

1266
67
1911

Ф 1-77
14420

К. Случевскій.

ЯВЛЕНІЯ РУССКОЙ ЖИЗНИ

ПОДЪ

КРИТИКОЮ ЭСТЕТИКИ.

I. — 3

ПРУДОНЪ ОБЪ ИСКУССТВѢ,

ЕГО

ПЕРЕВОДЧИКИ И КРИТИКЪ.



САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ.

Въ печатнѣ В. Головина, у Владимірской церкви, домъ барона Фредерикса № 15, кв. № 3.

1866.

Дозволено Цензурою. С. Петербургъ, 31 октября 1866 го.



2007042002

1) критика на Прудона *) стр. 1.

2) два слова о переводѣ стр. 40.

3) критика на Прудона и на переводъ писанная — Incongnit^o стр. 42.

4) значеніе этого тройственнаго явленія въ русской жизни. Общее заключеніе о искусствѣ. стр. 54.

Вотъ содержаніе статьи предлагаемой читателю. Она держится единственно возможнаго, правильнаго пути, — идетъ отъ отдѣльнаго, частнаго — къ общему. Въ ней есть конечно всѣ недостатки явленія вызваннаго минутою. Эта неожиданность вызова къ жизни должна выразиться особенно четко въ двухъ направленіяхъ: а) научная сторона разработки недостаточно полна, въ ней нѣтъ необходимой завершенности; б) книга не можетъ оставаться въ сѣбѣ совершенно спокойномъ, созерцательномъ, строго критическомъ строеніи — въ ней невольно, болѣе чѣмъ слѣдуетъ, заявляетъ себя писавшій ее. Я считаю обязанностью своею предупредить читателя объ этомъ.

Еще одно слово; когда то давно обѣщаль я одному лицу, съ которымъ на долгое и счастливое время былъ сведень судьбою, — посвятить ему мое первое печатное слово; я не дѣлаю этого потому, что не знаю позволить ли оно теперь это посвященіе.



*) П. Ж. Прудонъ. Искусство, его основаніе и общественное назначеніе. Переводъ подъ редакціею Н. Курочкина. С. Петербургъ. Изданіе переводчиковъ. 1865 г.





«Явленія русской жизни подъ критикою эстетики» — подъ этимъ заглавіемъ издамъ я рядъ статей, въ которыхъ буду касаться явленій самыхъ разнообразныхъ — въ дѣятельности русскаго человѣка. Надо объяснить читателю мое положеніе въ этомъ вопросѣ.

Дѣло науки вообще — объективировать событія, — только ставъ такими могутъ они сдѣлаться понятными, годными для примѣненія, для совѣта въ будущемъ. Наука дѣлаетъ тутъ совершенно тоже что и сама природа; творчество природы есть уясненіе, созданіе личности, существа; — творчество науки есть освобожденіе событія, факта, опыта — отъ всякой примѣси посторонняго, — созданіе личности этого факта.

Изъ этого слѣдуетъ, что главнымъ свойствомъ всякой науки, а слѣдовательно и критики, должна быть объектив-
ность. Имѣя этотъ выводъ въ своемъ распоряженіи, — мы можемъ разрѣшить слѣдующій вопросъ: можетъ ли критика касаться событій неуспѣвшихъ уйти въ прошедшее, событій находящихся еще въ полномъ броженіи, можетъ ли она видѣть въ нихъ объектъ? Можетъ, двумя способами: а) критикъ долженъ быть такъ силенъ въ своей замкнутости, въ своемъ «я», что внѣшнее оказывается несостоятельнымъ нарушить эту замкнутость, и тогда совершающееся, потому что оно внѣшнее, — будетъ для него объективно; в) обстоятельства отводятъ человѣка въ сторону отъ извѣстнаго круга, мѣста дѣятельности, совершенно механически — и этимъ дѣлаютъ для него лично событія этого круга — объективными. Основать мою критику на первомъ я не долженъ, потому что могу основать ея на второмъ, лучшемъ. Слишкомъ шесть лѣтъ провелъ я внѣ Россіи: все совершавшееся здѣсь въ

1860—1866 годахъ, — совершалось не со мною, — я сто ялъ въ сторонѣ.

Другой воздухъ, другіе люди, другая наука окружали меня и нѣтъ ничего удивительнаго, что я приобрѣлъ своего рода особенчество. Вотъ уже три мѣсяца что я опять въ Россіи; каждыиъ нервомъ моего нравственнаго существа, натолкнулся я или на противорѣчіе, или на ошибку, или на уродство. Миѣ показалось это достойнымъ изслѣдованія и вотъ причина того, что я пишу: «явленія русской жизни подъ критикою эстетики».

Я знаю впередъ, что на меня посыплется множество обвиненій; меня объявятъ отступникомъ общаго движенія, во мнѣ увидятъ русскаго Мэстра. Согласенъ, но тогда госпожею Сталь придется признать Ч* или Писарева? — это невозможно, — слѣдовательно я не Мэстръ.

Рядъ моихъ статей открываетъ: «Прудонъ, его переводчики и критикъ»; за тѣмъ готовится къ печати: «Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности» — Ч*, вещь которую обязанъ я буду отнести къ явленіямъ «безобразнымъ» въ области эстетики. Самымъ любопытнымъ, однако, будетъ встрѣча моя съ Писаревымъ: онъ написалъ: «разрушеніе эстетики» и вдругъ его беретъ подъ свою критику эстетика? Писарева придется отнести къ явленіямъ «комическимъ» въ области эстетики.

Я прошу читателя брать въ руки мои статьи безъ предубѣжденія — и только; остальное пусть скажутъ сами статьи.

К. Случевскій.

25 декабря 1866.

Петербургъ.

Передъ нами явленіе, въ высшей степени любопытное и поучительное. Передъ нами книга Прудона — политико-эконома объ искусствѣ?! По прочтеніи книги приходишь къ заключеніямъ самымъ противоположнымъ. Общее направленіе книги, цѣль, которой она хочетъ достигнуть, выводы, — отличаются доброкачественностью, съ малыми исключеніями. Пониманіе будущаго искусства, его настоящаго призванія, его средствъ, довольно ясно и полно. Иногда замѣчательно удачно, какъ Сократъ, повивальная бабка мысли, разворачиваетъ онъ одну за другою, и даетъ ихъ какъ бы невзначай свѣтлыми и безъ всякой примѣси; нельзя не согласиться съ нимъ: Прудонъ частью воплотилъ въ слова требованія нашего времени отъ нашего художника. Это одна сторона книги — это свѣтъ. Другая сторона ея — это тѣнь. Касаясь исторіи искусства (стр. 323), онъ признаетъ необходимость сохраненія всего стараго, значитъ и исторіи искусства; касаясь исторіи вообще, говоря объ оставленныхъ искусствомъ за собою прежнихъ скорлупахъ его, толкуя объ метафизикѣ искусства, значеніи идеала, Прудонъ впадаетъ въ ошибки невѣроятныя, противорѣчитъ себѣ на каждомъ шагу, ставитъ примѣры невозможныя, обобщаетъ тамъ, гдѣ нужно дробить, словомъ: доказываетъ, что онъ взялся не за свое дѣло.

Эта тѣневая сторона книги — явленіе вредное, особенно въ современномъ русскомъ обществѣ; необходимость знанія признана и самимъ Прудономъ: онъ упрекаетъ Де-Лакруа (152) за картину «Буаси д'Англа,» въ томъ что онъ упустилъ требованія народа, за то что онъ не зналъ исторіи и не принялъ во вниманіе, что преріальское возстаніе

было вызвано реакціей термидора, и что представить народъ насилующимъ, неправымъ, когда онъ былъ правъ, ошибка искусства. Надо отдать справедливость, что Прудонъ требовалъ не только знанія, но основательнаго, глубокаго изученія не одного только факта, но и его отношеній къ прошлому и будущему. Не мы, конечно, и да сохранить насъ отъ этого судьба, скажемъ, что Прудонъ не правъ, требуя этого отъ художника, — здѣсь отъ Делакруа, въ другомъ мѣстѣ отъ Давида (136 и далѣе), по поводу картинъ его: «переходъ Бонапарта черезъ Альпы,» «Блѣтва въ залѣ Jeu de paume» (139). Но зачѣмъ же Прудонъ самъ виновенъ въ томъ, въ чемъ упрекаетъ; говорить X о томъ, чего не знаешь (критикуетъ жнецовъ Робера, не бывавъ въ Италіи 175), значить не уважать основныхъ X законовъ мышленія, — а этимъ страдаемъ мы, русскіе, безконечно, это наша язва костей, въ этомъ вся небрежность, валкость, несостоятельность нынѣшняго русскаго X развитія.

Изъ сказаннаго видно, что сужденіе наше о Прудонѣ будетъ дѣлиться на двѣ части. Въ одной укажемъ мы на ошибки Прудона; мы будемъ по неволѣ строже къ нему, чѣмъ бы были относительно кого-бы то ни было другаго, мы будемъ придирчивы; оно и понятно: лагерь, на который мы идемъ — силенъ, мы заботимся о средствахъ нападенія. Мы беремъ за эту работу съ полнымъ спокойствіемъ ~~со-~~ вѣсти; мы знаемъ, что если бы Прудонъ былъ живъ, и случайно какъ нибудь узналъ о нашемъ походѣ на него, онъ бы первый порадовался этому, взвѣсилъ бы наши замѣчанія, и безъ дальнѣйшихъ ухищреній, а со свойственными ему прямою и откровенностью сказалъ бы: да, я не правъ. Въ другой части нашего отчета будемъ мы говорить о хорошихъ сторонахъ книги. Мы лично такъ глубоко и сознательно вѣримъ въ призваніе, законность и органическую связь творчества человѣка съ творчествомъ природы, что намъ неощенно дорого общее направленіе книги Прудона. Сходя въ могилу, считалъ онъ своею обязанностью замолвить слово въ пользу художе-

ственного творчества человѣка. Слова сотни эстетиковъ и историковъ искусства не значили-бы такъ много, какъ слова Прудона, или, отнимая у этихъ словъ приставленное собственное имя, слова благонамѣренныя, безпристрастныя, а главное, сказанныя человѣкомъ совѣстливымъ и даровитымъ. Какъ помирить хорошую и дурную сторону книги, — это дѣло трудное, и, по правдѣ, невозможное. Одно только можно принять въ расчетъ: это то, что можно быть очень умнымъ человѣкомъ, и все-таки не добираться до системы въ головѣ по любому предмету знанія. Тутъ специальное занятіе имѣетъ неоспоримое преимущество передъ геніальностью, и въ этомъ же причина, почему Прудонъ такъ мало читается въ Германіи и такъ славенъ у насъ.

Иначе стоитъ вопросъ относительно перевода книги Прудона и критики, писанной какъ на книгу, такъ и на переводъ въ послѣднихъ книжкахъ Отечественныхъ Записокъ. Какъ переводчики, такъ и критикъ — люди, не имѣющіе никакого понятія не только объ искусствѣ, но и объ исторіи. Какъ тѣ, такъ и другой выражаютъ всю безобразность нашей современной литературы. Положимъ, что самый фактъ перевода можетъ быть оправданъ чѣмъ бы то ни было: желаніемъ поболтать, заняться французскимъ языкомъ, добыть деньги; но переводчики должны были, вмѣсто того чтобъ безусловно подписывать рѣшенія Прудона, указать на его ошибки, испещрить книгу звѣздочками и сносками, а такихъ нѣтъ ни одной. Но главное не въ переводчикахъ, а въ критикѣ какъ книги, такъ и перевода.

Выступая подъ маскою, что во всякомъ случаѣ нелѣпость, знакъ глубокаго самолюбія или полной ничтожности, прохаживается онъ по Прудону, и не только не слышитъ Прудона, но ничего не понимаетъ въ искусствѣ. Критикъ мало того что недобросовѣстенъ, — но онъ пишетъ, или, лучше, мараетъ изъ-за заранее взятаго намѣренія. Темнымъ, холоднымъ и непривѣтнымъ вѣетъ въ насъ отъ этого критика, и мы становимся не властны скрыть это. Этотъ критикъ — плодъ нашего общества, это нашъ красный

(не ошибитесь въ пониманіи) товаръ, наше самородное, доморощенное, онъ позорить и убиваетъ смыслъ всякой критики. Ты критикъ, мы публика — говоритъ общество по совершенно понятному чувству: брани, кусайся, царапай, если ты правъ, — тебѣ честь и слава; но если ты, царапая другихъ, оцарапалъ и свои руки въ кровь, если ты мочришь насъ, — ты смѣшонъ и жалокъ.

Тройное явленіе это: Прудонъ, переводъ и критика, поведутъ насъ ко взгляду на то, какова должна быть почва, обусловившая явленіе, гдѣ возможность его, въ чемъ уродливость, какъ помочь горю.

