своему дѣйствию на чувствующій субъектъ, а чисто объективно, по своему внутреннему достоинству” ²⁾.

По существу своему, въ своемъ высшемъ проявленіи искусство вовсе не предназначено для дѣйствія: напротивъ, какъ міръ чистаго созерцанія, оно есть абсолютное отрицаніе дѣйствія. Эстетическое чувство въ его наиболѣе чистомъ видѣ представляетъ, такимъ образомъ, какъ бы въ себѣ самомъ замкнутый кругъ, въ предѣлахъ котораго заключено царство чистой формы и бездѣятельнаго созерцанія. Искусство *въ этомъ смыслѣ* есть ничто иное, какъ отрицаніе морали; оно бесплодно и, съ точки зрѣнія послѣдней, какъ выразился Левъ Толстой, есть только „огромный мыльный пузырь.”—красивый, но ни къ чему не нужный.

Такое искусство мораль отрицаетъ, и *эстетическое* чувство, соответствующее ему, называетъ „стариковской похотливостью, гаденькимъ, безсильнымъ развратомъ” ³⁾. „Одна изъ нашихъ литературныхъ школъ,—говоритъ Летурно,—дошла даже до похвалы, какъ нѣкимъ преимуществомъ, своимъ полнымъ нравственнымъ равнодушіемъ, подобно тому, какъ нѣкоторые больные похва-

¹⁾ Вундтъ. Душа человѣка и животныхъ Сиб 1866; II, 60.

²⁾ Id. 64—65.

³⁾ В. Зайцевъ. Бѣлинскій и Добролюбовъ „Русск. Слово” янв. 1864.

ляются даже своимъ убожествомъ. Но всякая литература, которая, по себялюбію или по немощи, чуждается чувства солидарности, братства людей—этихъ существенныхъ основъ всякаго жизненнаго общества,—тѣмъ самымъ обрекаетъ себя на ребяческое сопоставленіе словъ и образовъ: это забава для людей съ пресыщеннымъ вкусомъ. И не потому, чтобы совершенство формы значило мало, но одно, само по себѣ, оно не оживитъ того, что мертво. Истинно-великія произведенія, не погибающія для времени, заставляютъ дрожать въ насъ возвышенныя чувства; для нихъ красота и богатство красокъ, мелодія стиха, чистота стиля являются лишь средствами”¹⁾.

Итакъ, мораль хочетъ много искусства,—того, которое вызываетъ дѣйствія, влияетъ на поступки. Она требуетъ отъ эстетическаго чувства, чтобы оно перестало быть чисто-эстетическимъ, отъ поэта, чтобы, въ противность мнѣнію Эратосфена, онъ творилъ не *φοχαγωγία* *χάρου*, но *διδασκαλίαν*²⁾, чтобы онъ не только трогалъ, но и наставлялъ. Конечно, моралистъ ни на минуту не хотѣлъ бы претендовать, чтобы литература могла когда-нибудь заступить мѣсто жизни и дѣйствія, ибо великій воспитатель—сама жизнь³⁾. Но онъ охотно видитъ въ литературѣ одно изъ средствъ и притомъ одно изъ самыхъ мощныхъ, для образованія характера, чтобы сдѣлать насъ людьми, вооруженными разумомъ, укрѣпленными знаніемъ, украшенными стойкостью и мужествомъ и вдохновенными тѣмъ общественнымъ духомъ и той общественной добродѣтелью, о которыхъ прекрасно ска-

¹⁾ *Летурно*. Литературное развитіе 371.

²⁾ *Strab.* I, 2, 3 (говорится о Гомерѣ); приведено въ интересной книгѣ *Giuseppe Fraccaroli—L'irrazionale nella letteratura*. Тор. 1903, р. 421.

³⁾ *Морлей*. Воспитательное значеніе литературы 12.

зано, что они самое лучезарное украшеніе человѣческаго ума ¹⁾).

Вотъ тутъ-то и поджидаетъ его опасность погибнуть отъ тѣхъ духовъ, которыхъ, какъ неосторожный заклинатель, онъ самъ вызвалъ, но съ которыми не смогъ уже справиться. „Развѣ книга не совершаетъ до сихъ поръ чудесъ, подобно тому, какъ, согласно баснословнымъ разсказамъ, совершали ихъ нѣкогда *руны*.—воскликаетъ Карлейль.—Онѣ формулируютъ убѣжденія людей. Самый послѣдній изъ библиотечныхъ романовъ засаливается глупыми дѣвицами, вызубривается въ глухихъ деревняхъ и так. обр. оказываетъ дѣйствительное, практическое вліяніе на браки и домашній бытъ” ²⁾). Но не даромъ англійскій мыслитель упоминаетъ именно о „*глупыхъ дѣвицахъ*”. Онъ знаетъ, что „книги это—пандемоніумъ” ³⁾, и не скрываетъ отъ себя тѣхъ „чудесъ”, какія могутъ онѣ совершить съ подобными читателями. „Конечно,—тонко замѣчаетъ онъ о Руссо,—вы совершенно въ правѣ спросить, что же могъ міръ, правители міра сдѣлать съ такимъ человѣкомъ? Трудно сказать, что могли правители міра сдѣлать съ нимъ. Но что онъ могъ сдѣлать съ ними, это, къ несчастью, показала сама дѣйствительность:—*гильотинировать* громадное множество ихъ!” ⁴⁾).

Причину подобныхъ явленій прекрасно выясняетъ Максъ Нордау въ своей статьѣ о „Литературномъ воображеніи”. Вліяніе литературнаго вымысла на жизнь онъ считаетъ несравненно значительнѣе вліянія жизни на литературу ⁵⁾. „Вліяніе воображенія на жизнь громадно.

¹⁾ Id. 30.

²⁾ *Карлейль*. Герои и героическое въ исторіи 226

³⁾ Id. 230.

⁴⁾ Id 264.

⁵⁾ Ср. у *О. Вайльда*: „Жизнь гораздо болѣе подражаетъ искусству, чѣмъ искусство жизни. Это составляетъ послѣдствіе не

Оно производитъ могущественное и быстрое давленіе, вполне подчиняющее себѣ личность, мысль и дѣйствія читателя" ¹⁾. Но какого?—„Внушеніе черезъ романъ или театръ, какъ и всякое другое, болѣе сильно дѣйствуетъ на личность менѣе умственно развитую или физически менѣе здоровую, чѣмъ на натуру выдающуюся, самостоятельную и вполне уравновѣщенную; поэтому это внушеніе сильно дѣйствуетъ прежде всего на натуры обыкновенныя, затѣмъ на молодежь, женщинъ, и на натуры истеричныя, нервныя, съ слабымъ умственнымъ развитіемъ" ²⁾.

Этимъ же объясняется и тотъ, кажущійся страннымъ, фактъ, что мы ежедневно бываемъ свидѣтелями огромнаго успѣха плохихъ произведеній, не только изъ числа играющихъ на дурныхъ страстяхъ или потакающихъ грубымъ вкусамъ, но даже такихъ, которыя адресуются къ лучшимъ чувствамъ публики. „Эти произведенія несомнѣнно заключаютъ въ себѣ достаточныя данныя, объясняющія ихъ успѣхъ; они очень энергично вызываютъ въ своей аудиторіи созвучіе и сочувствіе; но пріемы и мотивы ихъ для опытнаго эстетика слишкомъ элементарны: они банальны, у нихъ слабая техника. Есть, пожалуй, что-то роковое въ томъ, что на обыкновенныхъ, малообразованныхъ людей истинно-великіе образцы мало дѣйствуютъ, а сильнѣйшія впечатлѣнія эти люди выносятъ только изъ приспособленныхъ къ ихъ за-

только подражательнаго восторга, присущаго жизни, но и того факта, что сознательная цѣль жизни заключается въ томъ, чтобы найти себѣ выраженіе, и что искусство даётъ ему прекрасныя формы, при помощи которыхъ можетъ осуществиться это стремленіе”.

¹⁾ *М. Нордау*. Литературное воображеніе 5—6.

²⁾ *Id.* 7—8. Какъ примѣры, онъ указываетъ моды парижанокъ, „Вергеровъ” и „демоническихъ юношей” 30-хъ гг., созданныхъ Гёте и Байрономъ.

просамъ и пониманію. Дѣло въ томъ, что они не замѣчаютъ искусства" ¹⁾).

Вообще же, по мнѣнію Gizzi, законъ непосредственнаго дѣйствія искусства на человѣка можетъ быть формулированъ въ такой формѣ: *по мѣрѣ того, какъ, во время непрерывнаго дѣйствія раздражающаго стимула, интенсивность чувствѣннаго ощущенія уменьшается, вплоть до полнаго исчезновенія,—интенсивность чувствъ возрастаетъ: это возрастаніе прямо пропорціоноально толкости душевной организаціи, культуриности и образованности индивидуума и обратно пропорціоноально безпокойству и разбѣянности его духа* ²⁾).

Этотъ законъ вполне опредѣляетъ, *какого рода искусство, какъ и на кого дѣйствуетъ*. Изъ него ясно, что, когда отъ искусства требуютъ не того, что входитъ въ его задачи, не безкорыстнаго наслажденія чистой красотой, не безстрастнаго созерцанія, но *дѣйствія*, непосредственнаго вліянія на поступки, то затѣваютъ опасное дѣло. *Такъ дѣйствовать оно можетъ только на тѣхъ, на кого лучше бы ему вовсе не дѣйствовать*. „Красота пріятна и служитъ только для удовольствія, потому-то безъ нея трудно обходиться,—говоритъ докторъ Травниковъ въ разсказѣ Чехова „Письмо“. Кто же ищетъ въ ней не удовольствія, а правды или знанія, того она подкунаетъ, обманываетъ и сбиваетъ съ толку, какъ миражъ. Когда я имѣлъ неосторожность учиться у красоты мыслить, то она дѣлала изъ меня пьянаго и слѣпнаго. Такъ, читая „Фауста“, я не замѣчалъ, что Маргарита—убійца своего

¹⁾ Сыркинъ. Пластическія искусства 141.

²⁾ Giov. Gius. Gizzi. Il fondamento della estetica. Roma 1891, pp. 59—60: *Mentre, persistendo lo stimolo, l'intensità della sensazione diminuisce fino ad annullarsi, l'intensità dei sentimenti cresce; l'accrescimento è direttamente proporzionale alla gentilezza, coltura ed educazione dell'individuo, inversamente alla preoccupazione e distrazione del suo animo.*

ребѣнка; въ Байроновскомъ „Каинѣ” для меня были безконечно симпатичны и самъ Каинъ, и чортъ... Да мало ли?”

Искусство—могучій внушитель и можетъ способствовать злу, какъ и добру. Но нужно ли добавлять,—замѣчаетъ Lechalas,—что мы не вѣримъ въ необходимость опредѣленной моральной тенденціи, сознательно поставленной моральной цѣли—для того, чтобы вліяніе художественнаго произведенія было благотворно? ¹⁾ Оно и понятно. Публика не хочетъ въ книгѣ встрѣчать то, что она уже знаетъ. „Чтобы произвести на публику возбужденіе, писатель долженъ показать ей другія положенія и неизвѣстныя ей существа, а ихъ онъ можетъ найти въ дѣйствительности, виѣ массы и ея обычнаго строя жизни”. Въ этомъ именно Нордау и видитъ причину, почему литературный вымыселъ и „натуралистическая литература”, какъ и всякая другая, останавливается только на исключительныхъ и большихъ феноменахъ ²⁾; почему, за весьма малымъ исключеніемъ, она изображаетъ только невозможное, невѣроятное и ненормальное, такъ что литературный вымыселъ есть чудовищное собраніе патологическихъ случаевъ, начиная отъ легкаго помраченія разсудка страстью и кончая чудовищной нравственной распущенностью ³⁾. Бороться противъ этого, но его мнѣнію, нѣтъ средствъ, развѣ требовать отъ профессиональныхъ писателей—изображенія не болѣзненныхъ уклоненій, не исключительныхъ случаевъ, но возвышенныхъ фактовъ и жизни здороваго человѣка. Но,—съ грустью

¹⁾ *Georges Lechalas. Études esthétiques. P. 1902, p. 290: L'art est un puissant suggestionneur, et il peut travailler au mal comme au bien; mais est-il besoin d'ajouter que nous ne croyons pas à la nécessité d'une tendance morale déterminée nettement, d'un but moral poursuivi volontairement, pour que l'oeuvre d'art soit bonne?*

²⁾ *Максъ Нордау. Литературное воображеніе 19.*

³⁾ *Id. 11.*

сознаётся онъ,—такое произведеніе, если бы и появилось, не найдетъ ни издателя, ни читателя¹⁾.

Впрочемъ, Нордау указываетъ еще одну причину такого характера современной литературы. Эта причина—самъ авторъ, живущій въ большомъ городѣ, среди ненормальныхъ людей, ненормальной жизнью, съ распатанными нервами и чувствами. И онъ думаетъ, что государство могло бы бороться съ этимъ, запретивъ всѣмъ среднимъ беллетристамъ жить въ городахъ и выгнавъ ихъ въ деревни²⁾. Подобно многимъ изслѣдователямъ нашего времени, онъ слишкомъ переоцѣниваетъ въ этомъ случаѣ роль городской культуры и капиталистическаго строя вообще, упрощая такимъ образомъ чрезвычайно сложный вопросъ *индивидуальной психологіи*, именно *психологіи творчества*, подмѣной его вопросомъ *соціально-экономическимъ*.

Между тѣмъ тутъ дѣло совѣмъ не въ окружающей обстановкѣ, не во влияніи среды и эпохи. Пю Ферриери справедливо указывалъ на то, какъ много красоты находится художникъ въ непривлекательной дѣйствительности, въ исторіи пороковъ и заблужденій человѣческихъ. „Если исключить изъ области искусства тѣ произведенія, которыя касаются физически или морально-грубаго, то придется посягнуть на самыя великія творенія. Начиная съ Иліады до ужасной картины преступленій и пороковъ, нарисованной въ Божественной Комедіи, начиная съ развратнаго міра Декамерона, и до пессимизма Мольера, начиная съ Софокла, обезсмертившаго преступленія Эдипа, и до Золя, рассказавшаго похождения Гервазія и Нана,—исторія искусства есть исторія величайшихъ злодѣяній и позорнѣйшихъ страстей”³⁾.

1) Id. 23.

2) Ib.

3) *Пю Ферриери*. Лекція по теоріи пск. 20—21.

Какъ бы то ни было, слишкомъ очевидно, что ждать нравственныхъ уроковъ отъ такого искусства по меньшей мѣрѣ наивно. Смѣшно скрывать отъ себя тотъ моральный вредъ, который заключаетъ въ потенціи всякое произведеніе искусства. Конечно, мѣрять художественное произведеніе тѣми впечатлѣніями, которыя оно производитъ на современность, это значитъ только измѣрять разстояніе, отдѣляющее будущее, заключенное въ немъ, отъ настоящаго, подѣ влияніемъ котораго производится оцѣнка, художественная критика въ философіи искусства ¹⁾. Правда, — говоритъ Буркгардтъ, — театръ, какъ и каждая форма проявленія искусства, можетъ оказать вредное влияніе на какое-либо поколѣніе, на какой-либо народъ, и тогда искусство становится лже-искусствомъ: изъ средства роста и подъема народа оно превращается въ орудіе его упадка и гибели. Но во многихъ случаяхъ, думаетъ онъ, можетъ возникнуть споръ о томъ, приносить ли что-либо человѣчеству пользу или вредъ: вѣдь мы не можемъ заглянуть въ будущее ²⁾.

Благородная цѣль, по его мнѣнію, не освящаетъ презрѣнныхъ средствъ; дурныя послѣдствія должны бросать тѣнь и на то, что мы признаемъ ихъ причиной, и мы не можемъ радоваться тому, отъ чего ждемъ гибельныхъ послѣдствій. При этомъ мы, однако, не должны забывать, что можемъ и ошибаться, а потому — оспаривать, бороться можетъ каждый сколько угодно, только городского звать онъ не имѣетъ права ни въ спорѣ о мнѣніяхъ, ни въ области искусства ³⁾.

Относительно современной литературы Брандесъ готовъ даже признать безъ преувеличенія законъ, что ни-

¹⁾ *Б. Глаголинъ*. Новое въ сценическомъ искусствѣ. Спб. 1901, стр. 53—54.

²⁾ *Буркгардтъ*. Театръ. Спб. 1909, стр. 96—97.

³⁾ *Id.* 98.

сатель *должен* считаться безнравственнымъ и возбуждать непріязненное чувство, по крайней мѣрѣ, въ одномъ поколѣніи своихъ современниковъ.—иначе онъ покажется скучнымъ и ограниченнымъ въ глазахъ послѣдующаго поколѣнія, какимъ кажется намъ теперь Вальтеръ Скоттъ ¹⁾).

Что же въ такомъ случаѣ остаётся дѣлать, какъ отнестись къ искусству и къ волнующему вопросу о вліяніи его на человѣка?—Нужно оставить въ сторонѣ тѣ результаты, къ которымъ, вольно или невольно, оно приводитъ, и ограничиться однимъ лишь изученіемъ вызывающихъ ихъ причинъ. Такъ отвѣчаетъ на этотъ вопросъ Чеховъ устами доктора Травникова. „Поэзія и беллетристика не объяснили ни одного явленія!—Да развѣ молнія, когда блеститъ, объясняетъ что-нибудь? Не она должно объяснять намъ, а мы должны объяснить ее. Хороши бы мы были, если бы вмѣсто того, чтобы объяснять электричество, стали бы отрицать его только на томъ основаніи, что оно намъ многого не объясняетъ. А вѣдь поэзія и всѣ такъ называемыя изящныя искусства—это тѣ же грозныя, чудесныя явленія природы, которыя мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станутъ объяснять намъ что-нибудь”.

Но развѣ моралиста могутъ удовлетворить такія разсужденія? Развѣ они успокоятъ его совѣсть?—Конечно, нѣтъ. И моралистъ скажетъ на это такъ, какъ сказалъ г. Горнфельдъ: „Правда это, конечно. Но для автора даже какъ будто не существуетъ вопроса,—такъ ли ужъ стихійны искусства. Во всемъ ли они подобны молніи? Пусть въ нихъ есть и стихія,—но вѣдь есть и разумъ. Они—произведеніе человѣческой мысли, и какъ бы ни были законенъ по отношенію къ послѣднему вопросу: „почему?“—въ равной степени позволителенъ вопросъ: „для чего?“ Ихъ подмѣниваютъ одинъ другимъ,—и это

¹⁾ Брандесъ V, 106.

иногда очень удобная позиция, имѣющая всю видимость научности, историчности и глубины... Пусть искусство стихійно,—это не мѣшаетъ Травникову права считать поэтовъ бездѣльниками: вѣдь воровство стихійно въ такой же мѣрѣ”¹⁾.

И никакого выхода отсюда нѣтъ: нельзя предъявлять *моральных* требованій тому, что по существу своему *антиморально*.



¹⁾ Горнфельдъ. Будущее искусства. „Вопросы теоріи и психол. творчества”, т. II, вып. 2, стр. 173.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Публицистическій методъ.

I. Творчество и требованія общественности.

Родной братъ этического метода—методъ публицистическій или политическій. Какъ критеріемъ перваго служитъ сила *моральнаго* воздѣйствія, такъ критеріемъ послѣдняго—сила воздѣйствія *соціальнаго*. Одинъ требуетъ отъ искусства служенія идеѣ *личной* нравственности, другой—служенія идеѣ *общественной* нравственности.

Не удивительно, что у этихъ двухъ „методовъ” такъ много общаго. Говоря объ одномъ, трудно не говорить о другомъ: есть пункты, въ которыхъ они взаимно переплетаются, такъ что абсолютно разграничить ихъ почти невозможно. Внешнимъ показателемъ ихъ внутренняго сродства можетъ служить уже то, что величайшіе моралисты, какъ Платонъ, Руссо, Прудонъ, Толстой, были въ то же время и проповѣдниками идеи общественной солидарности.

Разумѣется, при болѣе тщательномъ разсмотрѣніи было бы не трудно раскрыть между этими точками зрѣнія—моральной и публицистической—и пункты серьезнаго различія, даже непримиримаго противорѣчія: вѣдь, такъ называемая, общественная нравственность не

всегда есть нравственность въ собственномъ смыслѣ слова, не всегда руководствуется дѣйствительными принципами этики; очень часто она, напротивъ, весьма существенно съ ними расходится, и, быть можетъ, одна изъ причинъ поразительной непрактичности всѣхъ социальныхъ утопій, и заключалась именно въ томъ, что въ основу общественнаго переустройства онѣ хотѣли положить самыя высокія начала нравственности — любовь, справедливость, свободу, равенство, братство....

Однако, какъ я уже сказалъ, между разсматриваемыми двумя методами есть нѣчто внутренне-общее и прежде всего то, что оба они оцѣниваютъ художественное произведеніе не само по себѣ, но съ точки зрѣнія, ему совершенно чуждой, что при этой оцѣнкѣ они заинтересованы не тѣмъ, что оцѣниваютъ, не *выясненіемъ* скрытой онѣ нашихъ глазъ *научной истины*, истины *факта*, но тѣмъ, насколько реализуется въ томъ или иномъ случаѣ другая, постулируемая, *идеальная истина*, истина того, что *должно* существовать. Однимъ словомъ, общее у этихъ „методовъ” прежде всего то, что оба они ненаучны, оба они не болѣе, какъ предвзятыя точки зрѣнія, ибо та истина, которую наука ищетъ, имъ уже извѣстна, но они ее не нашли, потому, что и не искали, а просто приняли на вѣру. Если всякій научный методъ имѣетъ цѣлью *открыть* истину, то цѣль этихъ „методовъ” *скрыть* настоящую истину, но тѣмъ или инымъ соображеніемъ неудобную, во имя той другой, высшей истины, ради которой должно пожертвовать всѣмъ.

Если это справедливо по отношенію къ этическому методу, то еще болѣе по отношенію къ публицистическому.

1.

Публицистическая критика на Западѣ никогда не получала такого развитія и никогда не находила въ извѣстныхъ кругахъ общества такого отклика, какъ въ Россіи. Да и господство ея не было такъ продолжительно, какъ у насъ: западная наука очень скоро освободилась отъ ея гнёта, такъ что слѣды его и не могли быть столь значительны. Однако, именно тамъ, на Западѣ, мы встречаемъ настоящихъ, если можно такъ выразиться, апостоловъ публицистической критики, по стопамъ которыхъ пошли наши русскіе публицисты, отчасти извративъ ихъ идеи, отчасти доведя ихъ до логическаго конца, т. е. до абсурда.

Наиболѣе яркимъ представителемъ публицистической критики въ области искусства на Западѣ явился уже знакомый намъ Прудонъ.

Исходя изъ основнаго принципа, что въ искусствѣ, такъ же какъ и въ политикѣ, нужно искать справедливости и правды¹⁾, онъ совершенно откровенно и съ изумительной честностью заявлялъ, что для него искусство цѣнно лишь какъ средство пропаганды, имѣющее конечной цѣлью служеніе общественной пользѣ. „Если искусство и совмѣстная жизнь не умѣютъ дать намъ дешевыхъ помѣщеній, то не хочу я ни искусства, ни городовъ... Я отдалъ бы Луврскій музей, Тюльерійскій дворецъ, соборъ Notre Dame, а въ прибавку къ нимъ и Вандомскую колонну,—чтобы только имѣть собственное помѣщеніе, маленькій домикъ, построенный по моему вкусу, который бы я могъ занимать одинъ, на маленькомъ клочкѣ земли въ какую-нибудь одну десятую гектара, гдѣ бы я могъ имѣть воду, тѣнь, зелень и спокойствіе”²⁾. „Нашъ идеаль—это право и истина. Если вы,—

¹⁾ Прудонъ. Искусство 86.

²⁾ Id. 350.

обращался онъ къ современнымъ художникамъ,—не умѣете создать изъ нихъ искусства,—подите прочь! Васъ не нужно. Если вы служите развращеннымъ, роскошнымъ и празднымъ,—ступайте прочь! Мы не хотимъ вашего искусства. Если вамъ необходимы аристократія и барство, опять-таки ступайте прочь! Мы изгоняемъ какъ васъ, такъ и наше искусство”¹⁾.

Стоя на этой точкѣ зрѣнія, Прудонъ предъявлялъ художнику требованіе прежде всего быть современнымъ: у всякаго поколѣнія свой образъ воззрѣній и чувствований, слѣдовательно идеаль одного не можетъ быть идеаломъ другого; поэтому настоящій художникъ тотъ, кто лучше всего отвѣчаетъ эстетизмъ современниковъ. Тѣхъ художниковъ, воображенію которыхъ доступно всякое вдохновеніе, которые принадлежатъ всѣмъ вѣкамъ, странамъ, всѣмъ религіямъ и въ тѣлахъ которыхъ живетъ душа человѣчества,—онъ отрицалъ²⁾. „Могу ли я,—разсуждалъ онъ,—хотя бы имѣть увѣренность въ томъ, что художникъ, проводящій три четверти своей жизни въ созерцаніи въ своемъ воображеніи образовъ Іакова, Сардананала, Марка, Аврелія, Лазаря, Мефистофеля и т. д., не утратить всякую способность наблюдательности и не пропустить безъ вниманія живыхъ людей, въ какихъ бы интересныхъ обстоятельствахъ ни пришлось ему ихъ видѣть?... Человѣкъ, созерцающій давнопрошедшія времена, посѣщающій невидимый міръ, почти живущій въ сферѣ сверхчувственного, вызывающій передъ собой образы Шекспировскихъ героевъ,—можетъ ли онъ хорошо наблюдать и понимать все происходящее вокругъ него? Сознаетъ ли онъ мою мысль, чувствуетъ ли онъ мой идеаль, въ состояніи ли онъ выплнуть въ мои впечатлѣнія, впечатлѣнія зауряднаго человѣка, котораго онъ

¹⁾ Id. 306.

²⁾ Id. 179.

обязанъ заинтересовать, тронуть и отъ котораго онъ жаждетъ одобренія?"¹⁾

Но Прудонъ шелъ въ своихъ требованіяхъ и далѣе. Понимать интересы современности, служить социально-политическимъ идеаламъ своего времени, этого еще слишкомъ мало. Нужно, чтобы это пониманіе было узко-одностороннимъ, чтобы это служеніе было рабскимъ, т. е. чтобы искусство было явно тенденціознымъ. „Художникъ не можетъ оставаться равнодушнымъ къ изображаемой имъ сценѣ и слѣдовательно не можетъ оставлять зрителя въ сомнѣніи. Не возможно допустить, чтобы искусство могло служить для прославленія подвиговъ Каргушей и Мессалинъ. Точно также нельзя допустить, чтобы художникъ, уважающій свою честь, вводилъ въ свое произведеніе малѣйшую двусмысленность. Необходимо, чтобы изъ его творенія, какъ въ цѣломъ, такъ и въ частностяхъ, непосредственно вытекало оправданіе или порицаніе изображаемой имъ сцены" ²⁾.

Примѣняя этотъ „эстетическій" критерій къ оцѣнкѣ современныхъ ему художниковъ, Прудонъ, естественно, не могъ отнестись къ нимъ съ должнымъ безпристрастіемъ. Онъ порицалъ, напримѣръ, Давида, указывая въ его картинѣ „Jeu de Raime" тотъ „важнѣйшій недостатокъ", что она возбуждаетъ неразрѣшимое сомнѣніе, что лица, представленныя на ней, измѣняются соотвѣтственно тому, какъ глядѣть на нихъ—съ одобреніемъ или порицаніемъ ³⁾. Такъ какъ однимъ изъ результатовъ прогресса въ обществѣ, организованномъ на демократическихъ началахъ, онъ считалъ то, что различіе между людьми постепенно пропадаетъ, по мѣрѣ того, какъ масса развивается подъ влияніемъ науки, искусства и права,

¹⁾ Id. 145—146.

²⁾ Id. 175.

³⁾ Id. 139.

такъ какъ, поэтому, онъ былъ убѣжденъ, что съ точки зрѣнія революціи 1773 г. и прогресса, идея великихъ людей не имѣетъ никакого смысла и исчезновеніе ихъ служить однимъ изъ залоговъ нашего будущаго освобожденія отъ гнета всякаго рода,—то онъ и не могъ никакъ простить Давиду его скульптуръ, изображающихъ великихъ людей на фронтонахъ Пантеона, искренно удивляясь тому, какъ у художника не заговорила, по крайней мѣрѣ, его демократическая совѣсть ¹⁾).

Зато онъ восторгался картинами Курбэ, предсказывая, что такія произведенія, какъ его „Флажейскіе крестьяне“, получаютъ въ глазахъ будущихъ поколѣній, подобно семейнымъ воспоминаніямъ и совершенно независимо отъ таланта автора (sic!), во сто разъ болѣе цѣны, чѣмъ всѣ фантазіи и иллюстраціи Давидовъ, Делакруа и Энгривъ ²⁾. Еще бы! Курбэ былъ основателемъ натуралистической школы въ живописи и къ тому же демократомъ, и картины его не оставляли Прудона въ сомнѣніи относительно того, что хотѣлъ ими выразить авторъ: въ его „Прядильщицѣ“ онъ ясно видѣлъ—„здоровую крестьянку“, въ „Купальщицѣ“—„зажиточную мясистую мѣщанку, обезображенную жиромъ и роскошью“, и т. д.

Нужды нѣтъ, что на счетъ Давида, Делакруа и Энгра былъ превознесенъ никто иной, какъ именно Курбэ, тотъ самый Курбэ, о комъ его біографъ-ислѣдователь Розенбергъ могъ сказать, что абсолютное отсутствіе фантазіи, непреодолимая трудность, которыя онъ претерпѣвалъ, когда ему приходилось „сочинять“ картину, привели его къ основанію такъ называемаго реализма, т. е. къ точной передачѣ естественныхъ вещей, безъ различія, безъ выбора; тотъ самый Курбэ, который такъ отзывался о старыхъ, великихъ мастерахъ живописи: „Ти-

¹⁾ Id. 154—155.

²⁾ Id. 206.

ианъ и Леонардо да Винчи—обманщики. Если бы одинъ изъ нихъ снова родился и появился въ моей мастерской, я бѣ его зарѣзалъ. Что касается Рафаэля, то онъ, конечно, нарисовалъ нѣсколько интересныхъ портретовъ, но я не нахожу у него мыслей”.

Удивляться этому не слѣдуетъ, если принять во вниманіе, что Прудонъ и не думалъ скрывать или фальсифицировать истинный смыслъ такого предпочтенія. Вѣдь онъ откровенно признавался, что ни во что не ставитъ талантъ, и если, по его мнѣнію, художникъ долженъ быть проникнуть мыслью, что нѣтъ никакой разницы между произведеніемъ художественнымъ и ремесленнымъ¹⁾, то это потому, что этой мыслью былъ проникнуть прежде всего онъ самъ: „коллективная идея, — говорилъ онъ, — порождаетъ коллективный же идеалъ, такъ какъ идеалъ зависитъ отъ идеи; и тамъ, гдѣ существуетъ эта коллективность, 10.000 учениковъ, выучившихся рисовать, имѣютъ большее значеніе для искусства, чѣмъ величайшее произведеніе гениальнаго художника”²⁾.—Вопросъ, конечно, только въ томъ, *для искусства ли?*!

При всей наивности такой точки зрѣнія на искусство, ей нельзя, однако, отказать въ одномъ достоинствѣ, заключающемся ни въ чемъ иномъ, какъ именно въ этой самой наивности. Никакой опасности для науки такая точка зрѣнія не можетъ заключать уже потому, что она наукой не прикрывается: она и не думаетъ скрывать своей истинной сущности и не носитъ никакой маски. Тутъ есть извѣстнаго рода честность, которую нельзя не уважать.

Съ сожалѣніемъ приходится отмѣтить, что исторія публицистической критики Западной Европы знаетъ не

¹⁾ Id. 359.

²⁾ Id. 184.

много Прудоновъ. Зато ея страницы пестрятъ именами „ученыхъ”—эстетиковъ, историковъ искусства и литературы, для которыхъ наука—лишь очень удобное средство пропаганды политическихъ идей той или иной окраски. Подъ маской объективности, сохраняя всю видимость научности, можно легче достичь поставленной себѣ цѣли. Здѣсь наивность смѣняется всеми приемами иезуитской тактики, честность—беззащитнымъ и систематическимъ обманомъ, въ которомъ не такъ-то просто разобраться.

Всего болѣе странно и обидно, что среди критиковъ-публицистовъ такого оттѣнка встрѣчаются дѣйствительные ученые, которые, когда они того хотѣли, могли оставаться объективными служителями науки. Таковъ, напримѣръ, Брандесъ. Этотъ, безусловно талантливый критикъ, написавшій прекрасную книгу о Шекспирѣ и столько говорившій на своемъ вѣку о литературѣ, въ концѣ концовъ не понимаетъ того, о чемъ говоритъ и пишетъ. Если это непониманіе искреннее, то оно очень прискорбно у такого человѣка; если же оно намѣренное, то это еще хуже, а факты, къ сожалѣнію, заставляютъ предполагать скорѣе послѣднее.

По мнѣнію датскаго критика, литература, не ставящая никакихъ вопросовъ для обсужденія, близка къ тому, чтобы утратить всякое значеніе. „Народъ, производящій подобную литературу, можетъ воображать, что спасеніе міра будетъ исходить отъ него, но ему придется разочароваться въ своихъ ожиданіяхъ: подобный народъ такъ же мало принесетъ пользы дѣлу развитія и прогресса, какъ мало пользы принесла муха, вообразившая, что она толкаетъ впередъ экинажъ въ то время, когда она только давала четверкѣ лошадей незначительныя уколы”¹⁾.

¹⁾ *Брандесъ*. Литература эмигрантовъ. III, 9.

Вполнѣ естественно, что, при такой точкѣ зрѣнія, Брандесъ становится на защиту тенденціозной литературы à la Бьёрнсонъ, лишь бы эта тенденціозность не слишкомъ выдавала себя: современные идеи, — говоритъ онъ,—представляютъ для поэзіи то же, что кровообращеніе для человѣческаго организма, и потому отъ поэзіи, въ видахъ ея собственныхъ интересовъ, можно требовать только одного, чтобы артеріи, которыя кажутся красивыми, когда виднѣются подъ кожей въ видѣ голубоватыхъ жилокъ, не вздувались и не чернѣли, какъ у людей больныхъ или пришедшихъ въ сильное раздраженіе ¹⁾.

Какое ложное представленіе имѣетъ Брандесъ о сущности художественнаго творчества, лучше всего видно изъ того, чего онъ ищетъ въ искусствѣ и поэзіи, съ какой стороны онъ подступаетъ къ нимъ. Онъ серьезно задаётся вопросомъ о томъ, что представляетъ изъ себя *Брандс*—революцію или реакцію, и, по собственному признанію, никакъ не можетъ рѣшить его—такъ много въ этой драмѣ и революціоннаго и реакціоннаго ²⁾. Казалось бы, для чего это можетъ быть нужно историку литературы или критику?!.. Но, когда мы узнаёмъ отъ него же самого, что главную работу историка онъ полагаетъ въ распространеніи идей революціи и пріостановкѣ реакціи въ его родной странѣ, мы перестаёмъ удивляться.

Намъ только странно, что серьезный ученый не способенъ понять самой простой истины: что наука не можетъ имѣть никакого отношенія къ пропагандѣ революціонныхъ идей. Вѣдь, если бы кто-нибудь сказалъ, что назначеніе революціонера—заниматься историческими изслѣдованіями, всѣ стали бы смѣяться. Между тѣмъ,

¹⁾ Id. I, 152.

²⁾ Id III, 15.

не то же ли самое, только въ обратномъ порядкѣ, говоритъ Брандесъ?!

2.

Какъ истинный моралистъ отнесётся отрицательно къ высоко-художественному произведенію искусства, если оно не удовлетворяетъ его въ нравственномъ отношеніи, такъ и послѣдовательный публицистъ дѣлаетъ оцѣнку произведенія искусства не по силѣ *художественнаго* впечатлѣнія, вызываемаго имъ, но по силѣ производимаго имъ *политическаго* воздѣйствія.

Это, конечно, въ порядкѣ вещей. Вѣдь ясно, что *публицистическая* критика оцѣниваетъ произведеніе творчества вовсе не по степени его *художественнаго* совершенства. Произведеніе можетъ быть художественнымъ во всѣхъ отношеніяхъ, но, если оно не отвѣчаетъ на насущные общественные вопросы и именно въ определенномъ смыслѣ,—оно для публицистической критики не можетъ имѣть уже ни цѣны, ни даже интереса. И наоборотъ, произведеніе совсѣмъ нехудожественное, и даже антихудожественное, но извѣстнымъ образомъ освѣщающее эти вопросы,—всегда обратитъ на себя вниманіе публицистической критики и будетъ оцѣнено ею болѣе или менѣе высоко, въ зависимости отъ достоинствъ его именно въ этомъ отношеніи.

Такъ было всегда, и это вполне естественно: было бы, напротивъ, странно, если бы *публицистическая* критика руководилась *эстетическимъ* критеріемъ оцѣнки, такъ какъ въ этомъ случаѣ она не была бы сама собой; это было бы не менѣе странно, какъ если бы *художественная* критика руководствовалась критеріемъ *публицистическимъ*!...

Печально, однако, то, что публицистическая точка зрѣнія заставляетъ часто критика или историка искусства и литературы провозглашать сомнительныя истины, въ которыя и самъ-то онъ едва ли вѣритъ, но въ которыя онъ долженъ заставить вѣрить другихъ, ради цѣлей, ничего общаго не имѣющихъ съ наукой. Одна изъ такихъ „истинъ“ утверждаетъ, на примѣръ, будто расцвѣтъ искусства и литературы всегда совпадаетъ съ расцвѣтомъ общественнаго самосознанія и, напротивъ, упадокъ послѣдняго неизбѣжно влечетъ за собой упадокъ литературы и искусства.

Уже въ трудѣ стараго нѣмецкаго историка литературы Людвигъ Вахлера: „Versuch einer allgemeinen Geschichte der Literatur“, вышедшемъ въ 1793 г., это положеніе заявлено въ качествѣ непреложной истины. Исходя изъ того убѣжденія, что исторія литературы должна заимствовать изъ политической исторіи то, посредствомъ чего человекъ есть человекъ, и должна идти рука объ руку съ политической исторіей, обращаясь къ ней за рѣшеніемъ возникающихъ вопросовъ и недоумѣній, Вахлеръ рѣшилъ, что упадокъ римской литературы произошелъ отъ упадка политической свободы, тиранніи абсолютизма и происшедшей отсюда нравственной распушенности. Если правленіе Октавіана Августа и было цвѣтущимъ временемъ литературы, то это лишь вслѣдствіе предшествовавшихъ обстоятельствъ, давшихъ движеніе умственнымъ силамъ и жизнь дѣятельности фантазіи. „Подобнымъ образомъ, въ правленіе Нерона, свобода, высокій стоицизмъ одушевлялъ Сенеку, Мерсія, Лукана, Силія; необыкновенное развращеніе нравовъ, столь живописно изображенное Петроніемъ, должно было возвышать его еще болѣе. Между тѣмъ какъ при Веспасіанѣ отличался одинъ ученый Валерій Флаккъ, при безстыдномъ злодѣѣ Домиціанѣ являются Стацій,

Ювеналь, Сульпиція, Марціалъ. Здѣсь и оканчивается собственно поэтическая литература римлянъ" ¹⁾).

Впоследствии эта мысль повторялась не разъ. Особенно подчеркивается она у автора классической исторіи испанской литературы Тикнора, въ XL-ой главѣ III-го тома, гдѣ дается блестящая характеристика упадка народной свободы и общественнаго самосознанія въ Испаніи XVII вѣка, повлекшаго за собой вырожденіе національнаго характера и упадокъ литературы. „Извращеніе религіознаго и вѣрнопопданческаго чувства, внесшее порчу въ разные элементы національнаго характера, нанесло, по нашему мнѣнію,—говоритъ Тикноръ,—рѣшительный ударъ всей культурѣ Испаніи въ XVII вѣкѣ. Извращеніе это появляется то на поверхности, то укрывается подъ мрачнымъ гигантскимъ покровомъ деспотизма и суевѣрія, скрывающаго его сущность даже отъ тѣхъ, кто были его жертвами. Печальнѣе всего то, что вся испанская литература конца этого періода питалась именно этими чувствами вѣрности и благочестія, которыя еще поддерживали монархію, влачившую паралитическое, болѣзненное, окруженное атмосферой смерти, существованіе. Наконецъ, по мѣрѣ того, какъ мы приближаемся къ исходу этого столѣтія, инквизиція и деспотизмъ завладѣваютъ повидимому всѣми сферами жизни, заражаютъ все своимъ ядовитымъ дыханіемъ. Всѣ писатели испытываютъ на себѣ ихъ вліяніе, но ни на комъ оно не ощущалось такъ сильно, какъ на Кальдеронѣ и де Солисъ, имена которыхъ заканчиваютъ собою данный періодъ, оставляя мало надеждъ на лучшее будущее. Въ самомъ дѣлѣ, Autos Кальдерона и Historia Солнца, въ глазахъ и самихъ авторовъ и публики, были произведеніями несомнѣнно религіозными, а уваженіе,

¹⁾ *Людвигъ Вахлеръ*. Руководство къ исторіи литературы. Спб. 1836, ч. I, 361.

даже благоговѣйное, которое оба великіе писателя читали къ несчастному и ничтожному Карлу II, относились современниками на счетъ ихъ благочестія, вѣрноподданничества и патріотизма. Въ настоящее же время едва ли можегь быть сомнѣніе въ томъ, что литература, развивающаяся главнымъ образомъ на этихъ основахъ, близка къ своему паденію”¹⁾.

И въ настоящее время нѣтъ недостатка въ историкахъ и критикахъ, считающихъ эту мысль „азбучной истиной”. Еще недавно ее настойчиво поддерживалъ Пауль Бартъ аргументаціей, имѣющей всю видимость научной. Доказывая, что только во времена благополучія, строгаго хозяйственнаго и нравственнаго порядка, у народовъ оказывается достаточно силъ воспитывать великихъ людей и доставлять нужное имъ количество приверженцевъ для исполненія ихъ плановъ, онъ утверждалъ, что весьма сходное съ этимъ происходитъ и въ исторіи искусства. „И здѣсь бывають плодотворны только эпохи расцвѣта народной жизни. Ибо для высокаго искусства необходимы цѣльные, чувствующие, мыслящіе и обладающіе волей люди, какъ образцы, какъ художники и какъ зрители. То, что появляется во времена начинающагося упадка, есть только подражаніе и не должно насъ обманывать. Четыре традиціонныхъ „золотыхъ” вѣка искусства сводятся при ближайшемъ разсмотрѣніи только къ двумъ. Эпоха Фидія создала истинно-художественныя произведенія, коренившіяся въ народномъ міросозерцаніи. Эпоха Августа, напротивъ того, дала только подражанія древнѣйшимъ римскимъ или греческимъ образцамъ. Эпоха Медичисовъ черпала изъ глубины собственной души, потому что умы были глубоко взволнованы духомъ новооткрытой древности. Но эпоха

¹⁾ *Тикноръ*. Исторія испанской литературы. М. 1891. т. III, 215—216.

Людовика XIV' опять не обладала воодушевляющей идеей, поэтому и не создала ничего, кромѣ холоднаго подражанія древнимъ образцамъ; подъ ея античными или средневѣковыми названіями ничего нѣтъ, кромѣ изображенія французской придворной жизни. Напротивъ, слѣдуетъ признать созданіями золотого вѣка въ доисторическія времена великія произведенія народнаго эпоса, архитектуру и поэзію среднихъ вѣковъ, поэтическія произведенія Шекспира и германскую классическую поэзію, ибо эти произведенія истинно и неподдѣльно вытекли изъ стремленія къ высокому. Въ эпохи упадка мы видимъ, положимъ, что совершенствуется техника,—и пожалуй еще вѣрность наблюденія,—но эпохи эти не въ состояніи прибавить никакого новаго внутренняго содержанія къ тому, которое перешло къ нимъ по наслѣдству”.

Въ нѣсколько иномъ положеніи, думаетъ Бартъ, находится наука. „Она, повидимому, менѣе, чѣмъ искусство, зависитъ отъ жизни народа. Мы видимъ, что даже во времена упадка,—напримѣръ, въ Александріи при Птоломеяхъ,—въ наукѣ совершается движеніе впередъ и дѣлаются открытія... Наука требуетъ больше мысленія, но меньше энергіи чувства, чѣмъ искусство”¹⁾.

Точно также Шарль Метурно въ своемъ изслѣдованіи о литературномъ развитіи различныхъ племенъ и народовъ приходитъ къ выводу, что монархическая, деспотическая и централизованная власть пагубна для эстетической красоты литературныхъ произведеній, потому что, утилизируя ихъ для своихъ спеціальныхъ цѣлей, она лишаетъ ихъ самостоятельности и природной красоты, взамѣнъ чего навязываетъ имъ праявныя формы и разъ навсегда установившіяся темы, даже свои излюб-

¹⁾ *Пауль Бартъ*. Философія исторіи, какъ соціологія 238—239.

ленные приемы и обороты ¹⁾. „Когда власть принимается покровительствовать и награждать поэтовъ, она всегда, даже помимо воли, начинаетъ управлять ими; умышленно или нѣтъ, она ихъ удаляетъ отъ извѣстныхъ сюжетовъ и навязываетъ имъ другіе. Въ суммѣ, конечный результатъ этого высшаго покровительства крайне плачевенъ; одинъ фактъ существованія такой опеки заставляетъ погибнуть и исчезнуть всякое проявленіе возвышенной, искренней и независимой литературы. Отъ нея остается лишь тѣнь, тепличная поэзія, которая, занимаясь одной только отдѣлкой формы, совсѣмъ забываетъ о сущности; эта литература, за неимѣніемъ идей, играетъ словами и въ стихѣ видитъ исключительную сторону; въ итогѣ получается поэзія низшаго сорта, которая снова обнаруживаетъ склонность слиться во-едино со своей сестрой—музыкой, которую раньше она должна была оставить, чтобы имѣть возможность лучше и правильнѣе мыслить” ²⁾.

Анархія и литературное безплодіе, по мнѣнію Летурно,—результаты чрезмѣрнаго развитія индивидуализма. „Для рожденія и успѣха великаго литературнаго произведенія нужно прежде всего существованіе общаго для всего народа идеала. Но общность чувствъ предполагаетъ существованіе однороднаго общества, въ основу организаціи котораго положена идея справедливости. Въ обществѣ, гдѣ царствуетъ почти анархическій индивидуализмъ, гдѣ почти никто не знаетъ своего истиннаго мѣста, гдѣ социальныя отношенія являются зачастую результатомъ, обуславливаемымъ настоящимъ смѣшеніемъ интересовъ и себялюбивыхъ аппетитовъ, тамъ конечно

¹⁾ Шарль Летурно. Литературное развитіе различныхъ племенъ и народовъ. Сиб. 1895, стр. 160.

²⁾ Id. 363.

не можетъ существовать общаго идеала сколько-нибудь возвышеннаго характера" ¹⁾).

Понятно, какъ важно было бы для публицистовъ доказать справедливость этой столько разъ и на столько ладовъ повторявшейся ими „истины“. Вѣдь имъ *нужно*, чтобы это было именно такъ, независимо отъ того, какъ оно на дѣлѣ. Весьма возможно, что многіе изъ нихъ искренно убѣждены въ невозможности иного соотношенія искусства и общественности; но несомнѣнно, что, если бы даже они въ это не вѣрили, они органически не могутъ и не смѣютъ думать иначе. Они вовсе не озабочены раскрытіемъ истины, *какова бы она ни была*, ибо имъ далеко не безразлично, *какова эта истина въ дѣйствительности*. И потому, если они, *по виду*, какъ будто равнодушно, т. е. чисто-научнымъ образомъ, ставятъ и разрѣшаютъ этотъ больной для нихъ вопросъ, то они въ этомъ случаѣ поступаютъ такъ же, какъ тѣ дѣвицы, которыя, *по виду*, занимались шитьемъ, точно настоящія швейки, и о которыхъ поэтъ, однако, тонко замѣтилъ:

„Но... мало шили тамъ,
И не въ шитьѣ была тамъ сила“!...

Недаромъ же одинъ изъ видныхъ социалистовъ нашего времени, въ пылу откровенности, признавался, что „горячая защита современнаго искусства для социализма не что иное, какъ *агитационный прѣлз*“, и что, „можетъ быть (какая осторожность!) социализмъ непосредственно имѣетъ въ виду не столько освобожденіе современнаго искусства, сколько успленіе своихъ рядовъ и *пропаганду своихъ идей при посредствѣ искусства*“ ²⁾. Вотъ ужъ поистиннѣ: *omnes viae ducunt Romam!*...

Одна лишь *наука*, не крива душой, можетъ без-

¹⁾ Id. 369.

²⁾ F. Walter. Socialismus und moderne Kunst.

страстно, а потому и безпристрастно отвѣтить на вопросъ, который монополизировали гг. публицисты и изъ котораго они сумѣли сдѣлать себѣ, такъ сказать, постоянную „статью дохода“. А наука даётъ на него такой неллицепріятный отвѣтъ. Расцвѣтъ искусства и литературы вовсе не всегда совпадаетъ въ исторіи народовъ съ пробужденіемъ общественнаго самосознанія и расцвѣтомъ политической свободы. Часто, совершенно напротивъ, эпохи наибольшаго порабощенія личности, эпохи расцвѣта абсолютизма и упадка политической свободы создаютъ величайшія произведенія художественнаго творчества.

Обыкновенно указываютъ на тотъ, дѣйствительно неопровержимый, фактъ, что дѣятельность величайшихъ греческихъ трагиковъ совпадаетъ съ расцвѣтомъ демократической свободы въ Аѳинскомъ государствѣ, съ такъ называемымъ вѣкомъ Перикла. При этомъ забываютъ, однако, что предшествующая эпоха, эпоха монархическо-аристократическаго господства и порабощенія личности создала безсмертныя поэмы Гомера, а послѣдующая, падающая на вторую половину V вѣка, эпоха упадка демократіи и аристократической реакціи, подарила Греціи Эврипида и Аристофана.

Точно также, когда указываютъ на совпаденіе расцвѣта искусства въ Италіи эпохи Возрожденія съ расцвѣтомъ общественнаго самосознанія въ демократическихъ республикахъ этой страны, снова упускаютъ изъ виду, что въ республиканской Флоренціи, этомъ городѣ искусствъ, какъ вообще во всѣхъ итальянскихъ республикахъ того времени, свобода всегда была свободою для немногихъ и никогда не распространялась на всю массу¹⁾. Вотъ почему, какъ въ эпоху Августа, «оді про-

¹⁾ А. Н. Веселовскій. Вилла Алберти. Собраніе сочиненій III, 220.

fanum vulgus et arceo» стало тогда лозунгомъ эгоистической интеллигенціи: она по призванію аристократична, не смотря на частыя восхваленія народной свободы, высокоомѣрно гадлива къ толпѣ. „Въ сущности равнодушная къ вопросамъ политики, она невольно тянется къ той другой формѣ индивидуализма, которая выразилась въ культурной тиранніи, но въ этой связи гуманность лишь рѣдко находилъ обезпеченіе личной свободы: приходилось поступаться человѣческимъ достоинствомъ, и самосознаніе гражданина невольно блѣднѣло передъ культомъ личной славы”¹⁾.

Какъ объяснить, что именно въѣкъ Августа, знаменовавший конецъ свободы римскаго народа и начало монархическаго абсолютизма, сталъ „золотымъ вѣкомъ римской литературы”, вѣкомъ Вергилія, Овидія, Тибулла, Проперція, Горация?

Какъ быть, далѣе, съ тѣмъ столь же несомнѣннымъ фактомъ, что расцвѣтъ французской литературы въ XVII в. приходится на эпоху абсолютизма и подавленія личности при Людовикѣ XIV? Въдѣ „величайшіе французскіе писатели принадлежатъ именно этому времени: Боссюэтъ, Паскаль, Лафонтенъ, Мольеръ, Корнель, Расинъ, Ларошфуко, госпожа де-Севинье, Бюало, Лабрюйеръ, Бурдалу”²⁾. „Какимъ чудомъ, посреди общаго паденія вкуса, вдругъ явилась толпа истинно великихъ писателей, порывшихъ такимъ блескомъ конецъ XVII вѣка? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, покровительство ли Людовика XIV причиною такого феномена, или каждому народу предназначена судьбою эпоха, въ которой созвѣздіе человѣчества вдругъ является.

¹⁾ И. Воккаччо, его среда и сверстники. Сиб. 1894, II, 73—74.

²⁾ Ц. Тэнъ. Читенія объ искусствѣ. Изд. 5-ое. Сиб. 1904, стр. 60.

блестить и исчезаетъ?” Такъ недоумѣнно вопрошала еще Пушкинъ объ этой загадкѣ внезапнаго появленія великихъ „классиковъ”, владычество которыхъ надъ умами просвѣщеннаго міра, — говорилъ онъ, — гораздо легче можетъ объясниться, нежели ихъ неожиданное пришествіе.

Какъ быть съ тѣмъ, что, напротивъ, XVIII вѣкъ и его порожденіе—эпоха великой революціи во Франціи оказались столь бѣдны въ поэтическомъ отношеніи, что даже Прудонъ обмолвился такими рѣзкими, по на этотъ разъ справедливыми словами: „Никогда люди не проявляли столько притворной чувствительности, какъ въ это время и въ такомъ важномъ дѣлѣ никогда не было столько аффектаціи и театральности; отъ открытія генеральныхъ штатовъ до 9 термидора, всѣ дѣятели были какими-то актерами. Никогда вкусъ не былъ такъ извращенъ, краснорѣчіе такъ неестественно, художественное и литературное вдохновеніе такъ ничтожно”¹⁾. Типичнымъ для этой эпохи образцомъ искусства онъ считаетъ революціонный гимнъ, марсельезу, которую называетъ амплификаціей во вкусъ словоизверженій Верньо или Робеспьера. „Цѣли ея очевидны: она кипитъ энтузіазмомъ и негодованіемъ и поэтому достигаетъ своей цѣли блистательно; она не болѣе, какъ какой-то дѣланый, высокопарный и пустой наборъ словъ, и съ начала до конца она представляетъ избытокъ общее мѣсто”²⁾.

Какъ, наконецъ, отнестись къ тому, что расцвѣтъ русской литературы, какой больше не повторился въ ея исторіи, совпадаетъ съ самой мрачной эпохой въ русской общественности, эпохой торжества насилія и маркобѣсія, которая достаточно краснорѣчиво опредѣляется именемъ Николая I? Вѣдь величайшіе гени русской по-

¹⁾ Op. cit. 114.

²⁾ Id 115.

эзиз—Пушкинъ, Гоголь, Лермонтовъ, Тургеневъ, Достоевскій, Гончаровъ, Левъ Толстой—дѣти этой эпохи, и не напрасно одинъ изъ русскихъ критиковъ-публицистовъ назвалъ ихъ „роскопными цвѣтками, выросшими среди лютой зимы, въ оранжерейной атмосферѣ счастливой, сытой обезпеченности, на тучномъ чернозѣмѣ крѣпостного рабовладѣльчества“¹⁾.

Какъ разрѣшить всѣ эти вопросы?

Еще въ своемъ раннемъ трудѣ по исторіи перелома въ итальянской жизни XIV—XV вв., „Вилла Альберти“, ак. А. Н. Веселовскій бросилъ фразу о томъ, что „политическое паденіе всегда сопровождается упадкомъ литературы“²⁾. Висслѣдствіи, во „Введеніи въ историческую поэтику“, онъ снова вернулся къ этой проблемѣ, представляющей, какъ видимъ, лишь видоизмѣненіе интересующаго насъ вопроса, столь запутаннаго публицистами. Отъ чего зависятъ расцвѣтъ литературы, въ частности драматической поэзіи? Необходимо ли онъ связанъ съ подъёмомъ общественнаго самосознанія, расцвѣтомъ народной свободы? „Мы обращаемся за справками къ Греціи, къ условіямъ афинской политикѣ, соединяемъ развитіе личности съ требованіями свободнаго общественнаго строя и переносимъ эти выводы на блестящій періодъ Елизаветинской драмы, гдѣ условія, казалось, соединились къ одной цѣли. Но мы не въ состояніи помирить этотъ выводъ съ параллельнымъ поднятіемъ испанской драмы, въ душевной политической атмосферѣ, подъ религіознымъ гнѣтомъ, связывавшимъ свободу личности, вогнавшимъ ее въ узкую стезю энтузіазмовъ и паденій“. И Веселовскій видѣлъ лишь одинъ выходъ изъ этого недоумѣнія: „*Нена, что не качества об-*

¹⁾ М. А. Протопоповъ. Литературно-критическія характеристики.

²⁾ А. Н. Веселовскій. Собраніе сочиненій III, 219.

ественной среды вызвали драму, а внезапный подъём народного самосознанія, воспитаннаго недавними побѣдами къ убрѣнности въ грядущихъ, широкіе историческіе и географическіе горизонты, поставившіе національному развитію новыя общечеловѣческія цѣли, новыя задачи для энергии личности”¹⁾.

Такъ безпристрастный ученый отвѣтилъ на вопросъ, поставленный некогда публицистами и преждевременно рѣшенный ими въ свою пользу, но не въ пользу науки. Не подъёмъ общественнаго самосознанія, воспитаннаго условіями личной свободы, а расцвѣтъ политическаго, общегосударственнаго могущества создаётъ блестящія эпохи въ исторіи искусства и литературы; напротивъ, упадокъ политическаго могущества знаменуетъ собою и упадокъ художественнаго творчества. Насколько эта формула охватываетъ *все* факты исторіи литературы и искусства, которые она назначена объяснить, здѣсь пока еще не мѣсто рѣшать, но ею, несомнѣнно, могутъ быть объяснены соответствующія явленія въ исторіи творчества не только Греціи и Англій, но также Рима, Испаніи, Франціи и Россіи.

Вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно ясно, что расцвѣтъ политическаго могущества, какъ это неоднократно и бывало въ исторіи народовъ, не только не тождественъ расцвѣту народной свободы и общественнаго самосознанія, но, какъ разъ напротивъ, часто покупается цѣной этой свободы и этого самосознанія. А это значитъ, что искусство и литература вовсе не нуждаются ни въ общест-

¹⁾ Id. Изъ введенія въ истор. поэтику. „Ж. М. Н. П.“ 1894, май, ч. 293, стр. 33. Такъ именно объясняетъ Штернъ золотой вѣкъ римской литературы: „Все преимущества, которыя могущественная, гордая государственная жизнь, величественная вышняя цивилизація, богатство и роскошь могутъ дать развитію литературы, были даны въ удѣлъ римско-греческой литературѣ этого періода” („Всобщая исторія литературы”. Спб. 1885, стр. 61).

венномъ самосознаніи, ни въ народной свободѣ, и величайшіе гении творчества могутъ засіять безсмертнымъ свѣтомъ въ эпохи рабства и безправія. Можетъ быть, гг. публицистамъ и неприятно будетъ узнать объ этомъ „открытіи“, но пусть они, наконецъ, о немъ узнаютъ!

3.

Какія уродливыя формы ни принимала публицистическая критика на Западѣ, по никогда торжество ея не превращалось въ ту разнузданную вакханалію, въ какую въ концѣ концовъ выродилась публицистическая критика въ Россіи. Какъ ни странны и порой даже нелѣпы разсужденія Прудона или Брандеса, но далеко имъ все-таки до той наглой развязности, какая характеризуетъ, напримѣръ, русскую публицистику 60-хъ годовъ и ея достойное наслѣдіе—критику разныхъ „Литературныхъ распадковъ“ и „Кризисовъ театра“, всѣхъ этихъ Базаровыхъ, Луначарскихъ, Стекловыхъ, Шулятиковыхъ, Фриче, перецеголявшихъ отца своего, Писарева.

Давно уже была отмѣчена характерная особенность русской критики въ отличіе отъ западно-европейской. Въ силу особыхъ условій русской дѣйствительности, она никогда не могла ограничить свою область вопросами чистой эстетики, сдѣлавшись издавна орудіемъ общественнаго развитія. Въ этомъ отношеніи исторія русской критики чрезвычайно напоминаетъ исторію русскихъ университетовъ, волею судебъ превратившихся, какъ вѣрно въ свое время отмѣтили московскіе профессора въ своемъ обращеніи къ студентамъ,—въ несчастную *отдушину*, черезъ которую проходятъ всѣ недовольства въ Россіи—политическія, экономическія, социальныя и пр. Такой же точно „отдушиной“ съ раннихъ поръ,—конечно, не по винѣ общества,—стала и русская критика. Не имѣя возможности прямымъ путемъ, такъ или

иначе, выразить свое отношеніе къ вопросамъ и фактамъ общественно-политическаго свойства, русская общественная мысль нашла себѣ окольный путь—въ оцѣнкѣ произведеній художественной литературы, которыя всегда служили для нея удобнымъ поводомъ къ болѣе или менѣе умѣстнымъ разсужденіямъ. Этимъ объясняется *чисто-публицистическій* характеръ русской критики, представляющей скорѣе исторію общественнаго самосознанія, чѣмъ критику въ собственномъ смыслѣ. Такъ было всегда, начиная съ Сумарокова и Новикова и кончая Михайловскимъ, Скабичевскимъ, Андреевичемъ (Соловьевымъ) и даже Пыпинымъ.

Русская критика всегда была прежде всего яркимъ отраженіемъ общественныхъ настроеній своего времени, а ея представители всегда были публицистами и общественными дѣятелями. Исходя прежде всего изъ мысли о необходимости общественнаго служенія, какъ единственнаго залога прогресса, русская критика всегда отрицала свободу искусства и, стоя сама прежде всего на стражѣ интересовъ общественнаго развитія, требовала того же отъ искусства и въ частности поэзіи.

Многое уже измѣнилось въ русской общественной жизни, открыты новыя „отдушны“ для всякаго рода недовольствъ—свободная печать и парламентъ, но старая традиція еще живуча: нашу науку, нашу литературу, наше искусство по прежнему разсматриваютъ только какъ „отдушину“. Отъ русскаго ученаго требуютъ, чтобы онъ былъ и политическимъ дѣятелемъ, отъ русскаго критика, чтобы онъ былъ публицистомъ, отъ русскаго поэта или художника, чтобы онъ былъ „идейнымъ“. Счастливы тѣ, кто на это способенъ или согласенъ, и горе тому, кто осмѣлится протестовать: его удѣлъ—поруганіе или, въ лучшемъ случаѣ, забвеніе.

Этотъ своеобразный взглядъ на чистые продукты мысли и творчества, какъ на средства, орудія политической борьбы, этотъ, какъ сказалъ бы я, *политическій*

утилитаризм известной части русского общества—явление крайне прискорбное, какъ несомнѣнный признакъ некультуральности, исключаящей безкорыстную любовь къ истинѣ и красотѣ. Культурная исторія Запада показываетъ намъ, однако, что это явление неизбежное, но и преходящее. Когда и на нашей родинѣ установится нормальный общественный порядокъ, когда созданы будутъ лучшія условія для мирной культурной работы, когда уляжется, наконецъ, весь этотъ хаосъ взбаломученнаго моря, тогда и у насъ наступитъ своего рода „ritornal al segno”—возвращеніе къ поруганному знамени чистой науки и чистаго искусства, и исчезнетъ, наконецъ, тотъ ужасный „политическій утилитаризмъ”, который такъ долго отнималъ право у дѣятеля науки—на честную научную работу, у служителя искусства—на свободу творчества.

Со времени Бѣлинскаго русская эстетика, а съ нею и критика, какъ ея приложение, идетъ двумя, рѣзко обозначившимися, противоположными путями. Развѣтвленіе этихъ путей началось уже въ самомъ Бѣлинскомъ: первый путь, которымъ шелъ онъ въ началѣ своей дѣятельности, какъ критика, подъ влияніемъ нѣмецкой философіи, былъ путь *эстетики красоты*; второй путь, которымъ онъ пошелъ впоследствии, въ 40-е годы, былъ путь, такъ называемой, *эстетики правды-справедливости*, т. е. *эстетики безъ эстетики*. Отрекшись отъ своихъ прежнихъ идеаловъ, онъ промѣнялъ науку на общественно-политическую арену и критику на публицистику.

Теперь онъ рѣшилъ, что каждый умный человѣкъ въ правѣ требовать, чтобы поэзія или давала ему отвѣты на вопросы времени, или, по крайней мѣрѣ, исполнена была скорбью этихъ тяжелыхъ неразрѣшенныхъ вопросовъ, ибо, кто поетъ про себя и для себя, презирая толпу, тотъ рискуетъ быть единственнымъ читателемъ своихъ произведеній. „Ты—сибаритъ, сладѣна,—писалъ онъ въ эту пору Боткину,—тебѣ, вишь, давай

поэзии да художества, тогда ты будешь смаковать и чмокать губами. А мнѣ поэзии и художественности нужно не больше, какъ на столько, чтобы повѣсть была истинна, т. е. не впадала въ аллегорію, или не отзывалась диссертацией... Главное, чтобы она вызывала вопросы, производила на общество нравственное впечатлѣніе. Если она достигаетъ этой цѣли и вовсе безъ поэзии и творчества,—она для меня тѣмъ не менѣе интересна... Разумѣется, если повѣсть возбуждаетъ вопросы и производитъ нравственное впечатлѣніе на общество, при высокой художественности, тѣмъ она для меня лучше; но главное-то у меня все-таки въ дѣлѣ, а не въ щегольствѣ. Будь повѣсть хоть расхудожественна, да если въ ней нѣтъ дѣла, то я къ ней совершенно равнодушенъ... Я знаю, что сижу въ односторонности, но не хочу выходить изъ нея и жалѣю, и болѣю о тѣхъ, кто не сидитъ въ ней" ¹⁾. „Духъ нашего времени таковъ, что величайшая творческая сила можетъ только изумить на время, если она ограничится „птичьимъ лѣніемъ“, создастъ себѣ свой міръ, не имѣющій ничего общаго съ исторической и философической дѣйствительностью современности, если она вообразитъ, что земля недостойна ея, что ея мѣсто на облакахъ, что мірскія страданія и надежды не должны смущать ея таинственныхъ ясно-видѣній и поэтическихъ созерцаній. Произведенія такой творческой силы, какъ бы ни громадна была она, не войдутъ въ жизнь, не возбудятъ восторга и сочувствія ни въ современникахъ, ни въ потомствѣ”.

Подтвержденіе этой мысли Бѣлинскій видѣлъ въ томъ, что современные ему французскіе писатели, въ числѣ которыхъ онъ называетъ даже Гюго, Бальзака и Альфреда де Виньи, „не успѣли еще и состарѣться, какъ ихъ слава, занимавшая всю читающую Европу, умерла

¹⁾ Бѣлинскій. Сочиненія II, 312—313.

уже"(?). Онъ объяснялъ это тѣмъ, что съ однимъ естественнымъ талантомъ недалеко уйдёшь: талантъ имѣетъ нужду въ разумномъ содержаніи, какъ огонь въ маслѣ, для того чтобы не погаснуть. „А эти люди или сами не знали, что иѣли и изъ чего хлопотали, за отсутствіемъ всякихъ живыхъ интересовъ, или съ добродушной искренностью—результатомъ безсознательности и мелкости ихъ натуръ—выдавали пороки современнаго общества за добродѣтели, заблужденія—за мудрость, и гордились тѣмъ, что это прекрасное общество нашло въ нихъ достойныхъ выразителей. Послѣ нихъ явились другіе даровитые люди.... Но что же?—читая повѣсть, написанную тѣмъ или другимъ изъ этихъ новыхъ геніевъ, вы удивляетесь необыкновенному таланту разсказа, мастерской рисовкѣ характеровъ, живости изложенія; читаете ее съ наслажденіемъ и—забываете завтра же, какъ кушанье, о которомъ помнить только тогда, когда ѣдятъ его. Отчего это?—Отъ того, что у этихъ людей нѣтъ ни взгляда на жизнь, ни кровныхъ убѣжденій, составляющихъ вѣрованіе души и сердца, ни доктрины, ни началъ; оттого, что они пишутъ для того только, чтобы писать, какъ птицы поютъ для того, чтобы только пѣть. Въ нихъ нѣтъ ни любви, ни ненависти, ни сочувствія, ни вражды къ обществу, съ которымъ они связаны только внѣшними узами, а не духовнымъ родствомъ, основаннымъ на навосѣ къ идеѣ вѣка и общества. Общество въ свою очередь смотритъ на нихъ, какъ на своихъ потѣшниковъ и забавниковъ, не любя, не ненавидя, не уважая и не презирая ихъ; оно кричитъ о нихъ, пока они для него новы, и тотчасъ же забываетъ, какъ скоро они наскучатъ ему и какъ скоро явятся другіе потѣшники и забавники съ новыми выдумками и фокусъ-покусами”.

Удивительно ли, что съ этой точки зрѣнія—Гюго, Бальзакъ и де-Виньи могли, дѣйствительно, показаться Бѣлинскому ничтожествами. Гёте—„отвратительной лич-

ностью", а Жоржъ Сандъ зато приобрѣсти ореолъ „апостола“, „геніальной женщины“ и даже „первой поэтической славы современнаго міра“?! „Только птица поётъ оттого, что ей поётся, не сочувствуя ни горю, ни радости своего птичьяго племени... И какъ горько думать, что и между людьми, при рожденіи помазанными свыше елеемъ вдохновенія, есть „птицы“: они счастливы, если имъ поётся; они выше человѣчества, выше своихъ страждущихъ братьевъ, тщетно обращающихъ къ нимъ полныя мольбы и ожиданія очи; они живутъ въ себѣ, они въ душѣ своей умѣютъ находить радости и утѣшенія, и этотъ опоэтизированный эгоизмъ называютъ жизнью въ непреходящемъ и вѣчномъ, чуждомъ мелкой современности“....

Путемъ такихъ разсужденій Бѣлинскій и пришелъ къ выводу о возможности совмѣстить тѣ элементы, которые ранѣе справедливо казались ему несоединимыми и враждебными. „Свобода творчества легко согласуется съ служеніемъ современности,— провозгласилъ онъ свое новое credo: для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насиловать фантазіи; для этого нужно только быть гражданиномъ, сыномъ своего общества и своей эпохи, усвоить себѣ его интересы, слить свои стремленія съ его стремленіями; для этого нужна симпатія, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отдѣллетъ убѣжденія отъ дѣла, сочиненія отъ жизни. Что вошло, глубоко запало въ душу, то само собой проявится во внѣ. Когда человѣкъ сильно потрясёнъ страстью, исключительно занять одной мыслью,—все, о чемъ онъ думаетъ днёмъ, повторяется у него въ снахъ”¹⁾. Поэтому отнимать у искусства право служить общественнымъ интересамъ—значитъ не возвышать, а унижать его, это значитъ лишать его самой

¹⁾ Id. VI, 193; II, 757.

живой силы, т. е. мысли, дѣлать его предметомъ како-го-то сибаритскаго наслажденія, игрушкой праздныхъ лѣнливцевъ. „Это значитъ даже убивать его, чему доказа-тельствомъ можетъ служить жалкое положеніе живо-писи нашего времени. Какъ будто не замѣчая кипящей вокругъ него жизни, съ закрытыми глазами на всё жи-вое, современное, дѣйствительное, это искусство ищетъ вдохновенія въ отжившемъ прошедшемъ, берётъ оттуда готовые идеалы, къ которымъ люди давно уже охладѣ-ли, которые никого уже не интересуютъ, не грѣютъ, ни въ комъ не пробуждаютъ живого сочувствія”¹⁾.

4.

Если Вѣлинскій говорилъ еще, что поэтъ *можетъ* быть и гражданиномъ, что искусство *можетъ* служить современности, то критики-публицисты 60-хъ годовъ уже прямо заявили, что поэтъ *долженъ* быть гражданиномъ, что искусство *должно* служить обществу и его зада-чамъ. Чернышевскій, Добролюбовъ и Писаревъ—вотъ та знаменитая троица, та „небольшая, но теплая компанія”, которая, примыкая непосредственно къ Вѣлинскому 40-хъ годовъ и продолжая его дѣло, развила намѣченные имъ принципы „эстетки безъ эстетики”, сыгравшіе столь печальную роль въ исторіи русской науки и русскаго искусства.

Если учитель, при всѣхъ своихъ ошибкахъ, созна-валъ все же, что для того, „чтобы быть критикомъ, на-до родиться критикомъ, надо получить отъ природы об-ширное и глубокое созерцаніе, или внутреннее ясновидѣніе всего, что составляетъ содержаніе искусства, надо

¹⁾ Id. IV, 570.

получить инстинктъ и тактъ для пониманія изящнаго" ¹⁾; если порой имъ овладѣвали минуты сомнѣнія въ своемъ призваніи, какъ литературнаго критика, и онъ начиналъ думать, что рождѣнъ памфлетистомъ, который, однако, „не смѣетъ пикнуть о томъ, что накипѣло въ душѣ, отъ чего сердце болитъ”,—ученики уже освободились отъ этой скромности и стыдливости и открыто поставили точки надъ і. Для нихъ критика сдѣлалась ристалищемъ пропаганды, критикъ сталъ синонимомъ памфлетиста.

Теоретическое обоснованіе „эстетики правды-справедливости” 60-хъ годовъ далъ Чернышевскій въ столь напумѣвшей въ свое время диссертациі объ „эстетическихъ отношеніяхъ искусства къ дѣйствительности” (1855 г.). Уже ранѣе, за годъ передъ тѣмъ, въ своей рецензіи на русскій переводъ „Поэтики” Аристотеля, опираясь на отрицательное отношеніе Платона и Руссо къ искусству, на мнѣніе нѣмецкаго педагога Кампе, что „выпрямь фунтъ шерсти полезнѣе, нежели написать томъ стиховъ” ²⁾, Чернышевскій рѣзко высказалъ свою утилитарную точку зрѣнія на искусство. „Искусство для искусства”,—заявилъ онъ,—мысль такая же странная въ наше время, какъ „богатство для богатства”, „наука для науки” и т. д. Всѣ человѣческія дѣла должны служить на пользу человѣку, если хотятъ быть непустымъ и вразумнымъ занятіемъ: богатство существуетъ для того, чтобъ имъ пользовался человѣкъ, наука для того, чтобъ быть руководительницею человѣка; искусство также должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на безплодное удовольствіе” ³⁾.

Еще рѣшительнѣе эта точка зрѣнія высказана въ диссертациі. „Содержаніе, достойное вниманія мысляща-

¹⁾ Id. III, 326.

²⁾ М. Н. Чернышевскій. Эстетика и поэзія Спб. 1893, стр. 117.

³⁾ Ib. 119

го человѣка, одно только въ состояніи избавить искусство отъ упрека, будто оно пустая забава, чѣмъ оно и дѣйствительно бываетъ чрезвычайно часто: художественная форма не спасетъ отъ презрѣнія или сострадательной улыбки произведеніе искусства, если оно важностью своей идеи не въ состояніи дать отвѣта на вопросъ: да стоило ли трудиться надъ такими пустяками? *Безполезное не имѣетъ права на уваженіе.* Человѣкъ самъ себѣ цѣль; но дѣла человѣка должны имѣть цѣль въ потребностяхъ человѣка, а не въ самихъ себѣ. Въ этомъ отношеніи чаще другихъ погрѣшали поэты¹⁾.

Чтобы быть полезнымъ, искусство должно быть тенденціознымъ, оно должно быть для человѣка „учебникомъ жизни“¹⁾, и, подобно Бѣлинскому, Чернышевскій старается доказать, будто, стремясь къ этой цѣли, художникъ вовсе не жертвуетъ интересами искусства. „Существенное значеніе искусства—воспроизведеніе того, чѣмъ интересуется человѣкъ въ дѣйствительности. Но интересуясь явленіями жизни, человѣкъ не можетъ, сознательно или бессознательно, не произносить о нихъ своего приговора; поэтъ или художникъ, не будучи въ состояніи перестать быть человѣкомъ вообще, не можетъ, если бы и хотѣлъ, отказаться отъ произнесенія своего приговора надъ изображаемыми явленіями: приговоръ этотъ выражается въ его произведеніи—вотъ новое значеніе произведеній искусства, по которому искусство становится въ число нравственныхъ дѣятельностей человѣка. Бываютъ люди, у которыхъ сужденіе о явленіяхъ жизни состоитъ почти только въ томъ, что они обнаруживаютъ расположеніе къ извѣстнымъ сторонамъ дѣйствительности и избѣгаютъ другихъ—это люди, у которыхъ умственная дѣятельность слаба; когда подобный человѣкъ—поэтъ или художникъ, его произведенія не

¹⁾ П. 105.

имѣютъ другого значенія, кромѣ воспроизведенія любимыхъ имъ сторонъ жизни. Но если человѣкъ, въ которомъ умственная дѣятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдениемъ жизни, одаренъ художническимъ талантомъ, то въ его произведеніяхъ сознательно или безсознательно, выразится стремленіе произнести живой приговоръ о явленіяхъ, интересующихъ его (и его современниковъ, потому что мыслящій человѣкъ не можетъ мыслить надъ ничтожными вопросами, никому кромѣ его не интересными), будутъ предложены или разрѣшены вопросы, возникающіе изъ жизни для мыслящаго человѣка; его произведенія будутъ, чтобы такъ выразится, *сочиненіями на темы, предлагаемыя жизнью*. Это направленіе можетъ находить себѣ выраженіе во всѣхъ искусствахъ (напр. въ живописи можно указать на карикатуры Гогарта); но преимущественно развивается оно въ поэзіи, которая представляетъ наибольшую возможность выразить опредѣленную мысль. Тогда художникъ становится мыслителемъ, и произведеніе искусства, оставаясь въ области искусства, приобретаетъ значеніе научное” 1).

Въ настоящее время можно развѣ лишь удивляться тому, что этотъ наивный лепетъ былъ принятъ нѣкогда, какъ нѣкое откровеніе, долженствовавшее открыть людямъ смыслъ и значеніе искусства. Даже прямые последователи и единомышленники Чернышевскаго, позднѣйшіе критики-публицисты, не могли не замѣтить, что онъ „выказываетъ поразительное непониманіе цѣлей и значенія искусства, полное отсутствіе эстетической жилки, вслѣдствіе чего сбивается на совершенно ложный путь” 2). „Это отождествленіе искусства съ наукою и приданіе

1) Ть. 100—101.

2) А. М. Скабичевскій. Исторія новѣйшей русской литературы. Изд. 5-ое. Спб. 1903, стр. 67.

ему служебной роли иллюстрированія научныхъ, философскихъ и публицистическихъ изысканій, — говоритъ Скабичевскій, — вывело критику изъ роли цѣнительницы художественныхъ произведеній, которую она исполняла въ эпоху Бѣлинскаго. Совсѣмъ иныя требованія для критики вытекаютъ изъ теоріи Чернышевскаго. Здѣсь критикъ, смотря на произведеніе, какъ на служебную иллюстрацію жизни, прежде всего опредѣляетъ, вѣрна ли иллюстрація. Если иллюстрація вѣрна, онъ тотчасъ же принимается по ней анализировать самые факты жизни, такъ что въ концѣ концовъ критика является рядомъ моральныхъ, этическихъ, публицистическихъ трактатовъ, изученіемъ жизни по художественнымъ произведеніямъ, совершенно подобно тому, какъ анатомію и географію учатъ по атласамъ". Въ критическихъ статьяхъ Чернышевскаго Скабичевскій видитъ отсутствіе того же, чѣмъ хромаетъ и диссертация, т. е. эстетическаго чутья, указывая, что этотъ недостатокъ повелъ за собою „рядъ вопиющихъ промаховъ", вродѣ того, наиримѣръ, что Чернышевскій очень пренебрежительно и враждебно отнесся къ драмѣ Островскаго „Бѣдность не порокъ", изъ чисто партійной вражды, заподозривъ въ Островскомъ славнофила, и въ то же время съ большимъ восторгомъ привѣтствовалъ появленіе рассказовъ Николая Успенскаго, усмотрѣвъ въ нихъ конецъ сентиментальной идеализаціи народа и начало реального и трезваго отношенія къ нему, не замѣтивъ въ то же время всю грубость шаржей Николая Успенскаго¹⁾.

Другой позднѣйшій критикъ-публицистъ Евг. Соловьевъ (Андреевичъ) высказываетъ справедливое сомнѣніе, чтобы диссертация Чернышевскаго могла вызвать теперь „хоть частицу" тѣхъ восторговъ, какими удостоилъ ее въ своихъ „Воспоминаніяхъ" Шелгуновъ. „Нече-

¹ Id. 69.

го и говорить, что область искусства шире, что никаких обязательств передъ обществомъ брать на себя оно не можетъ, что заставить его отражать дѣйствительность, значить, въ сущности, упразднить его, что у него своя „красота“, которой оно служило и служитъ, что по природѣ своей оно романтично, а не натуралистично, что оно не только напоминаетъ, а и ведетъ, и радуется, и печалитъ, что желанія, мечты, идеалы человѣка, его скорбь и надежды такъ же для него дороги, какъ и дѣйствительность, доставляющая лишь кирпичъ для его построекъ”. Но все это,—оговаривается онъ,—не можетъ нисколько помѣшать намъ признать интересъ и значеніе „Эстетическихъ отношеній“, которые видитъ въ томъ, что „тутъ разночинецъ впервые создаетъ свою теорію искусства (чего не успѣлъ сдѣлать Бѣлинскій) и его пользу для человѣка, его служеніе обществу ставитъ верховнымъ принципомъ“, что „здѣсь полное опроверженіе эстетическихъ теорій Станкевича и его кружка, теорій прекрасныхъ, но слишкомъ барскихъ, слишкомъ индивидуалистическихъ для новой эпохи”¹⁾.

Публицисты, для которыхъ существуютъ *барскія* и *небарскія теоріи*, иначе, конечно, разсуждать и не могутъ и въ концѣ концовъ все-таки скажутся тѣмъ, что они есть, но если ужъ они рѣшаются въ такомъ тонѣ говорить о своемъ духовномъ отцѣ, это, вѣдь, что-нибудь да значитъ!..

Прямымъ послѣдователемъ Чернышевскаго въ области публицистической критики былъ Добролюбовъ. Съ одной стороны, подобно своимъ учителямъ и предшественникамъ, онъ еще пытается сохранить хоть нѣкоторыя связи съ объективной эстетикой прошлаго и хочетъ увѣрить насъ, будто онъ, въ самомъ дѣлѣ, безпристраст-

¹⁾ *Евг. Соловьевъ (Андреевичъ)*. Очерки изъ исторіи русской литературы XIX вѣка. Сиб. 1903, стр. 225—226.

ный критикъ, которому дорога свобода творчества, а не тенденціозный публицистъ, для котораго свободное искусство—кость въ горлѣ. Онъ, будто бы, нисколько не думаетъ, чтобы всякій авторъ долженъ былъ создавать свои произведенія подъ влияніемъ извѣстной теоріи: послѣдній можетъ быть какихъ угодно мнѣній, лишь бы талантъ его былъ чутокъ къ жизненной правдѣ. „Художественное произведеніе можетъ быть выраженіемъ извѣстной идеи не потому, что авторъ задался этою идеей при его созданіи, а потому что автора его поразили такіе факты дѣйствительности, изъ которыхъ эта идея вытекаетъ сама собою. Такимъ образомъ, напримѣръ, философія Сократа и комедіи Аристофана въ отношеніи къ религіозному ученію грековъ служатъ выраженіемъ одной и той же идеи разрушенія древнихъ вѣрованій; но вовсе нѣтъ надобности думать, что Аристофанъ задавалъ себѣ именно эту цѣль для своихъ комедій: она достигается у него просто картиной нравовъ того времени. Изъ его комедій мы рѣшительно убѣждаемся, что въ то время, когда онъ писалъ, царство греческой мѣлологіи уже прошло; т. е. онъ практически приводитъ насъ къ тому, что Сократъ и Платонъ доказываютъ философскимъ образомъ”¹⁾.

Съ другой стороны, однако, онъ, конечно, не можетъ выдержать этой, совсѣмъ неудобной для его цѣлей, точки зрѣнія компромисса и тутъ же раскрываетъ свои карты, слишкомъ прозрачно обнаруживая ту подлинную „правду”, которая дорога его сердцу. Мы узнаёмъ, что его интересуется вовсе не само произведеніе, какъ таковое, вовсе не его художественные достоинства или недостатки, и даже не степень соответствія его „жизненнымъ фактамъ”: ему нужна именно *тенденція*.

¹⁾ Н. А. Добролюбовъ. Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ. III, 365—366.

ибо „мѣрою достоинства писателя или отдѣльнаго произведенія” онъ принимаетъ то, насколько служатъ они выраженіемъ естественныхъ стремленій извѣстнаго времени и народа, а естественныя стремленія человѣчества, приведенныя къ самому простому знаменателю, по его мнѣнію, могутъ быть выражены въ двухъ словахъ: „чтобы всѣмъ было хорошо”. Такимъ образомъ, литература представляетъ для Добролюбова, по его собственнымъ словамъ, не болѣе, какъ „силу служебную, которой значеніе состоитъ въ пропагандѣ, а достоинство опредѣляется тѣмъ, что и какъ она пропагандируетъ” ¹⁾.

Открещиваясь отъ эстетической критики, которая сдѣлалась въ его глазахъ, „принадлежностью чувствительныхъ барышень” ²⁾, Добролюбовъ хотѣлъ создать какую-то новую критику, которую самъ онъ называлъ *реальной*, но которая „въ сущности была чисто публицистическая, имѣя дѣло съ анализомъ не самихъ произведеній, а тѣхъ фактовъ жизни, которые въ произведеніяхъ изображаются” ³⁾, т. е., иными словами, была вовсе не критикой, объективно изучающей художественное произведение при помощи опредѣленныхъ *научныхъ критеріевъ*, а такой же точно „служебной силой” общественнаго прогресса, такой же „пропагандой”, въ какую она охотно превратила бы и самое творчество, если бы только это было такъ просто. Идеалъ этой критики *sui generis*, съ точки зрѣнія общественности, чрезвычайно заманчивъ: „литература” должна быть пропагандой,—тогда „критика” будетъ, конечно, пропагандой въ квадратъ...

Казалось бы, смыслъ и значеніе „реальной критики” совершенно ясны, ибо самъ создатель ея и не ду-

¹⁾ Ib. 363.

²⁾ Id. Когда же придетъ настоящій день? III, 216.

³⁾ Скабичевскій, op. cit. 77.

малъ скрывать истинныхъ цѣлей своей дѣятельности. И позднѣйшіе критики-публицисты, вышедшіе изъ той же школы, такъ именно и поняли Добролюбова, какъ самъ онъ того хотѣлъ. Они справедливо указали, что героями разбрасныхъ имъ произведеній онъ почти и не занимается вовсе, а черезъ головы ихъ направляетъ свои удары противъ ненавистнаго ему строя русской жизни; что за современной литературой онъ признаётъ одно лишь значеніе, значеніе прикладное и служебное—будить въ обществѣ сознаніе уродливости этой жизни, вызывать его на борьбу съ темными силами застоя; что, хотя Добролюбовъ при этомъ говоритъ, будто литература не должна становиться орудіемъ партій, будто отъ нея требуется одно лишь—безусловная правдивость, но едва ли онъ имѣлъ что-нибудь и противъ чисто партійной литературы¹⁾. Они отмѣтили также и явную тенденціозность Добролюбова въ его отзывахъ объ авторахъ и ихъ произведеніяхъ, которые рассматриваются имъ „крайне односторонне“. „Многое,—говоритъ Скабичевскій,—что Добролюбову было не нужно въ его публицистическихъ видахъ, онъ смѣло упускалъ, другое подгонялъ искусственно къ проводимымъ имъ идеямъ. Все это ставилось ему неоднократно на видъ и въ укоръ, совершенно справедливо, если смотрѣть на Добролюбова, какъ на критика. Но въ томъ именно и дѣло, что это былъ вовсе не критикъ, а публицистъ”²⁾.

Но странное недоразумѣніе: въ то время, какъ сами публицисты открыто заявляютъ, что Добролюбовъ никогда не былъ критикомъ, а всегда былъ лишь тенденціознымъ публицистомъ и ничѣмъ болѣе,—ученые, историки литературы, берутъ его подъ свою защиту и, во что бы то ни стало, хотятъ доказать противное и сна-

¹⁾ *Евг. Соловьевъ (Андреевичъ), op. cit. 233.*

²⁾ *Op. cit. 79.*

сти, такъ называемую, „критику” Добролюбова. Проф. Бороздинъ съ ироніей говоритъ, что этотъ упрёкъ Добролюбову приходится слышать и въ наше время, „въ особенности со стороны нѣкоторыхъ критиковъ, желающихъ подъ видомъ какой-то философской оцѣнки, возстановить старинныя приёмы эстетико-стилистическаго разбора литературныхъ произведеній”¹⁾, и, считая такой упрёкъ совершенно несправедливымъ, а точку зрѣнія Добролюбова на литературу и задачи критики правильной, утверждаетъ, что субъективизмъ общественнаго направленія критики, пожалуй, даже является гораздо болѣе цѣннымъ, чѣмъ неизбѣжный субъективизмъ эстетическаго вкуса, лежащаго въ основѣ яко бы объективной эстетической оцѣнки: „всѣ же въ немъ болѣе широты и всё же онъ болѣе содѣйствуетъ общественному прогрессу (!), чѣмъ отвлеченныя, туманныя разсужденія разныхъ сторонниковъ эстетическаго направленія въ критикѣ”²⁾.

Защищаетъ Добролюбова и проф. Овсяннико-Куликовскій. Правда, онъ не мѣряетъ достоинство критики тѣмъ, насколько она содѣйствуетъ общественному прогрессу, но самую публицистику считаетъ, повидимому, вполне законной формой критики. Если Добролюбова обвиняли въ томъ, что онъ не разбиралъ самыя произведенія, а только писалъ по поводу ихъ, что художественные образы служили ему только предлогомъ—критиковать отрицательныя стороны жизни и „проводить” излюбленныя идеи, то этотъ упрёкъ, по мнѣнію Овсяннико-Куликовскаго, долженъ быть рѣшительно отвергнутъ на томъ основаніи, что, хотя отрицательныя стороны жизни Добролюбовъ дѣйствительно привлекалъ къ суду гуманнаго, просвѣщеннаго и передоваго человѣка и свой

¹⁾ *А. К. Бороздинъ. Литературныя характеристика. Десятинадцатый вѣкъ. т. II, в. I. Спб. 1905, стр. 49.*

²⁾ *Id. 50.*

излюбленные идеи проводилъ послѣдовательно и настойчиво, однако „все это онъ дѣлалъ не иначе, какъ путёмъ тщательнаго и всесторонняго анализа разбираемаго произведенія”¹⁾.

Наконецъ, вслѣдъ за Бороздинымъ и Овсяннико-Куликовскимъ, проф. Замотинъ оцѣнку критики Добролюбова, какъ исключительно публицистической, называетъ „односторонней”, а вопиюще-нелѣпую, въ *научномъ* отношеніи, точку зрѣнія Добролюбова на тотъ идеалъ, къ какому должна стремиться литература, чтобы стать, дѣйствительно, „пародной”, точку зрѣнія, предвосхищающую курьёзныя разсужденія объ искусствѣ Толстого²⁾;— признаётъ даже „замѣчательнымъ опредѣленіемъ реально-общественной задачи литературы”³⁾.

По поводу всѣхъ этихъ разсужденій можно замѣтить лишь одно: изъ того, что Добролюбовъ дѣлалъ иногда мѣткія и вѣрныя замѣчанія о литературныхъ явленіяхъ, отнюдь не слѣдуетъ всё-таки, что онъ былъ критикомъ,—онъ былъ и останется только публицистомъ, преслѣдовавшимъ опредѣленные политическія цѣли, и потому мѣсто его не въ исторіи русской критики, а въ исторіи русской общественности, гдѣ заслуги его никѣмъ отрицаемы не будутъ. Зачѣмъ оснашивать очевидное?— Или лавры публицистовъ не даютъ спать и русскимъ учёнымъ?!... „Если я при разборѣ, напримѣръ, произведеній Тургенева, буду говорить о необходимости унич-

¹⁾ *Д. Н. Овсяннико-Куликовскій*. Николай Александровичъ Добролюбовъ. „Исторія русской литературы XIX вѣка”, т. III, стр. 207—208.

²⁾ *Добролюбовъ*. О степени участія народности въ развитіи русской литературы. I, 398—399.

³⁾ *Н. Н. Замотинъ*. Сороковые и шестидесятые годы. Очерки по исторіи русской литературы XIX столѣтія. Варшава 1911, стр. 307.

тоженія крѣпостного права, перейду въ область политики, статистики, прикину къ роману политико-экономическій аршинъ, то это будетъ, конечно, критика, но какая? Критикъ здѣсь является не объяснителемъ, не комментаторомъ, а какимъ-то соперникомъ автора. Предъ поэтомъ, отлившимъ свою мысль въ образъ, критикъ разсыпается въ учёностяхъ изъ области статистики, политической экономіи и другихъ общественныхъ наукъ. Такіе критики перѣдко попадаютъ пальцемъ въ небо: оно широкое, куда ни ткнёшь, всюду попадётся. Говорить, напримѣръ, по поводу комедій Островскаго, что самодурство въ семьѣ, битіе розгами не хорошо, конечно, можно, но какое это имѣетъ отношеніе къ художественнымъ образамъ тёмнаго царства? Или, наоборотъ, какое значеніе имѣетъ художественный образъ для этихъ разсужденій? Да никакого! А если такъ, то онъ и не нуженъ. И если мы усмотрѣли въ образѣ черты, не соответствующіе соціально-экономическому аршину, примѣняемому на публицистическомъ рынкѣ въ данное время, то и обвиненіе автора въ недостаткѣ гражданскихъ чувствъ и пр. будетъ лишь документомъ изъ исторіи движенія общественныхъ идей, совершающагося независимо отъ даннаго поэтического образа. А такимъ критикамъ Тургеневъ имѣлъ достаточно гражданского мужества сказать: да вы становитесь на точку зрѣнія полиціи, а не науки" ¹⁾. Такую суровую отвѣдь даётъ публицистической критикѣ покойный проф. Потехня, безповоротно осуждая тѣ чисто разбойничьи набѣги въ чуждую ей область, которые она совершала въ лицѣ Добролюбова и которые въ наши дни нашли себѣ горячую защиту у тѣхъ, отъ кого всего менѣе её можно было ожидать.

¹⁾ Основы поэтики А. А. Потехни по лекціямъ, читаннымъ въ 80-хъ гг. и запискамъ бывшаго слушателя Харціева. „Вопросы теоріи и псих. творчества”. т. II, в. II, стр. 27—28.

Остаётся сдѣлать еще одинъ шагъ, чтобы физиономія публицистической критики 60-хъ годовъ обрисовалась во всѣхъ ея чертахъ. Всѣ, что она создала, воплотилось въ лицѣ Писарева; всё, чего она не договорила, досказалъ онъ. Писаревъ—это ея квинтэссенція, ея экстрактъ.

Если его предшественники еще нуждались въ компромиссѣ, онъ, натура болѣе страстная и прямолинейная, рѣшительно отвергъ всякія сдѣлки съ прошлымъ, всякія полумѣры и рѣзко повёлъ свою линію до конца, не остановившись и передъ отрицаніемъ всякаго искусства, какъ таковаго. „Не знаю, какъ другіе,—открыто признавался онъ въ статьѣ „Цвѣты невиннаго юмора”,—а я радуюсь увяданію нашей беллетристики и вижу въ ней очень хорошіе симитомы для будущей судьбы нашего умственнаго развитія. Поэзія, въ смыслѣ стиходѣланія, стала клониться къ упадку со времени Пушкина; при Гоголѣ романисты или вообще прозаики заняли въ литературѣ то высшее мѣсто, которое занимали поэты; съ этого времени стихотворцы сдѣлались чѣмъ-то вродѣ литературныхъ башибузуковъ, плохо вооруженныхъ, безсильныхъ и неспособныхъ оказать регулярному войску никакого серьёзнаго содѣйствія; теперь стиходѣланіе находится при послѣднемъ издыханіи, и конечно этому слѣдуетъ радоваться, потому что есть надежда, что ужъ ни одинъ дѣйствительно умный и даровитый человекъ нашего поколѣнія не истратитъ своей жизни на пронизываніе чувствительныхъ сердецъ убійственными ямбами и анапестами. А кто знаетъ, какое великое дѣло—экономія человѣческихъ силъ, тотъ поймётъ, какъ важно для благосостоянія всего общества, чтобы всѣ его умные люди сберегли себя въ цѣлости и пристроили всѣ свои прекрасныя способности къ полезной работѣ.—Но, одержавши побѣду надъ стиходѣланіемъ, беллетристика сама начала утрачивать свое исключительное господство въ литературѣ; первый ударъ нанёсъ этому господству

Бѣлинскій; глядя на него, Русь православная начала понимать, что можно быть знаменитымъ писателемъ, не сочинивши ни поэмы, ни романа, ни драмы. Это было великимъ шагомъ впередъ, потому что добрые земляки наши выучились читать критическія статьи и понемногу приготовились такимъ образомъ понимать разсужденія по вопросамъ науки и общественной жизни. Когда эти разсужденія сдѣлались возможными, тогда Добролюбовъ и Чернышевскій стали продолжать дѣло Бѣлинскаго.... Теперь отгѣсненіе на задній планъ беллетристики и искусства вообще произведено: въ послѣднее пятилѣтіе не было рѣшительно ни одного чисто литературнаго успѣха; чтобы не упасть, беллетристика принуждена была прислониться къ текущимъ интересамъ дня, часа и минуты; всѣ беллетристическія произведенія, обращающія на себя вниманіе общества, возбуждали говоръ единственно потому, что касались какихъ-нибудь интересныхъ вопросовъ дѣйствительной жизни. Вотъ вамъ примѣръ: „Подводный камень“, романъ стоящій по своему литературному достоинству ниже всякой критики, имѣетъ громкій успѣхъ, а „Дѣтство, отрочество и юность“ графа Л. Толстого, вещь замѣчательно хорошая по тонкости и вѣрности психологическаго анализа, читается холодно и проходитъ почти не замѣченною. Теперь пора бы сдѣлать еще шагъ впередъ: недурно было бы понять, что серьезное изслѣдованіе, написанное ясно и увлекательно, освѣщаетъ всякій интересный вопросъ гораздо лучше и полнѣе, чѣмъ разсказъ, придуманный на эту тему и обставленный ненужными подробностями и неизбѣжными уклоненіями отъ главнаго сюжета. Впрочемъ, этотъ шагъ сдѣлается самъ собою и, можетъ быть, онъ уже на половину сдѣланъ”¹⁾.

Трудно было бы яснѣе выразить мысль о совершен-

1) *Д. И. Писаревъ. Цвѣты невиннаго юмора. III, 269.*

ной ненужности искусства при существованіи науки и публицистики, и Писаревъ не скрываетъ даже своей радости по поводу упадка въ публикѣ художественнаго вкуса, послѣдовательно видя въ этомъ залогъ ея отрезвленія отъ опасныхъ чаръ искусства и вѣрный путь къ общественному прогрессу. Напрасно, поэтому, хотятъ увѣрить насъ, будто въ этой же самой статьѣ, гдѣ онъ такъ рѣзко и прямолинейно опредѣлилъ свою точку зрѣнія, Писаревъ „тотчасъ же отступаетъ назадъ, скользитъ внизъ и дѣлаетъ уступку въ пользу искусства” ¹⁾. Мѣсто, на которое при этомъ ссылаются, говоритъ совсѣмъ о другомъ. Правда, Писаревъ утверждаетъ, что въ этомъ случаѣ, какъ и вездѣ, не слѣдуетъ увлекаться педантическимъ ригоризмомъ: „Если въ самомъ дѣлѣ есть такіе человѣческіе организмы, для которыхъ легче и удобнѣе выразить свои мысли въ образахъ, если въ романѣ или въ поэмѣ они умѣютъ выразить новую идею, которую они не сумѣли бы развить съ надлежащею полнотою и ясностью въ теоретической статьѣ, тогда пусть дѣлаютъ такъ, какъ имъ удобнѣе; критика сумѣетъ отыскать, а общество сумѣетъ принять и оцѣнить плодотворную идею, въ какой бы формѣ она ни была выражена. Если Некрасовъ можетъ высказываться только въ стихахъ, пусть пишетъ стихи; если Тургеневъ умѣетъ только изобразить, а не объяснить Базарова, пусть изображаетъ; если Чернышевскому удобно писать романъ, а не трактатъ по физиологiи общества, пусть пишетъ романъ; этимъ людямъ есть что высказать, и потому общество слушаетъ ихъ со вниманіемъ и не остаѣтся въ накладѣ. Это даже хорошо, если такіе люди излагаютъ свои идеи въ беллетристической формѣ, *потому что окончательный шагъ всё-таки еще не сдѣланъ, искусство для нѣкоторыхъ читателей и особенно читатель-*

¹⁾ Скабичевскій, op. cit. 96.

ницѣ всё еще сохраняютъ кое-какіе блѣдныя лучи своего ложнаго ореола”...

Но гдѣ тутъ уступка въ пользу искусства? Развѣ Писаревъ обмолвился здѣсь хотя бы однимъ добрымъ словомъ въ его пользу? Напротивъ, онъ, по прежнему, считаетъ его ореолъ—*ложнымъ*, и если дѣлаетъ уступку въ чью-либо пользу, такъ это въ пользу нѣкоторыхъ глупыхъ читателей и особенно читательницъ, въ глазахъ которыхъ искусство всё еще окружено кое-какими, хотя и блѣдными, лучами этого ложнаго ореола. Когда лучи совсѣмъ поблѣднѣютъ и ореолъ исчезнетъ, т. е., когда обнаружится, что онъ былъ ложный, тогда тотъ окончательный шагъ, о которомъ мечталъ Писаревъ, „сдѣлается самъ собою”. А пока онъ сдѣланъ только на половину, Писаревъ, пожалуй, согласенъ *терпѣть* и стихи Некрасова, и романъ Тургенева или Чернышевскаго, но не ради ихъ самихъ, не ради искусства, а лишь ради того общества, которое еще настолько неразвито, что можетъ находить въ нихъ удовольствіе.

Напрасно также ссылаются на статью „Реалисты”, гдѣ Писаревъ будто бы „дѣлаетъ еще шагъ назадъ, и уже не условно, а прямо отказывается отъ полного отрпцанія искусства” ¹⁾, гдѣ онъ будто бы „не отказывается вполне отъ искусства, но только требуетъ отъ него идейно-полезнаго содержанія” ²⁾. „Послѣдовательный реализмъ,—говоритъ здѣсь Писаревъ,—безусловно презираетъ всё, что не приноситъ существенной пользы, но слово „польза” мы принимаемъ совсѣмъ не въ томъ узкомъ смыслѣ, въ какомъ его навязываютъ намъ наши литературные антагонисты. Мы вовсе не говоримъ поэту: „шей сапоги”, или историку: „пеки кулебяки”, но мы требуемъ непременно, чтобы поэтъ, какъ поэтъ, и

1) П.

2) *Замѣтка*, *op. cit.* 313.

историкъ, какъ историкъ, приносили, каждый въ своей специальности, дѣйствительную пользу. Мы хотимъ, чтобы созданія поэта ясно и ярко рисовали передъ нами тѣ стороны человѣческой жизни, которыя намъ необходимо знать для того, чтобы размышлять и дѣйствовать. Мы хотимъ, чтобы изслѣдованіе историка раскрывало намъ настоящія причины процвѣтанія и упадка отжившихъ цивилизацій. Мы читаемъ книги единственно для того, чтобы посредствомъ чтенія расширить предѣлы нашего личнаго опыта. Если книга въ этомъ отношеніи не даётъ намъ ровно ничего, ни одного новаго факта, ни одного оригинальнаго взгляда, ни одной самостоятельной идеи, если она ничѣмъ не шевелитъ и не оживляетъ нашей мысли, то мы называемъ такую книгу пустою или дрянною книгою, *не обращающаю вниманія на то, написана ли она прозою или стихами*; и автору такой книги мы всегда, съ искреннимъ доброжелательствомъ, готовы посовѣтовать, чтобы онъ принялся шить сапоги или печь кулебяки" ¹⁾....

И опять очевидно, что Писаревъ ни на минуту не становится на защиту искусства, какъ такового: для него совершенно безразлично, написана ли книга прозою или стихами, т. е. представляетъ ли она научное или художественное произведеніе,—оцѣнка ея будетъ произведена независимо отъ ея свойствъ въ этомъ отношеніи. Иначе говоря, искусство, какъ таковое, онъ игнорируетъ, потому что, само по себѣ, оно для него, какъ „последовательнаго реалиста“, всё-таки лишь временно терпимое зло. Вотъ почему, хотя онъ много разсуждаетъ о томъ, что такое „истинный, полезный поэтъ“, въ глубинѣ души онъ убѣжденъ только въ одномъ: что „истинное искусство съ величайшей готовностью превращало себя въ лакея роскоши“, болѣе того: что „исти-

¹⁾ Писаревъ. Реалисты. IV, 95 сл.

ное и чистое искусство есть чужеродное растение, которое постоянно питается соками человеческой роскоши”; онъ вѣрнѣе въ то, что „эстетика, порожденная умственной неподвижностью нашего общества, въ свою очередь поддерживала эту неподвижность”, и потому испытываетъ „величайшее удовольствіе” при мысли, что эстетика „исчезаетъ въ физиологіи и гігіенѣ”¹⁾.

Смыслъ этого „разрушенія эстетики”, по мнѣнію Андреевича, тотъ, что „мишенью служить не искусство собственно, а его социальныя основанія; роскошь немногихъ, большіе капиталы, сосредоточенные въ отдѣльныхъ рукахъ, зависимость и лакейство художниковъ, непричастность массы къ искусству, ея отчужденіе отъ него”²⁾. И, дѣйствительно, въ статьѣ „Схоластика XIX вѣка” Писаревъ, подобно Добролюбову, но прямѣе и рѣзче его, ясно формулируетъ ту точку зрѣнія на искусство, которая впоследствии стала исходнымъ пунктомъ всѣхъ разсужденій объ искусствѣ Толстого. „Монополія знаній и гуманнаго развитія,—по его словамъ,—представляетъ, конечно, одну изъ самыхъ вредныхъ монополій. Что за наука, которая по самой сущности своей недоступна массѣ? Что за искусство, котораго произведеніями могутъ наслаждаться только немногіе спеціалисты? Вѣдь надо же помнить, что не люди существуютъ для науки и искусства, а что наука и искусство вытекли изъ естественной потребности чловѣка наслаждаться жизнью и украшать её всевозможными средствами. Если наука и искусство мѣшаютъ жить, если они разъединяютъ людей, если они кладутъ основаніе кастамъ, такъ и Богъ съ ними, мы ихъ знать не хотимъ; но это не правда: истинная наука ведётъ къ осязательному знанію,

¹⁾ Id. Разрушеніе эстетики. т. IV.

²⁾ Андреевичъ. Опытъ философіи русской литературы. Изд. 2-ое. Сиб. 1909, стр. 205.

а то, что осязательно, что можно ощупать руками, рассмотреть глазами, то поймёт и десятилетний ребёнок, и простой мужикъ, и свѣтскій человекъ, и ученый специалистъ" ¹⁾).

Однако, Писаревъ самъ, повидимому, понималъ, что въ основѣ своей искусство всегда останется искусствомъ, т. е. дѣятельностью по существу индивидуальной, чуждой широкихъ социальныхъ симпатій и имѣющей свои цѣли, далёкія отъ идеаловъ „мыслящаго реализма". Вотъ почему всегдашней мечтой его было *превращеніе искусства въ популяризацию науки*. По его мнѣнію, „популяризаторъ непременно долженъ быть художникомъ слова, и высшая, прекраснѣйшая, самая человѣческая задача искусства состоитъ именно въ томъ, чтобы слиться съ наукою и посредствомъ этого слиянія дать наукѣ такое практическое могущество, котораго она не могла бы приобрести исключительно своими собственными средствами. Наука даётъ матеріалъ художественному произведенію, въ которомъ всё—правда, всё—красота; самая смѣлая фантазія не можетъ ничего подобнаго придумать. Такія художественныя произведенія человекъ создастъ еще впоследствии, когда онъ много поумнѣетъ и еще очень многому выучится; но робкія попытки, превосходныя для нашего времени, существуютъ въ этомъ родѣ и теперь".

Ясно, что, само по себѣ, искусство не питало его надеждъ на будущее, и именно въ уничтоженіи искусства путемъ поглощенія его наукой видѣлъ онъ единственное средство сдѣлать его полезной общественной дѣятельностью и единственную возможность примиренія съ нимъ въ будущемъ. Поэтому-то на вопросъ, есть ли въ Россіи замѣчательные поэты, онъ счелъ своимъ долгомъ категорически, „безъ всякихъ обиняковъ", отвѣ-

¹⁾ Писаревъ. Схоластика XIX вѣка. I, 366—367.

тить, что „у насъ ихъ нѣтъ, никогда не было, никогда не могло быть—и, по всей вѣроятности, очень долго еще не будетъ”, что у насъ были или „зародыши поэтовъ”, какъ Лермонтовъ, Гоголь, Полежаевъ, Крыловъ, Грибодовъ, или „пародія на поэта”, къ числу которыхъ онъ съ чистой совѣстью отнёсъ не только Жуковского, но и самого Пушкина.

Правда, осмѣявъ и развѣнчавъ Пушкина, онъ не продѣлалъ, того же съ Шекспиромъ, Данте, Байрономъ, Гёте и Гейне—за то, что они „носятъ въ себѣ думы и печали всего современнаго міра”, а не „поютъ тоненькой фистулой о душистыхъ локонахъ”, подобно Фету и другимъ поэтамъ чистаго искусства. Но это объясняется очень просто: Писаревъ хорошо зналъ и изучилъ русскихъ поэтовъ и весьма плохо, повидимому, былъ осведомленъ въ иностранныхъ. Иначе онъ понялъ бы, что нѣтъ существеннаго различія между Данте и Гоголемъ, между Байрономъ, Гейне и Лермонтовымъ, между Шекспиромъ, Гёте и Пушкинымъ. Съ его точки зрѣнія они должны быть равноцѣнны.

Конечно, отрицая искусство вообще, Писаревъ, и въ границахъ этого отрицанія, не хотѣлъ отказаться отъ сравнительной оцѣнки его представителей, съ той самой точки зрѣнія, которая и привела его къ отрицанію искусства, какъ такового. И подобно тому, какъ существованіе чернаго цвѣта вообще не мѣшаетъ существованію множества оттѣнковъ этого цвѣта, въ частности,—такъ и отрицательныя свойства, присущія искусству вообще, не заслоняли въ глазахъ Писарева различныхъ оттѣнковъ и степеней этихъ отрицательныхъ свойствъ. Поэтому, та самая точка зрѣнія, которая привела его къ отрицанію искусства, какъ такового, подсказала ему наиболѣе враждебное отношеніе къ тому роду искусства, въ которомъ основныя свойства его сущности проявляются наиболѣе полно и ярко. Отсюда—его злостное

жестокому осмѣянію героевъ прежняго романа, бичуя въ нихъ бесплодную красоту ихъ мирнаго либерализма. Конечно, въ своей критикѣ Добролюбовъ, а за нимъ все поколѣніе 60-хъ годовъ, черезъ голову романтическихъ героевъ мѣтили въ самый общественный классъ, ничего не сдѣлавшій для осуществленія своихъ просвѣщенныхъ идей. И такой взглядъ вовсе не обусловливается новыми эстетическими теоріями, а только новою постановкою взаимныхъ отношеній между классами. Когда герои 40-хъ годовъ являлись въ роли демократовъ, они въ сущности заботились не о себѣ, и потому естественнымъ образомъ относились къ своей задачѣ довольно вяло. Для разночинца шестидесятника, напротивъ, открыть себѣ широкую дорогу на равныхъ правахъ съ передовымъ сословіемъ было жизненнымъ вопросомъ. Они старались pro domo sua, а потому, опять-таки вполне естественно, старались очень усердно. Ставить имъ такую энергію въ особую заслугу въ виду этого и не приходится. Такое же объясненіе легко найти и для эстетическихъ взглядовъ, преобладавшихъ въ 60-ые годы—для равнодушія къ изяществу формы, для предпочтенія, отдававшагося сюжетамъ бытовымъ, наконецъ, для знаменитой теоріи „искусства для жизни”. Нечего удивляться, что наклонность къ изяществу была слабо развита у людей, воспитанныхъ въ бурсѣ и любившихъ коротать часы за полуштофомъ, лучшимъ примѣромъ чему служитъ преждевременная смерть нѣкоторыхъ изъ нихъ”¹⁾.

Вредъ, нанесенный публицистами 60-хъ годовъ русской критикѣ и русской наукѣ, неисчислимы. Будущее подведетъ ему еще итоги и произнесетъ надъ ними свой строгій, но справедливый судъ. Но уже и теперь

¹⁾ К. У. Головинъ (Орловскій). Русскій романъ и русское общество, стр. 163.

очевидно, что приговоръ будетъ не въ пользу критиковъ-публицистовъ. „Незаконное при изслѣдованіи художественной литературы перенесеніе центра тяжести изъ личнаго въ общественное должно было получить особенно упорный и особенно уродливый характеръ именно у насъ, въ Россіи. Не талантъ художника, не его эстетическая индивидуальность привлекали вниманіе критиковъ и ученыхъ, а его политическое исповѣданіе. Полицейская стихія отравила нашу мысль, исказила наши интересы, приобрѣла надъ нами внутреннее господство. Она внѣдрилась въ насъ самихъ, и куда бы мы ни смотрѣли, мы видѣли поэтому одно и то же—неизмѣннаго полицейскаго, вѣчнаго Держиморду. Только его, со знакомъ минусъ, держали мы въ своей душѣ, литературу понимали какъ скрытую борьбу съ нимъ и лишь постольку цѣнили слово своихъ поэтовъ. Строй нашего деспотизма, наша несправедная система и неслыханный духъ всякаго татарства и крѣпостничества оказались губельны не только въ своихъ непосредственно-соціальныхъ проявленіяхъ: ядъ ихъ разлился несравненно тоньше. Наша дурная общественность насъ ограбила: она отняла у насъ чувство красоты и способность отдаваться ей беззавѣтно и глубоко; она погасила въ насъ огонь высшаго безкорыстія. Мы сдѣлались гораздо уже и тѣнѣе, чѣмъ это свойственно человѣческой природѣ вообще, и прекрасное мы сочли за праздное, и въ самоудовольствіи искусствѣ увидали грѣхъ и пустую забаву. Кто рабъ, тотъ вандалъ. Естественно поэтому, что, политическіе рабы, мы должны были пережить позорный вандализмъ Писарева и все это ребяческое разрушеніе эстетики. Мы отвернулись отъ искусства какъ искусства, пренебрегли Пушкинымъ, Фетомъ, Тютчевымъ, и напрасно расточали они передъ нами свои дивные дары. На своемъ горькомъ примѣрѣ они явили доказательство того, что мало еще написать,—надо, чтобы прочтали. А мы не читали. Насъ учили разсматривать художест-

венныя произведенія какъ средство подѣ безобиднымъ флагомъ искусства контрабандно перевозить идеи политическія, — все ту же наболѣвшую гражданственность. Общественная мысль, не имѣвшая для себя нормальныхъ органовъ выраженія, думала найти себѣ убѣжище въ литературной критикѣ. И овладѣла нами пагубная привычка говорить не по существу явленія, а по поводу его. Критика потеряла критерій; она сдѣлалась публицистикой. Для того чтобы призвать къ скорѣйшему освобожденію крестьянкъ, Чернышевскій пишетъ статью: „Русскій челоуѣкъ на rendez-vous“, — и это по случаю тургеневской „Аси“... Кошунственное стремленіе обрядить литературу служанкой жизни посягало на свободу художника, а художникъ несвободный — *contradictio in adjecto* (недаромъ и официально зовется онъ „свободный художникъ“...). Искусство цѣнили тѣмъ больше, чѣмъ меньше оно было искусствомъ, чѣмъ сильнѣе вливалась въ него развѣдающая струя тенденціи. Въ духотѣ утилитаризма померкли и сузились горизонты, произошло глубокое, органическое искаженіе оцѣнокъ, и до сихъ поръ чувствуются его мертвые плоды. Не только на время заглушенъ былъ настоящій, эстетическій голосъ критики, но пренебреженіе къ сути искусства перешло и въ науку о послѣднемъ, въ исторію литературы¹⁾.

Таково печальное наслѣдство, оставленное намъ публицистической „критикой“ 60-хъ годовъ, въ оцѣнкѣ одного изъ наиболѣе талантливыхъ и вдумчивыхъ критиковъ (безъ ковычекъ!) нашихъ дней.

¹⁾ Ю. Айхенвальдъ. Силуэты русскихъ писателей. Вып. I. Изд. 3-ье. М. 1911, стр. XII—XIII („Вступленіе. I. Теоретическія предпосылки“).

5.

Воспитанная на публицистикѣ 60-хъ годовъ, русская критика до настоящаго времени продолжаетъ находиться подъ ея сильнымъ вліяніемъ, а русская наука, въ свою очередь, до сихъ поръ носитъ на себѣ слѣды вліянія послѣдней. Возникшая много позже, уже въ то время, когда критика успѣла создать свои критеріи цѣнности литературныхъ произведеній и утвердить свои точки зрѣнія на нихъ, исторія литературы естественно принуждена была, такъ или иначе, считаться съ этими критеріями и точками зрѣнія и на первыхъ порахъ должна была подчиниться тѣмъ оцѣнкамъ писателей и литературныхъ явленій, которыя установила критика.

Слѣды этого приспособленія слишкомъ замѣтны еще теперь, и освобожденіе исторіи литературы отъ этого позорнаго рабства, превращеніе ея въ *науку* совершается крайне медленно. О критикѣ же и говорить нечего,—она почти цѣликомъ, за самыми незначительными исключениями, все еще ползаетъ на заднихъ лапкахъ передъ публицистикой, не рѣшаясь говорить свободнымъ голосомъ. Публицистика по прежнему—господитъ, критика—ея рабъ, и всего менѣе свободы совѣсти и слова именно тамъ, гдѣ о ней всего болѣе говорятъ: я разумѣю русскую прогрессивную печать¹⁾.

¹⁾ Я припоминаю по этому поводу такой случай изъ своей собственной практики. Въ январѣ 1904 г. я свѣсъ, теперь уже покойному, П. К. Михайловскому, бывшему редакторомъ „Русскаго Богатства“, статью о пессимизмѣ Тургенева. Михайловскій статью принялъ, но это было почти наканунѣ его смерти и, когда онъ умеръ, редація журнала отказалась напечатать ее въ томъ видѣ, какъ она была. Непремѣннымъ условіемъ появленія ея на страницахъ „Русскаго Богатства“ было оставлено совершенное измѣненіе начала статьи. „Согласитесь,—откровенно заявили мнѣ,—умѣстны ли въ журналѣ съ опредѣленными общественными тенденціями,

Самой крупной фигурой въ исторіи русской публицистической критики, послѣ Чернышевскаго, Добролюбова и Писарева, былъ безспорно Н. К. Михайловскій. И не погуби политиканство и этотъ яркій талантъ, мы въ лицѣ его имѣли бы выдающагося критика. Но, къ сожалѣнію, публицистъ поглотилъ въ немъ критика и онъ пошелъ по стопамъ шестидесятниковъ, продолжая ихъ дѣло, столь же полезное для русской общественности, сколь вредное для русской критики и науки, а, можетъ быть, и литературы.

Вспоминая въ послѣдствіи о значеніи и результатахъ этого дѣла, онъ самъ говорилъ: „Искусство есть обособленный отъ жизни и возвышающійся надъ нею міръ чудныхъ звуковъ и прекрасныхъ образовъ, въ которыхъ человекъ долженъ находить отдохновеніе отъ жизненной грязи. Такъ смотрѣли и практиковали наши отцы... Мы предлагали художнику обратиться въ фотографическій аппаратъ”¹⁾. И, однако, тотъ же самый Михайловскій жестоко ополчился на Чехова, когда усмотрѣлъ въ немъ „почти механический аппаратъ”, воспроизводящій всё, что ни попадетъся по пути. Казалось бы, чего еще желать критику-публицисту, унаслѣдовавшему традиціи 60-хъ годовъ?!... А между тѣмъ въ вину Чехову было поставлено именно то, что онъ „отвѣчаетъ на вопросы жизни однимъ только воспроизведеніемъ”, что ему „все равно, что ни изображать”, ибо ему „все едино—что че-

рзвивать теорію пессимизма”?! И мнѣ пришлось подчиниться: я долженъ былъ кореннымъ образомъ измѣнить начало своей статьи— настолько, что это уже были почти не мои взгляды, а взгляды „Русскаго Богатства”. Въ такомъ видѣ статья и появилась въ этомъ журналѣ въ юнѣ 1904 г. подъ заглавіемъ: „И. С. Тургеневъ — поэтъ міровой скорби” (стр. 1—45). Конечно, переиздавая статью, я возвращаю ей ея первоначальный видъ, выражающій мои взгляды.

¹⁾ *Н. К. Михайловскій*. Изъ литературныхъ и журнальныхъ замѣтокъ.

ловѣкъ, что его тѣнь, что колокольчикъ, что самоубійца”, что самъ онъ „не живетъ въ своихъ произведеніяхъ, а такъ себѣ гуляетъ мимо жизни и, гуляючи, ухватить то одно, то другое”.

Въ чемъ же дѣло?—Чеховъ, объясняетъ намъ Михайловскій, „пока единственный дѣйствительно талантливый беллетристъ изъ того литературнаго поколѣнія, которое можетъ сказать о себѣ, что для него существуетъ только дѣйствительность, въ которой ему суждено жить, и что „идеалы отцовъ и дѣдовъ надъ нимъ безсильны”. И я не знаю зрѣлица болѣе печальнаго, чѣмъ этотъ даромъ пропадающій талантъ”. А другой, современный ему, критикъ-публицистъ даётъ превосходный комментарий къ этому странному на первый взглядъ мнѣнію. „Отчего же,—спрашиваетъ г. Михайловскій,—вы, г. Чеховъ, постоянно рассказывая намъ о такихъ ужасахъ, не плачете, какъ плакалъ, напр., Гаршинъ?—Оттого, вѣроятно, что у г-на Чехова глаза не на слезливомъ мѣстѣ... Или,—говоря безъ шутокъ,—оттого, что онъ художественная натура по преимуществу, т. е. такая, для которой жизнь природы и людей—столько же матеріалъ любви и ненависти, сколько и интереса. Плакалъ ли, напр., Пушкинъ, описывая драмы крѣпостного права и притомъ такими рѣзкими штрихами, какихъ не было ни до него, ни послѣ? Нѣтъ, не плакалъ. Плакалъ ли когда-нибудь Гёте? Кажется, тоже нѣтъ, даже въ „Вертерѣ”. Вообще сомнѣваюсь, чтобы дѣйствительно художественная натура всегда плакала въ минуты вдохновенія: тутъ интересъ страстный, захватывающій интересъ творчества поглощаетъ всё остальное”¹⁾).

Въ этомъ-то все и дѣло. Михайловскій и самъ это прекрасно понялъ и потому именно испугался за талантъ

¹⁾ *Андреевичъ*. Книга о Максимѣ Горькомъ и А. П. Чеховѣ. Спб. 1900, стр. 212—213.

Чехова—не какъ критикъ, конечно, а какъ публицистъ. „Какъ можетъ быть талантлива идеализація отсутствія идеаловъ?“—воскликнулъ онъ по поводу драмы Чехова „Ивановъ“, и этимъ искреннимъ восклицаніемъ выдалъ себя съ головы до ногъ. Само собою разумъется, публицистъ скорѣе признаетъ въ талантѣ—бездарность или расцвѣтъ таланта назовётъ его упадкомъ, чѣмъ согласится признать талантъ—въ талантливой идеализаціи отсутствія идеаловъ!... Это послѣдовательно, и Михайловскій, всегда опасавшійся, какъ бы „Камнѣ-эстетика“ не убилъ брата своего—этику и политику”¹⁾,—не могъ иначе, какъ отрицательно, отнестись къ Чехову, въ которомъ, съ присущимъ ему чутьёмъ критика, угадалъ *объективаго, т. е. великаго художника*. Михайловскій-критикъ предупредилъ объ опасности Михайловскаго-публициста, и Михайловскій-публицистъ забилъ тревогу.

Увы, здѣсь, въ этомъ пунктѣ,—тотъ предательскій камень, о который всегда спотыкалась публицистическая критика, обнаруживая все свое жалкое безсиліе, всю свою комическую беспомощность и ненужность. Можно, право, подумать, что какой-то злой геній ставилъ её въ смѣшное положеніе всякій разъ, какъ она сталкивалась съ этимъ вопросомъ. Развѣ въ исторіи Михайловскаго съ Чеховымъ не повторилась чуть ли не съ буквальной точностью исторія Бѣлинскаго съ Гончаровымъ? „На меня онъ иногда какъ будто накидывался за то, что у меня не было злости, раздраженія, субъективности,—разсказываетъ Гончаровъ о Бѣлинскомъ въ своихъ воспоминаніяхъ.—„Вамъ всё равно, попадѣтся мерзавецъ, дуракъ, уродъ, или порядочная, добрая натура,—всѣхъ одинаково рисуете: ни любви, ни ненависти ни къ кому!“ И это скажетъ (и не разъ говорилъ) съ какой-то до-

¹⁾ Н. К. Михайловскій. Литературныя воспоминанія и современная смута.

брою злостью, а однажды положилъ послѣ этого мнѣ руки на плечи и прибавилъ почти шопотомъ:— „а это хорошо, это и нужно, это признакъ художника!“..

И развѣ не о тотъ же камень споткнулся и Добролюбовъ? Вспомнимъ, что писалъ онъ о томъ же Гончаровѣ: „Многимъ не нравится спокойное отношеніе поэта къ дѣйствительности, и они готовы тотчасъ же произнести рѣзкій приговоръ о несимпатичности такого таланта. Мы понимаемъ естественность подобнаго приговора и, можетъ быть, не чужды желанія, чтобы авторъ побольше раздражалъ наши чувства, посильнѣе увлекалъ насъ. Но мы сознаемъ, что желаніе это нѣсколько обломовское, происходящее отъ склонности имѣть постоянно руководителей даже въ чувствахъ“. И не Добролюбовъ ли восхвалялъ Гончарова именно за то, что онъ „является передъ нами прежде всего художникомъ, умѣющимъ выразить полную явленій жизни“, именно за „спокойное и безпристрастное отношеніе къ изображаемымъ предметамъ“; не онъ ли обобщилъ это положеніе признаніемъ принципа, что сущность художественнаго творчества вообще заключается не въ чемъ иномъ, какъ въ „спокойствіи и полнотѣ поэтического міросозерцанія“ ¹⁾?!.. Въ этомъ хотятъ видѣть какое-то „равновѣсіе“, какое-то „гармоническое соотношеніе“ между оцѣнкою дѣйствительности и оцѣнкою произведенія, яко бы постулируемое реальной критикой Добролюбова ²⁾, какую-то „гармонизацію элементовъ художественности и общественной“, которую Добролюбовъ будто бы подчеркивалъ въ своей критикѣ и хотѣлъ видѣть въ поэтическихъ произведеніяхъ ³⁾. На самомъ же дѣлѣ, здѣсь не болѣе, какъ безвыходный тупикъ, какъ признаніе соб-

¹⁾ *Добролюбовъ. Что такое обломовщина?* II, 410—411.

²⁾ *Овсяннико-Куликовский. Н. А. Добролюбовъ*, op. cit. 208.

³⁾ *Замощинъ*, op. cit. 309.

ственной несостоятельности, ибо что общаго между „спокойствіемъ и полнотою поэтическаго міросозерцанія“, между „безпристрастнымъ отношеніемъ къ изображаемымъ предметамъ“, какъ принципомъ художественнаго творчества, съ одной стороны,—и тенденціозной пропагандой общественныхъ идей, навязываемой тому же творчеству,—съ другой? Нельзя примирить непримиримое и незачѣмъ видѣть гармонию тамъ, гдѣ—одна дисгармонія, одинъ разладъ мысли, вызванный противоестественнымъ сочетаніемъ критики съ публицистикой.

Можно сказать, что въ рѣшеніи проблемы объективности, какъ высшаго проявленія художественности генія, какъ основного принципа художественнаго творчества вообще,—точно въ капль воды отразилась вся исторія „публицистической критики“, обнаружилось то вопіющее *contradictio in adjecto*, на которомъ она построена. *Публицистическая критика* это—то самое *деревянное желѣзо*, надъ которымъ такъ смѣялся въ свое время Шопенгауэръ. „Безъ сомнѣнія,—говорилъ онъ,—очевидное противорѣчіе—называть волю свободной и всё-таки предписывать ей законы, по которымъ она *должна желать*”¹⁾. Безъ сомнѣнія, скажемъ мы, очевидное противорѣчіе—называть критику—критикой, т. е. *безпристрастнымъ изученіемъ* художника или его произведенія, и въ то же время называть ее публицистикой, т. е. *пристрастнымъ поученіемъ*.

И неудивительно, что это противорѣчіе во всей своей очевидности обнаружилось именно въ вопросѣ о художественной объективности, потому что именно въ этомъ пунктѣ должны были неизбежно столкнуться интересы двухъ случайныхъ друзей: критики и публицистики. До сихъ поръ они шли вмѣстѣ и думали, что они—сіамскіе близнецы, но вотъ имъ пришлось переходить

¹⁾ Шопенгауэръ. Миръ какъ воля и представленіе 330.

дить черезъ узкій мостъ и тутъ оказалось, что вмѣстѣ имъ не пройти: тогда одинъ перешелъ мостъ, другой остался, и сразу обнаружилось, что ничего общаго они другъ съ другомъ никогда не имѣли. Вотъ разгадка того трагикомическаго положенія, въ какое попала русская „публицистическая критика“, когда одна ея половина—публицистика—потребовала отъ искусства *пропаганды*, другая половина—критика—потребовала отъ него *объективности* или *объективной тенденціозности*, и этимъ самымъ публицистика осудила критику, а критика—публицистику, напомнивъ старую басню дѣдушки Крылова:

„Послушать—кажется, одна у нихъ душа;

А только кивъ имъ кость, такъ что твои собаки!“..

6.

Михайловскій—последняя крупная фигура въ исторіи русской „публицистической критики“, которая послѣ него не выдвинула уже ни одного дѣйствительнаго таланта. И это, быть можетъ, не случайно. Михайловскимъ кончился, если можно такъ выразиться, „*теологическій*“ періодъ русской критики, чѣмъ завершился ея разрывъ съ публицистикой и началось ея воссоединеніе съ наукой. Раскрывъ свою логическую несостоятельность, „публицистическая критика“ не перестала существовать, но она утратила ту внутреннюю мощь и силу убѣжденія, которыя однѣ только могутъ питать талантъ. При всей абсурдности „публицистической критики“ 60-хъ годовъ, она обладала однимъ несомнѣннымъ достоинствомъ, котораго ничто замѣнить не можетъ: *свѣрой*. Когда читаешь Чернышевскаго, Добролюбова или Писарева, испытываешь какое-то странное, необъяснимое ощущеніе—то самое, которое испытываешь при соприкосновеніи съ

религиозными фанатиками: всѣмъ существомъ чувствуешь убожество ихъ мысли, ихъ логики, ясно видишь, что то, что они говорятъ,—абсурдъ, и всё-таки, не смотря на очевидные доводы разума, проникаешься ихъ настроеніемъ, ихъ алогичностью, ихъ абсурдомъ. И это потому, что они сами искренно вѣрятъ въ свой абсурдъ: *credunt quia absurdum!*...

Но „средніе вѣка“ русской критики миновали, наука безжалостно вскрыла всѣ заблужденія публицистической секты 60-хъ годовъ, и возвратъ къ прошлому сталъ уже невыносимъ. Наивная вѣра и искреннее убѣжденіе смѣнились мучительнымъ сомнѣніемъ, растерянностью мысли. Чтобы сохранить равновѣсіе, критика должна была опереться на науку и безстрашно посмотрѣть въ глаза правдѣ, какова бы она ни была. Начался новый, такъ сказать, позитивный періодъ русской критики, значеніе котораго всецѣло будетъ зависѣть отъ того, насколько она сумѣетъ воспользоваться объективными данными науки. Несомнѣнно, во всякомъ случаѣ, то, что лишь этотъ путь можетъ привести её къ сколько-нибудь цѣннымъ результатамъ и что, если она вообще желаетъ имѣть какое-нибудь значеніе, ей уже нельзя сходить съ этого пути. Неудивительно, повторю, что послѣ Михайловскаго „публицистическая критика“ не дала ни одного таланта: она исчерпала себя и стала анахронизмомъ, который теперь можетъ быть только смѣшонъ.

Эпигоны великихъ шестидесятниковъ, современные критики-публицисты, не выдерживаютъ никакой критики: у нихъ нѣтъ ни таланта, ни вѣры въ то, что они говорятъ, ни искренности, ни убѣдительности, —одно только лукавство. Таковъ прежде всего Скабичевскій. „Мы такъ склонны мириться со зломъ,—говоритъ онъ,—всячески смягчать и сглаживать разныя ненормальности жизни и закрывать отъ нихъ глаза отчасти ради умиротворенія своей совѣсти, что человѣчество, и безъ того не отличающееся быстротою прогресса, шло бы еще болѣе чере-

нашимъ шагомъ, если бы поэзія не подгоняла его, пугая разными страшными буквами". И онъ декретируетъ, что искусство должно выставить правду жизни съ цѣлью будить общественное сознание въ людяхъ, указывать имъ на общественные недостатки и цѣли, къ которымъ они должны стремиться¹⁾. Въ сотый разъ слышимъ мы подобныя рѣчи, нѣкогда столь убѣдительныя. Но кого убѣдятъ онъ теперь, когда невольно закрадывается сомнѣніе въ искренности автора: вѣдь это тотъ самый Скабичевскій, который такъ тонко подмѣтилъ слабую сторону „публицистической критики" 60-хъ годовъ!... А тутъ еще и наука поднимаетъ свой бичъ надъ бѣднымъ публицистомъ, и ея суровый приговоръ гласитъ, что его знаменитая въ свое время книга въ собственномъ смыслѣ не можетъ быть названа исторіей литературы²⁾.

Таковы, далѣе, Андреевичъ³⁾ и Ивановъ-Разумникъ⁴⁾: первый—со своей тенденціозной идеей аболиціонизма, будто бы лежащей въ основѣ русской литературы, которая вышла изъ отрицанія крѣпостного права и его „надстроекъ" и ведётъ къ будущему экономическому освобожденію личности; второй—съ не менѣе произвольнымъ отождествленіемъ исторіи русской литературы съ исторіей русской „интеллигенціи" въ ея борьбѣ съ „мѣщанствомъ". Несомнѣнно, говоритъ акад. Истринъ, что книги обоихъ этихъ авторовъ „вызваны не научными фактами, но политическими направленіями по-

1) *Скабичевскій*. Беллетристы-народники 67.

2) *В. М. Истринъ*. Опытъ методологическаго введенія въ исторію русской литературы XIX вѣка. Вып. I. Сиб. 1907, стр. 13.

3) *Андреевичъ*. Опытъ философіи русской литературы.

4) *Ивановъ-Разумникъ*. Исторія русской общественной мысли. Индивидуализмъ и мѣщанство въ русской литературѣ и жизни XIX вѣка.

слѣднаго времени. Поэтому онѣ представляютъ собой публицистическія статьи извѣстнаго пошиба”¹⁾).

Въ высшей степени прискорбнымъ явленіемъ послѣднаго времени нужно признать проникновеніе „публицистической критики” въ учебную литературу. Раньше она обращалась только къ большой публикѣ, теперь она переноситъ поле своей дѣятельности и въ школу, гдѣ, конечно, не встрѣтитъ никакого противодѣйствія въ неокрѣпшихъ умахъ. Особаго вниманія въ этомъ отношеніи заслуживаютъ учебники гг. Когана и Фриче, по странной ироніи судьбы—учениковъ покойнаго профессора Московскаго университета Н. И. Стороженко, который, казалось бы, не могъ ихъ научить узкой тенденціозности.

Популярный учебникъ П. Когана по исторіи западно-европейскихъ литературъ выдержалъ уже нѣсколько изданій, имъ пользуются (чаще по необходимости, за неимѣніемъ другихъ) и въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ и въ среднихъ. Между тѣмъ это вовсе не научный трудъ, но партійный публицистическій памфлетъ, съ наукой не имѣющій ничего общаго. Не говоря уже о томъ, что общая точка зрѣнія автора, несомнѣнно талантливаго популяризатора, съ которой онъ оцѣниваетъ все литературныя явленія, совершенно тенденціозна, но даже въ мелочахъ, въ оцѣнкѣ частныхъ фактовъ, онъ обнаруживаетъ полное отсутствіе объективности и научной добросовѣстности. Часто положительно изумляешься, съ какой ловкостью продѣлываетъ онъ эквилибристику подтасовыванія фактовъ, подгоняя ихъ подъ теорію русскаго марксизма, какъ искусно добивается онъ нужнаго освѣщенія того или иного вопроса, не останавливаясь передъ самыми грубыми приѣмами обмана.

Требуется ли доказать, что для Данте политика бы-

¹⁾ *Исторія*, стр. сѣ. 31.

ла важнѣе самаго искусства, что и въ нёмъ, какъ всегда, подъ оболочкой художника кроется прежде всего сторонникъ извѣстной политической партіи съ ея сословными или классовыми интересами, г. Коганъ не должно задумываться, берётъ перо и пишетъ: „Суровая эпоха смутныхъ усобицъ, когда идея партіи была священной идеей, не знала преступленій тяжелѣе измѣны. Никогда измѣна не приноситъ столько вреда, какъ въ эпоху строгаго партійнаго дѣленія. Членъ партіи, которому знакомы всѣ ея планы, можетъ нанести ей путёмъ измѣны непоправимый ущербъ, и Данте отвѣлъ для измѣнниковъ самый страшный кругъ ада”¹⁾. Но это же обманъ!

Всѣмъ извѣстно, что градація наказаній въ „Божественной Комедіи” ничего общаго съ этими измышлениями не имѣетъ: она строго соотвѣтствуетъ *психологической* градаціи преступленій—по степени ихъ *сознательности*. Именно этимъ принципомъ обуславливается и граница между верхнимъ и нижнимъ адомъ,—это граница между грѣхами неумѣренности и тѣми, источникъ которыхъ злая воля и испорченность сердца²⁾: первые „могутъ сочетаться съ величіемъ духа и съ нѣжностью сердца”, послѣдніе „захватываютъ всю человѣческую личность, развращаютъ самую натуру человѣка и только изрѣдка оставляютъ въ ней мѣсто для болѣе благородныхъ качествъ”³⁾. Именно потому и волчица, что „въ худобѣ полна желаній всѣхъ”, въ глазахъ Данте, самое страшное изъ трехъ животныхъ, преградившихъ ему путь къ озарённому солнцемъ холму и отгѣснившихъ его обратно въ лёсъ. Это—„три животные порока человѣческой натуры, которые удерживаютъ ее въ узахъ грѣховно-

¹⁾ *И. Коганъ*. Очерки по исторіи западно-европейскихъ литературъ, т. I. М. 1903, стр. 56.

²⁾ *Скартаццини*. Данте. Спб. 1905, стр. 138.

³⁾ *Гаспарі*. Исторія итальянской литературы I, 274—275.

сти: пантера, т. е. сладострастіе, левъ, т. е. высокоуміе, волчица, т. е. корыстолюбіе. Первый порокъ, сладострастіе, обѣщая свои наслажденія, оставляетъ намъ еще нѣкоторую надежду на желанное счастье, этотъ порокъ юношескаго возраста (сладостной поры года) прости- тельнѣе, онъ не дѣлаетъ спасенія вполнѣ невозможнымъ. Наоборотъ, высокоуміе и корыстолюбіе, пороки болѣе зрѣлаго возраста, глубже и настойчивѣе оттѣсняютъ насъ въ бездну грѣха, и въ особенности корыстолюбіе—вол- чица, соединяющаяся со многими другими животными,— т. е. корыстолюбіе или алчность (*cupidigia*), какъ она еще часто называется, сочетается со многими другими поро- ками". И именно поэтому, „нисходя со ступени на сту- пень, человѣкъ достигаетъ самаго низкаго грѣха, той алчности, которая смогла умертвить въ сердцѣ самыя благороднѣйшія чувства, достигаетъ Іуды, предавшаго Господа за тридцать сребренниковъ и разрываемаго од- ной изъ страшныхъ пастей Люцифера" ¹⁾).

При чемъ же тутъ политика? „Данте писалъ не памфлетъ и не партійное произведеніе, и еще менѣе метилъ своей „Комедіей". Высоко религіозный и глубоко человѣчный смыслъ поэмы недоступенъ только поверх- ностному наблюдателю; Данте слишкомъ высоко пони- малъ идею божественнаго правосудія, чтобы позволить себѣ такую игру" ²⁾). Конечно, въ пасти Люцифера помѣ- щены Брутъ и Кассій—политическіе измѣнники, но вѣдь тамъ же находится и Іуда, который никакого отношенія къ политикѣ не имѣетъ. Все дѣло въ томъ, что Іуда, Брутъ и Кассій—величайшіе измѣнники: первый противъ власти небеснаго Монарха, послѣдніе—противъ власти земного. Измѣна, въ глазахъ Данте, самое низкое пре-

¹⁾ *Id.* I, 280—261.

²⁾ *Озвѣтъ.* Исторія итальянской литературы. Слб. 1909 стр. 87.

ступленіе, но не съ политической, а съ этической, т. е. психологической точки зрѣнія: это высшая степень *сознательнаго обмана*. И потому въ числѣ обманщиковъ мы видимъ не только политическихъ измѣнниковъ, предателей своей родины, но также измѣнниковъ роднымъ, друзьямъ, благодѣтелямъ. А гнуснѣйшій измѣнникъ, величайшій обманщикъ-предатель, помѣщенный въ центрѣ ледяной Джудекки,—это тотъ, „кто нѣкогда былъ самымъ привлекательнымъ изъ ангеловъ и который возсталъ противъ своего Творца”¹⁾.

Несомнѣнно, что, если бы Данте жилъ въ наше время, время всяческой фальсификаціи, въ томъ числѣ усиленной фальсификаціи научной истины,—въ одной изъ *bolge*, вмѣстѣ со всякаго рода плутами и лжецами, соблазнителями и сводниками, льстецами и симонистами, взяточниками и казнокрадами, предсказателями, чародѣями и астрологами, онъ, конечно, помѣстилъ бы и великихъ обманщиковъ въ наукѣ, этихъ измѣнниковъ и предателей Истины. И ужъ если бы г. Коганъ, какъ того требуетъ справедливость, очутился среди нихъ, то онъ могъ бы быть увѣренъ, что, во всякомъ случаѣ, политическія соображенія были бы тутъ не при чемъ!...

За доказательствами дѣло не станетъ,—ихъ въ изобиліи даётъ самъ авторъ „Очерковъ по исторіи западно-европейскихъ литературъ”. И до г. Когана было, напримѣръ, извѣстно, что въ міровой литературѣ существуютъ, такъ называемые, „вѣчные сюжеты”, всегда привлекавшіе особенное вниманіе художниковъ — именно тѣмъ зерномъ „вѣчности” или „общечеловѣчности”, которое заключено въ нихъ и которое навсегда обезпечиваетъ имъ интересъ и вниманіе со стороны человечества: въ той или иной формѣ, всегда были, есть и будутъ Донъ-Кихоты, Гамлеты, Фаусты, Донъ-Жуаны. Но

1) *Id.* 82.

только г. Когану принадлежит честь открытія новаго „вѣчнаго сюжета” въ лицѣ „жидка, представителя отверженной націи, надъ которой цѣлыя столѣтія тяготѣеть предрасудокъ челоуѣчества”¹⁾. Трудно сказать, почему именно г. Когану этотъ сюжетъ кажется „вѣчнымъ”, — потому ли, что онъ считаетъ его столь же необходимымъ для міровой поэзіи, какъ необходимы ей Донъ-Кихоты, Гамлеты, Фаусты и Донъ-Жуаны, т. е., иначе, имѣющимъ не временный, не національный, а *общечеловѣческій* интересъ, или потому, что считаетъ его вѣчнымъ въ буквальномъ смыслѣ слова, т. е. въ томъ смыслѣ, что надъ этимъ „жидомъ”, какъ и надъ всей „отверженной націей”, *всегда, во всё времена и у всѣхъ народовъ* будетъ тяготѣть „предрасудокъ челоуѣчества”?... Трудно сказать также, о комъ г. Коганъ, въ послѣднемъ случаѣ, болѣе худшаго мнѣнія: о челоуѣчествѣ или о „жидѣ” и „отверженной націи”?..

Самое интересное въ этомъ вопросѣ—это, пожалуй, та оригинальная постановка, какую даѣтъ ему г. Коганъ. Рассказывая о тѣхъ несправедливыхъ притѣсненіяхъ, которымъ подвергались въ средніе вѣка евреи, старавшіеся высокими процентами „вознаградить себя за рискъ ссуды”—рыцарямъ и крестьянамъ; о томъ, какъ „лишенные правъ и возможности участвовать въ общей жизни, евреи сосредоточили все свое вниманіе на приобрѣтеніи денегъ”; какъ къ этой матеріальной причинѣ ненависти присоединилась ненависть католическаго духовенства, „поддерживавшаго суевѣріе въ народѣ и находившаго въ еврействѣ матеріаль для возбужденія фанатизма”, — г. Коганъ говоритъ: „Литература, сохранившая другія мрачныя картины средневѣковья, повѣствуетъ и о жестокостяхъ, жертвой которыхъ были евреи. Одна, до-

¹⁾ Op. cit. I, 131. Рѣчь идетъ о „Венеціанскомъ купцѣ” Шекспира!..

шедшая до насъ исторія о Людовикѣ Святомъ, свидѣ-
 тельствуетъ о томъ, какъ относились къ евреямъ даже
 лучшіе люди эпохи. Въ городской стокъ нечистотъ въ
 субботу попалъ еврей. Его единовѣрцы явились на по-
 мощь и хотѣли спасти его, но еврей напомнилъ имъ,
 что законъ запрещаетъ имъ предпринимать что бы то
 ни было въ субботній день. Еврей оставили лежать его
 въ ямѣ до воскресенья. Когда объ этомъ узналъ Людо-
 викъ, славившійся своей добротой и благочестіемъ, онъ
 запретилъ вытащить еврея изъ клоака и на слѣдующій
 день на томъ основаніи, что еврей, помнившій о суббо-
 тѣ, обязанъ чтить и воскресенье. Несчастный, не дож-
 давшись понедѣльника, задохнулся въ клоакѣ”¹⁾.

Все это, конечно, очень трогательно. И, по мысли
 г. Когана, читатель долженъ проникнуться не только
 жалостью къ бѣдному еврею, съ которымъ такъ жесто-
 ко поступилъ Людовикъ Святой, но и негодованіемъ по
 адресу этого послѣдняго: вѣдь вся исторія рассказана
 именно для того, чтобы показать, „какъ относились къ
 евреямъ даже лучшіе люди эпохи.” Что же дѣлали, какъ
 поступали съ ними, въ такомъ случаѣ, худшіе?!.—При-
 знаюсь, прочтя разглагольствованія г. Когана на тему о
 необходимости равноправія евреевъ, казалось бы, не-
 умѣстную въ исторіи литературы, я не испыталъ ни не-
 нависти къ злему Людовику, ни жалости къ несчастно-
 му еврею. Я, грѣшный человѣкъ, увидѣлъ въ этой исто-
 ріи совсѣмъ не тотъ смыслъ, какой захотѣлъ придать
 ей г. Коганъ. Я подумалъ, что старинные авторы, со-
 ставившіе эту сказку, были гораздо проще г. Когана, и
 ихъ нравственныя понятія были гораздо выше его собст-
 венныхъ. Если евреямъ суббота дороже человѣческой
 жизни, т. е. если ихъ моральный кодексъ настолько
 безнравственъ, что предписываетъ мертвой буквѣ закона

¹⁾ Id. I, 131--132.

жертвовать живымъ голосомъ совѣсти¹⁾, и если они настолько нищи нравственнымъ сознаніемъ, что даже не понимаютъ всей низости подобнаго отношенія къ религіи и морали,—ихъ нужно заставить это понять. И христіанскій король это сдѣлалъ. Вотъ простой, но глубокой смыслъ, вложенный въ эту наивную средневѣковую сказку. Что же тутъ хитрить и лукавить?!..²⁾

Г. Коганъ настолько вѣритъ въ силу „рубля”, такъ убѣжденъ во всемогуществѣ интересовъ „желудка”, что совсѣмъ отрицаетъ значеніе за болѣе высшими, духовными факторами въ исторіи человѣческой мысли и творчества. Все объясняетъ онъ чисто матерьяльными, грубо-реальными причинами: вся философія, вся поэзія, всё искусство—порожденіе одного лишь чрева и кошелка, его питающаго. Кошелёкъ полонъ и чрево сыто,—философія будетъ оптимистической, поэзія—жизнерадостной. Кошелёкъ пустъ и чрево голодно,—философія будетъ пессимистической и поэзія—печальной. Такова, выражаясь словами Бѣлинскаго, „низменная простота гастрическихъ воззрѣній” г. Когана. „Думали ли скорбные пѣвцы начала истекшаго столѣтія,—воскликаетъ онъ,—что безнадежная философія, тотъ сплошной похоронный гимнъ мірозданію, который пѣли струны ихъ лиры, не могъ бы никогда прозвучать человѣчеству, если бы отпрыски феодалныхъ фамилій удержали свои наслѣдственные земли и титулы, отнятые у нихъ революціей и новой промышленной жизнью? Если бы кто-нибудь ска-

¹⁾ Ср. Ев. отъ Марка II, 27: „суббота для человѣка, а не человѣкъ для субботы”.

²⁾ Фальшь интерпретаціи г. Когана очевидна уже изъ того, что источникомъ этой сказки, несомнѣнно, послужили слова Ев. отъ Матѳея XII, 11—12: „Онъ же сказалъ имъ: кто изъ васъ, имѣя одну овцу, если она въ субботу упадетъ въ яму, не возьмётъ ея не вытащитъ? Сколько же лучше человѣкъ овцы! Итакъ можно въ субботы дѣлать добро”. А смыслъ этихъ словъ достаточно ясенъ...

заль итальянскому графу Леонарди или бретонскому дворянину Шатобриану, что проклятія, которыя первый посылалъ ретортамъ и политической экономіи, а съ ними вмѣстѣ вселенной и Богу, вдругъ принявшему новый образъ предприимчиваго промышленника, что слезы, которыя проливалъ второй о погибающемъ челоуѣчествѣ во славу монастырей и религіознаго экстаза, были не чѣмъ инымъ, какъ грустнымъ воплемъ о крушеніи феодаально-католическаго міросозерцанія, неподдѣльнымъ ужасомъ предъ новыми формами жизни, были результатомъ растерянности людей, жившихъ старыми представленіями, не понимавшихъ того, что творится передъ ними,—они сочли бы его безумцемъ. Они вѣрили, что ихъ пессимистическіе взгляды на міръ и жизнь были давно искомымъ открытіемъ вѣчныхъ законовъ міровой жизни и цѣлей природы,—истиной, которая уяснила челоуѣчеству основныя цѣли бытія, раскрыла передъ нимъ, что страданіе есть законъ, царящій во вселенной, что цѣлесообразности и гармоніи нѣтъ и не было въ намѣреніяхъ божественной воли, что челоуѣкъ—жалкая игрушка въ рукахъ враждебнаго ему и издѣвающагося надъ нимъ рока”¹⁾).

На это можно отвѣтить только одно: совсѣмъ напрасно авторъ думаетъ, что если бы кто-нибудь, хотя бы то былъ самъ г. Коганъ, сказалъ что-либо подобное не то что Леонарди и Шатобриану, но даже намъ, современникамъ г. Когана, мы едва ли сочли бы его безумцемъ: для подобнаго „Колумба” это было бы слишкомъ много чести, и мы придумали бы ему названіе менѣе громкое, но болѣе подходящее. Читая эту юмористику, невольно вспоминаешь анекдотъ про одного еврея. Собралось большое общество и завязался общій споръ о томъ, что нужно, чтобы быть писателемъ? Одни нахо-

¹⁾ Op. cit. т. III, ч. I. М. 1909, стр. 3—4.

дили, что для этого нуженъ талантъ, другіе—образова-
ніе, третьи утверждали, что важнѣе всего имѣть глубин-
ну мысли, четвёртые — силу чувства. Наконецъ, всталъ
одинъ, находившійся тутъ же, еврей и заявилъ присут-
ствующимъ: „Я знаю, что нужно, чтобы быть писате-
лемъ. Хотите я вамъ скажу?—*Нужно имѣть штановъ!*“...—
Такова и „идеологія“ г. Когана...

Въ связи съ этимъ особенный интересъ приобрета-
етъ скромное признаніе, сдѣланное имъ во введеніи къ
„Очеркамъ по исторіи новѣйшей русской литературы“,
что „не судить и оцѣнивать на основаніи своихъ субъ-
ективныхъ вкусовъ“ собирается онъ, но „еще разъ ука-
зать тотъ элементъ, который въ послѣднемъ счетѣ яв-
ляется единственнымъ непогрѣшимымъ судьей художе-
ственныхъ твореній и всѣхъ вообще продуктовъ духов-
ной работы, указать на интересы и потребности массъ,
всегда обуславливающіе идейное содержаніе данного мо-
мента“... „У критики,—узнаёмъ мы отъ г. Когана,—мо-
жетъ быть только одна задача: выясненіе связи меж-
ду художественнымъ твореніемъ и породившей его ре-
альной обстановкой, опредѣленіе реальной цѣнности
произведенія, которая измѣряется тѣмъ, поскольку оно
содѣйствовало проясненію общественнаго сознанія, рас-
крыло обществу его собственную душу, воплотивъ въ
конкретные типы стремленія и представленія цѣлыхъ
группъ. Міровое значеніе произведенія опредѣляется си-
лой этихъ группъ, степенью ихъ успѣха, значеніемъ ро-
ли, сыгранной ими въ безконечной борьбѣ, образующей
исторію, степенью того, поскольку духовное содержаніе,
созданное той или иной группой успѣло раскрыться въ
зависимости отъ занятаго ею положенія на историче-
ской аренѣ”¹⁾.

¹⁾ П. Коганъ. Очерки по исторіи новѣйшей русской литера-
туры. Современники. т. III, вып. 1. М. 1910, стр. 21—22.

Слишкомъ очевидно, что со стороны г. Когана все это отнюдь не есть „судъ и оцѣнка на основаніи своихъ субъективныхъ вкусовъ” и если онъ столь безапелляціонно декретируетъ критикѣ, а съ нею и наукѣ, что должно составлять ея единственную задачу, то, конечно, въ этомъ надо видѣть отнюдь не „субъективное” сужденіе объ апельсинѣ развязнаго публициста, но нѣкое „откровеніе свыше”, передъ которымъ современной наукѣ остаётся лишь преклониться...

Какъ, однако, ни плоска и ни груба „идеологія” г. Когана, ей все же далеко до „идеологіи” его единомышленника г. Фриче, приватъ-доцента Московскаго университета, такъ красочно выраженная во введеніи къ его „Очеркамъ по исторіи западно-европейской литературы”, которое приходится привести цѣликомъ. „Въ послѣднее время,—заявляетъ авторъ,—какъ на Западѣ, такъ, и у насъ въ Россіи замѣчается уиорное стремленіе изучать литературныя произведенія и теченія внѣ тѣхъ общественныхъ рамокъ, въ которыхъ они возникли и развивались. Произведенія художественнаго творчества разсматриваются и оцѣниваются независимо отъ соціальной обстановки, наложившей на нихъ свою печать, и отъ *соціальныхъ силъ, пользовавшихся ими, какъ орудіями борьбы.* Одни изслѣдователи (филологи) сосредоточиваютъ свое вниманіе, главнымъ образомъ, на собраніи фактическаго матеріала, изданіи рукописей, чистословесномъ толкованіи текстовъ—и въ лучшемъ случаѣ пытаются выяснить литературное вліяніе одного писателя на другого, одного теченія на другое. Другіе (эстеты-модернисты), съ своей стороны, стремятся свести исторію литературы къ простой галлерей портретовъ писателей, ограничиваясь при этомъ исключительно эстетическимъ анализомъ ихъ произведеній и стараясь поддѣлаться подъ ихъ художественную манеру. Въ обоихъ случаяхъ изслѣдователи смотрятъ на свой предметъ скорѣе съ формальной, чѣмъ съ реальной точки зрѣнія, и

за словами и образами, неподвижными и застывшими, не видят той живой жизни, полной противорѣчій и борьбы, которая породила эти слова и образы. Такое филологическое и эстетическое отношеніе къ исторіи литературы *какъ нельзя болѣе на руку господствующимъ классамъ, превращая ее въ безопасный перечень разрозненныхъ чисто-литературныхъ фактовъ или невинныхъ эскизовъ портретной живописи.*

Въ противоположность этимъ изслѣдователямъ, *принаравливающимъ науку къ потребностямъ командующихъ группъ*, мы держимся того убѣжденія, что литературныя произведенія и теченія тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ социально-экономической жизнью народовъ, что они переводятъ эту социально-экономическую жизнь на языкъ особыхъ символическихъ значковъ, т. е. художественныхъ образовъ. Другими словами, исторія литературная и исторія социальная являются лишь двумя сторонами одного и того же процесса, а именно: борьбы съ стихійными силами природы человѣческаго общества, раздѣленнаго на классы,—и потому первая становится понятной только при ея изученіи въ тѣсной связи со второй. Въ противоположность обычной точкѣ зрѣнія, раздѣляющей исторію литературы на періоды въ зависимости отъ формальныхъ особенностей смѣняющихся литературныхъ теченій (хотя на практикѣ это дѣленіе не выдерживается до конца), мы предпочли ее раздѣлить на періоды въ зависимости отъ господствующей формы хозяйственной дѣятельности. Настроенія и идеи и, далѣе, приемы художественнаго творчества людей данной эпохи зависятъ прежде всего отъ достигнутой ими высоты технической и экономической культуры и мѣняются, когда они переходятъ къ новой формѣ производства жизненныхъ благъ, къ новому роду экономическихъ отношеній. Человѣкъ, жившій въ условіяхъ натурального хозяйства, когда земля была главнымъ источникомъ су-

ществованія, а продукты производились исключительно для собственного потребленія, чувствовалъ и мыслилъ, а слѣдовательно и творилъ иначе, чѣмъ человѣкъ, поставленный въ обстановку бойкаго торговаго города съ развитой международной торговлей, а послѣдній иначе, чѣмъ человѣкъ эпохи крупной промышленности, когда товары производятся массами машиннымъ путемъ на необъятный міровой рынокъ.

Эта смѣна противоположныхъ формъ хозяйственной дѣятельности является первымъ факторомъ, съ которымъ необходимо считаться при объясненіи литературной эволюціи, потому что она создаётъ тѣ общія всѣмъ людямъ данной эпохи психологическія особенности, которыя отличаютъ ихъ внутренній міръ и ихъ приёмы творчества отъ людей другихъ эпохъ, и является, такимъ образомъ, одной изъ причинъ, обуславливающихъ разнообразіе литературныхъ теченій и стилей. Но и въ рамкахъ одной и той же экономической системы литература отличается многообразіемъ увѣковѣченныхъ въ ней идей и образовъ, потому что въ ея созданіи участвуютъ и *ею пользуются въ своихъ интересахъ самые различные классы общества.* При объясненіи литературныхъ явленій, кромѣ фактора экономического, т.-е. смѣны формъ производства, необходимо считаться еще и съ факторомъ социальнымъ, т. е. съ борьбой классовъ. При такомъ социологическомъ (?) методѣ разсмотрѣнія литературы послѣдняя превращается въ составную часть болѣе широкой науки, а именно: социально-экономической исторіи человѣчества. Хотя при изложеніи матеріала приходилось стремиться къ крайней сжатости, намъ думается, что основная мысль нашихъ „Очерковъ“ все же выступитъ достаточно ясно, а именно, что *литературныя теченія, слѣдующія другъ друга, представляютъ не болѣе, какъ символическіе значки, обозначающіе на особомъ языкѣ переходъ человѣчества отъ одной формы хозяйственной дѣятельно-*

сти из другой болѣе высокой, среди безпрерывной борьбы классов за существованіе и власть" ¹⁾).

Дѣйствительно, въ самомъ изложеніи исторіи западно-европейской литературы эта основная точка зрѣнія автора выступаетъ „достаточно ясно“. „Символическіе значки“, т. е. литературныя теченія, отъ среднихъ вѣковъ до нашего времени, распределены на восемь группъ, изъ которыхъ каждая соотвѣтствуетъ „переходу человечества отъ одной формы хозяйственной дѣятельности къ другой“. „Эпохъ натурального хозяйства“ соотвѣтствуетъ Данте; „зарожденію городской культуры“—Боккаччо, Чосеръ; „господству торговаго капитала“—Рабле, Сервантесъ, Шекспиръ, Тассо, Корнель, Расинъ, Лопе де Вега, Кальдеронъ; „возникновенію буржуазнаго общества“—Мильтонъ, Свифтъ, Бѣрнсъ, Мольеръ, Бомарше, Руссо, Лессингъ, Шиллеръ, Гѣте; „феодално-монархической реакціи“—Шатобрианъ, Новалисъ; „эпохъ промышленнаго переворота“—Вальтеръ Скоттъ, Байронъ, Мелли, Диккенсъ, Гюго, Бальзакъ, Альфредъ де Виньи, Ж. Сандъ, Беранже, Гейне, Ленау, Мандзони, Леопарди; эпохъ, которую авторъ называетъ: „на другой день послѣ революціи 1848 года“—Бодлеръ; наконецъ, „расцвѣту капитализма“—Верхарнъ, Пшибышевскій, Золя, Гамсунъ, Стриндбергъ, Шницлеръ, Гаунтманъ, Метерлинкъ, Д'Аннунціо, Роденбахъ, Ибсенъ, Ола Хансонъ, Ада Негри...

Читаешь—и глазамъ своимъ не вѣришь: до чего можно договориться!... Г-ну Фриче чрезвычайно хочется, чтобы эта „игра въ куклы“ была настоящей исторіей литературы, чтобы эта игра въ системы хозяйства походила на науку. Но онъ такъ мало думаетъ о своихъ ин-

¹⁾ В. М. Фриче, приватъ-доцентъ Московскаго университета. Очерки по исторіи западно-европейской литературы. М. 1908, стр. 3—5.

тересахъ, что не позаботился даже—придать своимъ игрушкамъ болѣе естественный видъ: вѣдь плохой поддѣлкой и дѣтей трудно обмануть,—не то что взрослыхъ... Поддѣлка же г. Фриче настолько груба, настолько искусственна, что вызываетъ неудержимый смѣхъ,—точно передъ читателемъ не историкъ литературы, старающийся изо всѣхъ силъ быть серьезнымъ, но *ingénuе со- mique!*...

Г. Фриче сильно компрометируетъ себя, какъ ученаго, уже тѣмъ, какъ онъ относится къ искусству и наукѣ. Искусство и литература—для него не болѣе, какъ орудія борьбы, которыми пользуются въ своихъ интересахъ социальныя силы и классы; наука—такое же орудіе, которое „командующіе классы” принаравливаютъ къ собственнымъ потребностямъ. Не раскрытіе научной истины интересуется его, а нѣчто другое. Поэтому филологическое и эстетическое отношеніе къ исторіи литературы онъ осуждаетъ не потому, что оно не отвѣчаетъ интересамъ науки (ему до этого и дѣла нѣтъ), но потому, что оно „какъ нельзя болѣе на руку господствующимъ классамъ”, потому, что оно превращаетъ исторію литературы въ „безопасный” перечень разрозненныхъ чисто литературныхъ фактовъ или въ рядъ *невинныхъ* эскизовъ портретной живописи”..... *Da ist der Hund begraben!* Вотъ истинный источникъ заботъ и тревогъ г. Фриче!... Дѣло не въ томъ, чтобы исторія литературы была наукой, а въ томъ и только въ томъ, чтобы она—чего, Боже, упаси!—не была „безопасной” и „невинной”, т. е. не оказалась на руку „господствующимъ классамъ”...

И вотъ, чтобы сдѣлать исторію литературы не невинной, но, напротивъ, опасной для „командующихъ группъ”, г. Фриче становится „ученымъ”, „историкомъ литературы” и пишетъ свои „Очерки”. Я не сомнѣваюсь, что *для этой цѣли*, оправдывающей всѣ средства, онъ сдѣлался бы чѣмъ угодно и написалъ бы что хотите. Но при чѣмъ тутъ *наука* и „соціологическій методъ”?!

Такова современная „педагогика“, преподносимая въ школахъ,—это худосочное наслѣдіе русской публицистики 60-хъ годовъ. Учащаяся молодежь и „большая публика“ воспитывается систематически на обманѣ, на грубой фальсификаціи, которая выдаётся за критику и за исторію литературы. Въ результатъ—мы совершенно отвыкли отъ литературной критики, такъ какъ „вотъ уже сколько десятилѣтій вмѣсто *литературной* критики мы видимъ или провѣрку политическаго паспорта у автора, или отчаянное завѣреніе авторомъ-критикомъ о своей политической благонадѣжности; словомъ,—что „чувства добрыя онъ лирой пробуждалъ“... Никуда *дальше* и *никуда въ сторону* отъ тощей тетрадошки, по которой уѣздный пономарь читаетъ обычную свою проповѣдь”¹⁾. Это—тотъ самый „*прокурорскій* или *адвокатскій* методъ” изслѣдованія того, въ чемъ авторы *провиняются* передъ трибуналомъ своихъ, вовсе не призванныхъ къ тому, литературныхъ судей”, съ которымъ, по мнѣнію Боборыкина, пора покончить, ибо „судить въ авторѣ, прежде всего, *человѣка*, сторонника или противника извѣстныхъ принциповъ, правилъ и воззрѣній,—значитъ не имѣть *никакого* душевнаго *интереса* къ той *первенствующей* способности, которая сдѣлала изъ него писателя-художника”²⁾.

Всего прискорбнѣе, что этотъ прокурорско-адвокатскій методъ мало по малу отравилъ не только журнальную критику, но и науку, часто въ лицѣ ея видныхъ представителей. Въ „Этюдахъ и характеристикахъ” Алексѣя Веселовскаго этотъ „методъ” примѣняется, напиримѣръ, къ Ибсену. Если въ „Гинтъ” чувствуется вліяніе гётевскаго „Фауста” (отчасти и Палудана Мюллера въ

1) В. Розановъ. Неодѣлимый умъ. „Новое Время” 21 іюня 1911 № 12669.

2) Боборыкинъ. Европейскій романъ 370.

его „Adam Homo“); а въ „Брандѣ“ воспроизведена байроновская декорация, поставившая сверхчеловѣка лицомъ къ лицу съ божествомъ и природой, то это, по мнѣнію автора; потому, что „Ибсенъ, очевидно, не могъ еще усвоить (?) *трезваго взгляда на возможность служенія народу при помощи реальныхъ орудій борьбы* (1)—бытовой драмы, комедіи или сатиры”¹⁾. И критикъ незамѣтно входитъ въ роль прокурора и, точно обращаясь къ судейскому трибуналу, патетически восклицаетъ: „Но зачѣмъ же къ тому времени, когда творчество поэта достигло, наконецъ, наибольшей зрѣлости, стало служить жизни, ея запросамъ, извлекая драматическія положенія изъ такихъ реальныхъ данныхъ, какъ борьба личности съ обществомъ, социальное неравенство, антагонизмъ старовѣрчества и новыхъ социальныхъ стремленій, отстаиваніе правъ женщины, когда сцена Ибсена населилась множествомъ живыхъ, подлинныхъ человѣческихъ характеровъ,—зачѣмъ всё стремительнѣе врывается въ это творчество его названный другъ символизмъ? Зачѣмъ, словно туманное облако, окутываетъ онъ яркія и живыя очертанія? Художникъ безспорно долженъ быть свободенъ въ выборѣ формы для своихъ замысловъ, но, уважая эту свободу, критикъ въ правѣ не соглашаться съ нимъ, указывать ошибочность пріема и сожалѣть. Тому, кто имѣлъ мужество сказать въ лицо человѣчеству столько горькихъ истинъ, не пристало прикрывать ихъ флёромъ и прятать за аллегорію”²⁾.

Даже такой крупный ученый, какъ покойный Пыпинъ, не могъ остаться объективнымъ изслѣдователемъ, и въ его лицѣ передъ нами не столько историкъ литературы, сколько публицистъ. „Скромный читатель, одо-

¹⁾ *Алексій Вессловскій. Этюды и характеристики. 3-е изд. М. 1907, стр. 602.*

²⁾ *Id. 611.*

лѣвъ четыре тома Пышинской „Исторіи русской литературы“, улаждается лестнымъ сознаниемъ, что ознакомившись съ исторіей русской литературы, тогда какъ Пышинъ въ дѣйствительности не далъ, не могъ, да и не хотѣлъ дать ему систематическихъ свѣдѣній по этой части,—и я боюсь, говорить г. Гершензонъ, что послѣ такой прививки названный читатель уже на всю жизнь становится невосприимчивымъ къ настоящей исторіи литературы, потому что привыкъ искать въ ней исторію общественныхъ идей”¹⁾. Что же касается самого изслѣдователя, то онъ, „задаваясь несбыточной цѣлью прослѣдить *развитіе общественной мысли*, естественно и неизбежно впадаетъ въ произволъ: изъ нѣсколькихъ словъ общества онъ выбираетъ для изученія тотъ, который ему *хочется* выбрать, изъ многихъ эволюцій, одновременно совершавшихся въ данномъ словѣ,—ту, которая его лично почему-нибудь интересуетъ. Или, вѣрнѣе, оба выбора опредѣляются наличнымъ умонастроениемъ того круга, къ которому принадлежитъ историкъ; другими словами, исторія систематически превращается въ служанку текущаго дня, въ памфлетъ, который ищетъ не познать истину, а только извѣстнымъ подборомъ и освѣщеніемъ фактовъ доставить побѣду своему предвзятому убѣжденію. Таковы всѣ наши исторіи литературы и исторіи общественной мысли”²⁾.

Сравнивая теперь публицистическую критику 60-хъ годовъ съ той публицистической „критикой” и публицистической „исторіей литературы”, въ которую она выродилась въ настоящее время, я невольно склоняю свои симпатіи на сторону первой. *Объективно*, конечно, между ними нѣтъ никакого различія: одна явилась непо-

¹⁾ М. Гершензонъ. Послѣсловіе къ „Методу въ исторіи литературы” Г. Лансона. М. 1911, стр. 54.

²⁾ Id. 61.

средственнымъ результатомъ и прямымъ продолженіемъ другой, и вредъ, нанесённый той и другой русской литературѣ, критикѣ и наукѣ, почти одинаковъ. Но *субъективно* — разница громадная: такая же точно, какъ между преступленіемъ по страсти, подъ влияніемъ аффекта, и преступленіемъ сознательнымъ, „съ заранѣе обдуман-нымъ намѣреніемъ“. Тамъ было *зablужденіе*, здѣсь — *обманъ*.

II. Объективное самопротиворѣчіе.

1.

Требованія, предъявляемыя къ произведеніямъ художественнаго творчества со стороны общественности, совершенно естественно выдвигаютъ вопросъ объ ихъ исполнимости. Могутъ ли сторонники „публицистическаго метода“ указать художникамъ такіе приѣмы творчества, которые были бы абсолютно-общественными, т. е. безусловно достигали бы цѣли политическаго воздѣйствія на читателя, зрителя или слушателя?—Пусть художникъ отречется отъ своего „я“, отъ своего искусства и пусть станетъ онъ прежде всего гражданиномъ, какъ они того требуютъ. Но не въ правѣ ли и онъ, въ такомъ случаѣ, требовать извѣстной гарантіи того, что это отреченіе, купленное столь дорогой цѣной, дѣйствительно достигнетъ цѣли, ради которой совершено?!... Что скажутъ на это гг. публицисты? Какой путь укажутъ они художнику?..

Что бы ни сказали они и какой бы ни указали путь, имъ, однако, не выйти изъ того затрудненія, которое создастся прежде всего относительностью, условностью самыхъ ихъ требованій, предъявляемыхъ искусству. Развѣ самыя эти требованія—нѣчто абсолютное? Развѣ, напротивъ, не преходящи они и не мѣняются постоянно,

подобно требованіямъ морали? Не зависить ли ихъ различіе отъ различія политическихъ толковъ, партій и лагерей?— „Нѣтъ никакой надобности подмѣнять въ искусствѣ художественное мѣрило инымъ—политическимъ, социальнымъ, или даже нравственнымъ, справедливо замѣчаетъ по этому поводу Головинъ-Орловскій. Нѣтъ надобности уже по той причинѣ, что всякая тенденціозность ради служенія излюбленной цѣли по необходимости исключаетъ всякую иную. Свойство партій—быть нетерпимой; и тенденціозность не только влечетъ за собой подчиненіе искусства ничего не имѣющимъ съ нимъ общаго доктринамъ, но изъ этихъ доктринъ она выбираетъ себѣ одну, непремѣнно только одну, отрицая законность всѣхъ остальныхъ. А кто станетъ судьей между разнородными ученіями? Кто рѣшится признать за любимымъ изъ нихъ преимущество безусловной правды?”¹⁾....

2.

Но примемъ условно какое-нибудь одно изъ этихъ ученій и признаемъ за нимъ преимущество безусловной правды. Пусть на время требованія, предъявляемая этимъ ученіемъ художеству, станутъ абсолютной нормой, которую нужно только реализовать. Каковы же средства этой реализаціи? Тенденція?—Но мы уже знаемъ, что она не достигаетъ цѣли именно потому, что мы инстинктивно сопротивляемся всякому навязываемому намъ поученію—тѣмъ болѣе, чѣмъ болѣе оно навязывается, тѣмъ сильнѣе, чѣмъ тоньше наша духовная организація, чѣмъ сложнѣе наша душевная жизнь и выше уровень нашего развитія. Такимъ образомъ, тенденція бессильна какъ разъ по отношенію тѣхъ, для кого

¹⁾ К. Головинъ (Орловскій), *op. cit.*

существуетъ искусство, къ кому оно по преимуществу обращается, кто его понимаетъ и цѣнить.

Не потому ли социалисты нашихъ дней (конечно, не изъ чувства послѣдовательности) рѣшительно отвергаютъ „жалкую цѣль“—поучать, морализировать, преслѣдуемую такъ называемыми *pièces à thèse* на сценѣ современнаго театра? „Театръ, по словамъ Луначарскаго, становится не то отдѣленіемъ приказа общественнаго призрѣнія, не то канцеляріей для подготовки законопроектовъ, и моральныя истины его до того ничтожны, что краснѣешь, сознавая, что для доказательства преступности тасканія платковъ изъ кармана ближняго или изнасилованія бѣдныхъ дѣвушекъ—надо и можно писать 4 акта ловко спитой драматической канители“. Не дай Богъ, восклицаетъ онъ, если по этому же пути пошелъ бы и „революціонный театръ“, это воплощенное *contradictio in adjecto*, которое мечтаетъ создать въ будущемъ этотъ эстетикъ-юмористъ. „Не дай Богъ, если кому-либо захочется констатировать въ пяти актахъ преимущество короткаго рабочаго дня или даже свободы слова и печати“¹⁾.

3.

Что же остаётся? Безпристрастное изображеніе дѣйствительности такой, какова она есть?—Но мы уже видѣли, что реальное воспроизведеніе жизни не можетъ претендовать на поучительность и, какъ не создастъ оно нравственныхъ людей, такъ не создастъ и гражданъ съ опредѣленными общественно-политическими идеалами. Эта простая истина достаточно ясно обнаружилась въ процессѣ развитія русской „публицистической критики“,—именно въ вопросѣ о художественной объективности.

¹⁾ Книга о новомъ театрѣ 31.

Если „публицистическая критика“, какъ критика, показала въ рѣшеніи этой проблемы полную свою несостоятельность, если она пришла къ неизбежному самопротиворѣчію, осудивъ художественную объективность съ точки зрѣнія общественныхъ идеаловъ, то, какъ публицистика, именно этимъ выясненіемъ отрицательной роли художественной объективности въ дѣлѣ общественно-политическаго развитія—она оказала наукѣ огромную услугу. Такъ называемый (условно) художественный реализмъ, т. е. безпристрастное, объективное изображеніе дѣйствительности со всѣми ея отрицательными сторонами теперь уже не можетъ быть истолковано, какъ средство общественно-политическаго воздѣйствія. Вотъ почему современные социаллисты приходятъ къ печальному для нихъ, но справедливому, выводу, что „сатира еще никогда не разрушала социальныхъ учрежденій“¹⁾.

Итакъ, предъявляя къ продуктамъ художественнаго творчества требованія служенія дѣламъ общественности, „публицистическій методъ“, въ сущности, никакихъ определенныхъ требованій въ этомъ случаѣ не предъявляетъ и предъявить не можетъ, ибо объективно, т. е. со стороны воспріятія, онъ не можетъ указать никакого средства, никакого пути реализаціи своихъ требованій. А разъ такъ, значитъ, онъ отъ нихъ отказывается и, какъ таковой, самъ себя упраздняетъ.

¹⁾ *Л. Троцкий*. Фразы Ведехвидъ. „Интер. Распадъ“, кн. I. изд. 2. Сиб. 1908, стр. 198.

III. Субъективное самопротиворѣчіе.

1.

Подобно этическому методу, методъ публицистическій обнаруживаетъ свою несостоятельность не только при примѣненіи его къ анализу художественнаго произведенія съ его *объективной* стороны, т. е. со стороны *воспріятія*, но и съ *субъективной*, т. е. со стороны *творчества*. Въ послѣднемъ случаѣ эта несостоятельность обнаруживается еще яснѣе, потому что тутъ мы на самомъ процессѣ творчества можемъ прослѣдить, къ какимъ практическимъ послѣдствіямъ приводитъ художника реализація требованій, налагаемыхъ на него общественностью.

Совершенно очевидно, что, если общественность не есть нѣчто чуждое искусству, а напротивъ, составляетъ, такъ сказать, его стихію, въ которой оно единственно обрѣтаетъ себя, какъ искусство,—а это именно и стараются доказать публицисты,—въ этомъ случаѣ художникъ можетъ быть самымъ собой лишь постольку, поскольку онъ является прежде всего гражданиномъ, поскольку его творчество имѣетъ общественно-политическій характеръ, и тѣмъ болѣе будетъ онъ художникомъ, чѣмъ болѣе будетъ онъ гражданиномъ, чѣмъ болѣе его творчество будетъ „гражданскимъ”. Равнымъ образомъ оче-

видно, что въ этомъ случаѣ наиболѣе продуктивными и наиболѣе цѣнными въ художественномъ отношеніи эпохами въ исторіи искусства должны быть эпохи наивысшаго расцвѣта общественности, а въ семьѣ народовъ самыми даровитыми въ области искусства точно также должны быть именно тѣ народы, общественная жизнь которыхъ наиболѣе интенсивна, формы общественнаго быта которыхъ достигли наибольшаго совершенства. Однимъ словомъ, если „публицистическій методъ” имѣетъ какой-нибудь *raison d'être*, то общественность, кѣмъ бы ни была она представлена—отдѣльнымъ художникомъ, цѣлымъ народомъ или эпохой, должна быть наиболѣе важнымъ факторомъ художественнаго развитія; отсутствіе ея, напротивъ—факторомъ антихудожественнымъ.

Мы уже ранѣе столкнулись съ этимъ вопросомъ, именно во второй его части, когда рѣчь шла о мнимомъ совпаденіи эпохъ художественнаго расцвѣта съ эпохами подъема общественнаго самосознанія и народной свободы. Теперь передъ нами вопросъ болѣе широкій: какую роль играетъ общественность въ процессъ творческаго развитія вообще и въ психологіи творчества въ частности? Правда-ли, что свобода—это душа искусства, что она часто вдохновляла поэзію ¹⁾; что общественный прогрессъ, гражданская и политическая свобода, которые казались бы, должны отвлекать отъ искусства, способствуютъ его развитію ²⁾; что независимость—болѣе благоприятная муза, нежели покровительство ³⁾?

¹⁾ *Villemain*. Tableau de la littérature au XVIII siècle, 1804: Que la liberté soit l'âme des lettres, qu'elle ait créé l'éloquence et souvent inspiré la poésie... c'est, je crois, une vérité reconnue.

²⁾ *Id.* 239: Le progrès social, la liberté civile et politique qui semble distraire les esprits de l'étude des lettres, élève et avive les lettres, au lieu de les affaiblir.

³⁾ *J. J. Ampère*. De l'histoire de la poésie. Discours prononcé à l'Athénée de Marseille, pour l'ouverture du cours de littérature.

До сихъ поръ еще широко распространёнъ взглядъ, будто великій художникъ, по самому существу своему, долженъ быть особенно „чутокъ къ вопросамъ общественнаго свойства, а самый характеръ этой чуткости опредѣленно предрѣшонъ: художникъ долженъ быть прежде всего „гражданиномъ“, его міросозерцаніе, по крайней мѣрѣ, на уровнѣ прогрессивныхъ стремленій общества. Если художникъ почему-либо не отвѣчаетъ этимъ требованіямъ, онъ не художникъ, его отвергаютъ; когда же это оказывается невозможнымъ, когда вмѣсто того, чтобы художника „отставить“ отъ общества, приходится обществу „отставить“ отъ художника—какъ то было съ Ибсеномъ и Толстымъ,—то воззрѣніямъ художника стараются дать желательную окраску, „экспроприруя“ его, какъ личность, въ свою собственность—иногда уже послѣ его смерти: такъ было съ Пушкинымъ. Это называется „идеализаціей“.

Самый фактъ существованія у художника непрогрессивныхъ мыслей вызываетъ недоумѣніе, требуетъ объясненій, кажется страннымъ, почти ненормальнымъ. Намъ, русскимъ, такой взглядъ особенно знакомъ. Послѣ Чернышевскаго, Добролюбова, Писарева, Михайловскаго, Пынина мы успѣли къ нему привыкнуть. И когда, заканчивая первое десятилѣтіе XX-го вѣка, мы услышали отъ гг. Стекловыхъ, что „въ настоящее время истиннымъ великимъ поэтомъ можетъ быть только художникъ съ широкими социальными симпатіями—иначе его эстетическое чувство приходило бы въ конфликтъ съ его социально-политическимъ убожествомъ“¹⁾,—мы не были удивлены. Когда они сказали намъ, что „если бы пресловутая троица «православіе, самодержавіе, народ-

re le 12 mars 1830, p. 30: l'indépendance est une meilleure muse que la protection.

¹⁾ Литературный распадъ 1, 34.

ность» нуждалась въ эстетическомъ дополненіи, то въ ней съ полнымъ правомъ слѣдовало бы прибавить: „и чистое искусство”¹⁾),—мы были удивлены еще меньше.

Одно здѣсь только ново. Прежде люди были проще, искреннѣе и вопросы они ставили прямѣе, что называется „ребромъ”. Такъ поступалъ честный Прудонъ. Такъ поступали и великіе шестидесятники въ Россіи. Ихъ Тиртей далъ ту ясную формулу общественнаго служенія искусства, которая, какъ всякая прямолинейность, доводящая выводы до логическаго конца, совершила *reductio ad absurdum*.

„Поэтомъ можешь ты не быть,
Но гражданиномъ быть обязанъ!”...

„Поэтъ, ты можешь не быть... поэтомъ”—такъ безхитростно умѣли говорить только шестидесятники XIX-го вѣка, эти наивные простаки, отъ души смѣявшіеся надъ „поэтами” и „стихотвореніемъ”, презиравшіе „безполезное” и не боявшіеся открыто заявить, что литература для нихъ—сила служебная, значеніе которой—въ пропагандѣ, а достоинство—въ томъ, что и какъ она пропагандируетъ. Но крайней мѣрѣ, это было и смѣло, и благородно, и—главное—последовательно.

Нынѣшніе ихъ эпигоны, десятники XX-го столѣтія, говорятъ иначе. Они тоньше и хитрѣе. Они не только общественники, но и „эстетики”. Вотъ почему, гдѣ шестидесятникъ сказалъ бы просто, не мудрствуя лукаво: „истиннымъ великимъ поэтомъ можетъ быть только художникъ съ широкими социальными симпатіями”, тамъ десятнику нужна еще научная аргументація, и онъ глубокомысленно добавляетъ: „иначе его эстетическое чувство постоянно приходило бы въ конфликтъ съ его социально-политическимъ убожествомъ”. Совсѣмъ какъ въ

¹⁾ Id. 44.

анекдотическомъ приказѣ нѣкоего коменданта: „за нарушение такихъ-то и такихъ-то постановленій, виновные, *по преданію изъ суда*, будутъ повѣшены”.—Вѣшали бы просто, какъ въ старину!... Но вотъ вопросъ: что имъ эстетика и, главное, что они эстетикъ?—„Ахъ, эта зелень! Эти деревья!”—„Что вамъ, мамаша, за дѣло до зеленыхъ деревьевъ?!”—„Всюду, говоритъ Гейне, гдѣ я подмѣчаю подобную зеленую ложь, этотъ вопросъ насмѣшливо звучитъ въ моей памяти”.

Тѣмъ не менѣе „зеленая ложь” торжествуетъ и ее необходимо разоблачить. Конечно, когда эстетики-юмористы изъ „Кризиса театра” выражаютъ надежду „убѣдить читателя въ отсутствіи таинственныхъ, „внутреннихъ” законовъ для „высшихъ” твореній „человѣческаго гения”—плодовъ драматическаго искусства”¹⁾ никому и въ голову не придетъ серьезно убѣждать ихъ противномъ: можно ли иначе, какъ улыбкой, отвѣчать на милый лепетъ ребѣнка? Но когда ихъ единомышленники изъ „Литературнаго распада”, „совсѣмъ какъ взрослые”, оповѣщаютъ міръ объ истинахъ, встрѣчающихъ откликъ въ широкихъ кругахъ общества, да еще снабжаютъ ихъ quasi - научной аргументаціей, такая „зеленая ложь” такая спекуляція на гражданскихъ чувствахъ требуетъ самаго серьезнаго отношенія.

Вотъ почему я и ставлю себѣ на разрѣшеніе два вопроса: 1) вѣрно ли, что въ настоящее время истиннымъ великимъ поэтомъ можетъ быть только художникъ съ широкими социальными симпатіями? 2) вѣрно ли, что, въ противномъ случаѣ, его эстетическое чувство постоянно приходило бы въ конфликтъ съ его социально-политическимъ убожествомъ? Но ясно, что оба они сводятся, въ сущности, къ одному: можетъ ли вообще эсте-

¹⁾ Кризисъ театра 103 (статья Шулятикова).

тическое чувство художника приходит въ конфликтъ съ его социально-политическимъ убожествомъ?

2.

Иъвецъ „музы мести и печали“, поэтъ-гражданинъ, единственный изъ русскихъ поэтовъ, кто по справедливости носить это имя и кого никто, конечно, не рѣшится упрекнуть въ „социально-политическомъ убожествѣ“, оставилъ намъ трогательное признаніе, чрезвычайно цѣнное для психологіи художественнаго творчества, тѣмъ болѣе цѣнное, что оно вырвалось у него какъ вопль наболѣвшей души:

„Нѣтъ въ тебѣ поэзіи свободной,
Мой суровый, неуклюжій стихъ,
Нѣтъ въ тебѣ творящаго искусства!“...

Почему же?—

*„Мнѣ борьба мѣшала быть поэтомъ,
Иъсни мнѣ мѣшали быть бойцомъ.“*

Если перевести на современный языкъ, то это будетъ значить: „широкія соціальныя симпатіи“ мѣшали моему „эстетическому чувству“, а „эстетическое чувство“ мѣшало моимъ „широкимъ соціальнымъ симпатіямъ“, т. е., иначе, приближало меня къ „социально-политическому убожеству“. Такъ Некрасовъ - поэтъ отвѣтилъ Некрасову-гражданину. „Конфликтъ“, дѣйствительно, получился, только совсѣмъ не тамъ, гдѣ его намъ обѣщали. Очевидно, вопросъ далеко не такъ простъ, какъ это кажется „эстетикамъ“ изъ „Литературнаго распада“.

Вспомнимъ, что Тургеневъ, возмущенный „грубою реальностью“ стиховъ Некрасова, не колеблясь, рѣшилъ, что у него „поэзіи то и нѣтъ на грошъ“, ибо описывать „гнойныя раны общественной жизни“ казалось ему

не поэзіей, но профанаціей искусства ¹⁾). Вспомнимъ, что Левъ Толстой, въ предисловіи къ роману Поленца „Крестьянинъ“, назвалъ Некрасова „совершенно лишеннымъ поэтическаго дара“. Такъ отнеслись къ поэту 60-хъ годовъ величайшіе русскіе художники. Правы ли они?— Самъ Некрасовъ призналъ справедливость такого приговора со строго эстетической точки зрѣнія, оправдывая себя тѣмъ, что, какъ и каждый писатель, онъ изображаетъ лишь то, что глубоко прочувствовалъ съ дѣтства. Это, однако, не совсѣмъ такъ. Не дѣтство, чистое, безыскусственное и не знающее сдѣлокъ съ разсудкомъ, было тутъ виной, а сознательное намѣреніе, узкая тенденціозность, поставленная цѣлью поэтической дѣятельности: „Нѣтъ, ты—не Пушкинъ”,—рѣшилъ онъ:

„Но, покуда

Не видно солнца ни откуда,
Съ твоимъ талантомъ стыдно спать.
Еще стыднѣй въ годину горя
Красу долинъ, небесъ и моря
И ласку милой воспѣвать!”...