Сначала предпошлемъ мы разборъ книги Прудона, ея историческую часть; за тѣмъ разработку Прудономъ этой исторической части. Потомъ перейдемъ къ переводу, чтобы закончить эпикритикою.

~~~~~

Книга Прудона — историко-критическая, нѣкоторымъ образомъ философія исторіи искусства. Философія какой нибудь науки, или, проще, сущность, законы развитія ея предпосылаютъ въ занимающемся ея изложеніемъ возможно полное и вѣрное знаніе фактовъ. Подъ этимъ знаніемъ разумѣется, конечно, не полный словарь фактовъ, — такого знанія не можетъ быть; да оно и не нужно; мнѣ достаточно знать слово: книга, чтобы знать на полбѣицу всѣ остальные слова, въ которыя входитъ оно составнымъ: книготорговля, книгопечатаніе; тоже и съ историческими фактами: необходимо мнѣ знать только главные. Не забудемъ-те однако одного: для того чтобы рѣшить, какіе факты главные, какіе побочные, я долженъ, хотя временно, на прокатъ, если можно такъ выразиться, имѣть подъ рукою и факты не главные. Только самостоятельная работа, личное сравненіе могутъ сдѣлать меня господиномъ моего знанія.

Вотъ этой-то самостоятельной работы, этого хотя временнаго знакомства съ фактами нѣтъ у Прудона. Ошибки его весьма разнообразны. Есть ошибки хронологическія;

неимѣніе тригонометрической сѣти подѣ рукою и желаніе разставлять событія, желаніе рисовать географическую и повременную карту ихъ: отсюда смѣшеніе и перетасовка разныхъ временъ, чрезмѣрное удлинненіе однихъ и невозможная короткость другихъ.

Затѣмъ, не располагая мѣстомъ и временемъ съ полною ясностью, Прудонъ прибѣгаетъ чаще чѣмъ слѣдуетъ къ обобщеніямъ; формы и характеры, самые различные, подводятся подѣ одну общую черту, полны разнорѣчивости и, давая неорганическую смѣсь, лишаютъ возможности изученія. Ошибаясь какъ въ хронологіи, такъ и въ обобщеніи, Прудонъ указываетъ намъ, самъ этого не зная, почему онъ ошибается; онъ ошибается потому, что не можетъ ясно сознать то, о чемъ говорить; доказательство этого незнанія въ невозможности Прудону дать характеристику примѣрами, сравненіями; эти сравненія часто не имѣютъ никакого оправданія. Въ немъ есть и другіе роды ошибокъ, они невольно попадаютъ на глаза во время чтенія книги: между ними будутъ и простые промахи, и невѣроятныя, сказочныя въ области науки юродства. X

При этомъ мы впередъ просимъ извинить насъ, если при восстановленіи искаженныхъ фактовъ мы будемъ ограничиваться примѣрами и добавленіями самыми короткими, тѣми, которые были у насъ подѣ рукою. Критика должна бы быть щедрѣе на эти добавленія, но, по правдѣ, чтобъ вызвать критику на эту щедрость, надобно чтобы критикуемая вещь была болѣе законна, чѣмъ книга Прудона. Кромѣ того, мы будемъ говорить не о всей книги Прудона, а только о тѣхъ 15 главахъ, которыя написалъ онъ самъ; къ нимъ, для сохраненія связи, присоединимъ мы главы VII и XVI, равно какъ и заключеніе. Прочія главы приведены въ порядокъ и закончены его друзьями, тщательно пересчитанными въ предисловіи перевода; до этихъ главъ намъ нѣтъ дѣла, — намъ достаточно и личныхъ трудовъ Прудона.

Прежде всего ошибки хронологіи.

«Египетское искусство обхватываетъ періодъ времени

въ 6000 лѣтъ» (60). Тутъ ошибка на 2000 лѣтъ; нельзя въ наши дни придерживаться исторіи Роллена + 1741 году. Лѣтъ 30 тому назадъ, дѣйствительно, за начало Египетской исторіи принимался 5702 д. Хр. на основаніи 2 древнихъ источниковъ: египетскаго жреца Манетона, архиваріуса гелиопольскаго храма въ царствованіе Птолемея Филадельфа, въ III вѣкѣ д. Хр., написавшаго исторію Египта, теперь потерянную; отрывки спаслись въ Іосифѣ и Евзбійѣ; и С. Ц. Африкана Юринконсульта II п. Хр. отрывки изъ него въ Дигестѣ собр. въ VI в. п. Хр. Требонианомъ. Въ наши дни число и качество источниковъ измѣнилось. Долгая и трудная работа разбора іероглифовъ, получивъ неожиданную помощь въ открытіи Розеттскаго камня французскою экспедиціею 1799 года, съ надписями одного и того-же содержанія на языкахъ: іероглифическомъ, демотическомъ и греческомъ, пошла быстро впередъ. О первенствѣ разбора надписей спорили Шампольонъ и Юнгъ. Въ наше время трудами Лепсіуса, Бругша и др. іероглифы разобраны, и вслѣдствіе этого возстановленіе хронологіи стало возможно. Цифра 5702 отброшена, 1 и 2 династіи Тинитовъ и Мемфитовъ, какъ оказалось, правили одновременно, и дальнѣйшая историческая цифра (Lepsius Chronol. Königsbuch), царствованіе Менеса 3892 годъ. Эту цифру, съ малыми оговорками, принимаютъ какъ специалисты египтологи (Бругшъ), такъ и люди, разрабатывающіе исторію по трудамъ этихъ специалистовъ (Дункеръ). Съ другой стороны, Египетъ подчиненъ Римомъ въ 30 г. д. Хр.; въ 4 вѣкѣ п. Хр. при раздѣленіи имперіи, сдѣланъ христіанскимъ епископствомъ. Отъ 3892 д. Хр. до 400 п. Хр., всего 4292 года, гдѣ же здѣсь 6000 лѣтъ. Прудонъ вообще не знаетъ совершенно новѣйшихъ источниковъ по искусству; такъ, желая привести примѣръ (134) удовлетворенія своего любопытства гравюрами при книгахъ, онъ даетъ, что бы вы думали, въ образчикъ «тщательнаго и умнаго исполненія» Монфокона?! Ученый бенедиктинецъ Монфоконъ + 1741 году; его *Antiquité expliquée et représentée en figures* 1719—1724 года, 15 томовъ съ добавочными—

одинъ изъ самыхъ раннихъ опытовъ приложенія картинокъ; у него есть рисунки, безобразія замѣчательнаго, бумага сѣрая, печать не ровная, объ ошибкахъ мы уже не говоримъ.

«До появленія софистовъ греки нисколько не подозрѣваютъ нелѣпности своей мифологiи... потомъ религiя падаетъ, но искусство остается... искусство въ Греціи производитъ чудеса подъ вліяніемъ религiи и чувства справедливости, но едва оно отъ нихъ отшатнулось, оно впало въ бесплодное и окончательное безсиліе.» (72) Въ хронологiи Египта, скажутъ намъ, надо знать іероглифы, чтобъ провѣрить ихъ; мы не знаемъ ихъ и провѣрить не можемъ. Согласно, но вотъ образчикъ изъ греческой исторiи, времени не подлежащаго сомнѣнію, съ отступленіями въ 20—25 лѣтъ не болѣе. Прудонъ говоритъ, что искусство падаетъ съ появленіемъ софистовъ. Горгіасъ, ранній и одинъ изъ законченнѣйшихъ софистовъ, дѣйствовалъ въ срединѣ V вѣка до Христа. Если Прудонъ думалъ о позднихъ софистахъ, онъ долженъ былъ сказать объ этомъ. И какъ нарочно въ срединѣ V вѣка поднимаются въ греческомъ искусствѣ самыя колоссальныя личности: Полигнотъ призванъ въ Аѳины Кимономъ въ 463 г. (Vernon G. d. K. II, 16), Фидіасъ работаетъ около 448 г., Поликлетъ около 420 г. Миронъ около 420 г. (Plin. 34, 49). Все что имѣло греческое искусство великаго, законодательнаго идетъ отъ этихъ патріарховъ искусства: Лизиппъ, Апеллесъ, Пирготелесъ, Цеуксисъ, Парразій, — а по Прудону именно съ этого времени погибаетъ греческое искусство.

«Съ окончаніемъ преслѣдованія христіанъ, началась агонія греческаго искусства, полная-же смерть его наступила только 4 вѣка спустя, а именно въ 726 году» (74.) Гоненія на христіанъ кончаются въ 4 вѣкѣ; но Прудонъ-же сказалъ (72) что искусство Греціи, со времени софистовъ, отшатнувшись отъ религiи, впало въ бесплодное и окончательное безсиліе. Развѣ окончательное безсиліе не есть агонія? — агонія наступила, по словамъ Прудона, не въ 4 в. послѣ Христа, а въ 4 в. до Христа. Полная-же смерть, го-

ворить онъ, настала въ 726 году. Возьмите любой учебникъ исторіи искусства, и вы увидите, что жизнь греческаго искусства признается изсякнувшею со времени подчиненія Греціи Римомъ съ половины 2 в. до Христа. Подрѣзанная у самаго корня жизненность сгилла, еще на долго вперед конечно, на все время императоровъ, хватило силы въ ней, чтобы производить часто замѣчательныя вещи, но всё они были ничѣмъ другимъ, какъ подражаніями великимъ мастерамъ 3 и 4 вѣковъ. Собственно Римъ, если считать его Греціею въ искусствѣ, даетъ немного: саркофаги, типъ Антиноя, эротопегміи (шутки эротовъ), онъ даетъ болѣе въ архитектурѣ: введя сводъ, новые типы зданій но по старымъ образцамъ однако. Уже при Адрианѣ (его вилла въ Тиволи — *Spatian. v. Hadriani* 24) въ концѣ, 1 в. п. Хр. искусство не имѣло внутренней жизни, бросилось въ эклектику, брало боговъ всѣхъ странъ и образовъ: мѣшало Митру съ Изидой, создавало безобразныхъ Эоновъ, одѣвало бюсты и статуи въ парики разноцвѣтныхъ камней и. пр. Вотъ гдѣ была смерть и агонія греческаго искусства — а не въ 726 году. Къ VIII вѣку уже въ полномъ развитіи своемъ стояло византійское искусство, — оно создало Айю-Софію, оно одѣвалось мозаикой и держало подъ своимъ вліяніемъ обезсиленную Италію: Равенна и Римъ даютъ образчики византійскихъ работъ того времени, — а о греческомъ искусствѣ не было и помину. Памятники его разносились по кускамъ варварами, римскій форумъ уходилъ подъ землю съ тѣмъ, чтобы лежать подъ нею 1000 лѣтъ до начала возрожденія и первыхъ попытокъ археологіи Петrarки, Пія II (Э. Сильвіусъ), Николая V, ученаго кружка Косьмы Медичи и др.

«Послѣ страждущей и воинственной церкви, какою является она у средневѣковыхъ художниковъ, должна была явиться церковь торжествующая, съ властительными папами въ головѣ, съ величественными готическими соборами. Время этого измѣненія искусства, страна, въ которой оно должно было произойти, обусловливаются са-

мимъ характеромъ возрожденія. Это Италія и Римъ во время полнаго торжества папской власти». (88)

Итакъ: готическіе соборы относятся ко времени возрожденія. Обыкновенно считаютъ за время преобладанія готики XIII, XIV, XV вѣка, — за время возрожденія XV, XVI. Конечно, ничто не мѣшало-бы намъ, такъ какъ дѣленіе вообще дѣло трудное и часто совершенно личное, слить готику и возрожденіе въ одно; это было бы особенно легко сдѣлать французу, потому-что одинъ изъ лучшихъ археологовъ ихъ Q. de Quincy (*Histoire des Architectes, vies de Diotisalvi, Arnolphi di Lapo, Giotto*) — не признаетъ существованія готики. Но на самомъ дѣлѣ — это невозможно. Готика и возрожденіе это мечта и дѣйствительность, это келья монаха и салонъ парижанки, это уничтоженіе всякой плоти и полное царство плоти во всей ея законности и красотѣ, — и если гдѣ нибудь въ исторіи стоятъ рядомъ два совершенно противоположныхъ характера — такъ это здѣсь: въ готикѣ и возрожденіи. Далѣе: мѣстомъ появленія этой готики — возрожденія объявляетъ Прудонъ Италію? Римъ? Помилуйте: Италія именно та страна, въ которой готика не царствовала; именно въ Италіи — гдѣ хозяйничали кондотьеры, и вѣчно дѣятельная мысль и сознаніе жизни проходили по всеѣмъ степенямъ своего развитія отъ Эццелино, Ферранте, Баліони до Данте и Макиавелли, — гдѣ появились первые люди новаго времени, — гдѣ все жизнь, свѣтъ, — даже убійства и терроръ царствуютъ во имя жизни, наслажденія жизнью, одними въ ущербъ другимъ, — туда хотите вы отнести основаніе мечтательной, таинственной готики съ ея склепами и нишами, съ ея окрашеннымъ свѣтомъ, съ ея незримыми, мистическими откровеніями. Готика могла царствовать тамъ, гдѣ могъ появиться Лойолла, Бѣмъ, гдѣ находили своихъ послѣдователей теозофіи самыя туманныя, кабалистическія мышленія, — гдѣ мертвое и живое въ сознаньи перемѣшивались въ какую-то хаотическую массу, которая давала знать о себѣ возгласами кликушъ, проповѣдями бѣснующихся и одноотнымъ пѣньемъ монаховъ.

Вотъ это была почва, гдѣ могъ подняться готическій міръ источенныхъ въ кружева готическихъ соборовъ, — тутъ, а не въ Италіи. Готическіе соборы Италіи собственно не готическіе, — они никогда не бросали вполне классическіе приемы, у нихъ сохранена самостоятельность колонны и ея капители (соборъ Орвіетто, Сіенны), у нихъ оставленъ просторъ свѣту и воздуху въ широкой разстановкѣ колоннъ (соборъ Флоренціи), у нихъ стѣны не были уничтожены, но сохранены для живописи. Два лучшихъ образчика италіанской готики это соборы Орвіетто и Милана; оба отступаютъ отъ ея основъ: Орвіеттскій — блестящимъ, многоцвѣтнымъ фасадомъ утрачиваетъ самую сущность готики — ея задумчивость; Миланскій смѣсью сѣверныхъ и южныхъ формъ, — неслыханными капителями, окнами безъ (вимперговъ) навѣсовъ, чахоточными купольчиками, рисованнымъ потолкомъ, обязанъ своею знаменитостью только матеріалу — бѣлому мрамору. Бурхардъ правъ, видя одно только истинно готическое зданіе въ Италіи — это крестный ходъ С. Лоренцо въ Неаполѣ (Cicerone 125).

Прудонъ назначаетъ центромъ готики — возрожденія Римъ? Готика туда почти не добиралась — а возрожденіе имѣло такимъ же центромъ и Флоренцію.

Затѣмъ: не одни готическіе папы были папами властительными. Исторія папъ представляетъ нѣсколько временъ какъ паденія, такъ и силы папской власти: въ XI вѣкѣ папы были сажаемы римскими патриціями — графами Тускуланскими, — Бенедиктъ IX папа-дитя, папа, желающій жениться, папа, продающій папство, — папами являются 3 лица, — вслѣдъ за этимъ поднимается геніальный монахъ Гильдебрантъ, это Григорій VII, зовущій на судъ въ Каноссу Генриха IV; въ XV и XVI вѣкахъ: за скандалами папствованій Сикста IV, Иннокентія VIII, Александра VI, садится на папскій престолъ Юлій II, Левъ X — съ которыми тягается Европа въ лицѣ королей Франціи и императоровъ Германіи. Слѣдовательно не одни готическіе папы Прудона были торжествующими.

До сихъ поръ мы говорили о хронологическихъ прома-



хахъ Прудона, бывшихъ количественно не сильнѣе 2000 лѣтъ, а качественно — взаимно-противорѣчивыми и доказывающими полное незнаніе своего предмета. Для болѣе яркаго уразумѣнія того, почему могъ онъ дѣлать такія невозможныя ошибки, посмотримъ, не лежала-ли причина этого въ томъ, что онъ смотрѣлъ на всю исторію сквозь одно и тоже условное стекло; не лежала-ли причина неясности хронологіи въ полномъ непониманіи, неумѣніи вжиться въ то время, о которомъ онъ говоритъ. Неясные ему типы готики, Египта, возрожденія, лежали въ его головѣ совершенною безтолочью. Знанія были нахватаны кое-гдѣ, кое-какъ — и вотъ почему являются они обрубками, недоношенными существами. Ему ничего не стоить отчеркнуть, сбить въ одну кучу факты самыя разнородныя, потому что легче обобщать, чѣмъ дробить, вдаваться въ подробности, подводить подъ общій корень величины, говорить въ нѣсколькихъ словахъ тамъ, гдѣ ихъ надо бы было много. Вотъ образчики этого обобщенія.

«Одни и тѣ же приемы и характеръ изображеній являются (въ Египтѣ) какъ на памятникахъ, выстроенныхъ послѣ Рождества Христова, такъ и на тѣхъ, которые выстроены за 2000 лѣтъ передъ Христомъ» (61). Какъ въ живописи, такъ и въ архитектурѣ Египта было движеніе, выработка новыхъ формъ. Это движеніе не можетъ, конечно, вынести самаго далекаго сравненія съ богатырскимъ ростомъ искусства Греціи отъ Онатаса до Праксителя, въ Италиі отъ Рафаэля — ученика Перуджино, до Рафаэля — работающаго въ Ватиканѣ, но движеніе было и тамъ. Въ архитектурѣ, на примѣръ, мы можемъ прослѣдить цѣлый рядъ колоннъ отъ самой ранней протодорической (Бени-Хасанъ) до самыхъ позднихъ (О-въ Филе). Вилькинсонъ (Manners and Customs II, p. 285), насчитываетъ 8 орденовъ такихъ колоннъ. Колонны съ капителью раскрытаго лотоса относятъ онъ къ 18 династіи, царствовавшей вельдъ за изгнаніемъ Гиксовъ (1660 г. Амазисъ освобождаетъ Эивы отъ Гиксовъ); колонну съ капителью, обставленную чело-вѣческими лицами, ко времени Птолемеевъ и Рима; зна-

комство съ греками научаетъ Египетъ приставлять къ столбамъ и выступамъ цѣлыя фигуры, что то въ родѣ атлантовъ; древнѣйшими колоннами считаетъ Вилькинсонъ колонну протодорическую и колонну съ капителью замкнутаго лотоса. Помимо самаго характера колоннъ есть разница и въ ихъ сопоставленіи, такъ напр. сопоставленіе разныхъ колоннъ въ очередную (Вади-Кардасси, Филе) было принято только въ новомъ царствѣ; при Птоломеяхъ является, по примѣру Греціи, обведеніе храмовъ портиками, храмы перестаютъ жить одною внутреннею жизнью, а начинаютъ выходить изъ себя внаружу, вѣрною картиною того, какъ Египетъ, до того замкнутый для иностранцевъ, гнушавшійся ими, открываεται внѣшнему міру, и сами фараоны грецизируются. Еще болѣе измѣненій, чѣмъ въ архитектурѣ, несла на себѣ египетская живопись. Та же 18 династія, что правила за изгнаніемъ Гиксовъ, произвела перваго реформатора на земномъ шарѣ, Аменофиса IV, поклоненіе солнцу поставлено было имъ на самое видное мѣсто въ богослуженіи; недовольные жрецы подчинялись желанію фараона при его жизни, но они не замедлили вызвать сильную реакцію въ пользу стараго по его смерти. Реакція усилила жрецовъ, самое имя Аменофиса IV было стерто ими съ памятниковъ, имъ же воздвигнутыхъ; жрецы даютъ изъ себя 23, 24 династіи правителей и совершенно новый характеръ живописи. Въ старомъ царствѣ, въ могилахъ Бени-Хассана, предметы живописи берутся изъ обыденной жизни, человекъ охраняютъ въ его мертвомъ снѣ рисунки его дѣлъ, его семья, хозяйство, любимыя работы и увеселенія. Въ новомъ царствѣ, въ могилахъ Бибанъ-эль-Молука, этихъ изображеній нѣтъ, или они рѣдки, а есть изображенія загробной жизни душъ, страшнаго суда, неба съ его подраздѣленіями; изображенія эти — философскія, жрическія. Приемы тѣ же, но характеръ другой.

Но не правъ Прудонъ и въ томъ, что приемы не измѣнились въ Египтѣ. Около 740 г. Египтомъ правилъ Бохарисъ; при немъ овладѣваетъ странною эіоплянинъ Са-

бако, 45 лѣтъ владѣють странною эѳіопляне, послѣ нихъ водворяется Псамметихъ. Подъ правленіемъ эѳіоплянъ — египетскія фигуры на памятникахъ стали эѳіопскими, мускулы проступили видимо крупнѣе, одежда стала другою, головные уборы приняли разный характеръ, у изображеній царицъ отросли длинные ногти — таковы рисунки въ храмѣ Нага, на о-вѣ Филе, въ Мероэ. (Lepsius. Denkmäler V.)

Вотъ что значитъ обобщеніе Прудономъ одного факта; вотъ и еще два другихъ, не менѣе рѣзкихъ:

«Такимъ образомъ (въ Греціи) для каждаго бога и богини разъ на всегда опредѣлились ихъ личная и своеобразная красота и особенности ихъ изображеній, что уже и не измѣнялось», (68). Напротивъ того, типы боговъ постоянно измѣнялись; подвижные, какъ сама Греція, они родились, жили и умерли вмѣстѣ съ своимъ народомъ, только потому они и представляются намъ теперь такими законченными, живыми лицами. У самаго начала греческаго развитія мы имѣемъ два письменныхъ памятника, въ обоихъ есть теогоніи и обѣ они разные — это Гомеръ и Гезіодъ. Возьмемъ для примѣра Эроса, такъ называемаго бога любви; ихъ собственно три, а не одинъ. Гомеръ еще не знаетъ его; у Гезіода (120) онъ является однимъ изъ 3 главныхъ, космическихъ божествъ; онъ же старѣйшій богъ у Парменида (Plato. Sympos. 178); сродни этому Эросу, но въ то же время лицомъ совершенно другимъ, является онъ у философовъ, въ мистеріяхъ (Arist. Metaphis. 1, 4, 646; Cic. N. D. 3, 23); наконецъ третій Эросъ, уже совершенно отличный отъ этихъ двухъ, это Эросъ эпиграмматиковъ, эротиковъ, божокъ вертлявый, хитрый, милый и жестокій; его родители неизвѣстны (Теокр. 13, 2); ему сопоставленъ братъ его Антеросъ; далѣе они дробятся въ цѣлый рядъ, на безсчетное число эротовъ, амориновъ (Stat. 1, 2, 54; Phil. Is. 1, 6) и такими знали ихъ римляне. Доказательствомъ тому, что типы греческихъ боговъ не были созданы вдругъ и на всегда можетъ служить то, что каждая страна Греціи имѣла свою теогонію, свои мѣны о богахъ, два города знали два и болѣе рассказовъ

о происхожденіи, побѣдахъ и любовныхъ шашняхъ своихъ боговъ патроновъ; типы боговъ въ искусствѣ разработывались одинъ за другимъ, прежде Зевсъ, потомъ Гера, Афродита, Аполлонъ, и. т. д. Асклепіасъ, Эскулапъ выяснился послѣ другихъ, когда больная, самобичующаяся Греція потребовала отдѣльнаго бога для защиты отъ болѣзни, и такимъ развитымъ типомъ получилъ его Римъ; стоитъ вспомнить исторію посылки изъ Рима въ Эпидавръ и введеніе служенія ему (Т. Лив.: 10, 47; Вал. Макс.: 1, 8, 2; Овид: Мет. 15, 7). Эскулапъ-же у Гомера, какъ и Эросъ, можетъ быть даже не является богомъ (три раза упомянутъ онъ въ Иліадѣ, изъ нихъ два со словомъ ἀϊμόων что значитъ безукоризненный, похвальный, никогда непридаваемою богамъ). На глазахъ христіанъ наконецъ выяснилась личность бога Пана, и отходящій міръ язычества былъ готовъ слить его съ образомъ Іисуса Христа.

Искусство, кромѣ того что оно не сразу разработало и установило типы боговъ, оно не сразу отдѣлало каждый изъ нихъ. Стоитъ взять рисунки старой вазы съ Палладіемъ Аѳины (D. A. K. 1, 7) или Артемизу такою, какою видимъ мы ее въ Римѣ (M. Rio. Clem. 1, 31), сдѣланною по образу древней эфесской, и сравнить ихъ ну хоть бы съ Аѳинною Велетри въ Луврѣ (D. A. K. 2, 204) и Діаню-Артемизою Версальскою (D. A. K. 2, 157), что бы понять достаточно ясно, что это не только не одна и таже отдѣлка, но другая мысль, все другое. Такъ-же точно могли-бъ мы взять Афродиту Венеру и прослѣдить что и ся образъ являлся разнo разнымъ художникамъ: развѣ Венера Милосская, королева, мать, побѣдительница, полуобнаженная матрона, имѣетъ что нибудь общаго съ Венерою Медицейскою, кокетливою, своенравною, зазывающею собою женщиною? Удивительно, какъ могъ Прудонъ назвать богинь Греціи «безстрастными» (90): все что хотите, но не безстрастныя.

Третій примѣръ обобщенія ради короткости даютъ намъ слѣдующія слова Прудона:

«Въ предъидущій періодъ (среднихъ вѣковъ) въ Европѣ

встрѣчается только одна школа; въ XVI вѣкѣ въ Италіи ихъ было столько же, сколько городовъ». (92)

Тутъ Прудонъ связанъ самъ собою: Европу беретъ онъ ранѣе XVI вѣка, сюда, противорѣча себѣ, т. е. ко времени до возрожденія, относитъ онъ готику. А посмотримъ, такъ ли это? ну хоть бы для одной живописи и въ одной Германіи. Съ конца XIV вѣка въ Кёльнѣ процвѣтала такъ называемая Кёльнская школа; высшія точки ея развитія это: мастеръ Вильгельмъ и мастеръ Стефанъ, написавшій въ 1426 году алтарную картину собора съ поклоненіемъ королей и пр. Эта картина, какъ и вся Кёльнская школа, представляетъ собою образецъ полнаго одухотворенія работы; тѣла въ этихъ изображеніяхъ только на столько, сколько его нужно для того, чтобы было въ чемъ держаться душѣ. Почти бокъ о бокъ съ кёльнцами работаютъ нюрнбергцы съ полнымъ стремленіемъ къ натурализму, указанному впередъ ваятелями въ родѣ Шонгофера; съ XIV вѣка натурализмъ, заявленіе тѣла въ полныхъ правахъ его, остается за нюрнбергцами и отсюда выйдетъ въ послѣдствіи Альбрехтъ Дюреръ. Мы не будемъ говорить о школахъ въ Прагѣ — о школахъ Нидерландовъ.

Но и въ самой Италіи школы и ихъ направленіе обозначились ранѣе XVI вѣка. Въ XV вѣкѣ работаютъ Жіотто, Орканья, Фіезоле, Хиберти, Донателло, Л. Роббіа; въ этихъ именахъ цѣлая школа, жаль только, что объяснить ихъ здѣсь подробнѣе не приходится.

Если кто бы то ни было хочеть, судя объ исторіи искусства, не пускаться въ подробности и, вмѣсто пересчитыванія нѣсколькихъ фактовъ или именъ, ограничиться приведеніемъ очень немногихъ, выборъ этихъ именно фактовъ, долженъ быть въ высшей степени остороженъ. Прудонъ не дѣлаетъ этого. Онъ хочеть ограничиться однимъ взмахомъ кисти и не даетъ ничего, по причинѣ простой: онъ не знаетъ того, о чемъ говорить, у него нѣтъ запаса, изъ котораго можно черпать. Такъ, желая показать, что греческое искусство двигалось впередъ, и что школы въ немъ отличались одна отъ другой, онъ говоритъ: «школа,

произведшая Лаокоона и Гладіатора, была уже не той, которая производила покоющагося Геркулеса или Аполлона побѣдителя Пифона. «(11). Не говоря уже о томъ, что большая ясность опредѣленія была бы здѣсь у мѣста, и мы не знаемъ, о какомъ Гладіаторѣ говоритъ онъ (умирающій галлъ Капитолія или боргезскій боець Агазіаса-Лувра?) но изъ трехъ остальныхъ вещей беретъ онъ именно такія разности школъ по которымъ опредѣлить невозможно. Ну хоть бы Лаокоонъ. Еще недавно однимъ изъ самыхъ сильныхъ споровъ археологовъ былъ споръ о времени и мѣстѣ работы Лаокоона. Одни относили его къ Родосской школѣ, процвѣтавшей въ 250—150 годахъ д. Хр. а именно: Винкельманъ (6,16), Велькеръ (1,328), К. О. Миллеръ (Н. А. § 156), Бруннъ (1,474), Браунъ (G. d. K. 2,701), Овербекъ (G. d. G. P. 5,196); другіе относили Лаокоона ко времени Императора Тита (+ 81 п. хр.): Лессингъ (Лаокоон), Тиршъ (Eroschen p. 329), Герхардъ (B. d. S. R. p. 291), Куглеръ (H. d. K. 1. p. 201 съ оговоркою) и т. д. Этотъ споръ, собственно говоря, не конченъ и теперь, и, какъ всѣ археологическіе споры, имѣлъ цѣну только для специалистовъ; главное поле битвы была Германія, точно также какъ для знаменитаго спора, бывшаго лѣтъ 25 назадъ, о томъ, писали-ли греки на стѣнахъ свои картины или на подвижныхъ доскахъ, между Летронномъ и Р. Рометомъ, полемъ сраженія была Франція. Живого отношенія къ искусству, идущему вѣчно впередъ и ищущему новыхъ воплощеній, споры эти не имѣютъ, но для человѣка пишущаго объ искусствѣ ихъ надобно знать. Если Прудонъ хотѣлъ обозначить движеніе школъ по памятникамъ, обозначить его четырьмя именами, онъ могъ взять: Селинунтскіе рельефы, Эгинскія группы, фризы Партеона и Пуццольскую базу и четыре періода, школы были обозначены вмѣсто двухъ.