Какъ у Мамартина:

Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle.
S'il n'a l'âme et la lyre et les yeux de Néron...

Къ несчастью (для поэзіи), Некрасовъ не обладалъ ни душой, ни лирой, ни глазами Нерона, чтобы пѣть во время пожара Рима. Ему было стыдно пѣть о красотѣ въ годину горя народнаго, но не было стыдно писать дурные стихи, которыхъ у него такъ много. Его тенденціозная, злободневная „поэзія“ умираетъ на нашихъ глазахъ и близокъ часъ ея окончательной смерти.

Некрасовъ не единственный примѣръ того, какъ

¹⁾ Головацка-Панасва. Русскіе писатели и артисты.

глохнетъ эстетическое чувство подъ гнетомъ черезчуръ развитого общественнаго сознанія. Такъ погибъ и огромный талантъ Салтыкова-Щедрина, весь ушедшій на борьбу со злобой дня, на такой узкой и односторонней видъ творчества, какъ общественно - политическая сатира ¹⁾, и глубокой художникъ - психологъ, создавшій безсмертнаго Юдушку, остался живъ въ памяти потомства лишь какъ политическій памфлетистъ. На долго ли?.... — Не нужно быть пророкомъ, чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ.

✓ На нашихъ глазахъ умерли или, вѣрнѣе, добровольно покончили самоубійствомъ еще два крупныхъ таланта, въ лицѣ Короленко и Горькаго. Почему замолкли они? Гдѣ творецъ „Слѣпотаго музыканта“ и „Стараго звонаря“? Гдѣ пѣвецъ „Пѣсни о соколѣ“, „Макара Чудры“ и „Старухи Извергиль“?—Ихъ нѣтъ: они умерли и болѣе не воскреснутъ. Отъ перваго остался... редакторъ „Русскаго Богатства“ и авторъ „Исторіи моего современника“, отъ втораго -- авторъ „Матери“ и русскій социаль - демократъ Алексѣй Пышковъ. Только и всего!... Стоило ли подавать такія надежды, чтобы кончить столь жалкимъ образомъ?!...

Правду говорилъ Гёте, что есть таланты, для которыхъ партійная ненависть служитъ союзникомъ, и которые безъ нея не производили бы никакого впечатлѣнія. „Въ литературѣ часто встрѣчаются примѣры того, какъ ненависть замѣняетъ геній, и ограниченные таланты кажутся значительными, выступая органомъ какой-либо партіи. Точно также въ жизни встрѣчается пронасть лицъ, у которыхъ не достаётъ характера стоять одинако; они также приписываются къ партіи, и чувствуютъ себя крѣпче, и изображаютъ изъ себя фигуру“ ²⁾. Но — добавляя онъ — „остережемся повторять за нашими литера-

¹⁾ Головинъ, *op. cit.* 272.

²⁾ Эккерманъ. Разговоры Гёте. изд. 2. Сиб. 1905. II, 364.

торами, будто политика—поэзія, или хотя бы то, что политика подходящий сюжетъ для поэзія. Англійскій поэтъ Томсонъ написалъ очень хорошую поэму о временахъ года, и весьма плохую о свободѣ; и не потому, чтобъ въ поэтѣ было мало поэзія, а потому, что ея мало въ сюжетѣ. Какъ скоро поэтъ захочетъ имѣть политическое вліяніе, онъ долженъ пристать къ какой-нибудь партіи, а только онъ это сдѣлаетъ, то и погибнетъ, какъ поэтъ; онъ принуждѣнъ будетъ проститься со свободнымъ умомъ, со своимъ независимымъ взглядомъ, и нахлобучить себѣ по уши колпакъ ограниченности и слѣпой ненависти”¹⁾.

„Вотъ увидите, — предсказывалъ онъ Эккерману участь Уланда,—политикъ съѣстъ поэта. Быть членомъ собранія государственныхъ чиновъ, проводить жизнь въ столкновеніяхъ и возбужденіяхъ не подходитъ къ нѣжной природѣ поэта. Его пѣснямъ конецъ, а объ этомъ, въ извѣстной мѣрѣ, нельзя не пожалѣть. Въ Швабіи довольно лицъ, достаточно образованныхъ, благомыслящихъ, дѣльныхъ и хорошихъ ораторовъ, чтобъ быть членами въ собраніи государственныхъ чиновъ, и всего одинъ такой поэтъ, какъ Уландъ”²⁾. И пророчество Гёте исполнилось: съ 1832 г. до самой смерти (1862) Уландъ не создалъ уже ничего значительнаго.

Не напрасно, значитъ, Бѣлинскій предостерегалъ Майкова отъ увлеченія злобой дня. Его стихотворенія на современныя темы, какъ напр. „Два бѣса”, критикъ справедливо призналъ плохими и, по свидѣтельству Златковскаго, со словъ самого поэта, однажды, горячо доказывая, что чистое искусство—ненужная вещь и ложь, неожиданно сказалъ ему: „А вы, Майковъ, вы не слушайте, что я говорилъ. Вамъ это.... избави Богъ!”...

Не напрасно и Гейне такъ боялся наступленія тор-

¹⁾ Id. II, 400—401.

²⁾ Ib. 402—403.

жества демократіи. „Лишь только демократія достигнетъ дѣйствительнаго господства,—говорить онъ,—всякой поэзіи настанетъ конецъ. Переходомъ къ этому концу является тенденціозная поэзія. Именно поэтому, а не только потому, что послѣдняя служитъ демократической тенденціи, демократія такъ къ ней благоволяетъ”¹⁾. Исторія искусства подтверждаетъ справедливость этого опасенія. Всякій разъ, какъ какое-либо государство охватываетъ демократическое движеніе, общественность тотчасъ же налагаетъ свою тяжелую руку на свободное творчество и ядь тенденціи начинаетъ разъѣдать искусство.

Такъ случилось во Франціи въ эпоху великой революціи, когда, какъ въ плебейской Англій, искусство, по словамъ Мутера, лишается своего царскаго вѣнца и становится служанкой патріотизма. „Не тѣ произведенія искусства достигаютъ цѣли, что бывають пріятны глазу”,—гласило постановленіе жюри салона 1791 г., а слова знаменитаго Давида ясно опредѣляли тотъ „художественный” идеаль, къ которому стремилась эта эпоха: „Слѣдуетъ приводить примѣры геройства и гражданскихъ подвиговъ, которые бы поднимали душу народа и будили бы въ ней чувство самопожертванія на благо родины”²⁾. Такое принесеніе искусства въ жертву на алтарь общест-венности даромъ не проходитъ и влечетъ для искусства самыя печальныя послѣдствія. „Понизилась разсудочная, тенденціозная живопись,—говоритъ тотъ же Мутеръ,—и подъ вліяніемъ такихъ идей пострадала техническая, специальная сторона живописи. Стоило только имѣть гуманныя идеи, выражать помощью красокъ ядовитые намѣки и громкія жалобы, привести новыя свидѣтельства о грустномъ положеніи крестьянъ, о злоупотребленіяхъ управленія, пьянствѣ народа или испорченности

1) *H. Heine. Vermischte Schriften.*

2) *Мутеръ. Исторія живописи III, 125.*

„благородныхъ”, и репутація не только достойнаго либерала, но и великаго живописца, была готова”.

Война за національное освобожденіе Італіи, этой классической страны искусствъ, родины величайшихъ художниковъ, ознаменовалась такимъ упадкомъ искусства и эстетическаго вкуса, какого отечество Микель-Анджело, Леонардо и Рафаэля, быть можетъ, никогда не знало. Зато процвѣли политика и патриотизмъ, и на печальныхъ развалинахъ художества водрузила свой кричащій стягъ общественность. „Невольно начинаешь роптать на великихъ гражданъ — Гарибальди, Кавура, Мадзини, — сътуетъ Сергій Маковскій. Ихъ колоссальными изображеніями изуродованы положительно всѣ города и мѣстечки Тосканы, Умбрин... Въ самомъ сердцѣ каждаго изъ этихъ живописно грязныхъ уголковъ съ ярко - шумящей толпой въ узкихъ, какъ колодцы, переулкахъ, гдѣ солнце золотитъ пожелтѣлый мраморъ старинныхъ водоёмовъ, и путешественникъ невольно проникается грустью о минувшемъ, глупо и неприятно сѣрбюгъ патетическіе двойники „возстановителей Італіи”, окруженные грудами аллегорическихъ „побѣдъ”. А кладбище въ Генуѣ! Отъ вѣка ничего позорнѣе не создавало человѣчество. Никогда искусство не падало ниже. Никогда религіозность эпохи не воплощалась въ болѣе отвратительно - пошлые образы грубаго мѣщанскаго сентиментализма. Генуэзскія надгробныя статуи — поистинѣ пугающій памятникъ безпримѣрнаго художественнаго вырожденія въ серединѣ XIX вѣка”¹⁾.

Можетъ быть, наиболѣе разительный примѣръ порабощенія искусства общественностью представляетъ современная Америка, это прославленное царство свободы и демократіи. Самая грубая тенденціозность и пошлѣйшее

¹⁾ *Сергій Маковскій*. Страницы художеств. критики. Кн. I. Художество современнаго Запада. Слб. 1909, стр. 127.

отсутствие эстетического чувства—вотъ что такое американское искусство. Зато тамъ, рядомъ съ Шекспиромъ, непременно висятъ Георгъ Вашингтонъ и Авраамъ Линкольнъ, видя которыхъ,—по ироническому замѣчанію Кнута Гамсуна,—сразу чувствуешь, что Шекспиръ попалъ въ высшей степени художественную компанію. „Нерѣдко случалось,—разсказываетъ онъ,—когда я сидѣлъ, бывало, въ американскомъ театрѣ и отъ скуки просматривалъ объявленія въ программѣ, меня вызывалъ изъ моего равнодушія внезапный взрывъ одобренія со стороны зрителей, аплодисменты и крики „браво“, потрясавшіе театральную залу. Что же такое произошло? Смотрю на сцену—нѣтъ, ничего особеннаго, какой-то человѣкъ стоитъ и говоритъ монологъ въ $\frac{1}{2}$ мили длинной. Тогда съ величайшимъ удивленіемъ спрашиваю у сосѣда, по какому поводу такъ расшумѣлись.

— О!—отвѣчаетъ мой сосѣдъ, хлопая въ ладоши такъ, что едва можетъ говорить: о,—повторяетъ онъ:—Георгъ Вашингтонъ!—наконецъ произносить онъ.

Оказывается, что человѣкъ тамъ, на сценѣ, дѣйствительно произнёсъ имя Георга Вашингтона въ своемъ монолoгѣ. Этого было достаточно. Вся эта человѣческая масса была наэлектризована, поднялся шумъ хуже, чѣмъ на котельномъ заводѣ; всѣ кричатъ, воняютъ, стучатъ зонтами и палками по полу, швыряютъ бумажные шарикъ въ тѣхъ, кто не орётъ вмѣстѣ съ ними, бросаютъ носовые платки и свистятъ—все это только изъ-за имени Георга Вашингтона! Казалось бы, можно слышать имя Георга Вашингтона, не теряя при этомъ разсудка на цѣлыхъ пять минутъ; но это можетъ казаться только до тѣхъ поръ, пока не знаешь американскаго патріотизма. Американцы такъ горячи въ своемъ патріотизмѣ, что даже драматическое искусство не можетъ избѣгнуть его позорнаго и сквернаго дѣйствія. Искусство заключается въ томъ, чтобы вплести въ монологъ имя Георга Вашингтона.

гтона! А обязательный долгъ челоѣка и гражданина — ашлодировать этому имени, едва услышавъ его”¹⁾.

На нашихъ глазахъ общественное движеніе, приведшее къ русской революціи, создало цѣлую плеяду „писателей”, поставившихъ себѣ цѣлью посредствомъ художественнаго слова способствовать развитію и упроченію въ Россіи началъ новаго общественнаго строя. Такъ создавалась цѣлая публицистическая „литература” и „поэзія”, достоинство которой опредѣлялось и опредѣляется, очевидно, степенью ея тенденціозности, но которая, конечно, никакой художественной цѣнности имѣть не можетъ и, въ своей сущности, представляетъ не что иное, какъ профанацію искусства. Максимъ Горькій въ его послѣднихъ произведеніяхъ, потомъ всѣ эти Чириковы, Скитальцы, Серафимовичи, Муйжели—что это такое, какъ не издѣвательство надъ бѣднымъ искусствомъ, какъ не злая насмѣшка надъ свободнымъ творчествомъ?!... „Можетъ быть, г. Серафимовичъ перестанетъ писать, наконецъ, рассказы на тему о 17 октября и напишетъ романъ вродѣ „Санина” хотя бы?!—госкливо восклицаетъ одинъ современный критикъ²⁾. „Можетъ быть, г. Муйжель—необыкновенно гуманный челоѣкъ?! Можетъ быть, его произведенія обладаютъ громадной цѣнностью, тѣмъ, что онъ въ нихъ изображаетъ мракъ, нужду и безпросвѣтное существованіе крестьянъ?!... Допускаю мысль, что это можетъ содѣйствовать улучшенію быта крестьянъ. Но въ художествѣ отношеніи меня его произведенія, все-таки, оставляютъ совершенно равнодушнымъ. О томъ, что мужикъ страдаетъ, и знаю уже давно. Да и вы, читатель, надѣюсь, знаете это. И грузное, тяжело-

¹⁾ *Кнутъ Гамсунъ*. Духовная жизнь Америки. Поля. собр. соч. Спб. 1910; IV, 541—542.

²⁾ *Оскаръ Норвежскій*. Литературные силуэты. Спб. 1909, стр. 127 (статья „Литяный бытъ”).

вѣсное повѣствованіе г. Муйжеля врядъ ли прибавить что-либо къ этому вашему знанью. Впрочемъ, и Муйжель, и издательства, издающія его произведенія, и критика, признающая ихъ,—все это, въ сущности, только незначительныя проявленія огромнаго кошмарнаго безвкусія, призракомъ витающаго надъ современной русской литературой”¹⁾.

Современная публицистическая „литература” въ Россіи—достойное дѣтище русской публицистической „критики”, ею рожденное и ею взращенное,—той самой „критики”, которая провозгласила какъ яко бы непреложную истину, что „стремленіе реабилитировать действительность”²⁾ есть не только свидѣтельство объ упадкѣ идейнаго начала у писателя, но доказательство также упадка его творчества”, ибо „тотъ, кто безстрастно изображаетъ все, что только попадается ему на глаза, показываетъ и недостатокъ разсудительности и недостатокъ художественнаго вкуса”³⁾.

Изъ приведенныхъ примѣровъ достаточно ясно, что не „стремленіе реабилитировать действительность”, каковымъ, конечно и не можетъ быть *безстрастное* изображеніе ся, влечетъ за собой упадокъ творчества писателя и свидѣтельствуетъ о недостаткѣ у него художественнаго вкуса, но что-то совсѣмъ иное, о чемъ прекрасно говорилъ еще проф. Буславъ, и о чемъ, къ сожалѣнію, успѣли забыть и гг. публицистическіе „критики” и гг. публицистическіе „писатели”: „Было время, когда въ послѣдствіи извѣстному направленію литераторы и художники думали видѣть свою главную задачу. Опытъ показалъ, къ какой жалкой посредственности вела эта ошибка. Направленіе есть только путь, а не самое дѣло. Это только взглядъ на вещи, самъ по себѣ не имѣющій ничего

1) Ид. 131.

2) См. статью *Шелгунова* въ „Русской Мысли” 1888 № 7.

3) *Гольцевъ*. О художникахъ и критикахъ 176.

новаго и интереснаго. Консерватизмъ или либерализмъ не создастъ картины или повѣсти, точно такъ же, какъ и въ старину недостаточно было одного благочестія, чтобы написать икону. *Божественная комедія*—величайшее въ мѣрѣ произведеніе не потому, что въ ней предаются проклятію порочные папы, и Боккаччо всегда будетъ читаться не потому, что рисуетъ развратныхъ монаховъ. Вотъ именно это-то самое, стоящее выше всякихъ направлений и вмѣстѣ ихъ содержащее, и составляетъ высшее достоинство художественнаго произведенія. Геній долженъ отозваться на всѣ интересы своихъ современниковъ, но онъ станетъ выше всякаго исключительнаго направленія. Онъ не удовольствуется одною какою-нибудь доктриной, одною точкой зрѣнія, но взглянетъ на жизнь во всей ея неисчерпаемой полнотѣ; онъ предприметъ въ одномъ великомъ произведеніи соизмѣстить все разнообразіе взглядовъ, которое пытаются исчерпать сотни дарованій мелкихъ" ¹⁾.

Такъ мы имѣли возможность убѣдиться, что эстетическое чувство приходитъ въ конфликтъ не съ „соціально-политическимъ убожествомъ“, но съ „широкими соціальными симпатіями“, при чемъ этотъ конфликтъ, при наличности послѣднихъ, разрѣшается не въ пользу эстетическаго чувства, которое въ такомъ случаѣ либо засоряется чуждыми ему элементами и, такимъ образомъ, извращается, либо даже совсѣмъ глохнетъ, въ зависимости отъ интенсивности этихъ „широкихъ соціальныхъ симпатій“. Намъ остается, такъ сказать, перевернуть вопросъ и взглянуть на него съ другой стороны, т. е. прослѣдить взаимоотношеніе того же эстетическаго чувства къ „соціально-политическому убожеству“. Итакъ, вѣрна ли и „обратная теорема“?..

¹⁾ *Буслаевъ*. Задачи эстетической критики: „Моя досуги“ М. 1886; I, 357.

3.

Гейне говорилъ, что „великимъ умамъ ничѣмъ нельзя воздать честь и хвалу такъ, какъ одинаково добросовѣстнымъ освѣщеніемъ ихъ недостатковъ и добродѣтелей“, и это правило какъ нельзя болѣе уместно при характеристикѣ общественно-политическихъ воззрѣній великихъ художниковъ. Нѣтъ никакой необходимости, какъ это почему-то нужно нѣкоторымъ, во что бы то ни стало, ихъ „идеализировать“ и самые недостатки ихъ превращать въ добродѣтели. Они достаточно велики сами по себѣ, какъ художники, для того, чтобы въ этомъ не нуждаться.

Кому неизвѣстно „соціально-политическое убожество“ Гёте? — Его засвидѣтельствовалъ еще Людвигъ Бёрне въ горькихъ укоризнахъ: „Мнѣ уважать тебя! За что? Когда ты смягчалъ страданія несчастнаго? Когда ты останавливалъ слезы опечаленныхъ?“... „Страшный, неподкупный судья скажетъ Гёте: тебѣ данъ былъ великій умъ, боролся ли ты когда-нибудь съ низостью? Небо даровало тебѣ огненный языкъ, защищалъ ли ты когда-нибудь право? У тебя былъ хорошій мечъ,—но ты былъ всегда только своимъ собственнымъ стражемъ“¹⁾. „Такой другой сухой и безжизненной души не можетъ существовать въ мѣрѣ,—писалъ онъ, окончивъ дневникъ Гёте: и нѣтъ ничего изумительнѣе того чистосердечія, съ какимъ онъ выставляетъ напоказъ свою безчувственность“.

Бёрне, съ своей точки зрѣнія, былъ, конечно, правъ: чѣмъ старше становился онъ, чѣмъ болѣе обращался онъ, по словамъ Брандеса, въ человѣческое воплощеніе политическихъ убѣжденій,—въ существо, въ которомъ политическія убѣжденія властвовали безраздѣльно

¹⁾ *Börne* III, 573.

надъ всею душевною жизнью, надъ талантомъ и зна-
ніемъ, принимая форму религіи со всеми характеристи-
ческими особенностями религіи: вѣрою, благоговѣніемъ,
фанатизмомъ, тѣмъ незначительнѣе, тѣмъ болѣе до-
стойной презрѣнія казалась ему роль зрителя политиче-
ской борьбы. И хотя Гроссе рѣшительно утверждаетъ,
что Гёте принималъ отнюдь не меньшее участіе въ
основаніи Германской имперіи, чѣмъ Бисмаркъ¹⁾, этотъ
удивительный парадоксъ, конечно, не смутитъ тѣхъ, кто
знакомъ съ общественно-политическими воззрѣніями Гё-
те и его жизнью.

Еще Бѣлинскій у насъ замѣтилъ, что въ Гёте не
безъ основанія порицаютъ „отсутствіе историческихъ и
общественныхъ элементовъ, спокойное довольство дѣй-
ствительностью, какъ она есть“, что, по его мнѣнію, и
было причиной, почему менѣе Гётевской художественная,
но болѣе человѣческая, гуманная поэзія Шаллера нашла
себѣ больше отзыва въ человечествѣ, чѣмъ поэзія Гёте.
Эту же своеобразную особенность величайшаго худож-
ника міра подмѣтилъ и Тургеневъ. „Гёте, по его сло-
вамъ, изъ глубины своей всеобъемлющей, но глубоко-
эгоистичной натуры извлѣкъ „Фауста“. Онъ гордился
тѣмъ, что всѣ великіе общественные перевороты, кото-
рые совершались вокругъ него, не возмутили ни на
мгновенье его душевной тишины; онъ, какъ утѣсь, не
давалъ уносить себя волнамъ—и остался позади своего
вѣка, хотя его наблюдательный умъ старался оцѣнить и
понять всѣ замѣчательныя современныя явленія; но вѣдь
однимъ умомъ не поймешь ничего живого. Онъ былъ
правъ передъ самимъ собою, онъ не измѣнилъ себѣ, и
сограждане его, нѣмцы,—даже молодые—любовались
имъ и толпились вокругъ него, подобострастно повто-
ряя его вычурно старческія изреченія. Вся жизнь чело-

¹⁾ Гроссе. Происхожденіе искусства 252.

вѣщеская являлась ему аллегоріей, и вотъ онъ написалъ свою великую аллегорію: вторую часть „Фауста“.

Дѣйствительно, что можно сказать объ общественно-политической фізіономіи человѣка, который откровенно заявлялъ, что „настоящій міръ не стоитъ того, чтобы мы что-нибудь дѣлали для него“, и которому принадлежатъ слѣдующія знаменитыя слова о свободѣ: „Странная вещь свобода; всякій могъ бы имѣть ея достаточно, еслибъ только умѣлъ находить ея, и довольствоваться наличнымъ. И къ чему намъ излишекъ свободы, когда мы имъ не можемъ воспользоваться? Посмотрите на эту комнату и на другую, поменьше, гдѣ въ отворенную дверь видна моя постель; обѣ онѣ не велики и, сверхъ того, заставлены мебелью, книгами, рукописями и произведеніями искусства,—но для меня ихъ достаточно, я въ нихъ прожилъ всю зиму, почти не заглядывая въ переднія комнаты. Къ чему же мнѣ послужили и мой обширный домъ, и свобода перехода изъ одной комнаты въ другую, когда я не чувствовалъ потребности ими воспользоваться? Имѣи человѣкъ настолько свободы, чтобы онъ могъ жить въ здоровьи и заниматься своимъ дѣломъ, и у него будетъ ея достаточно, а столько-то всякій легко можетъ добыть“¹⁾. Развѣ не ясно, что Бёрне былъ правъ и что мы имѣемъ дѣло съ ярко выраженнымъ „соціально-политическимъ убожествомъ“?

Но не должно ли было эстетическое чувство Гёте придти въ конфликтъ съ его „соціально-политическимъ убожествомъ“?—Вотъ что отвѣчалъ поэтъ на обвиненія Бёрне: „Писать воинственныя пѣсни и сидѣть въ комнатѣ—я на это неспособенъ. Иное дѣло на бивуакѣ, гдѣ ночью слышно, какъ ржутъ лошади на непріятельскихъ форпостахъ,—тутъ и я увлѣкся бы. Но я не жилъ этой

¹⁾ Эккерманъ. Разговоры Гёте I, 273.

жизнью, и это было не моимъ дѣломъ, а Теодора Кернера. Ему воинственныя пѣсни какъ разъ къ лицу. У меня же нѣтъ воинственности въ натурѣ, у меня нѣтъ никакого влеченія къ войнѣ, а потому воинственныя пѣсни у меня оказались бы маской, которая плохо держится на лицѣ. Я никогда въ поэзіи не прибѣгалъ къ аффектаціи. Я не сочинялъ и не высказывалъ того, чѣмъ не жилъ, что меня не мучило и не жгло. Любовныя стихотворенія я писалъ только тогда, когда былъ влюбленъ! Какъ же я, не ненавидя, могъ писать пѣсни ненависти!.. Вообще національная ненависть странная вещь. На низшихъ ступеняхъ образованности она проявляется особенно сильно и горячо. Но существуетъ ступень, гдѣ она вполне исчезаетъ, и гдѣ чувствуешь счастье или горе соотдѣяго народа такъ же, какъ и своего собственнаго. Эта ступень соотвѣтствовала моей натурѣ, и я укрѣпился на ней задолго до того, какъ мнѣ минуло шестьдесятъ”¹⁾).

Поэтъ, въ которомъ художественная объективность была настолько сильна, что счастье или горе соотдѣяго народа онъ чувствовалъ такъ же, какъ и своего собственнаго, въ которомъ „чувство художественной равноцѣнности” убивало всякое пристрастіе и всякое стремленіе къ активности, не могъ, конечно, считать своимъ дѣломъ патріотическую, тенденціозную поэзію. Онъ былъ къ ней органически не способенъ, и это есть единственное объясненіе его политическаго индифферентизма. Политическую пѣсню онъ считалъ поэтою „скверной пѣсней” и свое дѣло, какъ поэта, видѣлъ лишь въ свободномъ творествѣ, въ чистомъ искусствѣ. „Поэтъ,—говорилъ онъ,—долженъ, какъ человекъ и гражданинъ, любить свое отечество, но отечество его поэтическии силъ и его поэтическаго вліянія заключается въ добрѣ, благородствѣ и красотѣ, и оно не связано ни съ какой от-

1) Id. II, 265—266.

дѣльной провинціей, ни съ какой особой страной; онъ его избираетъ и изображаетъ тамъ, гдѣ находитъ. Поэтому онъ подобенъ орлу, который обнимаетъ своимъ взоромъ страны, и которому все равно, куда бѣжить тотъ заяцъ, котораго онъ намѣтилъ, въ Пруссію, или Саксонію. И что такое значить: любить свое отечество, или дѣйствовать патріотически? Когда поэтъ всю свою жизнь трудился надъ тѣмъ, чтобъ бороться съ вредными предразсудками, устранять одностороннія воззрѣнія, просвѣщать умъ своего народа, очищать его якусь и облагораживать образъ его мнѣній и мыслей,—то могъ ли онъ поступать лучше? и развѣ онъ могъ дѣйствовать болѣе патріотично? Предъявлять такія неумѣстныя и бесплодныя требованія къ поэту—все равно, какъ если бы потребовали отъ полкового командира, чтобъ онъ, дабы сдѣлаться истымъ патріотомъ, пугался во все политическія новшества и чрезъ то пренебрѣгъ бы своимъ прямымъ дѣломъ. Но отечество полкового командира—его *полкъ*, и онъ окажется отличнымъ патріотомъ, если вовсе не станетъ утруждать себя политикой болѣе, чѣмъ то до него касается, а напротивъ направитъ весь свой умъ и все свои заботы на ввѣренныя ему баталіоны и будетъ стараться достоительно ихъ обучать и держать ихъ въ такой дисциплинѣ и въ такомъ порядкѣ, чтобъ въ случаѣ, когда отечество будетъ въ опасности, они мужественно постояли за себя. Я ненавижу всякое дурацкое дѣло, какъ грѣхъ, особенно же дурацкую работу въ государственныхъ дѣлахъ, изъ которой ничего не выходитъ, кромѣ бѣдствія для тысячъ и милліоновъ”¹⁾.

Итакъ, „дурацкія дѣломъ” Гёте называлъ всякое вмѣшательство въ *чужое* дѣло. Каждый долженъ заниматься только *своимъ* дѣломъ, т. е. тѣмъ, къ которому онъ

¹⁾ Id. II, 401—402.

призванъ, не заботясь о другомъ: въ этомъ—смыслъ его существованія, цѣль его жизни. Поэтому и у поэта, какъ у художника, есть *свое собственное* дѣло, ничего общаго не имѣющее съ активной общественно-политической дѣятельностью. Гёте, такимъ образомъ, не только сознаётъ свое „соціально - политическое убожество“, но даже какъ бы гордится имъ: не такова *его* жизнь, не таково его дѣло, чтобы отдать ихъ „широкимъ соціальнымъ симпатіямъ“. Никакого „конфликта“ нѣтъ: напротивъ, художникъ въ полномъ согласіи съ собой.

Исторія разрѣшила этотъ споръ между величайшимъ міровымъ поэтомъ и пылкимъ нѣмецкимъ публицистомъ, цѣвившимъ Жанъ-Поля Рихтера гораздо выше Шиллера, а Поль де Кока восхвалявшаго на счётъ Гёте ¹⁾. „Неудивительно, замѣчаетъ по этому поводу Брандесъ: человекъ, у котораго *чувство справедливости* было такъ сильно развито, что оно *совершенно вытѣсняло у него эстетическое пониманіе*, не могъ чувствовать особеннаго пристрастія къ Гёте, у котораго чувство справедливости было сравнительно неразвито” ²⁾. Бёрне самъ признавался, что не обладалъ художественнымъ пониманіемъ и ненавидѣлъ художниковъ, которымъ важно *какъ*, а не *что*: „Лягушка, Вильгельмъ Мейстеръ, Мадонна—все для нихъ одно и то же; они прощаютъ Божіей Матери ея святость, лишь бы она была хорошо нарисована. Я не таковъ и такимъ я никогда не былъ. Я всегда искалъ Бога въ природѣ, божественную природу въ искусствѣ, а гдѣ я не находилъ Бога, тамъ я находилъ только жалкія потуги: вотъ какимъ образомъ судилъ я объ исторіи, людяхъ и книгахъ”.—Къ несчастью!—можно сказать вмѣстѣ съ Брандесомъ ³⁾.

¹⁾ 5 марта 1831 г.

²⁾ *Брандесъ*. Молодая Германія. X, 44.

³⁾ *Ib.* 53.

Бѣлинскій полагалъ, что между „соціально - политическимъ убожествомъ” Гёте, котораго онъ не отрицалъ, и его творчествомъ нѣтъ никакой причинной связи. Поэтому, настаивая на необходимости отличать въ Гёте чело­вѣка отъ художника, ибо онъ былъ великій худож­никъ, но чело­вѣкъ самый обыкновенный, Бѣлинскій раз­суждалъ такъ: „Не искусство, а его личный характеръ заставляли его вѣчно тереться между сильными земли, жить и дышать милостынею ихъ улыбокъ, равно какъ и оказывать самое холодное невниманіе ко всему, что не касалось до него лично, что могло возмутить его юпитеровское, говоря поэтически, и эгоистическое, гово­ря прозаически, спокойствіе. И потому равнодушіе Гёте къ живымъ вопросамъ современной ему исторіи не имѣетъ ничего общаго съ искусствомъ: искусство и не ду­мало обижать его, въ свою пользу, безнравственнымъ равнодушіемъ такого рода”.

Напротивъ, Брандесъ взглянулъ на этотъ вопросъ глубже и пришелъ къ самымъ любопытнымъ выводамъ: „Никто не станетъ отрицать, что Бёрне указывалъ на дѣйствительно слабыя стороны величія Гёте и на огра­ниченность его въ извѣстныхъ отношеніяхъ, хотя слѣ­дуетъ помнить, что *нѣкоторыя изъ преимуществъ Гёте могли развиться только благодаря этимъ недостаткамъ: чтобы при многосторонности своего гения не дробиться, онъ долженъ былъ наложить на себя извѣстныя границы.* При его натурѣ ему не подходило дѣлать то, чего требо­валъ отъ него Бёрне” ¹⁾. Еще раньше ту же непреложную истину высказалъ Ренанъ въ болѣе общей формѣ: „Свя­той Францискъ не обязанъ быть мыслителемъ. Міръ ни­чего не выигралъ бы, если бы Рафаэль вѣлъ добродѣ­тельную жизнь. Гёте былъ обязанъ все отбрасывать въ сторону, а обращать вниманіе только на требованія сво-

1) Гв. 59.

его искусства. Другими словами: неправильность жизни художника, нарушающая всё законы, составляет высшую мораль. Эгоистическая заботливость гения о томъ, чтобы исполнить все, что онъ въ силахъ исполнить, можетъ быть признана величайшей его обязанностью. Нравственное превосходство святого является до нѣкоторой степени гениемъ. Суть въ томъ, чтобы на свѣтѣ появились Франциски, Рафаэли, Гёте”.

Чего не могли понять политическіе фанатики, то было ясно для поэта, надѣлённаго тонкимъ эстетическимъ чувствомъ, но у котораго никогда, конечно, не было „широкихъ соціальныхъ симпатій” и „соціально-политическое убожество” котораго бичевалъ не разъ тотъ же Бёрне. „Оттого-то онъ и не трогаетъ, когда плачетъ, говоритъ публицистъ о позѣ, потому что вы знаете, что слезами онъ только поливаетъ свои цвѣточныя гряды. Оттого-то онъ и не убѣждаетъ даже тогда, когда говоритъ правду, потому что *въ правду онъ любитъ только прекрасное*”¹⁾. „Гейне—художникъ, поэтъ, для него художественная форма выше всего; ему все равно: написать—республика лучшая форма правленія или монархія; онъ напишетъ то, что въ данномъ періодѣ ему удачнѣе прозвучитъ; какъ артистъ, играетъ онъ своими политическими убѣждениями”.

Что Бёрне не ошибался, это подтвердили позднѣйшіе критики. Онъ былъ несомнѣнно правъ,—пишетъ Брандесъ,—когда говорилъ, что гибкій темпераментъ поэта обуславливалъ для него невозможность вести однообразную борьбу за политическія убѣжденія²⁾. Причину же видимаго противорѣчія въ политическихъ симпатіяхъ и усиліяхъ Гейне онъ справедливо видитъ въ томъ, что

¹⁾ *Börne* I, 628.

²⁾ *Брандесъ* IX, 153.

онъ любилъ величіе и красоту такъ же сильно, какъ свободу; и не желалъ приносить въ жертву высшее развитіе человѣческаго рода на алтарь ложнаго равенства и настоящей посредственности¹⁾. Онъ былъ художникъ,— замѣчаетъ Шаховъ въ объясненіе взаимнаго непониманія Гейне и Бёрне; политическій фанатизмъ, геройское служеніе одной идеѣ не было въ натурѣ Гейне. Мало ли что его интересовало, мало ли сколько у него было забавъ, прихотей, капризовъ, оригинальныхъ мыслей, художественныхъ образовъ, творческихъ затѣй,—всего того, что не укладывалось въ тѣсныя рамки политической агитаціи²⁾. „Гейне не твердъ въ убѣжденіяхъ, онъ не человѣкъ дѣла, не агитаторъ, не народный трибунъ; верховный интересъ его въ наблюденіи и воспроизведеніи явленій, въ анализѣ дѣйствительности, въ творествѣ... Повсюду Гейне только наблюдатель, художникъ, многосторонній сатирикъ, остроумный скентикъ: онъ воздерживается отъ рѣшительнаго прямого содѣйствія извѣстному дѣлу, у него не развита социальная жилка, въ немъ слабы нравственные инстинкты, общественные и симпатическіе аффекты. Въ немъ нѣтъ необходимой подкладки для практической дѣятельности въ определенномъ направленіи, т. е. сильныхъ убѣжденій. Это человѣкъ мысли, слова, анализа, фантазіи и мало того: человѣкъ художественной игры... Бёрне—пропагандистъ, пророкъ, сектантъ, человѣкъ практики. У каждаго свой изъянъ: Бёрне, увлеченный своими идеалами, можетъ надѣлать кучу наивныхъ глупостей, но Гейне своей диалектической игрой, своими софизмами—можетъ помѣшать всякому дѣлу. Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, чей образъ выше и привлекательнѣе въ нравственномъ отношеніи³⁾).

¹⁾ Ид. IX, 87.

²⁾ А. Шаховъ. Очерки литер. движенія въ первую половину XIX в. Спб. 1907, стр. 295.

³⁾ Ид. 296.

Мучило ли, однако, самого поэта это „художественное отношение къ бытовымъ вопросамъ первостатейной важности“ ¹⁾? — Напротивъ, тѣмъ далѣе, тѣмъ все болѣе проявлялся его основной характеръ и наконецъ, въ „Атта Троль“, по выраженію Шахола, „художникъ окончательно сбрасывалъ съ себя личину политическаго проповѣдника и обнажалъ свои артистическія прелести“ ²⁾. Вотъ почему, на всѣ обвиненія Бёрне въ общественно-политическомъ индифферентизмѣ, поэтъ отвѣтилъ такъ, какъ только и можетъ отвѣтить настоящий художникъ — благородно и съ достоинствомъ: „Вѣдный человекъ! Корабль его былъ безъ якоря, а сердце безъ надежды. Я видѣлъ, какъ рухнула мачта, какъ вѣтеръ разорвалъ снасти... Я видѣлъ, какъ онъ протянулъ мнѣ руку... Я не смѣлъ схватить ее, *и не смѣлъ отдать на вѣрную погибель драгоценный грузъ мой, священное сокровище, довѣренное мнѣ. Я вѣзъ на своемъ кораблѣ боговъ будущего*“.

Если политическіе фанатики не понимали поэта, зато поэтъ прекрасно понималъ, почему они его не понимали. „Менѣе даровитые люди, болѣе поверхностное и узкое міросозерцаніе которыхъ легче излѣдовать и обозрѣть, и которые въ то же время навсегда провозгласили языкомъ толпы свою программу на открытой площади, — такіе люди гораздо доступнѣе толпѣ: она обладаетъ масштабомъ для каждаго изъ ихъ поступковъ“. „Тотъ человекъ несомнѣнно долженъ быть признанъ ограниченнымъ, котораго ограниченная толпа легко понимаетъ и опредѣлительно прославляетъ, какъ „характеръ“. Для писателей это легкое пониманіе еще опаснѣе, потому что *ихъ дѣйствія заключаются собственно въ словахъ*, и то, что публика чититъ въ ихъ произведеніяхъ какъ характеръ, есть ничто иное, какъ рабская преданность данной ми-

¹⁾ Id. 300.

²⁾ Id. 305.

нутъ, какъ отсутствіе пластическаго спокойствія, отсутствіе искусства" ¹⁾,

„Я стою за автономію искусства,—провозглашалъ поэтъ; оно не должно находиться въ услуженіи ни у религіи, ни у политики, потому что, какъ самъ міръ, служить самому себѣ послѣдней цѣлью". Истинное искусство—стихійно и свободно. „Глубокіе, живые звуки" его, какіе мы находимъ еще только въ народной пѣснѣ и у дѣтей, „вырываются изъ души" художника и „расцвѣтаютъ на подобіе откровенія". Ярче всего эта мысль о безотвѣтственности художника-творца вылилась у Гейне въ лучшей изъ „Еврейскихъ мелодій": „Иегуда-Бенъ-Галеви":

Wie im Leben, so im Dichten
Ist das höchste Gut die Gnade—
Wer sie hat, der kann nicht sünden,
Nicht in Versen, noch in Prosa.
Solchen Dichter von der Gnade
Gottes nennen wir Genie:
Unverantwortlicher König
Des Gedankenreiches ist er.
Nun dem Gotte steht er Rede,
Nicht dem Volke.—In der Kunst,
Wie im Leben, kann das Volk
Töten uns, doch niemals richten".

(Какъ въ жизни, такъ и въ поэзіи, высшее благо— милость свыше, и кому она досталась на долю, тотъ не можетъ грѣшить ни въ стихахъ, ни въ прозѣ. Такого поэта Божіей милостью мы называемъ гениемъ: онъ въ царствѣ мысли неотвѣтственный монархъ. Только Богу даѣтъ онъ отчетъ,—не народу. Въ искусствѣ, какъ и въ жизни, народъ можетъ насъ убить, но судить не можетъ).

¹⁾ Гейне I, 624—625.

Такъ гордо говорилъ о себѣ Гейне, и такъ же по-
нималъ его современный критикъ. „Если поэтъ поклонится
въ вѣрности ограниченной партійной программѣ или ре-
лигіозному учению, онъ отъ этого только потеряетъ, как-
кимъ бы узкимъ онъ не являлся самъ по себѣ. Воз-
можно ли предположить, что его идеалы точно совпа-
даютъ съ партійными задачами въ ихъ ограниченной
опредѣленности?“¹⁾—

„Der Dichter steht auf einer höheren Warte,
Als auf der Zinne der Partei“.

какъ сказалъ Фрейлигратъ, самъ поэтъ, стоявшій въ
1848 г. во главѣ демократической партіи въ Дюссель-
дорфѣ.

Конечно, Гейне—не Гёте. Не всегда стоялъ онъ на
стражѣ интересовъ самоудовлѣющаго искусства: ему зна-
комы были колебанія и порой муки раздвоенности, и онъ,
этотъ типичный художникъ, для кого, по его собствен-
нымъ словамъ, были равноцѣнны „любовь, истина, сво-
бода и раковый супъ“, кто всякій разъ, какъ брался за
перо, для того, чтобы себѣ не противорѣчить, имѣлъ
обыкновеніе перечитывать политическія теоріи въ своихъ
прежнихъ произведеніяхъ,—однажды даже обмолвился
такими словами, которыя способны повергнуть насъ въ
недоумѣніе: „Я не знаю, заслуживаю ли я, чтобы на мой
гробъ возложили лавровый вѣнокъ. Какъ ни сильно лю-
билъ я поэзію, она была для меня всегда лишь священ-
ной игрушкой, священнымъ средствомъ для достиженія
небесной цѣли... Но мечъ вы должны возложить на мой
гробъ, потому что я былъ храбрымъ солдатомъ въ вой-
нѣ за освобожденіе человѣчества“.

Но не слѣдуетъ слишкомъ серьезно относиться къ
подобнымъ буффонадамъ, надъ которыми справедливо

¹⁾ Брандесъ X, 150.

сбѣились еще современники поэта. Надо помнить, что основная сущность Гейне—это всё-таки та художественность натуры, которая обуславливала всё его достоинства, какъ поэта, и недостатки, какъ человѣка и гражданина. Надо помнить, что вообще идеалы человѣка обуславливаются его *миросозрѣніемъ*; но то, что создаётъ человѣка, то чѣмъ онъ живётъ, въ сущности, есть нѣчто другое, что можно назвать его *мироощущеніемъ*. Мировоззрѣніе—это то, чѣмъ человѣкъ *хочетъ быть*: это его „я“; мироощущеніе—это то, что онъ *есть*: это его *личность*¹⁾. Это двѣ области соприкасающіяся, области постоянного обмѣна, но, какъ двѣ пересекающіяся окружности, никогда не совпадающія вполне. Только та часть нашего мировоззрѣнія, нашего „я“ дѣлается органическимъ ингредиентомъ нашей актуальности, которая вполне соответствуетъ потребностямъ нашей личности, нашему мироощущенію. Въ противномъ случаѣ, т. е. когда извѣстная часть нашего „я“, мировоззрѣнія, противорѣчитъ нашей личности, мироощущенію, наша органическая сущность отбрасываетъ ее, какъ ненужный балластъ. Въ концѣ концовъ наша истинная сущность всегда остаётся такой, какова она есть: ни лучше, ни хуже.

Это положеніе легко провѣрить и на Гейне. Конечно, ему не чужды раздвоенность и противорѣчія. Но причина ихъ въ томъ, какъ справедливо замѣчаетъ одинъ изъ учениковъ пишущаго эти строки, Г. Э. Петри, въ своей небольшой, но вдумчивой и тонкой по психологическому анализу статьѣ: „Художественность и нравственность творчества Генриха Гейне“,—что дѣятельная страстная натура поэта рвалась изъ нравственныхъ рамокъ, требовала личнаго, индивидуальнаго счастья, боролась съ идеалами, выведенными умомъ. „Стремленіе къ красотѣ и

¹⁾ О различіи между „я“ и личностью см. XII главу „Психологія“ В. Джемса, 2 изд. стр. 133—168.

удобству личной жизни, аналогичное съ стремленіемъ къ художественности въ творческой работѣ, боролось съ требованіями жертвы и долга, аналогичными съ гражданскимъ долгомъ искусства. Рѣдко дѣйствовали они вмѣстѣ, обыкновенно одно побѣждало другое. И когда побѣждали идеалы ума, мораль, тогда выходили блѣдныя или злобныя, малохудожественныя или антихудожественныя страницы. Тогда царила горячность момента, мелкіе расчеты или отчаянье, — все это вредныя, невозможныя для художественной работы состоянія. Наоборотъ, когда побѣждало стремленіе къ красотѣ индивидуальной жизни, тогда художественное творчество достигало наибольшей силы, тогда Гейне создавалъ свою любовную, историческую и личную, созерцательную лирику. И эти произведенія, лишенные какихъ бы то ни было моральныхъ идей, производятъ высокое художественное впечатлѣніе. Идеалы нравственности и общности мѣняются, гражданскія произведенія дѣлаются лишь историческими, но личная жизнь высокаго генія, художественно переработанная, остаётся вѣчно юною, близкой намъ ¹⁾....

На примѣрѣ Гейне молодой изслѣдователь лишній разъ иллюстрируетъ намъ ту истину, что нравственность (личная и общественная) „не является одной изъ сторонъ художественности, это элементъ совершенно самостоятельный, и даже, за рѣдкими исключеніями, когда мораль совершенно слилась съ личностью художника, нравственная работа, стремленіе удовлетворить свои общественныя, гражданскія, религіозныя идеалы лишь вредитъ художественности творчества, насилуя личность художника и заставляя его отвѣчать на запросы момента, творить еще во время переживанія” ²⁾.

¹⁾ Отчётъ „Кружка для изученія вопросовъ худ. творчества” при Сиб. гимназій К. Мая: „Отчетъ” гимназій за 1907/8 г. стр. 85—84.

²⁾ Id. 85.

Въ настоящее время никто уже, подобно Якушкину или Мякотину, не станетъ изъ Пушкина дѣлать либерала, противника правительства Николая I и самодержавія вообще. Такая „идеализація“ теперь не поможетъ. Напротивъ! Инициаторъ идеи „общественныхъ заведеній, подчинённыхъ надзору правительства“, съ преподаваніемъ исторіи „по Карамзину“, съ цѣлью формировація новаго поколѣнія въ духѣ государства; защитникъ правительственной цензуры; сторонникъ 25-лѣтняго рекрутства; ненавистникъ французской философіи XVIII вѣка; человекъ, замаравшій себя клеветой на Вольтера и Радищева, ликовавшій по поводу закрытія „Московского Телеграфа“ Н. Полевого,—вотъ какимъ рисуется теперь Пушкинъ того періода, когда онъ сталъ великимъ поэтомъ. Укоризны Мицкевича, увѣщанія Бестужева и Бѣлинскаго, воспоминанія Полевого и Панаева извѣстны всѣмъ и каждому ¹⁾. Но даже враги не могли не признать въ Пушкинѣ великаго поэта, гениальнаго художника.

Что же, привило въ конфликтъ его эстетическое чувство съ его „соціально-политическимъ убожествомъ“?— На этотъ вопросъ приходится отвѣтить только отрицательно. Мало найдётся художниковъ, которые съ такимъ сознаніемъ своего превосходства надъ людьми, божественности своей миссіи, съ такимъ упорствомъ отстаивали бы, какъ теперь любятъ выражаться, свое „право на самоопредѣленіе“. Презрѣніе къ „толпѣ“, „рабынѣ суеты“, насмѣшка надъ „гражданствованіемъ“ въ поэзіи, крайній индивидуализмъ и культъ соціально-политическаго индифферентизма во имя безцѣльнаго искусства— вотъ основные элементы міросозерцанія Пушкина, отлившагося и въ его поэзіи. Вы ищите въ творествѣ художника пользы для жизни, говоритъ онъ намъ, а не ви-

¹⁾ См. мою книгу: „Пушкинъ какъ эстетикъ“. Кіевъ 1909, стр. 22—56.

дите того, что оно стихійно и нецѣлесообразно, какъ сама природа, и что, какъ сама природа, оно имѣетъ только *причину*, но не *цѣль*. Я не знаю у Пушкина ничего лучше и глубже этихъ строфъ изъ „Родословной моего героя“:

„Зачѣмъ кружится вѣтръ въ оврагѣ,
Волнуетъ степь и пыль несётъ,
Когда корабль въ недвижной влагѣ
Его дыханья жадно ждётъ?
Зачѣмъ отъ горъ и мимо башенъ
Летитъ орёлъ, угрюмъ и страшенъ,—
На пень гнилой?—Спроси его!...
Зачѣмъ арапа своего
Младая любитъ Дездемона,
Какъ мѣсяцъ любитъ ночи мглу?—
Зачѣмъ, что вѣтру и орлу,
И сердцу дѣвы—нѣтъ закона!
Гордись,—таковъ и ты, поэтъ:
И для тебѣ закона нѣтъ!“...

Законы творчества не всегда совпадаютъ съ требованіями соціальной гигиены, какъ законы природы не всегда совпадаютъ съ требованіями цѣлесообразности: искать въ нихъ „смысла“—безсмысленно. Вотъ что не переставалъ повторять Пушкинъ всю жизнь и что здѣсь, уже не задолго передъ смертью, выразилось такъ красочно-ярко. Жалокъ художникъ, который гордится „полезностью“ своего искусства и въ этой полезности ищетъ самооправданія. Пушкинъ не таковъ: онъ не только сознаётъ свою бесполезность, но гордится ею. Подобно Гете и Гейне, онъ знаетъ, куда идётъ, и прекрасно понимаетъ, куда ему идти не слѣдуетъ. „Бунтъ и революція мнѣ никогда не нравились“, писалъ онъ кн. Вяземскому. „Никогда я не проповѣдывалъ ни возмущеній, ни революцій“,—повторялъ онъ въ письмѣ къ Дельвигу. И какъ вы думаете, чѣмъ объясняетъ онъ это?—„*Классъ*

писателей болѣе склоненъ къ умозрѣнію, нежели къ дѣятельности". „Поэтъ, живущій на высотахъ созданія, яснѣ видитъ, можетъ быть, то, что скрывается отъ взоровъ волнующей толпы" ¹⁾; „онъ вдохновенъ свыше и съ высоты взираетъ на жизнь" ²⁾).

Такъ и поняли внослѣдствіи великаго поэта всѣ тѣ, кто хотѣлъ его понять. Пушкинъ, писалъ кн. Вяземскій, „не могъ быть дѣйствующимъ политическимъ лицомъ: онъ былъ и выше и ниже этой роли" ³⁾). Вѣлинскій и Пыпинъ, въ сущности, только развили эту мысль. По мнѣнію перваго, Пушкинъ „не принадлежалъ исключительно ни къ какому ученію, ни къ какой доктринѣ, въ сферѣ своего поэтического міросозерпанія онъ, какъ художникъ по преимуществу, былъ гражданинъ вселенной, и въ самой исторіи, такъ же какъ въ природѣ, видѣлъ только мотивы для своихъ поэтическихъ вдохновеній, материалы для своихъ творческихъ концепцій". Еще точнѣ природу Пушкина, какъ художника, опредѣляетъ Пыпинъ. „Въ его поэтическомъ характерѣ, говоритъ критикъ, господствующей чертой было объективное художественное воззрѣніе, которое дѣлало ему въ поэзіи доступными самыми разнообразными стороны жизни, но въ практическомъ смыслѣ обозначалось извѣстнымъ безучастіемъ къ вопросамъ настоящей минуты" ⁴⁾). Иными словами: его совершенство, какъ художника, обуславливало его слабость, его ограниченность, какъ человѣка и гражданина.

Если сдѣлаемъ подстановку, и „объективное художественное воззрѣніе" замѣнимъ „эстетическимъ чувствомъ", а „безучастіе (хотя бы и только „извѣстное") къ вопросамъ настоящей минуты" назовемъ, по справедлив-

¹⁾ Пушкинъ III, 83.

²⁾ „Мицкевичъ".

³⁾ Кн. Вяземскій. Мицкевичъ о Пушкинѣ. „Рус. Арх.". 1873, стр. 1058.

⁴⁾ Пыпинъ. Характер. литер. мнѣній.

вости, „соціально-политическимъ убожествомъ”, — то окажется, что и въ Пушкинѣ искомага „конфликта” не было. Напротивъ: одно, т. е. „соціально-политическое убожество” явилось необходимымъ и естественнымъ слѣдствіемъ другого, т. е. высоко развитого эстетическаго чувства.

Дѣйствительно, Пушкинъ по натурѣ былъ прежде всего художникъ и притомъ великій художникъ. Въ міровой поэзіи найдется немного имёнъ, которыя въ этомъ отношеніи могли бы быть поставлены рядомъ съ именемъ Пушкина. Его универсальность, его необыкновенная способность перевоплощенія, его многогранность, поражающая разнообразіемъ своихъ цвѣтовъ, — та *гармонія*, примиряющая въ немъ всѣ противорѣчія жизни, въ которой Варнгагенъ фонъ Элизе видѣлъ существеннѣйшую черту генія Пушкина, — все это лишь слѣдствіе его необычайно ярко выраженной художественности.

О Пушкинѣ, по справедливости, можно сказать то же, что сказалъ Гейне о Шекспирѣ: его единство времени — вѣчность, его единство мѣста — земной шаръ, его единство дѣйствія — человечество, онъ — „всечловѣкъ”, по выраженію Достоевскаго. Но, какъ всегда бываетъ, именно въ этомъ совершенствѣ, какъ художника, заключалась его слабость, его ахиллесова пята, какъ чловѣка, и въ Пушкинѣ, какъ въ микрокосмѣ, мы наблюдаемъ тотъ процессъ постепеннаго перерожденія чловѣка въ художника, который свойственъ всѣмъ глубоко эстетическимъ натурамъ.

Во дни юности, когда его художественность не умѣла еще проявиться полно, политическія убѣжденія порой пересвѣщивали въ немъ эстетическое сознание, что ясно выразилось въ его гражданскихъ стихотвореніяхъ того времени. Онъ тогда „былъ молодъ и ожесточенъ”. Онъ былъ солидаренъ съ обществомъ въ его политическихъ стремленіяхъ и враждовалъ съ государствомъ, стѣснителемъ его „свободы”. Однако, и въ означенный періодъ

отличительное свойство художника не могло не сказаться въ Пушкинѣ, и онъ былъ только справедливъ, когда въ послѣдствіи, окидывая взоромъ прошлое, отрицалъ свое участіе въ дѣлѣ декабристовъ и даже пригодность къ какой бы то ни было революціонной „дѣятельности“. Это былъ не болѣе, какъ „умозрительный“ либерализмъ, ограничивавшійся лишь пѣніемъ „гимновъ“ отважнымъ „пловцамъ“: „поступки его не были сообщниками его словъ“, какъ писалъ ему Вяземскій ¹⁾. Не менѣе правы были и эти послѣдніе, когда, не смотря на всю близость къ нимъ „Аріона“, не считали возможнымъ поручить ему какую-либо иную, болѣе дѣятельную и болѣе ответственную роль. „Ихъ останавливало то же, что пугало“ Пушкина: „образъ его мыслей всѣмъ хорошо былъ извѣстенъ, но не было полного къ нему довѣрія“ ²⁾. Прозорливость декабристовъ достойна тѣмъ большаго удивленія, что, какъ теперь извѣстно, ихъ выборъ въ другихъ случаяхъ далеко не былъ обставленъ необходимыми предосторожностями, а между тѣмъ людей, равныхъ Пушкину по уму и образованности, было въ то время не такъ-то ужъ много.

Будущее оправдало осторожность декабристовъ въ отношеніи Пушкина. Время шло, художникъ все болѣе бралъ верхъ надъ человѣкомъ, и „краски чуждыя съ лѣтами спадали ветхой чешуей“. „Я чувствую, что силы мои развились совершенно, и чувствую, что могу творить“ ¹⁾,—такъ писалъ Пушкинъ, работая надъ „Борисомъ Годуновымъ“, въ полномъ сознаніи важности совершающагося внутри его процесса. Это былъ какъ разъ тотъ внутренній переворотъ, о которомъ говоритъ Пыпинъ. Политическія убѣжденія все болѣе уступали мѣсто

¹⁾ Акад. изд. писемъ Пушкина 356.

²⁾ См. *Л. Майкова*. Пушкинъ.

художественному созерцанию, субъективизмъ объективности, гражданскіе мотивы—въчпымъ и общечеловѣческимъ. Этотъ внутренній переворотъ, происходившій на протяжении конца 1823—1826 гг., естественно завершается признаніемъ полной свободы искусства, формулированной въ опредѣлённую эстетическую теорію, разрывомъ съ обществомъ и примиреніемъ съ государствомъ, когда Пушкинъ окончательно провозгласилъ свое „declaration of rights“ поэта и „гражданина“ въ знаменитомъ стихотвореніи „Изъ VI Пиндемонте“:

„Не дорого цѣню я громкія права,
Отъ коихъ не одна кружится голова.
Я не ропщу о томъ, что отказали боги
Мнѣ въ сладкой участи оснашивать налоги,
Или мѣшать царямъ другъ съ другомъ воевать;
И мало горя мнѣ,—свободно ли печать
Морочить олуховъ, или чуткая цензура
Въ журнальныхъ замыслахъ стѣсняетъ балагура.
Все это, видите ль, „слова, слова, слова“!...
Иныя, лучшія мнѣ дороги права,
Иная, лучшая потребна мнѣ свобода...
Зависѣть отъ властей, зависѣть отъ народа—
Не все ли мнѣ равно? Богъ съ ними!.. Никому
Отчёта не давать; себѣ лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совѣсти, ни помысловъ, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здѣсь и тамъ,
Дивясь божественнымъ природы красотамъ,
И предъ созданьями искусствъ и вдохновенья
Безмолвно утонать въ восторгахъ умиленья—
Вотъ счастье, вотъ права!...”

Когда послѣ Пушкина обращаешься къ эстетическимъ и особенно общественно-политическимъ воззрѣні-

ямъ другого нашего великаго писателя—Гоголя, то набредаешь на что-то весьма знакомое. И неудивительно. „Прекрасный сонъ”, который, по собственнымъ словамъ, ему удалось видѣть въ жизни въ лицѣ Пушкина, оставилъ неизгладимое впечатлѣніе на всю его духовную жизнь. „Моя жизнь, мое высшее наслажденіе умерло съ нимъ—писалъ Гоголь,—получивъ извѣстіе о смерти поэта. Когда я творилъ, я видѣлъ передъ собой только Пушкина. Ничто мнѣ были всѣ толки, я плевалъ на презрѣнную чернь; мнѣ дорого было его вѣчное и непреложное слово. Все, что есть у меня хорошаго, всѣмъ этимъ я обязанъ ему”.

То, что было добыто впоследствии анализомъ взаимоотношеній этихъ двухъ гигантовъ русскаго слова, подтвердило показаніе Гоголя о громадномъ вліяніи на него Пушкина, какъ въ хорошую, такъ и въ дурную сторону. Но, какъ справедливо было замѣчено критиками, оно лишь развило и довершило то, что составляло, въ сущности, природную особенность душевнаго склада Гоголя, какъ художника и человѣка. Это ясно уже изъ того, что, не смотря на отрезвляющее вліяніе Пушкина, Гоголь былъ и остался навсегда моралистомъ и мистикомъ, и это наложило своеобразный отпечатокъ на его взгляды даже тамъ, гдѣ они совпадаютъ со взглядами Пушкина.

Общественно-политическій „коранъ” того и другого, въ сущности, одинаковъ: различіе лишь количественное. Особенно ярко сказался Гоголь въ этомъ отношеніи, какъ извѣстно, въ „Выбранныхъ мѣстахъ изъ переписки съ друзьями”, — книгѣ, вызвавшей такое негодованіе Бѣлинскаго. „Проповѣдникъ кнута, апостолъ невѣжества, поборникъ обскурантизма и мракобѣсія, панегиристъ татарскихъ нравовъ”⁴⁾... такъ привѣтствовалъ автора „гнус-

4) *Бѣлинскій. Письмо къ Гоголю 13.*

ной книги" великій критикъ - публицистъ, не безъ остроумія совѣтуя ему продолжать благоразумно „упиваться созерцаніемъ божественной красоты самодержавія"... только изъ своего „прекраснаго далека", ибо „вблизи-то оно не такъ красиво и не такъ безопасно" 1). И дѣйствительно, хотя никто не усумнится теперь, что эта книга была для Гоголя „душевымъ дѣломъ", плодомъ его глубокой искренности и тоски по идеалу, но—защита крѣпостного права и пароднаго невѣжества, апологія „самодержавія, православія и народности"—что это, какъ не проявленіе самаго крайняго „соціально-политическаго убожества"?!

И, однако, оно уживалось въ Гоголѣ съ необычайно высоко развитымъ эстетическимъ чувствомъ, не вызывая никакого „конфликта". А рядомъ съ этимъ мы снова наблюдаемъ въ великомъ писателѣ то сознаніе предназначеннаго ему свыше пути, не допускающее никакого отклоненія въ сторону, ни малѣйшаго компромисса, которое такъ отличаетъ всегда истиннаго художника. „Увы! это неотразимая истина, писалъ онъ въ статьѣ о Пушкинѣ, повторяя слова своего великаго учителя, что чѣмъ болѣе поэтъ становится поэтомъ, чѣмъ болѣе изображаетъ онъ чувства, знакомыя однимъ поэтамъ, тѣмъ замѣтнѣй уменьшается кругъ обступившей его толпы, и наконецъ такъ становится тѣсенъ, что онъ можетъ перечестъ по пальцамъ всѣхъ своихъ истинныхъ цѣнителей" 2).

Удивительно ли это?—Нисколько. Толпѣ не понятъ „высокаго, глубокаго произведенія, заключеннаго во внутренней, неприступной поэзіи": „грубое, нестрое убранство"—вотъ на что „обыкновенно заглядывается толпа" 3).

1) *Id.* 15.

2) *Гоголь* IX, 232.

3) *Г.* 231.

Идеалъ Гоголя—великій Пушкинъ. „Обнять во всей полнотѣ внутреннюю и внѣшнюю жизнь—удѣлъ генія всемірнаго”¹⁾, ибо геній „обширенъ и многостороненъ”²⁾. „Ему—говорить онъ о Пушкинѣ—ни до кого не было дѣла. Онъ заботился только о томъ, чтобы сказать однимъ одарѣннымъ поэтическимъ чутъёмъ: „Смотрите, какъ прекрасно твореніе Божіе.”—и, не прибавляя ничего больше, перелетать къ другому предмету затѣмъ, чтобы сказать также: „Смотрите, какъ прекрасно Божіе твореніе”!

Самъ Гоголь инстинктивно сторонился всякой политики: „жизнь политическая—писалъ онъ Прокоповичу—жизнь вовсе противоположная смиренной художнической”³⁾. Очень рано почувствовалъ онъ, что его ждётъ великое предназначеніе и „высокія начертанія”⁴⁾, что онъ совершитъ что-то такое, „чего не дѣлаетъ обыкновенный человѣкъ”⁵⁾. „Кто-то незримый” писалъ передъ нимъ „могущественнымъ жезломъ”⁶⁾, и онъ не боялся борьбы: онъ зналъ, что потомки „съ глазами, влажными отъ слезъ, произнесутъ примиреніе его тѣни”⁷⁾.

Итакъ, если „соціально-политическое убожество” не помѣшало Гоголю быть великимъ геніемъ-художникомъ, то все же—гдѣ кроются его причины? Современная наука ставитъ этотъ вопросъ на болѣе широкое основаніе, и результаты такой постановки вполне совпадаютъ съ тѣми выводами, къ которымъ пришли Брандесъ и Пылинъ. „Генію—говоритъ проф. Овсяннико-Куликовскій—трудно быть хорошимъ обывателемъ, потому что онъ во

1) Ib. 78.

2) X, 73.

3) Письма I, 421.

4) Ib. 89.

5) Ib. 388.

6) Ib. 415.

7) Ib. 416.

власти своихъ интуицій, которыя уносятъ его далеко въ сторону отъ окружающей среды, хотя бы она и была главнымъ объектомъ его думъ и его творчества. Онъ видитъ жизнь сквозь призму своихъ идей, и это очень хорошо для созданія „философій“ жизни, но очень скверно для непосредственнаго, активнаго или пассивнаго участія въ ней... Гений по самой сути своей въ извѣстной мѣрѣ и въ нѣкоторомъ смыслѣ есть существо „антиобщественное“: онъ слишкомъ *личностъ*, чтобы уживаться въ человѣческомъ стадѣ, и слишкомъ принадлежитъ человечеству, чтобы всецѣло отдаться опредѣленному цѣлому, ограниченному во времени и пространствѣ”¹⁾.

Вотъ это-то „антиобщественное настроеніе въ психикѣ генія“, по мнѣнію его, и „проявлялось у Гоголя съ особливою силою и яркостью, почти съ властью инстинкта“. Однимъ изъ главныхъ препятствій къ осуществленію „общественной стоимости“ и являлась, помимо всего прочаго, его гениальность, или, точнѣе, тѣ особенности гениальнаго уклада личности, которыя мѣшаютъ человѣку быть „хорошимъ обывателемъ“, быть надлежащимъ дѣятелемъ жизни, сформироваться въ величину общественную, имѣющую свое опредѣленное мѣсто и значеніе въ соціальной средѣ”²⁾. Правда, проф. Овсяннико-Куликовскій говоритъ не о гениі - художникѣ, а о гениі вообще. Но вѣдь гениі - художникъ есть лишь разновидность гениальности и при томъ такая разновидность, въ которой, въ силу специальныхъ причинъ, характерныя особенности рода достигаютъ полноты проявленія.

4.

Можно было бы безъ конца продолжать наше пере-

1) *Овсяннико-Куликовскій*. Гоголь 154.

2) *Id.* 159.

численіе геніевъ - художниковъ, въ которыхъ, рядомъ съ высоко развитымъ эстетическимъ чувствомъ, почти всегда, съ большей или меньшей опредѣленностью, выступаетъ, какъ его слѣдствіе, „соціально-политическое убожество”.

Оставляя въ сторонѣ древность съ величайшимъ представителемъ ея „соціально-политическаго убожества” и вмѣстѣ съ тѣмъ величайшимъ художникомъ—Гомеромъ ¹⁾, я укажу прежде всего на геніальнѣйшаго поэта средневѣковья—Данте, этого мечтателя-утописта, посвящагося съ идеей самодержавной монархіи, показавшаго свою полную неспособность къ активной политической дѣятельности и подъ конецъ пришедшаго къ выводу, что единственный путь къ истинѣ—образовать „партію изъ самого себя”,—поэта, который, по словамъ его же соотечественника, „будучи приверженцемъ то гвельфовъ, то гибеллиновъ, искалъ повсюду,—въ папѣ, въ императорѣ, въ итальянскомъ государѣ, то вооруженную силу, то нравственную мощь, то національнаго генія, способнаго осуществить его желанія” ²⁾.

Говоря о Данте, нельзя не вспомнить его младшаго современника и ученика Петрарку, который, но выраженію Корелина, „любилъ свободу и служилъ деспотизму, чтобы избавиться отъ анархіи” ³⁾, ибо, какъ всякій художникъ, и въ области политики остался поэтомъ: мнѣнія котораго диктовались минутнымъ настроеніемъ и который прежде всего дорожилъ свободой своего творчества ⁴⁾. „Твои заботы для меня не новость,—писалъ онъ Боккаччо въ 1367 г.,—но ты не бойся за меня, хотя бы

¹⁾ См. освѣщеніе Гомера съ этой стороны въ популярной русской книгѣ г. Козана: „Очерки по исторіи древнихъ литературъ”.

²⁾ *Пинто*. Исторія національной литературы въ Італіи XI.

³⁾ *М. Корелинъ*. Очерки итальянскаго Возрожденія. М. 1896 („Петрарка, какъ политикъ”) стр. 159.

⁴⁾ *Mexières*. Pétrarque. P. 1868, p. 220 ss.; *Geiger*. Petrarca. Leipzig 1874, S. 127 ff.

другимъ и могло казаться, что я испытываю тяжелое иго: не было въ свѣтѣ человѣка болѣе свободнаго, чѣмъ я, и я могъ бы поручиться, что такъ будетъ и впредь, если вообще можно поручиться за будущее; не въ старости учаться мнѣ рабству. Я говорю о свободѣ духа, ибо по отношенію къ тѣлу и другимъ вещамъ поневолѣ приходится служить сильнѣйшимъ. Но я не знаю, какое иго тяжелѣе, иго ли одного, которое несу я, или многихъ, какое испытываешь ты: полагаю, что тираннія одного легче, чѣмъ тираннія народа (флор. демократіи). Если бы я не былъ всегда и всецѣло свободенъ, я бы умеръ, либо вѣлъ скучную, печальную жизнь, а ты знаешь, да и всѣмъ извѣстно, что я всегда въ прекрасномъ расположеніи духа”¹⁾.

Петрарка, впрочемъ, въ этомъ отношеніи, какъ извѣстно, мало чѣмъ отличается отъ другихъ гуманистовъ его и ближайшаго къ нему времени. Одинъ изъ нихъ, Пикко делла Мирандола, писалъ своему другу: „Я предпочитаю мою комнату, занятія, книги, душевный покой— всѣмъ царскимъ дворцамъ, всей политикѣ и всѣмъ важнымъ отличіямъ и потѣхамъ”, и это—девизъ всѣхъ гуманистовъ. „Итальянскій гуманизмъ аристократиченъ,— говоритъ ак. Веселовскій; обособленность интеллектуальной среды, сознание высокихъ цѣлей должны были поднимать самосознаніе мыслителя, поэта, эгоизмъ личности, сторонившейся отъ толпы въ цѣляхъ преуспѣянія и наивной надежды, что перерожденіе человѣка пересоздастъ и общество. Пусть такая индивидуальность станетъ лицомъ къ лицу съ прямыми общественными задачами, она отдастъ ему свои знанія, вернѣтъ толпѣ симпатіи, потому что плодомъ ея эгоистическаго воспитанія былъ культъ человѣка, понятаго всецѣло; это обогатило поня-

¹⁾ *Petrarca. Senilia VI, 2* (въ изложеніи Веселовскаго: „Вокзалъ” II, 198).

тіе христіанскаго альтруизма. Движеніе реформы не вышло изъ гуманизма, но рѣшилось отчасти его силами" 1).

Впослѣдствіи Веселовскій еще опредѣленнѣе сталъ на эту точку зрѣнія и едва ли не переоцѣнилъ значеніе гуманистовъ въ этомъ отношеніи. Признавая по прежнему, что „эгоистическій аристократизмъ самодовлѣющей мысли—идеаль гуманиста эпохи Возрожденія”, онъ, однако, въ этомъ эгоистическомъ аристократизмѣ готовъ видѣть нѣчто безусловно положительное въ общественномъ смыслѣ: „Пусть онъ антисоціаленъ по замыслу, онъ соціаленъ по результатамъ, ибо не въ одномъ лишь просвѣтленіи сердца источникъ міровой скорби, но и въ одиночествѣ ума, вызвавшего на борбу гётевскаго „Духа земли”; общая почва—индивидуальность, не нанедная признанія или разувѣрившаяся въ его возможности, въ поддержкѣ и сочувствіи другихъ. Разладъ если не устранится, то ослабѣетъ съ умственной аристократизаціей массы, т. е. съ приростомъ и индивидуализаціи въ гётевскомъ смыслѣ слова, когда единичная личность почувствуетъ себя весёлой и счастливой, въ цѣломъ”. Возражая Нестору Котляревскому, усматривающему прогрессъ въ пониженіи индивидуализма, которое поведѣтъ, по его мнѣнію, къ ослабленію антисоціальнымъ чувствамъ и къ росту демократизаціи общества, что „есть вмѣстѣ съ тѣмъ и аристократизація массы”, Веселовскій склоненъ видѣть прогрессъ въ противоположномъ—въ аристократизаціи массы путемъ поднятія индивидуальностей" 2).

Думается, что въ этомъ спорѣ противники опериро-

1) *Веселовскій*, Вокзалю II, 629.

2) *А. Н. Веселовскій*, Рецензія на книгу Н. Котляревскаго „Міровая скорбь въ копцѣ прошлаго и началѣ нашего вѣка” СПб. 1898; Оттискъ изъ „Извѣстій Импер. Академіи Наукъ” 1899 г.

вали съ двумя различными понятіями такъ, какъ будто рѣчь шла объ одномъ. Весь вопросъ именно въ томъ, какое содержаніе вкладывается въ понятіе „прогресса“. Если это прогрессъ культурный, прогрессъ духовной жизни, то, конечно, Веселовскій правъ, считая идеаломъ его „аристократизацію массы путёмъ поднятія индивидуальностей“. Но онъ ошибается, когда утверждаетъ, что съ аристократизаціей массы въ такой формѣ разладъ личности съ массой, если не устранится, то ослабѣтъ. Это невозможно уже потому, что вмѣстѣ съ *аристократизаціей массы* будетъ по прежнему и даже еще интенсивнѣе совершаться *аристократизація личности*, которая есть ничто иное, какъ все бѣльшая ея *индивидуализація*, и такимъ образомъ разладъ личности съ массой въ будущемъ не только не устранится и не ослабѣтъ, но даже увеличится. Самъ Веселовскій однажды, объясняя, почему „большіе поэты становятся рѣже“, причину этого явленія указалъ въ томъ, что „мы слишкомъ пережили врозь наши требованія суггестивности, выросли и стали личнѣе, разнообразнѣе; моменты объединенія наступаютъ лишь съ эпохами успокоеннаго, отложившагося въ общемъ сознаніи жизненнаго синтеза“¹⁾. И это отчасти вѣрно. И именно потому Веселовскій и ошибается, смѣшивая понятія *прогресса культурнаго* и *прогресса соціальнаго*, отождествляя ихъ. Прогрессъ *духовной* жизни отнюдь не ведётъ къ прогрессу *общественной* жизни, какъ и обратно. Какъ разъ напротивъ: идеалъ соціальнаго прогресса, т. е. пониженіе антисоціальныхъ чувствъ и ростъ демократизаціи общества, какъ совершенно справедливо указывалъ Н. Котляревскій, есть ничто иное, какъ именно пониженіе индивидуализма, иначе—культурный регрессъ, регрессъ духовной жизни. Отсюда ясно, что эгоисти-

¹⁾ Id. Изъ введенія въ историч. поэтику. „Ж. М. Н. П.“ 1894 май ч. 293, стр. 42.

чекій аристократизмъ самодовлѣющей личности, этотъ идеаль гуманиста эпохи Возрожденія, *antisocialenz* не только по замыслу, но и по результатамъ.

То, что сказано о раннемъ Возрожденіи, еще болѣе справедливо относительно такъ наз. Hoch-Renaissance'a. „Почему Возрожденіе, при всей своей поразительной энергіи, кромѣ чудесъ искусства, не создало ничего великаго въ области политическихъ учреждений?—спрашиваетъ М. Tabacchini. Почему оно исчерпало себя, не оставивъ позади себя ничего, кромѣ поэмъ, картинъ и статуй? Почему Италия вышла изъ него еще болѣе несчастной, рабской и еще болѣе испорченной?—Главную причину этого важнѣйшаго въ исторіи Італіи явленія, заключающую въ себѣ многія другія, онъ справедливо указываетъ въ томъ, что Возрожденію недоставало высокой моральной идеи, могущей направить къ одной достойной цѣли усилія столькихъ талантовъ, ему недоставало представленія объ одномъ великомъ отечествѣ, которое могло бы сдѣлать производительными въ области фактовъ тѣ силы, что терялись въ безплодной дѣятельности ума: эти поколѣнія, воспитанныя на изяществѣ, не имѣли чувства силы, которое рождаетъ дѣйствіе,—высшую цѣль стремленій, которая облагородила бы произведенія таланта¹⁾.

1) М. Tabacchini. Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, condotto sul codice Vaticano Urbinate 1270, con nuove note e commentario di Gaetano Milanesi. Roma 1890. Prefazione, p. XVII: „Perché il rinascimento, con tanto splendore di conati, oltre i miracoli dell'arte, non produsse nulla di grande nelle istituzioni politiche? Perché si consumò senza lasciare dietro di sé altro che poemi, quadri e statue? Perché l'Italia ne uscì più misera, più serva, più corrotta? Fra le molte ragioni che si potrebbero addurre di questo fatto capitalissimo nella nostra storia, ci fermiamo a questa sola che ne comprende molte altre. Al rinascimento mancò un'alta idea morale che facesse mirare ad un fine degno l'opera di tanti ingegni, mancò il concetto d'una patria grande che rendesse operative

Все, что известно намъ о людяхъ Возрожденія, только подтверждаетъ это мнѣніе. Въ большей или меньшей степени всѣ художники того времени страдали отсутствіемъ активности и общественно-политическимъ индифферентизмомъ, какъ его неизбежнымъ слѣдствіемъ. „Признаюсь откровенно, писалъ Аріосто герцогскому секретарю,—я не созданъ для того, чтобы управлять другими; для этого я слишкомъ мягокъ, и мнѣ не хватаетъ рѣшимости отказать кому-нибудь въ просьбѣ”. Въ письмѣ къ самому герцогу онъ снова указывалъ на этотъ недостатокъ своего характера—„слишкомъ большое добросердечіе”, въ которомъ его упрекали въ Кастельнуово. Но это добросердечіе и мягкость были, въ сущности, отсутствіемъ активности и самой потребности въ ней, которыя парализовались эстетическимъ отношеніемъ къ дѣйствительности, „чувствомъ художественной равноцѣнности”. Миръ его творческихъ созерцаній, какъ всякаго великаго художника, это—„горная вершина, куда взбираются одни знатные туристы, но куда не проникаетъ ни звука отъ страждущаго человѣчества”¹⁾.

Великіе живописцы Возрожденія какъ бы завершаютъ собой этотъ эстетизмъ и обусловливаемый имъ общественно-политическій индифферентизмъ эпохи торжества Красоты. „Тотъ добрый человѣкъ, увѣрявшій, что я не государственный человѣкъ, совершенно правъ, и сказалъ только совершенную истину. Если бы только мои дѣла въ Римѣ причиняли мнѣ такъ же мало заботъ, какъ дѣла государства”! Такъ писалъ своему племяннику

nel campo dei fatti le forze che si perdevano nelle vane speculazioni. Quelle generazioni educate all'eleganza non avevano il sentimento della forza che produce l'azione, un fine alto da raggiungere che nobilitasse i prodotti dell'ingegno”.

¹⁾ К. Гандеръ. Народно-эпическое творчество и поэтъ-художникъ. „Вопросы теоріи и псих. творчества”. Т. II, вып. 1. Спб. 1909, стр. 169.

Микель-Анджело. Правда, онъ принималъ участіе въ защитѣ своего родного города во время осады Флоренціи папой Климентомъ VII. Но, увы,—тайкомъ, незамѣтно отъ согражданъ, этотъ неисправимый художникъ убѣгалъ работать надъ знаменитой впоследствии статуей Лоренцо Медичи—изъ той же самой фамиліи, къ которой принадлежалъ и папа. Если бы народъ засталъ его за этимъ занятіемъ, онъ, безъ сомнѣнія, убилъ бы его; но, прибавляетъ его біографъ, Микель-Анджело „отдѣлялъ искусство отъ политики и вѣчныя идеи отъ временныхъ страстей“.

Даже Рафаэль, по природѣ своей столь добрый и отзывчивый, столь доступный чувству благодарности, не могъ остаться вѣренъ Урбинскому дому, которому онъ обязанъ былъ могущественнымъ покровительствомъ, оказаннымъ ему въ Римѣ. Въ то самое время, какъ Юанна Роверская, та самая принцесса, которая поручила попеченіямъ своихъ римскихъ друзей юнаго художника, покидая свои умбрійскія горы, отправилась, въ качествѣ просительницы, умолять о помощи противъ похитителя владѣнія ея отцовъ,—Рафаэль, увы, писалъ картины, которыя должны были служить дипломатическими подарками и вознагражденіемъ иностраннымъ государямъ за содѣйствіе грабителямъ! ¹⁾.

Едва ли не величайшимъ представителемъ „соціаль-

¹⁾ *Félix Clément. Histoire abrégée des beaux-arts. P. 1887, p. 364: „Raphaël lui-même, si naturellement bon et ouvert à la reconnaissance, ne paraît pas-êtré resté fidèle à la maison d'Urbain à laquelle il devait le patronage puissant qui l'avait suivi à Rome. Hélas! pendant que Jeanne de la Rovere, la même princesse qui avait recommandé à ses amis de Rome le jeune artiste, quittant ses montagnes de l'Ombrie, venait en suppliante implorer des secours contre l'usurpateur du domaine de ses pères, Raphaël peignait les tableaux qui devaient servir de cadeaux diplomatiques et payer la complicité des princes étrangers avec les spoliateurs!“*

но - политическаго убожества" не только этой эпохи, но и всѣхъ времёнъ и народовъ вообще,—былъ знаменитый Леонардо да Винчи. Исторія не можетъ указать такого же другого великаго имени съ подобнымъ же проявленіемъ непримѣрнаго индифферентизма въ вопросахъ общественно-политическаго свойства, какой только можно себѣ вообразить. Но именно потому я считалъ бы излишнимъ останавливаться на этомъ общеизвѣстномъ фактѣ, всегда составлявшемъ предметъ искренняго изумленія всѣхъ изслѣдователей жизни и творчества величайшаго генія Италіи. О нёмъ достаточно здѣсь упомянуть въ дополненіе къ тому, что сказано о другихъ художникахъ Возрожденія ¹⁾).

Въ области поэзіи величайшимъ представителемъ „соціально-политическаго убожества" въ эпоху Hoch-Renaissance'a былъ несомнѣнно Шекспиръ, этотъ великанъ міроваго творчества. Извѣстно, что наиболѣе ярко оно выразилось въ драмѣ „Коріоланъ", „мораль" которой еще Газлитъ характеризовалъ въ такихъ словахъ: „Всѣ нравственныя правила Коріолана въ драмѣ сводятся къ одному: у кого мало, у того должно быть еще меньше, а у кого много, тотъ долженъ взять все, остающееся отъ другихъ. Народъ бѣденъ; поэтому онъ долженъ голодать. Онъ рабъ; поэтому надо его бить. Онъ заваленъ трудомъ; поэтому съ нимъ надо обращаться какъ съ вьючными животными. Онъ невѣжественъ; поэтому не должно допускать въ немъ сознанія, что онъ нуждается въ пищѣ, въ одѣждѣ, въ отдыхѣ, что онъ порабощенъ, притѣсненъ и несчастенъ" ²⁾. А Вальтеръ Беджготъ, цитируя сцену изъ „Генриха VI", гдѣ Джорджъ Бевисъ и

¹⁾ Къ этому вопросу, во всей его полнотѣ, я вернусь въ обѣщанномъ изслѣдованіи, посвященномъ специально Леонардо да Винчи и его эстетикѣ, какъ только закончу свою „Методологію".

²⁾ Characters of Shakespeare's Plays. 1818, p. 74.

Джонъ Голландъ бесѣдуютъ о государственныхъ дѣлахъ. приходитъ къ такому заключенію: „Публика, которая была *vide* прониклась бы смысломъ этой сцены, никогда не повѣрила бы въ благотворность всеобщаго права голосованія. Она сознавала бы, что существуетъ въ мірѣ глухость, а разъ человѣкъ дошелъ до этого глубокаго понятія, вы можете положиться на него на будущее время... Авторъ Коріолана никогда не вѣрилъ толпѣ, старался и другихъ предостеречь отъ этого. По это политическое убѣжденіе не было еще у Шекспира самое сильное. У него были еще два убѣжденія, болѣе или столь же сильныя. Первое,—чувство преданности къ старинной конституціи страны; не потому, что она хороша, а потому что она уже существуетъ... Вторая особенность, которую мы приписываемъ его политическому убѣжденію, это—недовѣріе къ среднему классу. Мы боимся, что онъ имѣлъ дурное мнѣніе о купцахъ. Вы вообще замѣтите, что вездѣ, гдѣ упомянуть „гражданинъ“, онъ дѣлаетъ или говорить что-нибудь глупое” 1).

Неудивительно, что, когда Левъ Толстой подошелъ къ великому драматургу съ точки зрѣнія морально-общественныхъ идеаловъ, онъ увидѣлъ въ немъ то же „соціально-политическое убожество“, какое бросалось въ глаза многимъ задолго до него. „Дѣятельность во что бы то ни стало, отсутствіе всякихъ идеаловъ, умеренность во всемъ и удержаніе разъ установленныхъ формъ жизни, и цѣль оправдываетъ средства”,—вотъ какую проповѣдь находитъ Толстой у Шекспира 2). „Содержаніе пьесъ Шекспира, какъ это видно по разъясненію наибольшихъ его хвалителей, есть самое низменное, пошлое міросозерцаніе, считающее внѣшнюю высоту силь-

1) *Walter Bagehot. Estimates of some Englishmen and Scotchmen* 257 ss.

2) *Л. Толстой. О Шекспирѣ и о драмѣ* 64.

ныхъ міра дѣйствительнымъ преимуществомъ людей, презирающее толпу, т. е. рабочій классъ, отрицающее всякія, не только религіозныя, но и *гуманитарныя стремленія*, направленные къ измѣненію существующаго строя”¹⁾.

б.

Повторяю, можно было бы безъ конца продолжать это перечисленіе великихъ художниковъ—представителей „соціально-политическаго убожества”. Но въ этомъ нѣтъ нужды. Взятые примѣры вовсе не самые разительныя. Говорить ли о Лопе де Вега и Камьдеронѣ, Шатобрианѣ, Ламартинѣ и нѣмецкихъ романтикахъ, о Ленау и Леопарди, Виньи и Мюссе, Ницше и Уайльдѣ, Ибсенѣ и Гауптманѣ, Метерлинкѣ и Д’Аннуцио, Тургеневѣ и Гончаровѣ, Достоевскомъ и Л. Толстомъ, Чеховѣ и Л. Андреевѣ?... И кого могутъ противопоставить имъ какъ великихъ художниковъ, бывшихъ одновременно активными политическими дѣятелями или, по крайней мѣрѣ, людьми съ „широкими-соціальными симпатіями”?

Не укажутъ ли на Шиллера, который, начавъ съ революціонныхъ рѣчей, подъ конецъ, подобно Толстому, пришелъ къ проповѣди нравственнаго самоусовершенствованія, какъ единственнаго залога свободы,—Шиллера, который въ то самое время, какъ французское законодательное собраніе даровало ему, какъ другу чело-вѣчества, званіе гражданина, писалъ, что ему „противны эти презрѣнные живодеры” и „безразсудныя головы”, какъ называлъ онъ членовъ Конвента? Или Байрона, этого, по выраженію одного изъ русскихъ критиковъ-публицистовъ, „типическаго нигилиста-отрицателя”, у котора-

1) Іd. 65.

го „не было никакихъ опредѣленныхъ убѣжденій” и „никакого опредѣленнаго идеала”¹⁾, и который самъ сказалъ о себѣ, что, если бы всюду царила республика, онъ вѣроятно сдѣлался бы монархистомъ? Или, можетъ быть Шелли, который, по словамъ того же критика, подобно Байрону, „приближался въ своихъ представленіяхъ объ идеальномъ обществѣ скорѣе къ анархизму, чѣмъ къ социализму—не потому, что сознательно предпочиталъ первый второму, а потому, что его по существу аристократическая натура инстинктивно тяготѣла къ индивидуалистической, а не коллективистической организаціи социальныхъ отношеній”²⁾? Или, наконецъ, нашего Лермонтова, этого русскаго Байрона, съ его поэзіей мрачнаго пессимизма и отрицанія, съ его культомъ крайняго индивидуализма?

Не станутъ ли утверждать, что „соціально-политическое убожество”—достояніе лишь безпочвенныхъ романтиковъ, витающихъ въ заоблачныхъ сферахъ, но чуждо художникамъ-реалистамъ, трезво наблюдающимъ окружающую дѣйствительность? Пусть Шатобрианъ чуждъ „широкихъ социальныхъ симпатій”, подобно Ламартину, Мюссе и Гейне. Но, скажутъ, „могъ ли проникнуться научными или общественными интересами человекъ, всецѣло увлеченный собственными безпорядочными грезами, своими сердечными тревогами и чаяніями, благоговѣвшій передъ подробностями своего внутреннего бытія, воздававшій особый культъ своей индивидуальности”? Подобныя субъективныя натуры не въ силахъ долго держаться въ тѣхъ сферахъ, гдѣ ихъ собственное я должно ступшевытаться и отходить на задній планъ”³⁾. Пусть Готье заявлялъ, что онъ „ни красенъ, ни бѣлъ,

1) *Фриче*. Очерки по ист. зап.-свр. лит. 121.

2) *Id.* 124.

3) *Шаховъ*. Очерки литературнаго движенія 29.

и даже не трехцѣтень”, что онъ „только тогда узнаётъ о революціяхъ, когда пули разбиваютъ его окна”, а Флоберъ говорилъ, что онъ „не хочетъ принадлежать ни къ какой корпораціи, не хочетъ быть членомъ никакой академіи, не хочетъ принадлежать ни къ какому обществу или ассоціаціи”, что онъ „ненавидитъ стадность, правила, все, подгоняющее людей подъ одну мѣрку”¹⁾. Но, можетъ быть, подобное „соціально-политическое убожество”, дѣйствительно, чуждо истиннымъ „реалистамъ”?

Это сомнѣніе легко разрѣшается, если вспомнить хотя бы Бальзака и Золя. „Изъ его теоріи нравственности, говоритъ Тэнъ о первомъ,—вытекаетъ его политика. Какъ всё тѣ, которые имѣютъ скверное мнѣніе о человѣкѣ, онъ абсолютистъ²⁾. Когда въ обществѣ видишь только страсти, естественно эгоистичныя и взаимно враждебныя, то понятно, что будешь искать всемогущей руки, которая бы ихъ сдерживала и сдавливала... Бальзакъ ненавидитъ и презираетъ наше демократическое общество и при всякомъ удобномъ случаѣ раздражается бранью, иногда черезчуръ грубою, на конституцію съ двумя палатами. Онъ сожалѣетъ, что Карлъ X не успѣлъ въ своемъ *сoup d'état*: это—самое проищательное и спасительное предпріятіе, когда-либо предпринятое монархомъ для счастья своихъ подданныхъ”³⁾. „Его религія является только формою его абсолютизма,—повторилъ за Тэнномъ современный критикъ,—и объясняется тѣмъ представленіемъ, которое онъ имѣетъ о человѣкѣ, какъ существѣ, въ основѣ своей, очень плохомъ, эгоистичномъ, алчномъ,

1) *Flober. Correspondance* II, 368.

2) См. „*Médecin de campagne*”, „*Curé de Village*”, „*Maison Nucingen*”, „*Préface générale*” etc.

3) *Тэнъ. Критическіе опыты* 138.

природное животное чувство котораго должно удерживаться только страхомъ возмездія" ¹⁾).

Не замѣчательно ли также, что никто другой, какъ именно будущій родоначальникъ натурализма въ литературѣ и теоретикъ „экспериментальнаго романа“, Эмиль Золя, выступая на литературное поприще строгимъ эстетикомъ, ясно сознавалъ, что его „искусство есть отрицаніе общества, есть утвержденіе индивидуума, внѣ всякихъ правилъ и всякихъ общественныхъ необходимостей“? ²⁾).

Правда, завершая свою писательскую карьеру, Золя неожиданно для всѣхъ превратился въ оптимистически настроеннаго моралиста и даже въ общественнаго дѣятеля, вмѣшавшагося въ темное дѣло Дрейфуса. Правда, за одно это выступленіе критики - публицисты готовы простить ему всѣ прегрѣшенія—прежде всего то, что онъ „поздно окунулся въ политическую борьбу“, находя, что, „если бы изъ тысячи писанныхъ имъ страницъ сохранился только газетный листъ съ его знаменитымъ „J'accuse“, одинъ этотъ документъ обезпчилъ бы за нимъ право на благодарность Франціи“ ³⁾).

Однако, сущность воззрѣній Золя отъ этого не мѣняется, и ужъ если самъ Золя своими послѣдними произведеніями не могъ заставить думать о немъ иначе, чѣмъ прежде, тѣмъ менѣе удастся это гг. публицистамъ. Жюль Леметръ справедливо назвалъ Ругонъ-Макаровъ—пессимистической эпопеей животной стороны человѣческаго существа. А характеристика Золя, сдѣланная Пелисье, ясно показываетъ, что въ основѣ своей его міровоззрѣніе представляетъ тотъ же пессимистическій матеріализмъ, который, по его мнѣнію, характеризуетъ и Бальзака. Все ученіе этого писа-

¹⁾ Ж. Пелисье. Статья о романѣ въ „Исторіи новѣйшей франц. литературы“ Пти де Жюльвиля I, 482.

²⁾ „Le Salut Public“ за 1865 г.

³⁾ П. Коганъ. Очерки по исторіи зал-евр. литературы. М. 1905, II, 400.

темя, говоритъ онъ, можетъ заключаться въ двухъ словахъ, согласующихъ его кажущіяся противорѣчія: „человѣкъ—животное, жизнь ему противна, когда пищевареніе заставляеть его страдать; она ему пріятна, когда желудокъ перевариваетъ безъ затрудненія. Г-жа Каролинъ перенариваетъ легко; всегда веселая, всегда предприимчивая, несмотря на свои бѣлые волосы, она вѣритъ въ благой міровой порядокъ потому, что всѣ ея органы правильно дѣйствуютъ. Золя сказалъ, что искусство—это природа, разсматриваемая черезъ призму извѣстнаго темперамента; въ этомъ опредѣленіи приходится измѣнить весьма немногое, чтобы приложить его къ философіи такъ, какъ онъ ее понимаетъ. Причина оптимизма г-жи Каролинъ въ ся здоровомъ желудкѣ.—Но „болѣзни приходятъ”, какъ говоритъ Паскаль... И этотъ оптимизмъ распадается при первыхъ симптомахъ воспаленія желудка”¹⁾. Какимъ глубокимъ сарказмомъ звучать при этомъ слова Целисье, что въ пессимистической эпопеѣ Золя „встрѣчаются мѣстами проблески оптимизма”!..

Эту характеристику едва ли можно заподозрить въ чрезмѣрномъ сгущеніи красокъ, если имѣть въ виду тѣ произведенія, которыя послужили для нея источникомъ. Ее можно развѣ лишь дополнить тѣми выводами чисто общественнаго свойства, которыя изъ нея непосредственно вытекаютъ. „Въ двадцати романахъ серіи „Ругонъ-Макаровъ”,—говоритъ Э. Венгерова,—Золя создалъ эпопею человѣческаго паденія. Это не общественные романы въ обычномъ смыслѣ слова, потому что Золя не ратуеть въ нихъ за жертвы общественнаго неустройства, не объясняетъ страданія однихъ безсердечіемъ другихъ, не возстаётъ противъ неравенства въ распредѣленіи жизненныхъ благъ, не противопоставляетъ страданія бѣдня-

¹⁾ Ж. Целисье. Франц. литература XIX вѣка. М. 1895, стр. 73—74 (ст. „Эмиль Золя, по пов. романа „Деньги”).

ковъ дерзкой роскоши богачей, не разбираетъ правыхъ и виноватыхъ, а напротивъ того устанавливаетъ особаго рода равенство между всѣми классами буржуазнаго общества. Всѣ виноваты, и потому всѣ равны—всѣ стремятся къ одному и тѣмъ же цѣлямъ—и всѣ одинаково гибнутъ. Нѣтъ разницы между общественными классами; крестьянинъ, рабочій, дѣлецъ, коммерсантъ, представители буржуазіи и аристократы, чиновники, министры, военные—всѣ стремятся къ одному и тому же, къ удовлетворенію своихъ „аппетитовъ“; всѣми управляютъ одни и тѣ же инстинкты. Передъ силой инстинктовъ исчезаютъ общественныя перегородки, сливаются всѣ классы, потому что при обширности „аппетитовъ“ и упорствѣ инстинктовъ всѣ дороги открыты. Выходцы изъ крестьянской среды становятся министрами, и управляютъ судьбами государства, невѣдомые проходимцы дѣлаются царями биржи, и тѣмъ самымъ властителями Парижа; аббатъ съ темнымъ прошлымъ приобретаетъ власть надъ цѣлымъ городомъ, подчиняя себѣ префекта и епископа; биржевикъ видитъ у своихъ ногъ представителей старой аристократіи и т. д. Демократизація общества полная, но это братство всѣхъ сословій опредѣляется заключительной фразой романа „Pot - Bouille“: Новая служанка, слушая рассказы объ ужасахъ, происходящихъ въ домѣ, куда она поступила, говоритъ, что тамъ, гдѣ она жила до сихъ поръ, было не лучше. „Всѣ господа равны“, говоритъ она: всѣ—„сочон ет сопрагниѣ“. Къ такому именно равенству Золя и сводитъ демократизацію французскаго общества: всѣ равны въ силу своихъ одинаково грязныхъ инстинктовъ. Нѣтъ для него разницы и между отдѣльными людьми. Всякій человѣкъ „похотливое и жестокое животное“, только разное проявляющее свою сущность”¹⁾.

¹⁾ *Зин. Венгерова. Литературныя характеристики. Книга вторая. Спб. 1905, стр. 76—78.*

Таковъ пессимистическій матеріализмъ тѣхъ произведеній Золя, которыя справедливо создали ему славу великаго художника. Но.... „Золя захотѣлось завершить свой разрушительный подвигъ проповѣдью оздоровленія. Онъ задумывалъ сдѣлать это уже тогда, когда готовилъ планъ „Рюгонъ-Макаровъ”. А ко времени окончанія серіи этотъ первоначальный замыселъ еще болѣе окрѣпъ подѣ влияніемъ Толстого; появленіе евангелій непосредственно вызвано желаніемъ противопоставить проповѣди Толстого свою собственную. Но для этой задачи Золя не былъ созданъ. Его грозныя и внушительныя обличенія разбираютъ самыя основы матеріалистической культуры, и потому для проповѣди возрожденія нужно было бы указать на новые устои, на новую силу, способную преодолѣть царящее зло. Проповѣдь Толстого основана на воззваніи къ религіозному чувству, къ нравственной силѣ, скрытой въ душѣ человѣка, на внутреннемъ созерцаніи. У Золя же ничего подобнаго нѣтъ. Онъ громитъ позитивную культуру, вышедшую изъ всевластія науки, которая сдѣлала законы матеріи мѣриломъ и источникомъ нравственной жизни людей. И потомъ вдругъ, во имя той же науки, которой увлекается докторъ Паскаль, Золя проповѣдуетъ новый, идеальный строй жизни. Съ тѣмъ же успѣхомъ онъ могъ бы идеализировать жизнь среди описаній кабака и биржи. Ничего убѣдительнаго въ его евангеліяхъ нѣтъ, потому что источника возрожденія онъ не нашелъ, а только произвольно и намѣренно измѣнилъ свое отношеніе къ дѣйствительности, сталъ изображать добрыя и благородныя чувства въ людяхъ той же среды, которая прежде казалась ему проникнутой ложью и развратомъ. Вслѣдствіе внутренняго противорѣчія послѣдніе романы Золя безконечно слабѣе прежнихъ, и даже въ художественномъ отношеніи тягучѣе, однообразнѣе и, главное, безжизненнѣе.... Золя—боецъ и разрушитель, умѣющій наблюдать и ярко живописать зло. Тутъ пре-

дѣль его таланта и творчества; за этой чертой у него начинается ложь" ¹⁾).

Вспомнимъ еще хотя бы нашего Чехова. Всю жизнь приходилось ему отстаивать права своей индивидуальной свободы отъ навязчивости и посягательствъ всякихъ непрошенныхъ „судей общественной совѣсти“. „Откуда вамъ извѣстно, съ кѣмъ я солидаренъ и съ кѣмъ не солидаренъ?—писалъ онъ И. Л. Щеглову. Какъ у васъ въ Питерѣ любятъ духоту! Неужели вамъ всѣмъ не душно отъ такихъ словъ, какъ солидарность, единеніе молодыхъ писателей, общность интересовъ и проч.? Солидарность и прочія штуки я понимаю на биржѣ, въ политикѣ, въ дѣлахъ религіозныхъ (секта) и т. п., солидарность же молодыхъ литераторовъ невозможна и не нужна... Думать и чувствовать одинаково мы не можемъ, цѣли у насъ различныя, или ихъ нѣтъ вовсе, знаемъ мы другъ друга мало, или вовсе не знаемъ, и, стало быть, нѣтъ ничего такого, къ чему могла бы прочно прицѣпиться солидарность... А нужна она? Нѣтъ. Чтобы помочь своему коллегѣ, уважать его личность и трудъ, чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемерить передъ нимъ,—для всего этого нужно быть не столько молодымъ литераторомъ, сколько вообще человѣкомъ... Будемъ обыкновенными людьми, будемъ относиться одинаково ко всѣмъ, не понадобится тогда и искусственно-взвинченной солидарности. Настойчивое же стремленіе къ частной профессиональной, кружковой солидарности, какой хотять у васъ, породитъ невольное шпионство другъ за другомъ, подозрительность, контроль, и мы, сами того не желая, сдѣлаемся чѣмъ-то въ родѣ іезуитскихъ сощусовъ другъ у друга" ²⁾. Еще рѣзче высказывается Чеховъ по этому

¹⁾ Іа. 92—93.

²⁾ Письма Чехова 88 (3 мая 1888).

вопросу въ извѣстномъ письмѣ А. Н. Плещееву: „Я боюсь тѣхъ, кто между строкъ ищетъ тенденціи и кто хочетъ видѣть меня непременно либераломъ или консерваторомъ. Я не либераль, не консерваторъ, не постепеновецъ, не монахъ, не индифферентистъ. Я хотѣлъ бы быть свободнымъ художникомъ и только, и жалѣю, что Богъ не далъ мнѣ силы, чтобы быть имъ. Я ненавижу ложь и насиліе во всѣхъ ихъ видахъ, и мнѣ одинаково противны какъ секретари консисторій, такъ Н—чъ съ Гр—скимъ. Фарисейство, тупоуміе и произволь царятъ не въ однихъ только купеческихъ домахъ и кутузкахъ; я вижу ихъ въ наукѣ, въ литературѣ, среди молодежи... Потому я одинаково и не питаю особаго пристрастія ни къ жандармамъ, ни къ мясникамъ, ни къ ученымъ, ни къ писателямъ, ни къ молодежи. Фирму и ярлыкъ я считаю предразсудкомъ. Мое святая святыхъ—это человѣческое тѣло, здоровье, умъ, талантъ, вдохновеніе, любовь и абсолютнѣйшая свобода,—свобода отъ силы и лжи, въ чемъ бы послѣднія двѣ ни выражались. Вотъ программа, которой я держался бы, если бы былъ большимъ художникомъ”¹⁾.

Такое откровенное заявленіе Чеховымъ своего „соціально-политическаго убожества” естественно должно было вызвать суровую отвѣдь со стороны современныхъ критиковъ-публицистовъ. „Прочтите этотъ «матовый», какъ теперь принято выражаться, манифестъ,—пишетъ одинъ изъ нихъ,—и спросите себя, положа руку на сердце, стоило быть большимъ русскимъ писателемъ, чтобы въ труднѣйшіе годы жизни родины заниматься такими по истинѣ анархическими пустяками, приличными какому-нибудь декаденту, а не дѣйствительно большому художнику, на котораго возлагалось столько надеждъ? И, мало того, провозглашать ихъ *urbi et orbi*

¹⁾ Id. 159—160 (4 октября 1891).

своимъ «святая святыхъ» и «программой»! Гдѣ тутъ пониманіе горя и недуга родины, тѣхъ специфическихъ язвъ 80-хъ и именно восьмидесятыхъ гг., съ которыми долгъ каждаго сына своей родины былъ бороться? А, вѣдь, этотъ манифестъ—не болтовня, не лепетъ «дити» своего поколѣнія, а дѣйствительно, программа, съ которой Чеховъ вступилъ въ 90-е годы и пунктуально выполнялъ вплоть до кончины¹⁾... „Такъ мѣщански-пошлы были въ сущности идеалы того, кто такъ много писалъ противъ мѣщанства и пошлости, клеймя этими словами даже тѣхъ активныхъ борцовъ противъ того и другого, къ которымъ менѣе всего они примѣнимы, называя пошлыми стремленія къ отплатѣ вѣкового долга интеллигенціи народу“²⁾... Такъ однимъ махомъ, съ плеча рѣшались Чеховымъ глубочайшіе вопросы русской жизни. Общественной жизни нѣтъ и не было, прогресса—никакого, народъ идіотъ, интеллигенты болваны, прохвосты, пошляки,—слова сказать не съ кѣмъ... Глупцы, мѣщане, пошляки, обыденные людилки! Вотъ вся шрапнель, которой стрѣлялъ Чеховъ по русскому обществу! И все это было въ большой мѣрѣ съ большой головы на здоровую. Именно Чеховымъ владѣлъ мѣщанскій и пошленькій идеалъ нищешаанскаго индивидуализма, съ точки зрѣнія котораго совѣмъ по-нищешаански произносились эти обвиненія другихъ въ мѣщанствѣ, и именно его идеалы были нищешаански-обыденны, ничтожны, регрессивны. Именно его учителя учили фатализму, недѣланію, непротивленію, малому дѣлу, паразитизму, пиру во время чумы, поклоненію „силѣ“ и „безумной смѣлости“ свободного сокола.

¹⁾ Ю. Александровичъ. Исторія новѣйшей русской литературы. 1880—1910 г. ч. I: Чеховъ и его время. М. 1911, стр. 250—251.

²⁾ Id. 254.

Такъ именно понялъ Чехова М. Горькій, подхватившій и продлившій его методъ отношенія къ обществу. И въ этомъ Горькій—достойный ученикъ и послѣдователь Чехова... Ни въ одномъ изъ произведеній Чехова вы не найдёте ни описаній студенческихъ сходокъ, ни споровъ русской молодежи до бѣла дня, которыми такъ чреватъ были годы 1879—84 или 90-е и 900-ые, ни широкихъ картинъ русской общественной жизни, которая кипѣла за спиной Чехова какъ разъ въ то время, когда онъ такъ горько сѣтовалъ на мѣщанство, пошлость и т. д. Слава Богу, объ этой жизни, ключомъ бывшей въ семидесятые и девяностые годы, мы имѣемъ документальныя данныя въ безчисленныхъ воспоминаніяхъ, исторіяхъ и т. п., и не повѣримъ поэтому навѣтамъ Чехова, будто „никакихъ глубокихъ общественныхъ теченій у насъ нѣтъ и не было”. Всю эту жизнь Чеховъ замалчивалъ упорно, какъ замалчивали ее правительственные оффиціозы, и съ высоты своего индивидуализма не хотѣлъ видѣть ничего добраго въ копошащейся у его ногъ „толпѣ”. И относился къ ней высокомерно-брезгливо, съ презрѣніемъ и недовѣріемъ”¹⁾.

Шагъ за шагомъ цитируя произведенія Чехова, раскрывающія его міросозерцаніе, критикъ-публицистъ приходитъ къ выводамъ, которые могутъ, конечно, показаться неожиданными, но которые со строго-общественной точки зрѣнія нужно признать безусловно справедливыми. Да и неожиданными они могутъ казаться лишь потому, что слишкомъ ужъ вѣлмась въ насъ пагубная привычка „идеализировать” великихъ художниковъ, одѣвая ихъ въ совсѣмъ неидущую имъ къ лицу тогу „гражданина”, „общественнаго дѣятеля” и т. п. Послѣ того какъ насъ такъ долго морочили розсказнями о Чеховѣ, какъ выразителѣ идеаловъ „русской общественности”,

¹⁾ Id. 256—258.

чрезвычайно трудно, конечно, помириться съ дѣйствительностью, которая оказалась вдругъ столь прозаической, но, въ интересахъ научной истины, нельзя не при- вѣтствовать слово жестокой правды о Чеховѣ, одиноко прозвучавшее среди моря красивой лжи.

Вслѣдъ за г. Фиделемъ, едва ли не первымъ раз- вѣнчавшимъ мнимую „общественность“ Чехова ¹⁾, г. Алек- сандровичъ рѣзко подчеркнул „соціально-политическое убожество“ ²⁾ идеаловъ Чехова, которые „приводягъ только къ всеобщему отрицанію и нигилизму“. „Яркая иллюстрація—нервъ его критики русскаго общества— ученіе объ „обыденщинѣ“, о „футлярности жизни“ и о „мѣщанствѣ“, въ которомъ какъ нельзя ярче сказался его „ультра-индивидуализмъ“, способный во имя „абсолютной свободы“ личности ломать все рамки, ограничивающія ея вождедѣнія, какъ то: мораль, интересы ближняго, „докучную добродѣтель“, элементарныя правила общежитія и т. д., и т. д., отрицая въ корнѣ все дисциплины и принципы, долгъ и совѣсть“ ³⁾. Не напрасно, поэтому, критикъ-публицистъ высказываетъ, частью ре- троспективное, опасеніе, что въ лицѣ Чехова „мы имѣ- емъ, пожалуй, наиболѣе опасное литературное явленіе, ибо рядомъ съ весимистическими, скорбными настро- еніями, на которыя такъ надко русское общество, Че- ховъ контрабандой проводягъ ядовитыя ницлистическія тенденціи, отравляющія общественное сознаніе и вносящія „смуту въ умы читателей“. Онъ отравлягъ полъ аккомпаниментъ сладкой и томительно грустной, за сер- дце хватающей музыки. Чароваль и убиваль душу живу“ ⁴⁾.

¹⁾ *Фидель*. Новая книга о Чеховѣ. Спб. 1910.

²⁾ Авторъ такъ и выражается: „Увы, слишкомъ часто одно декадентство и ничтожество прикрывалось „недосягаемыми идеала- ми“ и высокими фразами, скрывающими полное духовное убожест- во“ (стр. 260—261).

³⁾ *Op. cit.* 261.

⁴⁾ *Id.* 263.

Гдѣ же источникъ этого „соціально-политическаго убожества” одного изъ крупнѣйшихъ русскихъ „реалистовъ”?—Въ томъ, отвѣчаетъ критикъ-публицистъ, что пессимизмъ Чехова „совершенно не носилъ характера гражданской скорби”, въ томъ, что „скорбь Чехова—мировая скорбь”: „и это мы видимъ изъ анализа его философскихъ настроеній, на которыхъ лежитъ сильная печать вліянія Л. Толстого и Фр. Ницше, и изъ анализа его соціально-политическихъ взглядовъ, которые совершенно не носятъ элементовъ не только прогрессивнаго характера, но даже элементарнаго демократизма”¹⁾. Онъ вообще—и совершенно правильно—рекомендуетъ различать два рода пессимизма: *пессимизмъ соціологическій*, конкретный, вызываемый исполнѣ реальными, конкретными условіями общественной жизни, и *пессимизмъ философскій*, абстрактный, отвлеченный, вѣкъ времени и пространства, идущій отъ Гераклита и Марка Аврелія къ Леонарди, Шопенгауэру, Банзену. „Само собой разумѣется, что какъ подоплека, такъ равно и результаты этого двойнаго пессимизма будутъ совершенно различны и задачи ихъ диаметрально противоположны. Тогда какъ пессимизмъ соціологическій—„гражданская скорбь”—призываетъ и ведётъ къ соціальнымъ переворотамъ, пессимизмъ общефилософскій, онъ же „мировая скорбь”, ведётъ лишь къ квиэтизму, апатіи и атрофіи жизнеспособности, въ конечномъ счетѣ къ нирванѣ и смерти, какъ логическому исходу”²⁾. И вотъ, по мнѣнію все того же автора, послѣдовательнаго публициста, „въ то время какъ пессимизмъ общефилософскій, не основанный на положительномъ знаніи, внѣвременный и внѣпространственный, мы должны всецѣло осуждать, какъ явленіе антиобщественное, антипрогрессивное и ведущее къ за-

¹⁾ Id. 265.

²⁾ Id. 67.

стою, квіэтизму и безразличію, пессимизмъ соціологическій мы должны привѣтствовать, какъ явленіе дѣйственное, прогрессивное, ведущее къ „обрѣтенію правъ въ борьбѣ” съ царящимъ зломъ. Элементы того и другого пессимизма мы должны тщательно выявлять въ каждомъ писателѣ, ибо „не всякій, твердящій „Господи, Господи”, увидетъ въ царство небесное”¹⁾.

Несомнѣнно, что такая, безусловно правильная точка зрѣнія, при логическомъ доведеніи ея до конца, должна была привести критика - публициста къ еще болѣе любопытнымъ выводамъ, которые, можетъ быть, оказались бы неожиданными не только для его читателей, но и для него самого. Но гг. публицисты никогда не утруждаютъ себя излишней послѣдовательностью мышленія и, надо отдать имъ справедливость, всегда во время „поворачиваютъ оглобли”. Такъ случилось и съ г. Александровичемъ. Заключение его книги о Чеховѣ поражаетъ, какъ *deus ex machina* древней трагедіи, являющійся на помощь какъ разъ въ тотъ предательскій моментъ, когда растерявшійся авторъ не знаетъ, что ему дѣлать далѣе. „Все - таки жалко,—причитаетъ онъ. Такъ много можно было бы сдѣлать при такомъ громадномъ талантѣ и такой власти надъ читательской душой. И сдѣлано такъ мало(?)... Это ли не вопіющая иллюстрація бесплодности всякихъ индивидуалистическихъ посягательствъ на ходъ литературы, создаваемой цѣлыми поколѣніями путѣмъ коллективнаго, массоваго творчества! Да, намъ дорого стоила эта иллюстрація — она стоила почти потери(?) громаднаго художника для Россіи. Но это урокъ, горькій урокъ и безотраднѣйшій грядущимъ поколѣніямъ... И тѣнь Чехова, намъ кажется, вызываетъ о томъ, чтобы этотъ урокъ не прошелъ даромъ”²⁾. Таковы заключительныя строки его

¹⁾ Id. 68—69.

²⁾ Id. 283.

книги. Искренни ли онъ?—Я въ этомъ очень сомнѣваюсь. Г. Александровичъ просто замѣтилъ, что самъ подрѣзываетъ дерево, на которомъ сидитъ вмѣстѣ со своими товарищами по оружію, и въ время спохватился, понявъ, что нельзя безнаказанно совершать подобныя операціи съ великими художниками, что это прежде всего не въ его интересахъ.

Въ самомъ дѣлѣ, вслѣдъ за различіемъ „пессимизма социологическаго“ и „пессимизма философскаго“, „гражданской скорби“ и „міровой скорби“, естественно и неизбежно вставалъ вопросъ о *психологической подпочвѣ* того и другого вида пессимизма или скорби. Его требовала самая скромная логика. Если, по наблюденію самого же автора, представителями „гражданской скорби“ въ русской литературѣ были Салтыковъ, Успенскій, Осиповичъ, Каролинъ, а представителями „міровой скорби“—Баратынскій, Лермонтовъ, Тургеневъ, Л. Толстой, Л. Андреевъ; если къ послѣднимъ принадлежитъ и Чеховъ, котораго, при всемъ его „соціально-политическомъ убожествѣ“, самъ онъ не могъ не признать „громаднымъ талантомъ“, „громаднымъ художникомъ“,—то развѣ ужъ это одно не наводило на размышленіе относительно *психологическихъ причинъ*, обуславливающихъ тотъ или иной видъ пессимизма или скорби? Выводъ напрашивался самъ собой, его подсказалъ самъ авторъ книги, подчеркнувъ, что Надсонъ и Гаршинъ „были слишкомъ поэты и потому они не были бойцами до конца“¹⁾. Вотъ именно: пѣвцы „міровой скорби“—„слишкомъ поэты“, чтобы быть „бойцами до конца“, а пѣвцы „гражданской скорби“—„слишкомъ бойцы“, чтобы быть „поэтами до конца“. Это сказалъ самъ г. Александровичъ, и если онъ потомъ испугался и пожалѣлъ о томъ, что Чеховъ, будучи „слишкомъ поэтомъ“, не былъ въ то же время „слишкомъ

1) Id. 80.

бойцомъ”, то въ этомъ случаѣ нужно быть такимъ „слишкомъ хитрецомъ”, чтобы не понять безвыходности положенія.

Странности Чехова, какъ „гражданина”, уже давно, собственно, бросались въ глаза, но на нихъ какъ-то мало обращали вниманія, не умѣя ихъ, какъ слѣдуетъ, объяснить. Самъ Чеховъ въ одномъ письмѣ вполнѣ раскрываетъ свою психологію въ этомъ отношеніи, кажущуюся столь странной поверхностному наблюдателю. „Правда,— говоритъ онъ,—подозрительно въ моёмъ разсказѣ („Жена”) стремленіе къ уравниванію плюсовъ и минусовъ. Но вѣдь я уравниваю не консерватизмъ и либерализмъ, которые не представляютъ для меня главной сути, а ложь героевъ съ ихъ правдой”¹⁾. Это отрѣшеніе отъ всего того, чѣмъ живутъ люди, что причиняетъ имъ радость или страданіе, это уравниваніе лжи съ правдой, это безразличіе „художественной равноцѣнности” отмѣчалось не только въ творчествѣ Чехова, но и въ его жизни и дѣятельности. Разсказывая о путешествіи Чехова на Сахалинъ, г. Невѣдомскій, между прочимъ, писалъ: „Чеховъ присутствуетъ при экзекуціи надъ арестантомъ, которому даютъ 90 розогъ, чтобы затѣмъ, подробно описавши ее, сдѣлать слѣдующій скромнаго размаха выводъ: „наказаніе разгами отъ слишкомъ частаго употребленія въ высшей степени опошлилось на Сахалинѣ, такъ что не вызываетъ во многихъ ни отвращенія, ни страха... Отъ тѣлесныхъ наказаній грубѣютъ и ожесточаются не одни только арестанты, но и тѣ, которые наказываютъ и присутствуютъ при наказаніи”.

Кажется, близко знавшій Чехова С. Я. Елпатьевскій въ нѣсколькихъ строкахъ своихъ воспоминаній прекрасно выяснилъ основную черту его природы, раскрывающую намъ психологію его міросозерцанія и поступковъ, его

¹⁾ А. И. Плещееву, янв. 1892. Письма 174.

жизни и дѣятельности: „Чеховъ былъ прежде всего художникъ, главнымъ образомъ художникъ, только художникъ. И потому у него не было въ душѣ жажды битвы... Онъ былъ русскій писатель, и въ этомъ была драма его жизни. Въ войну алой и бѣлой розы трудно жить палевой розѣ, которая не хочетъ быть ни алой, ни бѣлой" ¹⁾. Въ этомъ все и дѣло; только, конечно, никакой тутъ „драмы" не было, а была лишь борьба за сохраненіе художественной свободы, и „палевая роза", именуемая Чеховымъ, только потому и избѣгла „драмы", что не захотѣла вмѣшаться въ „войну алой и бѣлой розы", а не захотѣла потому, что не могла, ибо для этого была „слишкомъ палевой": Чеховъ былъ слишкомъ художникъ, чтобы имѣть въ душѣ жажду битвы!..

Такъ выяснилось, что и писатель - реалистъ, если онъ великій художникъ, будетъ безразличенъ къ злѣ дня, къ вопросамъ текущей минуты, и чѣмъ болѣе онъ великъ, тѣмъ болѣе безразличенъ. Это, впрочемъ, можно было бы вывести и а priori, проанализировавъ понятіе „реализма". „Если мы возьмемъ реализмъ въ собственномъ смыслѣ этого слова, въ его этимологическомъ значеніи, онъ не налагаетъ на писателя обязанности изображать зло скорѣе, чѣмъ добро. Но добро встрѣчаетъ съ нашей стороны менѣе легковѣрія, чѣмъ зло. Въ то время, какъ зло является всегда правдоподобнымъ, добро, съ той минуты, какъ оно переходитъ обычную мѣру, внушаетъ намъ недоверіе; мы видимъ въ немъ только неосновательную выдумку романиста... Поэтому всѣ писатели, изображающіе преимущественно зло, причисляются къ реалистамъ, даже тогда, когда они идеализируютъ его" ²⁾. Отсюда ясно что „реалистами" мы назы-

¹⁾ С. Я. Елпатьевскій. Близкія тѣни. Спб. 1909.

²⁾ Ж. Пеллсье. „Романъ", статья въ „Иллюстр. исторіи новѣйшей франц. литер." Пти де Жюльвилля, стр. 485.

ваемъ, въ сущности, художниковъ-пессимистовъ, пѣвцовъ гражданской или міровой скорби. Въ первомъ случаѣ, когда источникомъ пессимизма является *гражданская скорбь*, мы имѣемъ передъ собой *художника-гражданина*, т. е. такого художника, который „слишкомъ боецъ”, чтобы быть „поэтомъ до конца”; во второмъ, когда источникъ пессимизма—*міровая скорбь*, передъ нами *художникъ-индифферентистъ*, т. е. такой художникъ, который „слишкомъ поэтъ”, чтобы быть „бойцомъ до конца”. И совершенно ясно, что истинный художникъ - реалистъ, поскольку онъ именно *художникъ* и „реалистъ”,—всегда пѣвецъ *не гражданской, а міровой скорби*, и значитъ, опять таки, чѣмъ выше онъ, какъ художникъ, тѣмъ менѣе онъ гражданинъ - боецъ, и тѣмъ болѣе замѣтно его „соціально-политическое убожество”...

Одно несомнѣнно: если не всѣ великіе художники въ равной мѣрѣ проявили свое „соціально-политическое убожество”, если иные кажутся какъ будто настоящими „общественниками” и даже способными къ активной политической дѣятельности,—то, во первыхъ, не всѣ они дожили до того возраста, когда вполнѣ опредѣляется міросозерцаніе человѣка, когда онъ, такъ сказать, доходитъ до „синтеза жизни”. Шелли и Лермонтовъ—два разительные примѣра: одинъ умеръ 30-ти, другой—27-ми лѣтъ! Судить объ ихъ міросозерцаніи на основаніи того, что выяснилось за короткій періодъ ихъ жизни, все равно, что судить о Пушкинѣ въ томъ же возрастѣ, о Гоголѣ или Толстомъ. Что мѣшало бы считать Пушкина выдающимся общественникомъ, если бы онъ умеръ въ 1828—30-мъ году? Что думалъ бы о Гоголѣ Вѣлинскій, если бы онъ не дожилъ до „Выбранныхъ мѣстъ изъ переписки съ друзьями”? Понимали бы мы правильно Толстого, если бы жизнь его оборвалась на „Войнѣ и мирѣ” и „Аннѣ Карениной”?—Какъ часто и во многомъ ошибаемся мы, не желая считаться со столь элементарными

правилами предосторожности и предпочитая прятаться въ какое-то *asylum ignominiae!*...

Справедливо замѣчаетъ по этому поводу проф. Овсяннико-Куликовскій въ своей книгѣ о Г. Гейне, что „великаxъ поэтовъ иногда приходится изучать съ конца, а не съ начала“, и что это только кажущійся парадоксъ, ибо „великіе поэты большею частью къ концу своей дѣятельности создаютъ, если не свои величайшія произведенія, то, по крайней мѣрѣ, такія, въ которыхъ даны намъ ключи къ пониманію ихъ величайшихъ произведеній и вообще всей ихъ дѣятельности: чтобы быть хорошо понятымъ, нужно договориться до конца“¹⁾. Одной изъ „гениальныхъ загадокъ“ онъ и считаетъ Лермонтова именно потому, что онъ „не договорился“, какъ Гоголь, Тургеневъ или Толстой: онъ „далеко не дожилъ до конца своей дѣятельности, не сказалъ своего послѣдняго творческаго или нетворческаго слова“. Это—первое, что нужно имѣть въ виду.

Во вторыхъ, насъ не должно обманывать то участіе, какое проявляютъ иногда даже великіе художники къ событіямъ общественно-политическаго свойства. Необходимо всегда имѣть въ виду элементарное правило, что важнее не самый фактъ, но его психологія. Въ концѣ концовъ, вѣдь, важно лишь одно: раскрыть истину, какова бы она ни была, и потому, не обольщаясь казовой сторой того или иного поступка, тѣхъ или иныхъ словъ, нужно стремиться понять ихъ истинный смыслъ, т. е. проникнуть въ ихъ психологію. Только это можетъ избавить насъ отъ ошибокъ и самообмана.

Мы знаемъ, на примѣръ, что Викторъ Гюго двадцать лѣтъ провелъ въ изгнаніи, что онъ энергично выступилъ противъ смертной казни, что онъ и самъ мнилъ себя не на шутку общественнымъ дѣятелемъ и политикомъ.

¹⁾ *Овсяннико-Куликовскій. Г. Гейне 73—74.*

Но что все это значитъ, если вспомнить, что этотъ человекъ постоянно мѣнялъ свои политическія убѣжденія и, не задумываясь, переходилъ изъ одного лагеря въ другой; если вспомнить, что „имена Виктора Гюго и Наполеона сдѣлались въ исторіи литературы такими же неразлучными, какъ имена Гомера и Ахилла въ греческихъ мѣахъ"?¹⁾ „Политическій образъ дѣйствій Виктора Гюго меня очень огорчаетъ,—писалъ David d'Angers въ 1848 году. Какъ можетъ до такой степени измельчать талантъ, какъ можетъ сердце не биться за отечество, пробужденное чѣмъ-нибудь столь важнымъ, какъ то, что происходитъ передъ нашими глазами"?²⁾ Edmond Biré безжалостно раскрылъ всѣ тайныя пружины „общественно-политической дѣятельности" Гюго,—этого тщеславнаго поэта, постоянно любовавшагося собой и вѣчно становившагося въ позу, этого „депутата", мстившаго за то, что его не сдѣлали министромъ и вѣчнаго кандидата на постъ президента республики³⁾!...

Послѣ того историки французской литературы никогда не переставали повторять, что Гюго, въ сущности, былъ непомерно тщеславный человекъ, убѣжденія котораго представляютъ лишь „расплывчатые общія мѣста, облеченныя въ великолѣпную реторику"⁴⁾, у котораго „отсутствующую глубину замѣняетъ торжественность тона и восклицанія", дѣлающія его „поэтомъ фразеологіи XIX вѣка"⁵⁾, который, какъ человекъ, какъ нравственная личность, не представляетъ ничего выдающагося: вѣчно стремится вызвать удивленіе, вѣчно занять эффек-

¹⁾ *Гастонъ Дешанъ*. Викторъ Гюго. См. *Пти де Жюльвилль* 300—301.

²⁾ *David d'Angers*. *Correspondance*, éd. H. Jouin 1890.

³⁾ *Edmond Biré*. *Victor Hugo et la Restauration*; V. H. avant 1830; V. H. après 1830; V. H. après 1852.

⁴⁾ *Эд. Дауденъ*. *Ист. фр. лит.* Спб. 1902.

⁵⁾ *Emile Fauguet*. *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle*.

томъ и способенъ на всякую мелочность для того, чтобы возвеличиться; словомъ, что это— „великій художникъ съ очень буржуазной душой“, гдѣ преобладалъ „неумѣренный эгоизмъ“, который потому такъ свободно и превращаетъ всё свои ощущенія въ метафоры и символы своихъ умственныхъ представленій, что съ его воспріятіями внѣшняго міра не связана никакая прочная душевная привязанность, никакая нравственная симпатія ¹⁾. Въ концѣ концовъ, какъ справедливо замѣтилъ Эмиль Золя, „къ его политической дѣятельности никто и никогда не относился серьезно, ибо всё его „прекрасныя идеи“ могутъ служить только „матеріаломъ для прекрасныхъ стиховъ“ ²⁾.

Викторъ Гюго былъ не болѣе, какъ поэтъ, и только поэтъ. И ничѣмъ онъ, въ сущности, не дорожилъ, кромѣ своего искусства: всёмъ измѣнялъ, всёхъ обманывалъ, только ему одному оставался вѣренъ до конца, и тутъ онъ былъ и будетъ великъ. Хотите знать его profession de foi? - Вотъ оно: „Никакихъ обязательствъ, никакихъ цѣпей: онъ (поэтъ) долженъ быть свободенъ въ своихъ идеяхъ такъ же, какъ и въ своихъ дѣйствіяхъ. Никакихъ стороннихъ побужденій не должно быть ни въ его сочувствіи къ трупящимся, ни въ его враждѣ къ задерживающимъ трудъ. Пусть онъ любитъ, когда можно любить, и страдаетъ, когда нужно страдать. Онъ долженъ загораживать дорогу всякой лжи, откуда бы и отъ какой бы партіи она ни исходила, и пусть не смущаетъ его защита такихъ принциповъ, какіе другимъ могутъ казаться не совсѣмъ чистыми; онъ свободенъ склоняться надъ всякимъ несчастьемъ, свободенъ преклоняться предъ всякимъ самопожертвованіемъ“. Вотъ она— „художественная равноцѣнность“!...

Извѣстно, что Альфіери славѣтъ пѣвцомъ свободы,

¹⁾ Г. Лансонъ. Исторія франц. лит.

²⁾ Э. Золя. Парижскія письма. „Вѣстн. Евр.“ 1877 № 4.

нозтомъ-гражданиномъ. Но этого слишкомъ недостаточно, чтобы придавать серьезное значеніе его „гражданствованію“. „Къ сожалѣнію,—говорить по этому поводу историкъ итальянской литературы,—культъ свободы являлся у Альфіери результатомъ не ярко выраженныхъ сознательныхъ стремленій, а только страстнаго, порывистаго темперамента. Безпристрастныя и героическія тирады его автобіографіи требуютъ нѣкоторой оговорки. Въ глубинѣ души, не смотря на свое почти анархическое *credo*, Альфіери оставался аристократомъ, прощитаннымъ предразсудками касты, нѣсколько эксцентричнымъ, гордившимся своей дорогой конюшной, фанатикомъ политической свободы, пока онъ не подошелъ къ ней слишкомъ близко. Когда революціонное движеніе, зарю котораго онъ привѣтствовалъ съ энтузіазмомъ въ своемъ *Parigi sbastigliato*, приняло тревожный оборотъ и стало угрожать его покою, имуществу и даже личной безопасности, то не было того сарказма или той ироніи, которой бы онъ не бросилъ въ лицо Франціи. На этой почвѣ выросъ *Misogallo*, нылающій мстью, грубый, но несправедливый, близорукій и даже грѣшнѣйшій отсутствіемъ мужества. Это не единственный неослѣдовательный шагъ поэта. Въ 1777 г. онъ увлекся одной дамой высшаго круга, Луизой Стольбергъ, графиней Альбани, женой посланника Стюарта Карла Эдуарда, претендента на шотландскій престолъ, павшаго героя, предавшагося теперь пьянству... Характерная картина: фанатикъ свободы, спасающійся отъ революціи въ обществѣ королевы безъ престола; какую роль игралъ при ней Альфіери, опредѣлить довольно трудно; но во всякомъ случаѣ оба должны были скрывать свое внутреннее средство”¹⁾.

Когда въ 1848 г. въ Дрезденѣ вспыхнула революція, Рихардъ Вагнеръ до того увлекся народнымъ дви-

¹⁾ *Обзтъ.* Ист. ит. лит. 290.

женіемъ, что, забывъ о своемъ положеніи придворнаго капельмейстера, забывъ о намѣреніи имѣть покровительство у коронованныхъ особъ, онъ съ оружіемъ въ рукахъ явился на баррикадахъ дрезденскихъ улицъ противникомъ существующаго порядка. Этого мало: когда въ Дрезденъ пріѣхалъ Бакунинъ и подлилъ масла въ огонь, Вагнеръ написалъ къ саксонскому королю письмо съ совѣтомъ... провозгласить республику. „Біографы Вагнера теряются въ догадкахъ, что могло его бросить на баррикады, а дѣло въ томъ, что у Вагнера былъ проектъ преобразованія народнаго театра, на который не обратило вниманія даже послѣднее либеральное министерство; не возможно ли, что Вагнеръ надѣялся, при новомъ правительствѣ, осуществить свой проектъ и, можетъ быть, даже сдѣлаться членомъ новаго правительства, хотя бы по части изящныхъ искусствъ”¹⁾.

Это предположеніе не лишено тѣмъ болѣе вѣроятія, что находитъ нѣкоторое подтвержденіе въ статьѣ самого Вагнера объ „искусствѣ и революціи”. Великій композиторъ выше всего на свѣтѣ ставилъ искусство. „Искусство,—писалъ онъ впоследствии,—радость быть самимъ собой”²⁾. Поэтому „истинное искусство есть высшая свобода и оно можетъ провозглашать только высшую свободу, оно несовмѣстимо ни съ какой властью, ни съ какимъ авторитетомъ, однимъ словомъ, ни съ какой антихудожественной силой”³⁾. А между тѣмъ онъ не могъ не видѣть, что, если правительственная власть берѣтъ подъ свое высокое прокровительство искусство, она въ этомъ случаѣ преслѣдуетъ лишь своекорыстныя цѣли и во всякомъ случаѣ не тѣ, которыя дороги художнику.

¹⁾ *Н. Покровский*. Музыкальная драма, ея недавнее прошлое, современное положеніе и надежды на будущее. Спб. 1900, стр. 59.

²⁾ *Рихардъ Вагнеръ*. Искусство и революція. Спб. 1906, стр. 12.

³⁾ *Id.* 11.

Разсказывая о томъ, какъ въ новое время князья въ Западной Европѣ стали поддерживать на свой счётъ искусства, заимствованныя у грековъ, Вагнеръ говоритъ: „свободное искусство было въ услуженіи у великаго монарха, и трудно рѣшить, кто отличался большимъ лицемѣріемъ: Людовикъ XIV, который въ своемъ королевскомъ театрѣ заставлялъ въ своемъ присутствіи декламировать тирады противъ греческихъ тирановъ, или же Корнель и Расинъ, которые при ашлодисментахъ своего властителя вкладывали въ уста своихъ театральныхъ героевъ страсть къ свободѣ и надѣляли ихъ политическими добродѣтелями древнихъ грековъ и римлянъ”¹⁾. Истинную же причину подобнаго „лицемѣрія” со стороны „князей” и ихъ правительствъ Вагнеръ представлялъ себѣ совершенно ясно. „Февральская революція лишила театры въ Парижѣ правительственной поддержки, и многимъ изъ нихъ грозила гибель. Послѣ іюльскихъ дней Кавеньякъ, на котораго была возложена забота о поддержкѣ существующаго соціального строя, пришелъ имъ на помощь и потребовалъ субсидій, чтобъ поддержать ихъ существованіе. А почему? Потому что *голодъ и пролетаріатъ* увеличились бы съ закрытіемъ театровъ. Вотъ единственный интересъ, который государство питаетъ къ театру! Оно видитъ въ немъ прежде всего промышленное заведеніе; и въ частности находитъ въ немъ средство, которое отвлекаетъ, расслабляетъ умъ, поглощаетъ энергію и можетъ служить противъ угрожающей агитаціи возбужденной человѣческой мысли”²⁾.

Это не мѣшало, впрочемъ, самому Вагнеру раздѣлять взглядъ на искусство, какъ своего рода громоводъ, и самому думать, что „искусство въ состояніи указать потоку соціальныхъ страстей, который легко раз-

¹⁾ Id. 15.

²⁾ Id. 20.

бываютъ дикіе подводные камни и замедляютъ омуты, высокую и прекрасную цѣль,—цѣль благороднаго чело-вѣчества" ¹⁾). Но, думая такъ, онъ, какъ художникъ, прежде всего стоялъ на стражѣ интересовъ дорогого ему искусства, а не какихъ-либо чуждыхъ ему цѣлей, и его возмущала самая мысль—превращать искусство въ средство для достиженія этихъ цѣлей. Вотъ почему, когда, противопоставляя современное искусство древне-греческому, Вагнеръ, подобно Толстому, мечталъ о воскресеніи въ будущемъ общенароднаго творчества, понятнаго всѣмъ и каждому, онъ, въ сущности, и тутъ рассуждалъ болѣе какъ художникъ-фантастъ, чѣмъ какъ мыслитель - логикъ.

Съ грустью замѣчая, что въ современномъ *обществе* нѣтъ искусства, но что оно, тѣмъ не менѣе, живѣтъ и всегда жило въ *индивидуальномъ* сознаніи въ видѣ единаго, нераздѣльнаго искусства, онъ видитъ слѣдующее единственное различіе между современнымъ и древнимъ искусствомъ: „У грековъ оно было въ общественнымъ сознаніи, тогда какъ теперь оно существуетъ лишь въ сознаніи отдѣльныхъ индивидовъ на ряду съ общественной безсознательностью. Въ эпоху своего расцвѣта искусство у грековъ было *консервативнымъ*, потому что оно представлялось народному сознанію какъ вполне ему соответствующее; у насъ же истинное искусство *революціонно*, потому что находится въ оппозиціи съ общимъ теченіемъ". Это превращеніе случилось, конечно, не сразу. Самымъ характернымъ воплощеніемъ консерватизма древняго искусства, по мнѣнію Вагнера, былъ Эсхиль, а его лучшимъ консервативнымъ произведеніемъ была „Орестейя", противопоставившая его, какъ поэта, юному Софоклу и въ то же время, какъ государственнаго мужа, революціонеру Периклу. „Побѣда Софокла и Перикла вытекала изъ прогрессивной эволю-

¹⁾ Id. 34.

ціи человѣчества; но поражение Эсхила было первымъ шагомъ къ декадансу греческой трагедіи, первой ступенью къ распаденію аѳинскаго государства. вмѣстѣ съ послѣдовавшимъ упадкомъ трагедіи искусство все больше теряло свой характеръ выразительницы народнаго сознанія¹⁾, и „только великая Революція человѣчества, начало которой нѣкогда разрушило греческую трагедію, можетъ намъ снова подарить истинное искусство“²⁾: „это искусство снова станетъ консервативнымъ“³⁾.

Такъ благородная мечта великаго художника сдѣлать искусство снова сильнымъ, какимъ оно нѣкогда было, привела его, въ сущности, къ полному самоотрицанію, какъ художника: къ идеалу *соціалистическаго искусства* будущаго, которое перестанетъ быть революціоннымъ, т. е. индивидуальнымъ, и станетъ вновь консервативнымъ, т. е. общенароднымъ. Иначе говоря, произошло то же самое, что и въ 1848 г., когда та же завѣтная мечта—обезпечить будущее за дорогимъ для него искусствомъ—привела художника на дрезденскія баррикады и бросила его въ омутъ политическихъ страстей, т. е. поставила въ полное противорѣчіе съ самимъ собой, какъ художникомъ. Результаты человѣческихъ поступковъ не должны, однако, закрывать отъ насъ ихъ истинныхъ причинъ.

Не забудемъ, что въ томъ же 1848 г. на парижскихъ баррикадахъ очутился съ ружьемъ на плечѣ Шарль Бодлеръ. И если бы мы могли хоть на минуту обмануться на счетъ истинныхъ причинъ этого событія, болѣе всего неожиданнаго для самого виновника,—чтобы прозрѣть, было бы достаточно прочесть только то, что писалъ тотъ же Бодлеръ о Прудонѣ, съ которымъ встрѣтился

1) Id. 24—25.

2) Id. 26.

3) Id. 31.

въ Бельгiи. Не забудемъ, что въ началѣ 90-хъ гг. Ши-
бышевскій сдѣлался социалистомъ и даже редакторомъ
органа польскихъ социаль-демократовъ „Gazeta Robot-
nicza”, занявшись агитаціей въ верхней Силезіи. И это
случилось съ тѣмъ, кто, по словамъ Андрея Немоев-
скаго (въ „Glosie”), въ своихъ манифестахъ не только
выбросилъ этику изъ искусства, но хотѣлъ выбросить
ее изъ жизни художника, чья литература должна была
только служить оправданіемъ его жизни и кто какъ бы соз-
далъ „теорію скандала”! Не забудемъ, что Д’Аннунціо, за-
нимавшій мѣсто на лѣвыхъ скамьяхъ итальянскаго парла-
мента, однажды пришелъ въ такой восторгъ отъ рѣчи
какого-то праваго депутата, что тутъ же, во время засѣ-
данія, пересѣлъ къ крайнимъ правымъ!...—Обо всѣхъ
этихъ людяхъ нельзя сказать ничего другого, кромѣ то-
го, что Бёрне сказалъ когда-то о Гейне: если бы ихъ
перенести въ знаменитую „Jeu de raime” въ тотъ мо-
ментъ, когда въ ней произносилась страшная клятва,
они стали бы самыми ярыми якобинцами, злѣйшими вра-
гами аристократіи и съ увлеченіемъ голосовали бы за
смертную казнь всѣмъ князьямъ и дворянамъ; но, если
бы они певзначай замѣтили, что изъ кармана Мирабо,
точно у какого-нибудь нѣмецкаго бурша, торчитъ трубка
съ красно-черно-золотой кисточкой,—тогда, прощай, сво-
бода: они ушли бы огорченные и разочарованные и на-
писали бы красивые стихи въ честь прекрасныхъ глазъ
Маріи Антуанеты!...

Можно ли послѣ этого придавать серьезное значеніе
всѣмъ громкимъ поступкамъ и еще болѣе громкимъ сло-
вамъ художниковъ о „служеніи гражданскому долгу”,
объ „общественности” и прочихъ красивыхъ игруш-
кахъ?!... Когда они говорятъ, подобно Крамскому, что
„художникъ есть критикъ общественныхъ явленій” и по-
тому, чтобы критиковать массу, долженъ стоять выше
массы, знать и понимать общество во всѣхъ его интере-
сахъ и проявленіяхъ,—иначе, де, „искусство вредно и

бездельно, пустая забава и больше ничего" ¹⁾; или, подобно Стриндбергу, что искусство и поэзия в наше время устарели, что драма—это „фокусничество“, что всякое творчество теперь должно воплотиться в публицистику, перейти в агитацию,—они, поистинѣ, не вѣдаютъ, что творятъ, и всего меньше сами исполняютъ на практикѣ то, что въ теоріи декретируютъ другимъ. Прекрасный примѣръ этого представляетъ художникъ А. А. Ивановъ. „Новое время требуетъ новаго искусства“,—увѣрялъ онъ. „Живопись нашего времени должна проникнуться идеями новой цивилизаціи—быть истолковательницей ихъ. Соединить рафаэлевскую технику съ идеями новой цивилизаціи—вотъ задача искусства въ настоящее время"... И что же?—Вслѣдъ затѣмъ, какъ бы въ подтвержденіе того, что все это одни слова, самъ сталъ работать надъ композиціями... изъ ветхаго и новаго завѣта!...

Одни изъ нихъ, меньше сознательные, говорятъ одно, а дѣлаютъ другое, какъ бы даже и не подозревая объ этомъ самопротиворѣчии; другіе, болѣе сознательные, ясно представляютъ себѣ цѣль своей дѣятельности, какъ художниковъ. Для послѣднихъ, какъ для Ибсена, главной задачею жизни является „изображеніе людей, человѣческихъ настроеній и судебъ" ²⁾. Ибсенъ и не понимаетъ, „почему это нельзя отнести къ книгѣ просто какъ къ поэтическому произведенію?—Я вѣдь писалъ ее какъ таковое" ³⁾—съ искреннимъ изумленіемъ и тайной горечью восклицаетъ онъ по поводу неожиданной участи „Пера Гюнта" ⁴⁾. „Брандъ—всецѣло произведеніе поэтическое, и ничего больше,—заявляетъ онъ. Насколько оно оказалось въ состояніи „разрушить или создать" что-либо, меня совсѣмъ не касается" ⁵⁾. Оно и понятно: для та-

¹⁾ Сборникъ статей и писемъ Крамского 652 („Объ Ивановѣ").

²⁾ *Ибсенъ* VIII, 416.

³⁾ П. 190.

⁴⁾ Ib. 220.

кихъ людей, какъ для Мистрала, политика—это только „излишнiя тяжести, которыя оставляють въ пути, чтобы легче было идти” ¹⁾.

Но *сущность* отношенiй тѣхъ и другихъ къ внѣшнему міру, къ общественности и политикѣ, одинакова. „*Великій* художникъ—эгоистъ, потому что основа эстетическаго сознанiя - *princípioum individuationis*. Не о ближнемъ думаетъ художникъ, когда творитъ, хотя на части разрывается его сердце” ²⁾. И всѣ они, въ сущности, съ большимъ или меньшимъ правомъ, могутъ сказать о себѣ то, что говоритъ Шатобрианъ: „*Que m'importaient pourtant ces futiles misères, à moi qui n'ai jamais cru au temps où je vivais, à moi qui appartenais au passé; à moi, sans foi dans les rois, sans convictions à l'égard des peuples, à moi qui ne me suis jamais soucié de rien, excepté des songes, à condition encore qu'ils ne durent qu'une nuit!*” ³⁾...

6.

Пробѣгая длинную линiю имёнъ великихъ художниковъ—либо антиобщественниковъ, либо со слабо развитыми социальными симпатiями, нельзя не обратить вниманiе на одинъ рѣзко бросающiйся фактъ: чѣмъ многообразнѣе, обширнѣе генiй художника, чѣмъ объективнѣе онъ или чѣмъ болѣе дѣлается онъ таковымъ, тѣмъ замѣтнѣе его „социально-политическое убожество”, и наоборотъ,—чѣмъ одностороннѣе, чѣмъ субъективнѣе художникъ, тѣмъ оно менѣе замѣтно, а иногда даже ка-

¹⁾ С. Соловьевъ. Фредерикъ Мистраль. Харьк. 1909, стр. 13.

²⁾ Евг. Аничковъ. Предтечи и современники. I. На Западѣ. Спб. 1910, стр. 347.

³⁾ *Chateaubriand. Memoires d'outre-tombe, Bruxelles 1849, t. IV, 114.*

жется вовсе не существующимъ. Въ первомъ случаѣ мы имѣемъ Гомера, Данте, Леонардо, Гёте, Пушкина, Ибсена, Льва Толстого; въ послѣднемъ—Петрарку, Микель-Анджело, Шиллера, Альфіери, Байрона, Гюго, Гейне, Лермонтова, Гоголя и др.

Отсюда ясно, что „соціально-политическое убожество” художника увеличивается съ его геніальностью. Ясно, что между ними существуетъ какая-то таинственная причинная связь. И если люди совершенно различныхъ воззрѣній и партій, при томъ такіе, которыхъ нельзя заподозрить въ консерватизмъ или въ отсталости убѣжденій,—и Бѣлинскій, и Брандесъ, и Пыпинъ, и Овсяннико-Куликовскій,—въ одинъ голосъ повторяютъ одну и ту же мысль объ антиобщественности природы художника, какъ о чемъ-то присущемъ его психологіи, не естественно ли спросить себя: да правда ли и то, какъ это думаетъ г. Фриче, что писатели нашего времени—Золя, Мирбо, Шибышевскій, Макай, делле Граціа, Ибсенъ, Зудерманъ и др. „обнаруживаютъ естественно большую склонность къ индивидуалистическому анархизму, чѣмъ къ коллективистическому социализму”, лишь потому, что они „мелкіе буржуа по положенію” или вышли „изъ лона мелкой буржуазіи”? ¹⁾ И если современные выдающіеся писатели оказываются такими же „примиренцами по натурѣ”, какими во всѣ времена и у всѣхъ народовъ были почти всѣ великіе художники, то не лежатъ ли причины этого „примиренства” и этого „индивидуалистическаго анархизма” гдѣ-либо глубже, чѣмъ во виѣщенемъ фактѣ ихъ принадлежности къ извѣстному социальному классу? Упростить вопросъ еще не значитъ его рѣшить, а вѣдь онъ стоитъ того, чтобы надъ нимъ серьезно подумать.

Научная критика, какъ мы видѣли, давно уже обра-

¹⁾ Очерки по ист. зап.-евр. лит. 187.

тила вниманіе на то, что „соціально-политическое убожество” нерѣдко уживается въ великомъ художникѣ съ высоко - развитымъ эстетическимъ чувствомъ, и даже подсмотрѣла въ этомъ слишкомъ часто повторяющемся совпаденіи какую-то причинную связь. И пусть не говорятъ гг. Троцкіе и Стекловы, что такой художественный индивидуализмъ, въ силу котораго партія остаётся партией, а великій художникъ всегда остаётся художникомъ, т. е. что между ними нѣтъ и не можетъ быть ничего общаго,—пусть не говорятъ они, что такой „соціальный нигилизмъ” есть порожденіе буржуазной психики¹⁾, что онъ созданъ „идеологами вымирающихъ и отжившихъ общественныхъ словѣвъ, представителями извращенной и упадочной психологіи” модернизма, декадентства и прочихъ козловъ отпущенія, которые де „органически не въ состояніи понять всей красоты, всей эстетичности массовыхъ движеній, демократической эволюціи, психологіи самопожертвованія личности въ интересахъ рода или класса, теоріи и практики пролетарской организаціи и солидарности”²⁾. Эти неумные рабы социализма слишкомъ слѣпо служатъ своему господину: ихъ заставили молиться этому богу, а они отъ усердія разбиваютъ себя лобъ. Умный социализмъ судить не такъ: онъ смотритъ дальше и глубже и, служа своему богу, не теряетъ здраваго смысла.

Вотъ что говоритъ, напр., авторъ статьи о „социализмѣ и искусствѣ” С. Люблинскій, одного съ ними лагеря, но не одного разумнѣя, совмѣстившій въ себѣ такъ рѣдко и, повидимому, такъ трудно совмѣстимое: принадлежность къ социалистической партіи съ глубокимъ пониманіемъ искусства, его особыхъ задачъ и психологіи художника. „Психическій анализъ артистической

1) Литер. распадъ 203.

2) Id. 55.

души давно показалъ, что она характеризуется совершенно другими предпосылками, чѣмъ душа социалистическая. Индивидуальная свобода, болѣе того, индивидуальный произволъ и капризъ наряду съ самымъ рѣшительнымъ субъективизмомъ образуютъ стихію артиста, воздухъ, которымъ онъ дышетъ... Каждый артистъ по существу романтикъ, даже не будучи романтикомъ въ специфическомъ смыслѣ. Если заглянуть въ сокровенныя глубины душъ классическаго или даже, такъ называемаго, натуралистически-раціоналистическаго поэта, если его, употребляя грубоватое выраженіе Наполеона, „поскоблить“, то весьма часто предъ нами неожиданно предстанетъ романтикъ, даже мистикъ”. Вотъ почему „*артистическія натуры довольно рѣдко бываютъ активными натурами.*” Если это и случается, то развѣ въ чисто-технической и переимчивой части ихъ дѣятельности”. Вотъ почему, поскольку поэты, въ родѣ Гервега и Фрейлиграта, и подобные имъ, „удовлетворяли запросамъ своей публики, они являлись скорѣе политическими дѣятелями, нежели поэтами” ¹⁾. „Политическая лирика—*суррогатъ искусства*” ²⁾,—поясняетъ современный социалистъ, повторяя слова нѣмецкихъ романтиковъ и „сытаго буржуа” Гёте.

Что „артистическая и социальная сторона человѣческой природы въ ихъ законченномъ видѣ діаметрально противоположны”, и что въ такомъ видѣ онѣ создаютъ въ душѣ художника „конфликтъ”,—это, по мнѣнію г. Люблинскаго, „въ очень рѣзкой формѣ обнаруживается въ области этики”. „Первый тезисъ артиста всегда гласитъ: твори то, что ты самъ желаешь и считаешь желательнымъ и нужнымъ, а не другіе”. „Въ самыхъ тяжелыхъ и печальныхъ положеніяхъ завѣтъ художника гла-

¹⁾ С. Люблинскій. Соціализмъ и искусство 6—8.

²⁾ Id. 21.

ситъ: одинъ противъ всѣхъ". Этотъ „крайній индивидуализмъ", свойственный художнику, какъ таковому, „можетъ иногда стать даже нравственной необходимостью", а „всякое отклоненіе" отъ него, „свидѣтельствующее о недостаткѣ художественной честности (sic!), съ теченіемъ времени должно вредно отразиться на творческихъ способностяхъ артиста".

Нельзя не согласиться съ авторомъ, что „мы здѣсь, безъ всякаго сомнѣнія, находимся на противоположномъ полюсѣ всякаго социальнаго чувствованія... Наивная поэтическая душа можетъ легко увѣрять, будто ей достаточно свободно проявляться, чтобы жить и дѣйствовать въ унисонъ со своей партией; но, въ концѣ концовъ, для нея наступаетъ неизбѣжное разочарованіе, которое тѣмъ сильнѣе, чѣмъ крупнѣе талантъ. Такой поэтъ, какъ Георгъ Гервегъ, легко могъ стать преданнымъ союзникомъ либерализма, но нельзя того же самого сказать о поэтѣ, въ родѣ Генриха Гейне" ¹⁾. „Истинный художникъ, отличающійся независимымъ характеромъ, никогда не пойдѣтъ ни на какія сдѣлки" ²⁾. Однимъ словомъ, „свойственный художнику индивидуализмъ и социализмъ находятся на противоположныхъ полюсахъ и въ такомъ положеніи будутъ оставаться всегда; между ними лежатъ цѣлые міры. Это—фактъ, противъ котораго бессильны всякія опроверженія и перетолкованія" ³⁾.

Если основную формулу г. Люблинскаго: „артистическая и социальная сторона челоѳческой природы въ ихъ законченномъ видѣ діаметрально противоположны"—перевести опять на языкъ г. Стеклова, то получится такое соотношеніе: высоко-развитое эстетическое чувство и широкія социальныя симпатіи—несовмѣстимы. Эстети-

¹⁾ Id. 9—10.

²⁾ Id. 12.

³⁾ Id. 11.

ческое чувство и социальныя симпатіи вообще, по г. Люблинскому, обратно пропорціональны другъ другу: чѣмъ выше первое, тѣмъ менѣе второе—и обратно: чѣмъ ниже первое, тѣмъ болѣе второе. Не „социально-политическое убожество“, а широкія социальныя симпатіи приходятъ въ конфликтъ съ эстетическимъ чувствомъ великаго художника, очень часто создавая въ душѣ его „тяжелую и неразрѣшимую драму“, ибо „чѣмъ своеобразнѣе и выше открытый имъ міръ, тѣмъ медленнѣе этотъ послѣдній прививается, тѣмъ незначительнѣе его притягательная способность и вызываемый имъ къ себѣ интересъ“.

Такъ говоритъ пока не авторъ настоящихъ строкъ, но социалистъ Люблинскій!.. Пусть слышатъ это гг. Троцкіе, Шулятиковы, Стекловы и К°. Давно бы пора имъ серьезно заняться вопросомъ, не кроется ли здѣсь провокація и не скрывается ли подъ именемъ Люблинскаго какой нибудь „вырождающійся“, „разжирѣвшій буржуй“, прикрывшійся маской социализма, съ цѣлью скомпрометировать идеологію „передового пролетаріата“. Для насъ, во всякомъ случаѣ, важно одно: *апріорныя* соображенія г. Люблинскаго совершенно совпали съ выводами *научной* критики, шедшей *индуктивнымъ* путѣмъ. Кромѣ того, они не только не противорѣчатъ *конкретнымъ* фактамъ, но, напротивъ, вполне имъ соответствуютъ.

IV. Творчество, какъ антиобщественность.

1.

Искусство—мiръ образовъ. Этимъ сказано все. Искусство—это зеркало, на которое падаютъ лучи дѣйствительности, доходя до насъ уже *отраженными*. Если, слѣдую примѣру Шербюлье, воспользоваться медицинскимъ терминомъ, то искусство можно назвать „средствомъ возбуждательнымъ и въ то же время успокоительнымъ“; это—„наилучшее притупляющее (anesthétique): оно не уничтожаетъ нашей чувствительности, но отнимаетъ способность чувствовать страданіе, ослабляя острую болѣзненность нашихъ ощущеній”¹⁾. *Эстетическое чувство есть чувство анэстетическое.*

Только при „сознательномъ самообманѣ”²⁾ и можетъ возникнуть эстетическое чувство, которое еще Платонъ въ „Филебѣ” опредѣлилъ, какъ такое истинное, т. е. *чистое* удовольствіе, которое „возбуждается прекрасными цвѣтами, фигурами, многими благовоніями и тонами и всѣмъ тѣмъ, лишеніе чего незамѣтно и безболѣзненно, наслажденіе же чѣмъ, напротивъ, ощутительно”. Въ противномъ случаѣ, возникаетъ самая

¹⁾ Шербюлье. Искусство и природа 42.

²⁾ К. Lange. Das Wesen der Kunst.

эмоція, какъ таковая, *не разряженная* дѣйствіемъ сознанія. Таково именно дѣйствіе первобытнаго искусства на человѣка и современнаго, такъ наз. *прикладнаго* искусства, сохраняющаго свой архаическій характеръ—рабочихъ и военныхъ пѣсень, бальной и военной музыки, имѣющаго цѣлью возбудить не эстетическое чувство, а самую эмоцію, какъ таковую. Таково, наконецъ, иногда дѣйствіе даже современнаго *эстетическаго* искусства на людей, одаренныхъ слабымъ художественнымъ чувствомъ или художественно не развитыхъ, либо вообще мало культурныхъ. Подобно дикарямъ и дѣтямъ, которые часто „склонны смѣшивать умственные образы съ воспріятіями” ¹⁾, они всецѣло поддаются иллюзіи и теряютъ способность различенія между дѣйствительностью и ея воспроизведеніемъ въ искусствѣ. Такъ одинъ испанскій полицейскій, присутствуя на представленіи драмы Кальдерона, до того увлѣкся происходящимъ на сценѣ, что самъ вмѣшался въ игру, намѣреваясь убить „злодѣя”; а одинъ индійскій солдатъ даже застрѣлилъ актѣра, игравшаго Отелло, воскликнувъ при этомъ: „Пусть никто не посмѣетъ сказать, что въ моемъ присутствіи негръ убилъ бѣлую женщину!” Такъ во всѣ времена и у всѣхъ народовъ толпа очень благосклонно относилась къ актѣрамъ, игравшимъ роли добродѣтельныхъ лицъ, и недоброжелательно, а иногда даже явно враждебно—къ „злодѣямъ”. Исторія театра полна такихъ анекдотовъ.

Совсѣмъ иными проявленіями характеризуется эмоція *эстетическая*. Еще Сократъ говорилъ о „трагическихъ представленіяхъ, при которыхъ, чувствуя радость, проливаетъ слѣзы” ²⁾. Впослѣдствіи эстетика не разъ останав-

¹⁾ *James Sully. Les illusions des sens et de l'esprit 84.*

²⁾ *Платонъ. Филебъ. Ср. рассказъ Гёте Эккорману о томъ, какъ довольны были его дѣти, когда „имъ удалось разикъ вдоволь поплакать” на драмѣ Коцебу, доставившей имъ „слезное наслажденіе” (Op. cit. I, 11).*

ливалась на этомъ интересномъ вопросѣ и въ настоящее время онъ можетъ считаться выясненнымъ почти все-сторонне. „Когда мы читаемъ описанія страшныхъ приключеній и видимъ ихъ изображеніе въ театрѣ, они, по словамъ Декарта, возбуждаютъ въ насъ иногда радость или любовь или ненависть и вообще всѣ страсти, смотря по разнообразію предметовъ, представляющихся нашему воображенію: но со всѣмъ тѣмъ мы испытываемъ удовольствіе отъ ихъ возникновенія въ насъ, и это удовольствіе есть интеллектуальная радость, которая можетъ точно также возникнуть изъ печали, какъ и изъ всякой другой страсти”¹⁾.

Прекрасный анализъ психологій этой „интеллектуальной радости” даётъ нѣмецкій эстетикъ Кирхманъ. „Зритель съ участіемъ слѣдитъ за радостями и горестями дѣйствующихъ лицъ пьесы. Онъ страдаетъ вмѣстѣ съ героемъ; его жажда мести вызываетъ подобное же желаніе и въ нёмъ; онъ вмѣстѣ съ нимъ радуется его побѣдѣ; вмѣстѣ съ плѣнникомъ онъ содрогается при приближеніи убійцы, онъ внутренно участвуетъ во всей борьбѣ, которую приходится вести герою. Но, не смотря на это участіе, не смотря на одинаковыя съ нимъ чувства, зритель не вскакиваетъ на сцену, чтобы предотвратить угрожающее ему убійство, чтобы помочь своему герою, чтобы предостеречь его отъ кубка съ ядомъ, или чтобы раздѣлить съ нимъ радость побѣды. Зритель ничего подобнаго не дѣлаетъ, и это доказываетъ, что его идеальныя чувства, не смотря на высокую ихъ степень, не возбуждаютъ его воли и не опредѣляютъ его поступковъ. Такимъ образомъ, идеальныя чувства не имѣютъ никакой власти надъ волей, воля же, напротивъ, имѣетъ надъ ними власть, которой у нея нѣтъ надъ реальными чувствами. Нельзя задаваться цѣлью сегодня быть печальнымъ, а завтра весѣлымъ,—сегодня надѣять-

¹⁾ *Descartes. Des passions de l'âme, t. IV, 161.*

ся, а завтра унывать; воля можетъ вліять на эти чувства только косвеннымъ путёмъ, обращаясь къ причинамъ, результатомъ которыхъ эти чувства являются. Для того же, чтобы возбудить *идеальныя* чувства, зрителю надо только смотрѣть и слушать, а чтобы ихъ устранить, ему стоитъ только уйти изъ театра, закрыть книгу или встать изъ-за рояля. Такимъ образомъ, власть человѣка надъ идеальными чувствами гораздо больше, чѣмъ надъ реальными, подобно тому, какъ его власть въ идеальномъ мірѣ гораздо больше, чѣмъ въ реальномъ. Наконецъ, душа можетъ воспринимать идеальныя чувства, отличающіяся гораздо большимъ *разнообразіемъ* и болѣе рѣзкими *контрастами*, какъ одновременно, такъ и непосредственно одни за другими.

Если мы присутствуемъ при дѣйствительной казни, то душа наша такъ глубоко потрясена, что её наполняетъ одно только чувство ужаса, и для всего остального она остаётся невосприимчивой. Тотъ же, кто смотритъ Лессингова Гусса, наряду съ глубокимъ горестнымъ сочувствіемъ къ Гуссу, въ то же время сочувственно переживаетъ и многія другія изображенныя тамъ душевныя состоянія; онъ чувствуетъ торжество и издѣвательство поповъ, страхъ и робость сбѣжавшагося народа, удовольствіе, испытываемое палачами въ ожиданіи жертвы и т. д. Равнымъ образомъ, душа съ чрезвычайной лёгкостью переноситъ *смѣну* идеальныхъ чувствъ, доходящую до такихъ рѣзкихъ контрастовъ, которые при реальныхъ чувствахъ для нея невозможны. Въ театрѣ зритель въ теченіе одного часа слѣдуетъ за своимъ героемъ черезъ всѣ ступени радости и горя, душевнаго подъёма и униженія; убійства смѣняются попойками, а сцены отчаянія брачнымъ пиромъ. Въ музеяхъ картины страданій христіанскихъ мучениковъ и распятія Христа висятъ рядомъ съ Венерой Тиціана и танцующими крестьянами Ванъ деръ Вельде. Рядомъ съ умирающимъ Лаокоономъ стоитъ прекрасная Венера Милосская и жиз-

нерадостный Аполлонъ Бельведерскій. Въ то время какъ въ дѣйствительной жизни видъ такой сцены, какъ смерть Лаокоона, на много дней лишила бы насъ способности предаться весёлой мысли, отъ *идеальныхъ* чувствъ, возбужденныхъ мраморной группой, при всей ихъ глубинѣ, душа вскорѣ освобождается и удѣляетъ мѣсто для идеальной радости и удовольствія отъ какой-нибудь другой группы. То же самое мы испытываемъ и въ концертѣ: за пѣсней, полной глубокой горести, непосредственно слѣдуетъ весёлая пѣсня, и даже слушатель съ весьма тонкой воспримчивостью въ состояніи сочувственно слѣдить за объёмами" ¹⁾.

Въ результатѣ, какъ видно на этихъ примѣрахъ, идеальныя, т. е. эстетическія чувства отъ реальныхъ отличаются, главнымъ образомъ, тремя признаками, которые и установлены Кирхманомъ: „1) идеальныя чувства не возбуждаютъ воли, между тѣмъ какъ реальныя чувства немедленно вызываютъ это дѣйствіе; 2) идеальныя чувства могутъ быть гораздо легче и скорѣе устранены, чѣмъ реальныя; 3) наконецъ, идеальныя чувства могутъ одновременно находиться въ душѣ въ большемъ числѣ и разнообразіи, чѣмъ реальныя, и быстрѣе смѣняются другъ друга" ²⁾. То же самое, только въ обратномъ порядкѣ, указываетъ и Гартманъ, говоря объ „иллюзорныхъ идеальныхъ чувствахъ", что „они очень измѣнчивы, легко и безъ остатка исчезаютъ и не обладаютъ никакой или, по крайней мѣрѣ, весьма ничтожной побудительной силой" ³⁾.

Овсянико - Куликовскій называетъ эти чувства—„воображаемыми" или „фигтивными". Творчество актёра, по его мнѣнію, и сводится именно къ умѣнію *переживать и выражать воображаемыя чувства*. „Когда артистъ, играя Отелло, воспроизводитъ чувство ревности съ такимъ ма-

¹⁾ J. H. V. Kirchmann. Aesthetik auf realistischcr Grundlage 1868, I, 54—57.

²⁾ Ib. 54.

³⁾ Hartmann. Aesthetik II.

стерствомъ, что зрителямъ кажется, будто онъ *въ самомъ дѣлѣ ревнуетъ*, переживая всю гамму чувствъ и эмоцій, сюда относящихся, то это только *иллюзія*: артистъ переживаетъ не подлинную, не настоящую, не свою собственную ревность, а ея *фикцію*. Было бы ошибкой—сказать, что эта фикція есть чистое *представленіе*, образъ даннаго чувства, явленіе исключительно умственнаго порядка и не получаетъ никакого отраженія въ чувствующей сферѣ. Нѣтъ, оно несомнѣнно отлагается здѣсь особымъ чувствомъ того же порядка, но это чувство, напр., ревности, страха, гнѣва и т. д., своимъ психологическимъ характеромъ замѣтно отличается отъ подлиннаго чувства, отъ настоящаго гнѣва, страха, ревности и т. д. Артистъ ставитъ себя мысленно въ положеніе изображаемаго лица, проникаетъ въ его душу и, силою симпатическаго воображенія, заставляетъ себя *сочувствовать* всему, что переживаетъ это лицо, онъ *переживаетъ самъ рядъ чувствъ, созвучныхъ чувствамъ этого лица*. Вотъ именно фиктивный гнѣвъ есть сочувствіе чужому гнѣву, фиктивная ревность—аналогія настоящей, основанная на ея пониманіи, фиктивная радость—созвучіе подлинной и т. д.. Фиктивные чувства иногда могутъ быть *сильнѣе настоящихъ, отличаться большою эмоциональностью и выразиться ярче ихъ*¹⁾.

Но „прямой путь къ психической свободѣ это именно—превращеніе настоящихъ чувствъ въ ихъ фикціи и страстей въ величины мнимыя”²⁾, и этой именно цѣли служитъ искусство. „*Реальное*,—говоритъ Гроосъ,—производитъ *реальные* чувства. Эстетическая видимость, напротивъ, есть только идеальный внутренній образъ внешней реальности; поэтому и возникающія въ эстетической видимости чувства суть только *идеальная* параллель ре-

¹⁾ Овсянико-Куликовскій. Пушкинъ. Собр. соч. IV, 49—50.

²⁾ Ib. 53.

альныхъ чувствъ. Мы знаемъ, напр., что въ дѣйствительности съ лицами, играющими „Фауста“ Гёте, ничего не случилось. Въ дѣйствительности, ужасное: „Сюда, ко мнѣ!“ означаетъ, быть можетъ, только то, что Мефистофель по окончаніи представленія заберётъ Фауста, чтобы вмѣстѣ распить бутылку шампанскаго, а Гретхенъ, можетъ статья, давно уже не имѣетъ основаній видѣть въ любви трагедію. Странно было бы ожидать, чтобы настъ могло глубоко потрясти нѣчто такое, что не есть дѣйствительность, а пустая игра”¹⁾...

Присущія эстетической видимости особенности, по его мнѣнію, обусловлены тѣмъ, что эстетическое созерцаніе есть *внутреннее подражаніе*. *Игрою внутренняго подражанія объясняются всѣ особенности эстетическихъ чувствъ*. На такъ наз. иллюзорныя идеальныя чувства слѣдуетъ смотрѣть, какъ на *чувства подражанія*, ибо не во внѣшней игрѣ актёровъ, но внутренней игрѣ зрителя кроется сокровеннѣйшая причина возбужденія нашихъ чувствъ. „Эстетическія чувства не обладаютъ никакой или же весьма мало побудительной силой, т. е. они остаются чистыми чувствами, не побуждая нашей воли къ реальнымъ дѣйствіямъ. Этотъ фактъ станетъ вполне понятнымъ, если мы вспомнимъ, что имѣемъ дѣло съ чувствами подражанія. Пока мы только внутренне подражаемъ, взрыву гнѣва или страха, намъ не придѣтъ въ голову вступать въ борьбу или убѣжать”²⁾.

Различіе между реальными чувствами, вызываемыми дѣйствительностью, и идеальными, порождаемыми образами искусства, Гроосъ иллюстрируетъ посредствомъ стараго сравненія эстетической дѣятельности съ игрою ребёнка. „Чувства неудовольствія въ игрѣ теряютъ значительную долю своей горечи, которой они обладали бы

¹⁾ Гроосъ. Введеніе въ эстетику 117—118.

²⁾ Id 124—125.

въ дѣйствительности, ибо во всѣхъ потрясеніяхъ мальчика сопровождаетъ увѣренность, что все это лишь *добровольно затѣянная* игра, которую ему стоитъ только *прекратить*, чтобы всему положить конецъ... Въ чувствахъ играющаго мальчика нѣтъ *неизбѣжности*, свойственной реальному событію, нѣтъ и слѣдовъ сознанія неумолимаго *внѣшняго принужденія*, нѣтъ безутѣшнаго воспоминанія о *невозвратномъ прошломъ* и безнадежной перспективы на *несчастное будущее*, — словомъ, нѣтъ никакихъ *добавочныхъ* непріятныхъ чувствъ, которыя въ дѣйствительности только и дѣлаютъ горе невыносимымъ. Ибо игра свободно носится надъ строгой причинной связью реальныхъ событий; она перемѣщаетъ въ эту сферу свободы и играющаго, такъ что его душа освобождается отъ всѣхъ реальныхъ интересовъ и можетъ свободно проявить себя въ просвѣтленномъ мірѣ чувствъ, въ который она вступила по собственной волѣ.

Совершенно то же мы имѣемъ и при внутреннемъ подражаніи. И для полноты эстетическаго наслажденія справедливы слова: „если вы не будете, какъ дѣти"... И внутреннее подражаніе есть добровольно затѣянная игра, которую мы во всякое время можемъ оставить. Поэтому черезъ всѣ трагическія потрясенія, которыя мы переживаемъ во время подражанія, проходитъ сознаніе того, что мы переживаемъ ихъ добровольно играя; это сознаніе очищаетъ наши чувства отъ ужаснаго гнѣта *внѣшняго принужденія*, *внѣшней необходимости* и так. обр. отнимаетъ отъ нихъ наибольшую горечь, острѣйшее жало, не ослабляя однако ихъ живости... Игра *эстетическаго* переживанія еще болѣе разнится отъ физическаго представленія переживаемаго, такъ какъ эстетическое созерцаніе есть *внутреннее* подражаніе. Вся игра сосредоточена внутри человѣка, душа забываетъ свое собственное тѣло и слѣдитъ за *внѣшними процессами* въ игрѣ, совершающейся въ чисто духовной сферѣ... Это ограниченіе чисто внутреннимъ и духовнымъ переживаніемъ

есть причина того, что эстетическія чувства свободны отъ всякой *чувственной* силы Неудовольствія и страданія.

Эстетическія чувства потрясаютъ только нашу душу, а не тѣло и душу, такъ какъ при полномъ эстетическомъ наслажденіи наше сознаніе пребываетъ болѣе въ созерцаемомъ предметѣ, чѣмъ въ нашемъ собственномъ тѣлѣ. Отчѣтливость чувствъ этимъ не ослабляется, такъ же какъ и ихъ потрясающее дѣйствіе на душу. Душа можетъ быть приведена въ сильнѣйшее движеніе, но въ этомъ движеніи какъ бы отсутствуетъ треніе и соприкосновеніе съ матеріальнымъ. Внутри насъ высоко поднимается волна гнѣва и боли, но недостаетъ того тупого мучительнаго гнѣта, который непреодолимо толкаетъ насъ къ физическому проявленію чувства. Ибо чисто внутренняя игра эстетическаго созерцанія вообще не приводитъ въ дѣйствіе двигательные нервные пути... Так. обр. ясно, что уже благодаря самому способу своего возникновенія эстетическія чувства неудовольствія никогда не могутъ достигнуть той мучительности, которая возможна для реальныхъ непріятныхъ чувствъ. Но тѣмъ не менѣе они все же суть чувства непріятныя, и было бы совершенно непонятно, почему мы сознательно открываемъ имъ доступъ въ нашу душу, если бы въ качествѣ *сильнаго противовѣса* этимъ очищеннымъ непріятнымъ чувствамъ *не выступало глубоко заложенное въ насъ реальное наслажденіе игрою внутренняго подражанія*" ¹⁾.

Сравненіе эстетической дѣятельности съ игрою ясно показываетъ, что сопротивленіе, которое реальность оказываетъ игрѣ внутренняго подражанія, обнаруживается естественно тамъ, гдѣ имѣются сильные реальные интересы, необходимо вызывающіе живыя реальные чувства. „Красивую женщину, стоящую въ спокойной позѣ, мо-

¹⁾ Id. 129—132.

жно разсматривать эстетически, но представимъ себѣ эту же женщину, возбужденную какимъ-либо страстнымъ чувствомъ,—плачущую, гнѣвную или домогающуюся любви,—и тогда мы вынуждены будемъ отнестись къ ней съ сердечнымъ участіемъ, а не играя. Лицо, несущее на себѣ слѣды прошедшихъ страданій, можно разсматривать эстетически, но въ моментъ сильнаго взрыва горя оно требуетъ отъ насъ реальныхъ чувствъ, а не иллюзорныхъ идеальныхъ чувствъ. Тамъ, гдѣ міръ является передъ нами во всей своей серьезности и требуетъ серьезнаго къ себѣ отношенія, тамъ всякаго рода игра съ дѣйствительностью становится фривольной". Если имѣть это въ виду, для насъ станетъ понятнымъ, насколько искусство выше дѣйствительности. „Самыя сильныя и мощныя чувства, волнующія человѣческую грудь, въ качествѣ эстетическихъ чувствъ, могутъ быть вызваны только художникомъ... Даже *реальный* Гамлетъ или король Лиръ, *реальный* Лаокоонтъ или Моисей въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются въ художественныхъ произведеніяхъ, врядъ ли были бы предметомъ, пригоднымъ для эстетическаго восхищенія, между тѣмъ какъ искусство въ такихъ именно предметахъ проявляетъ свое высочайшее и сильнѣйшее дѣйствіе. Уже благодаря этому искусство имѣетъ гораздо болъшую сферу дѣйствія для возбужденія подражательныхъ чувствъ, чѣмъ природа" ¹⁾.

Такимъ образомъ, искусство, уже какъ таковое, об-

¹⁾ Id. 138—139. Ср. *Cohn*. Allgemeine Aesthetik 1901: „Stoffe, die tragische Wirkung ansüben können, findet man im Leben oft genug, aber diese Wirkung wird schwer, rein ästhetisch bleiben können, weil die starken Strebungen, dem Ringenden helfen zu wollen, die reine Intensität der Betrachtung stören, und weil das Mitleiden so mächtig wird, dass es die Ruhe des Schauens nicht aufkommen lässt. Daher ruft gerade das Tragische besonders stark nach der Kunst“.

легчает возникновеніе эстетическаго *созерцанія*. „Центръ тяжести искусства лежитъ въ созерцаніи, — говоритъ Фолькельтъ. Художественное впечатлѣніе не должно выходить за предѣлы созерцанія... Созерцаніе—вотъ альфа и омега искусства и эстетики. Въ искусствѣ созерцаніе достигаетъ полнаго развитія и проявляетъ всю свою силу и значеніе. Художественное созерцаніе сопряжено со свѣжестью чувствъ и бодростью настроенія; оно доставляетъ намъ высокое наслажденіе. Художественное созерцаніе есть одна изъ высшихъ формъ духовной дѣятельности; созерцая, мы разомъ охватываемъ предметъ и воспринимаемъ его цѣликомъ... Словомъ, художественное созерцаніе есть созерцаніе въ полномъ его развитіи; въ искусствѣ созерцаніе раскрываетъ все свое значеніе, подчиняя и уподобляя себѣ всѣ прочія стороны духовной дѣятельности, и воплощаетъ, такъ сказать, самую идею созерцанія... Эстетически относиться къ міру значитъ воспринимать его содержаніе *посредствомъ созерцанія*. Наше отношеніе къ міру характеризуется въ наукѣ *познаніемъ*, въ религіи—*чувствомъ*, въ нравственной жизни—*волею*. Въ каждой изъ этихъ трѣхъ областей занимаетъ первое мѣсто, направляетъ и опредѣляетъ нашу дѣятельность особая сторона нашего духа. Въ порядкѣ вещей, чтобы и созерцаніе вступило въ свои права, чтобы столь важная сторона духовной жизни создала свой идеаль отношенія къ міру. Всесторонность человѣческаго духа была бы нарушена, если бы созерцательное отношеніе къ міру не нашло себѣ выраженія въ искусствѣ”¹⁾.

2.

Если искусство *не должно* выходить за предѣлы со-

¹⁾ *Фолькельтъ*. Современные вопросы эстетики 80—82.

зерцанія, то при какихъ психологическихъ данныхъ этотъ идеаль *можетъ* быть достигнутъ? Почему дѣйствіе искусства на многихъ выходитъ за *предѣлы созерцанія*, вліяя на ихъ поступки и, такимъ образомъ, вторгаясь въ чуждую ему сферу нравственной жизни? Иначе, чѣмъ объясняется различіе въ способности восприниманія образовъ искусства, въ силу котораго у однихъ эти образы остаются только *образами*, а у другихъ переходятъ въ движенія *чувства и воли*; и гдѣ та грань, что рѣзкой чертой отдѣляетъ *созерцаніе* отъ *воли* и препятствуетъ переходу одного въ другую?

На это очень хорошо отвѣчаетъ Энрико Ферри въ своёмъ очеркѣ „Преступники въ искусствѣ“: „Тысячи мечтателей могутъ вообразить тысячи преступленій, но они не совершаютъ ни одного по той простой причинѣ, что не всякій, въ противность общему мнѣнію, кто хочетъ, можетъ стать убійцей,—точно такъ же, какъ не всякій можетъ стать сумасшедшимъ по желанію. Надо обладать особымъ разслабленнымъ, больнымъ или неуравновѣшеннымъ мозгомъ, *чтобы призрачныя фантазіи превратились въ дѣйствительность*... Чтобы это случилось, *нужно обладать особеннымъ недостаткомъ въ задерживающихъ мозговыхъ центрахъ*“¹⁾.

Такимъ именно недостаткомъ и обладаютъ животныя, дѣти, дикари и малокультурные люди: это, быть можетъ, единственныя существа въ мірѣ, у которыхъ мысль есть уже дѣло и о которыхъ поэтому можно съ полнымъ правомъ сказать, что они всегда „поступаютъ согласно своимъ убѣжденіямъ“. Естественно, что указанный недостатокъ въ значительной степени долженъ мѣшать развитію нормальнаго эстетическаго чувства, иногда, ослабляя, иногда искажая его, а порой и вовсе атрофируя.

Впечатлѣніе, непосредственно разряжающееся въ

¹⁾ Энрико Ферри. Преступники въ искусствѣ 59.

дѣйствию, во всякомъ случаѣ, не можетъ быть названо чисто-эстетическимъ. Напротивъ, *эстетическое* воспріятіе уже предполагаетъ извѣстное, какъ выражаются въ психологіи, „ограниченіе поля сознанія“, сообщающее ему односторонній характеръ. Искусство писателя, по мнѣнію Гюйо, въ томъ и состоитъ, чтобы ограничить вполнѣ умъ читателя и заключить его въ кругъ своихъ собственныхъ идей, лишнивъ его уха возможности воспринимать какой-либо внѣшній шумъ. „Живописное служитъ къ изолированію предметовъ отъ обыденной среды, къ уничтоженію въ насъ слишкомъ обыкновенныхъ ассоціацій. Главная роль его въ томъ, что оно разъединяетъ наши идеи, нарушаетъ наши обычныя ожиданія”¹⁾.

Отсюда ясно, что переходу отъ міра *идеальнаго* къ міру *реальному* отъ *образовъ* къ *поступкамъ*, отъ *созерцанія* къ *волѣ* должна препятствовать самая оторванность искусства отъ жизни, отъ дѣйствительности, которая суживаетъ поле нашего сознанія тѣсными границами образовъ искусства, замыкая насъ въ самихъ себѣ и преграждая намъ выходъ къ внѣшнему міру реальныхъ отношений. Этотъ искусственный пріёмъ, примѣняемый въ своихъ цѣляхъ творчествомъ по отношенію къ воспринимающему сознанію, основанъ на законѣ, который Липпсъ называетъ „закономъ психической заперуды“, и который состоитъ въ томъ, что „если психическое событіе, напр., связь представленій, задерживается въ своёмъ естественномъ теченіи, то психическое движеніе образуетъ *заперуду*, т. е. оно останавливается и повышается именно на томъ мѣстѣ, гдѣ есть на лицѣ *задержка*, *полѣвка*, *перерывъ*“.

Такимъ образомъ, нормальное *эстетическое* воспріятіе предполагаетъ психическую „задержку“ или „заперуду“, вслѣдствіе которой оно *разрѣзывается не во вѣкъ насъ, а отутри*

1) Гюйо. Искусство съ соц. точки зр. 142.

насъ, въ нашемъ сознаниі, и не дѣйствиельно, но созерцаниельно. Чѣмъ сильнѣе впечатлѣніе, тѣмъ сильнѣе порывъ къ дѣйствию; чѣмъ сильнѣе порывъ къ дѣйствию, тѣмъ сильнѣе должна быть задержка, а чѣмъ сильнѣе задержка, тѣмъ полнѣе, тѣмъ эстетичнѣе созерцаніе. „Произведеніе искусства—это совокупность эстетическихъ знаковъ, направленныхъ къ тому, чтобы возбудить въ людяхъ эмоціи, которыя выражаются максимумомъ возбужденія, но минимумомъ удовольствія или страданія, которыя являются сами себѣ цѣлью и не выражаются непосредственно въ дѣйствіяхъ, т. е. безкорыстны”¹⁾. Значить, максимумъ возбужденія, но минимумъ удовольствія или страданія—таковъ нормальный процессъ эстетическаго воспріятія у культурныхъ, художественно развитыхъ людей.

Особенно рѣзко это своеобразное, не всегда осознанное дѣйствіе искусства сказывается въ театрѣ, этомъ могущественнѣйшемъ изъ искусствъ. „Никогда люди не проникнуты и не подчиняются столь сильно социальнымъ инстинктамъ, т. е. тѣмъ побужденіямъ, которыя мы называемъ лучшими въ человѣческой природѣ, какъ въ театрѣ,—говоритъ одинъ изъ знатоковъ сцены Максъ Буркгардтъ: никогда они не обнаруживаютъ такой склонности отрицательно относиться къ индивидуальнымъ инстинктамъ, которые мы привыкли называть болѣе грубыми, дурными, какъ въ театрѣ же”. Въ самомъ дѣлѣ: „въ театрѣ оказываются въ сборѣ исключительно благородныя натуры: злѣйшіе кровопійцы тронуты печальнымъ положеніемъ бѣдноты и возмущены бездушностью богатей, худшіе развратники восторгаются чистотой и невинностью, злѣйшіе реакціонеры становятся восторженными поклонниками свободы, и ограниченнѣйшіе тупицы проникаются сознаниемъ цѣнности образованія и высшей силы знанія”. Но тотъ же Буркгардтъ, придающій столь

¹⁾ Эппкенъ. Опытъ построенія научной критики 114.

высокое значеніе дѣйствию театра, принуждёнъ сознаться, что „тѣ же скоты, которые только что въ театрѣ расплывались въ благородствѣ, становятся обыкновенно, тотчасъ же по выходѣ изъ театра, такими же скотами, какими были раньше”. Правда, такой выводъ кажется ему слишкомъ неутѣшительнымъ, и онъ хочетъ нѣсколько смягчить его оговоркой, что все же на многихъ сила воспринятаго внушенія продолжаетъ вліять, на однихъ дольше, на другихъ меньше, и что, несомнѣнно, впечатлѣнія одного театральнаго вечера оказали у многихъ людей рѣшающее вліяніе на ихъ поступки, на всю ихъ судьбу и на судьбу другихъ людей¹⁾. Но эта оговорка дѣла не мѣняетъ, ибо, конечно, не въ этомъ дѣйствию сущность и значеніе театра, какъ и всякаго искусства.

Все дѣло въ томъ, что *эстетическое* воспріятіе не способно изъ скота *сдѣлать* человѣка, какъ и обратно: человѣка превратить въ скота. И то и другое превращеніе бываетъ, правда, нерѣдко результатомъ воспріятія искусства, но какъ уже сказано *воспріятіе эстетическаго не есть еще эстетическое воспріятіе*. Поэтому, если скотъ, по выходѣ изъ театра, музея, или концерта, превратился къ человѣку,—это очень отрадно; если человѣкъ, по выходѣ изъ театра, музея или концерта, превратился въ скота,—это очень печально. Но, несомнѣнно, въ обоихъ случаяхъ воспріятіе, результатомъ котораго явилось это превращеніе—отрадное или печальное—было *неэстетическимъ*. И наоборотъ: если воспріятіе было чисто *эстетическимъ*,—человѣкъ, несомнѣнно, останется человѣкомъ, а скотъ останется скотомъ, какими они были раньше. Противоположное дѣйствіе искусства важно для социологій, для этики, но для эстетики оно безразлично, такъ же какъ для математики безразлично, какіе *практически* выводы—и въ пользу или во вредъ человѣчеству—бу-

1) *Бурггардтъ*. Театръ 56—57.

дутъ сдѣланы изъ ея безстрастныхъ положеній: будутъ ли то полезныя техническія усовершенствованія или ужасныя орудія разрушенія—это уже ея не касается.

3.

Изъ сказаннаго достаточно ясно характеръ эстетической дѣятельности въ ея простѣйшей формѣ—въ формѣ эстетическаго воспріятія, какъ равно ясна и та роль, какую играетъ въ ней такъ наз. „задержка“. Еще болѣе выясняется все это на анализѣ психологіи вниманія, которой частью пришлось коснуться и ранѣе¹⁾. Въдѣ именно вниманіе, ограничивая поле сознанія, вызываетъ въ нашей психикѣ задержку или запруду—необходимое условіе эстетическаго созерцанія.

Рибо, спеціально занимавшійся психологіей вниманія, говоритъ, что механизмъ его, по существу, *двигательный*, т. е. дѣйствующій на мускулы и посредствомъ мускуловъ, главнымъ образомъ, въ формѣ задержки. Вниманіе въ обѣихъ его формахъ (т. е. какъ произвольное, такъ и произвольное) представляетъ собою, по его мнѣнію, состояніе исключительное, аномальное, не могущее долго продолжаться, потому что оно противорѣчитъ основному положенію психической жизни—измѣняемости. „Вниманіе есть состояніе неподвижное. Если оно длится черезчуръ долго, особенно при неблагоприятныхъ условіяхъ, каждый знаетъ по опыту, что имъ вызывается постоянно возрастающая неясность мыслей, полное умственное изнеможеніе, часто сопровождающееся головокруженіемъ. Эти лёгкія временныя помраченія указываютъ на природный антагонизмъ между вниманіемъ и нормальной психической жизнью. Единство сознанія, со-

¹⁾ См. т. I, 456—464.

ставляющее основу вниманія, яснѣе выражается въ болѣзненныхъ проявленіяхъ его, какъ въ хронической ихъ формѣ—*idées fixes*, такъ и въ острой—состояніи экстаза”¹⁾.