Совершенно тоже можно сказать и объ слѣдующихъ словахъ: «Минерва не имѣла ничего общаго ни съ Венерой, ни съ Діаной, ни съ Юноной» (67). Минерва имѣла много общихъ чертъ съ Діаной; поставьте вмѣсто одной другую богиню, на которыхъ въ Греціи право не было недос-

татка, и примѣръ будетъ вѣренъ. Но для этого надобно одно: надобно знаніе.

Сходна съ этою ошибкою Прудона слѣдующая: «Иконоборческая ересь не была новостью. Стоитъ припомнить исторію Камбиза, Кира, Зороастра». (75). Назвать Зороастра (Заратустра въ Вендидадъ, единственно уцѣлѣвшей книгѣ изложенія его вѣры) не слѣдовало бы: если самое время появленія его весьма неопредѣленно (Аристотель и Эудоксъ по Плинію (30, 3) за 600 лѣтъ до Платона, Діогенъ Лаэртій (in Proemio) даже за 5000 лѣтъ до Троянской войны, по Агаціасу греку и продолжателю Проконія можно бы даже отнести его ко времени Гистаспа, чего не признаетъ однако самъ Агаціасъ (2, 24)). Еще менѣе опредѣлена его политическая дѣятельность, его жизнь (Anquetil Duperron, *vie de Zoroastre*); противъ возможности считать его гонителемъ говорятъ многія общія черты вѣры, созданной имъ, и вѣры, замѣненной ею, прежніе боги являлись и Зороастру онъ сохранилъ поклоненіе огню, даже жертвоприношеніе хаомы и обращеніе, хвала Зендавесты дѣлается равно какъ къ послѣдователямъ старой такъ и новой вѣры. Слѣдовательно Зороастръ здѣсь не на мѣстѣ. Но еще невозможное ставить Кира рядомъ съ Камбизомъ.

Исторія часто представляетъ намъ стоящими такъ близко одинъ подлѣ другого, сына и отца, людей разныхъ отъ головы до ногъ. Камбизъ (Кабуія) закалываетъ людей, оставляя торчать ихъ головы надъ землею, убиваетъ брата и сестру, хоронитъ двѣ арміи въ степяхъ Африки, позоритъ святилище покоящихся боговъ Египта, истязаетъ мумію фараона, и все это съ полупьяна безъ всякой причины, безъ всякаго разсчета, только такъ. То безумье, которымъ одержимы были цесари Рима, безумье всемогущества, недостаточности мѣста и силъ для разврата, имѣло въ немъ своего праотца, съ тою разницею еще, что онъ былъ азіатъ, персіянинъ и жилъ за 5 вѣковъ до Христа, что передъ нимъ лежали не образованная Греція и Римъ, а полуживотныя, полурастительныя царства востока, что непосредственно до него славился и перешелъ въ пре-

даніе свѣтлый образъ его отца Кира. Въ томъ, что Шлоссеръ (1, р. 131) сглаживаетъ личность Камбиза, дѣлаетъ изъ него даже человѣка щадящаго, одно изъ многихъ доказательствъ устарѣлости его всемірной исторіи. Новѣйшіе труды, особенно образцовая исторія древняго міра Дункера, окрашиваютъ Камбиза въ настоящую краску.

Какъ свѣтъ къ тѣни идетъ Киръ къ Камбизу. Не напрасно упрекали Кира (Курушъ) въ воспитаніи сына; гаремное хозяйство востока было и есть его проклятіе. Но помимо этого упрека едва-ли можетъ коснуться другой какой нибудь личности Кира, человѣка зоркаго, честнаго, перваго политика, по времени конечно, земного шара. Не напрасно Ксенофонтъ въ  $1/2$  5 вѣка до Хр. даетъ въ первообразномъ историческомъ романѣ (Киропедагія воспитаніе, образованіе Кира) Кира какъ идеаль властителя. Вѣрный сократовскому идеалу, изящный до приторнаго и размягченнаго, до чего намъ нѣтъ здѣсь дѣла, ставитъ его Ксенофонтъ въ тотъ самый свѣтъ, въ какомъ является Киръ у Геродота, Эсхила (Персы), Платона (Законы); странно, почему Геродотъ, въ началѣ исторіи расположенный къ Киру, въ концѣ нерасположенъ къ нему; можетъ быть онъ почерпалъ свѣдѣнія изъ недоброжелательныхъ мидійскихъ (относительно Кира легитимистскихъ) источниковъ Политикъ глубокой, понимавшей всю силу свѣжести персовъ въ сравненіи съ гнилыми монархіями Лидіи и Вавилона, онъ создаетъ свое царство, дѣйствуетъ по плану заранѣе обдуманному, то съ быстротою замѣчательною противъ Креза, то медленно и осторожно противъ Вавилона. Онъ побѣждаетъ Креза, щадитъ его, и Крезъ дѣлается лучшимъ другомъ побѣдителя, другомъ, совѣтовъ котораго желаетъ Киръ для наслѣдника своего. Киръ, разрушая Лидію и Вавилонъ, воскрешаетъ нужную ему Іудею; Зерубабель ведетъ іудеевъ на родину, золотые сосуды храма ихъ, поконшіеся въ святилище Баала, возвращены имъ; какъ при Саломонѣ когда-то, по съ позволенія персидскаго царя, падаютъ снова либанскіе кедры для постройки храма Іеговъ, и только споръ съ сама-



ритянами, переданный на судъ Киру, вызываетъ его запрещеніе постройки. Мимоходомъ упомянемъ тотъ фактъ, что когда позже, при Даріѣ, іудеи просили снова о позволеніи построить храмъ, Дарій приказалъ справиться въ архивахъ о запрещеніи Кира: искали въ Вавилонѣ не нашли, послали къ Экбатану и запрещеніе съискано (Эздра 6, 1—2). Вотъ къ какому порядку могъ привести царство Дарій, царство, основанное Киromъ и испытавшее временное неистовство Камбиза.

Въ Зороастрѣ, Кирѣ и Камбизѣ Прудонъ взялъ трехъ людей, и въ выборѣ только одного Камбиза онъ можетъ быть оправданъ; другіе два неидутъ какъ примѣры для нужнаго ему подтвержденія древности иконоборства. Такой же точно случайный, неправильный выборъ имени даетъ у Прудона слѣдующее:

«Жуліо Романо и др. съ необычайнымъ талантомъ рисовали безстыдныя сцены» (255). Зачѣмъ-же тутъ названъ именно Ж. Романо? Итальянцы возрожденія, съ исключеніями, весьма немногими, рисовали такія же сцены. Про Ж. Романо, какъ живописца безстыдныхъ сценъ, не говоритъ ни Вазари, ни Ланци; изъ новѣйшихъ критиковъ Ваагенъ (*Kunstreise und Künstler in England und Paris 1837*), натягивая сравненія живописцевъ съ музыкантами, говоритъ: Бахъ — это М. Анжело, Гайднъ-Корреджіо, Моцартъ-Рафаэль, Ж. Романо — это Бетховенъ; при всей несостоятельности подобныхъ сравненій вообще, Ж. Романо, если бы въ немъ была черта, приведенная Прудономъ, не могъ служить паралелю Бетховену, ни въ какомъ случаѣ. Прудонъ, если бы онъ зналъ, ну хоть исторію французской живописи, могъ дать примѣры, гораздо болѣе полныя и идущіе къ дѣлу; таковъ Бодуэнъ, художникъ прошлаго вѣка. Дидро въ разборѣ выставки 1765 года говоритъ о немъ: «добрый малый, хорошо образованъ, мягокъ характеромъ, не безъ разсудка, немного кутящій, но... что мнѣ до этого? женѣ моей болѣе 45-ти лѣтъ, а къ дочери моей не смѣй онъ подходить; ни онъ самъ, ни то, что онъ пишетъ». За тѣмъ слѣдуетъ раз-

борь его картинъ, порнографическихъ по содержанию и выполнению: «собиратель вишень», «смѣшная любовная сцена», «мать, бранящая дочь» и др.

Вообще незнаніе исторіи вредить Прудону безконечно много. Такъ наприм. онъ говоритъ, что школа новаго искусства, противно школамъ прежнимъ, метафизическимъ, аскетическимъ, и пр. должна быть и называться школою анти-догматическою, критическою, раціональною (268); но именно этого требовалъ и Дидро въ своихъ работахъ (нѣмецкій переводъ: *Versuche über die Malerei, Salon 1765 Riga 1797*). Вообще сходство между Дидро и Прудонъ, какъ критиками искусства, велико. Оба хотятъ правды, логики, жизни, обращаясь для примѣра къ сельскому быту (Дидро 104, Прудонъ 219 и д.), оба идутъ противъ академій въ ихъ общепринятомъ значеніи (Д. — 11, П. — 327), противъ аллегорій и символовъ, обращаясь за примѣрами къ Рубенсу (Д. — 94, 103; П. — 101, 171), противъ сладострастья и безнравственности, (Д. — 106; П. — гл. XII, 255), признають подвижность вкуса и красоты (Д. — 151, — П. — 9), оба обращаются къ возможности свѣжаго, неученаго таланта, человѣка, неимѣющаго даже знанія письма, склада рѣчи (Д. — о Карлѣ Ванлоо 207, П. о Курбѣ — 320), оба признають высокое значеніе характеристики портрета (Д. — 121, П. 223), оба поносятъ чувственное, облизанное, изысканное замысла и исполненія (Д. о Бушэ и его Анжеликѣ и Медорѣ 227, П. о Энгрѣ и его одалискѣ 245). Но есть и большая разница между обоими критиками: Дидро одаренъ очень тонкимъ, чувствительнымъ пониманіемъ изящнаго, много изучалъ, знаетъ въ чемъ сила и складъ художественнаго созданія; Прудонъ ставитъ форму очень низко, — а тамъ гдѣ дѣлаетъ замѣчаніе о ней, — замѣчаніе не дается ему; напр. говоря о картинѣ Курбѣ «возвращеніе съ совѣщанія», онъ называетъ смѣхъ крестьянина «нѣсколько утрированнымъ» (316), о чемъ конечно можно спорить до безконечности, — но защищаетъ Курбѣ не только за мысль, но и за выполненіе вообще, а Курбѣ, какъ извѣстно, именно тотъ изъ французскихъ ху-

дожниковъ, что не знаетъ ни рисунка, ни колорита, на работахъ котораго можно указать: здѣсь такая-то кость, *tibia* или *claviculum* неправильны, — здѣсь *musculus vastus, gestus* — невозможны такими, каковы они есть. Дидро разбранилъ бы технику Курбэ, отдавъ полную справедливость замыслу, но онъ сказалъ бы ему, что одна мысль не даетъ картины; Сильвестри, котораго приводитъ Прудонъ, — самъ говоритъ о работѣ Курбэ «похороны въ Орнанѣ», что она «карикатура» (239); Ленорманъ (*Beaux-arts et voyages 1861* — въ *Orcel et Overbeck*), называетъ лица Курбэ, — «пьяными лицами»; въ разборѣ выставки *Salon 1866*, въ *Indep. Bel. № 149*, отлично характеризованы работы Курбэ, — это «природа-природствующая», (*la nature naturante*).

Сближеніе Дидро и Прудона сдѣлано нами съ цѣлю указать, что начало рационально критической школы, какъ въ живописи (Шарденъ, Лепринцъ и др.) такъ и въ критикѣ, сдѣлано было давно, ни Курбэ, ни Прудона нельзя считать нововводителями, и направленіе, указанное ими, хоть-бы въ одной Франціи — не новость; не Курбэ первый посѣщенъ счастливою мыслью (330), онъ не «новаторъ, радикальный новаторъ» (228). Въ странномъ противорѣчій съ этимъ стоять, конечно, слова Прудона, «то что онъ (Курбэ) дѣлаетъ, дѣлалось и другимъ прежде него, какъ дѣлается и теперь, и его соперники иногда даже превосходятъ его» (324). Противорѣчить себѣ Прудонъ и въ томъ, что говоритъ: «Я вовсе не желаю быть ни защитникомъ, ни адвокатомъ фантазій Курбэ» (4), а самъ говоритъ этому же Курбэ, что онъ его «разберетъ, разсудитъ и обнаружитъ такимъ, каковъ онъ есть передъ нимъ самимъ и передъ публикою» (318), и дѣйствительно наполняетъ этимъ обнаруженіемъ  $\frac{1}{3}$  часть своей книги объ искусствѣ. Но и самъ Прудонъ, давая названіе и объясняя направленіе новой, рациональной школы, знаетъ, что онъ не первый объяснитель справедливыхъ требованій вѣка, но что его мнѣнія, «если они и были высказаны другими,

то не такъ объяснены, какъ я ихъ объясняю» (26). Нѣтъ, Дидро объяснилъ ихъ именно такъ же.

Чтобы закончить возможно коротко съ разборомъ промаховъ и незнанія Прудона — упомянемъ еще о нѣкоторыхъ.

Прудонъ жалѣеть, что греческіе художники, украшая храмы и пр., «забываютъ о своихъ гражданскихъ обязанностяхъ и не оставляютъ послѣ себя ни на полотнѣ, ни въ мраморѣ битвы при Термопилахъ. (132). Мы не будемъ говорить о томъ, забывали греки или не забывали свои гражданскія обязанности; бой при Термопилахъ дѣйствительно, на сколько намъ помнится, не нашелъ изображенія въ искусствѣ. Но мысль подобныхъ изображеній была очень любима греками; самое украшеніе ихъ храмовъ и пр. состояло въ воспроизведеніи историческихъ событій. Такъ въ Олимпіи стояла группа Онатаса — греки подъ Троею (Павз. 5, 25, 8), въ Дельфи — Фидіасовская съ Мильтіадомъ, поставленная на сумму  $\frac{1}{10}$  доли Марафонской добычи (Павз. 10, 10, 1), въ Дельфи же — Лизипповская — Александръ со всадниками, павшими при Граникѣ (Плин. 34, 64) (Плут. Алекс. 16), не считая работъ живописцевъ: Микона, Полигнота, Панэнуса въ Тезайонѣ, Пойкиле и др. Кромѣ того, зачѣмъ съ такою увѣренностью говорить о работахъ древнихъ на полотнѣ: мнѣнія тутъ раздѣлены: К. О. Мюллеръ (H. d. A. § 319), Emeric David (Disc. hist, s. l. peinture p. 191) и др. признаютъ это; Р. Рошетъ (De la peinture p. 331) только съ Рима, равно и Летроннъ (Lettres p. 488, 496); чуть ли не единственный случай, вопросъ — гдѣ оба послѣдніе согласны одинъ съ другимъ.