Что нормальное состояніе нашей психики есть множественность состояній сознанія или *полиидеизмъ*, вниманіе же есть кратковременная задержка этого безирерывнаго ряда ради какого-либо состоянія, т. е. *моноидеизмъ*²⁾,—это легко проверить на опытѣ. „Въ случаяхъ произвольнаго вниманія все тѣло сосредоточивается на объектѣ вниманія: уши, иногда и руки направляются къ нему. Всѣ движенія на время прекращаются. Личность поглощена даннымъ объектомъ вниманія, т. е. всѣ ея стремленія, весь имѣющійся на лицо запасъ энергіи направлены на одинъ и тотъ же пунктъ. Приспособленность внѣшняя, физическая является признакомъ приспособленности внутренней, психической. Сосредоточеніе ведетъ къ единству, замѣняющему разсѣянность движеній и положеній тѣла, характеризующую нормальное состояніе. Въ случаяхъ произвольнаго вниманія приспособленность зачастую бываетъ неполная, перемежающаяся, непрочная. Хотя движенія и останавливаются, но возобновляются время отъ времени. Сосредоточеніе происходитъ, но вяло и въ слабой степени. Личность поглощена только отчасти и временно”. Соответственно этому Рибо опредѣляетъ вниманіе вообще, какъ „умственный моноидеизмъ въ соединеніи съ произвольной или искусственной приспособленностью индивидуума”, или, въ другой формулѣ, какъ „умственное состояніе, исключительное или преобладающее, въ снязи съ произвольною или искусственною приспособленностью индивидуума”³⁾.

¹⁾ *T. Рибо*. Психологія вниманія. К. 1897, стр. 5—6.

²⁾ *Id.* 7.

³⁾ *Id.* 9—10.

Исходя изъ установленнаго различія между двумя формами вниманія, мы, по мнѣнію Рибо, по направленію *непроизвольнаго* вниманія можемъ судить о характерѣ даннаго индивидуума или, по меньшей мѣрѣ, объ его основныхъ стремленіяхъ, такъ какъ это направленіе показываетъ намъ, съ кѣмъ мы имѣемъ дѣло,—съ поверхностнымъ, банальнымъ, ограниченнымъ, открытымъ или глубокимъ человѣкомъ: такъ напр. „привратница непроизвольно направляетъ свое вниманіе на счетны; художникъ—на прекрасный солнечный закатъ, говорящій крестьянину только о приближеніи ночи; геологъ—на камни, представляющіе для профана простые булыжники”¹⁾. Биографіи великихъ людей изобилуютъ фактами, доказывающими, что непроизвольное вниманіе зависитъ всецѣло отъ аффективныхъ состояній. Эти факты имѣютъ громадное значеніе, показывая намъ явленіе во всей его силѣ. Успенное вниманіе всегда вызывается и поддерживается сильною страстью... Но что такое призваніе, какъ не вниманіе яснаго и на всю жизнь опредѣлительнаго характера? Нельзя найти лучшихъ примѣровъ непроизвольнаго вниманія, такъ какъ здѣсь оно длится не часъ или нѣсколько минутъ, а постоянно”²⁾.

Иное дѣло, думаетъ онъ, вниманіе *произвольное*. Здѣсь то или иное направленіе вниманія не зависитъ всецѣло отъ случайныхъ обстоятельствъ, а опредѣляется при участіи нашей воли, нашего выбора; тутъ необходимо съ нашей стороны одобреніе намѣченной цѣли, или требуется, по крайней мѣрѣ, наша готовность подчиниться ей; мы должны приспособиться къ ней, изыскать средства для поддержанія нашего вниманія въ данномъ направленіи, вслѣдствіе чего состояніе произвольнаго вниманія всегда сопровождается чувствомъ нѣкотораго напряженія... Про-

1) Ід. 12.

2) Ід. 14—15.

извольное вниманіе создаётся при помощи процесса, который можетъ быть выраженъ въ слѣдующей формулѣ: искусственнымъ образомъ сообщить предмету привлекательность, которой онъ, самъ по себѣ, не имѣетъ, придать въ нашихъ глазахъ интересъ тому, что по своей природѣ лишено его. Слово „интересъ” употреблено здѣсь въ общепринятомъ смыслѣ и означаетъ все то, что вызываетъ работу сознанія. Известно, что эта работа поддерживается лишь тѣмъ пріятнымъ, непріятнымъ или смѣшаннымъ чувственнымъ тономъ, которымъ сопровождается воспріятіе; но при произвольномъ вниманіи чувство это является неразрывно связаннымъ съ самимъ предметомъ, въ произвольномъ же оно какъ бы искусственно приурочено къ нему”¹⁾. Вниманіе вообще равносильно сосредоточенію и задержкѣ движеній; разсѣянность же означаетъ множественность и разнообразіе движеній. „Произвольное вниманіе можетъ также оказывать задерживающее вліяніе на проявленіе нашихъ эмоцій; для этого необходимо, чтобы существовали какія-либо серьёзныя причины, заставляющія насъ не обнаруживать своихъ чувствъ, а также требуется значительная задерживающая способность. Но, и въ этомъ случаѣ, оно дѣйствуетъ исключительно на мускулы; все же остальное не подчинено его вліянію”²⁾.

Во всякомъ случаѣ, въ той или иной формѣ, „вниманіе заключается въ задержкѣ, которая производится исключительно помощью физиологическаго механизма, препятствующаго расходуванію движеній. Въ тѣхъ случаяхъ, когда вниманіе направлено на дѣятельность внѣшнихъ чувствъ, задержкѣ подвергаются дѣйствительныя движенія, а въ тѣхъ, когда оно руководитъ мыслью, останавливаются лишь зачаточныя движенія. Необходи-

¹⁾ Id. 43—45.

²⁾ Id. 72—73.

мость задержки объясняется слѣдующимъ образомъ: осуществленіе всякаго движенія равносильно уничтоженію соответствующаго послѣднему состоянія, такъ какъ при этомъ нервная сила, создавшая это состояніе, обращается въ двигательное побужденіе. „Мысль, говоритъ Сѣченовъ, это рефлексъ, уменьшенный на одну треть своей первоначальной силы”. Бэнтъ, выражаясь съ бѣльшимъ изяществомъ, замѣчаетъ: „думать—значитъ воздерживаться отъ слова или дѣйствія”¹⁾. Лишь только какое-либо состояніе сознанія получаетъ, благодаря задержкѣ всѣхъ остальныхъ, преобладаніе, какъ тотчасъ же начинается разнообразная работа ассоціаціоннаго механизма. Направляющее дѣйствіе вниманія заключается здѣсь въ выборѣ и сохраненіи, посредствомъ задержки же, соответствующихъ состояній, которыя могли бы въ свою очередь вызвать новыя состоянія, также пригодныя для данной цѣли и также способныя къ дальнѣйшему подбору и усиленію”²⁾.

Джемсъ утверждалъ, что гениальные люди отличаются отъ простыхъ смертныхъ не столько характеромъ ихъ вниманія, сколько природою тѣхъ объектовъ, на которые оно поочередно направляется. „У гениевъ объекты вниманія образуютъ связную серію, всѣ части которой объединены между собой извѣстнымъ рациональнымъ принципомъ. Вотъ почему мы называемъ вниманіе „поддерживаемымъ”, а объектъ вниманія на протяжении нѣсколькихъ часовъ „тѣмъ же”. У обыкновеннаго человека серія объектовъ вниманія бываетъ болышею частію безсвязной, не объединенной общимъ рациональнымъ принципомъ, почему мы называемъ его вниманіе неустойчивымъ, пяткиимъ”³⁾. У Рибо это положеніе иллюстри-

¹⁾ Id. 89.

²⁾ Id. 95.

³⁾ *Джемсъ. Психологія* 178.

руется противопоставленіемъ двухъ видовъ разсѣянности". Людей, поглощенныхъ какой-нибудь одной мыслью, нерѣдко считаютъ разсѣянными, но, по остроумному выраженію его, они кажутся неспособными къ вниманію, потому что слишкомъ внимательны: „въ то время какъ разсѣянный - невнимательный характеризуется непрерывнымъ переходомъ отъ одной мысли къ другой, разсѣянный - поглощенный характеризуется, напротивъ, невозможностью или трудностью перехода; онъ поработченъ своею мыслью и не стремится освободиться отъ нея" ¹⁾). Оба эти вида разсѣянности составляютъ двѣ группы болѣзненныхъ явленій, которыя Рибо называетъ „*атрофіей вниманія*" и „*гипертрофіей вниманія*". Первая группа, по его мнѣнію, связана преимущественно съ произвольнымъ вниманіемъ, а вторая—съ непроизвольнымъ. Одна показываетъ увеличенную способность къ концентраціи, другая же—крайнее ослабленіе этой способности; одна есть эволюція и движется къ полюсу, другая—разложеніе и идётъ къ минусу ²⁾).

Для пониманія психологіи эстетическаго воспріятія и творчества особенно важны различныя формы „гипертрофіи вниманія", начиная съ простѣйшей и кончая такъ наз. навязчивыми идеями и состояніемъ экстаза. По мнѣнію Рибо, существуетъ почти незамѣтный переходъ отъ нормальнаго состоянія къ самымъ нелѣпымъ формамъ *idée fixe*. „Съ каждымъ изъ насъ случалось, что одна какая-нибудь музыкальная арія или ничтожная фраза, безъ всякаго основанія, упорно преслѣдовала его. Это—наиболѣе лёгкая форма *idée fixe*... Превращеніе вниманія въ *idée fixe* еще яснѣе видно у великихъ людей. „Что такое великая жизнь?"—говоритъ Альфредъ де Виньи: „юношеская мысль, осуществлённая въ зрѣломъ возра-

¹⁾ Op. cit. 117.

²⁾ Id. 119—121.

ствѣ". У многихъ великихъ людей эта „мысль" была настолько всепоглащающей и тираннической, что съ трудомъ отказываешься не считать ее болѣзненной" ¹⁾).

Всего замѣчательнѣе то дѣйствіе, какое оказываетъ „гипертрофія вниманія" на активность, на волю. Въ формѣ *idée fixe* она предполагаетъ, по словамъ Рибо, замѣтное ослабленіе воли—одно изъ обыкновенныхъ условий вырожденія, т. е. ослабленіе способности реагировать. „Ни одно состояніе, находящееся съ ней въ антагонизмѣ, не способно ослабить ее. Усиліе невозможно или бесплодно. Поэтому больной, сознающій свое безсиліе, испытываетъ чувство тоски" ²⁾). Такой результатъ усиленаго сосредоточенія вниманія не долженъ удивлять насъ: вѣдь *idée fixe*, по справедливому замѣчанію Букколла, есть ничто иное, какъ „вниманіе, достигшее наивысшей степени, крайній предѣлъ его задерживающей способности". Сопоставленіе вниманія и экстаза, говоритъ Рибо, не представляетъ ничего новаго; оба эти состоянія настолько сходны между собою, что многіе писатели пользовались словомъ „вниманіе" для опредѣленія экстаза. По словамъ Берара, это „сильная экзальтація нѣкоторыхъ идей, настолько поглощающихъ вниманіе, что ощущенія прекращаются, произвольныя движенія останавливаются, и даже часто замедляется жизненная дѣятельность". Миккеа же говоритъ, что это—„глубокое созерцаніе съ уничтоженіемъ чувствительности и прекращеніемъ двигательной способности". А. Мори выражается еще точнѣе: „только простое различіе въ степени отличаетъ экстазъ отъ насильно водворившейся въ насъ умѣ идеи. Созерцаніе предполагаетъ еще употребленіе воли и возможность остановить крайнее напряженіе ума. Въ экстазѣ же, который представляетъ собой созерцаніе, доведенное до

¹⁾ Id. 122—123.

²⁾ Id. 137.

самой высшей степени, воля, способная, въ крайнемъ случаѣ, вызвать порывъ, не въ состояніи остановить его" ¹⁾). Пользуясь красивымъ сравненіемъ Брайда, можно сказать, что корковое вещество мозга напоминаетъ газовую люстру съ большимъ числомъ рожковъ: когда всё они зажжены, — это бодрствованіе; когда всё прикручены, но не совсѣмъ погашены, — это сонъ; когда же всё погашены, кромѣ одного, который горитъ во всей силѣ, гтая весь газъ, — это гипнозъ во всѣхъ его различныхъ степеняхъ".

Переводя же это на болѣе прозаическій языкъ, необходимо признать, что гипертрофія вниманія, составляющая основу эстетической дѣятельности, *углубляя* наше сознаніе, *суживаетъ* его, т. е. дѣйствуетъ на него *интенсивно*, а не *экстенсивно*, такъ что эстетическое созерцаніе есть ничто иное, какъ „дѣйствіе, низведенное до своей первоначальной стадіи, задержанное въ области мысли и воображенія" ²⁾). Именно въ этомъ смыслѣ и нужно понимать предположеніе Джемса, что „геній удерживаетъ челоѣка отъ приобрѣтенія привычекъ произвольнаго вниманія, и что среднее умственное дарованіе представляетъ почву, гдѣ можно всего болѣе ожидать развитія добродѣтелей воли въ собственномъ смыслѣ слова" ³⁾). Ибо, для развитія добродѣтелей воли въ собственномъ смыслѣ слова необходимо приобрѣтеніе привычекъ произвольнаго вниманія, а между тѣмъ то произвольное вниманіе, вся чисто инстинктивная сила котораго у генія направлена въ одну сторону, въ сторону мысли и воображенія, какъ разъ атрофируетъ волю, въ отреченіи отъ которой почерпаетъ эту силу.

1) *Maury*. Le sommeil et les rêves 235.

2) *Гюйо*. Искусство съ соц. точки зр. 77—78.

3) *Джемсъ*, I. с.

4.

Юстинъ рассказываетъ въ своей исторіи, что Киръ, подавивъ возстаніе лидійцевъ, сумѣлъ обуздать безнокойный, свободолюбивый духъ этого народа тѣмъ, что принудилъ его заняться изящными искусствами и другими весѣлыми вещами. Съ тѣхъ поръ, добавляетъ историкъ, уже не было рѣчи о возстаніи среди лидійцевъ. Зато тѣмъ сильнѣе прославились лидійскіе рестораторы, сводники и артисты (Г. Гейне). О совершенно противоположномъ фактѣ сообщаетъ Амбросъ въ своей исторіи музыки. Эдуардъ I, говоритъ онъ, чтобы окончательно покорить обитателей Уэльса, велѣлъ въ 1284 г. казнить всѣхъ пѣвцовъ и арфистовъ¹⁾.

Конечно, ни того, ни другого факта никогда въ дѣйствительности не было, но вѣдь дѣло вовсе не въ исторической достовѣрности этихъ извѣстій, а въ ихъ *психологической* возможности. Кто изъ нихъ былъ правъ: Киръ или Эдуардъ? — Исторія всѣхъ времёнъ и народовъ, дополненная данными современной психологій и эстетики, даётъ на это совершенно опредѣлённый отвѣтъ: правъ былъ Киръ, и если онъ въ самомъ дѣлѣ совершилъ то, что приписываетъ ему Юстинъ, онъ былъ не глупый человекъ.

Безъ сомнѣнія, всего проще тѣниться „возвышающимъ обманомъ“, убѣждая себя въ томъ, что яко бы „искусство лучше всего служить *общественнымъ* интересамъ, когда оно служитъ интересамъ *художественнымъ*“²⁾. Но, отдавъ себѣ ясный отчётъ въ сущности художествен-

¹⁾ А. W. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau 1864, II, 25: „Wie gross ihr Einfluss auf das Volk war, zeigt schon der Umstand, dass Eduard I von England, als er sich 1284 Wales endlich völlig unterworfen hatte, zu dem grausamen Mittel griff, sämtliche Sänger und Harfenspieler hinrichten zu lassen“.

²⁾ Гроссе. Происхожденіе искусства 292.

наго творчества и въ характерѣ эстетической дѣятельности вообще, едва ли возможно успокоиться на этомъ наивномъ самообольщеніи, если не рѣшить вмѣстѣ съ Адамомъ Смитомъ, что „преслѣдуя свою собственную выгоду, человѣкъ часто работаетъ на общую пользу болѣе дѣйствительнымъ образомъ, чѣмъ если бы задался такою цѣлью”, и что вообще „забота о личной выгодѣ естественно и необходимо побуждаетъ человѣка избрать именно тотъ путь, который оказывается наиболѣе выгоднымъ для общества”¹⁾. Ни личная, ни общественная этика не можетъ, однако, руководствоваться подобнаго рода соображеніями, которыя, конечно, справедливы съ „космической” точки зрѣнія, но не выдерживаютъ никакой критики съ точки зрѣнія *человѣческихъ* отношеній и общественнаго блага, понимаемаго во времени и пространствѣ.

Моралисты-общественники никогда такъ не разсуждали. Когда Платонъ осуждалъ искусство и изгонялъ художниковъ изъ своего идеальнаго государства, онъ дѣлалъ это потому, что художественная жизнь въ Греціи его времени дошла до крайней степени независимости и поглотила религію, нравы, жизнь государственную и частную: „философъ, заботившійся о воспитаніи своего народа, не могъ не видѣть, что идеальный міръ искусства своею независимостью слишкомъ тяготѣлъ надъ міромъ дѣйствительнымъ аѳинскаго общества” и „имѣлъ въ виду такимъ образомъ противодѣйствовать художественному направленію аѳинянъ, достигшему крайности, *вредной для общественныя правозъ*”²⁾. Онъ исходилъ при этомъ какъ разъ изъ того пониманія основной сущности искусства, изъ котораго необходимо исходить и теперь: изъ вопіющаго противорѣчія между *ложью творчества* и

1) *Адамъ Смитъ*. Богатство народовъ.

2) *Шевыревъ*. Теорія поэзіи 29.

правдой действительности. Поэтъ, говорилъ онъ, „можетъ творить не только всё орудія, но и все то, что рождается изъ земли, и всѣхъ животныхъ, и человѣка, и землю, и небо, и боговъ, и все, что ни есть въ небесахъ и въ аду подъ землею”. Но, что изъ того?—„Возьми зеркало, обнеси его кругомъ, и ты тотчасъ же создашь солнце и все, что въ небѣ, и землю, и самого себя, и весь міръ, но все это не будетъ существовать. а только *казаться*..—Таковъ живописецъ, таковъ поэтъ”¹⁾).

Когда Аристотель разсматривалъ въ „Поэтикѣ” смѣшное, какъ видъ неблагороднаго, онъ исходилъ изъ того же извѣчнаго противорѣчія. Въдъ комическія лица—тѣмъ лучше, чѣмъ слабѣе въ сравненіи съ дѣйствительными. „Въ дѣйствительности множество характеровъ мѣшаетъ намъ находить смѣшными внушаемый ими страхъ, въ комедіи даётъ намъ мужество смѣяться—если не другое что, то сознаніе, что подражательное представленіе ихъ — совершенно безвредно. Афиняне, настолько страшившіеся Клеона, что ни одинъ актёръ не осмѣливался надѣть его маски, смѣялись отъ души, когда Аристофанъ представилъ его въ своей комедіи. Князей, полководцевъ, министровъ, богатыхъ и знатныхъ лицъ, дѣйствительное положеніе которыхъ всѣмъ заграждаетъ уста, мы безъ боязни осмѣиваемъ въ безвредномъ для насъ представленіи комедіи. Вредная дѣйствительность въ безвредномъ подражаніи дѣлаетъ насъ внутри и вполне свободными. Задержанное и стѣсненное въ дѣйствительности, наше эстетическое сужденіе въ комическомъ безпрепятственно выходитъ наружу, и на этой свободѣ сужденія основывается большая часть удовольствія, которое получаемъ мы отъ комическихъ представленій, особенно же—то большинство народа, которое, большею частью и предъ весьма многими живя въ страхѣ, весь-

¹⁾ *Plat. opera, edit. Astii V, 52. Resp. X.*

ма рѣдко пользуется свободою своего сужденія... Эта свобода сужденія, проистекающая изъ безвредности послѣдствій, которую Аристотель замѣчалъ въ древней греческой комедіи, представляетъ собою, на самомъ дѣлѣ, нѣчто неблагородное, трусость. Народъ, который осмѣивалъ Клеона въ комическомъ изображеніи, а въ дѣйствительности не противорѣчилъ ему, дѣйствовалъ, очевидно, неблагородно”¹⁾. Насколько Аристотель понималъ этотъ основной характеръ искусства—и не только со стороны воспріятія, но и со стороны творчества,—это видно уже изъ того рѣзкаго различія, какое онъ устанавливаетъ въ той же „Поэтикѣ” между *эстетической* „дѣятельностью” и дѣятельностью *нравственной*: „Художникъ, по его словамъ, приступаетъ къ своему дѣлу, и оно можетъ быть прекрасно или безобразно, но самъ онъ не усвоитъ себѣ ни того, ни другого. Напротивъ того, добродѣтельно дѣйствующій становится и самъ добродѣтельнымъ, какъ и дѣлающій зло злымъ”. Какъ отлично комментируетъ это мѣсто проф. Амфитеатровъ, Аристотель ищетъ различія между добромъ и красотой въ достоинствѣ, которое самъ дѣйствующій получаетъ чрезъ свой образъ дѣйствій. „Изъ этого слѣдуетъ, что хотя все доброе можетъ быть прекрасно, но не наоборотъ. Прекрасное имѣетъ обширнѣйшій объѣмъ, нежели доброе, и отличается отъ него не по формѣ, а по содержанію, т. е. у добраго есть содержаніе, у красоты же его нѣтъ”²⁾.

Когда, спустя болѣе 2000 лѣтъ послѣ Платона, Гёте также подвергъ остракизму актёровъ, онъ мотивировалъ это тѣмъ, что въ государствѣ Вильгельма Мейстера, значеніе котораго созданіе идеальнаго гражданскаго об-

¹⁾ Проф. Е. Амфитеатровъ. Историч. обзоръ ученій о красотѣ и искусствѣ. „Вѣра и Разумъ” 1889, т. II, ч. II, стр. 160.

²⁾ Тв. 138—139.

щежитія, не можетъ быть мѣста тѣмъ, задачей жизни кого является „съ притворнымъ весельемъ или со скрытою болью возбуждать ненастоящее, неподходящее къ данному моменту чувство, чтобы этимъ добиваться успеха, вѣчно являющагося жалкимъ”. Такихъ „комедіантовъ” онъ нашелъ опасными и не подходящими для этой высокой задачи. И потому, когда онъ дѣлаетъ маленькую уступку этимъ паріямъ гражданскаго общежитія, онъ ни на минуту не обманывается насчетъ ихъ истинной сущности: „ихъ представители соединяются со всѣми крупными театрами всѣхъ народовъ и посылаютъ особенно способнаго изъ своей среды въ эту провинцію, чтобы его тамъ, какъ утку на пруду, возможно скорѣе приучили къ предстоящему образу жизни”.

Наконецъ, когда Левъ Толстой ополчился противъ искусства, онъ опять — таки исходилъ изъ того же противопоставленія красоты—добру и истинѣ. „Понятіе красоты, писалъ онъ, не только не совпадаетъ съ добромъ, но скорѣе противоположно ему, такъ какъ добро большею частью совпадаетъ съ побѣдой надъ пристрастіями, красота же есть основаніе всѣхъ нашихъ пристрастій. Чѣмъ больше мы отдаемся красотѣ, тѣмъ больше мы удаляемся отъ добра”¹⁾... Что же касается истины, то и она съ красотой „не имѣетъ ничего общаго и большею частью противоположна ей, потому что истина большею частью, разоблачая обманъ, разрушаетъ иллюзію, главное условіе красоты”²⁾.

Имѣя въ виду эту исторію взаимоотношеній искусства и общественности, нельзя ограничиться шаблонными фразами, предназначенными какъ будто лишь для того, чтобы затемнить сущность вопроса. Напротивъ, необходимъ самый тщательный анализъ этой сущности, кото-

¹⁾ Л. Толстой. Что такое искусство 68.

²⁾ *Id.* 69.

рый только и можетъ выяснитъ „общественную“ роль искусства. Едва ли, однако, и въ настоящее время такой анализъ откроетъ въ этомъ вопросѣ какія-либо новыя стороны, могущія заставить насъ думать иначе, чѣмъ думали древніе и новыя общественники - моралисты. Ложь творчества всегда была и будетъ въ противорѣчій съ правдой дѣйствительности, пока искусство будетъ искусствомъ, и вражда ихъ не есть нѣчто временное, преходящее,—она необходимо вытекаетъ изъ самой сущности ихъ отношений, хотя бы въ отдѣльныхъ случаяхъ и не проявлялась.

Одинъ изъ прекрасныхъ анализовъ психологіи этихъ отношений даётъ Бергсонъ, съ присущими ему изяществомъ и тонкостью раскрывая передъ нами одну изъ интереснѣйшихъ страницъ теоріи искусства на частномъ примѣрѣ одного изъ его видовъ—драмы. Среди спокойной мѣщанской жизни, которой требуетъ отъ насъ общество и разсудокъ, говоритъ онъ,—драма будитъ въ насъ нѣчто, что къ счастью не просыпается, но внутренніе порывы чего мы чувствуемъ. „Она даётъ реваншъ природѣ, укрощенной общественностью. Иногда она идётъ къ цѣли прямо: вызываетъ наружу страсти, которыя опрокидываютъ все. Иногда она дѣйствуетъ окольнымъ путёмъ, какъ это мы видимъ въ современной драмѣ: съ искусствомъ, нѣсколько софистическимъ, она раскрываетъ предъ нами противорѣчія общества съ самимъ собою; преувеличиваетъ то, что есть искусственнаго въ общественномъ законѣ и, так. обр., окольнымъ путёмъ, разрывая на этотъ разъ узду, даётъ возможность опять проникнуть въ самую глубь. Но въ обоихъ случаяхъ—ослабляетъ ли она общество, или усиливаетъ природу—она преслѣдуетъ ту же цѣль: старается раскрыть намъ затаённую сторону нашего существа, то, что можно бы назвать трагическимъ элементомъ нашей личности. Это именно впечатлѣніе выносимъ мы изъ драмы. Насъ заинтересовало въ ней не столько то, что намъ рассказали

о другихъ, сколько то, что намъ дали возможность заглянуть въ самихъ себя, провидѣть цѣлый міръ смутныхъ порывовъ, которые хотѣли бы проявиться, но, къ счастью для насъ, не проявляются. Намъ сдаётся даже, будто мы слышимъ воззваніе къ безконечно древнимъ атавистическимъ воспоминаніямъ, столь глубокимъ, столь чуждымъ нашей современной жизни, что въ теченіе нѣсколькихъ минутъ эта жизнь кажется намъ чѣмъ-то нереальнымъ или условнымъ, чѣмъ-то такимъ, что мы должны подвергнуть коренной проверкѣ. Это означаетъ, что подъ полезными приобрѣтеніями и поверхностными наслоеніями драма наша болѣе глубокую дѣйствительность, и так. обр. это искусство имѣетъ ту же цѣль, что и всѣ остальные”¹⁾.

Развивая далѣе свою мысль, Бергсонъ еще болѣе раскрываетъ сущность искусства на анализѣ комедіи. „Когда комическое лицо слѣдуетъ своей идеѣ автоматически, оно кончаетъ тѣмъ, что думаетъ, говоритъ и дѣйствуетъ какъ бы во снѣ. А сонъ вѣдь есть ослабленіе сознанія. Оставаться въ соприкосновеніи съ людьми и вещами, видѣть только то, что есть, думать только о томъ, что существуетъ, это требуетъ непрерывнаго умственнаго напряженія, непрерывнаго усилія ума. Здравый смыслъ и есть это усиліе. Это—трудъ. Но отрѣшиться отъ вещей и тѣмъ не менѣе замѣчать образы, отказаться отъ логики и въ то же время продолжать соединять идеи,—это просто игра, или, лучше сказать, лѣнь. Комическая же нелѣпность производитъ прежде всего впечатлѣніе игры ума. Наше первое движеніе состоитъ въ томъ, чтобы принять участіе въ этой игрѣ. Это служитъ отдыхомъ отъ работы мысли. Но то же можно сказать и о другихъ формахъ смѣшного. Въ основѣ комическаго всегда есть стремленіе допустить себя сколь-

1) Г. Бергсонъ. Смѣхъ въ жизни и на сценѣ 146—147.

зять по лёгкой покатости, которая чаще всего бывает покатостью привычки. Человѣкъ не старается уже безпрестанно примѣняться и вновь примѣняться къ обществу, членомъ котораго состоитъ. Онъ ослабляетъ вниманіе, съ которымъ долженъ всегда относиться къ жизни. Онъ всегда болѣе или менѣе походитъ на разсѣянаго. Я согласенъ, что здѣсь проявляется столько же и даже въ большей степени разсѣянность воли, чѣмъ ума. Но все же это будетъ разсѣянность и, слѣдовательно, лѣнь. Человѣкъ отрѣшается отъ приличій, какъ передъ тѣмъ отрѣшился отъ логики. Наконецъ, онъ принимаетъ видъ играющаго. Здѣсь опять первое наше движеніе состоитъ въ томъ, чтобы принять приглашеніе къ лѣни. Хоть на минуту мы присоединяемся къ игрѣ. Это служитъ отдыхомъ отъ работы жизни” 1).

Бергсонъ правъ, что драма во всѣхъ ея видахъ имѣетъ ту же цѣль, что и всѣ остальные искусства. Онъ правъ, что искусство—сонъ, и цѣль его, какъ цѣль сна и игры, не развлеченіе, не простое удовольствіе, но отдыхъ отъ работы жизни, отъ тяжелыхъ впечатлѣній дѣйствительности. Но въ этомъ и приговоръ искусству. Ибо, если сонъ, послѣ отдыха, даётъ человѣку новыя силы для жизненной дѣятельности и если поэтому онъ необходимъ въ жизненной борьбѣ,—игра искусства, этотъ „сонъ на яву”, приводитъ къ результату прямо противоположному. Изъ искусства эту игру человѣкъ переноситъ и въ жизнь и въ концѣ концовъ на самую жизнь начинаетъ смотрѣть, какъ на игру. Тогда какъ сонъ отнюдь не способствуетъ „сонливому” отношенію къ дѣйствительности, а, напротивъ, какъ разъ служитъ средствомъ противъ такого отношенія къ ней, искусство, т. е. эстетическая дѣятельность, способствуетъ именно эстетическому отношенію не только къ образамъ творческой

1) Ид. 176—177.

фантазіи, но и къ внѣшнему міру. Развѣ не при помощи произведеній искусства научился человекъ эстетически воспринимать и природу? Ясно, такимъ образомъ, что сравненіе искусства со сномъ въ данномъ случаѣ подразумѣваетъ лишь сходство *цѣлей* того и другого, *но не результатовъ*. Искусство это—*отдыхъ*, но такой, *который отлучаетъ отъ труда*; оно—*сонъ*, но такой, *который отлучаетъ отъ бодрствованія*.

Въ художественной формѣ эта *антиобщественная* роль искусства, какъ орудія *анэстетическаго*, т. е. *паразитическаго* отношенія къ дѣйствительности, къ правдѣ-истинѣ и правдѣ-справедливости, чрезвычайно ярко и рельефно выражена въ очеркѣ Вересаева: „На эстрадѣ”. Въ отвѣтъ на шумные аплодисменты публики, писатель Осокинъ бросаетъ ей въ глаза слѣдующія горькія укоризны: „Измъ я заслужилъ восторги и оваціи? Идѣть рать бойцовъ за великое освободительное дѣло. Я рядовой этой рати... ну, можетъ быть, изъ ея... барабанщикъ что ли!.. Вы благодарите за „чудные звуки”, за наслажденіе „прекрасными произведеніями”. Вы ошиблись адресомъ—идите къ тѣмъ, для кого эти „чудные звуки”—цѣль и высшая правда: для меня они—высшая ложь, самое ужасное проклятiе искусства... Вы благодарите за добрыя чувства... Сила искусства не въ этомъ. Проклятая и развращающая сила искусства состоитъ въ томъ, что оно всякое душевное движеніе, вызываемое дѣйствительностью, перерождаетъ и уродуетъ самымъ невѣроятнымъ образомъ. Художникъ замахивается на жизнь бичами и скорпіонами, но въ моментъ удара его бичи и скорпіоны превращаются въ мягкія гирианды душистыхъ ландышей; онъ подноситъ людскимъ сердцамъ огонь, способный зажечь и двинуть камень,—а людскія сердца въ отвѣтъ начинаютъ тлѣть чуть тѣплымъ огонькомъ мягкой и бездѣятельной душевной напряженности. Подобно буферу вагона, искусство даѣтъ человеку возможность переживать всѣ самые тяжелые душевные толчки. И вотъ

за это-то буферное дѣйствіе искусства вы, въ дѣйствительности, такъ горячо и благодарите насъ... Господа, будемъ говорить на чистоту! Конечно, васъ привлекаетъ и захватываетъ въ насъ не красота. Что красота! Мы вамъ даёмъ возможность переживать чувства, сильнѣе и непріятнѣе чисто - эстетическихъ. Вы переживаете съ нами два самыхъ высшихъ счастья, какія только знаетъ жизнь: счастье борьбы и счастье всезахватывающей любви къ человѣчеству. И какъ дешево можно отъ насъ получить это счастье,—для этого не нужно ни бороться, ни любить! При томъ счастье это, обработанное нашими руками, такъ гладко, тепло и комфортабельно! Въ жизни оно гораздо болѣе шероховато и болѣе жгуче. Раненый боецъ, увѣряю васъ, совершенно не замѣчаетъ своей красивой позы, а только ощущаетъ ужасно непріятную боль въ ранѣ; когда человѣкъ гибнетъ въ правой борьбѣ, онъ вовсе не окруженъ тѣмъ всеобщимъ сочувствіемъ, которое возбуждается къ нему въ читателяхъ нашимъ изображеніемъ этой борьбы... Художники, начиная съ Толстого, Гюго, Достоевскаго и кончая нами, малыми, дали вамъ легко и пріятно пережить самыя тяжелыя катастрофы душевныя. И вы ими пресытились... Вы устали бороться, не боровшись, вы устали любить, не любивши. Вы все пережили бездѣятельнымъ чувствомъ,—и что же дивиться, что въ суровой жизни вы скисаетесь быстрѣе, чѣмъ молоко во время грозы?!"...

5.

Какова психологическая подкладка такого антиобщественнаго дѣйствія искусства на человѣка, изъ предыдущаго должно быть достаточно ясно. Съ одной стороны, развеществляя или формально преобразовывая дѣйствительность, создавая изъ жизни—игру, изъ бодрство-

ванія—сонъ, изъ труда—отдыхъ, искусство даётъ намъ ту фикцію, которая, *имѣя всю видимость дѣйствительности, не имѣетъ лишь ея серьезной сущности*. Это обстоятельство съ очевидностью показываетъ, какими преимуществами обладаетъ искусство передъ дѣйствительностью, и почему фикція влечётъ насъ сильнѣе реальности. „Человѣкъ любитъ. Неужели его любовь не сильнѣе въ тысячу разъ, чѣмъ отраженіе ея въ краскахъ и звукахъ? Но мы проходимъ равнодушно мимо любящаго и чаруемся его любовью, возсозданной художникомъ. Человѣкъ страдаетъ. И глядя на него, мы испытываемъ невольное чувство боли и страха. Отчего же *изображеніе* его страданій даётъ намъ забвеніе отъ мукъ? Отвѣтить—значило бы опредѣлять неопредѣлимое и сказать, что такое: искусство—тайна изображенія—красота. Достаточно ли понятно это уравненіе? Достаточно ли ясно, насколько имъ исчерпывается теорія эстетики?“¹⁾

Съ другой стороны, развивая въ человѣкѣ эстетическое чувство, т. е. приучая его къ сосредоточенію произвольнаго вниманія на образахъ творческой фантазіи, искусство мало по малу, если можно такъ выразиться, превращаетъ это произвольное вниманіе въ непроизвольное въ томъ смыслѣ, что то состояніе сознанія, которое раньше онъ долженъ былъ вызывать въ себѣ искусственно, становится для него привычнымъ, возникая непроизвольно, безъ особыхъ усилій съ его стороны и, наконецъ, даже вопреки его волѣ. Иными словами, эстетическое отношеніе къ искусству постепенно переходитъ въ эстетическое отношеніе къ внѣшнему міру вообще, которое захватываетъ все большій районъ, развиваясь интенсивно и экстенсивно, и въ конечномъ итогѣ приводитъ къ подобному же отношенію къ человѣку и ко

¹⁾ *Сергей Маковскій*. Страницы худ. критики. Кн. I. Худ. творч. совр. Западъ. Слб. 1909, стр. 133—134.

всѣмъ человѣческимъ отношеніямъ, а у нѣкоторыхъ художниковъ даже и къ себѣ. „Возможно, что поэтический образъ вызоветъ извѣстныя чувства печали, смѣха, въ то время, какъ самый оригиналъ оставитъ насъ равнодушными. Такое явленіе наблюдается сплошь да рядомъ. И нельзя сказать, чтобы для этого искажались какія-нибудь черты,—они просто сосредоточены. Явленіе это нельзя приписать ненормальному развитію, когда человѣкъ плачетъ надъ книгой и не плачетъ надъ дѣйствительностью, въ ней воспроизведенной. Ненормально это явленіе въ томъ случаѣ, когда рядъ художественныхъ произведеній притупляетъ воспримчивость человѣка къ явленіямъ жизни, къ дѣйствительности”¹⁾.

Это ненормальное явленіе есть, однако, лишь дальнѣйшее слѣдствіе явленія нормальнаго, и трудно сказать, гдѣ кончается одно и начинается другое—такъ тѣсно они взаимно связаны. Нельзя даже сказать, чтобы съ извѣстной точки зрѣнія такое ненормальное явленіе не было желательнѣе нормальнаго. Развѣ можетъ быть сомнѣніе относительно того, какая мораль предпочтительнѣе: національная или общечеловѣческая?—Естественно, что она тѣмъ выше, чѣмъ обширнѣе кругъ человѣческихъ отношеній, охватываемыхъ ею. Такъ точно и здѣсь: интересы искусства и эстетики требуютъ того, чтобы эстетическая точка зрѣнія распространилась также на возможно большее число объектовъ, такъ что въ этомъ отношеніи „ненормальное” явленіе представляется безусловно желательнымъ, и чѣмъ оно „ненормальнѣе”, тѣмъ желательнѣе. Вѣда только въ томъ, что „нормальное” въ эстетическомъ смыслѣ—„ненормально” въ смыслѣ морально-общественномъ, а „нормальное” въ послѣднемъ смыслѣ—„ненормально” въ эстетическомъ, и изъ этого

¹⁾ Харцъевъ. Основы поэтики А. А. Потебни. „Вопр. теор. и псих. творч.” т. II, вып. II, стр. 91—92.

заколдованнаго круга выйти никакъ нельзя. И положеніе это вовсе не есть досужее измышленіе, какъ то кажется многимъ: оно — несомнѣнный психологическій фактъ, на который не могла не обратить вниманіе и современная наука.

Одинъ изъ наиболѣе авторитетныхъ эстетиковъ нашего времени, Теодоръ Линнсъ, довольно подробно останавливается на этой проблемѣ въ „Основныхъ вопросахъ этики“. Первоначально ему, повидимому, бросился въ глаза такой специфическій характеръ только одного изъ искусствъ—музыки. „Музыка,—писалъ онъ,—въ состояніи заставить звучать въ насъ все, что мы можемъ переживать внутреннимъ образомъ; но она это дѣлаетъ въ общей, а потому и неопредѣленной формѣ. Въ этомъ заключается ея сила, но также и ея слабость. Музыка освобождаетъ душу отъ конкретнаго и индивидуальнаго и погружаетъ ее въ общія настроенія: сильныя и слабыя, свѣтлыя и мрачныя, весѣлыя и томительныя, тихія и страстныя. Мы въ состояніи наслаждаться ею, забывая о мірѣ, закрывая глаза, отдаваясь ей пассивно, предаваясь грѣзамъ. Въ этомъ заключается односторонность, представляющая въ то же время опасность. Человѣкъ не предназначенъ только къ постояннымъ грѣзамъ и погруженію въ настроенія: онъ долженъ также сосредоточиваться, обращать вниманіе на конкретное и характеристически-индивидуальное, направлять свой взоръ и свою волю на ясно-отмѣченное, живо схватывать точно опредѣленные цѣли; онъ долженъ также *знать*, что онъ думаетъ и чего хочетъ. Исключительное господство музыки можетъ вредить способности къ такому направленію нашей воли; оно въ состояніи загнипотизировать человѣка, лишить его мозга и костей, создать расплывчатыхъ и расплывшихся людей”¹⁾.

¹⁾ Т. Линнсъ. Основные вопросы этики 230.

Но вскорѣ Липицъ замѣтилъ, что музыка вовсе не составляетъ въ этомъ отношеніи исключенія въ семьѣ искусствъ, что и искусство вообще имѣетъ односторонній характеръ и таитъ въ себѣ опасность, ибо міръ художественныхъ произведеній, въ какой бы мѣрѣ ни отражалъ міръ дѣйствительной жизни и нашъ собственный внутренній міръ, всё-таки самъ по себѣ есть только міръ нашей фантазіи, и въ этомъ отношеніи стоитъ въ непосредственной противоположности къ наукѣ или, говоря общѣе, къ познанію, которое имѣетъ дѣло съ *дѣйствительностью* и конечной цѣлью котораго является духовное господство надъ послѣдней¹⁾. „Художникъ строитъ міръ изъ своей фантазіи. Какъ бы этотъ міръ ни былъ близокъ къ человѣческому,—слѣдовательно, сколько бы значенія онъ ни имѣлъ съ точки зрѣнія нравственности,— всё-таки цѣль нравственнаго хотѣнія этимъ не достигается. Эта цѣль состоитъ не въ томъ, чтобы добро осуществлялось въ качествѣ содержанія фантазіи, а въ томъ, чтобы оно осуществлялось *въ мірѣ*. Согласно этому, человѣкъ не можетъ считать себя достигшимъ величайшей нравственной высоты *въ своёмъ внутреннемъ мірѣ*, если онъ удовлетворяется переживаніемъ и созданіемъ *въ своей фантазіи* того, что важно съ человѣческой точки зрѣнія, или же что волнуетъ человѣка. Напротивъ, происходящія въ дѣйствительной жизни переживаніе и сопереживаніе, участіе въ горѣ и радости, въ любви и ненависти, а также соответственное волевое возбужденіе *къ дѣйствию* — выше предыдущаго переживанія и созиданія въ фантазіи. Для этого требуется и въ этомъ обнаруживается *болѣе высокая сила* симпатіи, а потому, какъ ея предпосылка,—высшая интенсивность собственнаго переживанія. Въдѣ дѣйствительность обыкновенно не представляется задрапированной въ художественную мантию;

1) Id. 232.

у нея нѣтъ средствъ, находящихся въ распоряженіи художника, чтобы сдѣлать содержаніе художественнаго произведенія непосредственно нагляднымъ и доступнымъ воспріятію, а также, чтобы поставить его въ непосредственной близости къ духу и навязать его послѣднему. Нерѣдко, съ точки зрѣнія эстетической или художественной, самымъ неинтереснымъ фактомъ окажется именно дѣйствительно существующее, важное съ нравственной точки зрѣнія въ дѣйствительности; и тѣмъ не менѣе эта дѣйствительность предъявляетъ нравственныя требованія.

Въ настоящемъ случаѣ надо принять въ соображеніе главнымъ образомъ еще слѣдующее: сопереживанію того, что обнаруживается дѣйствительностью, и соответственному образу дѣйствій повсюду препятствуютъ *эгоистическіе интересы*, исключённые изъ эстетическаго разсматриванія и не находящіе точекъ соприкосновенія съ міромъ художественной фантазіи и его содержаніемъ. Неудивительно поэтому, что есть люди, въ высшей степени способные къ художественному творчеству или предающіеся исключительно эстетическому наслажденію, которые всё-таки остаются, можетъ быть, безучастными по отношенію къ нравственнымъ интересамъ дѣйствительной жизни, или у которыхъ, по крайней мѣрѣ, чувству симпатіи недостаётъ силы, потребной для того, чтобы перейти въ дѣйствіе. Художественныя способности являются чѣмъ-то своеобразно возвышеннымъ; однако нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что въ борьбѣ за увеличеніе нравственныхъ благъ нужно обладать чѣмъ-то еще бѣльшимъ, именно — гораздо большей нравственной силой. Удаляться съ поля этой борьбы, заключаться въ міръ художественной фантазіи, убаюкиваться въ исключительно эстетическомъ разсматриваніи міра—это значитъ проявлять эгоистическую ограниченность, слабость или слѣпоту. Чваниться такого рода поведеніемъ — преступно. Опасность, представляемая искусствомъ, состоитъ

въ томъ, что односторонняя жизнь въ искусствѣ и чрезмѣрная оцѣнка его *ведутъ къ возможности* уклоненія отъ нравственныхъ задачъ суровой дѣйствительности и заблужденія относительно ихъ важности”¹⁾. Искусство и наука,—заключаетъ нѣмецкій эстетикъ,—представляютъ собою цвѣты на деревѣ жизни, но древо жизни должно приносить не только цвѣты, но и плоды: „люди должны прежде всего *жить*”²⁾...

6.

Вопросъ о вредномъ вліяніи на активность слишкомъ развитого эстетическаго чувства, этого высшаго проявленія человѣческой культуры, впервые былъ затронутъ и иллюстрированъ историческими примѣрами, повидимому, Жанъ Жакомъ Руссо въ его знаменитой диссертациі о томъ, „способствовало ли возрожденіе наукъ и искусствъ очищенію нравовъ”.

Извѣстно, что женевскій философъ отвѣтилъ на тему, предложенную Дижонской академіей, отрицательно, и не только не призналъ науки и искусства полезными для общественнаго прогресса, но, напротивъ, указалъ на нихъ, какъ на главную причину порчи общественныхъ нравовъ, упадка общественной свободы и, въ конечномъ итогѣ, даже паденія политическаго могущества государствъ и народовъ. „Между тѣмъ какъ правительство и законы заботятся о безопасности и благосостояніи людей, собранныхъ вмѣстѣ,—писалъ онъ,—науки, литература и искусства, менѣе деспотическія, но, можетъ быть, болѣе могучія, набрасываютъ гирлянды цвѣтовъ на желѣзныя цѣпи, которыми они окованы, душатъ въ нихъ чувства

1) Id. 234—235.

2) Id. 240.

той первоначальной свободы, для которой они какъ будто рождены, заставляють ихъ полюбить свое рабство и дѣлають изъ нихъ то, что называется цивилизованными народами. Потребность возвела престолы; науки и искусства укрѣпили ихъ. Сильные міра сего, любите таланты и покровительствуйте тѣмъ, кто развиваетъ ихъ¹⁾. Цивилизованные народы, развивайте ихъ: счастливые рабы, вы имъ обязаны тѣмъ тонкимъ и нѣжнымъ вкусомъ, которымъ вы хвалитесь, тою мягкостью характера и учтивостью обхожденія, вслѣдствіе которыхъ общеніе у васъ такъ приятно и легко,—однимъ словомъ, виѣшнимъ видомъ всѣхъ добродѣтелей, между тѣмъ какъ у васъ нѣтъ ни одной²⁾.

Переходя къ историческимъ примѣрамъ вреднаго вліянія искусствъ и наукъ, Руссо останавливается, главнымъ образомъ, на древней Греціи и Римѣ. „Можно ли забыть,—воскликаетъ онъ,—что въ сердцѣ Греціи, на виду у всѣхъ, возвысился городъ, гдѣ слава досталась счастливому невѣдѣнію и мудрости законовъ, эта республика скорѣе полубоговъ, чѣмъ людей,—такъ возвышались ихъ доблести надъ обыкновеннымъ уровнемъ человѣческихъ силъ. Спарта! Спарта! Ты вѣчно будешь укоромъ для ученыхъ болтуновъ. Пороки толпой проникали въ Афины, догоняя изящныя искусства; тамъ тиранъ такъ старательно собиралъ произведенія царя поэтовъ; но ты,

¹⁾ „Короли всегда радуются, когда видятъ, что у ихъ подданныхъ развивается вкусъ къ приятнымъ искусствамъ, къ бездѣлушкамъ и къ роскоши, лишь бы только изъ-за этого не вывозились деньги за границу. Такъ какъ изъ-за этого не только растѣтъ низость души, столь способствующая рабству, но они, кромѣ того, хорошо знаютъ, что чѣмъ больше потребностей люди создадутъ, тѣмъ больше они наложатъ на себя цѣпей” (примѣчаніе Руссо).

²⁾ *Ж. Ж. Руссо*. Рѣчь о томъ, способствовало ли возрожденіе наукъ и искусствъ очищенію нравовъ. Приложение къ книгѣ *Грехъ Грэхма*: Ж. Ж. Руссо, его жизнь, произведенія и окружающая среда. М. 1908, стр. 222.

ты изгоняла изъ своихъ стѣнъ искусства и артистовъ, науки и ученыхъ! Время сказало свое. Въ Афинахъ собирались люди внѣшняго лоска и изящнаго вкуса, тамъ была страна ораторовъ и философовъ. Тамъ строили красивыя зданія и такъ же красиво говорили. Тамъ мраморъ и пологно всюду оживлялись руками искуснѣйшихъ мастеровъ. Изъ Афинъ вышли тѣ удивительныя созданія искусства, которыя навсегда послужатъ образцами нравственный порчи. Въ Спортѣ не было такого блеска. Тамъ, говорили другіе народы, *люди съ молокомъ матери впитываютъ въ себя нравственную доблесть и самый воздухъ какъ будто проникаетъ изъ этою силою души*. Они оставили намъ въ наслѣдство не пышные памятники, а славу своихъ дѣлъ. Не выше ли эти нерукотворные памятники, чѣмъ удивительныя мраморныя изваянія, оставленныя намъ Афинами? ¹⁾ „Посмотрите на Грецію, на этотъ народъ героевъ, которые два раза побѣдили Азію, одинъ разъ подъ Троею, а другой разъ у своихъ очаговъ. Зарождавшаяся литература не внесла еще порчи въ сердца ея обитателей. Но прогрессъ искусствъ и развращеніе нравовъ, а затѣмъ македонское иго быстро послѣдовали одно за другимъ: ученые, изнѣженные греки рабски подчинились первому пришельцу. Все краснорѣчіе Демосоена не могло вдохнуть новую жизнь въ это мѣртвое тѣло: оно ослабѣло отъ роскоши и искусствъ” ²⁾.

Та же причина, что погубила Грецію, привела къ гибели и Римъ. „Римъ основанъ пастухомъ; прославили его земледѣльцы; по явились Эній и Теренціи, и... Римъ начинаетъ вырождаться. А когда явились Овидій, Катуллы, Марціалы и вся эта толпа грязныхъ, безстыдныхъ авторовъ, Римъ, этотъ прежній оплотъ нравственной доблести, становится мѣстомъ всевозможныхъ преступленій,

¹⁾ Id. 229.

²⁾ Id. 226.

позорищемъ народовъ и игрушкою въ рукахъ варваровъ. Пала древняя столица міра и подчинилась игу, тому игу, которое Римъ наложилъ на столько народовъ. Римъ палъ наканунѣ того дня, когда одному изъ его гражданъ дали почётное названіе тонкаго цѣнителя изящнаго вкуса”¹⁾. И невольно Руссо представляетъ себѣ, что сказала бы „великая душа” Фабриція, если бы, по несчастью, онъ вернулся къ жизни и увидѣлъ пышный видъ этого Рима, спасённаго имъ и прославленнаго его уважаемымъ именемъ болѣе, чѣмъ всѣми его побѣдами: „Боги! сказалъ бы ты, куда дѣвались соломенные крыши и сельскіе очаги, гдѣ жила воздержанность и нравственная доблесть? Что за роковая роскошь вмѣсто прежней римской простоты? Что за иностранный языкъ? Что значать эти статуи, эти картины, эти зданія? Безумцы, что вы надѣлали? Вы, владыки народовъ, вы стали рабами пустыхъ людей, побѣждённыхъ вами; вами управляютъ риторы, и ваша кровь лилась въ Греціи и Азій для обогащенія архитекторовъ, художниковъ, статуищниковъ и скомороховъ. То, что мы добыли въ Карфагенѣ, попало въ руки игрока на флейтѣ. Римляне, повалите скорѣе эти амфитеатры, сломайте эти мраморныя зданія и изваянія, сожгите эти картины, прогоните этихъ рабовъ: они подавляютъ васъ, и ихъ роковое искусство развращаетъ васъ. Пусть другіе хвалятся такими безплодными талантами: Римъ долженъ прославиться только тѣмъ, что покоряетъ міръ и доставляетъ вездѣ торжество добродѣтели!”²⁾.

„Римляне признали, что военная доблесть угасала у нихъ по мѣрѣ того, какъ они начали понимать толкъ въ картинахъ, въ гравюрахъ, въ хрустальныхъ вазахъ и разрабатывать изящныя искусства; и какъ будто эта знаменитая страна должна была всегда служить примѣ-

1) Ib. .

2) Id. 231.

ромъ для другихъ народовъ! Возвышеніе Медичисовъ и возстановленіе наукъ повели къ тому, что съ тѣхъ поръ и, можетъ быть, навсегда, пала прежняя воинственность, которая какъ будто вернулась къ Италіи на нѣсколько столѣтій" ¹⁾). Нѣтъ дѣйствія безъ причины,—разсуждаетъ Руссо. „Науки и искусства все совершенствуются, а люди становятся хуже. Но, можетъ быть, это только въ наше время? Нѣтъ, господа; зло, порожденное нашимъ пустымъ любонитствомъ, такъ же старо, какъ міръ. Ежедневный приливъ и отливъ водъ океана не подчиненъ болѣе правильному движенію освѣщающаго насъ ночью свѣтила, чѣмъ судьба нравовъ и честности—прогрессу наукъ и искусствъ. Люди видѣли, какъ нравственная доблесть убѣгала отъ насъ по мѣрѣ того, какъ свѣтъ наукъ и искусствъ возвышался надъ нашимъ горизонтомъ; и то же явленіе мы замѣчаемъ вездѣ и во все времена" ²⁾).

Таковы печальные выводы, къ которымъ пришелъ Руссо. Какъ ни потѣшались надъ ихъ „наивностью“, сколько ни иронизировали надъ научнымъ дилеттантизмомъ Руссо,—будущее показало, что идеи женевского философа были слишкомъ рано подвергнуты осмѣянію и слишкомъ поспѣшно сданы въ архивъ. Основная положенія диссертациі Руссо впоследствии были подробно развиты другими и подкрѣплены тѣмъ „научнымъ багажомъ“, котораго, дѣйствительно, недоставало Руссо, но сущность ихъ осталась та же и до настоящаго времени не можетъ считаться опровергнутой или даже поколебленной: напротивъ, благодаря этому, она приобрѣла болѣешую прочность и доказательность.

Вопросъ, поднятый Руссо, былъ подвергнутъ детальному разсмотрѣнію прежде всего въ изслѣдованіи Энне-

¹⁾ Id. 240.

²⁾ Id. 225.

кена „La critique scientifique”, при чемъ исходнымъ пунктомъ для него послужилъ тщательный анализъ психологии эстетическаго чувства. По мнѣнію Эппекена, эстетическая эмоція отличается отъ всякой другой тѣмъ, что она не стремится перейти въ дѣйствіе: она кончается собой. Всякая иная эмоція есть средство къ другой, внѣшней цѣли,—эстетическая же эмоція имѣетъ цѣль въ самой себѣ ¹⁾. Въ сущности, она есть ничто иное, какъ *неактивная* форма обыкновенной эмоціи ²⁾, и въ своемъ высшемъ проявленіи—*непроизводительна* ³⁾.

„Очень часто эта ложная или эстетическая эмоція удовлетворяетъ тѣхъ, кто ее испыталъ, и отнимаетъ у нихъ желаніе испытать реальную эмоцію того же порядка. Увлеченіе литературой или искусствомъ въ жизни народа, класса или индивида никогда не являлось накануне крайняго напряженія энергій или накануне періода важныхъ практическихъ мѣропріятій, накануне практическаго энтузіазма, потому что *приятное удовлетвореніе вкуса несвязательно съ практическимъ успѣхомъ*. За вѣкомъ искусства Аѳины оказались истощенными, между тѣмъ какъ морскія битвы обошлись имъ сравнительно не дорого; зато Спарта, не удѣлявшая искусству много времени, существовала гораздо дольше Аѳинъ. Въ Римѣ утонченность нравовъ, наступившая послѣ взятія Коринѳа, обезсилила римскую знать въ борьбѣ съ трибунами и диктатурой; дилеттантизмъ высшаго класса при Августѣ передалъ его во власть императоровъ. Время италья-

1) *Emile Hennequin. La critique scientifique. 2 éd. P. 1890, p. 26:* „une sorte spéciale d'émotion, l'émotion esthétique, qui a ceci de particulier qu'elle ne se traduit par des actes, qu'elle est fin en soi”.

2) *Id. 31:* „l'émotion esthétique est une forme inactive de l'émotion ordinaire”.

3) *Id. 33:* „les suprêmes émotions esthétiques sont improductives d'actes”.

янскаго Возрожденія предвѣщало конецъ республикамъ. Въѣтъ Людовика XIV и слѣдующій за нимъ подготовили лёгкую побѣду горсти революціонеровъ надъ французскою аристократіею и высшею буржуазіею. Пруссія, немѣющая литературы, спасла Германію Гёте и Шиллера. Что ослабленіе предпринимательной способности обусловлено эстетическимъ развитіемъ, а не любовью къ роскоши—это доказывается лучше всего защитой Кароагена противъ Рима и примѣромъ Англіи, которая, не смотря на страшныя богатства сохранила всю свою жизненность, потому что эстетическія удовольствія и раньше, и теперь являются у англичанъ удѣломъ самой незначительной части общества. Современная Германія не имѣетъ художниковъ. Испанія времени конкистадоровъ также не имѣла ихъ. Въ подтвержденіе того же можно указать еще на то, что жестокая преступность чрезвычайно рѣдка среди людей свободныхъ профессій и въ сильной степени свирѣпствуетъ въ странахъ необразованныхъ и бѣдныхъ въ литературномъ отношеніи. Сущность всѣхъ этихъ фактовъ понятна... *Эмоція, сообщённая художественнымъ произведеніемъ, не способна выразиться въ дѣйствіяхъ непосредственно, немедленно, и въ этомъ отношеніи эстетическія чувствованія рѣзко рознятся отъ реальныхъ*".

Правда, оговаривается Эннекенъ, служа сами себѣ цѣлью, сами въ себѣ находя оправданіе и не выражаясь сразу практическимъ дѣйствіемъ, эстетическія эмоціи способны, накопляясь и повторяясь, привести къ существеннымъ практическимъ результатамъ. Но все же, вообще, остаётся въ силѣ, что *грѣзы, мечта отвлекаетъ отъ дѣйствія*. Съ другой стороны, такъ какъ искусство предпочитаетъ играть на самыхъ напряженныхъ человѣческихъ страстяхъ, считающихся инстинктивными, первобытными, то очевидно, что оно способствуетъ практикъ низшихъ человѣческихъ проявленій, служитъ поддержкой такъ наз. атавизма и *въ довольно значительной*

степени *противодѣйствуетъ нравственному прогрессу личности, идеальному приспособленію личностей къ новымъ общественнымъ порядкамъ* ¹⁾. Кромѣ того, привычка къ эстетическимъ наслажденіямъ, благопріятствуя общечеловѣческой солидарности, губительно отзываясь на отдѣльной націи; и въ самомъ дѣлѣ, страны, наиболѣе просвѣщенныя, легче всего могутъ быть завоёваны ²⁾.

7.

„Если существуетъ какой-либо хорошо установленный фактами и разсужденіемъ психологическій законъ,— говоритъ Рибо въ своей „Психологіи чувствъ“,—такъ это тотъ, что всякое интенсивное представленіе какого-нибудь акта стремится осуществиться, а это необходимо потому, что живое представленіе движенія и есть начинающееся движеніе. Тотъ, кто съ высоты бални чувствуетъ какое-то наслажденіе при мысли о возможности упасть, подвергается опасности сброситься; это есть ничто иное, какъ притяженіе бездны. Съ другой стороны, художники имѣютъ по своей природѣ интенсивныя стремленія и сильно чувствуютъ: они переживаютъ въ мечтахъ оргіи, любовныя приключенія, кровавыя драмы, самопожертвованія, добродѣтели и пороки всякаго рода. Какимъ образомъ происходитъ, что все это остаётся только въ воображеніи, не переходя въ дѣйствіе, не становясь реальностью? Это потому, что законъ не подвергается въ отношеніи ихъ исключенію, вслѣдствіе *отклоненія*. Интенсивное представленіе *должно* объективироваться, т. е. изъ внутренняго превратиться во внѣшнее, и этого оно достигаетъ двоякимъ способомъ: путёмъ реального акта—таковъ его исходъ у большинства лю-

¹⁾ Id. 201—205.

²⁾ Id. 206—207.

дей, и путём созданія произведенія искусства, которое освобождаетъ отъ неотступнаго желанія: это свойство художниковъ. Кромѣ того, если хотятъ знать и физиологическую причину, то можно допустить, въ качествѣ гипотезы, что у нихъ двигательные центры не имѣютъ вообще необходимой энергіи для практическаго осуществленія, а вслѣдствіе этого удовлетвореніе является чисто эстетическимъ.

Мы знаемъ изъ многочисленныхъ свидѣтельствъ, что многіе освобождались отъ преслѣдовавшей ихъ мысли только путёмъ творчества; она воплощается въ поэмѣ, романѣ, драмѣ, симфоніи, въ архитектурѣ или въ камнѣ (Микель Анджело и скульптуры капеллы Медичи, Шиллеръ и „Разбойники“). „Развѣ Байронъ, психологію котораго такъ хорошо обрисовалъ Тэнъ,—рожденный для дѣйствія и приключеній, нашедшій, быть можетъ, свое истинное призваніе передъ смертью въ Мисолонги,—не является поэтомъ пиратовъ, странныхъ и подозрительныхъ предпріятій?“..

Одинъ итальянскій антропологъ, Ферреро, справедливо замѣтилъ, что если жалуются на современное искусство, столь часто пессимистическаго, сатаническаго, мрачнаго, нервознаго характера, то это зло—не безъ добра: это предохранительный клапанъ, разрѣшающій органъ. Болѣзненное искусство „является защитой противъ аномальныхъ стремленій, которыя безъ этого перешли бы въ дѣйствіе“. Рибо считаетъ это неоспоримымъ, ибо многіе, дѣйствительно, довольствуются литературнымъ, пластическимъ, музыкальнымъ удовлетвореніемъ. Онъ даже готовъ признать за художникомъ и ту положительную заслугу, что внушительность произведенія искусства не имѣетъ силы прямого внушенія, видимаго, воспринятаго факта, и что съ этой стороны оно менѣе опасно. Но такъ какъ, оговаривается онъ, его диффузія больше и оно дѣйствуетъ на предрасположенныхъ, то является вопросомъ, насколько серьезно при-

обрѣтеніе, которое мы здѣсь имѣемъ ¹⁾). Какова бы, однако, ни была *реальная цѣнность* „психологическаго закона“, устанавливаемаго Рибо, его *сущность* отъ этого не мѣняется. „Анестетическій“ характеръ художественнаго творчества, какъ видимъ, есть лишь видоизмѣненіе общаго характера эстетическаго *созерцанія* вообще. Совершенно напрасно, поэтому, Морлей хочетъ увѣрить насъ, будто эстетическая дѣятельность вполне совместима съ активностью. Предвидя возраженіе, что занимающійся литературой менѣе способенъ принимать участіе въ практическихъ дѣлахъ и рискуетъ получить названіе мечтателя и теоретика, онъ думаетъ отдѣлаться отъ него такимъ соображеніемъ: „если вы возьмете наивысшую форму всякой практической энергіи—управленіе страной, то возраженіе это становится отъ начала до конца невѣрно до смѣшнаго“ ²⁾). Между тѣмъ фактъ все-таки налицо: художественныя натуры уже потому не могутъ быть активны, что эстетическое чувство въ его чистомъ видѣ—анестетично, инактивно; если же оно вызываетъ волевые движенія, это уже есть вѣрный показатель его неэстетичности. Такова сама *сущность* эстетической эмоціи.

Эстетическая эмоціа, естественно, есть совершенное отрицаніе дѣйствія, ибо „задержать“ эмоцію, не давши ей перейти въ дѣйствіе, и значитъ сдѣлать ее „эстетической“. Природа, повидимому, и въ этомъ случаѣ поступила очень мудро, лишивъ большинство художниковъ стремленія къ активности и тѣмъ направивъ всю ихъ духовную энергію въ русло воображенія: отгѣсненная отъ міра дѣйствительности, лишенная естественнаго выхода, внутренняя сила съ тѣмъ болѣе напряженіемъ сосредоточивается въ одномъ пунктѣ, разряжаясь въ обра-

¹⁾ Т. Рибо. Психологія чувствъ, 1912, стр. 249—250.

²⁾ Морлей. Воспитательное значеніе литературы б.

захъ творческой фантазіи. „Энергія, стѣсненная въ жизни, вознаграждала себя въ мечтѣ”, — говоритъ о необычайной силѣ фантазіи Лермонтова—Несторъ Котляревскій ¹⁾, и это же можно сказать о всякомъ художникѣ, будь то романтикъ или реалистъ.

Повидимому, художественная сила и реальное безсиліе—это только двѣ стороны одного и того же процесса. Художникъ потому силенъ эстетически, что онъ безсиленъ реально, и потому безсиленъ реально, что силенъ эстетически. Напрасно думать, что исключенія опровергаютъ это правило. Вѣдь никто не считаетъ существованіе людей съ одной рукой или нѣмыхъ опроверженіемъ того общаго правила, что человекъ имѣетъ двѣ руки или что онъ надѣленъ даромъ рѣчи. Исключеніе есть *случайность*, раритетъ; правило же есть *законъ*, обусловленный необходимостью, и раскрыть эту необходимость не значитъ заниматься праздною фантазіей, но, напротивъ, это значитъ—„смотреть въ корень вещей”, т. е. искать *реальныхъ* причинъ *реальныхъ* фактовъ.

По моимъ личнымъ наблюденіямъ, люди съ сильной волей рѣдко обладаютъ художественнымъ чувствомъ, и, наоборотъ, люди съ сильно развитымъ эстетическимъ чувствомъ почти всегда отличаются слабоволіемъ. Тутъ несомнѣнная причинная связь, и ее нетрудно раскрыть, если вникнуть въ самую психологію эстетическаго чувства, какъ такового, особенно въ формѣ его высшаго проявленія—художественнаго творчества. Такіе примѣры, какъ Бенвенуто Челлини, т. е. чтобы ярко выраженная художественная натура проявляла въ жизни необычайную даже для простаго смертнаго энергію, чрезвычайно активную дѣятельность,—очень рѣдки. И это потому, что высокоразвитое эстетическое чувство должно неизбѣжно

¹⁾ Н. Котляревскій. М. Ю. Лермонтовъ. 3 изд. Спб. 1909, стр. 320.

ослаблять активность, подобно тому, какъ ее ослабляетъ также и умственное развитие, сознательность, вслѣдствіе чего у взрослого человѣка она слабѣе, чѣмъ у ребенка или юноши, хотя мы знаемъ людей взрослыхъ съ чрезвычайно развитой активностью. Это—не апіорное умозаключеніе, но вытекаетъ изъ самой природы вещей.

Не замѣчательно ли, что Юлій Цезарь, переходившій черезъ Альпы нѣсколько разъ, ни разу не останавливается на описаніи ихъ: ведя легионы въ Галлію, онъ, по свидѣтельству Светонія, пишетъ трактатъ... о грамматикѣ—„De analogia”¹⁾!... Не замѣчательно ли, что римляне, этотъ энергичный народъ дѣла прежде всего, активный по преимуществу, былъ абсолютно лишентъ чувства красоты природы: Альпы внушали имъ лишь глубокой ужасъ²⁾, и они вообще проявляли чрезвычайно слабые признаки эстетическаго чувства?!—„Эти грубые завоеватели міра,—говоритъ Рихардъ Вагнеръ,—находили развлеченіе лишь въ самой грубой реальности и могли насытить свое воображеніе лишь самымъ низменнымъ образомъ. Они предоставляли философамъ, боязливо избѣгавшимъ общественной жизни, предаваться въ уединеніи абстракціи, сами же находили высшее удовольствіе въ самомъ конкретномъ убійствѣ и въ созерцаніи человѣческихъ страданій въ ихъ абсолютной физической реальности”³⁾.

Наоборотъ, исторія отмѣчаетъ, что народы, мало активные въ массѣ, мало проявившіе себя въ политиче-

¹⁾ *Suet. Tranquillus. Duodecimi Caesares etc. Parisiis, Didot, 1728, vol. I, cap. XVI, p. 237.*

²⁾ *Silius Italicus. C. Punicorum libri septedecim 1823 Parisiis: l. III, 477; l. IV, 348; l. VIII, 399.* Лишь *Титъ Ливій* описалъ восхожденіе Филиппа Македонскаго на Балканы въ 181 г. до Р. X. (*lib. XL, cap. XXI—XXII*), а также переходъ Ганнибала черезъ Альпы—въ XXI-ой книгѣ.

³⁾ *P. Вагнеръ. Иск. и рев. 11—12.*

ской жизни, либо стѣсненные въ своемъ политическомъ развитіи,—это народы, надѣленные тонкимъ художественнымъ чувствомъ и давшіе человѣчеству высокіе образцы искусства и поэзіи. Таковы прежде всего древніе греки, эти знаменитѣйшіе истолкователи искусства, которые, по словамъ Шиллера, перенесли на Олимпъ то, что должно было осуществиться на землѣ. „Они освободили своихъ счастливыхъ боговъ отъ оковъ всякаго долга, отъ необходимости добиваться извѣстной цѣли, отъ всякой заботы, и *досуги* и *невозмутимости* сдѣлали удѣломъ боговъ, достойнымъ зависти: выраженіе чисто человѣческое для обозначенія самаго свободного и самаго *высокаго существованія*. Въ ихъ идеалѣ были изглажены всякія черты *наклонности* къ чему-нибудь, всякія черты обнаруженія *воли*... Въ ихъ богахъ не было силы, ведущей борьбу съ другими силами, не было мѣста человеческой слабости, открывающей доступъ современной жизни”.

По поводу этихъ словъ нѣмецкаго поэта Гюйо замѣтилъ, что это—теорія квіэтизма въ искусствѣ: „желая поднять так. обр. искусство выше жизни, поднять надъ сферою дѣйствій и желаній, Шиллеръ въ сущности опускаетъ его еще ниже; пресловутая свобода его боговъ, художниковъ и эпикурейцевъ, серьезно забавлявшихся съ химерой, не стоитъ зависимости, въ какой мы находимся по отношенію къ реальнымъ и страстнымъ эмоціямъ, къ страданіямъ и радостямъ нашего временнаго существованія: комедія не стоитъ жизни”¹⁾. Съ точки зрѣнія *жизни*, съ которой—*erst ist das Leben, heiter ist die Kunst*—это, разумѣется, справедливо. Но съ точки зрѣнія *искусства*, съ которой—*erst schön, dann wahr*,—вопросъ стоитъ иначе: при воплощеніи идеала Гюйо въ жизнь, не было бы никакого искусства, и если греки

1) Гюйо. Задачи совр. эстетики 62.

создали величайшіе образцы его, то именно потому, что они слабо чувствовали ту зависимость отъ реальныхъ эмоцій, которую столь превозноситъ Гюйо. „О, греки, греки,—говорилъ Солону одинъ египетскій жрецъ: вы—настояція дѣти! Въ самомъ дѣлѣ, они вѣдь постоянно играли жизнью и всѣми важнѣйшими въ ней вещами: религіей и богами, политикой и государствомъ, философіей и истиной... Вотъ отчего—они были величайшіе въ мірѣ художники”¹⁾.

Что художественное настроеніе несовмѣстимо съ активными проявленіями воли, съ стремленіемъ и рѣшеніемъ, съ вопросами о пользѣ и долгѣ, съ побужденіемъ къ труду и дѣятельности²⁾,—и обратно; что воля и чистое созерцаніе суть два состоянія—противоэстетическое и эстетическое³⁾,—это видно также изъ того, что и въ отдѣльныя эпохи своего существованія всякій народъ, какъ пѣлое, проявляетъ себя активно въ искусствѣ лишь тогда, когда онъ въ извѣстномъ смыслѣ пассивенъ въ жизни реальной. Художественное чувство, какъ и само творчество, умираетъ въ эпохи политическихъ смуть и разгара страстей и, наоборотъ, проявляется съ особенной силой въ эпохи реакціи. Даже критики-публицисты должны сознаться, что это такъ. „Во Франціи при имперіи поэзія не процвѣтала,—лишетъ Брандесъ... Уже во время революціи поэзія исчезла изъ-за сходныхъ причинъ... Подобно тому, какъ задушевная пѣснь, пропѣтая въ комнатѣ, прерывается и прекращается изъ-за грохота тяжелыхъ экипажей, пробѣжающихъ по улицѣ, точно также замираетъ въ эту пору интеллектуальная жизнь”⁴⁾. То же самое говоритъ Геттнеръ объ англійской революціи XVII вѣка: „Подъ военный шумъ Долгаго парламен-

1) *Тэнъ*. Чтеніе объ иск. 352.

2) *Фолькельтъ*, op. cit. 86.

3) *Ницше*. Происх. траг. 70.

4) *Брандесъ VII*, 102 (Реакція во Франціи).

та и республики, муза почти совершенно замолкла... Политическая борьба вызвала всѣхъ значительныхъ людей на политическое поприще" ¹⁾).

Тэнъ ставитъ въ связь крайнее проявленіе эстетизма въ Италіи въ эпоху Ренессанса съ отсутствіемъ свободной политической жизни: „при столь полномъ освобожденіи себя отъ всякихъ политическихъ заботъ... не удивительно, что племя, отъ природы способное къ искусствамъ и сильно подготовленное къ тому развитіемъ бытовой жизни, постигло, создало и довело до совершенства искусство передавать чувственныя формы" ²⁾). Напротивъ, современную англійскую дѣловитость онъ ставитъ въ связь со слабымъ развитіемъ эстетическаго чувства у этого народа, ибо у него темпераментъ до того настроенъ къ борьбѣ, воля до того закалена, умъ до того утилитаренъ, человекъ до того очерствленъ, до того затянута въ дѣло и надсаженъ, что ему ужъ не до наслажденія изящными и тонкими оттѣнками очертаній и красокъ ³⁾). Англичанинъ занятъ дѣлами и озабоченъ важными обязанностями. Политика поглощаетъ всеобщее вниманіе. Митинги, комитеты, клубы, газеты въ родѣ Times... разныя учрежденія, предиріятія, непрерывныя заботы объ улучшеніи хода общественныхъ и частныхъ дѣлъ—вотъ сфера духовной жизни современнаго англичанина. „Слѣдовательно живопись и другія искусства, обращающіяся больше къ чувству, оттѣсняются или сами собой становятся на задній планъ. Некогда заниматься ими, мысли заняты болѣе важными и спѣшными дѣлами; на искусствѣ останавливаются только ради моды или приличія; оно предметъ простаго любопытства и можетъ возбудить интересъ развѣ въ нѣсколькихъ люби-

¹⁾ Геттингеръ. Англ. литература. Ист. всеоб. лит. I, 49.

²⁾ Тэнъ, *op. cit.* 107—108.

³⁾ *Id.* 256.

теляхъ... Вкуса собственно нѣтъ: чувство красивыхъ формъ и изящныхъ цвѣтовъ является здѣсь лишь плодомъ воспитанія, какимъ-то тепличнымъ апельсиномъ, съ трудомъ вырощеннымъ дорогою цѣной въ жаркой оранжереѣ, и чаще всего кислымъ или прогорклымъ”¹⁾.

Говоря о Франціи эпохи Людовика XIV, Лансонъ замѣчаетъ, что къ этому времени политическое положеніе высшихъ классовъ направило всѣ духовныя силы на развитіе свѣтской и литературной жизни²⁾. Подобнымъ же образомъ объясняетъ расцвѣтъ новѣйшей польской литературы ея историкъ. „Народъ со старой и глубокой культурой, почти единственный изъ славянъ пережившій Ренессансъ и эпоху политической мощи Рѣчи Посполитой, теперь лишенный государственной самостоятельности и постоянно узурпируемый по части національныхъ правъ,—полный духовной мощи и съ развитымъ національнымъ сознаніемъ польскій народъ естественно отдаетъ искусству больше силъ, чѣмъ другіе народы, поставленные въ иныя жизненные условія”³⁾.

Одной изъ важнѣйшихъ причинъ блестящаго расцвѣта литературы въ Германіи 70-хъ и 80-хъ гг. XVIII столѣтія, извѣстнаго подъ именемъ Sturm-und-Drangperiode, была, несомнѣнно, сильная общественно-политическая реакція предшествующей эпохи—царствованія Фридриха и раздробленности Германіи, создавшей изъ общегосударственной жизни своего рода домашнее хозяйство отдѣльныхъ князьковъ. Такъ именно и объясняетъ это историкъ нѣмецкой литературы Куно Франке. „Лучшіе люди Германіи, отстраненные отъ активнаго участія въ общественной жизни, замкнутые въ тѣсныя границы мелкихъ княжествъ, мѣшавшихъ ихъ соприкосновенію

¹⁾ Id. 95--96.

²⁾ Лансонъ. Ист. фр. лит. XVII вѣк. Спб. 1899, стр. 116.

³⁾ А. И. Яцимирскій. Новѣйшая польская литература т. I, стр. XIII.

съ націей въ ея цѣломъ, съ тѣмъ большей энергіей обратились тогда къ культивированію своей внутренней жизни". Это, по его мнѣнію, подготовило къ концу XVIII вѣка расцвѣтъ германской культуры черезъ „преобразованіе національнаго бытія путемъ возрожденія индивидуальной психики" ¹⁾.

Повидимому, однако, указанной причины было недостаточно для того, чтобы вызвать *общій* расцвѣтъ художественной жизни въ странѣ, во *всѣх* областяхъ творчества, ибо наступившій вслѣдъ за тѣмъ разгаръ борьбы политическихъ страстей явился помѣхой къ развитію искусства. „Если обратиться къ произведеніямъ искусства, которыя долженъ былъ породить этотъ гениальный періодъ нѣмецкой литературы,—говоритъ Мутеръ,—то мы увидимъ, что результаты были крайне ничтожны. Что для исторіи литературы представляется геройскимъ временемъ, то для историка искусствъ—пустыня". Это, думаетъ онъ, потому, что въ то время, какъ литература подготавливаетъ новые вѣка, искусство можетъ развиваться только тогда, когда оно покоится на фундаментѣ мирной завершенной культуры: и въ буржуазной Голландіи и въ буржуазной Англіи оно не выступило *во время* борьбы и схватокъ, а только тогда, когда буржуазная культура получила свое опредѣленное выраженіе ²⁾. „Оставался одинъ городъ въ Европѣ, гдѣ не происходило никакой борьбы,—гдѣ въ то время, какъ въ другомъ мѣстѣ была разрушена художественная культура, старое аристократическое искусство переживало пышное допвѣтаніе. Венеція, всегда отстававшая отъ общаго художественнаго развитія, и въ XVIII столѣтіи оставалась вѣрна своему обыкновенію. Послѣ того какъ она такъ долго служила оплотомъ церкви, она стала теперь свѣтской и

¹⁾ Куно Франке. Ист. нѣм. лит. 9.

²⁾ Р. Мутеръ Исторія живописи III, 107—108.

легкомысленной, исполненной граціи и смѣха, населенной уже не чернымъ духовенствомъ, а розовыми и голубыми пастухами. Есть картина Фавретто „На пьязеттѣ”. По гладко шлифованнымъ каменнымъ плитамъ площади св. Марка, передъ лоджеттой съ ея разноцвѣтными мраморными колоннами и сверкающей рѣшеткой, въ часть гулянья двигается пышная, пестрая, эlegantная толпа. Болтаютъ, лорнируютъ другъ друга, по рыцарски раскланиваются съ красавицами. Это была Венеція Гольдо-ни, Гоцци и Казановы, волшебный городъ, сверкающій въ блескъ стараго великолѣнія; въ то время какъ въ сосѣднихъ странахъ люди носили роговые очки и черное суконное платье, здѣсь справлялся, въ лихорадочномъ веселіи, съ пѣснями и кокетничаньемъ, шумный праздникъ рококо”¹⁾.

Такъ, даже умираніе искусства тамъ, гдѣ нѣтъ борьбы политическихъ страстей, гдѣ ихъ гнетъ не тѣснить свободнаго полета вдохновенія, есть, по слову Мутера,— „умираніе въ красотѣ”²⁾. Не потому ли и Брандесъ предостерегаетъ отъ опасностей, о которыхъ постоянно забываютъ люди, стремящіеся къ объединенію народностей, указывая на то, что „Италія никогда (безусловно) не стояла такъ высоко въ художественномъ отношеніи, какъ тогда, когда Сіена и Флоренція представляли два отдѣльных государства, а Германія никогда не достигала такой высоты въ умственномъ отношеніи, какъ тогда, когда Кенигсбергъ (Кантъ) и Веймаръ (Шиллеръ-Гёте) представляли два различныхъ политическихъ центра”³⁾.—Причина, конечно, все та же. Въ большомъ политическомъ тѣлѣ и политическія страсти—большія, и вся духовная энергія народа уходитъ по этому руслу; тамъ

¹⁾ Id. 111—112.

²⁾ Id. 111.

³⁾ Брандесъ I, 61.

же, гдѣ народъ разъединенъ, разобщенъ, гдѣ политическая энергія его раздроблена,—внутренняя мощь его уходитъ цѣликомъ на созданіе духовныхъ цѣнностей, не разъѣдаемая ядомъ политической борьбы и соціальныхъ неурядиць.

Нужно, впрочемъ, замѣтить, что въ этомъ вопросѣ не существуетъ единства взглядовъ, и не всѣ согласны съ тѣмъ, что расцвѣтъ искусства возможенъ только при глубокомъ общественномъ мирѣ, при полномъ молчаніи политическихъ страстей. «Если существуетъ общепринятое мнѣніе, опровергнутое фактами,—говоритъ по этому поводу Ренанъ,—такъ это то, что смутное время мало благопріятствуетъ умственной дѣятельности, что литература, для того, чтобы создавать великое произведеніе, нуждается въ покоѣ и досугѣ, и что искусства заслуживаютъ классическое названіе „друзей мира“. Исторія доказываетъ, наоборотъ, что волненіе, войны, тревоги представляютъ именно ту среду, въ которой развивается человечество, что гений получаетъ могучее развитіе только въ бурное время и что великія творенія науки и поэзіи появлялись среди обществъ, подверженныхъ сильнымъ смутамъ. Изъ всѣхъ вѣковъ XVI-ый, безъ сомнѣнія, обпаружилъ наиболѣе всесторонней энергіи и дѣятельности: это по преимуществу вѣкъ творчества. Правда, у него нѣтъ системы: это—густой, богатый лѣсъ, въ которомъ искусство не намѣтило еще аллеи. Зато какая плодovitость! Что за вѣкъ, который далъ Лютера и Рафаэля, Микель-Анджело и Аріосто, Ульриха фонъ-Гуттена и Эразма, Кардана и Коперника. Тогда было основано все: филологія, математика, астрономія, физика и философія. И именно этотъ дивный вѣкъ, въ который окончательно установился современный намъ духъ, былъ эпохой всеобщей взаимной борьбы: религіозной, политической, литературной, научной. Италия, стоявшая тогда впереди Европы въ дѣлѣ цивилизаціи, была ареной такихъ варварскихъ войнъ, какихъ будущее, надо надѣяться,

больше не увидитъ. Но разграбленіе Рима не смущало кисти Микель-Анджело; оставшійся въ шесть лѣтъ сиротой, изрубленный саблями солдатъ Гастона де Фуа въ кафедральномъ соборѣ Брешии, спасенный своею матерью, облизывавшей его раны, подобно собакѣ, Тарталия все таки создалъ алгебру.

Только риторы могутъ предпочитать спокойное искусство произведеніе писателя истинно талантливо-му творенію, которое само по себѣ было дѣломъ, появившимся въ свое время, какъ невольный крикъ героической или страстной души. Создалъ ли бы Данте въ тиши прилежнаго досуга свои пѣсни, самыя выдающіяся за десятилѣтній промежутокъ времени? Развѣ страданіе, страсти, изгнаніе поэта не составило важной части поэмы? Развѣ не видимъ мы въ Мильтонѣ человѣка, задѣтаго политической борьбой? Былъ ли бы Шатобрианъ тѣмъ, чѣмъ онъ былъ, если бы девятнадцатое столѣтіе составляло мирное продолженіе восемнадцатаго?" Подтверждая далѣе свою мысль на примѣрѣ расцвѣта Афинъ въ эпоху пелопонесской войны, Ренанъ заключаетъ: „Горе поколѣнію, которое не имѣло предъ глазами ничего, кромѣ правильной полиціи! Горе поколѣнію, въ представленіи котораго жизнь отдыхъ, а искусство—наслажденіе! Великія произведенія никогда не появляются среди такой равнодушной атмосферы. Миръ творилъ только въ періоды первобытные и во времена смутъ. Великій гений не можетъ появиться при мирномъ режимѣ равновѣсія, смѣнившемъ бури прежнихъ вѣковъ”¹⁾...

Однако, и самъ Ренанъ, въ другомъ мѣстѣ, долженъ былъ признать тотъ законъ, въ силу котораго духовная энергія человѣка, или народа, стѣсненна въ одномъ пунктѣ, съ тѣмъ большей интенсивностью ищетъ

¹⁾ Ренанъ. Нѣск. словъ о состояніи умовъ въ 1849 г. Собр. соч. Кіевъ 1902, IV, 76—77.

выхода въ другомъ. Такова ужъ активность человѣческаго духа, что замкнуть его въ слишкомъ узкомъ кругѣ—значить заставить его бредить. Свобода мысли—неотъемлема: закажите человѣку широкіе пути, онъ это возмѣститъ въ глубинѣ; обяжите его текстомъ, онъ высвободится изъ него посредствомъ противорѣчія. Въ эпохи авторитета, противорѣчіе есть возмездіе, которымъ платить человѣческій духъ за налагаемая на него цѣли; это протестъ противъ текста. Текстъ непогрѣшимъ,—прекрасно! Но его можно различно толковать, и его вновь устанавливаетъ разнообразіе толкованія,—подобіе свободы, которой удовлетворяются за неимѣніемъ другой. Такимъ образомъ, по мнѣнію Ренана, въ режимѣ Аристотеля или Библии можно было мыслить почти столь же свободно, какъ и въ наши дни,—нужно было только доказать, что извѣстная мысль дѣйствительно содержится у Аристотеля или въ Библии, а это никогда не представляло большой трудности ¹⁾.

Очевидно, сама логика вещей или, если хотите, ихъ психологія привела Ренана къ признанію закона, который слишкомъ очевиденъ, чтобы его можно было отри-

¹⁾ *Ernest Renan, L'avenir de la science, quatrième édition, Paris 1890, p. 58: „Telle est l'activité de l'intelligence humaine, que c'est la forcer à délirer que de la renfermer dans une cercle trop étroit. La liberté de penser est imprescriptible: si vous barrez à l'homme les vastes horizons, il s'en vengera par la subtilité; si vous lui imposez un texte, il y échappera par le contre-sens. Le contre-sens, aux époques d'autorité, est la revauche que prend l'esprit humain sur la chaîne qu'on lui impose; c'est la protestation contre le texte. Le texte est infailible; à la bonne heure. Mais il est diversement interprétable, et le recommence la diversité, simulacre de liberté dont on se contente à défaut d'autre. Sous la régime d'Aristote, comme sous celui de la Bible, on a pu penser presque aussi librement que dans nos jours, mais, à la condition de prouver que telle pensée était réellement dans l'Aristote ou dans la Bible, ce qui ne faisait jamais grande difficulté.*

цать. Нужно только не забывать, что все въ мірѣ сравнительно и всякое правило имѣетъ исключенія,—тогда примѣры, приводимые Ренаномъ противъ самого себя, найдутъ разумное объясненіе. Уже Дидро склонялся къ заключенію, что время появленія поэтовъ приходится на періоды, слѣдующіе за бѣдствіями и великими несчастіями, когда утомленные народы начинаютъ приходить въ себя: тогда воображеніе, потрясѣнное ужасными зрѣлищами, нарисуетъ картины, неизвѣстныя тѣмъ, кто не былъ ихъ очевидцами ¹⁾. Это не значитъ, что міръ не творитъ во времена смутъ и что великій геній можетъ появиться только при мирномъ режимѣ равновѣсія, смѣнившимъ бури прежнихъ вѣковъ. Но это значитъ, что смуты не такъ благопріятствуютъ *общему* подъему творческой мысли, какъ спокойствіе, наступившее послѣ бури. Почему?—Да просто потому, что смуты отвлекаютъ духовную энергію народа въ русло *активной* дѣятельности; когда же онѣ прекратились и послѣ бури наступило спокойствіе, эта духовная энергія, сдѣлавшаяся снова свободной, но стѣсненная въ своемъ *активномомъ* проявленіи, направляется по другому руслу. Геттнеръ остроумно замѣчаетъ, что экономія природы позаботилась о томъ, чтобы, когда утомляется одинъ членъ, съ тѣмъ большей силой дѣйствовалъ другой. „Только всѣ люди составляютъ кругъ человѣчества. Когда Гёте въ недовольномъ стремленіи къ покою бѣжалъ на Востокъ и писалъ свой Диванъ, нѣмцы одержали свою великую побѣду, и Кёрнеры, Арндты, Шенкендорфы ишли свои мужественныя пѣсни свободы” ²⁾. Это несомнѣнно, и имен-

¹⁾ Quand verra-t-on naître des poètes? Ce sera après le temps de désastres et de grands malheurs, lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins.

²⁾ Геттнеръ. Ист. во. лит. XVIII в Франц. литература. II, 472.

но потому активность эстетическая и активность реальная находятся всегда въ обратномъ соотношеніи.

Такъ мы вновь возвращаемся къ вопросу, затронутому выше ¹⁾. Не противорѣчитъ ли этому положеніе, временно принятое нами, что расцвѣтъ политическаго, общегосударственнаго могущества создаётъ блестящія эпохи въ исторіи искусства и литературы, и напротивъ, упадокъ политическаго могущества знаменуетъ собою и упадокъ художественнаго творчества? — Нисколько. Это только частный случай болѣе общаго правила, къ констатированію котораго мы пришли въ результатѣ, исходя изъ психологическаго закона Рибо. Политическое могущество народа какъ разъ и создаетъ ту *потенціальную* энергію, которая необходима для интенсивнаго творчества; упадокъ же его, являющійся результатомъ растраты *активной* энергіи, влечетъ за собою и упадокъ творческой силы. Но, какъ расцвѣтъ художественнаго творчества не совпадаетъ съ самой эпохой *активнаго* проявленія духовной энергіи народа, а слѣдуетъ за нею, такъ и упадокъ *активной* энергіи народа, сопровождаясь упадкомъ художественнаго творчества, можетъ повлечь за собою подъемъ послѣдняго, когда эта активная энергія перейдетъ снова въ *потенціальное* состояніе.

Иначе говоря, дѣло не столько въ самомъ политическомъ могуществѣ или въ его упадкѣ, сколько въ томъ направленіи, какое принимаетъ духовная энергія народа, въ томъ, на что она расходуется: внѣшнее политическое могущество, сопровождаемое внутреннимъ разгаромъ политическихъ страстей, можетъ повлечь за собой упадокъ искусства и литературы; и обратно, упадокъ внѣшняго политическаго могущества, сопровождаемый внутреннимъ спокойствіемъ, можетъ способствовать подъему творческой мысли, какъ то было въ исторіи Польши. Именно

¹⁾ См. стр. 251—262.

потому я и утверждалъ, что искусство и литература вовсе не нуждаются ни въ общественномъ самосознаніи, ни въ народной свободѣ, и что величайшіе гени творчества могутъ засіять безсмертнымъ свѣтомъ въ эпохи рабства и безправія. Теперь мы видимъ, что это даже правило, регулируемое психологическимъ закономъ.

8.

Этотъ законъ еще болѣе обнаруживается, когда мы ограничиваемъ поле наблюденія индивидуальной психологіей художника. Тутъ легче прослѣдить всѣ его проявленія, ибо они конкретнѣе, и мы ясно видимъ, какъ обѣ стороны психологіи художника обусловливаютъ одна другую. Ак. Овсянико-Куликовскій въ своей книгѣ о Пушкинѣ посвящаетъ прекрасныя строки этой „двусторонней“ психологіи художника, относя ее, впрочемъ, и къ гению вообще. „Геніальность, стягивая болѣшую часть душевныхъ силъ и интересовъ челоѣка въ сферу чистой мысли и высшаго творчества, оставляетъ слишкомъ мало энергіи для повседневнаго, мелочнаго расхода души, для обыденныхъ чувствъ и страстей. Это частный случай болѣе общаго явленія, которое можно формулировать такъ: высшая жизнь духа, отвлеченные интересы мысли и творчества, развивая *энергію ума и интеллектуальныхъ чувствъ и эмоцій*, суживаютъ районы обыденныхъ, „житейскихъ“ интересовъ, со всѣмъ аппаратомъ сопутствующихъ имъ чувствъ, эмоцій, страстей. Челоѣкъ, который „весь ушелъ“ въ науку (все равно—теоретическую или прикладную), въ философію, въ искусство, является ео ipso челоѣкомъ—въ извѣстной мѣрѣ—„не отъ міра сего“ и становится менѣе восприимчивымъ къ воздѣйствіямъ окружающей среды, къ разнообразнымъ возбужденіямъ повседневной жизни и реагируетъ на ея радости, горести, очарованія, разочарованія не

столь интенсивно, не столь отзывчиво, какъ реагируютъ на нихъ люди, всецѣло погруженные въ житейскую сутолоку или захваченные жизненной борьбой. Но человѣческая психика сложна и противорѣчива, въ ней сплошь и рядомъ совмѣщаются самые вопіющія, казалось бы, непримиримые контрасты,—и вотъ мы видимъ людей, у которыхъ высшіе интересы мысли и творчества легко совмѣщаются съ мелкимъ, повседневнымъ расходомъ души,—мыслителей, ученыхъ, художниковъ, поэтовъ, далеко не чуждыхъ житейскихъ дрягъ, страстей и страстишекъ... Разумѣется, не свободны отъ этого расхода души и настоящіе гении. Но гениальность вноситъ и сюда извѣстныя отличія. Тѣ противорѣчія и контрасты, которые наша психика такъ легко совмѣщаетъ, становятся, при гениальности человѣка, поистинѣ вопіющими и обнаруживаются во всей своей непримиримости. Тенденція высшихъ интересовъ мысли и творчества ограничивать расходъ души и противодѣйствовать страстямъ, при гениальности человѣка, усиливается и становится гораздо дѣйствительнѣе, чѣмъ въ другихъ случаяхъ. Въ результатѣ получается картина душевной жизни, не подходящая подъ общее правило, подъ норму. Эта картина, въ зависимости отъ индивидуальныхъ особенностей гениальнаго человѣка, разнообразится до безконечности. У Гете она была одна, у Гоголя совсѣмъ другая, у Гейне — опять другая и т. д."