«Съ перваго взгляда можно узнать на ихъ (египетскихъ) изображеніяхъ не только негра и разновидности этого племени, но и еврея и ассирійца, персіанина, грека или іонійца и галла» (61). На памятникахъ есть типы многихъ народовъ: азіатовъ — хааму, негровъ — нехезу, либійцевъ — темху, филистимлянъ — шазу, іонійцевъ —

уининъ, эфіоплянъ — кушь, хананеянъ — хета, но гдѣ же сталкивался Египетъ съ галлами?

«Гомеръ первый ввелъ въ своей Иліадѣ въ область поэзіи изображенія жалкихъ, низкихъ и возбуждающихъ насмѣшку презрѣнія личностей» (73). Зачѣмъ здѣсь множественное число? Изъ лицъ, проводимыхъ Гомеромъ передъ нашими глазами есть только одна подходящая къ характеристикѣ Прудона: это Тирситъ (Терзитесь), осмѣянный Одиссеемъ за его рѣчь передъ Агамемнономъ. (Иліада 2, 212; Аполлодоръ 1, 8, 6).

«Нагота изображеній отвергается (въ средніе вѣка), исключеніе дѣлается только для распятаго Христа» (82). А что же доказываютъ порталы романскихъ и готическихъ церквей съ изображеніями воскресенія мертвыхъ, страшнаго суда, чистилища, они изобилуютъ нагими фигурами (соборъ Отѣна 1150 г. Трофима въ Арлѣ 1155, и пр.), а бронзовыя работы (дверь Гильдесгеймскаго собора съ исторією первыхъ людей 1015 г. крестильня св. Варооломея въ Люттихѣ 1112 г. съ 5 рельефами, относящимися къ крещенію), капители колоннъ и др.

«Художники времени возрожденія безъ всякихъ принциповъ (94)»; зачѣмъ же Прудонъ не отрицаетъ самобытности Рафаэля (91); только съ М. Анжело и Л. Винчи — вошло въ принципъ изученіе анатоміи, съ Рафаэля — вошло въ принципъ знаніе археологіи, съ Брунелески, Палладіо, Виньола — установлены принципы архитектуры.

«М. Анжело и Рафаэль профонировали Христа, изображая его въ видѣ обыкновеннаго идеала Юпитера и Геркулеса» (95). М. Анжело дѣйствительно далъ Христа Юпитера; но Рафаэль нѣтъ, — лучшее доказательство его Хемптонкуртскіе картоны. М. Анжелевскій приемъ видѣнъ въ Рафаэлѣ, въ его Исайѣ, (Вазари 3, 204) въ церкви Агостино въ Римѣ, хотя по Бурхарду (Сисегоне 930, b) въ Исайѣ скорѣе замѣтно вліяніе Фра Бартоломео; тотъ же приемъ видѣнъ въ пожарѣ Борго Ватикана (Вазари 3, 224 не видимъ этого); но на этой дорогѣ стоялъ Рафаэль не долго, скоро за Исайей написалъ онъ Галатею, говоритъ

Вазари, а въ ней нѣтъ и слѣда М. Анжело. Не дурно то же, что по Прудону Рафаэль не хотѣлъ придавать своимъ мадонамъ характера снимковъ съ живыхъ женщинъ (91), ну а мадонна della Sedia, помилуйте, за эту-то безрелигіозность нападаютъ многіе на Рафаэля.

«Идеаль Ликурга, Солона, Нумы и Платона беретъ наконецъ верхъ» (112); невозможно, идеалы ихъ были совершенно разные; какое сходство между Ликургомъ и Солономъ, Спартой и Аѳинами?

«Христіанская церковь должна строиться по плану креста, соотвѣтствующему ея религіозному назначенію» (159). Если бы Прудонъ зналъ, какимъ образомъ родилась христіанская церковь изъ римской базилики, — онъ бы увидѣлъ, что планъ креста получился не въ слѣдствіе исканія таинственнаго значенія, а въ слѣдствіе того, что при увеличеніи алтаря, трибуны и при численности клира, надо было увеличить мѣсто передъ алтаремъ и дать ему и иконостасу возможно большой просторъ и количество свѣта. Лучшее доказательство этому въ сравненіи плановъ самыхъ древнихъ базиликъ, — поперечный нефъ узокъ, слабъ, на планъ креста видимо не рассчитывали (ср. Gutensohn und Knapp, die Christl. Basiliken Roms; Quast. d. christl. Bauten von Ravenna).

«Шекспиръ почерпнулъ въ этомъ (низшемъ) классѣ свои самыя глубокія мысли.» (105) Гамлетъ, Ричардъ III, Отелло, Лиръ, Макбетъ, Тимонъ, Ромео, Цезарь, и женщины, съ ними сопоставленныя, жалкіе и загнанные люди низшаго класса общества? подобнаго рода вещи близки къ недобросовѣстности, въ образецъ которой мы, съ сожалѣніемъ, должны привести еще одинъ примѣръ изъ Прудона. Говоря о томъ, что парижскій Пантеонъ и его статуи произведеніе партіи, онъ продолжаетъ: «двѣнадцать чело-  
вѣкъ, изображенныхъ на этомъ барельефѣ... вотъ вся гордость Франціи? Кто-же эти избранные посмотримъ». (163). Прудонъ называетъ только Вольтера, Руссо и Фенелона и говоритъ, что они развѣнчанныя знаменитости, становящіяся смѣшными — Вольтеръ, или иностранцы — Руссо, или

феодалъ, іезуитъ — Фенелонъ; «продолжать бесполезно», говоритъ онъ. Нѣтъ, продолжать было бы добросовѣстно: на пантеонѣ есть изображенія, химика Вертолетта, естествоиспытателя Кювье, доктора Биша. Эти люди опережены нашимъ временемъ, но они не смѣшны, не іезуиты, ихъ слава — остающаяся слава, не только для партіи, но для всѣхъ.

Оборвать пересчитываніе лицъ на Фенелонѣ назвали мы недобросовѣстностью; это была натяжка изъ желанія оправдать себя; вотъ еще образчикъ такой-же натяжки. въ видахъ поддержанія своей теоріи. Прудонъ критикуетъ «жнецовъ» Робера, (176) и упрекаетъ работу въ лживости. Почему бы вы думали? Жнецы Робера такого здороваго чекана, такіе цѣльные, свѣжіе люди, что Італія, имѣя такихъ сыновей, должна бы была не зависѣть отъ Франціи или Австріи и стать свободною. Согласитесь, что это значитъ заходить слишкомъ далеко въ критику.

Мы обойдемъ молчаніемъ и то, почему тагъ «очевидно» въ Греціи раса была перемѣшана (66), на сколько правильно слово «эмпирей» ставить въ множественномъ числѣ (95); отъ чего «краснорѣчіемъ можно сказать почти пренебрегаютъ... если адвокату не достаетъ логики, то онъ проигрываетъ процессъ, каковъ бы ни былъ его ораторскій талантъ» (209); мы не спросимъ тоже отъ чего *ἡθησικὸς* значитъ женскій, и отъ сюда этимологически выводится слово эстетика, отъ чего это слово не значитъ скорѣе: ощущеніе, чувство? женское имѣетъ свое слово: *θηλυκός*, или-же его корень въ *γυνή* женщина, отсюда *γυναικείος* женское и всѣ составныя: *γυναικο-ήθησικος*, — *κρατία*, — *μασθός*, — *μορφοσ* и т. д.

Дѣйствительно, всѣхъ приведенныхъ примѣровъ достаточно, чтобъ указать весь юношески-заносчивый, но ошибочный пылъ Прудона; перейдемъ теперь ко второму способу судить его книгу, оставимъ исторію для логики, перейдемъ отъ того, куда онъ странствовалъ, къ тому, какъ онъ странствовалъ.

Мы будемъ только сопоставлять нѣкоторые выводы Прудона, мы будемъ только отрицать его, не давая вѣзамѣнъ

этого новыхъ правилъ; такая работа потребовала бы слишкомъ много времени, цѣлыхъ книгъ, и она была бы трудна до невозможности, такъ какъ Прудонъ перепархиваетъ по безконечному числу вопросовъ; чтобы быть добросовѣстнымъ, надо останавливаться по цѣлымъ мѣсяцамъ надъ тѣми изъ нихъ къ которымъ онъ прикасался на бѣгу. Наше дѣло будетъ только показать несостоятельность Прудона.

«Авторитетъ въ сферѣ искусства немислимъ», говоритъ онъ (15), и по этому предпочитаетъ способъ болѣе удобный и предлагаетъ каждому сдѣлаться авторитетомъ; въдѣ достаточно немного самоуглубленія, чтобы произнести вѣрное сужденіе о любомъ произведеніи искусства (15). Прудонъ выводитъ правила для искусства и объявляетъ, и утверждаетъ (423, 424), что они общи и управляютъ всеми отраслями искусства. Но эти правила искусства, это пріятное право судить и рѣшать, предоставляетъ авторъ только себѣ: художники не могутъ спорить одни съ другими (5), и почему-же? потому что искусство полнѣйшимъ образомъ неопредѣленно и не подчиняется анализу. И такъ: для искусства есть правила и ихъ нѣтъ. Изъ этой непослѣдовательности само собою вытекаетъ такая: «Первый законъ искусства есть подчиненіе его закону нравственности и и разума» (252); цѣлая глава XIV посвящена у Прудона требованіямъ нравственности, но, не смотря на то, «искусство свободно отъ всякихъ нравственныхъ соображеній... и можетъ производить *chef d'oeuvre* на темы абсурдныя и безнравственныя» (254).

Хотя и очень трудно судить объ искусствѣ, имѣющемъ и не имѣющемъ правилъ, Прудонъ приглашаетъ идти съ собою, объявляя (12), что онъ не знаетъ ничего научнымъ образомъ объ искусствѣ, и что онъ даже не читалъ (53), Винкельмана, Лессинга и Гёте, но что онъ публика (14) и по этому произноситъ свои сужденія надъ художникомъ безапелляціонно. Эта безапелляціонность дѣло сомнительное. Мы знаемъ, что когда то въ Италіи школа Караччи должна была пролагать себѣ дорогу, противную



дорогѣ тогдашнихъ маньеристовъ, за которыхъ стояла публика; послѣ долгихъ трудовъ Караччи побѣдили, и публика пошла стадомъ за ними, какъ шла противъ нихъ. Моцарту въ Вѣнѣ противупоставилъ директоръ Сальери — Мартина, противъ «Свадьбы Фигаро» — «Cosa rara,» — публика произнесла сужденіе — Моцартъ уничтоженъ; прошло нѣсколько времени «Свадьба Фигаро», представленная въ Прагѣ, силою положила себѣ обратную дорогу въ Вѣну, и многимъ-ли знакомо теперь имя Мартина, побѣдившаго Моцарта. Наконецъ самъ Прудонъ даетъ примѣръ плохой безапелляціонности публики, общества на другомъ Мартинѣ (141), единственномъ человѣкѣ, не клявшемся 20 Іюня 1789 въ залѣ *Jeu de paume*. Тогда Мартина обвиняли, — но большинство оправдываетъ его во время террора, обвиняетъ снова во время консульства и имперіи и снова оправдываетъ во время реставраціи. Трудно согласится, чтобъ эти сужденія были бозапелляціонны. Прудонъ, рѣшивъ однако, что это такъ, не хотѣлъ обнажить себя совершенно отъ всякихъ знаній, и объявляетъ, что онъ пристрастенъ къ прекрасному, и будетъ судить о художественныхъ произведеніяхъ, принимая во вниманіе то, чему онъ выучился въ литературѣ (15). Зачѣмъ-же говорите вы намъ объ этомъ выученномъ, если считаете критику возможною безъ чтенія Лессинга и Винкельмана; согласитесь, что въ этомъ выученномъ есть уже кусочекъ авторитета, намъ неизвѣстнаго, конечно, но болѣе важнаго, чѣмъ Лессингъ и др. тутъ мы вѣримъ на слово. И такъ: авторитетъ есть и авторитета нѣтъ.

Но, не смотря на таинственную маску, одѣтую Прудонъ, мы можемъ приблизительно, снимая ее по кусочкамъ, узнать: если не то чему выучился Прудонъ такъ то, чему онъ не учился. Онъ не учился по памятникамъ греческаго искусства, потому что онъ признаетъ за время паденія греческаго искусства время появленія софистовъ (Горгіасъ  $\frac{1}{2}$  V вѣка) — (71), а первыя имена, первыя гениальныя личности появляются какъ разъ современно этому: Фидіасъ, Поликлеть. Онъ не учился искусству средне-вѣковому,

потому что оно существуетъ для Прудона только въ половину, — онъ относить готику къ возрожденію; онъ не учился по памятникамъ возрожденія, потому что художники этого періода не имѣютъ никакихъ принциповъ (93, 94): что не имѣемъ принциповъ, не можетъ быть изучаемо. Онъ не учился, наконецъ, по памятникамъ барокка и рококо, потому что нельзя имѣть вкуса, противорѣчащаго разуму (18), а бароккъ и рококо, чтобы быть оцѣненными, чтобы вкусить ихъ, требуютъ, чтобы мы отдумали присутствіе въ нихъ всякаго разума. Теперь мы знаемъ приблизительно, чему Прудонъ учился: тому, о чемъ онъ не говоритъ — искусству Индіи, Испаніи, Этруріи, Византіи и пр. и пр. и вѣроятно побывалъ въ Египтѣ въ трудахъ Шампольона. Изъ авторовъ, говорившихъ объ искусствѣ, приводитъ Прудонъ господъ: Сильвестри (50, 148) и Бюргера (104). Очень пріятно познакомиться. Г. Сильвестри издалъ свою книгу «Les artistes français, — для такъ называемой «салонной публики», книга напечатана на великолѣпной бумагѣ, красивою печатью, портреты художниковъ сдѣланы съ фотографій, переплетъ красивъ, «разогрѣтъ» золотомъ, книга годится на столъ въ любую гостинную, любая барышня прочтетъ ее съ наслажденіемъ, рассказъ гладокъ, легокъ, но научнаго въ ней не ищите. Что касается до Бюргера, намъ не попадалось это имя въ числѣ историковъ искусствъ до сихъ поръ, мы очень обязаны Прудону за указаніе.

Мы сказали, что по Прудону нельзя имѣть вкуса, противорѣчащаго разуму (18), посмотримъ, такъ-ли это на самомъ Прудонѣ: не имѣлъ-ли онъ склонности, вкуса къ приведенію примѣровъ, вкуса, противорѣчившаго его разуму: такимъ являются раздавленная муха (22) и кладка сельскими дѣвушками кучъ навоза (23).

Раздавленная муха, по Прудону, можетъ дать chef d'œuvre искусства. Вкусъ изобразить раздавленную муху... Тутъ надо признать, что: или Прудонъ ошибся, и муха не можетъ быть предметомъ художественнаго произведенія, и тогда Прудонъ имѣлъ вкусъ къ этому примѣру против-

но разуму; или — Прудонъ сказалъ правду, по тогда разрушаются его собственные основы искусства. Положимъ, что дѣйствительно явился художникъ, пожелавшій изобразить раздавленную муху. По Прудону (23) основаніе всякаго художественнаго произведенія лежитъ: 1) въ артистической способности человѣка, въ чувствѣ, въ желаніи облечь мысль въ форму, въ способности его быть веселымъ или печальнымъ, подразумѣвать красоту или уродливость безъ реальной причины; — отъ одного простого созерцанія, безъ мышленія (напр. мысли о скоротечности и пр.), раздавленная муха не можетъ позвать къ творчеству; 2) въ самолюбіи человѣка, въ желаніи усовершенствовать свою личность, сдѣлаться славнымъ, красивымъ, благороднымъ, — раздавленная муха не можетъ возбудить этихъ чувствъ; 3) въ способности подражанія, въ желаніи воспроизвести нравящійся предметъ, для того чтобы снова наслаждаться имъ, — раздавленную муху нельзя воспроизвести, чтобы снова наслаждаться ею, слѣдовательно и тутъ Прудонъ имѣлъ вкусъ къ этому примѣру, — противный послѣдовательности себѣ самому, т. е. разуму.

Теперь ко второму: «въ кладкѣ сельскими дѣвушками навоза есть много героизма и вкуса» (23). Навозъ отъ вѣка складывался кучами, — положимъ что вкусъ, съ которымъ складываютъ его дѣвушки, возможенъ и существуетъ. Но ставя въ примѣръ художественнаго творчества кладку навоза, — Прудонъ былъ невѣренъ своему правилу: при разсмотрѣніи художественнаго произведенія, — надо отдавать преимущество содержанію передъ формою (16); Прудонъ долженъ былъ привести кучи навоза, сложенные дѣвушками, не какъ примѣръ формы, — а какъ примѣръ богатаго содержанія, слѣдовательно и тутъ Прудонъ имѣлъ вкусъ къ этому примѣру, не имѣя разума, т. е. противорѣча себѣ. На сколько кладка навоза можетъ служить выраженіемъ «героизма» дѣвушекъ, предостается судить каждому.

Теперь подойдемте къ одному изъ самыхъ замѣчательныхъ опредѣленій книги, — къ открытію Америки, до сихъ

поръ «такъ мало сознанный». «Посмотримъ на незримое (можно-ли это?) что-то, которое нравится намъ въ извѣстныхъ предметахъ, трогаетъ насъ... Это нѣчто, которое художникъ воспроизводитъ... Можемъ-ли мы понять это нѣчто. Факты доказали (?), что въ насъ существуетъ способность, отличная отъ пониманія, памяти, разсудка, воображенія, сознанія, логики, — это способность артистическая, эстетическая. Но способность (въ человѣкѣ?) не мыслима безъ предмета (внѣ человѣка?), какой-же предметъ соотвѣтствуетъ этой способности а слѣдовательно искусству? Этотъ предметъ — идеаль». (34, 35). Перевернемъ-те нѣсколько страницъ и мы увидимъ что идеаль это, «совершенная форма», не существующая сама по себѣ но осуществляющаяся болѣе или менѣе приблизительно (43). И такъ: артистической способности въ человѣкѣ соотвѣтствуетъ предметъ — совершенная форма. Но всѣ тѣ предметы, что соотвѣтствуютъ остальнымъ способностямъ человѣка приведеннымъ Прудономъ, — какъ отличающимся отъ артистической способности, — развѣ тѣ предметы безформенны? Они должны имѣть форму, иначе обличеніе ихъ жизнью, проявленіе на глаза человѣка, — было-бы немыслимо. Изъ этого слѣдуетъ, что: или идеаль, какъ форма, не есть исключительная принадлежность, соотвѣтствіе артистической способности; или на оборотъ: артистическая способность не существуетъ сама по себѣ, а составляетъ необходимую примѣсь къ остальнымъ способностямъ человѣка. Это послѣднее единственно вѣрно, и понято Прудономъ — въ противорѣчіе самому себѣ (197); потому что есть дѣйствительно люди, ничего не понимающіе въ совершенной формѣ — какъ форма, слѣдовательно не имѣющіе чистой, прудоновской артистической способности, — но остающіеся артистами въ примѣненіи разсудка, логики и др.

Такимъ образомъ этотъ идеаль Прудона, какъ совершенная форма, какъ соотвѣтствіе артистической способности — не мыслимъ. Посмотримъ однако, что дѣлаетъ онъ съ этимъ идеаломъ. Мы не коснемся частныхъ: на сколь-

ко вѣрно напимѣръ, что способностямъ въ человѣкѣ соотвѣтствуютъ предметы въ природѣ, а не на оборотъ; что почему же правильнѣе было надписать надъ (такъ-ли)? фронтономъ Пантеона вмѣсто: великимъ людямъ благодарное отечество — отечеству благодарные ему великіе люди? (162), мы не будемъ говорить о томъ, что доказывать единство реального и идеального, при томъ условіи, что идеаль форма, толченіе воды; что странно видѣть въ идеаль «что-то» таинственное, до сихъ поръ никѣмъ не признанное, — если идеаль ничто другое какъ совершенная форма. Нѣтъ, возьмемъ-те идеаль Прудона такимъ, какимъ хотѣлъ онъ его имѣть, и мы увидимъ его несостоятельность, возможность обойтись безъ него.

Мы приняли за вѣрное, что идеаль — это тотъ предметъ, что соотвѣтствуетъ артистической способности чело-вѣка (35), «созерцаніе идеала составляетъ весь предметъ искусства» (44), «безъ идеала искусство не имѣетъ никакого значенія» (39). Судя по этимъ выпискамъ, мы не должны имѣть никакого сомнѣнія, что сущность искусства состоитъ въ идеаль, въ идеальномъ. Подставимъ-те теперь въ эти же выраженія вмѣсто слова «идеаль» — «совершенная форма», на что мы имѣемъ полное право (43), мы получаемъ: «совершенная форма есть самое искусство», «созерцаніе совершенной формы составляетъ весь предметъ искусства», «безъ совершенной формы искусство не имѣетъ никакого значенія». Обратимъ-те особенное вниманіе на правильную постановку этихъ словъ. Правильно постановлены они? правильно. Какъ-же въ такомъ случаѣ помирить съ этими выраженіями слѣдующія: «въ живописи, какъ въ литературѣ и во всемъ, мысль есть главное... вопросъ о содержаніи всегда отстраняетъ на второй планъ вопросъ о формѣ» (16), «содержаніе прежде содержащаго — мысль прежде осуществленія» (423). Здѣсь примиреніе невозможно; сдвинутыя рядомъ положенія Прудона, разбросанныя въ книгѣ, заставляютъ насъ призадуматься и усомниться. Но не одними этими противорѣчіями себѣ изобилуетъ Прудонъ, — у него есть одинъ изъ весьма

сомнительныхъ приемовъ доказательствъ, — вотъ образчикъ.

Дѣло въ томъ, что нужно доказать невозможность отдѣлить реальное отъ идеальнаго. Для этого беретъ Прудонъ у сосѣдняго мясника (35) кусокъ говядины, свинины, баранины, кладетъ его передъ объективное стекло и получаетъ фотографическое изображеніе на металлической пластинкѣ, крытой іодомъ (это будетъ не фотографія, а дагеротипъ, вѣрное этимологически это выраженіе не вѣрно въ его общепринятомъ смыслѣ); въ этомъ изображеніи, говорить онъ, есть уже низшая степень идеальнаго, та, которая только нѣсколько больше нуля (36). Гдѣ доказательство этому? въ общечеловѣческомъ чувствѣ. Какъ такъ? вы, Прудонъ, сказавшій, что толпа можетъ ошибаться (14), что о вкусахъ не спорять (29, 423), что мнѣнія большинства мѣняются каждые 10—15 лѣтъ (142), что вкусъ чело-вѣка мѣняется (29), что постоянное чувство невозможно (30), т. е. иными словами, лишивъ вкусъ и чувство всякой неподвижной положительности, всякой точки опоры; вы, видящій въ огромной извѣстности Г. Вернэ, слѣдовательно противно обществу «позоръ цѣлой эпохи и цѣлой націи» (184), вы, говорящій что у всякаго поколѣнія свой образъ мыслей, и что идеаль одного не можетъ быть идеаломъ другого (195), вы, который порицаете въ началѣ книги противниковъ Курбэ за то, что они прокричали его отчаяннымъ реалистомъ, и порицаніемъ вашимъ доказываете, что можно спорить о реальномъ (а слѣдовательно и объ идеальномъ), вы ссылаетесь на общечеловѣческое чувство, чтобы доказать присутствіе идеала въ фотографіи куска говядины, и, принявъ это за доказанное, говорите: «слѣдовательно отдѣ-  
 X ление реального отъ идеальнаго невозможно». (38) Такъ  
 X можно доказать все, что хотите. Вы поступаете противъ  
 X одного изъ самыхъ несокрушимыхъ законовъ логики: до-  
 X казываете недоказаннымъ (*petitio principii*). Въ такихъ до-  
 X казательствахъ самое широкое поле насилью, и вотъ вамъ  
 X образчикъ того какъ вы, господинъ Прудонъ, становитесь  
 X деспотомъ, вы деспотомъ? — не правдали это смѣшно: вы

требуете отъ присяжныхъ судей разсматривающихъ работу допускаемая на выставку чтобы они рвали безнравственные вещи на куски (299); вы, говоря о Юльской колонѣ и аллегоріи генія свободы поставленномъ на нея, говорите: «можно пожалуй допустить и его» (116), а аллегорію отечества недопускаете (163); вы видите кусочекъ идеала въ фотографіи куска говядины, но не видите его въ гаерѣ передразнивающимъ соловья (40); отъ чего-же передразнивающимъ а не подражающимъ? гаеръ дѣлаетъ тутъ именно то, что совершенно подходитъ къ тремъ условіямъ художественнаго произведенія, вами-же назначеннымъ, и которымъ не удовлетворяла, на нашъ взглядъ, раздавленная муха: 1) гаеръ чувствуетъ, облекаетъ мысль въ форму, 2) онъ усовершенствуетъ свою личность, слава дастъ ему хлѣбъ, 3) онъ воспроизводитъ нравящійся ему предметъ подражаніемъ.

Этотъ деспотизмъ Прудона облекается въ противорѣчія самыя непримиримыя. Онъ говоритъ «идеаль по своей сущности также неподвиженъ какъ и догматъ, его безсмертіе не есть ни жизнь ни прогрессъ» (79), что не мѣшаетъ однако сказать ему: «когда идея идетъ впередъ идеаль не можетъ оставаться въ покоѣ». (205). Антропоморфизмъ былъ совершенно незнакомъ человѣку въ Египтѣ, (не только не былъ сознаваемъ но и не существовалъ) (65) а религія Египта была антропоморфическая (59); египтянинъ изображалъ свои произведенія въ тѣхъ-же характерахъ и тѣми-же приемами какъ до Христа такъ и послѣ него (61), и не смотря на это искусство его получило одно время значительную мощь (78); египетское искусство, не смотря на долгое существованіе, не было эстетическимъ (78), и въ то же время приобрѣло такую силу выраженія и такую самобытность, какихъ недостигаетъ никогда эстетическая анархія (63), въ Египтѣ была общественная эстетика (68). Всякій разъ когда человѣчество, вѣчно прогрессивное, захочетъ составить себѣ идею красоты близкой къ абсолюту, оно вынуждено за этимъ обращаться къ Греціи (70), но не смотря на это вынужденіе для насъ

нѣтъ возврата къ греческому, мы можемъ только списывать, поддѣлывать, произведенія тѣхъ временъ (81); если нѣтъ возврата зачѣмъ-же возвращаться? а вотъ почему: средне-вѣковой ваятель также высокъ въ искусствѣ какъ и греческій (85) хотя средне-вѣковое искусство мало замѣчательно красотой формы (82) и сухо по стилю (94). Прудонъ требуетъ въ искусствѣ изображенія страны и народа (193), хочетъ чтобы искусство было народно, заслуга искусства Греціи состояла именно въ томъ что оно всецѣло принадлежало своему времени (71); Рембрантъ тѣмъ и великъ что былъ народень (103), будущій художникъ долженъ быть человѣкомъ своего времени и своей страны (122), но въ то же время величіе искусства не въ народномъ, а въ общечеловѣческомъ, окончательномъ (102). По Прудону великихъ людей нѣтъ, или лучше, въ будущемъ быть не можетъ (161), и въ то же время «геній» ни когда не творить одинъ (324) и 10000 гражданъ выучившись рисовать, если они наконецъ выразятся въ какомъ нибудь произведеніи (??!!), то оставятъ далеко за собою созданіе отдѣльнаго художника, даже если это будетъ «величайшее произведеніе генія» (201).

Но этимъ обращикамъ противорѣчій въ Прудонѣ удивляться нечего, онъ называетъ себя (что совершенно справедливо) художникомъ (318) и говоритъ что художникъ антитезисъ логика (что совершенно несправедливо), и Курбэ, въ томъ что онъ кажется неспособенъ къ построенію своихъ идей... настоящій художникъ (320). Что-же требуетъ въ такомъ случаѣ Прудонъ отъ безлогичнаго художника? «Совершенный изъ нихъ (художниковъ), или такой которому должна быть присуждена пальма первенства, отнынѣ не можетъ быть ни классикомъ, ни романтикомъ, ни поклонникомъ возрожденія или подражателемъ грековъ и среднихъ вѣковъ. Нѣтъ онъ сдумѣетъ соединить всѣ эти элементы, всѣ данныя искусства, всѣ концепціи идеала и стоя выше преданія, сдумѣетъ сдѣлаться вполне человѣкомъ своего времени и своей страны» (122); этому художнику «слѣдуетъ идти впередъ сохра-