Переходя къ той психологической картинѣ, которая представлена фигурой Моцарта въ изображеніи Пушкина и въ которой онъ усматриваетъ черты, наблюдаемыя у самого Пушкина, Овсяннико - Куликовскій продолжаетъ: „Гений этого, скажемъ,—„моцартовскаго”—типа совсѣмъ не бится повседневной сутолоки и мелькающихъ впечатлѣній жизни; онъ охотно и радостно, какъ ребенокъ, живетъ минутой; онъ безпеченъ и шаловливъ. Это происходитъ не оттого, чтобы сутолока и пошлость жизни имѣли большую власть надъ нимъ и затягивали его въ та-

ну „мелкихъ помысловъ, мелкихъ страстей”, а наоборотъ—именно оттого, что жизнь не имѣетъ власти надъ нимъ, что онъ свободенъ отъ гнета ея внушеній, и онъ инстинктивно чувствуетъ, что ему ничего не стоитъ столкнуть съ себя всѣ ея путы и уйти въ свой внутренній міръ... Читайте письма Пущкина: это—сама жизнь со всѣми ея мелочными заботами, ея преходящими минутами, ея сумасбродствомъ, ея дрызгами и брызгами тины и грязи, ея свѣтомъ и тѣнью, взрывами смѣха и всякимъ вздоромъ,—и поэтъ плаваетъ и окунается въ ней, какъ въ своей родной стихіи; но читайте внимательнѣе,—и вы поймете, что онъ въ одно и то же время и близокъ къ этой стихіи и далекъ отъ нея, что онъ такъ непринужденно и свободно вращается въ ней именно потому, что, въ сущности, она не имѣетъ власти надъ нимъ, и онъ скорѣе играетъ жизнью, „балуется”, чѣмъ живетъ ею—съ серьезностью обывателя, съ солидностью муравья. Вчитайтесь еще внимательнѣе въ эти письма генія и вы убѣдитесь, что этотъ жизнерадостный и легко живущій человѣкъ, собственно говоря, не умѣетъ жить, какъ умѣетъ самый заурядный обыватель,—что его огромныя дарованія для его собственнаго житейскаго благополучія пропадаютъ даромъ, что они ушли на какое-то другое дѣло. Ни въ узко-обывательскомъ смыслѣ, ни въ болѣе широкомъ смыслѣ—культурной дѣятельности, ни, наконецъ, въ сферѣ общественнаго и политическаго развитія, онъ не является „дѣлателемъ жизни”,—на всѣхъ этихъ поприщахъ онъ скорѣе обнаруживается—какъ „дѣлатель промаховъ, ошибокъ и наивностей”. А жизнь онъ любитъ,—какъ ребенокъ, и, уподобляясь ребенку, подражающему взрослымъ, беретъ за всевозможныя дѣла жизни и—портитъ ихъ. Вкусъ къ жизни и любопытство у него—огромные, но искусства жить и „дѣлать жизнь” у него нѣтъ. У него нѣтъ этого дара,—потому что геніальность лишила его способности быть хорошимъ социальнымъ животнымъ, испортила въ немъ обывателя,

общественнаго дѣятеля, гражданина. Ибо, надѣливъ его великимъ и рѣдкимъ даромъ *внутренней свободы*, она отняла у него вкусъ и способность къ соціальной дисциплинѣ, къ общественной нивелировкѣ, къ подчиненію и командованію. Мало того: гениальность и ею обусловленная внутренняя свобода, иногда безсилныя парализовать мелкія страсти и разныя человѣческія слабости, дѣйствуетъ парализующимъ образомъ на большія—соціальныя—страсти, на честолюбіе, властолюбіе и фанатизмъ”.

Изучая интимную жизнь и психологію гениевъ художественнаго творчества, мы находимъ, по мнѣнію Овсяннико-Куликовскаго, многочисленныя подтвержденія тому тезису, что этимъ натурамъ чужды большія соціальныя страсти, и несвойственъ фанатизмъ идей, между тѣмъ какъ мелкія страсти и, такъ сказать, „пародіи” на соціальныя страсти наблюдаются у нихъ нерѣдко. „Такъ, напр., Гете очень дорожилъ своимъ положеніемъ при Веймарскомъ дворѣ, и ему было не чуждо тщеславіе вельможи; Пушкинъ дорожилъ своимъ положеніемъ „въ свѣтѣ” и очень обидѣлся, когда его пожаловали камеръ-юнкерствомъ; Гоголь мечталъ о какомъ-то „поприщѣ” на государственной службѣ и переживалъ муки неудовлетвореннаго честолюбія; Викторъ Гюго былъ тщеславенъ; извѣстны политическія увлеченія Шиллера, Гейне, В. Гюго, Мицкевича, Пушкина (въ молодости), — увлеченія, которыя имъ самимъ казались „политическими страстями”, а въ дѣйствительности сбивались скорѣе на психическую фикцію этихъ страстей” ¹⁾...

Конечно, могутъ возразить, что не всѣ художники въ дѣйствительности отличаются отсутствіемъ активности, предполагающей наличность не фиктивныхъ, а настоящихъ страстей. И все же, однако, какъ справедливо замѣчаетъ и самъ Овсяннико-Куликовскій, предвидящій это

¹⁾ Д. Н. Овсяннико-Куликовскій. Собр. соч. IV, 5—8.

возраженіе, такова именно характерная и типичная особенность гениевъ, и если не всѣ гении обладаютъ ею, то это какъ бы исключеніе, только подтверждающее правило, это—уклоненіе отъ нормы: „если взять или вообразить натуру гениа въ ея чистомъ, неискаженномъ видѣ, въ ея идеальномъ выраженіи, то и получится та полнота душевной свободы отъ страстей вообще, социальныхъ въ особенности, которую мы видимъ въ Синозѣ и въ пушкинскомъ Моцартѣ”¹⁾.

Почти въ тѣхъ же выраженіяхъ характеризуетъ природу артиста французскій эстетикъ Lucien Arréat. Художники, музыканты, по его словамъ, почти всѣ остаются индифферентными въ общественномъ отношеніи. Стремленіе къ дѣйствию у поэтовъ, если ихъ созерцательная натура не убила его совершенно, рѣдко приводитъ къ положительному результату въ дѣлахъ общественнаго свойства. Они вмѣшиваются въ эти дѣла не болѣе, какъ на нѣсколько часовъ, внезапными порывами жеста или слова; они зажигаютъ и нисколько не убѣждаютъ; идутъ впередъ, но не направляютъ. Ихъ притяжаніе на особое вліяніе—это наблюдали на примѣрѣ Мамартина, особенно Гюго—обнаруживаетъ лишь иллюзію, которую они создаютъ себѣ насчетъ значенія своихъ поступковъ, а ихъ дѣйствія лишь подчеркиваютъ обыкновенно ту слабость, которую они хотѣли бы скрыть²⁾.

Природа художника,—повторяетъ ту же мысль итальянскій ученый Voito,—вообще быстро возбудимая и спо-

¹⁾ Id. 9.

²⁾ *Lucien Arréat, Mémoire et imagination, Paris 1904, p. 94—95: Les peintres, les musiciens restent, à peu près tous, des indifférents en matière sociale. Le goût de l'action, quand leur nature contemplative ne l'a pas détruit chez les poètes, a rarement un effet utile dans les affaires publiques. Ils n'y interviennent qu'à certaines heures, par brusques poussées du geste ou de la parole; ils échauffent, et ne persuadent point; ils marchent, mais ils ne diri-*

собная на великія внезапныя рѣшенія, не способна на продолжительныя жертвы; она жаждетъ краткихъ волнений, но тотчасъ же нуждается въ отдыхѣ, такъ какъ умъ, привыкшій сосредоточиваться въ себѣ самомъ для переработки впечатлѣній, не выноситъ отвлеченія на долго въ пошлую суету. Такъ Микель-Анджело, говоритъ онъ, чувствовалъ великую потребность въ спокойствіи, скрываясь 7—8 мѣсяцевъ въ домъ друга изъ боязни Юлія II¹⁾. Онъ не былъ, какъ сказали бы теперь, чело-вѣкомъ политики,—онъ самъ зналъ это, о чемъ и писалъ своему племяннику въ 1547 г.²⁾ Въ Микель-Анджело Бойто видитъ черту, быть можетъ, болѣе великую, чѣмъ у какого бы то ни было другаго художника, болѣе великую даже, чѣмъ у Данте,—это независимость отъ внѣшняго міра, которая растетъ и развивается отъ импульса изнутри, питаясь сама собой, ибо для художника предметы внѣшняго міра и жизнь видимая—значать всего менѣе: существенное находится внутри, т. е. въ томъ эстетическомъ умѣ, который принимаетъ безконечное разнообразіе формъ—героизма, нѣжности, бла-

gent pas. Leur prétention à une haute influence—on l'a vu pour Lamartine, surtout pour Hugo—dénonce seulement l'illusion qu'ils se font sur la valeur intellectuelle de leurs procédés, et leurs actes soulignent, en général, la faiblesse, qu'ils avaient voulu dissimuler.

¹⁾ *Boito*, Leonardo e Michelangelo, Mil. 1879, p. 120—121: La natura dell'artista è in generale sollecita, capace di grandi risoluzioni repentine, inetta ai lunghi sacrificij, desiderosa dei baccani brevi, ma subito bisognosa di quiete, poichè la mente, avvezza a raccogliersi in sè medesima per ruminare le proprie sensazioni, non tollera di essere distratta a lungo nei romori profani. Michelangelo sentiva infatti un gran bisogno di pace..

²⁾ Id. 125—126: Per concludere, Michelangelo non era un uomo, come si direbbe oggi, politico; e lo sapeva egli stesso, e al nipote scriveva nel 1547: „Quell' uomo, da bene, che si rispose che io non era uomo di Stato, non può esser se non gentile e discreto, perchè disse il vero”.

городства, непорочности и испорченности, добродѣтели и порока, которыя кажутся реально существующими, а между тѣмъ этотъ эстетическій умъ часто столь же отличенъ отъ настоящаго, сколько отъ дѣйствительнаго здраваго смысла ¹⁾.

Нервная система генія это—громадная арфа съ тысячу звучащихъ струнъ, это — такое чувствительное стекло, что отражаетъ всѣ лучи, въ томъ числѣ и ультрафіолетовые, которыхъ чувственный глазъ не воспринимаетъ. Вотъ почему геній прозрѣваетъ свѣтъ тамъ, гдѣ другіе видятъ тьму; открываетъ многообразіе тамъ, гдѣ для другихъ есть лишь однообразіе; схватываетъ неожиданныя совпаденія и ясныя намѣки, словомъ—выявляетъ нежданное и неслыханное: дивное и чудесное. Это и есть тотъ живой и вибрирующий инструментъ, которымъ геній творитъ чудо ²⁾.

Быть художникомъ—значитъ поэтому, прежде всего, жить чувствами, испытывать радость и страданіе отъ всего: отъ звука, свѣта, цвѣтовъ, волнистыхъ линий, отъ

¹⁾ Id. 119—120: C'è una parte di Michelangelo, più grande forse che in qualunque altro artefice, anche più grande che in Dante, la quale è indipendente dal mondo di fuori, e cresce e si volge per impulso proprio, nutrendosi di sé stessa... Per l'artista le cose esterne e la vita visibile sono in meno: l'essenziale sta nell'interno, nell'interno s'intende di quello spirito estetico, il quale poi assume tante forme diverse di eroismo, di dolcezza, di nobiltà, di purità, di corruzione, di virtù, e di vizii che paiono reali, mentre è distinto spesso tanto dall'animo, quanto dal criterio effettivo.

²⁾ *Adolfo Padovan*. Che cosa è il genio? Sec. ed. Mil. 1907, p. 46: Il suo sistema neorologico è una immensa arpa dalle mille corde sonore, è nel campo della fisiologia, una specie di lastra sensibile che risponde a tutti i colori, anche a quelli ultravioletti che l'occhio carnale non percepisce. Perciò il genio vede la luce là dove per altri sono le tenebre; scopre la varietà là dove per altri c'è l'uniforme; intuisce riscontri inattesi e chiari annunzi, genera insomma l'inaspettato e l'inandito: il prodigio e il miracolo... Ello lo strumento vivo e vibrante per cui il genio compie il prodigio.

всѣхъ созвучій и диссонансовъ; это значитъ, откликаясь на все существующее, создать внутри себя вторую вселенную, ибо для воображенія—природа есть не предметъ, но личность, живое существо, внушающее чувство симпатіи¹⁾.

„Къ каждому художнику, поскольку онъ не публицистъ, не ученый, не философъ, а поэтъ, живописецъ, скульпторъ и т. д., вполне примѣнимо это слово „утверждающій“, какъ назвалъ себя Заратустра. Пользуясь терминологіей Достоевскаго, можно сказать, что художество, какъ таковое, по существу своему *пріемлетъ міръ*. Основное начало искусства, по опредѣленію современной эстетики,— въ *переживаніи* (das Mitterleben), т. е. въ *симпатіи* къ дѣйствительности. Отсюда ея воспроизведеніе. Можно поэтому сказать, что каждый художникъ по своему консерваторъ. Онъ не отрицаетъ, а прежде всего любитъ. Оттого, чѣмъ болѣе художникъ стремится къ воспроизведенію видѣній дѣйствительности и чѣмъ болѣе онъ увлечется возможностью стать *объективнымъ*, тѣмъ болѣе приблизится онъ къ пластическому и прекрасному Гёте-консерватору, при всемъ его либерализмѣ, и „утверждающему“. По терминологіи Шиллера, онъ будетъ *наивнымъ*. Онъ постарается тогда обуздать варварскую разрушительную ненависть, если даже она возникнетъ. Но ей неоткуда и возникнуть. Вѣдь передъ художникомъ только *видѣнія*, а не сама жизнь, ея формы и проявленія. Но горитъ страстями воспримчивая и неутомная душа художника. Самое художественное наблюденіе, самое вос-

¹⁾ G. Séailles. Essai sur le génie dans l'art, Paris 1888, p. 155: Être artiste, c'est d'abord vivre par les sens, jouir et souffrir de tout: du son, de la lumière, des couleurs, des lignes qui ondulent, de toutes les harmonies, de tous les désaccords; c'est, en s'intéressant à tout ce qui est, donner en soi une seconde existence au monde. Pour l'imagination, la nature n'est pas une chose, elle est une personne, une être sympathique.

приниманіе, поскольку оно ничто иное, какъ особое *сосредоточеніе вниманія*, непосредственное, сознательное и активное, психологически строго эмоціонально. „Переживать“ значитъ сочувствовать, а сочувствовать значитъ радоваться или скорбѣть: испытывать любовь или ненависть. Этимъ другимъ проявленіемъ своимъ художникъ уже не „утверждающій“, и не „пріемлющій міръ“. Его человѣческое „я“ не хочетъ и не можетъ „пріять“ и „утвердить“ и только любоваться и оставаться „наивнымъ“. Это второе состояніе Шиллеръ назвалъ *сентиментальнымъ*, потому что чувство, бодрое и горячее, руководить тогда художникомъ и онъ становится сатирикомъ, идилликомъ, трагикомъ, юмористомъ. Таковы два основныя положенія художественнаго творчества и, забывъ эти истинныя откровенія, внесённые Шиллеромъ въ эстетику, никогда не разберешься въ осложнённыхъ переизвращенияхъ и свѣтотѣняхъ искусства... Шиллеръ все свое предпочтеніе отдавалъ первому состоянію и тому искусству, въ которомъ оно преобладаетъ, хотя отлично чувствовалъ, что самъ—художникъ скорѣе сентиментальный. Но наивными онъ считалъ поэтовъ древней Греціи и великаго Гёте, а что можетъ быть величественнѣе этихъ двухъ вершинъ искусства?¹⁾...

Именно потому и самъ Ренанъ долженъ былъ признать, что человѣкъ дѣйствія—всегда слабый художникъ, ибо онъ не имѣетъ своей единственной цѣлью—отражать величіе вселенной²⁾. Именно потому всѣ истинные художники всегда понимали, что дѣйствіе—не ихъ сфера, что „писать—есть больше, чѣмъ дѣлать“ (Alfieri), и что та самая сила воли, которой не хватаетъ имъ для жизни,

¹⁾ *Е. Амичковъ. Реализмъ и новыя вѣянія. Спб. 1910, стр. 58—60.*

²⁾ *Renan, Saint Paul: L'homme d'action est toujours un faible artiste, car il n'a pas pour but unique de refléter le splendeur de l'univers.*

безсознательно, но властно влечетъ ихъ къ созиданію невещественнаго міра Красоты. Подобно Альфреду де Мюссе, каждый изъ нихъ съ полнымъ правомъ можетъ сказать о себѣ:

Hélas, mon cher ami, c'est là toute ma vie:
Pendant que mon esprit cherchait sa volonté,
Mon corps avait la sienne et suivait la beauté¹⁾.

И вотъ происходитъ странное и знаменательное въ душѣ художника явленіе. „Какой-нибудь сгнившій листокъ, который опадетъ осенью съ дерева, въ душѣ художника вызываетъ неслыханную реакцію, тогда какъ самыя глубокія потрясенія, пусть это будутъ и историческіе перевороты, или существуютъ какъ блѣдныя безцвѣтныя воспоминанія, или такъ существенно въ душѣ преобразуются, что трудно въ произведеніяхъ художника найти даже ихъ эхо. Яркимъ примѣромъ этого можетъ служить Бетховенъ, который, преспокойно спрятавшись въ какомъ-то подвалѣ, работалъ надъ своей седьмой симфоніей въ то время, когда пушки Наполеона въ бѣшеномъ ураганѣ рева и огня гремѣли надъ Вѣной. Бетховенъ тогда всѣмъ мірамъ игралъ для танца”²⁾.

Поль Бурже рассказываетъ удивительный эпизодъ изъ жизни англійскаго поэта и знаменитаго прерафаэлиты Данте-Гарбриеля Россетти. Когда умерла его жена, неутѣшный поэтъ думалъ, что съ нею погребены всѣ его земные интересы, связанные съ искусствомъ: онъ символизировалъ это тѣмъ, что зарылъ вмѣстѣ съ нею и рукопись своихъ стиховъ, положивъ ее между щекой и волосами покойной. Но... черезъ семь съ половиною лѣтъ могила жены была разрыта, и любящая рука друга вытащила оттуда рукопись, а нѣсколько мѣсяцевъ спустя

1) *Alfred de Musset. Une soirée perdue.*

2) *Ст. Шишбышевскій. Шоуень и народъ. М. 1912, стр. 16.*

„Поэмы”, „Баллады и сонеты” Россетти приобрѣли громкую славу, хотя поэтъ никогда послѣ не могъ простить себѣ этого „святотатства” и никакъ не могъ успокоиться. И Поль Бурже восклицаетъ: „Не будемъ очень смѣяться надъ этой исторіей, ибо въ ней есть отъ чего плакать. Но не будемъ надъ ней и плакать, потому что въ ней есть чему посмѣяться. Въ художникѣ всегда сказывается тщеславный ребѣнокъ, пускающій мыльные пѹзыри изъ своихъ слезъ, чтобы показать прохожимъ собранными около себя всѣ цвѣта радуги; и тѣмъ не менѣе это настоящія слезы, проливаемые изъ настоящихъ глазъ по поводу дѣйствительныхъ страданій”¹⁾).

Даже простой любитель искусства, для котораго оно есть отдыхъ, долженствующій сдѣлать его болѣе лучшимъ и сильнымъ, можетъ дойти до того, что произведение искусства не только окажется для него вреднымъ, но даже, будучи самымъ возвышеннымъ, произведѣтъ на него дѣйствіе, совершенно отличное отъ того, какое ему предназначалось. Созерцаніе красоты можетъ внушить отвращеніе къ реальному, и душа, погружаясь въ него, можетъ дойти до отказа отъ всякой дѣятельности, когда цѣлью ея не служитъ все новое и новое опьяненіе; счастливая, какъ мистикъ, которому мы сдѣлали бы таинственный намѣкъ, она не оставляетъ своимъ низшимъ функциямъ свободы искать безсознательнаго удовольствія. Въ такомъ случаѣ, можно ли утверждать, что, если эстетическая эмоція порождаетъ лишь эстетич-

¹⁾ *Paul Bourget. Etudes et portraits.—Etudes anglaises. Sensation d'Oxford, p. 214—216: „Ne sourions pas trop de cette histoire, car il y a de quoi pleurer. N'en pleurons pas, car il y a de quoi sourire. Il se rencontrera toujours dans l'artiste un enfant vaniteux qui fait des bulles de savon avec ses larmes pour montrer aux passants assemblés autour de lui toutes les couleurs du prisme;—et cependant ce sont là de vraies larmes, versées par de vrais yeux sur de vraies souffrances.*

ческую дѣятельность, парализуя всѣ другія формы активности, то это просто есть одно изъ проявленій общей опасности, какую грозитъ всякая „профессиональная сосредоточенность” 1)?

9.

Мы снова, только другимъ путемъ, пришли къ тому особому чувству „художественной равноцѣнности”, которое, составляя основную сущность эстетической дѣятельности во всѣхъ ея формахъ, неизбѣжно обуславливаетъ въ то же время отсутствіе въ художникѣ активности, въ свою очередь приводящее его къ общественному индифферентизму.

Со времени Канта, не даромъ считается необходимымъ условіемъ эстетическаго созерцанія—„незаинтересованность”. „Сужденіе о красотѣ, къ которому примѣшивается малѣйшій интересъ, по мнѣнію этого истинна-

1) *Georges Lechalas. Etudes esthétiques. Paris 1902, p. 300—301: L'émotion esthétique engendre naturellement l'activité esthétique, celle de l'artiste, créateur ou interprète. Nous n'avons pas à nous arrêter au danger que court l'artiste de s'absorber dans son art et de négliger les autres formes d'activité qui s'imposent à tout homme: ce n'est qu'une des formes de ce qu'on pourrait appeler le danger de l'absorption professionnelle. Ce que nous voulons signaler, c'est l'effet produit sur le simple amateur. Pour lui l'art doit être un repos, dont il sorté meilleur et plus fort. Mais il peut arriver, non seulement que l'oeuvre d'art soit malsaine, mais que l'oeuvre la plus élevée—produise un effet bien différent de celui auquel elle est providentiellement destinée. La contemplation des belles choses peut inspirer le dégoût des réalités, et l'âme, s'absorbant en elle, peut renoncer à toute activité n'ayant pas pour but de renouveler son ivresse, heureuse si, comme le mystique auquel nous faisons allusion, elle ne laisse pas ses fonctions inférieures libres de chercher des satisfactions inavouables.*

го отца современной эстетики,—очень партійно и отнюдь не есть чистое сужденіе вкуса. Надо поэтому не быть заинтересованнымъ въ существованіи вещи и въ этомъ отношеніи быть совершенно равнодушнымъ, чтобы быть судьей въ дѣлахъ вкуса" ¹⁾. „Сужденіе вкуса, поясняетъ онъ, есть *созерцательное* (contemplativ) сужденіе, т. е. такое сужденіе, которое, будучи индифферентнымъ по отношенію къ существованію предмета, соединяетъ съ чувствомъ удовольствія и неудовольствія только его свойства. Это созерцаніе направлено не на понятія, ибо сужденіе вкуса не есть познавательное сужденіе, ни теоретическое, ни практическое, и именно поэтому оно не *основывается* на понятіи и не имѣетъ его своею цѣлью" ²⁾.

Изъ всѣхъ видовъ пріятнаго, которыхъ Кантъ различаетъ три: *пріятное, прекрасное и доброе*, только пріятное въ прекрасномъ и только оно одно, по его словамъ, есть *безкорыстное и свободное* наслажденіе, ибо здѣсь никакой интересъ,—ни интересъ внѣшнихъ чувствъ, ни разума,—не вынуждаетъ въ насъ одобренія. „Поэтому о пріятномъ можно было бы сказать, что въ трехъ названныхъ случаяхъ оно относится или къ *склонности*, или къ *наслажденію*, или къ *уваженію*. *Наслажденіе* есть единственное свободное удовольствіе. Предметъ склонности и предметъ, который поставленъ намъ для желанія въ законъ разума, отнюдь не оставляютъ намъ свободы сдѣлать изъ чего-либо предметъ нашего личнаго удовольствія. Всякій интересъ предполагаетъ потребность или возбуждаетъ ее и, какъ основа опредѣленія нашего одобренія, не позволяетъ сужденію о предметѣ быть свободнымъ... Тамъ, гдѣ говоритъ нравственный законъ, объективно уже нѣтъ свободнаго выбора по отношенію къ тому, что надо дѣлать; но обнаружить вкусъ въ ис-

¹⁾ Кантъ. Критика способности сужденія 44.

²⁾ Id. 50.

полненіи чего-либо (или въ оцѣнкѣ того, что сдѣлано другими), это нѣчто совершенно другое, чѣмъ обнаружить нравственный образъ мыслей; послѣднее заключаетъ въ себѣ заповѣдь и возбуждаетъ потребность, тогда какъ художественный вкусъ только играетъ съ предметами удовольствія, не прилѣпляясь къ чему-либо" ¹⁾).

Что „высшая и благороднѣйшая цѣль" искусства, т. е. „служить чистому и свободному созерцанію" не можетъ быть достигнута, когда къ сужденію вкуса примѣшивается какой-либо интересъ, хотя бы и въ формѣ нравственнаго закона,—это прекрасно показываетъ нѣмецкій эстетикъ Прѣльсъ на анализѣ „Гамлета". „Въ *Гамлетѣ* Шекспиръ заставляетъ своего героя воспользоваться драматическимъ представленіемъ, какъ средствомъ для изобличенія преступника. Цѣль эта достигнута; но цѣль самаго представленія совершенно уничтожена: король, въ которомъ заговорила совѣсть, конечно, совершенно не способенъ больше къ эстетическому наслажденію, онъ не въ силахъ присутствовать больше на представленіи, и Шекспиръ, словно желая доказать, какъ мало достигается цѣль нравственнаго исправленія даже при столь могучемъ дѣйствіи художественнаго зрѣлища, заставляетъ короля, тщетно прибѣгавшаго къ молитвѣ, совершить цѣлый рядъ новыхъ преступленій" ²⁾).

Теперь вполне понятно, почему Шопенгауэръ призналъ существеннѣйшимъ свойствомъ художественнаго гения способность къ чистому созерцанію, а самого гения—совершеннѣйшей объективностью. „Только посредствомъ въ объектѣ вполне теряющагося чистаго созерцанія воспріимлются идеи, и существо гения состоитъ именно въ преобладающей способности къ такому созерцанію, такъ какъ послѣднее требуетъ полнаго забвенія

¹⁾ Id. 51.

²⁾ *Прѣльсъ*. Эстетика 128.

собственной особы и ея отношеній. Так обр. *геніальность* ничто иное, какъ совершеннѣйшая *объективность*, т. е. объективное направленіе духа, въ противоположность субъективной, обращенной на собственную особу, т. е. волю. Поэтому геніальность есть способность относиться вполне созерцательно, теряться въ созерцаніи, и свое познаніе, предназначенное собственно къ услуженію волѣ, освобождать отъ такого служенія, т. е. совершенно упускать изъ виду собственный интересъ, собственное желаніе, собственныя цѣли, и потому вполне отказаться на время отъ собственной особы, чтобы остаться *чистымъ познающимъ субъектомъ*, яснымъ окомъ мірозданія, и это не на мгновенія, а съ такимъ постоянствомъ и осматрительностью, какія нужны, чтобы повторять воспринятое обдуманномъ искусствомъ, и „что въ явленіи шаткомъ предстоитъ, умѣть закрѣпить мыслью долговѣчной“¹⁾.

Искусство повторяетъ воспринятая чистымъ созерцаніемъ вѣчныя идеи, существенное и непреходящее всѣхъ явленій міра; это—*родъ созерцанія предметовъ, независимо отъ закона основанія*, въ противоположность прямо слѣдующему за нимъ познаванію, представляющему путь опыта и науки²⁾. Созерцать объектъ чисто объективно, геніально, значитъ схватывать его идею, тогда какъ воспринимать его буднично значитъ познавать его лишь въ однихъ его (по закону основанія) отношеніяхъ къ другимъ объектамъ и къ собственной волѣ. Объектъ генія, какъ такового, суть вѣчныя идеи, пребывающія существенныя формы міра и всѣхъ его явленій, а познаніе идеи по необходимости созерцательно³⁾. Не удивительно, поэтому, что геній часто упускаетъ изъ

1) Шопенгауэръ. Миръ какъ воля 223.

2) Id. 222.

3) Id. 224.

виду разсмотрѣніе собственнаго жизненнаго пути, и потому идетъ по немъ большею частью довольно неключимо ¹⁾. Онъ вполне познаетъ идеи, но не индивидуумовъ. Поэтому, какъ замѣчено, поэтъ можетъ глубоко и основательно знать человѣка, но людей очень плохо; его легко провести, и онъ становится игрушкой въ рукахъ хитреца ²⁾. Вѣдь для того, чтобы гений проявился въ индивидуумѣ, послѣднему дается мѣра познавательной силы, далеко превышающая потребную для служенія индивидуальной волѣ, такъ что освобожденный избытокъ познанія тутъ становится безвольнымъ субъектомъ, яснымъ зеркаломъ существа міра ³⁾.

Итакъ, свободное отъ всякой потребности, незаинтересованное созерцаніе (Contemplation) должно быть признано условіемъ, безъ котораго невозможно возникновеніе эстетической эмоціи. Такое состояніе созерцанія можетъ имѣть, конечно, различныя степени интенсивности, но наибольшей полноты оно достигаетъ только тогда, когда, по выраженію Якоби, мы перестаемъ быть для самихъ себя объектомъ, когда, сосредоточившись въ себѣ, самосозерцающее становится тождественнымъ съ созерцаемымъ. Такое же состояніе абсолютной созерцательности, такое полное раствореніе собственнаго бытія въ объективномъ впечатлѣніи (Вундтъ) присуще только гению, который въ этомъ случаѣ уподобляется божеству. „Поэтъ—всеобщій человѣкъ: все, что только трогало сердце человѣческое, и что человѣческая природа, въ какомъ-либо положеніи, изъ себя производитъ, что гдѣ-либо живетъ и зрѣетъ въ человѣческой груди, составляетъ его тему и матеріалъ; да рядомъ съ этимъ и вся остальная природа. Вотъ почему поэтъ можетъ настоль-

¹⁾ Id. 226.

²⁾ Id. 234.

³⁾ Id. 223.

ко же воспѣвать сладострастіе, какъ и мистику, изображать возвышенное или будничное настроеніе,—согласно собственной прихоти и призванію. Поэтому никто не долженъ предписывать поэту быть благороднымъ или высокимъ, моральнымъ, благочестивымъ, христіанскимъ, такимъ или сякимъ, а еще менѣе упрекать его, зачѣмъ онъ то, а не это. Онъ—зеркало человѣчества и доводитъ до его сознанія то, что оно чувствуетъ и дѣлаетъ”¹⁾.

Въ наши дни характеристику генія, данную Шопенгауэромъ, развилъ и дополнилъ его ученикъ Отто Вейнинггеръ, которому, послѣ нѣмецкаго философа, принадлежитъ самый замѣчательный и блестящій анализъ геніальности. Человѣкъ тѣмъ крупнѣе, чѣмъ больше вещей имѣютъ для него смыслъ²⁾,—говоритъ онъ,—но только геніальный человѣкъ живетъ въ сознательной связи со вселенной³⁾. Для вполне геніальнаго человѣка, являющагося необходимой фикціей, не существовало бы ничего такого, съ чѣмъ бы онъ не былъ въ одинаково живой, бесконечно тѣсной связи.. Геніальность есть универсальная апперцепція и черезъ это совершенная память, абсолютная безвременность. Но, такъ какъ для того, чтобы быть въ состояніи нѣчто апперцепировать, необходимо имѣть уже въ себѣ что-либо сходное съ нимъ, ибо нашему примѣчанію, пониманію и усвоенію доступно только то, съ чѣмъ въ насъ самихъ имѣется какое-либо сходство, то геній представляетъ собою, въ концѣ концовъ, какъ бы вопреки всей своей сложности, человѣка съ самымъ интенсивнымъ, живымъ, сознательнымъ, непрерывнымъ, цѣльнымъ „я”, гдѣ „я” является пунктуальнымъ центромъ, единствомъ апперцепціи, синтезомъ всего различнаго. Поэтому „я” генія должно по необхо-

¹⁾ *Шопенгауэръ*, op. cit. 302.

²⁾ *Отто Вейнинггеръ*. *Поль и характеръ*. М. 1909, стр. 165.

³⁾ *Id.* 230.

димости само быть универсальной апперцепціей, точкой, заключающей уже въ себѣ безконечное пространство: выдающийся человѣкъ имѣетъ весь міръ въ себѣ, гений есть все, живой микрокосмъ ¹⁾).

„Исходя изъ идеи цѣлаго, въ которой онъ постоянно живетъ, гений постигаетъ смыслъ частей. Онъ опѣниваетъ поэтому все, все въ себѣ и все внѣ себя, по этой идеѣ, и поэтому все является для него не функцией времени, но всегда вырастаетъ для него въ великую и вѣчную идею. Так. обр. гениальный человѣкъ одновременно глубокий человѣкъ и только онъ глубокъ, только онъ гениаленъ глубиною.... Такъ какъ онъ творитъ изъ цѣлаго своего „я“, содержащаго въ себѣ вселенную, между тѣмъ какъ другіе люди никогда вполнѣ не достигаютъ сознанія своего истиннаго „я“, то вещи для него становятся глубокомысленными, имѣютъ для него нѣкій опредѣленный смыслъ, являются для него символами. Для него дыханіе нѣчто болѣе, нежели обмѣнъ газовъ чрезъ тончайшія стѣнки кровеносныхъ капилляровъ, си-нева небесъ нѣчто болѣе, чѣмъ свѣтъ солнца, поляризованный, разбросанно отраженный въ болѣе мутныхъ слояхъ атмосферы, змѣи нѣчто болѣе, нежели безногія пресмыкающіяся, лишеныя плечевыхъ суставовъ и оконечностей” ²⁾).

Въ то время, какъ ученый принимаетъ явленія такъ, какъ они представляются въ чувственномъ опытѣ, выдающийся человѣкъ, гений—за то, что они означаютъ. „Для него море и горы, свѣтъ и мракъ, весна и осень, кипарисъ и пальма, голубь и лебедь являются символами, онъ не чувствуетъ въ нихъ только, а узнаётъ нѣчто глубокое. Полетъ валькирій несетъ для него колебаніе атмосферы и не процессомъ окисленія объясняется для

¹⁾ Id. 227.

²⁾ Id. 228.

него прелесть огня... Безконечности вселенной соответствует у генія дѣйствительная безконечность въ его собственной груди, онъ содержитъ внутри себя хаосъ и космосъ, всѣ частности и всю цѣлость, всю множественность и все единство" ¹⁾).

Однимъ словомъ, геній въ противоположность обыкновенному человѣку, въ которомъ тоже содержится весь міръ, но въ которомъ онъ не доведенъ до творческаго сознанія,—представляетъ собою не потенциальный, но актуальный микрокосмъ, т. е. цѣлаго человѣка въ полномъ развитіи ²⁾). Поэтому отличительнымъ признакомъ генія Отто Вейнингеръ предлагаетъ считать его универсальность, ибо, въ этомъ случаѣ, высшій индивидуализмъ есть и высшій универсализмъ ³⁾).

Но какъ бы ни называть это своеобразное свойство генія: объективностью или универсальностью, несомнѣнно, что, являясь *потенциальной* особенностью генія, оно достигаетъ полноты проявленія лишь при наличности той особой способности *соверщанія*, которую мы признали выше необходимымъ условіемъ эстетическаго переживанія. Вотъ почему правъ Вейнингеръ, когда онъ утверждаетъ, что титулъ генія принадлежитъ по праву только великимъ художникамъ и великимъ философамъ, къ которымъ онъ причисляетъ и рѣдко встрѣчающихся геніевъ — основателей религій: ни великій человѣкъ дѣла, человѣкъ великой воли, ни великій человѣкъ науки, по его мнѣнію, не имѣютъ права на титулъ генія ⁴⁾). Мы скажемъ больше: высшей объективностью, высшей универсальностью

¹⁾ Id. 229—230.

²⁾ Id. 145.

³⁾ Id. 244.

⁴⁾ Id. 182—183.

обладаетъ только великій художникъ, потому что онъ одинъ надѣленъ высшей способностью созерцанія.

Возникаетъ, однако, вопросъ: чѣмъ же, въ свою очередь, обусловливается та высшая способность созерцанія, которая, какъ мы видѣли, является присущей гению-художнику, какъ таковому. Гдѣ та сила, что способна отодвинуть живое, трепещущее настоящее въ глубь прошлаго и сдѣлать его для художника предметомъ безстрастнаго созерцанія и, наоборотъ, уже или еще несуществующее окропить живой водой и заставить предстать передъ нимъ какъ самое подлинное настоящее—опять-таки, конечно, въ созерцаніи?—Эта таинственная сила, этотъ мечъ-кладенецъ художника—въ его *фантазии*. „Гений, говоритъ Шопенгауэръ, нуждается въ фантазіи, чтобы видѣть въ вещахъ не то, что природа дѣйствительно образовала, а то, что она старалась образовать, но чего, по причинѣ борьбы ея формъ между собою, не достигла... Фантазія расширяетъ кругозоръ гения за предѣлы предстоящихъ его личности дѣйствительныхъ объектовъ, какъ по отношенію къ ихъ количеству, такъ и къ качеству. Вотъ собственно причина, почему необычная сила фантазіи является спутницей, даже условіемъ гениальности”¹⁾.

Въ самомъ дѣлѣ, фантазія, воображеніе, но именно воображеніе творческое, это—то, что отличаетъ художника отъ остальныхъ людей; это и есть то, что дѣлаетъ его художникомъ. Воображеніе развеществляетъ въ сознаніи художника дѣйствительный міръ, представляя созерцанію только его формы, и наоборотъ—внутреннимъ образомъ, идущимъ изнутри наружу, стремящимся воплотиться во внѣшнія формы²⁾, даетъ плоть и кровь. Подобно вѣрѣ, воображеніе дѣлаетъ невидимое осязаемымъ, несуществующее—настоящимъ. Въ этомъ именно кроется преж-

¹⁾ Шопенгауэръ, *op. cit.* 224.

²⁾ Рибо. Творч. воображеніе 8.

де всего причина равнодушнаго, безучастнаго отношенія художника къ окружающей дѣйствительности, которой онъ предпочитаетъ свой внутренній міръ, свѣтлый міръ образовъ. Въ самомъ фактѣ существованія искусства, въ самомъ актѣ творчества, этомъ созерцаніи *новаго міра*, кроется глубокое недовольство существующимъ, *міромъ дѣйствительности*, желаніе создать нѣчто особое отъ нея, выше и лучше ея. Творчество есть исканіе идеала Красоты и съ точки зрѣнія этого идеала художникъ оцѣниваетъ дѣйствительность. Можно сказать поэтому, что, если обыкновенный человекъ разсматриваетъ искусство съ точки зрѣнія дѣйствительности, то художникъ, наоборотъ, самую дѣйствительность разсматриваетъ съ точки зрѣнія красоты и ея воплощенія на землѣ—искусства. Эта точка зрѣнія и приводитъ его къ той объективности, которая есть только высшая степень эстетическаго отношенія, дѣлающая для него все въ мірѣ—художественно равноцѣннымъ.

 10.

Интересы художника слишкомъ далеки отъ будничной повседневности, образы фантазіи слишкомъ превалируютъ въ немъ надъ воспріятіями дѣйствительности, чтобы онъ могъ нормальнымъ образомъ относиться къ явленіямъ дѣйствительной жизни, надлежащимъ образомъ ихъ оцѣнивать. И чѣмъ выше художникъ, тѣмъ это справедливѣе. Искусство для художника—все, оно—сама жизнь. Не вещи, а ихъ чистыя формы манятъ его къ себѣ своей красотой. Для него „миражъ пустыни прекраснѣе ея песковъ”, ибо „для художника главное во всемъ—форма и цвѣтъ” (Рёскингъ).

Великіе художники, всегда сознавали, что ихъ стихія—чистая Красота, что ей одной должны служить они, какъ жрецы богинѣ. Вотъ почему фантазія всегда была для

нихъ выше реальности, искусство—жизни. „Исторгните эту любовь къ прекрасному изъ вашихъ сердець и вы уничтожите все очарованіе жизни”,—говорить одинъ изъ нихъ ¹⁾. „Искусство есть такая же потребность для человѣка, какъ есть и пить,—утверждаетъ другой. Потребность красоты и творчества, воплощающаго ее, неразлучна съ человѣкомъ, и безъ нея человѣкъ, можетъ быть, не захогѣлъ бы и жить на свѣтъ” (Достоевскій).

Однако, между обыкновеннымъ человѣкомъ и художникомъ въ ихъ отношенія къ жизни, красотѣ и искусству—цѣлая пропасть, и сами художники прекрасно сознаютъ это:

.... Видишь ли ты городъ?
Онъ манитъ чистой, ясной красотой,
Но въ этой дымкѣ розовой живутъ
Уродство, безобразіе и пошлость.
Тамъ люди красоты не сознаютъ
И называютъ нашими словами
Свой жалкій міръ, но все же по другому
Мы радуемся, думаемъ, скорбимъ.
Они же прозябаютъ въ забытьи,
Какъ въ раковинахъ устрицы морскія ²⁾).

Да и что было бы, если бы не это различіе?!—

Когда бы всѣ такъ чувствовали силу
Гармоніи! Но нѣтъ: тогда бъ не могъ
И міръ существовать; никто бъ не сталъ
Заботиться о нуждахъ низкой жизни,—
Всѣ предались бы волному искусству!
Насъ мало избранныхъ, счастливыхъ праздныхъ,

¹⁾ *Rousseau. Émile: Oeuvres. Paris 1822, IX, 65.*

²⁾ *Шницлеръ. Смерть Типана.*

Пренебрегающихъ презрѣнной пользой,
Единого прекраснаго жрецовъ ¹⁾).

„Только художникъ во всемъ чуетъ прекраснаго слѣдъ” (Фетъ), и это потому, что онъ смотритъ на все настоящее, какъ на прошлое. Онъ чувствуетъ въ себѣ любовь ко всему, что видитъ, ибо искусство—это нѣжность ²⁾, а гений есть сила любви,—онъ долженъ увлекаться всѣмъ и всѣми, чтобъ все понять ³⁾. „Какъ поэтъ, я политестъ,—говорилъ Гёте; какъ натуралистъ, я пантеистъ; какъ нравственное существо—я деистъ, и чтобы выразить мое чувство, мнѣ нужны всѣ эти формы”. Истинѣ:

Nikt orłu granic atmosfery,
Nikt granic wrażliwości nie wskaże poecie!...

Отсюда—вѣчное взаимное непониманіе между художникомъ и толпой. Для перваго—все позволено, для послѣдней—лишь то, что не противорѣчитъ морали и пользѣ. Въ глазахъ художника, „совершенство художественнаго произведенія въ самомъ себѣ составляетъ вѣчное ненарушимое требованіе искусства” ⁴⁾. „Мы стремимся къ совершенству художественнаго произведенія въ самомъ себѣ; они же думаютъ о его вoadѣйствіи на другихъ,—жаловался Гёте: объ этомъ истинный художникъ совершенно не заботится, такъ же, какъ природа, производя на свѣтъ льва или колибри” ⁵⁾.

Вѣдь идея, сама по себѣ, ничто для художника: она пріобрѣтаетъ цѣнность лишь благодаря формѣ, въ кото-

¹⁾ *Пушкинъ*. Моцартъ и Салерн.

²⁾ *Гюйо*. Искусство и мiръ (стих.).

³⁾ *Id.* Иск. съ соц. точки зр. 60.

⁴⁾ *Гёте*. Письмо къ Цельтеру 29/III, 1827.

⁵⁾ *Id.* Письмо 29/I 1830.

рой воплощена, ея совершенству¹⁾). Все дѣло въ исполненіи. Только въ природѣ одна лазурь можетъ быть, сама по себѣ, красивѣе другой; въ искусствѣ же онѣ всѣ одинаково красивы, потому что тутъ красота лазури происходитъ лишь отъ того,—какъ она выполнена. И въ томъ случаѣ, когда колористъ, при взглядѣ на извѣстное сочетаніе красокъ, восклицаетъ: „Вотъ красивая лазурь!—это значитъ: „Вотъ лазурь—на своемъ мѣстѣ”, или: „Вотъ естественно красивая лазурь, которую искусство сумѣло удивительно воспроизвести”. Но въ чемъ же здѣсь художественная красота? Въ лазури? Нѣтъ, она въ исполненіи лазури: оно-то создаётъ бездонную глубину²⁾). Такъ точно и въ отношеніи искусства къ морали художникъ заинтересованъ не въ томъ, *что* изображено, а въ томъ, *какъ* оно выполнено. Всякое совершенное произведеніе искусства—нравственно, и всякое, плохо задуманное и слабо исполненное—безнравственно, или скорѣе аморально, каковъ бы ни былъ его сюжетъ, ибо оно не способствуетъ тому, чтобы мы лучше познали могущество человѣческой мысли. Поэтому, принципъ художественной красоты существуетъ только въ самой цѣнности творческой мысли; все остальное можетъ лишь извратить эстетическое сужденіе³⁾.

¹⁾ *David*: Une idée ne vaut réellement que par la perfection avec laquelle on la prend et on l'emploie.

²⁾ *André Fontaine*. Essai sur le principe et les lois de la critique de l'art. Paris 1903, p. 20: Il y a dans la nature des bleus plus beaux les uns que les autres; mais en art, tous sont également beaux parce que leur beauté ne provient jamais que de leur emploi. Même lorsqu'un coloriste s'écrie, en face de certains tons: „Voilà un beau bleu”, cela signifie: „Voilà un bleu bien à sa place”, ou: „V. un bleu naturellement beau que l'art a su imiter merveilleusement”. Mais où est la beauté artistique? Dans le bleu? Non, dans l'exécution du bleu: cela crée un abîme.

³⁾ *Id.* 98: Toute oeuvre parfaite est morale, toute oeuvre misérablement conçue et faiblement exécutée est immoral, ou plutôt amoral, quel qu'en soit le sujet, parce qu'elle ne contribue pas à

Такъ разсуждаютъ эстетики, исходя изъ строгаго анализа понятія искусства, какъ такового. Но и сами художники, движимые инстинктомъ, интуиціей, приходятъ къ тому же, всѣми силами защищая искусство отъ посягательства со стороны и отъ навязываній ему того, что противорѣчитъ самой его сущности. Въ области поэзіи, говоритъ Корнель, нужно смотрѣть не за тѣмъ, добродѣтельны ли нравы, но за тѣмъ, соответствуютъ ли они характеру изображаемаго лица. Если смотрѣть на поэзію съ высоты,—повторилъ за нимъ Гюго,—то въ ней нѣтъ ни хорошихъ, ни дурныхъ сюжетовъ; есть только хорошіе и дурные поэты²⁾.

Нѣтъ книгъ нравственныхъ или безнравственныхъ: книги бываютъ лишь хорошо или дурно написаны,—больше ничего (Уайльдъ),—таковъ принципъ современныхъ художниковъ. Есть только одинъ видъ безнравственнаго искусства, это именно—плохое искусство³⁾. Искусство не зависитъ отъ морали, оно ничѣмъ ей не обязано и не имѣетъ никакого расчета съ нею связываться: единственный долгъ искусства—воспроизводить дѣйствительность⁴⁾. „Поэзія выше нравственности, или, по крайней мѣрѣ, совсѣмъ иное дѣло,—записалъ еще Пуш-

nous faire mieux connaître le domaine de la pensée humaine. Il n'y a donc de principe de beauté artistique que dans la valeur même de la pensée créatrice; tout le reste ne peut que fausser le jugement esthétique.

1) *Corneille*. Premiers discours sur le poème dramatique: „Dans la poésie il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit”.

2) *Hugo*. „Les Orientales”. Préface, 1829.

3) *Э. Кей*. Иск. и народъ.

4) Слова Fr. Sargoy, произнесенныя имъ въ 1865 г. въ залѣ de l'Athénée: L'art ne relève pas de la morale, il ne lui doit rien et n'a aucun compte à régler avec elle. Le seul devoir de l'art c'est de rendre la réalité.

кинъ. Господи Исусе! Какое дѣло поэту до добродѣтели и порока? Развѣ — ихъ одна поэтическая сторона" ¹⁾... Чѣмъ ближе къ намъ, тѣмъ все чаще встрѣчаемъ мы у художниковъ такую точку зрѣнія на искусство. „Я отрицаю искусство моральное, воспитательное, цѣломудренное, — восклицаетъ Стеккети, — потому что мораль, воспитаніе, цѣломудріе не имѣютъ ничего общаго съ ритмомъ, тропами, риторическими фигурами". „Я протестую всѣми силами противъ контроля юстиціи надъ литературой, — негодуетъ Ришпенъ, привлеченный къ суду за оскорбленіе нравственности: искусство — одно, мораль — другое, и области ихъ совсѣмъ различны". „Мораль, честность, принципы — необходимы, чтобы поддерживать социальный порядокъ, — соглашается Мопсанъ. Задача романиста — наблюдение и описаніе человѣческихъ страстей, добрыхъ, какъ и дурныхъ. У него нѣтъ миссіи учить, морализировать, бичевать. Все доброе и злое имѣетъ для писателя только значеніе матеріала..: Великіе писатели не заботятся ни о морали, ни о цѣломудріи".

Именно въ этомъ смыслѣ выразился Ибсенъ, что художникъ долженъ быть „чистокровнымъ эгоистомъ" въ психологическомъ смыслѣ, и Брандесъ справедливо указываетъ, что, только слѣдуя самъ этому принципу, драматургъ и могъ достичь совершенства: „Сила Ибсена заключается въ томъ, что, углубляясь въ самого себя, онъ научился смотрѣть на свое собственное дѣло — съ своей точки зрѣнія, какъ на самое важное въ мірѣ, и своимъ примѣромъ далъ каждому человѣку, желающему создать нѣчто великое, безцѣнное указаніе пути, который привелъ его самого къ высшему, безспорному совершенствованію въ художественномъ отношеніи" ²⁾. Въдъ всѣ

¹⁾ Изъ замѣтокъ П-на о Батюшковѣ и Озеровѣ, опубликованныхъ Л. Майковымъ.

²⁾ *Брандесъ* I, 122.

эти громкія слова о нравственности и пр.—это тѣ самыя громкія слова, которыя будущее должно постоянно выслушивать отъ беззубаго прошлаго, тяжелое ружье котораго заряжено до верху дула влажнымъ порохомъ и бумажными пулями ограниченности ¹⁾). Всѣ эти порожденія разсудочнаго брака между писателемъ и сомнительнымъ существомъ, называемымъ общественнымъ мнѣніемъ, всѣ эти литературныя дѣтища, порождаемыя постояннымъ вниманіемъ, обращаемымъ на вкусъ и мораль публики, являются на поколѣніе позже холодными, какъ трупъ. „Они не приобрѣли настоящей жизненной силы, въ нихъ не было скрытой теплоты, а они выражаютъ только страхъ передъ публикой, которая успѣла уже давно умереть, только преклоненіе передъ требованіями, давнымъ давно уже замолкнувшими”. Истинный писатель не долженъ соображаться съ сужденіями и требованіями со стороны, съ невѣжествомъ публики, ея любовью къ фальши, ея плоскимъ или сентиментальнымъ вкусомъ. Его обязанность—„изображать свои идеи такими же нагими, какъ статуя” ²⁾).

Въ письмѣ къ своему другу Меланхтону отъ 1520 г. Дюреръ рассказываетъ о зрѣлищахъ, которыя были устроены на улицахъ Антверпена при вѣздѣ Карла V и которыхъ онъ былъ очевидцемъ. Тутъ были, между прочимъ, прекраснѣйшія и знатнѣйшія дѣвушки города, почти нагія, безъ рубашекъ и только слегка прикрытыя прозрачной тканью. Это казалось оскорбительнымъ для нравственнаго чувства, и молодой императоръ прошелъ мимо нихъ съ опущенными глазами. „Но я — пишетъ о себѣ Дюреръ,—я разглядывалъ ихъ очень внимательно и даже грубо, потому что, вѣдь, я—живописецъ”,—наивно замѣчаетъ онъ ³⁾).

¹⁾ Id. III, 97.

²⁾ Id. VIII, 17—18.

³⁾ *Dürer. Relations d'un voyage aux Pays-Bas.* „Gazette des Beaux. Arts” XIX, 1865.

Это и есть та эстетическая объективность, о которой мы говорили раньше и къ которой вернемся еще въ послѣдующемъ, та объективность или, какъ Прудонъ называлъ ее—„неумѣстная снисходительность“, при которой въ искусствѣ перестаетъ уже существовать нравственное и безнравственное, истинное и ложное, справедливое и несправедливое, общественное и противуобщественное: остается лишь красивое и безобразное,—вѣрнѣе, эстетическое и неэстетическое... Иначе и быть не можетъ, ибо двумъ богамъ служить нельзя. „Искусство ревниво и требуетъ всего человѣка“, говорилъ Микель-Анджело: „я имѣю супругу, которой весь принадлежу, и мои дѣти—мои произведенія“. „Моей жизни не хватитъ, повторилъ за нимъ русскій художникъ Федотовъ,—отдаваться одновременно и искусству, и любимой женщинѣ“. „Художникъ,—по словамъ Перова, которыя онъ вложилъ въ уста своего учителя Мокрицкаго,—долженъ быть поэтъ, мечтатель, а главное—неусынный труженикъ... Желающій быть художникомъ, долженъ сдѣлаться полнымъ фанатикомъ,—человѣкомъ, живущимъ и питающимся однимъ искусствомъ и только искусствомъ“.

Это и есть „мораль“ художника, единственно пріемлемая для него, какъ это прекрасно выразилъ Флоберъ въ слѣдующихъ словахъ. „Если вы дойдете до того, что повсюду, во всемъ, съ чѣмъ бы вы ни встрѣтились, *будете видѣть только иллюзію для описанія*, при томъ въ такой степени, что ничто, даже ваше собственное существованіе, не кажется созданнымъ для чего-нибудь другого, какъ только для этой цѣли, и вы рѣшаетесь подать всякое стѣсненіе, всякій стыдъ,—тогда смѣло беритесь за дѣло, издавайте книги“. Это уже крайнее выраженіе эстетизма, та высшая „мораль“ „способности сужденія“, которая для художника такой же идеаль, какимъ въ области „практическаго разума“ является идеаль высшей нравственности.

11.

Бываютъ, однако, эпохи, когда такой идеаль не слишкомъ далеко уходитъ отъ дѣйствительности, какъ бываютъ отдѣльныя личности, болѣе или менѣе къ нему приближающіяся.

Одна изъ такихъ эпохъ—Возрожденіе, когда культъ красоты сталъ единственной религіей художника. „Во времена расцвѣта Ренессанса искусство уже не соприкасалось близко съ дѣйствительной жизнью, но поднималось высоко надъ нею. Оно, поэтому, является преимущественно искусствомъ личности, въ чемъ и обнаруживается его истинное величіе. Но, вслѣдствіе высоты художественныхъ цѣлей, разстояніе между искусствомъ и жизнью стало такъ велико, что близкая связь искусства съ радостями и горестями дѣйствительнаго человека должна была ослабнуть” ¹⁾. Искусство стало неизбѣжнымъ образомъ самодовлѣющей цѣлью ²⁾. „Прекрасное часто вытѣсняло сердечное и возвышенное; художественная цѣль становилась выше всякаго интимнаго, душевнаго чувства, евангельскій разсказъ разсматривался только какъ сосудъ, изъ котораго каждый черпалъ свое воззрѣніе на прекрасное. Художникъ часто вовсе не дорожилъ тѣмъ, что пережилъ душою, при своемъ воспроизведеніи, а только слѣдилъ за работой своей фантазіи, преслѣдовалъ желаніе создать эстетически совершенный и безупречный, въ смыслѣ живописи, образъ. Неуваженіе къ евангелическимъ событіямъ часто доходило теперь до искаженія передаваемыхъ въ евангеліи фактовъ или до произвольнаго измѣненія мѣста и времени событія; такъ, напр., на одномъ изъ своихъ изображеній Рафаэль присоединяетъ къ младенцу Христу и къ мало-

¹⁾ *Зайчикъ*, op. cit. 259.

²⁾ *Id.* 260.

лѣтнему Іоанну Крестителю еще и евангелиста Іоанна, хотя послѣдній на семь лѣтъ моложе ихъ, такъ что въ изображаемую эпоху его еще и на свѣтъ не было; венеціанецъ Бонифаціо избираетъ заднимъ планомъ картины Благовѣщеніе Пресвятой Дѣвы Маріи — площадь Св. Марка въ Венеціи. Прежніе живописцы тоже часто вводили въ изображеніе евангельскихъ событій средневѣковыхъ святыхъ, а иногда изображенія заказчика картины и членовъ его семьи; но лица эти всегда играли роль зрителей, или же данное событіе представлялось имъ какъ видѣніе изображаемыхъ святыхъ”¹⁾.

Приводятъ и другой примѣръ крайняго развитія эстетизма въ эпоху Ренессанса, рассказывая, какъ Флорентинскій живописецъ Иль Россо выкапывалъ трупы, похороненныя въ оградѣ собора, когда онъ работалъ въ Città di Castello, чтобы изучать и зарисовывать по нимъ строеніе человѣческаго тѣла²⁾. Мы добавимъ къ этому извѣстный фактъ, что Лука Синьорелли въ фрескахъ Орвіето, изображающихъ „Чудеса антихриста”, нарисовалъ антихриста совершенно сходнымъ съ Христомъ — и лицомъ и одеждой: это — бѣдный, незамѣтный человекъ, какъ двѣ капли воды похожій на Христа. Извѣстно также, что Paolo Veronese на одной своей картинѣ окружилъ евангельскія лица шутами и попугаями. Когда же его обвиняли въ черезчуръ свѣтскомъ характерѣ картины, онъ заявилъ въ свое оправданіе, что онъ исключительно художникъ и, какъ таковой, слѣдуетъ лишь требованіямъ своего искусства, своей фантазій и ничему больше. Онъ ссылался при этомъ на „Страшный судъ” Микель-Анджело, на что получилъ справедливый отвѣтъ: „Но вѣдь въ „Страшномъ Судѣ” не изображаются шуты, алебарды, собаки и всякій вздоръ!”...

¹⁾ Id. 257—258.

²⁾ Id. 253—254.

Не слѣдуетъ удивляться всѣмъ этимъ фактамъ. Совершенно естественно, что въ эпоху крайняго эстетизма искусство достигло кульминаціоннаго пункта 'ирреализма и антиморальности. „Cosa bella mortal passa, e non d'arte"—таковъ былъ принципъ, провозглашенный величайшимъ художникомъ и эстетикомъ Возрожденія—Леонардо да Винчи, а его младшій современникъ Микель-Анджело высказалъ мысль, которой было проникнуто сознание всѣхъ художниковъ этой эпохи: „Истинное искусство благородно и благочестиво, въ силу творяшаго въ немъ духа; тотъ, кому это доступно, пойметъ, что для души не можетъ быть ничего болѣе набожнаго и чистаго, чѣмъ усиліе создать нѣчто совершенное, потому что Богъ есть совершенство, и стремиться къ совершенству—значить стремиться къ божественному”¹⁾.

Насколько въ людяхъ того времени было развито чувство прекраснаго, это видно, наконецъ, изъ случая, всегда цитируемаго историками искусства Ренессанса. Когда скульптору Нанни Гроссо, ученику Андреа дель Вероккио, на смертномъ одрѣ подали деревянное распятіе грубой работы, онъ отвернулся и умолялъ дать ему распятіе Донателло, потому что „иначе онъ умеръ бы съ отчаяніемъ въ душѣ,—до того ему противны плохо выполненныя созданія его искусства”²⁾.

Эпоха нѣмецкаго 'романтизма снова выдвинула на сцену жизни людей, для которыхъ красота стала единственной истиной. Тогда было провозглашено тождество жизни и поэзіи (Фр. Шлегель: „Люцинда”), мечта и дѣйствительность переплелись (Новалисъ: „der Welt wird Traum, der Traum wird Welt”). Это была пора, когда у поэта не было иной религіи, кромѣ религіи красоты:

¹⁾ По словамъ художника Francesco d'Ollanda (въ его рукописи Лиссаб. библ. 1549 г.), Микель Анджело высказалъ это Витторіо Колонна.

²⁾ *Тэнъ*. Чтенія объ иск. 182—183 и *Зайчикъ*, op. cit. 130.

Mein' einzig' Religion ist die,
Dass ich liebe ein schönes Knie,
Volle Brust und schlanke Hüften,
Dazu Blumen mit süssen Düften,
Aller Lust volle Nahrung
Aller Liebe süsse Gewährung ¹⁾.

Зачѣмъ ему беспокоиться объ образахъ, матовый свѣтъ которыхъ онъ самъ вызвалъ? Пусть добродѣтель вѣнчается съ порокомъ! Все это только дымъ, мимолетныя тѣни,—исходящій отъ него свѣтъ озаряетъ темную ночь:

Das kümmern nicht Gestalten, deren watten
Lichtglanz ich selbst her vorgebracht?
Mag Tugend sich und Laster gatten!
Sie sind nur Dünst und Nebelschaffen,
Doch Licht aus mir fällt in die finstre Nacht ²⁾...

Дѣйствительность настоящаго утеряла въ глазахъ романтиковъ какую бы то ни было цѣнность. „Мы можемъ въ этомъ мірѣ только хотѣть, только жить планами будущаго,—настоящее дѣйствіе внѣ сферы этой жизни” ³⁾. Отсюда это странное благоговѣніе передъ математикой, какъ идеаломъ чистаго знанія. „Высшая жизнь—математика. Безъ энтузіазма нѣтъ математики. Жизнь боговъ—математика. Чистая математика—религія. Къ математикѣ мы приближаемся только путемъ откровенія. Математика знаетъ все. Всякая дѣятельность прекращается, когда впередъ выдвигается знаніе. Состояніе знанія—блаженство, блаженный покой созерцанія, небесное погруженіе въ себя” (Новалисъ). По словамъ одного изъ критиковъ, единст-

1) Schelling: „Der Widerporst”.

2) Tuck: „Вильямъ Довель”.

3) Id. „Sternbalds Wanderungen”.

венное влеченіе къ внѣшнему міру сохраняется то, которое называется томленіемъ (Sehnsucht). Томленіе—видъ романтическаго стремленія, мать всей романтической поэзіи. Что такое это стремленіе? Это чувство лишенія и желанія, соединеннаго въ одно безъ воли или рѣшимости добиться желаемаго и безъ выбора средствъ, помощью которыхъ можно было бы получить счастье и наслажденіе ¹⁾).

Искусство—высшая дѣятельность, доступная человѣку и достойная его. Это царство созерцанія и самодовлѣющей красоты, которая вся—въ формѣ. „Почему именно содержаніе должно быть содержаніемъ поэтическаго произведенія?“—спрашивалъ Тикъ (Sternbalds Wanderungen). „Можно представить себѣ рассказы безъ связи, но въ ассоціаціи, какъ сновидѣнія; стихотворенія, полныя красивыхъ словъ, но безъ всякаго смысла и связи, развѣ та или другая строфа будутъ понятны,—точно разнородные отрывки. Такая истинная поэзія можетъ быть аллегорической и въ общемъ имѣть косвенный смыслъ, какъ музыка” (Новалисъ). И романтики, дѣйствительно, стараются помощью словъ воспроизводить музыку ²⁾. Они — музыкальные импрессионисты. „Языкъ точно отказался отъ своей тѣлесности и разрѣшился въ дуновение, выразился А. В. Шлегель о Тикѣ; слово будто не произносится и звучитъ нѣжнѣ пѣнія”,

.... dass alle Pulse zu Klängen werden,
Dass alle Gedanken in Tönen irren,
Gefühl und Wundsch und Wahnsinn durcheinander
[wirren ³⁾].

„Звучныя слова неопредѣленнаго значенія производятъ то же впечатлѣніе, что и музыка, говоритъ Нова-

¹⁾ *Брандесъ IV, 167.*

²⁾ *Брандесъ IV, 105.*

³⁾ *Тіск. „Genoveva”.*

лишь; въ жизни души опредѣленныя мысли и чувства—согласныя, неясныя чувствованія—гласные звуки. „Музыка потому выше другихъ искусствъ, что въ ней ничего не понять, что она, такъ сказать, ставитъ насъ въ непосредственныя отношенія къ міровой жизни (Universum); сущность новаго искусства можно бы такъ опредѣлить: оно стремится облагородить поэзію до высоты музыки” (Захарія Вернеръ въ письмѣ 1803 г.). Для Гофмана музыка—самое романтическое изъ всѣхъ искусствъ; ея объектъ—бесконечное, это праязыкъ природы, на которомъ одномъ можно уразумѣть пѣсно пѣсней деревьевъ и цвѣтовъ, животныхъ, камней и водъ”¹⁾.

Эпоха французскаго романтизма отличается тѣми же чертами, что характерны для Возрожденія и нѣмецкихъ романтиковъ. Вотъ ея символъ вѣры въ изложеніи одного изъ позднѣйшихъ изслѣдователей. Вся жизнь художника цѣликомъ должна быть направлена къ одной единственной цѣли—искусству, все остальное—лишь средство къ этой цѣли. Одно лишь искусство даетъ ему полную радость и удовлетвореніе, на которыя онъ можетъ надѣяться. Его безкорыстіе—должно быть абсолютно. Онъ будетъ въ сторонѣ отъ современной жизни,—достаточно близко къ ней, чтобы ее наблюдать, достаточно далеко отъ нея, чтобы не быть принужденнымъ въ нее вмѣшаться. Дѣйствіе во всѣхъ его формахъ для него неизменно; честолюбіе, какъ и любовь, ему заказаны²⁾.

¹⁾ *Ак. А. Н. Веселовскій*. В. А. Жуковскій. Поэзія чувства и сердечнаго воображенія. Спб. 1904, стр. 472—473.

²⁾ *Albert Cassagne*. La théorie de l'art pour l'art en France, chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris 1906, p. 260—261: La vie de l'artiste est donc tout entière orientée vers l'art uniquement. Tout est pour lui moyen en vue de cette seule fin. C'est l'art qui lui donnera toute la joie et tout le contentement qu'il peut espérer. Son désintéressement sera absolu. Il vivra

Въ самомъ дѣлѣ. Для Флобера, напримѣръ, эстетика—высшая справедливость (*l'esthétique n'est qu'une justice supérieure*). Человѣкъ, посвятившій себя искусству, уже не имѣетъ права, по его мнѣнiю, жить, какъ остальные люди ¹⁾. Для художника существуетъ только одинъ принципъ: жертвовать все́мъ для искусства. Онъ долженъ смотрѣть на свою жизнь только какъ на средство, ничего болѣе ²⁾. Искусство—изображенiе, и потому художникъ долженъ думать только о томъ, чтобы изображать (*l'art est une représentation; nous ne devons songer qu'à représenter*) ³⁾. Когда Флобера спросили, какая слава кажется ему самой желанной, онъ отвѣтилъ: „la gloire de démoralisateur”. Мы не удивляемся этимъ словамъ, когда узнаёмъ, какое возмущенiе овладѣвало имъ при мысли, что свобода искусства—въ грубыхъ рукахъ моралистовъ—казенныхъ и частныхъ. „Итакъ, мы зависимъ теперь отъ любого трибунала Францiи и колонiй,— писалъ онъ въ одинъ изъ такихъ моментовъ Мопасану? Что должно писать? Въ какой Беотии мы живемъ? Они говорятъ, что у поэзи дурныя „тенденции”. Тенденции? Съ этимъ можно уйти далеко. Но надо раньше установить, что морально въ искусствѣ. Что прекрасно, то морально въ искусствѣ. Что прекрасно, то и морально,—такъ думаю я. Искусство, какъ солнце, золотитъ все, чего касается лучами,—даже навозъ”.

Съ точки зрѣнiя романтика, для котораго дороги лишь интересы искусства, теряютъ свое значенiе все общественныя цѣнности, и Флоберъ отрицаетъ ихъ. Онъ

à l'écart de la vie contemporaine, assez près pour l'observer, assez loin pour ne pas être contraint de s'y mêler. Toutes les formes de l'action lui seront inférieures: l'ambition comme l'amour lui sont interdits...

¹⁾ *Flober. Correspondance IV, 239* (Мопасану 1876).

²⁾ *Id. IV, 303* (ему же 15 июля 1878 г.).

³⁾ *Id. II, 132*.

не вѣрить въ прогрессъ, отвергаетъ политическую свободу и революціи, эти старые символы, влитые въ новую форму. Демократія для него лишь новая формула христіанства, а принципъ, на которомъ зиждется ея господство, — право большинства, — самый отвратительный изъ всѣхъ, какіе только могутъ существовать: оно гораздо хуже денегъ. Судьбы современной „свободной“ Франціи вершатъ мошенники и идіоты, и, однако, глупцы все еще продолжаютъ утверждать, что распространеніемъ образованія можно улучшить міръ. Несчастье современнаго человѣчества въ томъ, что политикѣ, которая всегда была и будетъ глупостью (*niaeserie*), придается такое важное значеніе, тогда какъ дѣйствительно важная основа жизни—различіе индивидуальностей—уничтожается демократіей, которая идетъ къ деспотизму еще болѣе тягостному, чѣмъ теократическій.

Подобно Флоберу, мѣриломъ всего сущаго дѣлаетъ красоту другой французскій романтикъ Теофиль Готье. Его идеаль—высшая художественная объективность, и онъ выразилъ его вполнѣ, сказавъ о поэтѣ: „на вершинѣ онъ спокоенъ,—расем *vissham tenet*“. „Я человѣкъ гомеровской эпохи, — говоритъ онъ; міръ, въ которомъ я живу, не подходитъ для меня, и я ничего не понимаю изъ окружающаго меня общества. Христосъ не для меня пришелъ въ міръ; я такой же язычникъ, какъ Алкивиадъ и Фидій. Я никогда не срывалъ цвѣтовъ на Голгофѣ, и глубокій потокъ, который отъ Распятаго течетъ по всему міру, точно красный поясъ, не куналъ меня въ своихъ волнахъ. Мое мятежное тѣло не хочетъ признать верховенства духа, и моя плоть не хочетъ, чтобы ея укрощали. Для меня земля такъ же прекрасна, какъ и небо, и я думаю, что совершенство формы—истинная добродѣтель. Я люблю больше статую, чѣмъ призраки, и предпочитаю полдень сумеркамъ. Три вещи нравятся мнѣ: золото, мраморъ и пурпуръ, блескъ, твердость и колоритъ. Это матеріаль, изъ котораго со-

зданы мои сны и построены все мои воздушные замки. Никогда я не вижу передъ собою пара или тумана, никогда не вижу что-либо неопредѣленное и распылчатое. На моемъ небѣ нѣтъ облаковъ, или если они и существуютъ, то лишь въ видѣ вырѣзанныхъ рѣзцомъ облаковъ, образуемыхъ изъ морскихъ глыбъ, упавшихъ со статуи Юпитера, потому что я люблю дотрагиваться пальцами до того, что я видѣлъ, и осязать округленность контуровъ вплоть до тончайшихъ ихъ изгибовъ... Такимъ я былъ всегда. Я смотрю на женщину глазами скульптора, а не глазами любовника; я всю свою жизнь заботился о формѣ флакона, а не о его содержаніи. Если бы мнѣ дали въ руки ящикъ Пандоры, мнѣ кажется, я бы не открылъ его”.

Горячо возстаетъ Готье противъ критиковъ-утилитаристовъ, рѣзко подчеркивая, что лишь то дѣйствительно прекрасно, что не можетъ служить ни къ чему: все, что полезно,—безобразно¹⁾. „Нѣтъ, вы, глупцы, искалѣченные кретины,—обращается онъ къ нимъ: искусство не потребляетъ овсянки, сонетъ не клистирная трубка, а драма не желѣзная дорога,—все въ высшей степени полезныя вещи”... По адресу критиковъ-моралистовъ онъ говоритъ: „Если въ картинѣ или книгѣ имъ встрѣчается то или иное оголенное мѣсто, они начинаютъ копать въ немъ, какъ свинья копается въ грязной лужѣ... Что касается меня, то Дорина, хорошенькая камеристка, можетъ расхаживать, сколько ей угодно, не прикрывая своей прекрасной шее,—я не стану изъ-за этого вынимать свой носовой платокъ. Я буду смотрѣть на ея шею такъ, какъ смотрю на ея лицо, и если она бѣла и хорошей формы, созерцаніе ея доставитъ мнѣ удовольствіе”.

¹⁾ *Th. Gautier. Madem. de Maupin, Préface: Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien... Tout ce qui est utile est laid.*

Этот эстетизм мало по малу привелъ Готье къ тому, что за внѣшними формами передъ его глазами все болѣе скрывалась сущность жизни, красота отгѣснила живую дѣйствительность. „Тѣнь, мнѣ кажется, вы впали въ буржуазный идиотизмъ,—говорилъ онъ критику. Требовать чувствительности отъ поэзіи!—это не годится, это ерунда. Яркія слова, звучные обороты, ритмъ и музыка—вотъ истинная поэзія. Она ничего не доказываетъ и ни о чемъ не повѣствуетъ”. Когда г-жа де Жирарденъ прочитала „Tra los montes”, она спросила Готье съ удивленіемъ: „Но, Тео, развѣ въ Испаніи нѣтъ испанцевъ?” Эта критика, по мнѣнію Брандеса, подходитъ ко всѣмъ его произведеніямъ: „внутренній человѣкъ пересталъ мало по малу существовать для него и даже внѣшній человѣкъ исчезъ за костюмомъ”. „Царственный тигръ красивѣе человѣка,—заявлялъ онъ; но если человѣкъ облеченъ въ прекрасное одѣяніе изъ тигровой кожи, онъ будетъ красивѣе тигра, и я буду восхищаться имъ”.

Готье сознается, что городъ интересенъ для него лишь своими памятниками, которые являются общимъ результатомъ творчества всего его населенія. „Какое мнѣ дѣло, восклицаетъ онъ, грязно или нѣтъ это населеніе, является ли городъ воплощеніемъ всевозможныхъ преступленій? Лишь бы меня не убили, пока я буду заниматься изученіемъ его памятниковъ!” — „Мы имѣемъ здѣсь передъ собою, замѣчаетъ по этому поводу Брандесъ, поклоненіе чистой красотѣ и искусству, выраженное въ самой рѣзкой его формѣ. Все человѣческое, душевное, волнующее, современное, даже сама жизнь утратили въ концѣ концовъ интересъ для Готье, какъ художника и любителя искусства”¹⁾.

Все принесли въ жертву красотѣ поэты-романтики,

¹⁾ Брандесъ IX, 81.

эти, по выраженію Альфреда де Виньи, „лѣвиты искусства“ (les lévites de l'art)¹⁾.

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité,—

говоритъ Готье, повторяя слова Леонардо.

L'amour du beau—voilà sa foi,
L'azur son étendart et l'idéal sa loi²⁾.

Таковъ законъ художника. Что ему за дѣло, откуда эта красота?— Ей одной поетъ онъ свой гимнъ:

Que tu vienne du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté!.. Monstre énorme, effrayant, ingénu!³⁾.

Этотъ принципъ „искусства для искусства“ (l'art pour l'art), принципъ самодовлѣющей, абсолютной красоты Мюссе выразилъ въ слѣдующихъ прекрасныхъ стихахъ:

Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté;
Et moi je lui répond, sans crainte de blasphème:
Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans
[beauté.

Albert Cassagne въ своей книгѣ, специально посвященной французскому романтизму, увѣряетъ, что эта теорія „искусства для искусства“, это презрѣніе къ „толпѣ“ у романтиковъ объясняется всецѣло разладомъ между писателями той эпохи и буржуазіей (которая будто бы и разумѣется подъ „толпой“), такъ какъ буржуазія считала романтизмъ революціоннымъ и анархическимъ теченіемъ, въ противоположность классицизму—

1) Journal d'un poète 259.

2) Verlain. Le poète.

3) Beaudelaire. Hymne à la Beauté.

поэзии разума, порядка и традиціи. Такъ, по его словамъ, было до революціи 1830 года, когда взаимныя отношенія очень измѣнились, такъ какъ одни писатели стали сами „буржуа“, другіе же отъ теоріи свободнаго искусства перешли къ революціоннымъ и даже социалистическимъ идеямъ, провозгласивъ служеніе искусства обществу¹⁾. Однако, дѣло, конечно, не въ этомъ—уже по одному тому, что французскіе романтики не сказали ничего особенно новаго по сравненію съ тѣмъ, что говорили художники всѣхъ временъ и народовъ, доведшіе свое отношеніе къ дѣйствительности до крайней степени эстетизма.

12.

Есть три имени, которыя являются какъ бы воплощеніемъ высшаго эстетизма, гдѣ чувство художественной равноцѣнности доведено до возможнаго maximum'a и наиболѣе ярко выступаетъ связанное съ нимъ безразличіе—моральное и общественное: это—Ренанъ, Ницше и Уайльдъ.

Всюду и во всемъ Эрнестъ Ренанъ становится на защиту красоты и искусства. Эстетическое для него настолько выше нравственнаго, что послѣднее какъ бы отождествляется съ первымъ. Онъ допускаетъ, что въ будущемъ слово „нравственность“ выйдетъ изъ употребленія и будетъ замѣнено другимъ словомъ. Въ своемъ личномъ обиходѣ онъ замѣняетъ его словомъ „эстетическій“. Передъ даннымъ поступкомъ онъ спрашиваетъ себя скорѣе о томъ, красивъ ли онъ, или нѣтъ, нежели о томъ, добръ онъ или злъ, ибо „съ тою обыденною моралью, которая дѣлаетъ честнаго человѣка, можно

¹⁾ *Albert Cassagne, op. cit. 13—21.*

еще вести весьма ничтожную жизнь" ¹⁾). Онъ думаетъ, что человекъ дѣйствія, какъ бы ни былъ онъ благороденъ, дѣйствуя во имя благородной цѣли, всё же менѣе близокъ Богу, чѣмъ тотъ, кто жилъ для чистой любви къ истинѣ, добру и красотѣ, и это потому, что соприкосновеніе съ дѣйствительностью всегда нѣсколько загрязняетъ ²⁾). Ренанъ-скептикъ становится на защиту церкви, когда въ уничтоженіи ихъ видитъ ущербъ красотѣ. „Разрушить колокольни значило бы уничтожить массу пейзажей. Чѣмъ стали бы города и деревни съ ихъ безформенными домами безъ этого украшения?!.. Живописное выше моральнаго, выше критики" ³⁾).

Эстетизмъ Ренана достигаетъ крайняго выраженія, когда Богъ становится въ его глазахъ—величайшимъ художникомъ, а міръ, созданный имъ, - произведеніемъ искусства. Вселенная есть праздникъ ⁴⁾, спектакль, устроенный Божествомъ для самого себя ⁵⁾, это—огромный хоръ, въ которомъ все существующее поетъ свою ноту ⁶⁾. Поэтому радостное созерцаніе вселенной должно быть единственной формой отношенія къ ней и человека ⁷⁾. „Задача исторіи въ томъ, чтобы развернуть пестроту всѣхъ формъ, на какія способно человѣческое существованіе. Чѣмъ живописнѣе исторія, тѣмъ она лучше. Кто понялъ это, тотъ не станетъ жалѣть о томъ, что какая-нибудь оригинальная форма жизни была, есть

¹⁾ *Renan*. Avenir de la science 177.

²⁾ *Renan*, Saint-Paul: L'homme d'action, tout noble qu'il est quand il agit pour un but noble, est moins près de Dieu que celui qui a vécu de l'amour pur du vrai, du bien et du beau... le contact avec la réalité souille toujours un peu...

³⁾ *Id.* Souvenirs d'enfance et de jeunesse.

⁴⁾ *Id.* Dialogues et fragments philosophiques 132.

⁵⁾ *Id.* Reforme intellectuelle et morale 205.

⁶⁾ *Id.* Nouvelles études d'histoire religieuse XVI.

⁷⁾ *Id.* Apôtres LV; Feuilles détachées 168; Essais de morale et de critique 100.

или будетъ, но скорѣе сталъ бы печалиться, если бы такой формы не было, такъ какъ жизнь тогда была бы на одну своеобразность бѣднѣе”¹⁾.

Мыслитель стоитъ передъ міромъ не какъ проповѣдникъ или реформаторъ, но какъ простой зритель. Онъ знаетъ, что міръ принадлежитъ ему только какъ предметъ изученія, и если бы даже ему позволено было преобразовать его, онъ нашелъ бы настоящее его состояніе до такой степени интереснымъ, что всякое желаніе преобразованія исчезло бы у него²⁾. „При такомъ взглядѣ на вещи, многое изъ того, что для нравственной оцѣнки кажется дурнымъ, можетъ представляться прекраснымъ. Напр., для нравственнаго міропониманія едва ли можетъ быть что-нибудь хуже Нерона, который былъ развратникомъ, предателемъ, злодѣемъ, совмѣщаль въ себѣ всѣ пороки и въ то же время позволялъ себѣ жаловаться на отсутствіе добродѣтели у людей. Однако онъ выражаетъ собою нѣкоторый типъ, притомъ, если смотрѣть на исторію какъ на театральное представленіе, довольно законченный и красивый. Не будемъ поэтому имъ возмущаться; лучше назовемъ его бѣднымъ молодымъ человѣкомъ, или еще лучше, будемъ рукоплескать: онъ нуженъ былъ для довершенія драмы”³⁾.

Единственная цѣль нашего существованія—выполнить назначеніе, данное намъ великимъ Хороначальникомъ, правящимъ міромъ,—стараться, чтобы спектакль вселенной былъ какъ можно болѣе блестящимъ и разнообразнымъ⁴⁾: таковъ послѣдній итогъ философіи Ренана. „Замѣчаете ли вы,—комментируетъ его Поль Бурже,—какъ дилеттантъ внезапно переносится отъ одного полюса че-

1) Id. *Avenir de la science* 385, 523.

2) Id. *Études d'histoire religieuse* XXI.

3) Id. *Antechrist* 313—314. *Гиляровъ*. Предсмертныя мысли etc.

4) Id. *Questions contemporaines* 205.

ловѣческой жизни къ другому, и можете ли вы найти объясненіе тому, какъ эта способность его допускать всяческія міровыя противорѣчія довела его до того, что онъ высказалъ относительно Перона, „этого бѣднаго молодого человѣка“, какъ онъ его называетъ, слѣдующее наполовину насмѣшливое сужденіе:—„Давайте апплодировать! Драма сыграна въ совершенствѣ. Въ первый и послѣдній разъ тысячеликая природа сумѣла найти актера, достойнаго подобной роли!..“ Дѣйствительно, природа имѣетъ тысячу образовъ, и мечта дилеттанта заключается въ томъ, чтобы найти тысячеобразную душу, въ которой могли бы отражаться всѣ лики неуловимой Изиды. „Недоставало бы чего-то на праздникъ природы,—пишетъ Ренанъ по поводу тонкаго, но опаснаго Петронія,—если бы міръ былъ населенъ только фанатическими иконоборцами или добродѣтельными тупицами“. Онъ представляется какимъ-то страннымъ и очень насмѣшливымъ Протеемъ, который, найдя въ своихъ артистическихъ наклонностяхъ поводы для такой снисходительности къ виновнымъ, открываетъ въ своей философской совѣсти неумѣстную строгость по отношенію къ мученикамъ за идею”¹⁾.

Современная эпоха должна быть причислена къ тѣмъ, въ которыя эстетическое отношеніе къ дѣйствительности достигаетъ кульминаціоннаго пункта. И не удивительно. Человѣчество, по пути къ прогрессу, выработало въ себѣ столь интенсивное чувство красоты, что отдѣльные его представители могутъ какъ бы воплотить въ себѣ эстетизмъ человѣчества, вырабатывавшійся въ ками. Съ другой стороны, къ тому же предѣлу приводитъ человѣческую мысль и все возрастающая индивидуализація, въ которой эстетическое чувство находитъ для своего развитія въ высшей степени благоприятную

¹⁾ *Поль Буже. Очерки совр. псих. Спб. 1888, стр. 58.*

почву. Можно установить историческую связь между современной индивидуалистической философией и свободной от тенденции, а следовательно имморальной, эстетикой классиков,—справедливо замѣчаетъ одинъ изъ изслѣдователей „модернизма“. „Уже у романтиковъ она переходитъ въ высококомѣрное презрѣнiе къ объекту и ведетъ къ принципу: l'art pour l'art, откуда уже прямая дорога къ le monde pour l'art. Теперь остается только признать искусство субъективнымъ, отождествить его съ художникомъ, и сама собою явится формула: le monde pour l'artiste. И смотря по тому, будетъ ли художникъ мистическимъ пророкомъ (какъ римскiе vates), или создателемъ (какъ мастеръ греческихъ poetes и technites), онъ будетъ склоняться къ направленiю романтиковъ или модернистовъ, къ эстетическимъ воззрѣнiямъ или имморальному ученiю о волѣ, къ Гёте или къ Ницше. На этихъ двухъ путяхъ никогда не прекращалось взаимное общенiе”¹⁾.

Дѣйствительно, индивидуалистическая философия Фридриха Ницше есть столько же ученiе о нравственности, сколько ученiе о красотѣ; его этика, можно сказать, сливается съ эстетикой. Подобно всѣмъ великимъ художникамъ-эстетамъ, онъ искусство ставитъ выше морали. Оно, по его мнѣнiю, возвышаетъ человѣка надъ самимъ собой и надъ его страданiями, дѣлаетъ его свободнымъ отъ самого себя, благороднымъ, добрымъ, даже святымъ. Его презрѣнiе къ „морали рабовъ” (Sklavemoral) во имя „морали господъ” (Herrenmoral), гдѣ въ новой формѣ возродилось противопоставленiе „нищихъ духомъ” и „избранныхъ”, заимствованное изъ романа П. Гейзе „Въ раю”, представляетъ ничто иное, какъ презрѣнiе художника-эстета къ альтруистической морали

¹⁾ Лео Бергъ. Сверхчеловѣкъ въ совр. литературѣ. М. 1905 стр. 158—159.

пользы, какъ ненависть индивидуалиста къ коллективу, къ большинству, во имя противоположной ей по духу эгоистической „морали“ меньшинства избранныхъ, съ ея культомъ личности, красоты и жизни. Его „сверхчеловѣкъ“, въ сущности, не что иное, какъ ярко выраженный типъ художника-творца, творящаго легенду, великаго эгоиста-антиобщеника. Именно потому эта проповѣдь, дышащая ненавистью къ „свободѣ, равенству и братству“ и тому послѣднему моргающему человѣку, который въ социалистическомъ строѣ будущаго достойно увѣнчаетъ рабскую мораль,—именно поэтому она исходитъ отъ одного изъ тѣхъ, кто поднялся до кульминаціоннаго пункта эстетизма, сказавъ о себѣ, что все случившееся, весь міръ онъ разсматриваетъ какъ „бога“, но совершенно беззаботнаго и безнравственнаго художника-бога, чувствующаго одинаковое наслажденіе и самодовольство какъ въ созданіи, такъ и въ разрушеніи, какъ въ добромъ, такъ и въ зломъ, который, создавая міры изъ *необходимости*, заключающейся въ полнотѣ и *изобиліи*, освобождается тѣмъ самымъ отъ *страданія*, причиняемаго ему многими свойственными ему противоположностями; что міръ, являющійся каждую минуту достигнутымъ богами избавленіемъ, представляетъ собою вѣчно измѣняющееся, вѣчно новое явленіе всего наиболѣе страдающаго, наиболѣе противоположнаго, наиболѣе противорѣчиваго, и боги находятъ избавленіе отъ этого только въ *каждущемся*; кто объявилъ, наконецъ, что „существованіе міра есть не болѣе, какъ эстетическій феноменъ“ ¹⁾.

Самымъ замѣчательнымъ явленіемъ въ области эстетизма нашей эпохи необходимо признать, несомнѣнно, Оскара Уайльда съ его „религіей красоты“. Какъ уже

¹⁾ *Ницше*. Провсх. трагедіи 16—17.

было указано выше, страннымъ образомъ случилось то, что этотъ величайшій эстетъ, какого только зналъ міръ, этотъ апостолъ Лжи и Красоты, своимъ идеаломъ сдѣлалъ не кого иного, а именно Бога Истины и Любви. Въ Христѣ увидѣлъ онъ совсѣмъ не того, кого привыкли въ немъ видѣть мы, но прежде всего и болѣе всего великаго художника-поэта съ душой, чрезвычайно воспримчивой къ красотѣ.

Англійскій эстетикъ Bosanquet обратилъ вниманіе на извѣстное мѣсто Евангелія, гдѣ Христосъ говоритъ о цвѣтахъ: „Посмотрите на полевыя лиліи, какъ онѣ растутъ. Не трудятся, не прядутъ. Но говорю вамъ, что и Соломонъ во всей славѣ своей не одѣвался такъ, какъ всякая изъ нихъ”. Онъ высказалъ сомнѣніе, чтобы подобно безкорыстное пониманіе красоты цвѣтовъ, столь свободное отъ морали и аллегоріи, какое выражено въ этомъ текстѣ, можно было бы найти внѣ или ранѣе христіанства ¹⁾. Оскаръ Уайльдъ дополнилъ это наблюденіе, и Христосъ предсталъ предъ нашими глазами въ совсѣмъ новомъ и необычномъ освѣщеніи. Христосъ понималъ, говоритъ онъ, что людямъ не слѣдуетъ слишкомъ серьезно относиться къ матерьяльнымъ вопросамъ дня, что въ непрактичности есть что-то великое, и не надо слишкомъ много заботиться о повседневности: не заботятся птицы небесныя,—зачѣмъ заботиться людямъ? ²⁾.. Этого мало: справедливость Христа есть справедливость чисто поэтическая, какой именно она и должна быть, по мнѣнію англійскаго поэта. „Онъ усмотрѣлъ въ грѣхѣ и страданіи нѣчто доселѣ еще не вполне понятное никѣмъ, нѣчто прекрасное и священное само по себѣ, какъ ступень къ совершенству. Это кажется очень опасной иде-

1) *B. Bosanquet. A History of Aesthetik. London 1892, p. 129.*

2) *O. Уайльдъ. De profundis 76.*

ей. Но—замѣчаетъ онъ отъ себя—всѣ великія идеи опасны”¹⁾).

Доля правды во всемъ этомъ есть. Персидскій поэтъ Низами (1141—1203) передаетъ слѣдующій рассказъ. На дорогѣ, по которой проходилъ однажды Христосъ, лежала мертвая собака. Всѣ съ омерзениемъ отворачивались отъ падали. Лишь Христосъ, взглянувъ на нее, замѣтилъ ея блестящія, какъ жемчугъ, зубы²⁾. Очень рано, такимъ образомъ, было обращено вниманіе на ту сторону облика Христа, которая такъ поразила Уайльда. Можно ли, однако, идти такъ далеко, какъ это дѣлаетъ онъ, пересоздавая по своему образу Учителя Правды?..— Я уже отвѣтилъ на этотъ вопросъ и теперь останется сказать немногое. Образъ Христа-художника, нарисованный Уайльдомъ, интересенъ, конечно, не столько самъ по себѣ, ибо онъ произволенъ, сколько потому, что въ немъ какъ нельзя болѣе отразился эстетическій идеалъ самого англійскаго поэта. И эта беззаботность по отношенію къ матерьяльнымъ вопросамъ дня, къ будничной повседневности, и эта поэтическая справедливость, которая въ самомъ грѣхѣ видитъ нѣчто прекрасное и священное, какъ ступень къ совершенству,—все это золотые сны великаго эстета, которые онъ мечталъ осуществить въ жизни. Но именно въ этихъ снахъ раскрывается вся противоположность между религіей Красоты и религіей Истины-Справедливости, между Уайльдомъ и Христомъ. Уайльдъ никогда не подписался бы подъ Евангеліемъ Христа, какъ Христосъ никогда бы не призналъ Уайльда своимъ ученикомъ.

Въ то время какъ для Христа важна правда и только правда и эту правду онъ ищетъ только въ духѣ, для

1) Ib. 77—78.

2) *Goethe*. „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniss des Westöstlichen Divans“: G-s sämtliche Werke. Stuttgart. 1869; I, 232.

Оскара Уайльда „раскрыть искусство, скрыть художника—вотъ цѣль искусства”¹⁾, и онъ радуется тому, что „къ счастью, искусство всегда умѣло скрывать Истину”²⁾, ибо, подобно Готье, онъ всегда былъ однимъ изъ тѣхъ, „*pour qui le monde visible existe*”³⁾. Въ то время какъ Христось видѣлъ въ грѣхѣ—несчастье, которое достойно состраданія, Уайльдъ превознесъ грѣхъ выше добродѣтели, ибо для него „грѣхъ—все, что осталось красочнаго въ современной жизни”. Для него нравственность—ничего болѣе, какъ послѣднее приближеніе людей, не понимающихъ красоты⁴⁾. „Эстетическое стоитъ выше нравственнаго. Оно принадлежитъ сферѣ болѣе одухотворенной. Познать красоту даннаго предмета—самая возвышенная ступень, до которой мы только можемъ добраться. Даже воспріимчивость къ цвѣтамъ важнѣе для развитія индивида, чѣмъ чувство правды и неправды”. Этическая симпатія у художника—непростительный стилистическій приѣмъ, ибо ни одинъ художникъ не нравственъ⁵⁾. „Говорятъ иногда, что искусство—слишкомъ болѣзненно. Если имѣть въ виду психологію, оно никогда не было достаточно болѣзненно. Мы коснулись лишь кожи души и больше ничего”⁶⁾. Да и нѣтъ смысла предписывать, что слѣдуетъ и чего не слѣдуетъ читать: большая половина современной культуры ведетъ свое происхожденіе отъ того, чего не слѣдуетъ читать⁷⁾. Поэтому, кто находитъ некрасивый смыслъ въ прекрасномъ, тотъ испорченъ. Это недостатокъ. Кто находитъ прекрасный смыслъ въ прекрасномъ—тотъ утонченъ, куль-

1) Ib. 143.

2) Ib. 146.

3) Ib. 96.

4) Id. 141.

5) Id. 143.

6) Id. 145.

7) Id. 152.

турень. Для него есть надежда. Избранные тѣ, которые въ прекрасномъ видятъ лишь Красоту ¹⁾).

Избранные—это художники. „Единственное оправданіе для созидающаго бесполезное—то, что онъ имъ восторгается. Всякое искусство бесполезно” ²⁾. „Безпристрастно судить человѣкъ можетъ лишь о вещахъ, его вовсе не касающихся” ³⁾. Поэтому въ поэзіи можно употреблять лишь то, что уже не употребляется въ жизни ⁴⁾. Ничто, происходящее въ дѣйствительности, не имѣетъ ни малѣйшей цѣны. „Все, что представляется дѣйствительнымъ, потеряно для искусства. Всякое, даже плохое произведеніе искусства порождается настоящимъ чувствомъ. Быть естественнымъ значитъ быть слишкомъ понятнымъ, а быть слишкомъ понятнымъ значитъ быть не художественнымъ”. „Искусство и только искусство можетъ защитить насъ отъ грязныхъ опасностей жизни” ⁵⁾. Конечно, филистерство не есть неумѣніе понимать искусство. „Много прекрасныхъ людей, какъ-то: рыбаки, пастухи, землепашцы, крестьяне и другіе—не знаютъ ничего объ искусствѣ и не смотря на то—они истинная соль земли” ⁶⁾. Но сфера художника—иная, и не здѣсь его назначеніе: горе ему, если онъ захочетъ быть „солью земли” и предпочтетъ дѣйствительность—мечтѣ, дѣйствіе—созерцанію. Въ этомъ трагедія Гамлета. „Онъ—мечтатель, а долженъ дѣйствовать. У него склонности поэта, а его заставляютъ бороться съ обычнымъ сцѣпленіемъ причинъ и слѣдствій, съ жизнью въ ея практическомъ обликѣ, о которомъ онъ не знаетъ ничего, а не

¹⁾ Id. 145.

²⁾ Id. 144.

³⁾ Id. 142.

⁴⁾ Id. 143.

⁵⁾ Id. 144.

⁶⁾ Id. 89.

съ жизнью въ ея идеальной сущности, о которой онъ знаетъ такъ много" ¹⁾).

Самъ Уайльдъ почти достигъ идеала, о которомъ мечталъ. Съ полнымъ правомъ онъ могъ сказать о себѣ, что все, къ чему ни прикасался, онъ украшалъ, облакалъ новой одеждой красоты, ложь, какъ и правду, подчинилъ законамъ власти Истины и показалъ, что правда и ложь—лишь умственные формы бытія. Онъ могъ возвыситься до того, что къ искусству относился какъ къ наивысшей дѣйствительности, а жизнь считалъ лишь однимъ изъ проявленій творчества. Подобно французскому поэту, для котораго вселенная стала не болѣе, какъ фреской (*l'univers n'est qu'une fresque*), Оскаръ Уайльдъ дошелъ до признанія формъ—реальнѣе живыхъ людей, тѣми „архетипами“, незаконными копіями которыхъ является все существующее.

Далѣе идти было уже некуда, и не правъ ли былъ критикъ, замѣтившій, что этотъ удивительный эстетизмъ Уайльда обуславливался не окружавшимъ его комфортомъ, но чѣмъ-то инымъ. „Такой непосредственностью чувства красоты надѣлены дѣти и большіе художники,—говоритъ онъ. Сидя въ тюрьмѣ, въ каменной клѣткѣ, обнищавшій и измученный, о чемъ мечтаетъ онъ? „О качаемыхъ вѣтромъ золотыхъ вѣнчикахъ ракушечника и блѣдно-пурпуровыхъ перьяхъ сирени“. Онъ дрожитъ отъ радости, ожидая въ моментъ свободы увидѣть ракушечникъ и сирень" ²⁾).

Оцѣнивая литературу и искусство переживаемой нами эпохи, одинъ изъ современныхъ критиковъ-публицистовъ приходитъ къ слѣдующему заключенію: „Подобно тому, какъ модернистъ замѣняетъ жизнь мечтами, онъ

¹⁾ *Id.* 92.

²⁾ *Н. Я. Абрамовичъ. Религія красоты и страданія. О. Уайльдъ и Достоевскій. Спб. 1909, стр. 9.*

отдаетъ предпочтеніе міру художественныхъ вымысловъ передъ реальной дѣйствительностью. Искусство позволяетъ ему переживать жизнь лишь пассивно, освобождая его отъ необходимости активно въ ней участвовать. Модернизмъ провозглашаетъ поэтическое искусство важнѣе и выше дѣйствительности" ¹⁾... Въ свою очередь,—думаетъ онъ—„эта пассивность—результатъ гипертрофіи чувства и вызванной ею атрофіи воли—заставляетъ современнаго интеллигента предпочитать реальной дѣйствительности ея отображеніе въ художественныхъ образахъ. „Искусство—говоритъ лордъ Генри у Уайльда—освобождаетъ человѣка отъ страданій жизни". Можно прибавить: искусство освобождаетъ его отъ самаго процесса жизни" ²⁾. Еще ранѣе Эмиль Фагэ высказалъ мысль, что признакомъ упадка великихъ умовъ слѣдуетъ считать взглядъ на міръ, какъ на интересный предметъ, къ которому относишься безучастно,—какъ на чужую страну, по которой путешествуешь, находя ее тѣмъ болѣе интересной, что она чужая, и стараешься всегда считать ее чужой, чтобы не утратить доставляемаго ею наслажденія" ³⁾.

Мнѣ кажется, говоря такъ, не договариваютъ. Съ морально-общественной точки зрѣнія такой взглядъ на міръ, конечно, есть признакъ упадка. Но, по существу, въ немъ нѣтъ ничего новаго. Если Оскаръ Уайльдъ утверждаетъ, что для художника міръ—зрѣлище и для поэта міръ—пѣсня, то, вѣдь, еще ижевецъ съдой древности Гесіодъ сказалъ о музахъ, что у нихъ „иѣсны всегда на умѣ и въ груди сердце беззаботное". Если для „модерниста" искусство важнѣе и выше дѣйствительности, то это лишь потому, что онъ прежде всего художникъ. Го-

¹⁾ В. Фриче. Основные мотивы зап.-евр. модернизма. „Литературный распадъ". Спб. 1909, стр. 222.

²⁾ Ib, 227.

³⁾ Эмиль Фагэ. Политическіе мыслители и моралисты XIX в. III-ья серія. М. 1900, стр. V—VI.

голь—не „модернистъ”, но онъ писалъ Иванову: „Все, что есть въ мірѣ, такъ ниже того, что творится въ уединенной келіи художника, что я самъ не гляжу ни на что, и міръ кажется вовсе не для меня. Я даже не слышу его шума”¹⁾. Очевидно, дѣло не въ „модернизмъ” и не въ „упадкѣ”. Оно гораздо глубже, чѣмъ кажется, ибо „модернизмъ”, и „упадокъ”—стары, какъ міръ. Всякій художникъ въ этомъ смыслѣ „модернистъ”, и всякое „искусство”—упадокъ. Измѣняется лишь ихъ количество, качество—неизмѣнно. Трудно понять все это, если не считаться съ особенностями духовной организаціи художника. Онъ и только онъ могутъ объяснить намъ многое,—не раса, не среда и не моментъ, хотя всѣ эти факторы и должны имѣть извѣстное вліяніе.

Есть пункты, въ которыхъ сходятся всѣ художники, и одинъ изъ этихъ пунктовъ—любовь къ искусству, къ красотѣ, доходящая порой, какъ у Ницше и Оскара Уайльда, до воспріятія міра и человѣка, какъ произведеній искусства, какъ художественныхъ концепцій. Только художникъ можетъ такъ восторженно говорить объ искусствѣ, какъ говорили о немъ Гёте, Шиллеръ, Гейне, Пушкинъ, Гоголь, Тургеневъ и т. д. и т. д. Что для рядового человѣка картина Рафаэля или Венера Милосская?!.. Не то для художника! „Гдѣ бы вамъ ни пришлось встрѣтить на пути картину Рафаэля,—увидя ее, вы становитесь здоровымъ и бодрымъ”. Такъ думаетъ Гёте. „Ты не можешь себѣ дать никакой идеи, что такое Рафаэль. Ты будешь стоять предъ нимъ безмолвный и обращенный весь въ глаза”. Такъ пишетъ Гоголь²⁾. Тоскуя въ Парижѣ, подавленный всѣмъ, что онъ видѣлъ тамъ, Крамской начиналъ сомнѣваться въ грядущихъ судьбахъ человѣчества,—и только вспоминая о Венерѣ

¹⁾ Гоголь. Письма IV, 418.

²⁾ Письма I, 441 (Данилевскому).

Милосской, онъ снова находилъ въ себѣ источникъ вѣры и примиренія съ жизнью: „Впечатлѣнiе этой статуи,— писалъ онъ Рѣшину,—лежитъ у меня такъ глубоко, такъ покойно, такъ успокоительно свѣтитъ черезъ всѣ томительныя и безотрадныя наслоенiя моей жизни, что всякій разъ, какъ образъ ея встанетъ предо мною, я начинаю опять юношески вѣрять въ счастливый исходъ судьбы человѣчества”¹⁾.

„Венера Милосская, думалъ Тургеневъ, пожалуй, несомнѣннѣ римскаго права или принциповъ 89-го года” („Довольно”). Но трогательнѣе всего любовь къ этой богинѣ мира сказала у Генриха Гейне. Всѣ помнятъ это чудное мѣсто изъ предисловія къ „Romanzero”. „Это было въ маѣ 1848 года, въ тотъ день, когда я въ послѣдній разъ вышелъ изъ дому, чтобы сказать „прости” милымъ идоламъ, которымъ я молился въ счастливые дни. Съ трудомъ дотащился я до Лувра и почти изнемогъ, входя въ величественный залъ, гдѣ всеблаженная богиня любви, наша возлюбленная Frau von Milo, стоитъ на своемъ пьедесталѣ. И долго лежалъ я у ея ногъ, и такъ громко рыдалъ, что даже камень долженъ былъ бы расчувствоваться. Съ состраданіемъ смотрѣла на меня богиня, но вмѣстѣ съ тѣмъ она глядѣла такъ безутѣшно, какъ будто хотѣла сказать: „вѣдь ты же видишь, что у меня нѣтъ рукъ, и стало быть я не могу помочь тебѣ?”... Такъ Гейне прощался не только со своимъ „эллинизмомъ”, но и со свѣтлымъ міромъ искусства, гибели котораго ждалъ поэтъ въ это тревожное время, когда демократическій картофель грозилъ вытѣснить аристократическія розы... Венера Милосская для художника оказалось несомнѣннѣ принциповъ если не 89-го, то 48-го года...

Даже Глѣба Успенскаго, этого народника-ригориста,

¹⁾ Крамской, письмо Рѣшину. Спб. 15 ноября 1873, стр. 172.

безрукая богиня на мгновение превратила въ восторженнаго поклонника красоты, и устами сельскаго учителя Тяпушкина онъ пропѣлъ ей хвалебный гимнъ: „Я стоялъ передъ ней, смотрѣлъ на нее и непрестанно спрашивалъ самого себя: «что такое со мной *случилось?*» Я спрашивалъ себя объ этомъ съ перваго момента, какъ только увидѣлъ статую, потому что съ этого же момента я почувствовалъ, что со мною случилась большая радость... До сихъ поръ я былъ похожъ (я такъ ощутилъ вдругъ) на вотъ эту скомканную въ рукѣ перчатку. Похожа ли она видомъ на руку человѣческую? Нѣтъ, это просто какой-то кожаный комокъ. Но вотъ я дунулъ на нее, и она стала похожа на человѣческую руку. Что-то, чего я понять не могъ, дунуло въ глубину моего скомканнаго, искалѣченнаго, измученнаго существа и выпрямило меня, мурашками пробѣжало тамъ, гдѣ уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего „хрустнуть“ именно такъ, когда человѣкъ растетъ, заставило такъ же бодро проснуться, не ощущая даже признаковъ недавняго сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросшій организмъ свѣжестью и свѣтомъ. Я въ оба глаза глядѣлъ на эту каменную загадку, донатываясь, отчего это такъ вышло? Что это такое? Гдѣ и въ чемъ тайна этого твердаго, покойнаго, радостнаго состоянія всего моего существа, невѣдомо какъ влившася въ меня? И рѣшительно не могъ отвѣтить себѣ ни на одинъ вопросъ; я чувствовалъ, что нѣтъ на человѣческомъ языкѣ такого слова, которое могло бы опредѣлить животворящую тайну этого каменнаго *существа*.

Но я ни минуту не сомнѣвался въ томъ, что сторожъ, толкователь луврскихъ чудесъ, говоритъ сущую правду, утверждая, что вотъ на этомъ узенькомъ диванчикѣ, обитомъ краснымъ бархатомъ, приходилъ сидѣть Гейне, что здѣсь онъ сидѣлъ по цѣлымъ часамъ и плакалъ: это непременно должно было быть; точно также я понялъ, что администрація Лувра сдѣлала великое для всего ми-

ра дѣло, спрятавъ эту каменную загадку во время франко-прусской войны въ деревянный дубовый ящикъ въ глубинѣ непроницаемыхъ для прусскихъ бомбъ подваловъ; представить себѣ, что какой-то кусокъ чугуна, пущенный дуракомъ, наѣвшимъ гороховой колбасы, могъ бы раздробить *это* въ мелкіе дребезги, мнѣ казалось въ эту минуту такимъ злодѣйствомъ, за которое нельзя отомстить всѣми жестокостями, изобрѣтенными на свѣтѣ. Разбить *это*! Да вѣдь это все равно, что лишить міръ солнца; тогда жить не стоитъ, если нельзя будетъ хоть разъ въ жизни не ощущать *этого*! Какіе подлецы! Еле-еле домычуются до гороховой колбасы и смѣютъ! Нѣтъ, ее нужно беречь, какъ зеницу ока, нужно хранить каждую пылинку этого пророчества. Я не зналъ „почему“, но я зналъ, что въ этихъ витринахъ, хранящихъ обломки рукъ, лежатъ дѣйствительныя сокровища; что надо, во что бы то ни стало найти эти руки, что тогда будетъ еще лучше жить на свѣтѣ, что вотъ тогда-то ужъ будетъ радость настоящая” ¹⁾...

13.

„Объективности” въ области творчества соотвѣтствуетъ безразличіе въ области общественныхъ отношеній: это только двѣ стороны медали. Одна обуславливаетъ другое, и такъ какъ объективность можетъ имѣть различныя степени, то и „безразличіе”, въ зависимости отъ этого, можетъ уменьшаться или увеличиваться. Высшая объективность и есть особое „чувство художественной равноцѣнности”, и ему соотвѣтствуетъ уже высшая степень общественнаго безразличія, которую справедливо будетъ назвать антиобщественностью.

Еще Аристотель высоко ставилъ Гомера за то, что

¹⁾ Гамбъ Успенскій. Сочиненія. Спб. 1889, I, 1133—1134

его личность скрывается за его произведениями: самъ поэтъ, говорилъ онъ, долженъ выступать всего менѣе, ибо въ противномъ случаѣ онъ не подражающій поэтъ ¹⁾. „Если васъ,—писалъ Тургеневъ одному начинающему автору,—изученіе человѣческой фізіономіи, чужой души интересуется больше, чѣмъ изложеніе собственныхъ чувствъ и мыслей; если, напримѣръ, вамъ пріятнѣе вѣрно и точно передать наружный видъ не только человѣка, но простой вещи, чѣмъ красиво и горячо высказать то, что вы ощущаете при видѣ этой вещи или этого человѣка,—значитъ, вы объективный писатель и можете взяться за повѣсть или за романъ”. „Sine ira, говорилъ Гончаровъ,—законъ объективнаго творчества” ²⁾. И не только творчества, добавимъ мы, но и воспріятія. Художникъ, по мнѣнію Шопенгауэра, „будетъ взирать на людей чисто-объективно, а не по отношеніямъ, какія они могли бы имѣть къ его волѣ; онъ, напримѣръ, будетъ замѣчать ихъ недостатки, даже ихъ вражду и несправедливость противъ него самого, и не будетъ возбуждаться тѣмъ самымъ къ взаимной враждѣ; онъ станетъ смотрѣть безъ зависти на ихъ счастье: онъ будетъ признавать ихъ хорошія качества, не желая однако тѣснѣйшаго съ ними сближенія, онъ будетъ видѣть красоту женщинъ, не питая къ нимъ вождельнѣя” ³⁾.

И этимъ апріорнымъ соображеніямъ философа вполне отвѣчаютъ дѣйствительные факты. Оскаръ Уайльдъ говоритъ о направленной противъ него „молніеносной обвинительной рѣчи” Локвуда, что ее „можно было слушать, какъ отрывокъ изъ Тацита, какъ стихъ Данте, какъ одну изъ обличительныхъ рѣчей Савонаролы противъ римскихъ папъ”. И ему сдѣлалось гадко отъ того,

¹⁾ *Arist.* Περὶ ποιητικῆς XXIV, 1460 a: αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἀλάχιστα λέγειν ὅ γάρ ἐστι κατὰ τὰτα μιμητής.

²⁾ *Гончаровъ.* Лучше поздно, чѣмъ никогда. I, 66.

³⁾ *Шопенгауэръ,* op. cit. 249—250.

что ему пришлось услышать ¹⁾). „Одно изъ любимыхъ выраженій Китса было, что истинный поэтъ не можетъ имѣть никакихъ теорій или мнѣній, никакой морали, даже своего „я“. А почему? Потому что поэтъ въ равной степени радуется свѣту и тьмѣ и испытываетъ такое же удовольствіе, создавая образъ Яго, какъ и образъ Имоджены” ²⁾).

„Безпристрастіе, писалъ когда-то Бѣлинскій, эта холодность поэта, который какъ будто говоритъ намъ: такъ было, а впрочемъ мнѣ какое дѣло!—есть величайшій зенитъ художественнаго совершенства, есть истинное творчество, есть удѣлъ немногихъ избранныхъ... Я люблю Карла Моора, какъ человѣка, добавлялъ онъ, обожаю маркиза Позу, какъ героя, и ненавижу Гана Исландца, какъ чудовище; но, какъ созданія фантазіи, какъ частныя явленія общей жизни, они для меня всё равно прекрасны”. Такъ думалъ самъ Бѣлинскій и это же считалъ нормой для художника, который, по его мнѣнію, „не можетъ ненавидѣть свои изображенія, каковы бы они ни были: напротивъ, скорѣе онъ ихъ любить, потому что они представляются ему уже просвѣтленными”. И опять-таки и исторія искусствъ и литературы, и психологія творчества вполнѣ подтверждаютъ, что художникъ одинаково любитъ и Карла Моора и маркиза Позу, и Гана Исландца, и Яго и Имоджену, и Нерона и Британника, и Гектора и Валленштейна, и Христа и антихриста.

Исслѣдователь Пушкина Анненковъ считалъ неразъясненнымъ вопросъ: какъ могъ горделивый образъ Байрона мирно уживаться въ душѣ поэта рядомъ съ образомъ бѣднаго римскаго денди, лишеннаго всякой нравст-

¹⁾ *О. Уайльдъ. De profundis* 90.

²⁾ *Брандесъ V; Keat's Poems.*

венной энергіи, разливавшася постоянно въ лесты, жалобахъ и мольбахъ къ Августу, изъ надежды возвратиться опять въ Римъ, къ мѣсту своихъ прежнихъ подвиговъ? Разгадку этой тайны онъ видитъ въ томъ, что и Байронъ, и Овидій были олицетвореніемъ противоположныхъ стремленій самого Пушкина въ ту эпоху ¹⁾. Но дѣло, конечно, не въ этомъ. Другой критикъ, В. В. Сиповскій, справедливо указалъ, что Пушкинъ, въ силу своей душевной организаціи, никогда не былъ одностороннимъ ²⁾, и, можетъ быть, лучшимъ объясненіемъ этой многосторонности поэта послужилъ бы эпизодъ къ „Руслану и Людмилѣ“, на который онъ ссылается въ другомъ мѣстѣ. Здѣсь Пушкинъ вспоминаетъ, сколько наслажденія доставляло ему его творчество. „Тогда, въ минуты вдохновенія, онъ всегда былъ одинокъ со своей музой, онъ дѣлался „зрителемъ равнодушнымъ“ суетливаго міра, онъ забывалъ легко обиды „слѣпотаго счастья и враговъ“, „измѣны вѣтренной Дориды и силетни шумныхъ глумцовъ“. „На крыльяхъ вымысла носимый“, онъ свободно улеталъ „за край земной“, и тогда безсильны были надъ нимъ впечатлѣнія дѣйствительности ³⁾.

Таковъ всегда поэтъ, и художникъ—всегда художникъ. Въ то время, какъ Давидъ пишетъ портретъ съ перваго консула и папы Пія VI, онъ говоритъ о первомъ: „Вотъ мой герой“; но также и о второмъ: „Вотъ мой пана!“ Не менѣе искрененъ онъ былъ и тогда, когда рисовалъ Марата. Какъ человѣкъ, онъ посредственность; какъ политикъ, онъ полу-галлюцинатъ; какъ художникъ, онъ всегда вполне здоровъ. Лишь только онъ обращается къ своей палитрѣ, онъ обрѣтаетъ свой здра-

¹⁾ П. Анненковъ. Пушкинъ въ Александровскую эпоху 166.

²⁾ В. Сиповскій. Пушкинъ. Жизнь и творчество. Сиб. 1907, стр. 179.

³⁾ Ib. 151.

вый смысл¹⁾. Отсюда-то и проистекает тотъ индифферентизмъ художника, въ силу котораго ему въ высокой степени безразлично все, кромѣ интересовъ его искусства. Лишь бы они не были задѣты, все остальное можно принести въ жертву, не задумываясь: *pat ars, pereat mundus!*

Въ очень рѣзкой формѣ это чувство художественной равноцѣнности выразилось у Генрика Ибсена, который, во имя искусства и красоты, дошелъ до восхваленія „восхитительнаго гнета“. „Подумайте только, говорилъ онъ Брандесу въ 1874 году, о всей той чудной любви къ свободѣ, которая возбуждается имъ. Угнетаемая страна—одна изъ тѣхъ немногихъ странъ въ мірѣ, въ которыхъ чловѣкъ еще любить свободу и умѣетъ приносить для нея жертвы. Поэтому такія страны и занимаютъ высокое мѣсто въ отношеніи поэзіи и искусства. Вспомните только, какіе у нихъ бывають высокіе художники слова, и кисти также; мы только, къ сожалѣнію, мало знакомы съ ними, но я видѣлъ ихъ картины въ Вѣнѣ“.—„Не удивительно, заключаетъ Брандесъ, если при такого рода воззрѣніяхъ Генрикъ Ибсенъ пришелъ далеко не въ восхищеніе отъ извѣстія, что Римъ взятъ итальянскими войсками. Онъ писалъ по поводу этого въ негодованіи: „Итакъ, Римъ отняли у насъ, простыхъ смертныхъ, и отдали его политикамъ. Куда же намъ теперь идти? Римъ былъ единственнымъ мирнымъ мѣстомъ въ Европѣ, единственнымъ, пользовавшимся *истинной свободой* (sic!). И затѣмъ это чудное стремленіе къ свободѣ—оно также исчезло безслѣдно. Я лично долженъ во всякомъ случаѣ сказать, что *единственное, что мы*

¹⁾ *Lucien Arréat. Psychologie du peintre. Paris 1899, p. 40: Tandis qu'il fait leur portrait, il dit du premier consul: „Voici mon héros!“ et de Pie VII: „Voici mon pape!“ Il n'avait pas été moins sincère en peignant Marat. Chez lui, l'homme est médiocre, et le politique a été un demi-halluciné; le peintre reste parfaitement sain. Dès qu'il retourne à sa palette, il retrouve son bon sens.*

нравится въ свободѣ, это борьба за нее; обладаніе ею мало интересуетъ меня" ¹⁾.

Какъ настоящій художникъ, Ибсенъ живо чувствовалъ опасность, какая грозитъ искусству со стороны политики или слишкомъ развитой общественной жизни. По-видимому, для него, какъ и для Пушкина и всѣхъ великихъ художниковъ, „истинная свобода" не была синонимомъ свободы политической: скорѣе наоборотъ! Во всякомъ случаѣ, „истинную свободу", „лучшія права" они понимаютъ какъ свободу „искусства для искусства" и какъ права на эту полную, абсолютно-полную свободу. При такой точкѣ зрѣнія, слова Ибсена не могутъ казаться удивительными. Какъ настоящій общественникъ или моралистъ не задумается и не долженъ задуматься пожертвовать искусствомъ для своихъ цѣлей, если того потребуетъ необходимость, такъ и настоящій художникъ не задумается бросить камень въ самую общественность, если убѣдится, что она вредна для искусства и его цѣлей. Ни въ томъ, ни въ другомъ удивительнаго нѣтъ ничего.

Подобно Гейне, Гоголь съ грустью и тревогой слѣдилъ за событіями 48-го года, видя въ нихъ не только „разложеніе и разрушеніе" основъ гражданскаго обществія, но и гибель, грозящую искусству. Современники его отнеслись холодно къ „Одиссеѣ", вышедшей въ переводѣ Жуковскаго, и онъ усмотрѣлъ въ этомъ печальный симптомъ. „Люди, доселѣ не отрезвившіеся отъ угару, писаль онъ П. Плетневу, не годятся какъ будто въ читатели, не способны ни къ чему художественному и спокойному. Сужу объ этомъ по приему „Одиссеи". Два-три человѣка обрадовались ей, и то люди ужеходящаго вѣка. Никогда не было еще замѣтно такого

¹⁾ *Брандесъ* I, 59—60.

умственного безсилія въ обществѣ. Чувство художественное почти умерло" ¹⁾).

Какимъ бы ни былъ либераломъ художникъ, сколько бы ни горѣлъ онъ жаждой свободы въ специфическомъ смыслѣ слова,—стоитъ только задѣть его *какъ художника*, онъ себя выдастъ съ головы до ногъ. „Да, я рѣшаюсь утверждать,—вырвалось однажды у Гейне признаніе,—что политическое положеніе Франціи даже вредно для процвѣтанія французской трагедіи. Трагическій писатель долженъ имѣть вѣру въ геройство, что совершенно невозможно въ странѣ, гдѣ господствуетъ свобода печати, представительное правленіе и буржуазія. Ибо свобода печати, ежедневно освѣщая самымъ дерзкимъ образомъ челоѣческія стороны героя, лишаетъ его чрезъ это благодѣтельнаго тумана, который обезпечиваетъ ему слѣпое почтеніе народа и поэта. Не хочу и упоминать о томъ, что республиканизмъ во Франціи пользуется свободою печати для того, чтобы насмѣшкой или клеветой подавлять всѣ выходящія изъ ряда величины и до основанія истреблять всякое восторженное поклоненіе личностямъ" ²⁾).

Конечно, и Гёте воспѣлъ нѣсколько великихъ исторій эмансипаціи, но онъ воспѣлъ ихъ какъ артистъ ³⁾. Конечно, и Байронъ любилъ и воспѣвалъ свободу, но, по собственному признанію, онъ жаждалъ полной свободы, для которой одинаково ненавистна какъ монархическая, такъ и демократическая тираннія. „Я буду бороться,—заявляетъ онъ,—по крайней мѣрѣ словами, а если случится, то и на дѣлѣ, со всѣми, кто ведетъ борьбу противъ мысли, а изъ враговъ мысли самые жестокіе были и суть тираны и ябедники. Кто побѣдитъ, я не

¹⁾ Гоголь. Письма IV, 289 (15 дек. 1849).

²⁾ Гейне III, 416.

³⁾ Id. III, 295.

знаю; если бы у меня могло быть подобное предвидѣніе, оно бы не было препятствіемъ моему откровенному, клятвенному, полному отвращенію отъ всякаго деспотизма во всѣхъ странахъ. Это не значить, что я льщу народу; и безъ меня довольно демагоговъ и невѣрныхъ, готовыхъ сбить всякую колокольню, чтобы воздвигнуть на ея мѣстѣ свою собственную. Для того ли они сѣютъ скептицизмъ, чтобы пожать адъ, какъ гласить нѣсколько суровое христіанское ученіе, я не знаю; я хочу, чтобы люди были одинаково свободны и отъ толпы, и отъ королей, и отъ васъ, и отъ меня. Изъ этого выходитъ, что, не принадлежа ни къ какой партіи, я раздосаую всѣ партіи. Все равно! Зато мои слова искреннѣе и сердечнѣе, чѣмъ если бы я старался плыть по вѣтру. Кому нечего приобретать, тому незачѣмъ хитрить, кто не желаетъ ни связывать другихъ, ни самъ быть связаннымъ, тотъ можетъ объясняться свободно; такъ я и поступаю и не присоединяю своего голоса къ вою шакаловъ рабства" ¹⁾). Въ концѣ концовъ, поэтъ равнодушенъ ко всему на свѣтѣ: „Да здравствуютъ всѣ лжецы и всякая ложь,—возглашаетъ онъ. Кто можетъ послѣ этого обвинять мою музу въ мизантропіи? Она поетъ міру *Тебе Боги авалимъ*, и ея чело краснѣетъ за тѣхъ, кто краснѣтъ не умѣетъ" ²⁾).

Въ одномъ изъ своихъ раннихъ поэтическихъ твореній—„*La coupe et les lèvres*” Альфредъ де Мюссе даетъ намъ свое полное profession de foi, и совокупность всѣхъ его произведеній, по словамъ его критика, подтверждаетъ полную искренность этого откровеннаго признанія. „Онъ не станетъ политическимъ писателемъ, не будетъ пѣть ни войны, ни мира, онъ не смѣшается съ толпой, которая сегодня поетъ такой же гимнъ свободѣ,

¹⁾ *Byron. Child Harold IX, 24—26; XV, 23.*

²⁾ *Id. Don Juan XI, 38.*

какой пѣла вчера деспотизму; онъ равнодушенъ къ общественнымъ теченіямъ, ему дороже его собственный покой. Любитъ ли онъ отечество? Да, но онъ одинаково любитъ и Испанію, и Турцію, и Индію, и ненавидитъ всѣ тѣ ограды, которыя соединяють человѣка въ одно стадо. Вы спрашиваете, хорошій ли онъ католикъ? Да, но онъ признаетъ и всѣхъ языческихъ боговъ и ненавидитъ ханжей и фарисеевъ (*les sagots, les robins, les cuisires*). Любитъ ли онъ мудрость? Онъ презираетъ лицемѣрныхъ Тартюфовъ, напяливающихъ на себя добродѣтель, какъ бѣлыя перчатки. Любитъ ли онъ природу? Да, но онъ любитъ одинаково и искусство и ненавидитъ сентиментальныхъ плаксъ, которые каждый свой шагъ поливають слезливыми стихами. Любитъ ли онъ богатство? Да, но онъ болѣе всего любитъ свободу и ненавидитъ пошлость и тривіальность" ¹⁾.

Однимъ словомъ, онъ всегда и во всемъ поэтъ и только поэтъ. „Мюссе—говоритъ его біографъ, родной братъ ²⁾—обожалъ блескъ, свѣтъ, роскошь. Послѣдняя приводила его въ состояніе какого-то опьянѣнія. Онъ, какъ дитя, восторгался отблескомъ люстръ, кружевами, игрой дорогихъ камней. Ему казалось верхомъ блаженства провальсировать по освѣщенной а *giugno* галлерей съ настоящей маркизой, залитой брильянтами. Онъ по дѣтски восхищался людьми, окруженными внѣшней pompой. Онъ прощалъ Александра, сжегшаго Персеполь, чтобы только дать блестящій спектакль своей любовницѣ. Онъ любилъ Суллу за то, что онъ былъ счастливъ, и ему нравился Геліогабалъ въ роскошной мантии жреца солнца. Чувствуя приближеніе вдохновенія, онъ освѣщаетъ а *giugno* свой кабинетъ, заказываетъ роскошный

¹⁾ *И. А. Липниценко*. Альфредъ де Мюссе. Одесса 1910, стр. 12—13.

²⁾ *Paul de Musset*. Biographie de A. de Musset 87.

ужинъ и встрѣчаетъ свою музу, какъ дорогую любовницу. И вотъ почему изъ всѣхъ формъ правленія поэту болѣе всего правилась форма монархическая. Мюссе былъ монархистомъ въ силу своихъ эстетическихъ вкусовъ. Его увлекали въ монархіи пышность и блескъ придворной жизни, вся внѣшняя красота ея обстановки. Республика была для него синонимомъ нечесаной косматой головы, небрежнаго, безвкуснаго костюма, нестройности идей; для него главной дѣйствующей пружиной у республиканцевъ было одно ненасытное честолюбіе. Онъ иронически замѣчаетъ: „идеи республиканцевъ — идеи очень старыя; съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ свѣтъ, всякій, у кого въ карманѣ только два су, а у его сосѣда четыре, или хорошенькая жена, желаетъ ими завладѣть и поэтому начинаетъ проповѣдовать равенство, свободу и права человѣка" ¹⁾). Но онъ въ то же время вѣрилъ, что только подъ сѣнью монархической власти могутъ пышно расцвѣтать искусство и поэзія,—а отъ ихъ процвѣтанія зависитъ слава Франціи:

Paris remplit le monde, et lorsqu'il se repose
Pour que sa gloire veille il a besoin des arts ²⁾).

Мюссе не составляетъ въ этомъ случаѣ исключенія. Эленъ Кей справедливо обратила вниманіе на то, что нерѣдко *одни и тѣ же* художники создавали свои творенія въ различныхъ государствахъ съ противоположными интересами и формами правленія ³⁾. Въ сущности, имъ, конечно, безразличны всѣ государства и всѣ формы правленія. Но самая природа ихъ и самый характеръ ихъ дѣятельности, несомнѣнно, влечетъ ихъ, иногда безсоз-

¹⁾ *A. de Musset. Sur la naissance du comte de Paris.*

²⁾ *Id. Lettres de Dupuis et Cotonet 205. Линниченко, op. cit. 17.*

³⁾ *Э. Кей. Личность и красота 219.*

нательно, къ монархическому строю и толкаетъ ихъ на борьбу съ осуществленіемъ идей свободы и равенства, нивелирующихъ индивидуальныя различія людей и создающихъ изъ нихъ одну сплошную безличную массу. Художникъ—индивидуалистъ до мозга костей, и вотъ почему на анкету редакціи декадентскаго журнала „Эрмитажъ” въ 1893 году—объ идеальномъ общественномъ строѣ съ точки зрѣнія художника—французъ Гюгъ Ребель далъ такой знаменательный, но вовсе ужъ не столь неожиданный отвѣтъ: „Соціалистическій строй, къ которому устремляются нынѣ взоры толпы, осуществить, подъ лицемѣрнымъ знаменемъ свободы, самую страшную изъ всѣхъ когда-либо существовавшихъ тиранній: слѣпую тираннію машины, которая не разсуждаетъ и измалываетъ личность прежде, чѣмъ она успѣетъ крикнуть. Съ другой стороны, неограниченная свобода имѣла бы слѣдствіемъ власть черни, т. е. подавленіе разумныхъ большинствомъ и, во имя общаго блага, крушеніе всякой жизни, посвященной красотѣ. Поэтому, *художникъ предпочтетъ деспотизмъ одного человѣка или аристократіи.* Произволь такого рода абсолютныхъ правительствъ можетъ стать справедливостью, если освободить исключительныхъ людей отъ законовъ, писанныхъ для стада”.

Напрасно удивляются такимъ взглядамъ поэтовъ и художниковъ. Строго говоря, они въ порядкѣ вещей, и если нужно чему удивляться, такъ это лишь тому, что мы такъ мало наблюдательны и такъ упорно не хотимъ видѣть очевиднаго. Если взглядемъ въ самую сущность вопроса объ отношеніи искусства къ жизни, то подмѣтимъ здѣсь нѣчто въ высшей степени любопытное. Въ другомъ мѣстѣ¹⁾ я уже указалъ на двойственный характеръ понятія: „свобода искусства”, вытекающій изъ его

¹⁾ См. мою книгу: „Пушкинъ, какъ эстетикъ”. Кіевъ 1909, стр. 58—64.

отношенія, съ одной стороны, къ обществу, съ другой— къ государству¹⁾). Однако, въ дѣйствительности мы почти не встрѣчаемъ такого широкаго пониманія „свободы искусства“, и самый этотъ терминъ, какъ извѣстно, нерѣдко является какъ бы синонимомъ *соціального индифферентизма въ искусствѣ*. Это далеко не случайно.

Дѣло въ томъ, что государство, стѣняя свободу искусства въ своихъ собственныхъ цѣляхъ, суживая область искусства,—совершаетъ тѣмъ самымъ исключительно *отрицательную* работу. Оно исполняетъ и въ данномъ случаѣ свою обычную *политическую* роль, какъ во всѣхъ другихъ подобныхъ же случаяхъ, и искусство, какъ таковое, для него не существуетъ. Такимъ образомъ, художникъ, свободное творчество котораго подверглось стѣсненію или преслѣдованію, не имѣетъ никакого основанія относить этотъ исключительно *политическій* актъ къ своему искусству, какъ таковому, или къ себѣ, какъ художнику. Здѣсь есть лишь дѣйствіе политическаго цѣлаго, направленное противъ *политической* же единицы, какимъ бы образомъ ни проявила оно свою *политическую* (съ точки зрѣнія государства) дѣятельность. Искусство остается самимъ собой, и если свобода его нарушена, то борьба за нее выступаетъ уже далеко за предѣлы собственно искусства — на общеполитическую арену, какъ борьба за свободу вообще. Изъ всего этого ясно, что отношеніе искусства къ *государству* практический есть вопросъ *политики*, а не *эстетики*; а отношеніе художника, требующаго свободы искусства, къ государству, стѣсняющему эту свободу,—практически же, есть

¹⁾ Подъ „государствомъ“ я разумѣю здѣсь всякую вообще существующую форму общественности, защищающую извѣстный *status quo*, какъ подъ „обществомъ“ — собственно ту его часть, которая, во имя прогресса, стремится къ уничтоженію существующихъ формъ, къ измѣненію этого *status quo*. О постоянной борьбѣ между государствомъ и обществомъ говорятъ, напр. Лоренцъ фонъ-Штейнъ и Рудольфъ Гнейстъ.

вопросъ *политическихъ убѣждений* гражданина, а не *эстетическихъ воззрѣній* художника.

Но мы сдѣлаемъ еще болѣе важные выводы, если раскроемъ понятіе „свободы искусства“ въ его отношеніи къ *обществу*. Здѣсь—картина совершенно иная. Понимая важное реальное значеніе искусства, *какъ такового*, общество требуетъ отъ него, именно какъ такого исключительнаго фактора, служенія своимъ общественнымъ нуждамъ. Стѣсняя, такимъ образомъ, свободу искусства и расширяя его область въ своихъ цѣляхъ, общество беретъ на себя *положительно* задачу—сдѣлать искусство не тѣмъ, что оно есть, превратить его въ средство политической борьбы,—иными словами: лишить его эстетическаго характера и тѣмъ самымъ уничтожить самый смыслъ его существованія, какъ искусства. Здѣсь уже дѣйствіе направлено противъ искусства, какъ такового, и художника, какъ художника, и борьба за свободу искусства ведется послѣднимъ не какъ членомъ общества, а именно какъ художникомъ. Такимъ образомъ, отношеніе искусства къ *обществу*, практически, есть вопросъ *не политики, а именно эстетики*, будучи обусловленъ *исключительно эстетическими воззрѣніями* художника, *самый же вопросъ о свободѣ искусства, какъ такового, практически же, есть вопросъ объ отношеніи искусства къ обществу, а не къ государству*.

Если теперь представить себѣ положеніе искусства между двухъ огней,—съ одной стороны, между государствомъ, съ другой—обществомъ,—то не трудно будетъ опредѣлить, въ какую сторону преимущественно должны перевѣшивать художника интересы искусства. Какъ политическій дѣятель, онъ, можетъ быть, и сталъ бы на сторону общества противъ государства (хотя могло бы быть и обратное), но, *какъ художникъ*, которому прежде всего дороги интересы искусства, онъ является *естественнымъ врагомъ общества*, отнимающаго у него самое драгоценное въ жизни, *и следовательно невольнымъ союзни-*

комъ государства. Въ данномъ случаѣ то правило, что враги нашихъ враговъ—наши друзья, справедливо болѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было. Въ самомъ дѣлѣ, чего требуетъ общество отъ искусства?—Того, чтобы оно стало орудіемъ политической борьбы. Но вѣдь государство преслѣдуетъ искусство именно какъ орудіе политической борьбы!.. Правда, въ данномъ случаѣ оно не дѣлаетъ никакого различія между эстетической идеей и эстетической формой, между творчествомъ и воспріятіемъ, преслѣдуя одинаково какъ „гражданствованіе“, такъ и гражданское искусство,—но практически, въ дѣйствительности, оно преслѣдуетъ какъ разъ то, чего требуетъ отъ художника общество. Если художникъ борется съ обществомъ противъ того, чтобы изъ искусства дѣлать орудіе политической борьбы, то вѣдь и государство, съ своей стороны, дѣйствуетъ противъ того же общества—именно какъ агента политической борьбы!.. Художникъ можетъ не сочувствовать государству, но въ данномъ случаѣ, по злой ироніи судьбы, онъ дѣйствуетъ съ нимъ заодно. Свобода искусство—палка о двухъ концахъ: когда приходится бить однимъ, другой поневолѣ остается въ бездѣйствіи.

Итакъ, само *положеніе* художника, какъ такового, дѣлаетъ его какъ бы естественнымъ, хотя, быть можетъ, и невольнымъ союзникомъ государства, заставляя его примириться съ меньшимъ зломъ, ради успѣшной борьбы противъ большаго. Но и самое *существо*, самая *природа* художника, какъ такового, ведетъ его по тому же направленію. Вѣдь характерной чертой *художника*, какъ уже выяснилось, является *чисто-художественное, объективное воззрѣніе* на міръ: онъ воспринимаетъ вещи *эстетически*, „*формально*“, т. е. безъ вниманія къ ихъ сущности; для него эти вещи имѣютъ свою особую „цѣлесообразность безъ цѣли“. Ясно, что при такомъ чисто-эстетическомъ воспріятіи художнику становятся доступны всѣ стороны бытія и жизнь во всемъ ея многообра-

зи. Въ то время, какъ у обыкновеннаго человѣка вопросы настоящей минуты выдвигаются на первый планъ, поглощая порой все его сознаніе и заслоняя всѣ другіе вопросы, быть можетъ, болѣе важные и существенные,— для художника здѣсь нѣтъ предпочтенія или, вѣрнѣе, оно есть, но лишь по степени „формы“, а не сущности, тѣмъ менѣе—важности или полезности. Не ясно ли отсюда, что чѣмъ болѣе художникъ—художникъ, т. е. чѣмъ болѣе онъ является самимъ собой, тѣмъ менѣе воспримчивъ онъ къ явленіямъ настоящей минуты, тѣмъ сильнѣе его индифферентизмъ къ общественно-политической жизни... Опять-таки естественная сила вещей приводитъ его къ косвенному союзу съ государствомъ—противъ общества.

Выводы изъ всего этого очевидны. Разъ, съ одной стороны, вопросъ о „свободѣ искусства“, какъ такового, практически, есть вопросъ объ отношеніи искусства къ обществу, а отношеніе къ государству диктуется художнику исключительно его политическими убѣжденіями, какъ гражданина; разъ, съ другой стороны, и по своему положенію, и по своему существу, художникъ, *какъ таковой, естественно,* является врагомъ общества и союзникомъ государства,—значить въ дѣйствительности теорія свободы искусства не только не исключаетъ возможности для художника солидарности съ интересами государства, но она-то какъ разъ, *сама эта теорія, и обуславливаетъ въ значительной степени необходимость такой солидарности.* Дилемма: общество, или государство—можетъ существовать только для такого художника, у котораго политическія убѣжденія перевѣшиваютъ его эстетическое сознаніе, или же только до тѣхъ поръ, пока первыя перевѣшиваютъ послѣднее. Чѣмъ менѣе художникъ—художникъ, или чѣмъ менѣе достигъ онъ художественнаго совершенства, тѣмъ сильнѣе въ немъ перевѣсъ на сторонѣ политическихъ убѣжденій, тѣмъ болѣе мѣста въ его творествѣ гражданскимъ мотивамъ. Наоборотъ, чѣмъ

болѣе онъ художникъ, или чѣмъ болѣе онъ совершенствуется въ художественномъ отношеніи, тѣмъ сильнѣе въ немъ перевѣсъ на сторонѣ эстетическаго сознанія, и тѣмъ менѣе имѣютъ доступа гражданскіе мотивы въ область его творчества.

14.

„Художникъ, ты—жрецъ; искусство—великое таинство, и если твое усердіе влечетъ тебя къ творчеству, то лучъ божества освящаетъ алтарь. О, истинное присутствіе божества, свергающее въ великихъ именахъ: Винчи, Микель-Анджело, Бетховенъ, Вагнеръ. Художникъ, ты—король; искусство—настоящее королевство; когда твоя рука чертитъ совершенную линію, сами херувимы спускаются съ неба и глядятся въ твои творенія, какъ въ зеркало. Вдохновенный рисунокъ, полная души линія, прочувствованная форма, ты даешь нашимъ грезамъ воплощеніе; Самофракія и Св. Іоаннъ, Сикстинская капелла и Тайная Вечера, Парцифаль, Десятая симфонія, Notre Dame. Художникъ, ты—волшебникъ; искусство—величественное чудо, знаменующее наше безсмертіе. Кто еще сомнѣвается? Джотто трогалъ раны Св. Франциска, Св. Дѣва являлась Фра-Анджелико и Рембрандтъ созерцалъ воскрешеніе Лазаря. Абсолютная противоположность всякаго педантизма: сомнѣваются въ Моисей—является Микель-Анджело, не признаютъ Иисуса—приходитъ да Винчи. Все профанируютъ, но неизмѣнное святое искусство остается для молитвъ. О, невыразимое выспреннее величіе, вѣчно сіяющій св. Грааль, ковчегъ и реликвія, непобѣдимое знамя, всемогущее искусство, богъ-искусство, я чту тебя колѣнопреклоненный, послѣдній лучъ, нисходящій на нашу гниль”¹⁾...—Это одинъ полюсъ.

¹⁾ См. В. В. Березовскій. *Соврем. теченія въ искусствѣ*. Спб. 1899, стр. 81—82.

„Да, великій поэтъ, ты умѣешь повѣдать намъ повѣ-
рїя арабовъ, а когда могильные Джинны проносятся со
свистомъ по воздуху, твой стихъ, подобно звучной волнѣ,
передаетъ всю градацію чувствъ отъ самаго полного
спокойствїя до самаго сильнаго ужаса; чудной гармонїей
стиховъ твоихъ, гармонїей, до которой никогда досель
не возвышалось ничье искусство, ты умѣешь передавать
самые различные звуки отъ самаго легкаго дуновенїя
вѣтра до грохота грозной бури. Но когда отъ описанїя
прошлаго ты переходишь къ описанїю своихъ собствен-
ныхъ чувствъ, ты, подобно всѣмъ людямъ своего вре-
мени, не можешь ничего повѣдать намъ ни о колыбели,
ни о могилѣ. Вотъ почему твоя поэзія кажется сердцу
нашему холодной, какъ ледъ. Въ ней нѣтъ небесъ и она
оторвана отъ земли. Въ ней нѣтъ ни вѣры, ни надежды,
ни состраданїя”¹⁾...—Это другой полюсъ.

На одномъ полюсѣ—эстетизмъ, на другомъ—без-
различїе. Одно обуславливаетъ другое и оба измѣняются
въ функціональной зависимости. Высшая социальность и
высшїй эстетизмъ—двѣ непримиримыя крайности. Пер-
вая, необходимое условїе людей дѣла, отрицаетъ все
эстетическое, не совпадающее съ задачами общественно-
сти. Второй, удѣлъ великихъ художниковъ, отрицаетъ
общественность во имя идеала Красоты.

Прудонъ ненавидѣлъ эскизъ. Чеховскїй художникъ
изъ „Дома съ мезониномъ” былъ несимпатиченъ барыш-
нѣ-народницѣ: она „не любила его за то, что онъ былъ
нейзажистъ и въ своихъ картинахъ не изображалъ на-
родныхъ нуждъ”²⁾. Великія произведенїя искусства, какъ
„Борисъ Годуновъ” Пушкина, какъ „Христосъ” Иванова
не были поняты современниками, такъ какъ не отвѣча-

¹⁾ *Пьеръ Леру*. Воззванїе къ артистамъ (Виктору Гюго):
„Revue Encyclopédique” 1831 г.

²⁾ *Чеховъ* XI, 27.

ли общественнымъ идеаламъ своего времени. Наше время не далеко ушло въ этомъ отношеніи. „Восхищаться средневѣковьемъ, этой эпохой варварства и безправія—ретроградство и черносотенство”—такъ восклицали въ негодованіи въ Петербургскомъ „Литературномъ обществѣ” осенью 1907 года нѣкоторые социалисты и общественники, нападая на одного медіэвиста, осмѣливагося заговорить о красотѣ и поэзіи среднихъ вѣковъ.

Все это не удивительно. Общественная и всякая иная тенденція лишаетъ человѣка способности *здороваго* эстетическаго воспріятія. Я испыталъ справедливость этого на самомъ себѣ. Громадныхъ усилій и долгой борьбы съ самимъ собой стоило мнѣ пріучить себя смотрѣть на религіозную живопись, какъ на искусство: неприязнь ко всему религіозному, какъ результатъ школьнаго воспитанія въ духѣ обрядового благочестія, совершенно отняла у меня на время способность воспринимать *эстетически* такого рода живопись: я ея очень долго не понималъ. О подобномъ же фактѣ сообщилъ мнѣ недавно одинъ мой знакомый. По его собственнымъ словамъ, неприязнь къ Чехову за общественный индифферентизмъ писателя одно время была въ немъ настолько сильна, что онъ не только не понималъ, чтò находятъ въ немъ художественнаго, но положительно не могъ читать его безъ отвращенія. Не то же ли испытывалъ Писаревъ по отношенію къ Пушкину, котораго онъ совершенно не понималъ?. Поистинѣ, какъ говоритъ Прудонъ по поводу картинъ Делакруа и другихъ французскихъ живописцевъ, равнодушныхъ къ общественнымъ темамъ, „если зритель не одной съ нимъ политической партіи, то какую иллюзію произвелъ на него художникъ?!...”¹⁾

Итакъ, послѣдовательная общественность отрицаетъ нетенденціозное и даже двусмысленное искусство. Съ

¹⁾ Op. cit. 147.

другой стороны, какъ мы видѣли, эстетическое отноше-
 ніе къ міру дѣйствительности приводитъ къ отрицанію
 общественности. Для художника нѣтъ и не можетъ быть
 отечества, а слѣдовательно и общественныхъ интересовъ,
 общихъ съ его согражданами. „У музыканта не можетъ
 быть ни очага, ни дома,—говоритъ Ибсенъ: его умъ
 бродитъ безпокойно вокругъ, и когда его грудь поды-
 мается отъ образуемыхъ въ ней пѣсенъ, родиной у
 пѣсни является весь огромный Божій міръ”¹⁾. Такимъ
 образомъ, высшій эстетизмъ неизмѣнно ведетъ къ *созер-
 цательности*, какъ основному настроенію. Подобно Де-
 карту, истинный художникъ предпочитаетъ быть болѣе
 зрителемъ, чѣмъ актеромъ въ жизненной комедіи²⁾.
 Задача артиста, по мнѣнію Флобера, не въ томъ, чтобы
 измѣнить и улучшить условія жизни, а въ томъ, чтобы
 ее изображать³⁾. „Искусство, гласитъ манифестъ С. Ге-
 орге и Гофманстала, не для голодныхъ тѣлъ и не для
 ожирѣвшихъ душъ. Мы не озабочены мыслью о томъ,
 какъ бы улучшить социальный строй. Эта задача не вхо-
 дитъ въ область поэзіи. Надъ всѣми нашими обществен-
 ными и партійными расприами поэтъ стоитъ какъ храни-
 тель священнаго огня”⁴⁾.

Только доведя до высшей степени созерцательное
 отношеніе къ міру дѣйствительности, художникъ стано-
 вится самимъ собой. Онъ, по словамъ Оскара Уайльда,
 „идетъ съ Данте въ изгнаніе и узнаётъ, что солонъ
 хлѣбъ чужихъ и круты лѣстницы; онъ на мгновеніе
 обрѣтаетъ ясность и спокойствіе Гёте”⁵⁾. Онъ достигаетъ
 того состоянія сознанія, когда, говоря словами Шопен-
 гауэра, „уже все равно, смотрѣть ли изъ темницы или

1) *Ибсенъ*. „Куропатка въ Юстедаль”.

2) *Descartes*. Discours de la méthode.

3) *Cassagne*. La théorie de l'art pour l'art, 136.

4) *Blätter für die Kunst*.

5) *De profundis* 68.

изъ дворца на заходящее солнце" ¹⁾. Это и есть высшая объективность, которая возможна именно только при абсолютной созерцательности. Не даромъ въ античномъ мѣрѣ идеаломъ философскаго отношенія къ міру дѣйствительности считалась жизнь созерцательная, понимаемая какъ полный социальный и моральный абсентизмъ, какъ совершенное равнодушіе къ общежитію и къ связанной съ нимъ практической философій. Кто слѣдуетъ этому идеалу, тотъ, по понятію древности, презрѣвъ „все человѣческое и низшее" (Цицеронъ), „перешагнувъ видимое, созерцаетъ божественное и небесное" (Исидоръ Испанскій). „Съ точки зрѣнія такого идеала, говоритъ Е. В. Спекторскій въ „Очеркахъ по философій общественныхъ наукъ", нежеланіе или неумѣніе отрѣшиться отъ житейскихъ попеченій представлялось чѣмъ-то чрезвычайно жалкимъ и презрѣннымъ: *o quam contempta res est homo, nisi supra humana surrexit!*—восклицалъ Сенека въ предисловіи къ своимъ „Проблемамъ природы" ²⁾. Не даромъ и въ христіанскомъ представленіи небесное блаженство представлялось всегда какъ *созерцаніе* Бога и Его величія, ибо „нѣтъ никакой другой дѣятельности сознанія, которая бы въ такой мѣрѣ, какъ чистое созерцаніе, отодвигала на задній планъ все эгоистическое" ³⁾.

И не трудно понять, что такая высшая объективность, обусловливаемая созерцательнымъ отношеніемъ къ жизни, есть въ одно и то же время—добродѣтель

¹⁾ Мѣръ какъ воля 236. Ср. *Silvio Pellico, Le mie prigioni* VII: „Governiamo l'immaginativa e staremo bene quasi dappertutto. Un giorno è presto passato, e quando la sera uno si mette a letto senza fame e senza acuti dolori, che importa se quel letto è piuttosto fra mura che si chiamino prigione, o fra mura che si chiamino casa o palazzo?.."

²⁾ Е. Спекторскій. Очерки по философій общест. наукъ I, 19—20.

³⁾ Гроосъ. Введеніе въ эстетику 33.

для художника и порокъ для гражданина-общественника. Не трудно понять, что одно находится въ причинной зависимости отъ другого, одно, такъ сказать, покупается другимъ. Аномалии Альфиери-человѣка, по словамъ его изслѣдователей, „являются сильнѣйшимъ коэффициентомъ въ образованіи его художественной души”¹⁾. „Прелесть зайца заключается именно въ его слабости и пугливости”,—говоритъ Брандесъ въ оправданіе недостатковъ Андерсена, какъ человѣка и гражданина: „все обусловливается тѣмъ, что онъ исключительно то, что онъ есть: не ученый, не мыслитель, не вождь, не боець, а исключительно поэтъ”. Геніальная натура, поясняетъ критикъ,—органически связанное цѣлое; слабость ея въ одномъ пунктѣ обусловливаетъ ея силу въ другомъ; развитіе одной способности дѣйствуетъ задерживающимъ образомъ на развитіе другой, и невозможно сдѣлать какое-либо измѣненіе въ одномъ отношеніи, не производя полного измѣненія и разстройства въ цѣломъ механизмѣ. Можно желать, чтобы то или другое было иначе, но можно понять безъ затрудненій, что такъ оно должно быть”²⁾.

Когда одинъ докторъ уговаривалъ Эдиссона, который почти не слышитъ на правое ухо, полечиться, обѣщая его вылечить, знаменитый изобрѣтатель отказался: „Я боюсь, что это вамъ удастся—сказалъ онъ. Подумайте, сколько мнѣ тогда придется услышать такого, что меня вовсе не интересуетъ! Я предпочитаю оставаться глухимъ, потому что это имѣетъ свою хорошую сторону”³⁾. То же самое, въ сущности, могъ бы отвѣтить и любой художникъ нашимъ докторамъ отъ политики на

1) *D-re Anonini e L. Cognetti de Martiis. Vittorio Alfieri. Studi psicologici* 8.

2) *Брандесъ II*, 193—194.

3) *P. A. Jones. Эдиссонъ-изобрѣтатель. „Новое Время”* (Прилож.) № 11537, 26 апр. 1908.

предложеніе полечиться отъ гражданскихъ пороковъ. Каждому свое! „Однѣ и тѣ же вещи, училъ мудрецъ древности Сократъ,—хороши и дурны. Часто вѣдь то, что хорошо противъ лихорадки, дурно противъ голода; часто также то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бѣга и, наоборотъ, то, что прекрасно для бѣга, безобразно для борьбы. Все хорошо и прекрасно по отношенію къ тому, для чего хорошо приспособлено, и все дурно и безобразно по отношенію къ тому, для чего дурно приспособлено”¹⁾. Вотъ почему этотъ глубокой мыслитель каждаго наставлялъ относительно той „добродѣтели”, которая, соотвѣтственно его профессіи, должна быть присуща ему одному и никому другому: художника Паррасія наставлялъ относительно „добродѣтели” художнической, ваятеля Клитона, оружейнаго мастера Пистія—относительно ихъ специальныхъ „добродѣтелей”. А падшей женщинѣ Феодотѣ онъ преподавалъ настолько практичныя указанія относительно ея профессиональной „добродѣтели”, что благодарная гетера полушутя, полусерьезно просила его о сотрудничествѣ въ охотѣ за добычей”²⁾.

Справедливо говоритъ Шопенгауэръ, что всѣмъ, чѣмъ занимаются не ради самаго предмета, занимаются только на половицу и истиннаго превосходства между всякаго рода произведеніями можетъ достигнуть только то, что было выполнено ради него самого, а не какъ средство для дальнѣйшихъ цѣлей³⁾; отдаться же предмету съ полной серьезностью можетъ только тотъ, кто занимается соn amore, ради самаго предмета, изъ любви къ нему: только такіе люди производили всегда самое великое, а не наемники⁴⁾.

¹⁾ *Хенорн*. *Memorabilia* III, 1—7, 8.

²⁾ *Спекторскій*, *op. cit.* 23.

³⁾ *Шопенгауэръ*. *Афоризмы и максимы* 293.

⁴⁾ *Id.* 295.

„Поэтъ, замѣчаетъ Готье, что бы тамъ ни говорили,—работникъ. Онъ не долженъ быть умнѣ простаго работника и исполнять другое ремесло, кромѣ собственнаго; въ противномъ случаѣ — онъ будетъ плохо работать“. А ремесло поэта, какъ всякаго художника, заключается въ его искусствѣ и ни въ чемъ иномъ. Для этого „ремесла“ художникъ долженъ забыть все, чего бы это ему ни стоило, и если онъ великій художникъ, то онъ такъ и поступитъ, не взирая ни на что. Въ этомъ и заключается его „добродѣтель“, какъ художника. Выбора тутъ быть не можетъ. „Что-нибудь одно, говорилъ Крамской: или онъ, талантъ вашъ,—или вы, человекъ. Убейте въ себѣ человека—получится художникъ; погубитесь за человекомъ, полагая, что талантъ не уйдетъ, и онъ уйдетъ навѣрное. Поэтому-то, когда, почти передъ смертью, онъ заподозрѣлъ въ дочери талантъ къ живописи, онъ испугался,—испугался того, что „опять личная жизнь грозитъ превратиться въ трагедію“¹⁾.

„Все, чего я достигъ, говоритъ Ибсенъ въ „Сольнесѣ“, когда дѣйствовалъ, строилъ, созидалъ, вся та красота, уютность, весь тотъ спокойный комфортъ, все то возвышенное также... все это я долженъ былъ завѣшивать. За все платить. Не деньгами, нѣтъ. Но человѣческимъ счастьемъ. И не только моимъ счастьемъ. Но и счастьемъ другихъ.—Этою цѣной куплено было мое положеніе художника“. Таковъ неизбѣжный удѣлъ великаго жреца искусства. Въ этомъ его трагедія!.. „Исканіе величайшаго, какъ говоритъ Обстфельдеръ въ прочувствованномъ стихотвореніи въ прозѣ, посвященномъ Рембрандту, отъединяетъ человека отъ земли, отъ времени, отъ современниковъ и прямо толкаетъ его на борьбу съ самой человѣческой жизнью и съ обществомъ. Только такую цѣной произведенія великихъ художни-

¹⁾ Письмо къ Н. А. Бѣлоголовому 17 янв. 1886. Спб. стр. 557.

ковъ приобрѣтаютъ свою непреходящую цѣнность для всякой эпохи, несвязанную съ временемъ и мѣстомъ" ¹⁾).

15.

Исслѣдователи, занимавшіеся психологіей художественнаго творчества, единогласно отмѣчаютъ одно характерное свойство художника, отличающее его отъ обыкновеннаго человѣка. По мнѣнію Шопенгауэра, оно заключается въ томъ, что художникъ относится къ міру дѣйствительности „болѣе познавательны, чѣмъ страдательны" ²⁾). Это—то свойство, которое выше мы назвали „созерцательностью" и которымъ мы объяснили другое свойство художника—присущую ему объективность.

Не слѣдуетъ, однако, думать, что эта послѣдняя всѣмъ художникамъ свойственна въ одинаковой мѣрѣ. Какъ созерцательность, такъ и обусловливаемая ею объективность, могутъ имѣть различныя степени, но несомнѣнно, что именно въ зависимости отъ высоты степени той и другой находится наша оцѣнка художника. Чѣмъ болѣе свойственна художнику созерцательность, а слѣдовательно и объективность, тѣмъ болѣе онъ художникъ и тѣмъ выше ставимъ мы его, какъ художника. Наоборотъ, чѣмъ менѣе онъ способенъ къ созерцательности, а слѣдовательно и къ объективности, тѣмъ менѣе онъ художникъ и тѣмъ болѣе, стало быть, онъ приближается къ намъ, обыкновеннымъ смертнымъ. Подобно намъ, субъективный художникъ воспринимаетъ дѣйствительность, въ противоположность объективному, великому художнику, „болѣе страдательно, чѣмъ познавательно", и такимъ образомъ самый существенный, самый необ-

¹⁾ Э. Кей. Личность и красота 216.

²⁾ Міръ какъ воля 250.

ходимый признакъ художника доведенъ въ немъ до minimum'a. Это именно и отмѣчаетъ Гюйо, утверждая, что „различіе между объективными и субъективными геніями сводится къ различію воображенія и чувствительности“: у однихъ, по его мнѣнію, преобладаетъ *воображеніе*, у другихъ—*чувствительность*¹⁾.

Приблизительно къ тому же выводу приводятъ и разсужденія Овсяннико-Куликовскаго о наблюдательномъ и экспериментальномъ методахъ въ искусствѣ. „Если девизомъ эксперимента въ искусствѣ, говоритъ онъ, могутъ служить слова: *мыслить и страдать*, то девизомъ творчества наблюдательнаго можно бы избрать только первое изъ этихъ словъ: *мыслить*... Мы въ нашемъ обыденно-художественномъ мышленіи являемся по преимуществу *экспериментаторами*, а не *наблюдателями*, и эти наши опыты характеризуются произвольностью, случайностью, односторонностью и негуманностью”²⁾. Нѣтъ нужды, что здѣсь у проф. Овсяннико-Куликовскаго можно усмотрѣть нѣкоторое противорѣчіе. Вѣдь *гуманность* какъ разъ-то и составляетъ признакъ *экспериментальнаго* творчества („мыслить и страдать”), въ противоположность *наблюдательному* (только „мыслить”), потому и *негуманному*, что оно *многосторонне*. Фактъ тотъ, что, слѣдуя Тургеневу, Овсяннико-Куликовскій настаиваетъ на различеніи двухъ пріемовъ въ художественномъ творствѣ: „Пушкинскаго” и „Гоголевскаго”, характеризуя первый какъ методъ наблюдательный, второй—какъ экспериментальный. А Тургеневъ именно и квалифицировалъ „Пушкинскій элементъ, въ противовѣсіе Гоголевскому”, какъ „стремленіе къ безпристрастію и къ истинѣ всецѣлой”, считая такой родъ творчества „объективнымъ”, по преимуществу. Это и есть „*многосторонность*”;

¹⁾ Гюйо. Иск. съ соц. точки зр. 62.

²⁾ Вопросы теорія и псих. творч. I, 116.

характеризующая „наблюдательный методъ” въ художественномъ творествѣ, при которомъ художникъ только *мыслитъ*, но не страдаетъ.

Мы видимъ, что и Шопенгауэръ, и Гюйо, и Овсяннико-Куликовскій, въ сущности, говорятъ объ одномъ и томъ же и даже чуть ли не въ тѣхъ же самыхъ выраженіяхъ. И мы приходимъ къ слѣдующимъ заключеніямъ. Художникъ отличается отъ обыкновеннаго человѣка тѣмъ, что онъ воспринимаетъ явленія дѣйствительности болѣе познавательно, чѣмъ страдательно, иными словами—созерцательно, а не чувствительно, объективно, а не субъективно. Абсолютной познавательности, созерцательности и объективности, какъ абсолютной страдательности, чувствительности и субъективности, конечно, нѣтъ и быть не можетъ: есть лишь различныя ихъ степени. Но высшей степени эта познавательность, созерцательность и объективность достигаетъ у великихъ гениевъ-художниковъ, какъ высшая степень страдательности, чувствительности, субъективности—свойственна, по преимуществу, обыкновенному, рядовому человѣку.

Между гениальнымъ художникомъ и обыкновеннымъ человѣкомъ есть промежуточная стадія, которую принято называть „субъективнымъ художникомъ”. Различіе между послѣднимъ и гениальнымъ художникомъ—въ томъ, что въ немъ страдательность, чувствительность, субъективность представлены сильнѣе, какъ различіе между нимъ же и обыкновеннымъ человѣкомъ—въ томъ, что въ немъ представлены сильнѣе познавательность, созерцательность и объективность. Однимъ словомъ, критерій величія художника можно опредѣлить отношеніемъ, дробью, въ которой числителемъ является познавательность, созерцательность, объективность, а знаменателемъ—страдательность, чувствительность, субъективность:

$$\text{художникъ} = \frac{\text{познавательность, созерцательность, объективность}}{\text{страдательность, чувствительность, субъективность}}$$

При увеличеніи числителя и уменьшеніи знаменателя дробь будетъ возрастать, и обратно. Если числитель предположить равнымъ нулю, то и дробь должна обратиться въ ту же величину, т. е. въ этомъ случаѣ мы имѣемъ уже не художника, а идеальнаго, такъ сказать, чистаго „существователя“, абсолютно лишеннаго всякаго эстетическаго чувства, чего, какъ извѣстно, въ дѣйствительности не бываетъ. Наоборотъ, если бы можно было предположить равнымъ нулю знаменатель, то въ этомъ случаѣ дробь дала бы безконечно большую величину (∞), иными словами, мы имѣли бы здѣсь идеальнаго художника, въ его чистомъ видѣ, абсолютно лишеннаго способности относиться къ жизни „человѣчески“: это былъ бы величайшій художникъ, какого только можетъ представить себѣ нашъ умъ.

Но если такой художникъ можетъ существовать только какъ абстракція, ничто не мѣшаетъ намъ представить себѣ такое отношеніе предположенной нами дроби, въ которомъ знаменатель, не будучи равенъ нулю, все же приближался бы къ нему. Тогда-то передъ нами и будетъ тотъ великій гений-художникъ, въ которомъ, какъ въ Пушкинѣ, будетъ „все уравновѣшено“¹⁾, потому что въ немъ познавательность будетъ значительно преобладать надъ страдательностью, созерцательность надъ чувствительностью, объективность надъ субъективностью. Это будетъ художникъ, который больше мыслить, чѣмъ страдаетъ, больше воображаетъ, чѣмъ чувствуетъ, т. е. воспринимаетъ дѣйствительность, по преимуществу, эстетически, отъ чего онъ выигрываетъ какъ художникъ, но проигрываетъ какъ человѣкъ. Въ его объективности и многосторонности—его сила и слабость, ибо высшая объективность, высшая многосторонность есть уже антиобщественность: это, говоря словами Тегнера,—та муд-

1) Слова Гоголя.

рость, которая состоитъ въ томъ, чтобы все болѣе и болѣе превращаться въ черепаху.

Такой именно художникъ въ лицѣ Джуліо представленъ въ діалогѣ П. Л. Лаврова: „Кому принадлежитъ будущее?“ Одинъ изъ участниковъ діалога, представитель науки, называющійся здѣсь Профессоромъ, читаетъ своимъ собесѣдникамъ критическую статью анонимнаго „знатока искусства“, написанную по поводу смерти художника Джуліо. Въ посмертномъ письмѣ Джуліо начинается съ своей характеристики¹⁾. Онъ безконечно воспримчивъ и многостороненъ; у него нѣтъ пристрастій, потому что всякая чужая страсть заражаетъ его сходнымъ чувствомъ; въ извѣстномъ смыслѣ онъ безразличенъ, но это только потому, что подъ этимъ безразличіемъ бьется живая симпатія ко *всякому* сильному проявленію жизни. Это свойство Джуліо считаетъ характернымъ для всякаго художника. „Я одинъ изъ васъ—напоминаетъ онъ старымъ товарищамъ-ученикамъ, такъ далеко разошедшимся въ разныя стороны,—никого изъ васъ не ненавидѣлъ, ни съ кѣмъ изъ васъ не боролся и теперь, въ послѣднія минуты жизни, съ теплою любовью отношусь къ каждому изъ васъ. Я съ наслажденіемъ слушалъ и могучую научную логику Профессора, и пламенную религіозную проповѣдь Инквизитора, и тонкія политическія соображенія Барона, и широкія финансовыя комбинаціи Картежника, и грозный революціонный призывъ Бабефа“...

„Для меня все полно жизни и прелести, потому что я одинъ изъ васъ вижу живую, вѣчно прекрасную сторону того, что для васъ самихъ есть лишь преходящее

¹⁾ Къ сожалѣнію, я нигдѣ не могъ достать этого діалога и принужденъ воспользоваться имъ въ томъ видѣ, въ какомъ (въ изложеніи и отрывкахъ) онъ приводится въ статьѣ А. Г. Горифельда: „Будущее искусства“—„Вопросы теоріи и псих. творчества“ томъ II, вып. 2, Спб. 1910, стр. 142—156.

средство для далекой цѣли. Когда я плакалъ при звукахъ органа и ждалъ чуда св. Януарія вмѣстѣ со всѣмъ трепещущимъ народомъ, я понималъ величіе религіи настолько же, какъ понималъ величіе революцій въ минуту, когда стоялъ съ Бабефомъ на баррикадѣ подъ краснымъ знаменемъ, и подъ ногами моими хрустѣла кукла мадонны, брошенная на баррикаду рядомъ съ бочками изъ сосѣдняго погреба. Я съ замираніемъ сердца и съ наслажденіемъ слѣдилъ за успѣхами сыщиковъ Барона, когда они разыскивали радикаловъ, и съ такимъ же наслажденіемъ, съ такимъ же замираніемъ сердца ждалъ, чтобы удался опытъ профессора, чтобы мертвая жидкость закипѣла бактеріями и монадами; съ такимъ же наслажденіемъ и замираніемъ сердца я стоялъ подлѣ Картежника на биржѣ и слѣдилъ за выигрывавшими милліоны отъ одной телеграммы, за блѣдностью разорвавшихся спекуляторовъ.... Что мнѣ ваши цѣли? что мнѣ все далекое, отвлеченное? Жизнь не въ этомъ: она въ стройной формѣ настоящей минуты, въ патетическомъ потрясеніи, что бы ни скрывалось подъ этою формой. Все проходитъ, смѣшается, умираетъ. Безсмертно лишь то, что схвачено искусствомъ, что оно обезсмертило. И безсмертно оно *только* потому, что прекрасно, художественно схвачено. Содержаніе, идеи, нравственныя цѣли жизни, научная система — все дребедень. Живетъ и можетъ жить только искусство, потому что оно безсмертно и даетъ безсмертіе. Оно одно—все примиряетъ и все оживляетъ. Внѣ его одна пошлость и мелочность. Но чего оно коснется, то живо навѣки, и я каждому изъ васъ доказалъ это”.

Джуліо рассказываетъ далѣе о своихъ картинахъ. Онъ проникся религіознымъ экстазомъ и написалъ Христа, отрекающагося отъ матери и братьевъ,—и сила этого изображенія была такъ велика, что, по словамъ католическаго изувѣра, *этотъ* Христосъ долженъ быть въ кельѣ каждаго монаха: „въ его взглядѣ, въ его движе-

ній аскетъ долженъ черпать силу убить всё привязанности, всё человѣческія чувства и связи на алтарѣ религіи, которая не должна знать ничего человѣческаго". Затѣмъ Джуліо, увлекшись рациональнымъ истолкованіемъ личности Спасителя, благодаря своей громадной способности перевоплощенія, изобразилъ съ такою же силой минуту, когда Христосъ воображаетъ себя Мессіей—и представитель науки долженъ былъ признать, что „для психіатра это была драгоцѣннѣйшая иллюстрація помѣшательства религіознаго визионера и идіотическаго вѣрованія неразвитыхъ послѣдователей его",—и профессоръ включилъ снимокъ съ этой замѣчательной картины въ свое изслѣдованіе о „Генезисѣ человѣческихъ заблужденій".

Съ той же мимикріей Джуліо отнесся въ своемъ творествѣ къ вопросамъ политическимъ и социальнымъ. Какъ только дѣло коснется какого-либо изъ громадныхъ историческихъ вопросовъ, раздѣляющихъ человѣчество на два противныхъ лагеря, Джуліо пишетъ парныя картины, гдѣ воплощаетъ съ одинаковымъ мастерствомъ и могуществомъ діаметрально противоположныя точки зрѣнія. Идетъ борьба между деспотіей и народовластіемъ—Джуліо изобразилъ на одной картинѣ Людовика XIV въ то мгновеніе, когда монархъ произноситъ свое—„государство—это я". „И зритель долженъ былъ признаться, что всё эти опытные, ученые, заслуженные, почтенные, но обыкновенные люди, къ которымъ обращена гордая рѣчь короля, суть низшія, ничтожныя существа передъ личностью монарха, просвѣтленнаго величіемъ своего сана, какъ бы обоготвореннаго искусствомъ". На другой картинѣ онъ изобразилъ сентябрьскіе дни 1792 года: „и всякій зритель сознавалъ въ кровавыхъ безпощадныхъ палачахъ не представителей минутной страсти, временнаго взрыва, а мстителей за нѣсколько вѣковъ народнаго страданія, воплощеніе исторической заслуженной казни надъ гнилымъ, себялюбивымъ и бессмысленнымъ ми-

ромъ; беззащитныя, гибнуція жертвы стали подъ его кистью наглядными представителями отжившаго прошедшаго, того развращеннаго дворянства и духовенства, которыя сами погубили себя своимъ эгоизмомъ и своею ограниченностью. Для всемогущаго искусства одинаково удобенъ и одинаково нагляденъ былъ апофеозъ деспотической монархіи и кровавой народной революціи”.

Съ той же многосторонностью подошелъ Джуліо и къ соціальному вопросу. Онъ нарисовалъ двѣ акварели— и на каждой одну и ту же пару: фабриканта и поденщика. „Это были одни и тѣ же лица, почти въ томъ же положеніи; но нѣсколько штриховъ—и картинки составляли поразительный антитезъ. Съ одной стороны, передъ вами былъ представитель энергичной интеллигенціи, развитого человѣчества, рядомъ съ тупымъ идиотомъ, который безъ мысли перваго остался бы вѣчно въ доисторическомъ періодъ развитія; передъ вами былъ естественный повелитель и руководитель рядомъ съ человѣкомъ, обреченнымъ самою природою на вѣчное подчиненіе. Съ другой стороны, вы имѣли вырождающійся, испорченный типъ эксплуататора, живущаго чужимъ умомъ, чужимъ трудомъ, и передъ нимъ былъ представитель труда, подавленный исторіей, но выработавшій въ вѣчной борьбѣ здоровую мысль и энергическую ненависть къ своему врагу; вы говорили себѣ: это—отживающій міръ, который обреченъ на скорую гибель, и гибель его придетъ отсюда, отъ этого умнаго, озлобленнаго человѣка, который такъ спокойно смотритъ на своего плута-патрона, но потому лишь, что готовится нанести ему смертельный ударъ. Весь соціальный вопросъ, надъ которымъ такъ бьются мои друзья Картежникъ и Бабефъ, былъ рѣшенъ мною въ этихъ двухъ аквареляхъ въ нѣсколько минутъ, рѣшенъ по произволу въ ту или другую сторону, потому что искусство господствуетъ надъ всѣмъ, повелѣваетъ всѣмъ, по произволу, по прихоти минуты возвеличиваетъ и унижаетъ; внѣ его все

мелко, ничтожно, мертво. Вънѣ его нѣтъ жизни, нѣтъ истины, нѣтъ нравственности. Оно одно даетъ жизнь, одно—создаетъ истину, создаетъ нравственность”.

„Религія, философскія міросозерцанія, нравственныя и соціальныя ученія, научныя теоріи одна за другой являются на историческомъ горизонтѣ, чтобы жить эфемерною жизнью минуты, чтобы дѣти смѣялись надъ тѣмъ, изъ-за чего страдали и боролись ихъ отцы, чтобы потомки забыли даже смыслъ словъ, когда-то имѣвшихъ историческое значеніе. Всякое содержаніе, теоретическое и практическое, есть прахъ земли, навѣянный сегодняшнимъ вѣтромъ въ громадную гору и завтра разсѣянный другимъ вѣтромъ безъ слѣда. Поэтому ни одно ученіе, ни одно практическое стремленіе не имѣетъ будущаго”... „Реальный Христосъ могъ быть или не быть; все равно: онъ живетъ, какъ божественный типъ въ изображеніи вѣрующаго, какъ типъ психопата въ мысли ученаго, и *лишь творчество искусства дало ему эту жизнь*... Одно искусство, всесильное всегда и вездѣ, могло изобразить одну и ту же личность богомъ для фанатика и помѣшаннымъ для ученаго реалиста”.

Искусство „можетъ по своей волѣ воплотить въ очевидность какую угодно идею, какое угодно нравственное или политическое стремленіе”; оно—„господинъ борющихся партій”. Надъ политикой, религіей, наукой, борьбой за свободу, надъ всѣмъ этимъ препирательствомъ изъ-за пустяковъ „далеко и высоко стоитъ область, гдѣ все это примирено, потому что все изъ нея лишь черпаетъ свою силу: это—область эстетической формы, область художественнаго патетизма, область искусства. Религія и наука—пустыя слова внѣ соответственнаго патетическаго настроенія. Искусство оживитъ своимъ дыханіемъ религіозные типы, и за ними идутъ народы на побѣды и на гибель. Искусство отхлынуло отъ этихъ типовъ, и религія обратилась въ бессмысленныя дѣтскія побасенки. Научная истина открыта, но безсильна, пока

ученый не нашелъ той формы, въ которой истина станетъ убѣдительною для общества, пока общество не выработало въ себѣ того настроенія, въ которомъ оно способно воспринять и усвоить научное убѣжденіе". Такъ называемыя нравственныя, соціальныя и политическія истины „становятся истинами, становятся движущими историческими силами, когда талантливый ораторъ или публицистъ воплотитъ ихъ въ краснорѣчивое слово, въ ѣдкую статью; когда художникъ-поэтъ, скульпторъ или живописецъ создастъ изъ нихъ безсмертный типъ, когда художникъ-историкъ поставитъ ихъ представителей, какъ безсмертныя цѣльныя личности, на поклоненіе потомства. Пока не совершился надъ идеями этотъ процессъ художественнаго преображенія, до тѣхъ поръ онѣ вовсе не историческія силы, а пустая болтовня, посмѣшище для толпы, предметъ поруганія для руководителей мысли".

„Пройдутъ вѣка, улягутся страсти. Вымрутъ послѣдователи всѣхъ вашихъ ученій, борцы всѣхъ вашихъ партій. Зѣвая, будетъ перелистывать читатель будущаго поколѣнія устарѣлую проповѣдь Инквизитора, выдохшуюся рѣчь Бабефа на рабочемъ митингѣ; зѣвая, вспомнитъ законы, открытые Профессоромъ, и давно поглощенные другими, болѣе общими законами, или политическія комбинаціи Барона, финансовыя хитросплетенія Картежника, такъ какъ все это будетъ дѣтскою забавою для людей будущихъ поколѣній"... „Будущее принадлежитъ тому, что безсмертно, а безсмертна лишь неумирающая прекрасная форма". Оттого, по убѣжденію Джуліо, умрутъ его „идейныя" картины вмѣстѣ съ идеями, въ нихъ воплощенными, и среди всѣхъ его картинъ, которыми восхищались и которыя ругали, изъ-за которыхъ писали томы полемическихъ изслѣдованій, останется безсмертною лишь одна небольшая картинка, которую онъ никому не продалъ, которая виситъ въ его спальнѣ надъ кроватью, и, смотря на которую, онъ собирается умереть.

Съ нея онъ не снималъ и не давалъ снимать копій, потому что считалъ это профанаціей; она „могла ему удасться разъ и не болѣе, и никому въ мірѣ не удасться”. Онъ и не показывалъ этой картинки никому, кромѣ тѣхъ художниковъ, которыхъ ставить всего выше, и тѣ, которые видѣли, должны были сознаться, что это—верхъ художественнаго совершенства. „Что же въ этой картинкѣ? Да ничего. Этудь спящей женщины, гдѣ изъ-подъ шелкового одѣяла видна часть спины, закинута за шею рука, да бѣлокуроый локонъ... И только. Но что за формы. Что за отдѣлка. Здѣсь безсмертіе. Это совершенство формы и уловилъ однажды и только однажды. Пройдутъ вѣка, пройдутъ сотни поколѣній, но этимъ будетъ такъ же восхищаться художественно-развитой человѣкъ, какъ восхищается теперь, какъ восхищался я, когда, положивъ кисть, въ первую минуту, посмотрѣлъ на свое произведеніе. Да, это—вѣчно, вѣчно”... „Форма, форма. Повѣрьте, друзья, бросьте всѣ ваши столкновенія, споры, борьбы; ищите одного—прекрасной формы въ словѣ, въ выраженіи, въ жизни. Она все преображаетъ, все примиряетъ, царствуетъ надъ всѣмъ. Все пройдетъ, но она одна не пройдетъ, и потому ей, только ей, изящной, вѣчной, принадлежитъ будущее. Будущее не можетъ принадлежать ничему, что не завоевало себѣ вѣчной жизни. Будущее принадлежитъ безсмертнымъ созданіямъ искусства, и имъ однимъ”...

А. Г. Горнфельдъ, давая оцѣнку, со своей точки зрѣнія, міросозерцанію Джуліо, относится къ нему совершенно отрицательно. „Мы можемъ вѣрить пылкимъ признаніямъ сенситивнаго Джуліо,—говоритъ онъ,—но никакъ не рѣшимся признать это необыкновенное, активное и въ догматъ возведенное безразличіе удѣломъ всякаго художника. Преувеличенное изображеніе Джуліо напоминаетъ просто каррикатуру на эстетическую восприимчивость артиста. Да, художникъ широкъ и подчасъ способенъ оцѣнить правду въ діаметрально противополо-

ложныхъ тенденціяхъ; да, эстетическій восторгъ въ извѣстной степени способенъ вытолкнуть на время другія чувства. Но „слѣдить съ наслажденіемъ за успѣхами сыщиковъ” человекъ, имѣ не сочувствующій, можетъ въ такой же мѣрѣ, какъ восторгаться удивительной художественной мѣткостью выстрѣла, убившаго его ребенка. Есть предѣлы, за которыми эстетика становится смѣшна, ибо отрицаетъ себя. Надо ли къ тому же напоминать, что, если даже есть такіе художники, какъ Джуліо, какъ Верещагинъ, не безъ эстетическаго кокетства рассказывавшій, какъ по его просьбѣ повѣсили двухъ турокъ,— то есть и такіе, какъ полный дѣятельной любви Успенскій, или Достоевскій, ненавидѣвшій не слишкомъ мало, а слишкомъ много. Дурно ли это отразилось на ихъ искусствѣ? Сдѣлало ли менѣе „истинными” художниками? Такого дѣленія не знаетъ теорія искусства”¹⁾.

Намъ незначѣтъ вновь останавливаться на вопросѣ о томъ, является ли безразличіе удѣломъ *всякаго* художника. Джуліо—вовсе не карриатура, но лишь высшая степень эстетическаго отношенія къ дѣйствительности, характеризующая величайшихъ художниковъ. Достаточно вспомнить Леонардо да Винчи, чтобы перестать удивляться Джуліо: живой Леонардо гораздо болѣе „невѣроятенъ”, нежели фантастическій образъ, созданный Лавровымъ, и посмертное письмо Джуліо блѣднѣетъ передъ послѣднимъ урокомъ Леонардо въ его Миланской Академіи въ 1499 г., возстановленнымъ геніальной фантазіей Пеладана на основаніи подлиннаго ученія величайшаго въ мірѣ художника²⁾. Вопреки мнѣнію Горьфельда, теорія искусства теперь уже знаетъ дѣленіе художниковъ на болѣе истинныхъ и менѣе истинныхъ: и пол-

¹⁾ Op. cit. 146.

²⁾ *Peladan. La dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan (1499). Paris 1904.*

ный дѣятельной любви Успенскій, и ненавидѣвшій слишкомъ много Достоевскій нашли свое почетное мѣсто въ исторіи мірового творчества, но слишкомъ ясно, что мѣсто это неизмѣримо скромнѣе того, какое занимаютъ Леонардо, Шекспиръ, Пушкинъ или Гёте,—и это потому, что послѣдніе, какъ и фантастическій Джулио, гораздо болѣе отвѣчаютъ идеалу художника, какъ таковаго, полнѣе выражаютъ основную сущность его загадочной и съ виду противорѣчивой природы.

16.

Когда художникъ достигъ высшаго проявленія своего внутренняго „я“, онъ поднялся на ту высоту, на которой у обыкновеннаго человѣка кружится голова, но гдѣ великому художнику дышется вольно и легко, ибо тутъ онъ въ своей атмосферѣ, отсюда ему открывается весь Божій міръ во всей его безконечности и во всемъ его многообразіи. На этой высотѣ онъ вполне обрѣтаетъ свою духовную свободу и уже не испытываетъ искушенія вмѣшаться въ толчею жизни, но только *созерцаетъ*, свободный отъ всякихъ желаній. Это—та головокружительная высота эстетическаго созерцанія, о которой говоритъ древній поэтъ Лукрецій: „Когда вѣтры бѣшуютъ на морѣ и вздымаютъ огромныя волны, пріятно смотрѣть съ берега на великую опасность другого; не потому, что мученія другого составляютъ для насъ отрадное удовольствіе, но потому, что пріятно созерцать бѣдствія, отъ которыхъ мы сами свободны. Пріятно также смотрѣть на великую битву, устроенную на полѣ, и самому не принимать участія въ опасности. Но ничего нѣтъ пріятнѣе, какъ жить въ свѣтлыхъ и хорошо укрѣпленныхъ храмахъ, какіе воздвигла наука мудрѣйшахъ изъ смертныхъ: съ ихъ высоты ты можешь созерцать,

какъ люди бродятъ туда и сюда и, блуждая, ищутъ пути жизни; можешь видѣть, какъ они состязаются талантами, спорятъ о знатности, ночи и дни проводятъ въ трудѣ непрерывномъ, стараясь достигнуть власти и выспшихъ богатствъ" 1).

Взойти на эту высоту—таковъ долгъ художника, желающаго быть самимъ собой. Быть собой не такъ-то просто. „Какъ трагично,—замѣчаетъ Уайльдъ,—что столь немногимъ людямъ удается раньше смерти „овладѣть своей душой“. Эмерсонъ говоритъ: „ничто такъ рѣдко не встрѣчается у людей, какъ самостоятельный поступокъ воли“. Это совершенная правда. Большинство людей—не они сами. Ихъ мысли—мнѣнія другихъ людей, ихъ жизнь подражаніе, ихъ страсти—цитата“. Когда Перъ Гинтъ спрашиваетъ у призрака: „Кто ты?“—призракъ отвѣчаетъ ему: „Я—самъ: можешь ли ты сказать то же о себѣ?!" И Брандъ глубоко правъ, когда говорить:

„Будь

Чѣмъ хочешь ты, но будь вполне; будь цѣльнымъ,
Не половинчатымъ, не раздробленнымъ!

Вахтангъ, силенъ—понятный, цѣльный образъ,
Но пьяница—карикатура лишь..."

Какая мораль вытекаетъ отсюда для художника?—Единственная: будь вполне художникомъ, будь Джуліо. По Горнфельду, выходитъ, что Джуліо—карикатура, а по Ибсену—совсѣмъ напротивъ: Джуліо это—цѣльный образъ художника; художникъ же, не имѣющій смѣлости быть самимъ собой,—жалкая карикатура. Нужно много мужества, чтобы сказать себѣ, подобно Петеру Альтенбергу:

1) *Lucret. De rerum natura, lib. II.*

Mein Lebens—Leitmotiv:
„Sei, Der Du bist!
Nicht mehr, nicht *weniger*,
aber Der *sei!*
Und in *Allem* und Jedem!...”

Здѣсь болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, примѣнимы великія слова Данте:

„Se tu segui tua stella,
Non puoi fallire a glorioso porto!...”

Великій художникъ инстинктомъ чувствуетъ эту истину и идетъ „за своей звѣздой”, не заботясь о томъ, куда она приведетъ его. За эту вѣрность самому себѣ, своей природѣ, своей звѣздѣ, Отто Вейнингеръ считаетъ генія—самымъ нравственнымъ человѣкомъ. „Художники и мыслители,—говоритъ онъ,—чѣмъ они крупнѣе, тѣмъ безпощаднѣе въ вѣрности самимъ себѣ. Они обманываютъ ожиданія многихъ, съ кѣмъ ихъ связала переходящая общность духовныхъ интересовъ. Не будучи въ состояніи потомъ слѣдовать за ихъ высшимъ полетомъ, люди хотятъ самого орла приковать къ землѣ (Лафатеръ и Гёте), и потому они считаются безнравственными... Нѣтъ сомнѣнія, что значительный человѣкъ относится къ себѣ самому наиболее нравственнымъ образомъ: онъ не допуститъ навязать себѣ чужого воззрѣнія и этимъ подавить свое „я”; онъ не приметъ пассивнаго мнѣнія другого—чужое „я” и его взгляды остаются для него совершенно отличными отъ собственнаго, и если бы онъ когда поддался такому воспріятію, то мысль объ этомъ станетъ для него мучительною и ужасною”¹⁾.

Однако, спрашиваетъ онъ себя, не вредитъ ли это преобладаніе долга передъ самимъ собою исполненію долга по отношенію къ другимъ людямъ? Не находятся

¹⁾ О. Вейнингеръ. Поль и характеръ 233—234.

ли они оба въ такомъ взаимоотношеніи, что сохраняющій вѣрность самому себѣ тѣмъ самымъ необходимо долженъ нарушить ее въ отношеніи другихъ?—Никоимъ образомъ—отвѣчаетъ Вейнингеръ: „существуетъ вообще только одинъ единственный долгъ, только одна нравственность. Поступки бываютъ вообще нравственными или безнравственными, и кто по отношенію къ себѣ представляется нравственнымъ, тотъ таковъ и относительно другихъ”¹⁾. „Я” служитъ главнымъ условіемъ и для всякой соціальной морали²⁾. „Главное психологическое условіе всякаго практическаго альтруизма есть теоретическій индивидуализмъ... Здѣсь и лежитъ мостъ, соединяющій моральное поведеніе по отношенію къ самому себѣ съ таковымъ же по отношенію къ другимъ”³⁾. Поэтому, думаетъ Вейнингеръ, геніальность есть вообще высшая нравственность. „Выдающійся человѣкъ не только тотъ, кто наиболѣе вѣренъ самъ себѣ и не забываетъ ничего о себѣ, тотъ, для кого заблужденіе и ложь являются ненавистными и невыносимыми. Геніальный человѣкъ является наиболѣе соціальнымъ, наиболѣе одинокимъ и вмѣстѣ съ тѣмъ наиболѣе общественнымъ человѣкомъ. Геній есть высшая форма существованія вообще, не только въ интеллектуальномъ отношеніи, но и въ моральномъ. Геній раскрываетъ совершенно своеобразно идею человѣка”⁴⁾.

Можно ли, однако, согласиться съ этими разсужденіями Вейпингера? Если даже стать на его точку зрѣнія, то и тогда едва ли. Вѣдь нравственность и общественность далеко не одно и то же: очень часто одна исключаетъ другую. Не даромъ же говорятъ: *fiat justitia—re-reat mundus!* Здѣсь *justitia*—принципъ общественной, а не

¹⁾ Id. 235—236.

²⁾ Id. 244.

³⁾ Id. 242—243.

⁴⁾ Id. 246.

нравственной справедливости, влекущей за собой *нравственную* несправедливость, какъ причинное слѣдствіе. Пусть даже нравственность по отношенію къ себѣ есть нравственность по отношенію и къ другимъ, но общественность, *какъ таковая*, ее отрицаетъ. Общественность есть отказъ отъ себя, отъ своей индивидуальности, — слѣдовательно, по терминологіи самого Вейнингера, — безнравственность. На самомъ дѣлѣ, Вейнингеръ правъ, поскольку онъ говоритъ о нравственности космической, сверхчеловѣческой, для которой, конечно, долгъ по отношенію къ себѣ тождественъ долгу по отношенію къ другому, для которой противоположность земли и неба такъ же условна, какъ расположеніе надира и зенита на продолженіи одной и той же линіи: „тотъ, кто начинаетъ глубоко рыть землю, въ концѣ концовъ находитъ небо” ¹⁾. Но мы, люди, не можемъ здѣсь, на землѣ, руководствоваться потусторонней этикой; наша нравственность есть *мораль человѣческая*, а съ точки зрѣнія *этой* морали вѣрность себѣ, своему призванію, есть эгоизмъ, и не только теоретическій, — эгоизмъ, дѣлающій невозможнымъ практическій альтруизмъ.