няя все старое въ искусствѣ» (323). Конечно искусство идетъ къ выработкѣ новыхъ формъ, но подогнать это явление невозможно и неоспоримо вѣрно то, что новое не будетъ смѣсью старыхъ данныхъ. Какъ-же всагомъ дѣлѣ соединить напимѣрь безтѣльность, одухотвореніе средневѣковой скульптуры съ тѣлесностью, сочностью скульптуры Греціи; какъ соединить уничтоженіе стѣнъ, возможное утоненіе подпоръ готики съ ящикообразными стѣнами египетскаго храма и исполинскими колонами его, на плоскости разрѣза которыхъ могутъ установиться съ полъсотни человѣкъ?

Для исполненія этой невозможной задачи чего-же требуетъ еще Прудонъ, съ чего пойти художнику, отъ чего начать? «не должно посвящать себя литературѣ, философіи или искусствамъ прежде вступленія въ сорокъ, или сорокапятилѣтній возрастъ»? Опроверженіе у насъ передъ глазами въ хорошемъ обращеніи въ самомъ Прудонѣ, онъ не имѣлъ возможности школьнаго изученія теоріи искусства, и книга его, которая по множеству отрадно свѣтлыхъ и органическихъ, правильныхъ взглядовъ, могла бы стать книгою настольною у всякаго художника, гибнетъ для науки изъ за полнаго недостатка свѣденій писавшаго ея.

Закончимъ на этомъ разборъ книги Прудона — или, лучше, ея тѣневой стороны. Мы сказали что будемъ строги къ нему, будемъ придирчивы. Часто сужденіямъ его можетъ идти тотъ способъ опредѣленій построекъ, который бросается въ глаза въ самомъ переводѣ: онъ строитъ по наклонному плану (202), у него есть кривыя арки и непрочные своды (92). Что значить наклонный планъ, возможна ли кривая, непрочная арка? Въ мелочахъ часто рисуется главное, и это удивительное мѣрило для эстетическихъ сужденій Прудона когда онъ говоритъ что въ картинахъ возрожденія не можетъ отличить языческой отъ христіанской (98); или въ самомъ дѣлѣ «Тайная вечеря» Л. Винчи языческая, а «Галатея» Рафаэля христіанская?

Но въ чемъ же причина того что книга Прудона можетъ нравиться, и какъ мы сказали выше въ ней есть свѣт-

лая, благотворная сторона. Причина этого въ огнѣ и жизни проглядывающей въ каждой строкѣ ея, — жизни часто сбивающейся, но всегда далекой отъ смерти, отъ застоя.

× Есть безконечная разница между обманомъ и обманомъ.

× Есть обманъ злой, обдуманый, порожденье удушливыхъ лабораторій мысли людей грызущихъ буквы, обманъ заражающій, безстыдный, способный принимать въ своей живучести всѣ логическія формы мышленія отъ пасквиля до злословья и доноса, — и есть обманъ необдуманный, обманъ честный, если можно такъ выразиться, жилецъ минуты, что-то въ родѣ крика сердца, всегда стыдливый, остающійся такимъ какимъ родился. Вотъ этимъ вторымъ обманомъ обманываетъ Прудонъ. «Я таковъ — какимъ я былъ въ теченіе всей моей жизни, говоритъ онъ (*Philos. du progrès* p. 22), и какимъ я буду черезъ тысячу лѣтъ, человѣкомъ вѣчно стремящейся впередъ мысли, котораго задача (*programme*) никогда не дойдетъ до конца. И въ какое бы мгновенье моей жизни не схватили вы меня, что бы вы ни заключили обо мнѣ — вамъ придется всегда или простить меня во имя прогресса, или осудить во имя неподвижности (*absolu*)». Вотъ гдѣ право Прудона на наше уваженіе къ нему; одинъ изъ людей самыхъ честныхъ и геніальныхъ, онъ можетъ звать на себя критику, недовольство, даже ненависть людей противнаго лагеря. Но никогда и нигде не можетъ упрекнуть его въ лицемеріи.

× въ подкупности для чего бы то ни было и къмъ бы то ни было. Между множествомъ промаховъ незнанія, непрактичности его воззрѣній, проглядываетъ сердце любящее человѣка; и какую бы книгу его не взять въ руки, въ каждой чувствуется бѣненіе крови, жизнь во всѣхъ ея правахъ; въ каждой являются къ свѣту истинны глубокія, достойныя памяти и уваженія. Отсюда опредѣленіе обязанности критики передъ Прудономъ: она должна быть двойственна, иначе будетъ она лгать которою нибудь изъ сторонъ своихъ. Такъ и въ книгѣ разсмотрѣнной нами. Вооруженная знаніями слабыми, спотыкаясь въ логикѣ, мысль Прудона все-таки добирается до выводовъ здра-

выхъ: она растеть подъ теплымъ свѣтомъ солнца, она вѣритъ, надѣется, она убѣждена — и въ этомъ все. Конечно выводы его страдаютъ способомъ своего рожденія, многие изъ нихъ, большинство даже, не новы въ развитіи чело- вѣка, но они новы въ наше время: заря не нова подъ лу- ною, но всякая заря — новая заря. Вотъ нѣкоторые изъ хорошихъ выводовъ Прудона:

«Искусство есть идеальное воспроизведеніе природы и насъ самихъ, съ цѣлю физическаго и нравственнаго усовершенствованія челоувѣческаго рода» (52) — отсюда требованіе нравственности въ искусствѣ (252, 295), гоненіе на цинизмъ въ пляскѣ (185). «Воздерживаться отъ грубыхъ манеръ, отъ неприличныхъ движеній, отъ гадкихъ словъ, первая обязанность живущаго въ людской средѣ челоувѣка; общежительная вѣжливость это первый и до сихъ поръ самый (?) положительный даръ людямъ, выработанный искусствомъ» (22).

«Будемъ-же искать справедливости и правды въ искусствѣ» (76), отсюда требованіе знаній и образованія въ художникѣ (136, 151). Искусству слѣдуетъ «въ своихъ произведеніяхъ, какъ самыхъ серьезныхъ, такъ и самыхъ легкихъ, самыхъ ученыхъ и наиболѣе своенравныхъ, заключаться въ выраженіи челоувѣческой жизни, въ воспроизведеніи челоувѣческихъ чувствъ, страстей, добродѣтелей, пороковъ, трудовъ, предразсудковъ, смѣшной стороны ея, восторговъ, величія, стыда, всѣхъ хорошихъ и дурныхъ качествъ людей» (422). Слѣдуетъ кончить «навсегда съ аллегоріями и эмблемами, олицетвореніями и воплощеніями» (101).

«Артистическое выраженіе иногда не бываетъ и не можетъ быть выраженіемъ точнымъ, простымъ подражаніемъ, иначе самое искусство перестало бы существовать» (47); «живописецъ, точно также какъ историкъ, поэтъ, драматургъ, романистъ, комикъ долженъ умѣть ступешаться за выводимыми имъ лицами» (323).

«Публика потеряла всякую инициативу... что же касается до молодежи, которая хвастается что имѣетъ ее,

но въ дѣйствительности она сама участвуетъ въ современномъ, общественномъ разложеніи. Она освищиваетъ г. Абу (за его *Guillery-l'Effronté* и др.) и не дѣлаетъ ровно ничего противъ прелюбодѣевъ искусства, ничего противъ похотливыхъ картинъ» (300).

«Изъ всѣхъ житейскихъ актовъ самый серьезный — актъ смерти. Похороны и могила должны быть священны какъ для вѣрующаго такъ и для невѣрующаго» (240). «Мы потеряли уваженіе къ мертвымъ, намъ уже непонятна высокая поэзія смерти» (242).

Двѣ послѣднія выписки, о молодежи и смерти, заставляютъ насъ сдѣлать маленькое отступленіе, — онѣ очень близко касаются русскихъ, надо только обобщить ихъ.

Если подъ именемъ исканія похотливости — мы будемъ подразумѣвать вообще исканіе цинизма какъ въ художествѣ, литературѣ, такъ и жизни — мы можемъ принять слова Прудона направленными непосредственно въ наше общество. На сколько слухъ нашъ отупѣлъ въ послѣднее время подъ крики и брань литературы, на сколько мы любимъ крѣпкое слово со всѣмъ его запахомъ, доказательствъ у насъ подъ глазами, начиная отъ Щедрина, — безконечно много; стоитъ побывать и въ Александринскомъ театрѣ. Мы думали, ругаясь, стать русскимъ человекомъ, мы одѣли только павлиньи перья.

Если подъ именемъ неуваженія, незнанія поэзіи смерти — разумѣть вообще неуваженіе къ прошедшему, къ преданію, мы имѣемъ опять-таки осужденіе Прудона бьющее насъ не въ бровь, а въ глазъ. Незнаніе, неуваженіе прошлаго, отнимаетъ не только прошлую половину жизни, но отнимаетъ и всю будущую половину ея, потому что будущее будетъ же прошлымъ, слѣдовательно ни чѣмъ. На сколько это неуваженіе губительно для насъ — показываетъ современная гладь русскаго художества. Поэзія питается прошлымъ, мы топчемъ это прошлое подошвами своими, и, не смотря на то что топчемъ, — живемъ все таки не безъ него. Уничтожая прошлое — мы надуваемъ сами себя, а вотъ слова Прудона касающіяся надувательства: «ничто

такъ не возмущаетъ меня въ искусствѣ какъ ложь» (137). Отсюда справедливое негодованіе Прудона на тѣхъ кто могъ обратить христіанскую церковь Женевьевы въ языческій пантеонъ (159); его справедливая жесткость критики: на Делакруа, исполнявшаго «одинаково хладногровно» Христа, Траяна, Гамлета; — Марокко и Палестину (149); на Энгра (183), на Вернэ (183), вѣдь одинъ человѣкъ не способенъ «наблюдать и понимать все совершающееся вокругъ него» (151).

Иначе конечно думаемъ мы: мы способны все понимать, все дѣлать, — мы, на примѣръ, переводимъ Прудона не имѣя понятія объ искусствѣ. Это даетъ намъ, по окончаніи разбора Прудона, право и способъ перейти ко второму предмету нашему: къ переводчикамъ. Намъ кажется что мы не погрѣшили въ истинѣ, касаясь Прудона. Онъ, требуя правды въ искусствѣ, требуетъ правды и въ критикѣ, — вѣдь критика искусство (318); Курбэ, говоритъ Прудонъ, вдался въ эксцентрику и парадоксъ потому что былъ слишкомъ расхваленъ людьми которые его мало понимали, слишкомъ униженъ другими, которые его вовсе не понимали (328). Эта-же совершенно доля постигаетъ Прудона у насъ, вотъ противъ этого-то написано нами все предъ идущее. Искусство, какъ сказано вначалѣ, обязано Прудону. Этому бѣдному искусству много достается въ последнее время, конечно только у насъ: гвалтомъ, кагаломъ. Мнѣніе о вымираніи искусства приведено не однимъ Шнаваромъ. Лучшій эстетикъ нашего времени Фридрихъ Фишеръ — не прочь отъ того-же мнѣнія (*Kritische Gänge* 1844, В. II *Kunstbestrebungen der Gegenwart*). Вотъ на это-то и поднялся Прудонъ всею своею особою. — Одна изъ лучшихъ главъ его книги XI, гдѣ онъ беретъ на себя защиту какъ будущности искусства, такъ и человѣка вообще; вѣдь и про человѣка говорятъ что онъ вымираетъ! и вотъ за защиту обязаны художники быть глубоко признательными Прудону. Право, Прудонъ не такое пугало какъ кажется издали; подойдите ближе къ нему, познакомьтесь.

Переводъ всякой книги не преступленіе; это, какъ сказано вначалѣ: средство добыть деньги, убить время, поболтать — все что хотите. Переводы въ высшей степени полезны, но они должны быть сдѣланы людьми знающими; надобно въ сноскахъ и пополненіяхъ указать ошибки и недомолвки автора. Этимъ достигнутся двѣ цѣли: авторъ исправляется и сочиненіе его, если оно само по себѣ хорошо, предполагая рядъ переводовъ, никогда не старѣеть. Этому условію переводчики книги Прудона удовлетворить не могли, — они переводили книгу объ искусствѣ, не понимая въ немъ ровно ничего. Въ искусствѣ и теоріи его, какъ во всякой наукѣ, безъ положительнаго знанія, — всякій разговоръ: или знакъ нравственнаго гололысія (шовинизмъ Прудона?), или, если можетъ быть допущенъ, то только изъ уваженія и любви говорящаго къ предмету. Въ Прудонѣ было это уваженіе, — въ переводчикахъ не было его, не было любви. Если бы они понимали что нибудь, то переводъ былъ-бы не таковъ, каковъ онъ есть. Тамъ гдѣ Прудонъ приводитъ чужія слова, нужно было указать откуда эти слова, томъ и страницу; напр. Прудонъ говоритъ «я знаю что одинъ древній художникъ сказалъ своему товарищу»... и т. д. (211) переводчики должны были открыть Клементя Александрійскаго (2 Paed. Cap. 12) и прочесть что это говорилъ Апеллесъ, — и не товарищу а ученику. Положимъ въ этомъ частномъ случаѣ ошибка Прудона не особенно важна, — но вѣдь она могла быть и важною?

Еслибы переводчики понимали что нибудь, порядочный человѣкъ обязанъ сознавать свое незнаніе, — они не должны были допустить товарища до ничего незначащаго предисловія. Обыкновенно въ предисловіи опредѣляютъ положеніе книги въ литературѣ, что было причиною ея явленія на свѣтъ, какія книги вызвали это явленіе, какъ встрѣчена была эта книга своею домашнею критикою. Обо всемъ этомъ мы рѣшительно ничего не узнаемъ изъ предисловія. Въ поддержку Прудона приводятся напимѣръ «Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствитель-

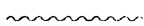
ности», — вещь болѣе чѣмъ сомнительнаго достоинства; слѣдовало-бы привести и «прогулку по Эрмитажу» Григоровича и «художниковъ» Андреева. Въ предисловіи говорится о воскресеніи въ нашей литературѣ теоріи «искусство для искусства» — при чемъ сообщается важное наблюденіе: «въ сферѣ мысли (только мысли?) удѣлъ всего гнилаго смерть». Предисловщикъ задобриваетъ публику, говоря что у нея есть здравый смыслъ, — позвольте сначала условиться въ томъ, что такое публика и что такое здравый смыслъ. Самый переводъ сдѣланъ въ высшей степени небрежно; издатели рѣшились сгладить въ немъ нѣкоторыя шероховатости оригинала, — гдѣ эти мѣста? отчего они ничѣмъ не отмѣчены?