Не существуетъ никакого моста, соединяющаго моральное поведеніе по отношенію къ самому себѣ съ таковымъ же по отношенію къ другимъ, и прежде всего потому, что „моральное поведеніе”, въ истинномъ смыслѣ слова, есть понятіе одностороннее, предполагающее лишь того, по отношенію къ кому оно направлено, и не считающееся съ тѣмъ, отъ кого оно исходитъ. То, что Вейнингеръ называетъ „*моральнымъ* поведеніемъ” въ отношеніи самого субъекта, можетъ быть названо такъ лишь условно: здѣсь моральнымъ именуется то, что не есть морально въ собственномъ смыслѣ, — иногда это не болѣе, какъ, такъ называемая, „профессіональная этика”,

¹⁾ Гюйо. Исх. съ соц. точки зр. 113—114.

по существу, нерѣдко представляющая отрицаніе всякой этики вообще. Въ частности, нельзя отрицать, напри- мѣръ, того, что существуетъ специальная „художествен- ная этика“, диктуемая „эстетической совѣстью“ худож- ника; но также несомнѣнно, что всеми этими терминами можно свободно оперировать лишь до тѣхъ поръ, покуда въ нихъ не вкладывается никакого *нравственнаго* (въ точномъ смыслѣ слова) содержанія,—въ противномъ слу- чаѣ, получится не слишкомъ остроумная игра словами, въ родѣ „эстетической этики“, „этической эстетики“, „нравственной красоты“, „красивой нравственности“ и т. д.

Несомнѣнно, что великіе люди идутъ за своей звѣз- дой, т. е. исполняютъ лежащій на нихъ „нравственный“ долгъ, но исполненіе этого долга ничего общаго съ истинной нравственностью не имѣетъ. „Великіе люди,— говоритъ Ницше,—какъ и великія рѣки, идутъ къ своей цѣли извилистыми путями; въ томъ и состоитъ ихъ му- жество, что они не боятся кривыхъ путей”¹⁾. Это значи- ть, что *внутренне* прямой путь, заключающійся въ ис- полненіи той особой миссии, которой требуетъ отъ нихъ ихъ особая „нравственность“, неизбежно ведетъ ихъ къ *внѣшне* кривымъ путямъ, отрицающимъ нравственность общечеловѣческую: чтобы быть „нравственными“ по от- ношенію къ самимъ себѣ, они должны быть безнравствен- ны въ отношеніи другихъ. Эта антиномія во всей ея грозной очевидности встала передъ А. А. Потембней, ког- да онъ вздумалъ примѣнить нравственный анализъ къ стихотворенію Пушкина: „Зачѣмъ кружится вѣтръ въ оврагѣ”, гдѣ провозглашается, что для поэта—нѣтъ за- кона, какъ нѣтъ его для вѣтра, орла и сердца дѣвы. „А что, если такое требованіе отдѣльной личности про- должить, распространить на всѣхъ,—спросилъ себя По-

1) *Ницше*. Рѣчи, аллегоріи и картины 336.

тебня: вѣдь это приведетъ къ абсурду, такъ какъ оно *антиобщественно*, проще сказать,—*безнравственно*".

Въ чемъ же нашель онъ выходъ изъ затрудненія? — Въ томъ, что требованія поэта, какъ ни кажутся они странными, суть требованія самой обыкновенной, необходимой нравственности: всякое слово становится достояніемъ слушателей, но самое созданіе слова, въ силу замкнутости человѣческой мысли, свободно ¹⁾... „Нигдѣ свобода такъ не нужна, какъ въ дѣлѣ художества, поэзіи: недаромъ даже на казенномъ языкѣ художества зовутся „вольными" (*artes liberales*). Можетъ ли человѣкъ „схватывать", „уловлять" то, что его окружаетъ, если онъ связанъ внутри себя?.. Противоположность той свободы, которой ищетъ поэтъ, и стѣсненій, налагаемыхъ средой, обществомъ, есть только частный случай столкновения требованій частнаго лица и среды, случай наиболѣе ясный, характерный. Поэтъ можетъ настаивать на своемъ требованіи тѣмъ болѣе, что цѣль его дѣятельности не можетъ быть заранѣе опредѣлена, какъ искомый результатъ, ни имъ, ни обществомъ. Онъ можетъ настаивать на немъ, потому что какъ же можно руководить дѣятельностью, результатъ которой неопредѣленъ, когда эффектъ поэтическаго произведенія неизвѣстенъ никогда впередъ. Если даже результатъ этотъ и опредѣленъ заранѣе, то и тогда свобода необходима; въ противномъ случаѣ выйдетъ нѣчто подобное тѣмъ сценамъ, когда извозчика дергаютъ и поправляютъ, когда онъ правитъ лошадьми. Ученаго учить только портить. Существуетъ два момента: когда ученикъ подчиняется волѣ учителя, и когда онъ самостоятельно дѣйствуетъ; въ этомъ послѣднемъ случаѣ, въ дѣятельности его заранѣе опредѣлить цѣль необходимо, но перебивать его не слѣ-

¹⁾ В. Харциевъ. Основы поэтики А. А. Потебни. „Вопросы теоріи и псих. творч." т. II, в. 2, стр. 36.

дуетъ въ моменты работы. Сапожникъ, шьющій сапоги, имѣетъ заранѣе опредѣленную цѣль, а все-таки, если ему станутъ указывать заказчики, куда ткнуть шиломъ, то онъ броситъ работу... Свобода, понимаемая въ этомъ смыслѣ, есть, слѣдовательно, *minimum*, необходимѣйшее условіе вообще всякой человѣческой дѣятельности, и вмѣшиваться въ нее не слѣдуетъ, нарушать эту свободу нельзя; это вмѣшательство лишь портитъ дѣло. Всякій настоящій дѣятель знаетъ, что необходимо бываетъ погруженіе въ свое дѣло, не обращая вниманія на постороннихъ; такъ, актеръ не долженъ думать о зрителяхъ, чтець о слушателяхъ,—плохи они, если постоянно объ этомъ помнятъ... Такимъ образомъ, свобода творчества есть одинъ изъ видовъ свободы совѣсти, свободы дѣятельности, есть право, налагающее соотвѣтственныя обязанности" ¹⁾).

Кто не согласится съ этими мыслями? Къ сожалѣнію, онѣ нисколько не отвѣчаютъ на вопросъ о *нравственной цѣнности* свободы творчества по отношенію къ *другимъ*, трактуя лишь о ея профессиональной необходимости. Да и самъ Потебня, поставившій этотъ вопросъ, пришелъ, въ концѣ концовъ, къ результату, совершенно уничтожившему всѣ его разсужденія и сдѣлавшему ихъ бесполезными. Указавъ, что Гёте и Пушкинъ требовали для себя этой именно свободы труда, признавая, что они сами свой высшій судъ (право не малое),—Потебня добавилъ: „въ томъ, конечно, случаѣ, если они могутъ, умѣютъ оцѣнить свой трудъ (обязанность большая)“. Тутъ неизбѣжно всталъ передъ нимъ вопросъ: „а если же нѣтъ, если человѣкъ не разовьетъ художественнаго вкуса, эстетическаго пониманія?“—и, не задумываясь, Потебня отвѣтилъ на него категорически: „тогда онъ лишается права на эту свободу" ²⁾. Но, въ такомъ случаѣ,

¹⁾ Id. 38—39.

²⁾ Id. 39—40.

что же осталось отъ той свободы, необходимость которой столь прекрасно доказалъ Потебня?—Ровно ничего. Получилась змѣя, кусающая свой собственный хвостъ, получился порочный кругъ: чтобы быть художникомъ, необходима свобода творчества, а чтобы имѣть право на свободу творчества, необходимо уже быть художникомъ. Что же сначала?—

Нѣтъ, не въ этомъ дѣло и не такъ нужно ставить вопросъ. Если для того, чтобы быть художникомъ, необходима свобода творчества, то не можетъ быть и рѣчи о какомъ-то правѣ на эту свободу, которое можетъ быть даровано, а можетъ быть и отнято. Право на свободу творчества неотъемлемо уже потому, что безъ него нельзя быть художникомъ,—о немъ нечего и говорить, потому что оно *предполагается*, какъ данное. Такимъ образомъ, рѣчь можетъ быть лишь о правѣ въ моральномъ и общественномъ смыслѣ, а право въ этомъ смыслѣ никакого отношенія къ художнику, какъ таковому, не имѣетъ. Отъ этого, конечно, результаты его дѣятельности не становятся иными, и свобода творчества не перестаетъ быть силой антиморальной и антиобщественной.

Странно, что Потебня не могъ разобраться въ этомъ вопросѣ и думалъ найти выходъ изъ противорѣчія въ палліативахъ. Мало того: взявъ на себя неблагоприятную задачу—защиту свободы творчества съ морально-общественной точки зрѣнія, онъ упорно настаиваетъ на своемъ положеніи, иллюстрируя его даже такими примѣрами, которые говорятъ явно не въ его пользу и въ конецъ подрываютъ его защиту искусства. Онъ ссылается, напримѣръ, на извѣстное стихотвореніе Пушкина „Чернь“, гдѣ поэтъ даетъ рѣзкую отповѣдь толпѣ, требующей отъ него общественнаго служенія. „Это мѣсто,—говоритъ онъ,—вызывало всегда весьма сильныя нападки, упреки въ аристократизмъ, въ чрезмѣрномъ ужъ слѣдованіи принципу „искусство для искусства“. А между тѣмъ здѣсь

нѣтъ ничего такого, къ чему можно было бы придраться съ точки зрѣнія общественной этики. Что тутъ антиобщественнаго въ словахъ поэта: съ улицъ соръ сметать полезно, но позабыть свое служеніе и взяться за метлу—нѣтъ! Другими словами, признаете ли вы уничтоженіе различій функций отдѣльныхъ членовъ общества полезнымъ? Подметаніе улицъ полезно, но не всѣмъ же мести, какъ не всѣмъ, на примѣръ, пахать”¹⁾. Приводя далѣе послѣднюю строфу „Черни”, гдѣ говорится о назначеніи поэта, Потебня дѣлаетъ отъ себя такое замѣчаніе: „Какъ выраженіе моментальнаго настроенія, все это справедливо и не подлежитъ никакой критикѣ. Но съ другой стороны, вѣдь бываютъ положенія, что и жрецы берутъ въ руки метлу? «Не для житейскаго волненья»,— а что если наступятъ эти житейскія волненія, и волей-неволей придется въ нихъ участвовать, какое тогда положеніе среди нихъ займетъ жрецъ съ его сладкими звуками и молитвами?..”²⁾ — Въ этомъ-то все и дѣло. Микель-Анджело, Леонардо да Винчи, Бетховенъ, Гёте, Пушкинъ и многіе другіе великіе художники своею жизнью могли бы отвѣтить на этотъ недоумѣнный вопросъ.

Не удивительно ли, въ самомъ дѣлѣ, что мы все еще „мудрствуемъ лукаво”, когда уже въ эпоху Возрожденія проблема соотношенія между художникомъ и гражданиномъ въ одномъ лицѣ была поставлена прямо и безъ околичностей. Уже тогда понимали, что художникъ имѣетъ свои цѣли, которымъ онъ прежде всего и служить. Нѣкоторые имѣли смѣлость открыто заявить, что поэтъ и не долженъ обращать вниманія ни на что, кромѣ красоты, которая есть первая и послѣдняя цѣль его дѣятельности. Торквато Тассо пытался примирить эту цѣль съ общественнымъ служеніемъ, но и самъ почув-

¹⁾ Id. 49—50.

²⁾ Id. 51—52.

ствовалъ, что здѣсь непримиримая антиномія. Если поэтъ, поскольку онъ поэтъ, служить красотѣ, онъ, думалъ Тассо, не минуетъ той цѣли, къ которой онъ долженъ направлять все его помыслы, какъ стрѣлокъ—свои стрѣлы. Но, поскольку онъ гражданинъ и членъ общества, или, по крайней мѣрѣ, поскольку его искусство подчинено тому высшему искусству, которое регулируетъ общественную жизнь, на немъ лежитъ гражданскій долгъ,—нѣчто большее, чѣмъ полезность. Стало быть, изъ двухъ обязанностей, которыя возлагаются на поэта, одна—есть принадлежность его собственнаго искусства, другая—искусства высшаго. Но, выполняя свой собственный долгъ, поэтъ, по мнѣнію Тассо, долженъ остерегаться того, чтобы не впасть при этомъ въ крайность (*traboccare nel contrario*), ибо благородное наслажденіе несовмѣстимо съ безчестнымъ¹⁾.

Придумавъ такой компромиссъ, Тассо самъ, такимъ образомъ, предвидѣлъ, что установленное имъ равновѣсіе между поэтомъ и гражданиномъ легко можетъ стать неустойчивымъ, и считалъ нужнымъ предостеречь поэта отъ излишняго увлеченія въ преслѣдованіи своей собственной цѣли. Но, если эта цѣль—все таки его *прямой*

¹⁾ *Torquato Tasso, Discorsi sul poema eroico: Alcuni hanno voluto che il poeta non riguardi tanto alla bontà, quanto alle bellezze delle cose; fra quali è il Navagero, appresso il Fracastoro, là dove prova che il fine del poeta sia di riguardare nell' idea del bello... A me non può dispiacere in alcun modo che il poeta rimiri nell'idea della bellezza... Se il poeta dunque in quanto poeta ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli dee dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette; ma inquanto è uomo civile e parte della città, o almeno in quanto la sua arte è subordinata a quella che è regina dell'arte, si propone il giova-mento il quale è onesto piuttosto che utile. De'due fini dunque i quali si propone il poeta, l'uno è proprio dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore: ma riguardando in quel che è suo proprio, del guardarsi di non traboccare nel contrario, perchè gli onesti piaceri sono contrari a'disonesti.*

долгъ, который онъ обязанъ исполнить прежде всего, то что ему этотъ другой, посторонній для него долгъ, навязываемый ему Тассо²⁾. Ясно, что Тассо хотѣлъ примирить, по существу, непримиримое, и это привело его къ самовротиворѣчю.

17.

Великіе люди *воли*, по мнѣнію Вейнингера, являются преступниками и, слѣдовательно, не гениями¹⁾. „Эпилепсія—болѣзнь преступника: Цезарь, Нарвесь, Наполеонъ, эти великіе преступники, всѣ страдали падучею болѣзнью, и Флоберъ и Достоевскій, имѣвшіе, по крайней мѣрѣ, предрасположеніе къ ней, оба заключали въ себѣ необычайно много преступнаго, не будучи естественно преступниками”²⁾. Мы знаемъ, какъ объяснилъ себѣ это Вейнингеръ. Подобно Рибо, онъ усмотрѣлъ здѣсь своего рода *отводъ* страстей и преступныхъ инстинктовъ, которые находятъ выходъ не въ реальномъ дѣйствіи, но въ творческой дѣятельности. Художникъ, по ихъ мнѣнію, тоже преступникъ, но преступникъ *въ потенціи*. Онъ потому и творитъ, что его страсти и преступныя склонности, въ извѣстномъ смыслѣ и въ извѣстной степени, остаются потенціальными, и неиспользованная потенціальная энергія даетъ жизнь образамъ его творческой фантазіи. Сами художники очень опредѣленно указываютъ на этотъ своеобразный характеръ ихъ творческой дѣятельности. Когда Лермонтовъ записываетъ въ своемъ дневникѣ: „теперь я не пишу романовъ—я ихъ переживаю”, или когда Уайльдъ говоритъ о себѣ: „моей жизни я отдалъ гений, моему творчеству—только талантъ”,—

¹⁾ Op. cit. 323.

²⁾ Id. 494—495.

они какъ бы хотятъ подчеркнуть этотъ постоянный обмѣнъ веществъ, непрерывно и закономерно совершающійся между ихъ жизнью и творчествомъ, въ процессъ котораго либо жизнь поглощается творчествомъ, либо творчество—жизнью.

Понять этотъ процессъ превращенія легко. Вспомнимъ, что Гоголь, по его собственному признанію, надѣлялъ своихъ героев своею душевною „дрянью” и „мерзостью”, чтобы отъ нихъ „освободиться”, ибо въ немъ „заключалось собраніе всѣхъ возможныхъ гадостей”. „Герои мои, писалъ онъ, еще не отдѣлились вполнѣ отъ меня самого, а потому они не получили настоящей самостоятельности”. Такимъ образомъ, въ Гоголѣ, какъ и во многихъ другихъ художникахъ, въ минуты творчества совершался, повидимому, процессъ, который еще Аристотель назвалъ „катарсисомъ”, очищеніемъ страстей. И этотъ именно процессъ и объясняетъ намъ то, почему преступные инстинкты и страсти, которые въ гениальномъ художникѣ, въ силу его особой организаціи, гораздо сильнѣе, чѣмъ въ обыкновенномъ человѣкѣ,—почему они не выражаются у художника въ преступныхъ дѣяніяхъ. Психологически же это объясняется тѣмъ особеннымъ свойствомъ, которое выше мы назвали „задержкой”. Эта задержка въ мозговыхъ центрахъ художника должна быть чрезвычайно сильной, чтобы могучіе импульсы къ дѣйствию претворить въ художественные образы, чтобы эти импульсы разрядились не во внѣ его, а въ немъ самомъ, въ его сознаніи, и не дѣйствіемъ, а созерцаніемъ. Эта задержка, составляющая, какъ мы уже знаемъ, необходимое условіе эстетическаго воспріятія, тѣмъ сильнѣе дѣйствуетъ при эстетическомъ творствѣ, и можно утверждать, что та самая волевая энергія, которая у обыкновеннаго человѣка проявляется въ дѣйствіи, у художника идетъ на созданіе образовъ, такъ что самое творчество этихъ образовъ и есть уже для худож-

ника активная дѣятельность въ той формѣ ея, къ какой онъ по преимуществу способенъ.

Въ самое послѣднее время, и именно у насъ, въ Россіи, явилась попытка своеобразнаго истолкованія этой особенности художественной психики со стороны ея нравственныхъ свойствъ. Попытка эта принадлежитъ кievскому профессору И. А. Сикорскому, видному научному авторитету, и ея нельзя оставить безъ вниманія, какъ потому, что она вновь подымаетъ этотъ вопросъ, столь важный для психологій творчества, такъ и потому, что рѣшеніе его въ ту или иную сторону, съ морально-общественной точки зрѣнія, должно имѣть громадное значеніе. Цѣлый рядъ самыхъ тщательныхъ изслѣдованій и измѣреній привелъ проф. Сикорскаго къ чрезвычайно интереснымъ выводамъ, которые онъ и излагаетъ въ книжкѣ подъ заглавіемъ: „Даровитость и талантливость въ свѣтъ объективнаго изслѣдованія по даннымъ психофизическихъ коррелятивовъ“. Прежде всего онъ отмѣчаетъ, что у выдающихся людей замѣчается ясность и опредѣленность эмотивныхъ состояній и соотвѣтствующая этому отчетливость коррелятивовъ: языкъ души и тѣла здѣсь одинаково наглядны и безспорны. Твердый духомъ человекъ еще допускаетъ печаль до дыхательныхъ проявленій, но не допускаетъ до голосовыхъ: такой человекъ страдаетъ и плачетъ *дыханіемъ*, но не *голосомъ*. Между тѣмъ какъ у такого человека тягостныя эмоціи только оказываютъ гнетъ на дыханіе, задерживая по временамъ своевременное наступленіе очередной инспираціи,—у слабодушнаго, какъ и у ребенка, сказываются активныя экспираціи, готовые, вотъ-вотъ, вылиться въ крикъ: тамъ терпѣливое перенесеніе несчастія, — здѣсь острое страданіе и горячій, едва сдерживаемый, протестъ души. Равнымъ образомъ, устойчивости дыханія и пульса у талантливыхъ людей вполне соотвѣтствуетъ сдержанность мимики; несдержанная же мимика свойственна людямъ, лишеннымъ самообладанія, — она

производить рѣзкое или непріятное впечатлѣніе на зрителя, вызывая въ немъ то отвращеніе, то сожалѣніе ¹⁾).

Однако, подавленіе душевныхъ волненій и вообще эмоцій, по мнѣнію Сикорскаго, не есть проявленіе какого-либо гнета, который зависитъ отъ внѣшнихъ причинъ; нѣтъ, это явленіе совершается силами души и представляетъ собою актъ свободный и прогрессивный, служащій выраженіемъ нравственнаго подбора. „Согласно условіямъ такого подбора, всѣ слабыя, нежизнеспособные преждевременные процессы задерживаются и подавляются *волей и сознаниемъ*; они могутъ прорваться черезъ этотъ *высшій фильтръ* только въ томъ случаѣ, когда они окрѣпли, стали сильными и достигли высшаго потенціала. Такимъ образомъ, подавленіе душевныхъ движеній есть актъ свободы духа и содѣйствуетъ высшему прогрессу жизни, какъ справедливо выражается Malampert ²⁾. Подавленіе слабыхъ эмоцій весьма типично сказывается подавленіемъ тѣхъ проявленій, которыя подчинены волѣ, напр., подавленіемъ и задерживаніемъ *движеній*. Но задерживаніе (торможеніе) распространяется въ гораздо меньшей степени на тѣ коррелятивы, которые мало подчинены волѣ и зависятъ болѣе отъ инстинктовъ и отъ низшаго психизма, какова, напр., дѣятельность железъ или работа вазомоторовъ. Оттого эмоцію не трудно замѣтить по блеску глазъ (слезная железа), по окраскѣ общихъ крововъ (краснота, блѣдность), по влажности и сухости кожи, по ея мягкости и жесткости, по степени ея нагрѣванія и охлажденія. Отсюда выраженія: *сухой, жесткій, холодный* человекъ, или *мягкій, теплый, нѣжный, живой* и т. под.”.

Проф. Сикорскій полагаетъ, что для прогресса жиз-

¹⁾ Проф. И. А. Сикорскій. Даровитость и талантливость въ свѣтъ объективнаго изслѣдованія по даннымъ психофизическихъ коррелятивовъ. Кіевъ 1912, стр. 16—17.

²⁾ Malampert. Le caractère. Paris 1903, p. 276.

ни нѣтъ надобности въ томъ, чтобы эмоція выражалась всеми своими чертами—цѣль достигается и съ меньшими средствами; а между тѣмъ, подавленіе нѣкоторой части эмотивныхъ проявленій составляетъ законную экономію и даетъ возможность расширять и усложнять психическіе акты, при участіи свободныхъ отъ работы коррелятивовъ. „Этотъ пріемъ широко распространенъ въ природѣ; онъ подмѣченъ и иллюстрированъ великими художниками, напр., въ картинѣ „Тайная вечеря“ Леонардо да Винчи, лѣвая рука Христа выражаетъ *согласіе* подчиниться грядущимъ событіямъ (-unus vestrum me traditurus est), правая же рука сильной экстенсіей своей кисти выражаетъ чувство *отращенія*, вызванное мыслью о предательствѣ. Въ этихъ случаяхъ полнота и сложность душевной жизни достигается за счетъ уменьшенія нѣкоторыхъ деталей въ выраженіи отдѣльныхъ эмоцій. Изъ приведенныхъ фактовъ вытекаетъ, что въ процессѣ подавленія и укороченія эмоцій заторможеніе меньше всего распространяется на вазомоторные и полиглангулярные коррелятивы, но всего болѣе на двигательные, т. е. на мышцы скелета. Такимъ образомъ, напр., даже такое выраженіе душевнаго состоянія, какъ чувство благоговѣнія, можетъ проявиться только блескомъ глазъ и мимолетной блѣдностью лица, при сохраненіи полного безмолвія и при совершенной неподвижности субъекта. Такой порядокъ вещей можетъ повести за собой крупныя психологическія послѣдствія! Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ наиболѣе обширныя движенія въ организмѣ связаны со сферой *общаго чувства* (инстинкты), то высвобожденіе *системы движеній* отъ этой зависимости можетъ открыть для этой системы новое примѣненіе, новую службу. Такъ, въ дѣйствительности, и происходитъ. Новая служба для системы движеній открывается *въ актахъ вниманія*”¹⁾.

¹⁾ Id. 17—19.

Какъ и всѣ современные психологи, Сикорскій различаетъ два вида вниманія: вниманіе произвольное или инстинктивное и произвольное, т. е. сознательное и преднамѣренное. Первое онъ называетъ еще *внѣшнимъ вниманіемъ*, разумѣя подъ нимъ процессъ воспріятія, внѣшняго впечатлѣнія, т. е. *видѣніе, слышаніе, осязаніе* и т. д. рассматриваемыя съ фізіогномической точки зрѣнія; это такое состояніе, о которомъ говорятъ: „заглядѣлся“, „заслушался“ и пр.¹⁾ Если внѣшнее вниманіе есть, по своей сущности, не что иное, какъ процессъ поисковъ за внѣшнимъ впечатлѣніемъ и стремленіе захватить впечатлѣніе и овладѣть имъ, то второй видъ — *внутреннее вниманіе*, совершенно наоборотъ, чуждо внѣшнему міру, — оно направлено *внутрь* и имѣетъ своимъ объектомъ самую мысль. „Это не иное что, какъ *размышленіе, самоуглубленіе* и *сосредоточенность* духа. Оно характеризуется чрезвычайно ясными и постоянными внѣшними знаками. Знаки эти хорошо извѣстны великимъ художникамъ и хорошо ими изображались. Есть множество картинъ съ надписью: „задумалась, углубилась, погрузился въ себя, застылъ“ и т. п. Все это разныя степени внутренняго вниманія“... Здѣсь, въ составъ мыслительнаго напряженія входитъ задержка тѣхъ движеній, какія необходимы для дѣятельной установки органа зрѣнія и для акта видѣнія, причемъ эта задержка носитъ характеръ *активный*, — это дѣйствительно задержка или заторможеніе. „Подобно задержкѣ зрительнаго акта, задерживаются также и другіе виды *воспріятія*: слуховое воспріятіе (перцепція), мышечно-осязательное и, вообще, всѣ воспріятія, связанныя съ работой органовъ внѣшнихъ чувствъ. Изъ сопоставленія двухъ видовъ вниманія — направленнаго на внѣшніе предметы и вниманія, сосредоточеннаго на внутреннихъ (умственныхъ) актахъ, ви-

¹⁾ Ід. 21.

димъ, что существеннымъ признакомъ внѣшняго вниманія является дѣятельная установка одного изъ органовъ чувствъ (глаза, уха и т. п.), смотря по роду вниманія; основнымъ же признакомъ внутренняго вниманія выступаетъ полное устраненіе или полная задержка этой установки, выраженная въ такихъ размѣрахъ, въ какихъ она, помимо этого, никогда не выражается”¹⁾.

Исходя изъ данныхъ морфологической картины вниманія (внѣшняго и внутренняго) и примѣняя эти данные въ широкихъ размѣрахъ къ наблюденію надъ живыми людьми, проф. Сикорскій приходитъ къ убѣжденію, что чистота и сила вниманія составляетъ замѣтную особенность выдающихся людей и является такимъ же коррелятивнымъ отличіемъ ихъ, какъ и особенности кровообращенія, дыханія и физиогномики. Онъ считаетъ только необходимымъ отмѣтить то обстоятельство, что вниманіе является не столько природнымъ даромъ, сколько даромъ культурнымъ, т. е. плодомъ личнаго упражненія, такъ что, съ этой точки зрѣнія, явленія вниманія и самый порядокъ ихъ развитія могутъ быть разсматриваемы, какъ программный показатель психическаго прогресса и культуры духа, въ особенности, если человѣка сравнивать съ животными или примитивнаго человѣка сопоставлять съ высоко культурнымъ. „Чѣмъ ниже животное по своему біологическому рангу, тѣмъ менѣе замѣтно у него вниманія; подобнымъ образомъ, чѣмъ примитивнѣе человѣкъ, тѣмъ менѣе у него дисциплинировано внутреннее вниманіе, и тѣмъ менѣе замѣтно самообладаніе. Низшимъ ступенямъ психизма свойственно преобладаніе инстинктовъ и инстинктивнаго вниманія, т. е. вниманія, приспособленнаго къ узкимъ, конкретнымъ цѣлямъ; высшему же психизму доступно самообладаніе и произвольное вниманіе. Такимъ образомъ, очевидно,

¹⁾ Id. 23—25.

что переходъ отъ низшаго психизма къ высшему—отъ животной души къ человѣческой-- совершается путемъ ограниченія инстинктивныхъ движеній съ обращеніемъ готовыхъ запасовъ ихъ двигательной энергіи въ субстраты вниманія”¹⁾.

Наконецъ, что особенно важно, между *внутреннимъ* и *внѣшнимъ* вниманіемъ проф. Сикорскій устанавливаетъ, въ свою очередь, также генетическую связь, состоящую въ томъ, что въ основѣ внутренняго вниманія лежитъ активная задержка всѣхъ проявленій внѣшняго вниманія, т. е. внутреннее вниманіе начинается въ насъ тѣмъ, что мы не просто перестаемъ воспринимать внѣшнія впечатлѣнія, но мы активно уклоняемся отъ нихъ, избѣгаемъ ихъ и прежде всего активно подавляемъ всѣ тѣ движенія, какія необходимы для захвата внѣшнихъ впечатлѣній, т. е. стремимся *не видѣть, не слышать, не вкушать, не обонять и не прикасаться ни къ чему*. „Уже одна эта активная задержка всѣхъ родовъ воспріятій открываетъ свободное поле для *воспроизведеній* и, слѣдовательно, для замѣны *внѣшняго* вниманія *внутреннимъ*. Такимъ образомъ, въ основѣ этого важнаго психологическаго прогресса лежатъ очень дѣятельныя коррелятивныя процедуры фізіологическаго (нервно-мышечнаго) характера, какъ объ этомъ можно судить по фізіогномическимъ даннымъ”²⁾.

Не трудно видѣть, какое серьезное значеніе могутъ имѣть эти выводы Сикорскаго для психологіи творчества и, въ частности, для трактуемаго нами вопроса о морально-общественной роли искусства. Вѣдь именно законъ ограниченія душевныхъ движеній волей и сознаниемъ путемъ обращенія готовыхъ запасовъ ихъ двигательной энергіи въ субстраты вниманія и есть тотъ законъ, на кото-

¹⁾ Id. 27—28.

²⁾ Id. 28—29.

рый опирается выведенная нами выше формула для опредѣленія объективной цѣнности художника ¹⁾. Въ самомъ дѣлѣ, изъ него вытекаетъ не только то, что самый процессъ художественнаго творчества можетъ имѣть мѣсто лишь при активной задержкѣ всѣхъ инстинктивныхъ движеній, т. е. при полной замѣнѣ внѣшняго вниманія внутреннимъ, но и то, что самая цѣнность результатовъ этого процесса всецѣло обуславливается тѣмъ, насколько полно совершилась эта замѣна внѣшняго вниманія внутреннимъ, насколько полно совершилось это обращеніе эмотивной энергіи въ субстраты вниманія, или, говоря еще иначе и проще, — насколько полно совершился процессъ „катарсиса“. Совершенно ясно, что то самое соотношеніе, какое Сикорскій устанавливаетъ между животнымъ и человѣкомъ, примитивнымъ человѣкомъ и высоко культурнымъ, между низшимъ и высшимъ психизмомъ вообще, — обязательно и для различенія между обыкновеннымъ человѣкомъ и художникомъ, между художникомъ просто талантливимъ и художникомъ гениальнымъ, великимъ: одно изъ другого логически вытекаетъ. Совершенно ясно, что нашу прежнюю формулу:

$$\text{художникъ} = \frac{\text{познавательность, созерцательность, объективность.}}{\text{страдательность, чувствительность, субъективность.}}$$

— пользуясь данными проф. Сикорскаго, можно замѣнить новой, ей вполне равноцѣнной:

$$\text{художникъ} = \frac{\text{внутреннее вниманіе (размышленіе, самоуглубленіе, сосредоточенное вниманіе (видѣніе, слышаніе, осязаніе и т. д.), эмотивность и т. д.), самообладаніе.}}{\text{тѣлесность,}}$$

Переходя теперь къ другой сторонѣ вопроса, затронутого Сикорскимъ, именно къ оцѣнкѣ добытыхъ имъ

¹⁾ См. выше стр. 545.

данныхъ съ точки зрѣнія ихъ морально-общественной стоимости, приходится отмѣтить, что оцѣнка, произведенная самимъ Сикорскимъ, не только несоразмѣрно высока, но въ извѣстномъ отношеніи, пожалуй, и вовсе не соответствуетъ дѣйствительности. Проф. Сикорскій смотритъ на дѣло очень ужъ оптимистически. Прельщенный необычайной интеллектуальной силой, которая проявляется въ законѣ подавленія душевныхъ движеній у натуръ высокаго психизма, онъ склоненъ, повидимому, отождествить эту *интеллектуальную* силу—съ силой *моральной*. Справедливо ли это, однако? Пусть подавленіе эмоцій представляетъ собою актъ свободный и прогрессивный, дающій возможность расширять и усложнять психическую жизнь; пусть явленія вниманія и самый порядокъ ихъ развитія могутъ быть разсматриваемы, какъ программный показатель психического прогресса и культуры духа; пусть вообще ограниченіе инстинктивныхъ движеній съ обращеніемъ готовыхъ запасовъ ихъ двигательной энергіи въ субстраты вниманія—есть путь отъ низшаго психизма къ высшему, отъ животной души къ человѣческой: противъ всего этого спорить нельзя. Но въ какомъ смыслѣ и почему считать эти явленія „выраженіемъ *нравственнаго* подбора“? Если за счетъ уменьшенія нѣкоторыхъ деталей въ выраженіи отдѣльныхъ эмоцій достигается полнота и сложность душевной жизни, если волей и сознаніемъ задерживаются и подавляются всѣ слабые, нежизнеспособные преждевременные процессы, то, вѣдь, въ конечномъ итогѣ это ведетъ къ подавленію всѣхъ тѣхъ движеній, какія необходимы для захвата внѣшнихъ впечатлѣній, къ задержкѣ всѣхъ проявленій внѣшняго вниманія, дѣной котораго покупается вниманіе внутреннее. Правда, это подавленіе, эта задержка—*активны*, и проф. Сикорскій усиленно подчеркиваетъ то обстоятельство, что они совершаются волей и сознаніемъ и потому являются актомъ сполнѣ *свободнымъ*. Но

такъ ли ужъ свободенъ этотъ актъ, какъ кажется проф. Сикорскому?

Если вниманіе является не столько природнымъ даромъ, сколько даромъ культурнымъ, плодомъ личнаго упражненія,—что несомнѣнно,—то, вѣдь, это еще не значитъ, что каждый можетъ его *свободно* развить и что у каждаго онъ развить въ одинаковой степени. Подавленіе эмоцій, ихъ задержка—свободны лишь въ томъ смыслѣ, что совершаются *личной* волей и сознаниемъ; но, поскольку эти воля и сознание суть уже опредѣленные *данныя*, поскольку они уже составляютъ *свойство, принадлежность* даннаго лица, хотя бы и пріобрѣтенныя личнымъ упражненіемъ.—подавленіе и задержка отнюдь не свободны, но заранѣе опредѣлены *данной волей и даннымъ сознаниемъ, какъ таковыми*. А разъ такъ, то нельзя говорить, что можно *по произволу* задержать или подавить одни душевныя движенія и, наоборотъ, дать свободное проявленіе другимъ; нельзя говорить о какой-то сознательной и притомъ законной „экономіи“, которая достигается уменьшеніемъ „нѣкоторыхъ деталей“ въ выраженіи отдѣльныхъ эмоцій. Это могутъ быть и „нѣкоторыя детали“,—и тогда, дѣйствительно, будетъ достигнута экономія, но легко могутъ быть и весьма существенныя и даже необходимыя въ морально-общественномъ смыслѣ движенія,—и тогда, въ результатѣ, получится уже не экономія, а нѣчто гораздо болѣе печальное и опасное. Такимъ образомъ, нельзя не согласиться съ Malaprep'омъ и самимъ Сикорскимъ, что подавленіе душевныхъ движеній, ведущее къ замѣнѣ вишняго вниманія—внутреннимъ, содѣйствуетъ высшему прогрессу жизни, но тутъ же необходимо замѣтить, что этотъ прогрессъ всецѣло и исключительно *интеллектуальнаго* свойства и не только ничего общаго не имѣетъ съ прогрессомъ *моральнымъ*, но скорѣе находится въ непримиримомъ съ нимъ противорѣчій.

Несравненно болѣе близокъ къ истинѣ Куно Фишеръ, когда говоритъ, что самообладаніе имѣетъ своимъ источникомъ себялюбіе и служитъ собственнымъ интересамъ и велѣніямъ мудрости, и что политика въ духѣ Маккиавелли,—искусство обольщать людей, какъ его выказываетъ у Шекспира Ричардъ III,—требуетъ самообладанія, безъ котораго оно невысказуемо. Напротивъ, замѣчаетъ онъ, сердечная доброта состоитъ въ самоотреченіи и служеніи благу другихъ, и въ подтвержденіе своего мнѣнія приводитъ „одно изъ самыхъ прекрасныхъ и самыхъ изумительныхъ по глубокомыслию мѣстъ, написанныхъ когда-либо Шопенгауэромъ”: „Какъ факелы и фейерверкъ блѣднѣютъ и ступшевываются передъ солнечнымъ свѣтомъ, такъ умъ, даже гений и красота, тускнѣютъ и темнѣютъ передъ сіяніемъ сердечной доброты. Проступая наиболѣе отчетливо, сердечная доброта такъ обильно возмѣщаетъ отсутствіе этихъ свойствъ, что начинаешь стыдиться, какъ ты могъ вообще замѣчать ихъ отсутствіе. Даже ограниченный умъ и бросающаяся въ глаза уродливость, если только наряду съ ними обнаруживается необычайная сердечная доброта, какъ бы преобразуются, окруженные ореоломъ неземной красоты, такъ какъ передъ вѣщимъ голосомъ ея мудрости должна умолкнуть всякая другая мудрость. Сердечная доброта являетъ трансцендентное свойство: это—доброта иного порядка, выходящаго за предѣлы земной жизни и потому—несоизмѣримая со всякимъ другимъ совершенствомъ. Что—въ сравненіи съ ней остроуміе и гений?!..” — „Удивительно прямо,—заключаетъ отъ себя Куно Фишеръ,—какъ такой человекъ, какъ Шопенгауэръ, который и въ жизни, и въ своихъ твореніяхъ обоготворялъ гениальность и себя самого, могъ прійти къ подобному убѣжденію!.. Высокій духъ и гений—*ничто*—въ

сравненія съ истиннымъ самоотреченіемъ и необычайной добротой сердца!..”¹⁾

Я, впрочемъ, ничего не вижу здѣсь удивительнаго. Станемъ на точку зрѣнія Шюенгауэра и попробуемъ съ морально-общественной точки зрѣнія взглянуть на генія, какъ онъ есть,—наша оцѣнка будетъ та же. Чѣмъ инымъ представляется съ этой точки зрѣнія объективность, универсальность, созерцательность и познавательность—эти неотъемлемыя свойства генія, какъ не отрицаніемъ всякой искренности и сердечной простоты, доброты и дѣятельной любви къ ближнему,—говоря проще—антиморальностью и антиобщественностью?!. Въ частности, это суть именно тѣ качества, которыя характеризуютъ художественнаго генія. Задержка душевныхъ движеній путемъ сознанія и воли, подавленіе внѣшнихъ воспріятій для развитія внутренняго вниманія, сосредоточенность въ замкнутомъ кругѣ своего духовнаго „я” и культивированіе этого „я” во что бы то ни стало, во имя интересовъ искусства, самообладаніе, какъ альфа и омега всей жизни и „дѣятельности”,—все это не предполагаетъ ни гуманности, ни непосредственности, ни искренняго горя, ни искренней радости, ни настоящей ненависти, ни настоящей любви, ибо, по справедливому слову Писарева, кто любитъ все, тотъ не любитъ ровно ничего. Всѣ способности, всѣ силы души направлены на то, чтобы *воспроизводить, творить*, т. е. чтобы плакать тамъ, гдѣ другіе смѣются, и смѣяться тамъ, гдѣ другіе плачутъ, чтобы, какъ говоритъ Мюссе, изъ самой слезы создать перлъ—*faire une perle d'une larme*²⁾.

¹⁾ *Куно Фишеръ*. Воля и разумокъ. Пер. С. О. Грузенберга. Спб. 1909, стр. 61—62.

²⁾ Г-жа *Rillier* въ предисловіи къ своей книгѣ о m-me de Staël пишетъ: „Ce qui l'amusait c'était ce qui la faisait pleurer” (Paris 1828, р. XXIX), а *Oehlenschläger* въ „Воспоминаніяхъ” говорить о своемъ другѣ *Раббекѣ*, что ему было необходимо быть несчастно влюбленнымъ въ какую-нибудь даму, чтобы привести себя

Что-жъ дѣлать?—Ужъ, конечно, не возмущаться и негодовать. „Да, наконецъ,—скажемъ словами Жоржа Пелисье,—если большинство изъ нихъ чудовища, можетъ быть и въ самомъ дѣлѣ такова природа артиста. Во всякомъ случаѣ, не будемъ требовать отъ нихъ чего-нибудь непосредственнаго, наивнаго и искренняго. Сама ихъ естественность есть только плодъ ихъ мастерства. Примитивная литература, какъ и другія искусства въ ту эпоху, могла смѣшивать творчество съ натурой, но въ наше время она весьма часто является лишь правдоподобной поддѣлкой. Во всякомъ случаѣ, можно утвердительно сказать, что способность изображенія несоизмѣрна способности получения впечатлѣній. Живое чувство никогда не создавало артиста. Что бы ни говорилъ Альфредъ де Мюссе,—наиболѣе разочарованныя пѣсни его не суть его лучшія произведенія. Или, скорѣе, истинное разочарованіе не поетъ, не выливается въ александрійскомъ стихѣ; оно молчитъ или издаетъ крики, чуждые какой бы то ни было правильной формѣ. Одно дѣло чувствовать, другое дѣло—искусно выражать эти чувства. Душевныя волненія, переложенныя въ ритмъ, не имѣютъ доступа въ глубину сердца! Не будемъ говорить о Гефоссахъ, Дорсенахъ, Моланахъ, ни даже о Рюбемпре ¹⁾ и Каналисахъ ²⁾; подумаемъ только о такихъ писателяхъ, какъ Гёте, Шатобрианъ, Флоберъ: для Гёте искусство было игрой высшаго порядка,—Шатобрианъ писалъ: „Я плачу, но лишь при звукахъ лиры Орфея“,—Флоберъ былъ чувствителенъ только къ красотѣ написанныхъ вещей” ³⁾.

въ элегическое настроеніе, которое онъ такъ любилъ (*Karol Lan-
ge. Rozkosze zmysłów i rozkosze sztuki. Warszawa 1905, I, 44.*

¹⁾ *Бальзакъ. Погибшія мечтанія.*

²⁾ *Id. Скромная Миньона.*

³⁾ *Ж. Пелисье. Критическіе этюды современной литературы. II-ая серія. М. 1901, стр. 163—164 („Литераторъ въ соврем. романѣ”).*

Устами своего героя Поль Бурже рассказываетъ, какъ въ одинъ прекрасный день онъ ясно понялъ, почему никогда не будетъ великимъ художникомъ. Для нихъ, говоритъ онъ, для этихъ существъ, какъ я всегда это зналъ, вся жизнь цѣликомъ, включая сюда и ихъ сердце, есть не болѣе какъ поводъ къ тому, чтобы творить то особое дѣло, къ которому они призваны, тотъ драгоценный продуктъ, который они вырабатываютъ, подобно тому, какъ пчела дѣлаетъ свой медъ, какъ паукъ тклетъ свою паутину, подчиняясь слѣпому и неумолимому, какъ всѣ другіе, инстинкту. Любовь, ненависть, радость, печаль точно существуютъ для того, чтобы вызвать изъ почвы цвѣтокъ ихъ таланта, цвѣтокъ нѣжности и страсти, ради котораго они ни на минуту не задумаются убить въ себѣ всю дѣйствительную нѣжность и всю живую страсть. Ради того, чтобы произнести одно слово на сценѣ или записать одну фразу въ книгѣ, эта женщина и этотъ мужчина продали бы своего отца, свою мать, они продали бы своего друга, свое дитя, самое лучшее воспоминаніе!.. А я, который всю жизнь переживалъ бы то, что они такъ прекрасно воспроизводятъ, онъ—своими писаніями, она—жестами и трогательными выраженіями,—не достигъ ли бы я когда-нибудь только того, что парализовалъ бы себя тѣмъ, что возбуждаетъ эти натуры, созданныя для воспроизведенія, умертвилъ бы себя тѣмъ, что питаетъ ихъ, эти хищныя души?.. Или судьбѣ угодно, чтобы великіе и малые художники неизбежно дѣлились на двѣ категоріи: тѣхъ, кто поразительно передаютъ страсти, не испытывая ихъ, и тѣхъ, кто эти страсти испытываютъ, не умѣя ихъ передать?!.. ¹⁾

¹⁾ *Paul Bourget*, „Duchesse bleue“: Et c'est alors que j'ai vraiment compris pourquoi je ne serai jamais un grand artiste. Pour eux, pour les êtres comme je l'ai toujours connu, lui comme elle est devenue, elle, après la première épreuve, la vie tout entière, leur coeur y compris, n'est qu'une occasion de produire cet acte spécial qu'ils ont à produire, cette précieuse sécrétion qu'ils éla-

Еще разъ приходимъ мы къ самому больному вопросу въ психологіи художника. Мы вновь убѣждаемся въ его малой пригодности къ общественной и всякой иной активной дѣятельности. Надѣленный въ максимальной степени способностью задержки, необходимой для его творческой дѣятельности, гений-художникъ естественно является въ общественномъ смыслѣ своего рода паразитомъ, безучастнымъ зрителемъ той трагедіи, что ежечасно раз-
вертывается передъ его глазами. Ибсенъ писалъ однажды, что, къ его крайнему сожалѣнію, его „способности не позволяютъ ему работать непосредственно во имя освобожденія пролетаріата“, а подъ конецъ жизни ему стало даже казаться, что онъ вовсе не жилъ, и имъ овладѣло отчаяніе. Къ такому сознанию пришелъ подъ конецъ жизни не одинъ художникъ, но все дѣло въ томъ, что ничто въ мірѣ—и менѣе всего художественное творчество—не совершается въ силу *признанія* его большей или меньшей важности, либо необходимости.

Какъ справедливо замѣтилъ Гюйо, нѣкоторыя част-

borent comme l'abeille fait son miel, comme l'araignée fait sa toile, par un instinct aveugle et féroce à la manière de tous les instincts. Un amour, une haine, une joie, une douleur c'est du terreau à faire pousser la fleur de leur talent, fleur de délicatesse et de passion pour laquelle ils n'hésitent pas une minute à tuer en eux toute délicatesse vraie et toute passion vivante. Pour un mot à dire sur la scène, pour une phrase à écrire dans un livre, cette femme et cet homme vendraient leur père, leur mère,—Camille ne m'a même pas parlé de la sienne!—ils vendraient leur ami, leur enfant, leur plus doux souvenir! Et moi qui aurai passé ma vie à sentir ce qu'ils expriment si bien, lui avec du noir sur du blanc, elle avec des gestes et des accents émus, n'arriverai-je jamais qu'à me paralyser avec ce qui les exalte ces natures d'expression, à m'épuiser par ce qui les nourrit, ces âmes de proie? Et la destinée veut-elle que les artistes, petits ou grands, se distribuent nécessairement entre ces deux races: celle qui traduit merveilleusement, sans les sentir, les passions que l'autre race éprouve sans pouvoir les traduire?..

ныя сферы дѣятельности, въ концѣ концовъ, пріобрѣтаютъ такое значеніе въ жизни, что уже нельзя наносить имъ ущерба, не поражая самой жизни въ ея источникѣ. „Нельзя представить себѣ Шопена безъ его піанино: запретить ему музыку—значило бы убить его. Точно также едва ли Рафаэль могъ бы сносить существованіе безъ формъ, цвѣтовъ и кисти для ихъ изображенія”¹⁾. Поэтому, пусть правъ Тегнеръ, что дѣятельность художника „ограничивается тѣмъ, что случилось въ мірѣ фантазіи, въ мірѣ привидѣній”, что „онъ является представителемъ жонглерства въ жизни”, что художникъ это—„пацъ всемірной исторіи”. И все же, если бы художникъ Ибсенъ началъ свою жизнь вновь, онъ опять сталъ бы великимъ художникомъ, и ничѣмъ болѣе. Все совершается лишь потому, что такъ необходимо.

18.

Антиобщественный характеръ искусства со стороны творчества предрѣшаетъ вопросъ объ антиобщественности природы искусства и со стороны воспріятія. Въдѣ, въ сущности, всѣ тѣ элементы, которые входятъ въ составъ творческаго процесса, необходимы и для эстетическаго переживанія вообще. Основу того и другаго составляетъ единое эстетическое созерцаніе, природа котораго въ морально-общественномъ отношеніи достаточно выяснена на предыдущихъ страницахъ. Различны лишь его степени, сущность остается все та же. Дѣло не въ томъ или иномъ *направленіи* произведенія искусства, какъ то нерѣдко думаютъ, но въ самомъ *искусствѣ, какъ таковомъ*, въ самой его природѣ, въ самомъ существѣ его, которыя нельзя измѣнить или перетолковать по произволу. Если, напримѣръ, Густавъ Гюббаръ, историкъ новѣй-

¹⁾ Гюйо. Очеркъ морали. Спб. 1899, стр. 301.

шей испанской литературы, высказываетъ положеніе, что вообще, когда поэтъ намѣренно отрѣшается отъ чувствъ и понятій своихъ современниковъ, стремясь воссоздать въ ихъ воображеніи давно исчезнувшіе образы, онъ рискуетъ остаться въ одиночествѣ, такъ какъ не можетъ возбудить ни интереса, ни симпатіи въ читателѣ ¹⁾,—то въ этомъ случаѣ онъ не только погрѣшаетъ противъ истины (вспомнимъ хотя бы Бёклина!), но—что гораздо важнѣе—выказываетъ поразительное невѣжество и непониманіе самыхъ основныхъ принциповъ искусства. Въдѣ въ отрѣшеніи отъ чувствъ и понятій современности заключается весь смыслъ существованія искусства,—иначе бы его совсѣмъ и не было!..

Тѣмъ не менѣе, сама психологія этого положенія представляетъ для насъ извѣстную цѣнность: очевидно, что въ людяхъ извѣстнаго склада ума, каковъ Гюббаръ, произведенія чисто художественныя, не предназначенныя рѣшать злободневные вопросы, не могутъ возбудить ни интереса, ни симпатіи. Эти люди какъ бы инстинктомъ чувствуютъ въ искусствѣ его наиболѣе опасную въ общественномъ отношеніи сторону, и ихъ антипатія, психологически вполне обоснованная, направляется какъ разъ именно въ эту сторону. Ихъ ошибка въ томъ, что они не достаточно глубоко вникаютъ въ самую суть вопроса, а можетъ быть въ этомъ же и ихъ счастье, какъ во всякомъ самообманѣ. Не склонный тѣшить себя иллюзіями и не боявшійся смотрѣть правдѣ въ глаза, какъ бы ни была она жестока,—Леопарди сдѣлалъ однажды такое замѣчаніе: „Европа нуждается въ болѣе существенной истинѣ, нежели поэзія; гоняясь за стихами и за пу-
стыками, мы оказываемъ услугу лишь тиранамъ, такъ какъ сводимъ къ забавѣ литературу, которая могла бы стать твердою точкою отправленія для возрожденія на-

¹⁾ *Густавъ Гюббаръ*. Исторія соврем. литературы въ Испаніи. Москва 1892, стр. 168.

шего отечества". Онъ, конечно, довольно близокъ къ истинѣ. Но еще ближе къ ней Мережковский, которому принадлежатъ слѣдующія удивительныя по глубинѣ слова: „созерцаніе безъ дѣйствія, молитва безъ подвига, великая литература безъ великой исторіи—это никакому народу не прощается, — не просталось и намъ" ¹⁾.

Дѣйствительно, антиобщественная роль искусства едва ли подлежитъ сомнѣнію. На нее указывалось не разъ. Если, по мнѣнію Спенсера, искусства на первоначальной стадіи развитія (живопись, скульптура въ Египтѣ и Ассиріи) „являлись вспомогательными религіи и правительству" ²⁾; то Тардъ расширяетъ эту мысль, утверждая, что такъ было всегда и вездѣ: „во всѣ времена искусства принимали сразу сторону и власти, и догмата" ³⁾. Справедливо считая искусство „не освободителемъ, а скорѣе очарователемъ" ⁴⁾, онъ полагаетъ, что результатомъ *счастливаго созерцанія* искусства или радостнаго созданія его служить покой, примиреніе: „демократическая публика загромождаетъ наши музеи, гдѣ она *лобуется изображеніемъ* монархій и аристократій въ ихъ великолѣпіи и выходитъ оттуда менѣе расположенная къ возмущенію и ненависти" ⁵⁾. Таково дѣйствіе той „коллективной любви" и „соціальной радости", которыя Тардъ считаетъ присущими искусству, какъ таковому ⁶⁾. Онъ, впрочемъ, и прямо говоритъ, что искусство, которое будто бы вообще есть элементъ, дѣйствующій совместно съ обязанностью (моралью) и указывающій на тотъ же полюсъ, такъ что этика проявляется лишь какъ

¹⁾ Д. С. Мережковский. Лермонтовъ, поэтъ сверхчеловѣчества. Спб. 1909, стр. 86.

²⁾ Г. Спенсеръ. Основныя начала.

³⁾ Тардъ. Искусство и логика 96.

⁴⁾ Id. 37.

⁵⁾ Id. 40.

⁶⁾ Id. 64.

высшая эстетика, какъ искусство прекраснаго и достохвальнаго поведенія,—когда оно несётъ въ себѣ свои собственные цѣли, свои спеціальныя стремленія, является уже „индивидуальной аномаліей” и дѣйствуетъ разлагающимъ образомъ ¹⁾).

Подобное же соображеніе высказалъ и Прудонъ, замѣтивъ, что какъ только художники измѣнили основной цѣли искусства (т. е. морально-общественной), они сдѣлались естественными союзниками обмана и тирании въ борьбѣ съ народнымъ сознаниемъ: „проповѣдники разврата, учителя сладострастія, агенты проституціи,—это они научили массы терпѣть свое безсиліе и униженіе; *утѣшаясь созерцаніемъ* производимыхъ ими чудесъ” ²⁾. Если принять во вниманіе, что Прудонъ не признавалъ иного искусства, кромѣ явно-тенденціознаго, и мѣриломъ достоинства художественнаго произведенія считалъ его „раціональность”, т. е. соотвѣтствіе социальнo-политическимъ идеаламъ своего времени, то станетъ ясно, что, въ сущности, его обвиненія были направлены не противъ современнаго ему искусства, а противъ искусства, какъ такового, вообще. Вотъ почему, требуя, чтобы „художникъ, такъ же какъ пѣвецъ и актеръ, прежде всего былъ честнымъ человѣкомъ, и тѣмъ болѣе честнымъ, чѣмъ онъ выше, какъ художникъ” ³⁾, онъ, въ сущности, самъ понималъ всю невозможность этого требованія, сознавая съ грустью, что „еще многого недостаетъ, чтобы эстетическое могущество поэта, артиста, предназначеннаго прославлять великихъ людей, служило гарантіей твердости его совѣсти и доказательствомъ нравственности” ⁴⁾. Въ другой разъ онъ высказался объ этомъ еще

¹⁾ Id. 25 - 26.

²⁾ Op. cit. 351.

³⁾ Id. 361.

⁴⁾ Id. 55.

опредѣленнѣе. Какъ ни высоко ставилъ онъ Курбэ, но въ концѣ концовъ ему пришлось сознаться, что и онъ „неспособенъ къ построению своихъ идей—и въ этомъ онъ—настоящій художникъ: у него, какъ и вообще у всѣхъ художниковъ, идеализмъ преобладаетъ надъ высшими социальными способностями человѣка,—гражданскихъ доблестей отъ него нечего и ожидать”¹⁾.. Если же къ этому прибавить, что, по мнѣнію самого Прудона, „величайшій художникъ долженъ быть величайшимъ идеализаторомъ”²⁾, то станетъ понятно, почему причиной упадка древней Греціи, повергшаго ее въ „бездну всякой порчи и разврата”, Прудонъ считалъ усиленіе господства идеала въ ущербъ знанію и истинѣ; почему онъ такъ страшился „обаянія красоты”, передъ которымъ „всякій протестъ философской и реальной мысли безсиленъ, никакая здравая критика не приноситъ плодовъ”³⁾; почему, наконецъ, онъ оказался солидаренъ съ Платономъ и Гёте: „Платонъ былъ правъ; изгоняя изъ республики художниковъ и поэтовъ. Я не хочу, чтобы ихъ исключали изъ общества, но пусть будутъ они исключены изъ правительства, потому что, если художникъ обязанъ всѣмъ, что въ немъ хорошаго, руководству и вдохновенію общества, то общество, наоборотъ, гибнетъ, если допустить, чтобы художникъ вдохновлялъ его и руководилъ имъ”⁴⁾.

Сущность всѣхъ этихъ инвективъ по адресу искусства сводится къ одному. Какъ ни распинаются гг. моралисты и общественники въ своей мнимой любви къ искусству, они всего болѣе страшатся того, чтобы искусство не было ... искусствомъ, ибо они прекрасно понимаютъ, что, будучи *самимъ собой*, преслѣдуя свои *собст-*

¹⁾ Id. 286.

²⁾ Id. 62.

³⁾ Id. 82.

⁴⁾ Id. 355.

венныя цѣли, оно необходимо становится во враждебное отношеніе къ морали и общественности. Вотъ почему они такъ пессимистически настроены относительно будущихъ судебъ искусства и его соціальной роли. „Неизбѣжное соотношеніе между будущностью литературы и общества не представляетъ ничего успокоительнаго,— плачется Летурно. До настоящаго времени народности, предшествовавшія намъ на всемірной сценѣ и игравшія на ней видную роль, имѣли болѣе или менѣе печальный конецъ. Накопляя сокровища искусствъ, наукъ и промышленности, эти великіе народы, тѣмъ не менѣе, мало по малу пришли къ нравственному вырожденію и всѣ окончили оцѣпенѣніемъ въ сферѣ монархическаго деспотизма, религіознаго раболѣнія, безграничной эксплуатаціи массы меньшинствомъ, имѣющимъ власть или прворство, т. е. все окончилось полнымъ торжествомъ себялюбія надъ альтруизмомъ... Но будетъ ли всегда такъ продолжаться? Должно ли соціальное развитіе роковымъ образомъ приходить къ одному и тому же печальному концу? Безнадежное положеніе Вико составляетъ ли великій законъ соціального организма?—Многіе симптомы-предвѣстники свидѣтельствуютъ, что наша Европа и составляющія ее государства достигли того, что можно назвать *критическимъ возрастомъ*”¹⁾.

И, въ сущности, они, конечно, правы. Цѣлая пропасть отдѣляетъ задачи искусства отъ задачъ общественности, основанной на принципахъ морали. Девизъ эстетики, по образному выраженію Льва Толстого,—„чтобы писали казнь и чтобы это было какъ цвѣточки”²⁾. Художество—не что иное, какъ притворство; оно, по самому существу своему, — обманъ, и величайшій обманщикъ въ искусствѣ есть величайшій художникъ³⁾. Поэтому, въ

1) *Летурно*. Литер. развитіе 368

2) *Новицкій*. Исторія русскаго искусства. М. 1903. II, 291.

3) *Roger de Piles*. Dialogues sur le coloris: La peinture n'est

самой радости, доставляемой эстетическимъ пониманіемъ, было бы ошибочно видѣть конечную радость осмысленной жизни. „Она—цѣль искусства, но не цѣль существованія, не та правда смысла, которой алчеть и жаждеть человѣчество. Въ основѣ ся лежитъ все-таки фальшь, вполне отчетливо сознаваемая анализомъ,—фальшь сознательнаго облагораживанія равнодушной дѣйствительности, придаванія ей красоты,—благородная фальшь, но все же несомѣстимая съ живущимъ въ человѣкѣ идеаломъ истины, не нуждающейся въ прикрасѣ, недостижимой, но вѣчно искомой. Анализъ раскрываетъ эту фальшь и дѣлаетъ невозможнымъ превознесеніе эстетики до „религіи культурныхъ людей“.

Эстетика такъ же мало можетъ обосновать свои положенія, свои воззрѣнія на міръ сквозь облагораживающую призму, какъ и религія вообще, но между тѣмъ какъ религія облагораживаетъ лишь безсознательное и недоступное, предоставляя вселенную сѣрой безотрадности, эстетика и искусство облагораживаютъ доступную ощущеніямъ реальность, каждый мигъ отбрасывающую накинутую на нее пелену красоты и предстоящую во всей своей неприглядности. Фальшь слишкомъ явна и убиваетъ значеніе эстетики, какъ культурной религіи, призванной замѣнить произволъ религіознаго воображенія. На правдѣ, познаваемой и контролируемой нашими пятью чувствами, не можетъ быть основано ни религіи, ни высшаго идеала. Если же согласиться на отступленіе отъ этой правды (какъ, быть можетъ, вовсе не соответствующей лежащей внѣ нашего сознанія реальности), то яснымъ становится безсиліе эстетики и искусства, облагораживающихъ лишь наши ощущенія и впечатлѣнія, облагородить *жизнь* и удовлетворить запросамъ о цѣли

qu'un fard, il est de son essence de tromper, et le plus grand trompeur en cet art est le plus grand peintre.

и смыслъ ея. Провозглашать эстетику религіей—значитъ отворачиваться отъ міровыхъ тайнъ, къ которымъ она приблизиться не можетъ. Она—религія зажмуренныхъ глазъ, видящихъ красивое пятно, красивую линію, но не видящихъ даль... Но и въ такомъ видѣ эта религія красоты доступна лишь немногимъ. Толпѣ, человѣческой массѣ—она не можетъ дать ничего, кромѣ презрѣнія. Своихъ избранниковъ она выдѣляетъ; непонимающую, нечуткую массу она отталкиваетъ, не можетъ ей дать даже *состраданія*, этого великаго устоя религіи. И потому еще, что къ толпѣ, къ непроницаемой для чувства красоты массѣ не можетъ у нея быть любви,—эстетика не можетъ быть религіей человѣчества”¹⁾.

Но этого мало. „Въ явленіяхъ міровой эстетики,—говоритъ Константинъ Леонтьевъ въ одномъ письмѣ,—есть нѣчто загадочное, таинственное и какъ бы досадное потому, что человѣкъ, *не желающій себя обманывать*, видитъ ясно, до чего часто эстетика съ моралью и съ видимой житейской пользой обречена вступать въ антагонизмъ и борьбу. Тотъ, кто старается увѣрить себя и другихъ, что все неморальное—непрекрасно, и наоборотъ, конечно, можетъ принести нерѣдко отдѣльнымъ лицамъ педагогическую пользу, но едва ли польза эта можетъ быть глубока и широка, ибо повѣрившій ему вдругъ вспомнить, что Юлій Цезарь былъ гораздо безнравственнѣе Акакія Акакіевича, и даже Скобелевъ былъ несравненно развратнѣе многихъ современныхъ намъ „честныхъ тружениковъ”, и если у вспомнившаго эти *факты* есть эстетическое чувство, то, что же ему дѣлать—коли *невозможно отвергнуть*, что въ Цезарѣ и Скобелевѣ въ тысячу разъ больше поэзіи, чѣмъ въ Акакіи Акакіевичѣ и въ самомъ добромъ и честномъ изъ тѣхъ самыхъ

¹⁾ Юрій Николаевъ. Запросы мысли. Изд. 2-ое. Спб. 1908, стр. 120—121.

сельскихъ учителей, которыхъ вы намъ въ вашей брошюрѣ рекомендуете ¹⁾... Какъ быть? Возненавидѣть эстетику? *Притвориться* изъ нравственныхъ мотивовъ, что *не видишь ее?* Презирать мораль? Невозможно ни то, ни другое, ни третье" ²⁾).

Еще Аристотель указалъ на коренное различіе между эстетическимъ дѣйствіемъ и добродѣтельною: „художникъ, по его словамъ, приступаетъ къ своему дѣлу, и оно можетъ быть прекрасно или безобразно, но самъ онъ не усваиваетъ себѣ ни того, ни другого; напротивъ, добродѣтельно дѣйствующій становится и самъ добродѣтельнымъ, какъ и дѣлающій зло—злымъ". „Аристотель ищетъ различія между добромъ и красотой въ достоинствѣ, которое самъ дѣйствующій получаетъ чрезъ свой образъ дѣйствій. Изъ этого слѣдуетъ, что, хотя все доброе можетъ быть прекрасно, но не наоборотъ. Прекрасное имѣетъ обширнѣйшій объемъ, нежели доброе, и отличается отъ него не по формѣ, а по содержанію, т. е. у добраго есть содержаніе, у красоты же его нѣтъ" ³⁾). Поэтому, когда въ послѣдствіи Зюльцеръ навязывалъ эстетикѣ соединеніе прекрасной формы съ достойнымъ содержаніемъ, то, по справедливому замѣчанію проф. Амфитеатрова, это дѣлало болѣе чести его сердцу, которое заставило его вносить такія увѣщанія въ эстетику, нежели проницательности ума, который бы долженъ былъ показать ему, что мѣсто для нихъ не въ эстетикѣ, а вообще въ кругу морали, ибо на художникѣ, какъ на человѣкѣ, можетъ лежать требованіе, чтобы въ эстетическія формы облакалъ онъ только нравственно-достойное,

¹⁾ *И. Фрудель. Письма о современной молодежи. М. 1888.*

²⁾ *К. Леонтьевъ о Вл. Соловьевѣ и эстетикѣ жизни (по двумъ письмамъ). М. 1912, стр. 34.*

³⁾ *Е. Амфитеатровъ. Историческій обзоръ ученій о красотѣ и искусствѣ. „Вѣра и Разумъ" 1889 г. т. II, ч. II, стр. 138—139.*

но, какъ художникъ,—онъ подчиняется одному только закону красоты.

Смѣшеніе нравственнаго съ эстетическимъ, начавшееся съ Зюльцера, составляетъ, по мнѣнію Амфитеатрова, характеристическій признакъ такъ называемой *популярной* философіи. „Какъ и возникшая послѣ нея и глубоко ее презиравшая *улюзрительная* философія, она не въ состояніи была разсматривать теоретическую форму отдѣльно отъ практическаго содержанія. Причина этого для популярной до-кантовской философіи была въ томъ, что, стараясь быть болѣе педагогической, чѣмъ ученой, она въ каждомъ своемъ ученіи имѣла въ виду практическое его приложеніе. Понимая философію не какъ *науку о мірѣ*, но какъ *знаніе для міра*, она при каждомъ своемъ положеніи заботилась болѣе всего о томъ, что скажетъ мірѣ. Отъ этого, при каждомъ мнѣніи, она вставляла безконечныя нравственныя размышленія и безпрестанно повторявшіяся предостереженія противъ злоупотребленій. Она желала быть непосредственно-практическою, хотѣла составить правила для домашняго употребленія. Вслѣдствіе этого, нравственность поставлена въ ней выше всего, а о чистомъ раздѣленіи между теоріей и практикою нѣтъ въ ней и рѣчи. Въ эстетикѣ это направленіе обнаружилось тогда, когда правильное понятіе, что красота заключается въ формѣ, уступило, наконецъ, мѣсто нравственному значенію содержанія. Такъ какъ опаснымъ казалось высказать открыто, что красота скрывается только въ формѣ, потому что, вслѣдствіе этого, иной художникъ можетъ въ прекрасной формѣ представить и не нравственное содержаніе, то гораздо полезнѣе представлялось скрыть правду, и красоту — ограничить однимъ нравственнымъ. Поэтому, популярная эстетика походила на того педагога, который запретилъ ребенку брать въ руки ножъ. Она писала науку, какъ лишить азбуки. Она знала истину, но не договаривала ее изъ опасенія, чтобы изъ этого не вышло вреда. Это

неумѣстное морализированье уронило популярную эстетику. Привыкнувъ видѣть въ ней теоретическій интересъ постоянно униженнымъ предъ практическимъ, и умные и дѣльные взгляды—загроможденными тысячью проповѣдей, наконецъ, потеряли къ ней всякое довѣріе. Ей вѣрили на слово, что красота формы, которую называла она низшею, есть, дѣйствительно, низшая, и что нужно открыть другой путь, чтобы дойти до высшей. Вслѣдствіе этого, эстетика стала превращеннымъ Иксиономъ, т. е. покинула истинную Юнону, чтобы обнимать одинъ паръ. А кто удержался при понятіи о красотѣ, какъ о чистой формѣ, тотъ признавалъ форму не только за равнодушную, но за враждебную нравственному содержанию, и потому, если предавался служенію красотѣ, то—съ сознаниемъ своей безнравственности”.

Проф. Амфитеатровъ думаетъ, что оба эти направленія, вызванныя популярной эстетикой,—ложны. Согласно имъ, красота, чтобы сдѣлаться нравственной, должна уничтожить себя, а чтобы остаться красотой, должна перестать быть нравственной. Нравственное привело къ поруганію красоту, красота то же сдѣлала съ нравственнымъ, а между тѣмъ, по его убѣжденію, между обоими нѣтъ вовсе противоположности, а только—простое несходство, по которому доброе можетъ быть не прекраснымъ и прекрасное не добрымъ, но одна и та же вещь можетъ быть тѣмъ и другимъ,—прекрасною по формѣ и доброю по содержанію¹⁾.

Такъ ли просто, однако, рѣшается этотъ вопросъ? Разрѣшаетъ ли это искусственное примиреніе цѣлый рядъ мучительныхъ сомнѣній, старыхъ, какъ міръ? „Если красота—символь невѣдомой мнѣ святости, отчего она не служитъ орудіемъ добра и кротости, отчего она жестока, отчего она влечетъ къ преступленіямъ, отчего она—

¹⁾ Id. 291—293.

злѣйшій врагъ долга, отчего истинно-вѣрующіе и кроткіе сердцемъ всегда проклинали красоту, какъ соблазнъ и грѣхъ? Становился ли хотя одинъ деспотъ добрѣе, надѣвъ прекрасную мантию? Смягчилось ли сердце хоть одного пирата оттого, что скалы и волны такъ прекрасны въ лучахъ зари?"... ¹⁾).

Если искусство не въ силахъ самого художника сдѣлать ни добрымъ, ни счастливымъ, то какимъ образомъ оно сдѣлаетъ добрыми и счастливыми другихъ? Будучи лишь отраженіемъ дѣйствительности, какъ оно можетъ стать выше или быть болѣе божественнымъ и менѣе безцѣльнымъ, чѣмъ сама дѣйствительность?—Смотри, говоритъ Минскій отъ лица своей совѣсти, кому служитъ искусство, кто имъ наслаждается, кто его поощряетъ? Когда въ пышной залѣ, при сіяніи люстръ, растутъ и замираютъ звуки симфоніи,—кто внимаетъ имъ въ качествѣ призванныхъ цѣнителей, чье одобреніе—высшая награда для артиста, предъ кѣмъ раболѣпно раскланиваетесь вы, жрецы свободного искусства? Торгаши, все утро измышлявшіе способы вѣрнѣйшей наживы, цѣлый день ставившіе капканы на тружениковъ, вечеромъ, послѣ сытаго обѣда, отнятаго у бѣдняка, приходятъ угощать свои пресыщенные нервы сладкими звуками симфоніи, вмѣсто того, чтобы дома попить сладкій ликеръ. Они съ дѣтства приучали слухъ и зрѣніе къ тончайшимъ оттенкамъ звуковъ и красокъ—отчего же божественное искусство не смягчило ихъ каменныхъ сердецъ? Богачъ въ своемъ кабинетѣ умиляется до слезъ видомъ дорогой картины, изображающей бѣднаго просителя роскошной передней,—и въ то же самое время откормленный слуга этого богача выпроваживаетъ изъ его передней такого же просителя, но не нарисованнаго, а живого.

¹⁾ *Н. М. Минскій. При свѣтѣ совѣсти. Мысли и мечты о цѣли жизни. Спб. 1890, стр. 83.*

Развѣ Неронъ не любилъ искусства? Мраморныя статуи въ его дворцахъ ничего не говорили о томъ, сколько людей плакало въ каменоломняхъ, прежде чѣмъ тотъ мраморъ сталъ улыбаться. И нынѣ, если встрѣтишь чело-вѣка, восторгающагося чистыми образами искусства, знай напередъ, что передъ тобой грязный и порочный себялюбецъ”....¹⁾.

19.

Въ послѣднее время снова замѣтна тенденція реабили-тировать искусство со стороны его морально-обще-ственной стоимости. Для этой цѣли, повидимому, хотятъ подорвать силу стараго положенія, что задача искус-ства—прежде всего *наслажденіе*. Такое „гедонистическое объясненіе эстетическихъ цѣнностей” находятъ теперь уже не выдерживающимъ критики, но нельзя сказать, чтобы мотивы, приводимые въ пользу этого новаго мнѣ-нія, сами отличались особенной доказательностью. „Я признаю безъ разговоровъ,—заявляетъ одинъ изъ серь-езныхъ современныхъ эстетиковъ, Бродеръ Христіан-сенъ,—что всякое художественное произведеніе содер-житъ гедонистическіе моменты, но утверждаю: не въ нихъ конечная цѣль искусства, и сумма удовольствія не критерій цѣнности. Я не нахожу пропорціональнаго отно-шенія между количествомъ наслажденія и эстетической цѣнностью. Для кого декоративность не означаетъ вѣ-нецъ искусства, кто выше цѣнитъ неуклюжіе и грубые штрихи молодого Дюрера, чѣмъ все сладкозвучіе Рей-нольдса и Лоренса, тотъ долженъ мѣрять другою мѣрою. Если бы сумма удовольствія была критеріемъ цѣнности, то какъ разъ самыя глубокіе художники плохо выдер-

¹⁾ Id. 95.

жали бы испытаніе, тогда какъ сладкой гармоничностью частей превосходятъ другихъ тѣ, чьи формы безсодержательны и банальны. Вообще, искусство съ трудомъ могло бы выдержать конкуренцію съ наслажденіемъ; что даетъ больше наслажденія: распаніе Грюневальда или хорошій обѣдъ съ изысканными винами? Пожалуй, скажутъ—желая вывернуться,—что наслажденіе картиной „благороднѣе” другого. Но если это не простое усиленіе того качества, которое приписывается и вину (?), если подъ этимъ разумѣютъ высшую оцѣнку удовольствія, то эти слова выдають, что есть какой-то другой масштабъ, и что удовольствіе не является послѣдней цѣлью искусства”¹⁾.

Это, совершенно произвольное, предположеніе, что будто кто-то захочетъ вывернуться и потому послѣшннть защититъ предосудительный терминъ „наслажденіе” эпитетомъ благородное, вообще не разъ даетъ Христіансену поводъ разглагольствовать на счетъ истинныхъ цѣлей искусства, точно, въ самомъ дѣлѣ, чьи бы то ни было несуразныя мнѣнія могутъ дать право дѣлать изъ нихъ какіе-либо выводы *по существу*. „Для отличія отъ другихъ наслажденій, мы награждаемъ наслажденіе искусствомъ—эпитетомъ „благородное”,—говоритъ онъ и по этому случаю задаетъ себѣ рядъ „хитроумныхъ” вопросовъ: „Просто ли это epitheton ornans? Или въ немъ сказывается смутное чаяніе иной мѣры цѣнностей, лежащей по ту сторону наслажденія? Или имъ хотятъ уснокоить нечистую совѣсть передъ непрощенной ассоціаціей словъ, которыя такъ легко приходятъ въ голову при разговорахъ о наслажденіи искусствомъ: *наслажденіе—пошлость?*”²⁾ И, думая, что онъ нашелъ серьезное возраженіе для своихъ противниковъ, Христіансенъ пи-

¹⁾ Б. Христіансенъ. Философія искусства. Спб. 1911, стр. 120.

²⁾ Id. 118.

иеть: „Въ возвышенномъ искусствѣ мы часто встрѣчаемъ черту серьезности и строгости, которая плохо уживается съ исканіемъ наслажденій и ожиданіемъ пріятнаго. Что-то возмущается въ насъ противъ отношенія именно къ лучшимъ художникамъ, какъ къ „*maîtres de plaisir*“. Чего ради въ такомъ случаѣ сталъ бы художникъ гибнуть, оставаясь вѣрнымъ своему искусству въ нищетѣ и лишеніяхъ, служить ему, какъ грозному божеству, если искусство создано для наслажденія и для людей, желающихъ наслаждаться? И развѣ мы не съ радостью защитили бы лучшія творенія отъ назойливости сластолюбцевъ? Развѣ мы не чувствуемъ ясно, что художественное сластолюбіе пачкаетъ искусство и низводитъ его до пошлости?“¹⁾

Очевидно, то воображаемое Христиансеномъ лицо, которое для успокоенія своей совѣсти захотѣло бы, во что бы то ни стало, „облагородить“ искусство, какъ наслажденіе,—есть никто иной, какъ онъ самъ, и именно къ нему самому примѣнимо то, что онъ говоритъ о противникахъ формы въ искусствѣ. Протестъ противъ формалистовъ, по его собственнымъ словамъ, часто бываетъ ничѣмъ инымъ, какъ бѣгствомъ и боязнью передъ пустой, красивой формой: отъ низкой оцѣнки формальной красоты переходятъ легко къ переоцѣнкѣ предметнаго въ искусствѣ, не замѣчая важнаго значенія формы для цѣнности произведенія²⁾. Такъ точно поступаетъ и самъ Христиансенъ, и именно такова психологія его собственного протеста противъ наслажденія, какъ цѣли искусства: это—бѣгство и боязнь передъ наслажденіемъ, какъ сластолюбіемъ и пошлостью; отъ низкой оцѣнки наслажденія, какъ такового, онъ перешелъ къ совершенному отрицанію наслажденія, какъ цѣли искусства, не понявъ

¹⁾ Id. 122.

²⁾ Id. 121.

его важности въ этомъ отношеніи. А между тѣмъ ему не трудно было бы замѣтить, что это наслажденіе совсѣмъ особаго рода, и опасность здѣсь грозитъ совсѣмъ съ другой стороны. Онъ, впрочемъ, и самъ почти вилотную подошелъ къ этой проблемѣ, но, къ сожалѣнію, не сумѣлъ поставить ее должнымъ образомъ. Чтобы найти правильное рѣшеніе вопроса: „къ чему намъ искусство?“ — онъ разсматриваетъ его со стороны воспріятія и со стороны творчества, и приходитъ къ слѣдующимъ выводамъ.

Когда мы безмолвно отдаемся возбужденію, производимому искусствомъ, и оно увлекаетъ насъ на встрѣчу къ желанному концу, мы переживаемъ легко и безболно нѣчто подобное тому, какъ если бы мы сами активно стремились и собственной борьбой завоевывали побѣду. „Искусство даетъ намъ безъ труда радость счастливаго творчества; оно замѣняетъ творчество тому, кто самъ не участвуетъ въ немъ. Оно имѣетъ даже то преимущество передъ собственнымъ творчествомъ, что вѣрнѣе ведетъ насъ къ цѣли; и хотя оно окутано блѣднымъ пологомъ нереальности, художникъ можетъ, однако, если онъ мастеръ своихъ формъ, собрать въ одномъ пунктѣ всѣ эмоциональные факторы, какъ лучи въ зажигающемъ стеклѣ, и достигнуть высокой интенсивности эффекта. Искусство годится, значитъ, какъ *суррогатъ собственной дѣятельности, для уставшихъ и вялыхъ душъ*, или, какъ говорится, его цѣлью можетъ служить развлечение, отдыхъ, пріятное препровожденіе времени. Этой возможности соответствуетъ и дѣйствительное употребленіе. За исключеніемъ тѣхъ сластолюбцевъ, которые выкапываютъ гедоническіе элементы и упоиваются ими, большинство ищетъ и получаетъ отъ искусства только одно: *развлечение и отдыхъ*”¹⁾.

¹⁾ Id. 152--153.

Если, такимъ образомъ, со стороны воспріятія искусство есть ничто иное, какъ „суррогатъ активности“, то какова же его цѣль—со стороны творчества, для самого художника?—Искусство, отвѣчаетъ на этотъ вопросъ Христіансенъ, указываетъ человѣку путь къ самому себѣ. „Въ немъ, въ этомъ искусствѣ, которое можетъ быть праздною забавой и для многихъ бываетъ только ею, заложена и другая возможность: стать для человѣка самооткровеніемъ абсолютнаго. И обѣ возможности основаны на одномъ и томъ же: на сущности эстетическаго объекта. Искусство даетъ видимость раскрытія влеченія въ призрачномъ мірѣ, ведя къ призрачнымъ цѣлямъ; это можетъ быть игрою, но можетъ означать и нѣчто большее. Когда искусство поднимаетъ насъ, заставляетъ вѣрить, что мы живемъ въ какомъ-то высшемъ кругѣ бытія, мы, правда, сознаемъ, что это видимость. Искусство не даетъ намъ, въ дѣйствительности, ни идеаловъ, ни дѣйствій. Мы знаемъ, что насъ ведутъ, что сами мы безмолвно отдаемся; и когда наступилъ конецъ, у насъ нѣтъ новой вѣры, и мы не знаемъ, что намъ дѣлать? Намъ казалось, что мы это знали, но это былъ обманъ. Въ этой обманчивой игрѣ одно мы постигаемъ несомнѣнно: *себя самихъ*. Мы приблизились къ себѣ; среди призрачнаго вотъ что остается настоящимъ и правдивымъ: *я таковъ и вижу себя такимъ, что для меня это переживаніе означаетъ подъемъ и достиженіе*. Я нахожу и узнаю свою тоску, ибо въ призрачномъ мірѣ я конкретно переживаю то, что могло ее утолить. Я нахожу то, что могло бы осмыслить жизнь: дѣйствовать въ сферѣ, подобной той, куда возноситъ меня искусство. Въ призрачномъ дѣйствіи, надъ отраженіемъ идеальнаго, я постигаю то Я, которое скрыто за эмпирическимъ. И въ этомъ, думается мнѣ, призваніе художника: разрѣшать души отъ путъ жизни и давать голосъ молчанію внутри насъ, чтобы мы слушали его и открылись самимъ себѣ. Искусство не можетъ дать того, чего мы на-

прасно ищемъ въ религiи; искусство не можетъ замѣнить нравственнаго творчества, его опасность въ томъ, что имъ можно злоупотреблять для этой цѣли; искусство не открываетъ также, какъ сказалъ кто-то о музыкѣ, міра вещей въ себѣ,—оно даетъ лишь призракъ и подобіе дѣйствительности и дѣла: но оно раскрываетъ намъ безобманно наше собственное существо" ¹⁾).

Можно вполнѣ согласиться съ такимъ опредѣленіемъ искусства и его цѣлей, но нельзя не видѣть, что оно лишь подтверждаетъ то, что должно было опровергнуть. Развѣ это опредѣленіе отрицаетъ наслажденіе, какъ цѣль искусства?—Напротивъ, оно только подробно выясняетъ, въ чемъ сущность этого наслажденія. Стоитъ только сдѣлать тѣ выводы, которые логически изъ него слѣдуютъ, чтобы убѣдиться, что, въ конечномъ итогѣ, Христіансенъ далъ прекрасное доказательство того стараго мнѣнія, противъ котораго такъ жестоко ополчился. Это старое мнѣніе, какъ и все старое, было выражено только въ примитивной формѣ и нуждалось въ томъ, чтобы его основная сущность была всесторонне развита вширь и вглубь. Это именно и сдѣлалъ Христіансенъ.

Въ самомъ дѣлѣ, великое наслажденіе искусства, вѣдь, и заключается не въ чемъ иномъ, какъ въ томъ, что оно даетъ намъ возможность *проявить свое „я“, не проявляя его на дѣлѣ, т. е. поступками*, или, какъ хорошо выразился самъ Христіансенъ, въ томъ, что оно даетъ *призракъ и подобіе дѣйствительности и дѣла* и тѣмъ самымъ *освобождаетъ насъ отъ реальной дѣйствительности и избавляетъ отъ необходимости настоящаго дѣла, создавая для насъ „суррогатъ активности“*. Тутъ-то именно и кроется его опасность, потому что при его помощи мы охотно замѣняемъ, „суррогатомъ дѣятельности“ настоящее нравственное творчество, котораго оно, конечно, за-

¹⁾ Id. 157—158.

мѣнить не можетъ и не должно, ибо послѣднее—всѣцѣло *двигательнаго* порядка, а не интеллектуальнаго ¹⁾.

Созерцаніе образовъ искусства избавляетъ насъ отъ необходимости проявлять себя поступками, дѣйствіями. Посредствомъ искусства совершается психофизиологическій „катарсисъ“, очищеніе отъ страстей. Повторяется процессъ, аналогичный съ процессомъ творчества: страсти, чувства, инстинкты, которые могли бы проявиться въ дѣйствіи, разряжаются въ созерцаніи образовъ творческой фантазіи. Въ этомъ-то и заключается антиобщественность искусства: оно избавляетъ насъ отъ необходимости *дѣйствій*, и именно потому оно такъ намъ и любо, потому мы къ нему и стремимся, что то, чего не можетъ дать намъ дѣйствительность, мы безъ труда и отвѣтственности добываемъ посредствомъ его даровъ!..

И опять, такимъ образомъ, мы приходимъ къ тому выводу, что, какъ ни правы *со своей точки зрѣнія* изслѣдователи, примѣняющіе „публицистическій методъ“ къ оцѣнкѣ произведеній художественнаго творчества, *со строго научной точки зрѣнія* они не имѣютъ на это никакого права. Справедливо въ этомъ случаѣ замѣчаетъ Христіансенъ, что произведеніе искусства можетъ нравиться или не нравиться по такимъ основаніямъ, которыя не имѣютъ ничего общаго съ эстетической цѣнностью: стоитъ лишь посмотреть на мотивы банальной „эстетической“ критики, чтобы увидѣть, какъ часто встрѣчаются оцѣнки, лежащія совсѣмъ внѣ эстетики. „Картину, на-примѣръ, хвалятъ за вѣрность природѣ или за то, что она позволяетъ съ большимъ удобствомъ разсматривать вещи, чѣмъ сама дѣйствительность; въ романѣ хвалятъ интересное описаніе среды или психологическія познанія автора, сочувствуютъ тенденціи драмы, радуются, встрѣчаясь съ произведеніемъ, которое щеголяетъ виртуоз-

1) Т. Рибо. Психологія чувствъ, 202.

ностью техники, или же оно правится намъ тѣмъ, что въ немъ отражается симпатичный образъ мыслей художника: то, что онъ добрый нѣмецъ и честный человекъ, что онъ благочестивъ, патриотъ и преданъ королю—или какъ разъ наоборотъ”¹⁾. Дѣло въ томъ, что хотя одинъ объектъ иногда допускаетъ много различныхъ видовъ оцѣнки, но далеко не всякій объектъ позволяетъ примѣнить любой видъ оцѣнки. „Мы не можемъ, наприимѣръ, задаваться вопросомъ объ эмпирической реальности математической точки или о нравственной цѣнности кучи песку, или о красотѣ исторической хронологіи. Утвержденіе и отрицаніе цѣнности въ подобныхъ случаяхъ одинаково бессмысленны. Оказывается, что объектъ долженъ обладать опредѣленными свойствами, чтобы частный вопросъ о его цѣнности вообще имѣлъ какой-нибудь смыслъ. *Возможность* оцѣнки уже предполагаетъ особую структуру объекта. Объектъ, который по своимъ свойствамъ позволяетъ постановку вопроса о цѣнности одного рода, можетъ вовсе и не допускать никакихъ другихъ оцѣнокъ”²⁾.

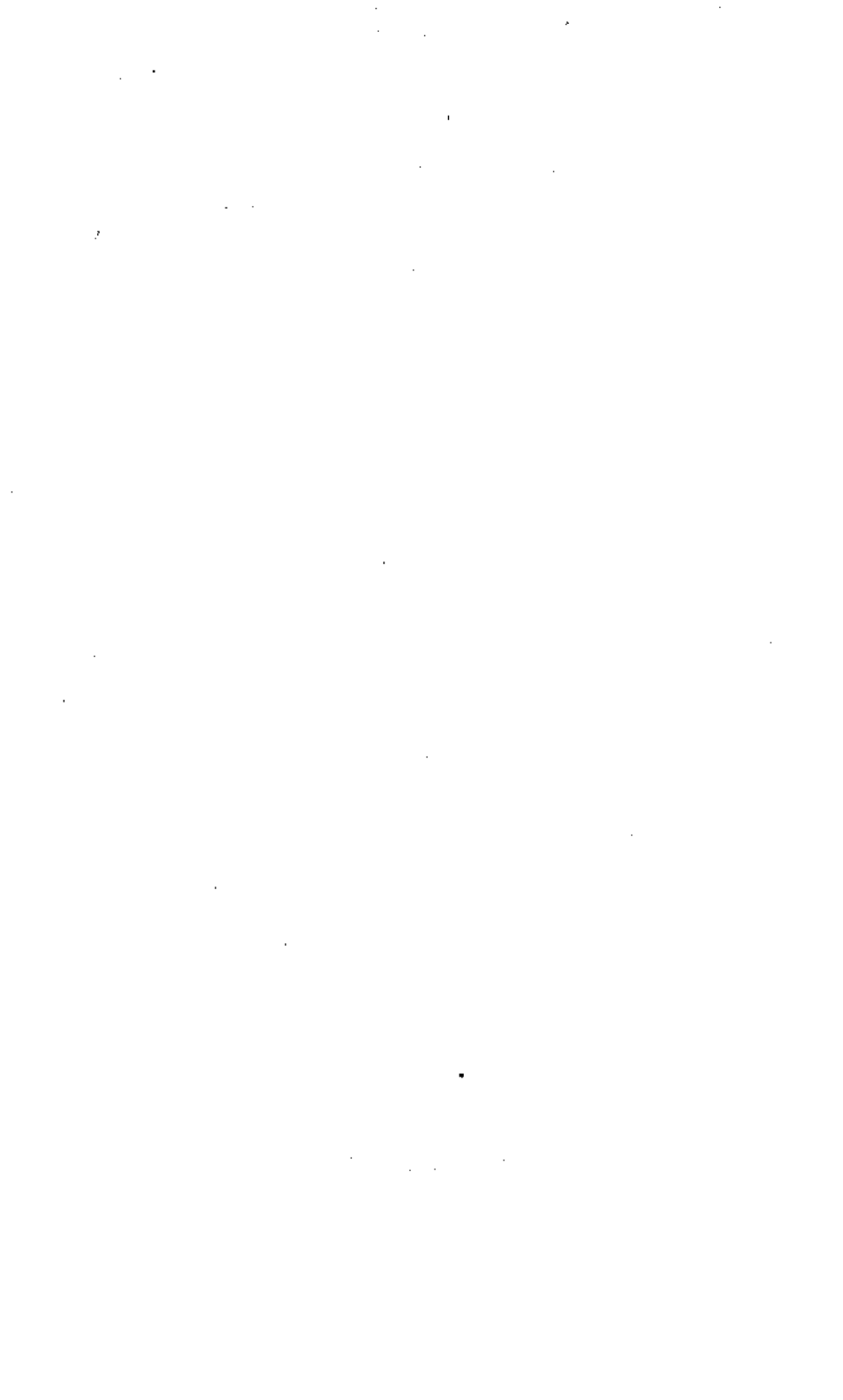
Это значитъ, что какъ нельзя предъявлять моральные требованія тому, что по существу своему аморально, равнымъ образомъ нельзя предъявлять *общественныя* требованія тому, что по существу своему—*антиобщественно*.

Къ искусству примѣнима лишь та оцѣнка, которая не противорѣчитъ его сущности.



¹⁾ Op. cit. 49—50.

²⁾ Id. 51—52.



Послѣловіе.

Этической и публицистической „методы” можно разсматривать *отдѣльно и по существу*, что мы уже и сдѣлали, но въ ихъ ненаучности можно убѣдиться и другимъ путемъ: разсматривая ихъ *совмѣстно и съ точки зрѣнія эволюціи творчества*.

Совмѣстно ихъ можно разсматривать потому, что, въ своей сущности, оба они представляютъ лишь видоизмѣненія одного „метода”, имѣющаго въ основѣ взглядъ на искусство вообще, какъ на *силу служебную*, какъ на *средство*: требуютъ ли они отъ произведеній художественнаго творчества моральнаго или общественнаго служенія, въ обоихъ случаяхъ ихъ претензіи представляютъ не что иное, какъ замаскированное требованіе *пользы*. Кромѣ того, эти „методы” сходны еще въ томъ отношеніи, что оба требуютъ отъ искусства служенія *пользѣ* не индивидуальной, а *общественной, коллективной*, ибо, хотя этической „методъ” и имѣетъ въ виду личную мораль, но, въ дѣйствительности, это—мораль общая для всѣхъ, коллективная, отрицающая индивидуальную. Такимъ образомъ, мы имѣемъ дѣло, въ сущности, съ однимъ „методомъ”, оцѣнивающимъ искусство съ точки зрѣнія *общей, коллективной пользы*.

Съ другой стороны, такъ какъ это послѣднее требованіе совершенно противорѣчитъ самой эволюціи творчества—*отъ полезнаго (доэстетическаго) и коллективнаго къ эстетическому (безполезнаму) и индивидуальному*¹⁾,—это обстоятельство даетъ намъ возможность, не подвергая разсматриваемые „методы“ болѣе подробному анализу съ точки зрѣнія эволюціи творчества, убѣдиться въ томъ, что они научно несостоятельны *не только по существу, но и исторически.*

Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь, къ чему, собственно, сводятся требованія обоихъ „методовъ“? — Къ тому, чтобы все искусство сдѣлать снова практически-цѣлесообразнымъ, неэстетическимъ. Возможно ли это?—Чтобы сдѣлать его такимъ *идеально* (субъективно), т. е. со стороны *творчества*, необходимо снова заставить творить не „я“, а личность, т. е. лишить это „я“ его индивидуальной идеи и принудить, такимъ образомъ, личность возвратиться въ лоно массы, слившись съ ея міросозерцаніемъ. Чтобы сдѣлать искусство неэстетическимъ *формально* (объективно), т. е. со стороны *воспріятія*, нужно уничтожить въ насъ эстетическое сознаніе, иными словами—опять-таки возвратить нашу психику въ первобытное состояніе. Скажемъ прямо: *въ обоихъ случаяхъ это невозможно и даже нелысимо.* Если же гг. моралисты и общественники думаютъ иначе, то пусть попробуютъ это сдѣлать,—тогда они избавятъ себя и насъ отъ ненужныхъ препирательствъ...



¹⁾ См. томъ I-ый, особенно гл. III и IV: стр. 381—539.