Что касается до самаго языка, — это достойный обращикъ того чего достигли мы въ этомъ отношеніи, благодаря быстрому наплыву переводовъ всякихъ книгъ, по всѣмъ возможнымъ отраслямъ знаній. Бѣдный языкъ нашъ, гоняясь за новыми мыслями, обязанный поставлять слова для несваренныхъ обществомъ понятій, удерживаетъ чужія слова. Эти слова торчатъ въ немъ — какъ колючія, цѣпконогія сѣмена полевыхъ цвѣтовъ, въ гривѣ валявшейся въ полѣ лошади. Они могутъ быть необходимы, — временно необходимы, на гривѣ этой лошади; но за то и чистка гривы необходима; а то пожалуй, — колючекъ насядетъ столько что коню гривую встряхнуть будетъ нельзя и гдѣ же тогда высокая правда рѣчей нашихъ сказокъ, гдѣ серебряный звонъ рассказовъ нашихъ былинъ? Мы взяли нѣкоторыя изъ иностранныхъ словъ употребленныхъ въ переводѣ, часто легко замѣнимыхъ русскими, и составили прехорошенькій обращикъ будущаго русскаго языка, если дѣло его озападненія пойдетъ также успѣшно какъ шло до сихъ поръ. Прибавимте еще одно: переводъ изобилуетъ опечатками. Не только самый переводъ полонъ ими, — но и опечатки полны опечатками. 1) Въ опечаткахъ стоитъ: напечатано стр. 29 строка 5 «de gurtobes» — смотримъ на указанное мѣсто и читаемъ «de gustibes» — а должно-бы быть «de gustibus». 2) въ опечаткахъ сказано: стр. 56

строка 15 напечатано: «пріяновъ» — мы ищемъ страницу и строку и не находимъ этого, за то случайно попадаетъ намъ стр. 73 строка 5 и слово «пріяны» — слово невозможное, справляемся въ опечаткахъ, этой страницы не означено. Нѣтъ, положительно, каждый изъ переводчиковъ, особенно главный изъ нихъ замѣчательный новаторъ (нововводитель?). Вотъ образчики характера иностранныхъ словъ которыми кишитъ переводъ; нами измѣнены только падежи, времена и пр. и поставлены гдѣ нужно предлоги и др.

«Новаторъ (11, 17) цитуемый (102) нами, въ концепціи (68) и комбинаціи (68), по своей профессіи (31) феномень (36). Его дебютъ (48) не позировка (195) и благоироваше (195), а локализованная (66), индивидуализованная (66) экзажерация (70). Съ аккомпаньементомъ (198) своихъ цивическихъ (321) манеръ (22), онъ резюмѣ (115) какъ традиціоннаго (88) санкюлитизма (113) такъ и популярнаго (179) версификаторства (301). Спонтанситетъ (322) его карьеры (48) не индифферентная (36) элементарность (26) а диспутирующій (5) абсурдъ (254).

Мы просимъ покорнѣйше, при трудности пониманія подобныхъ рѣчей, справиться по означеннымъ страницамъ, въ самомъ переводѣ. Семья чистыхъ русскихъ словъ, — еще на столько велика, что уясняетъ смыслъ забѣжавшихъ въ нее иностранцевъ.



Теперь перейдемъ къ заключенію и будемъ говорить о двухъ статьяхъ помѣщенныхъ въ Сентябрскихъ книжкахъ Отечественныхъ записокъ 1866 года и подписанныхъ «Incognito».

Съ Прудономъ и переводчиками его могли мы говорить; это были люди, ошибающіеся но живые. Тутъ передъ нами мертвецъ. Слышители вы какъ несеть тлѣньемъ отъ этихъ 39 страницъ. Только 39 страницъ и такая зараза воздуха? разложите эти страницы на полъ: посмотрите какое безобразное гніеніе. Каждая строка чер-



вякъ, въ каждомъ словѣ лежитъ яичко. Дайте только солнца сюда и вы увидите что будетъ?!

До сихъ поръ говорилъ я въ третьемъ лицѣ, я взвѣшивалъ свои слова и это было мнѣ не трудно, здѣсь это становится для меня невозможнымъ. Съ какимъ то болѣзненнымъ чувствомъ, неимѣющимъ выраженія, смотрю я на эти страницы и невольно поднимаются передъ глазами моими два образа.

Одинъ — это Прудонъ. Мнѣ представляется юноша Прудонъ, добывающій хлѣбъ свой въ поту лица, въ толпѣ то-  
 X варической блузниковъ; юноша становится взрослымъ чело-  
 X вѣкомъ, огонь, тлѣвшій подъ пепломъ вспыхиваетъ, воз-  
 X духу много и вотъ развертывается эта пестрая, удивительная судьба, водившая чело-  
 X вѣчка отъ типографскаго станка въ Безансонъ до ростры законодательнаго собранія въ Парижѣ. Сколько силы и правды во всемъ этомъ явленіи. Не въ томъ дѣло что онъ ищетъ невозможнаго, не въ томъ что беретъ онъ путь невысказанный, что уходитъ въ царство X  
 X мечты и несбыточности, а въ томъ дѣло что онъ любитъ X  
 X людей. Широкимъ сердцемъ своимъ обнимаетъ онъ, ста-  
 X рается обнять и утѣшить страждущаго чело-  
 X вѣчка, красными буквами письма Даниила блестятъ онъ на полуноч-  
 X ной оргіи. Слово его быстро, мысль его работаетъ бе-  
 X зостановочно, онъ противорѣчитъ себѣ, какъ противорѣ-  
 X чить волна волнѣ въ водоскатѣ Иматры, и все таки Има-  
 X тра явленіе единственное, правда природы, необходимость  
 X созданія. Ни одна тѣнь не опозориваетъ Прудона, чест-  
 X нымъ людямъ стоять на часахъ у его памяти, «въ немъ  
 X была жалость» вотъ его надгробная.

Рядомъ съ Прудономъ копошится, едва замѣтно, дру-  
 X гой образъ, это что то неизвѣстное, это образъ, въ микро-  
 X скопическомъ размѣрѣ конечно, грѣха и смерти Миль-  
 X тона передъ завѣтными воротами. Это Incognito. Что это  
 X такое? чело-  
 X вѣкъ это или... это вѣроятно чело-  
 X вѣкъ; въ немъ есть дурныя качества возможныя только въ чело-  
 X вѣкъ: онъ злословитъ, онъ хочетъ казаться чѣмъ то, онъ  
 X цѣнитъ себя, а цѣнитъ себя можетъ только чело-  
 X вѣкъ; онъ

говорить намъ: смотрите и я тоже работаю, и я сношу камни ко второму тысячелѣтію Россіи. Не забудьте меня, великъ и славенъ славянскій людъ, могуча наука, бессмертно искусство... Меня зовутъ Incognito. Я тотъ что никогда въ жизни не голодалъ, средства мои не позволяли этого, я тотъ что вьюсь по журнальнымъ камнямъ и прячусь во мхи, я тотъ что не встревожу цензора, что не оскорблю читателя, что не подвергнусь осмѣянію, меня оцарапать нельзя: чтобъ оцарапать что нибудь надобно что бы это что нибудь было. Я Incognito: сладкая фіалка, злая сатира, земскій ярышка, душеприкащикъ богатыхъ и укротитель всѣхъ выѣзженныхъ коней. Я все что хотите, я Incognito: дѣйствительно Incognito можетъ быть всѣмъ чѣмъ угодно и законъ не защищаетъ Incognito.

Я буду великодушенъ: я предположу что вы человекъ... поговорю съ вами какъ съ человекомъ. Я критикъ Прудона и вы критикъ Прудона, потягаемтесь.

Вы говорите (прошу васъ заранѣе позволенія не приводить страницы, и всѣхъ то ихъ не много): «пишущій эти строки отнюдь не считаетъ себя хотя-бы сколько нибудь компетентнымъ судьей въ архитектурѣ или живописи, онъ разумѣетъ въ этомъ дѣлѣ, можетъ быть еще менѣе чѣмъ самъ Прудонъ». Отрекшись отъ критики искусства, вы оставляете на свое попеченіе только логику Прудона. Но эта логика Прудона, ведущая насъ по теоріи искусства, идетъ отъ разбора исторіи искусства, наполняющаго 4—9 главы. Слѣдовательно основаніемъ всего мышленія Прудона, что единственно возможно, служитъ исторія искусства, исторія — первое звѣно цѣпи его изслѣдній. Вы говорите что вы не знаете искусства; ну такъ позвольте заявить: я торжественно отрицаю ваше право судить о логикѣ Прудона. Вы не знаете отъ чего онъ идетъ и хотите оспоривать то къ чему онъ пришелъ.

Но я былъ уже разъ великодушенъ съ вами и призналъ васъ за человека, я продолжаю быть къ вамъ снисходительнымъ и даю вамъ права критика. Не говорите мнѣ объ искусствѣ, но говорите мнѣ о логикѣ Прудона,

разнесите ее по кускамъ, если она того стоитъ, и дайте свою если можете; а вы можете это, вы говорите что «критическіе приемы Прудона съ ихъ логикой и раціональностью понятны вамъ, какъ вы смѣете думать, въ совершенной степени». И такъ въ дорогу.

На 429 страницахъ Прудона говорится объ искусствѣ, онъ говоритъ о всѣхъ возможныхъ проявленіяхъ его, онъ слѣдуетъ за нимъ повсюду, касается вопросовъ самыхъ разнообразныхъ. Я думаю, что и критика должна имѣть подъ собою коня той же быстроты что и Прудонъ, сновать вездѣ «съ быстротою воздушнаго хищника, съ силою бури». У васъ нѣтъ этого чудеснаго коня и вотъ вамъ неоспоримое доказательство на числахъ. Во всей критикѣ вашей 39 страницъ. 7 страницъ уходитъ у васъ на игру съ мышкою вы нападаете на Прудона осмѣлившася сказать что «безчисленное множество», «толпа» безапелляціонные судьи въ искусствѣ; 6 страницъ посвящены вами толкованію о вкусѣ; 8 страницъ на защиту выраженія «искусство для искусства»;  $7+6+8=21$ , остается 18 страницъ. Отсчитавъ приличное количество строкъ на начало и на заключеніе, на болѣе или менѣе невинныя вылазки на литераторовъ, академиковъ и пр. для всѣхъ остальныхъ вопросовъ къ которымъ прикоснулся Прудонъ, у васъ просто нѣтъ мѣста. Общее заключеніе наше должно быть таково: по критикѣ мы не получаемъ никакого понятія о книгѣ.

Но, скажете вы, въ этихъ трехъ вопросахъ, особенно тщательно разработанныхъ критикою, можетъ быть лежать вся сущность книги Прудона, — эти три вопроса — магнитная стрѣлка въ нашемъ морѣ? Нѣтъ, это не такъ, — посмотримъ, по очереди, дасть-ли имъ Прудонъ у себя такое сильное значеніе.

Прежде всего вопросъ о «безчисленномъ множествѣ, толпѣ»; на сколько допускаетъ ее Прудонъ къ рѣшенію вопроса объ искусствѣ, — а главное, кого подразумѣвалъ онъ подъ безчисленнымъ множествомъ? Въ долгомъ разборѣ, сдѣланномъ Прудономъ, — картинъ Вернэ, Давида и др., видно какую важность придавалъ онъ знанію не

только въ художникѣ, — но и въ оцѣнивающимъ его; мы видѣли выше, что онъ доходилъ въ этомъ даже до слишкомъ большой требовательности. Слѣдовательно Прудонъ говорить здѣсь о большинствѣ мыслящемъ, о томъ къ которому «онъ принадлежитъ», о томъ большинствѣ которое «походитъ на него», — а никакъ не о тѣхъ людяхъ что не отличать буки отъ аза. А если разумѣть то большинство къ которому принадлежалъ Прудонъ, — право это будетъ большинство по крайней мѣрѣ развитое. Наконецъ — о большинствѣ этомъ говоритъ Прудонъ вскользь, не останавливаясь на немъ долго, и Incognito былъ не правъ придираясь къ нему; и если бы, придравшись онъ далъ намъ что нибудь живое, игривое, занимательное, мы бы помирились съ нимъ, — но онъ дѣлаетъ это грубо, — видя всю соль своей рѣчи въ безпрестанномъ повтореніи словъ «безчисленное множество». И какъ-бы вы думали: распушивъ эти слова, Incognito не станетъ-же предлагать большинство за большинство? Но вы ошиблись: у Incognito есть свое большинство, это «публика» — источникомъ мнѣній которой служатъ эксперты (прозвище мило замѣняющее «авторитетъ»). Эти эксперты — знатоки, любители, первые фабрикують (гдѣ фабрика?) тѣ приговоры которые, изливаясь въ публику путемъ газетъ, журналовъ и живой рѣчи, перерабатываются потомъ въ общественное мнѣніе... Эта публика послѣдняя «инстанція», — но только «санкционирующая» приговоры экспертовъ. Позвольте отъ души поблагодарить васъ за одно изъ множества словъ поставленныхъ вами — за слово выражающее движеніе выводовъ экспертовъ въ публику, — за выразительный глаголъ «изливаться». Что-же касается до того кого-бы желали художники имѣть своими судьями: прудоновское-ли «безчисленное множество» къ которому принадлежитъ онъ, или вашу «публику», мнѣнія которой составляютъ со словъ такихъ экспертовъ какъ вы? рѣшить едвали трудно.

Теперь ко второму вопросу, особенно тщательно разработанному вами, — къ вопросу «о вкусѣ». Разбирая

вкусъ, называя его способностью соотвѣтствующею логикѣ, «чѣмъ служить вкусъ для эстетической способности — тѣмъ служить логика для ума», — вы дѣлите его на два рода; 1) родъ вкуса о которомъ не спорятъ — это вкусъ личный, ненавязывающій себя другимъ людямъ, 2) родъ вкуса тотъ о которомъ спорятъ, — это тотъ что желаетъ стать общимъ правиломъ для всѣхъ, желаетъ «деспотировать надъ художниками» (ай да языкъ!). Здѣсь могу я уничтожить все ваше разглагольствованіе двумя способами 1) оно лишнее, вы стараетесь доказать, какъ противное Прудону, — то что зналъ и признавалъ и самъ Прудонъ; онъ говоритъ нѣсколько разъ что о вкусахъ не спорятъ и въ тоже время споритъ самъ съ идеалистами; мало того, онъ даетъ даже довольно правильное обзорѣніе спора романтиковъ съ классиками; но не о вкусѣ конечно споритъ онъ а объ мысли, и тутъ переходъ къ другому способу уничтоженія вашего разглагольствованія; 2) второй родъ вашего вкуса «тотъ о которомъ спорятъ» уже не вкусъ, и въ головѣ вашей произошло самое будничное смѣшеніе понятій и словъ соотвѣтствующихъ имъ. Спорить можно только о томъ — о чемъ можно мыслить; люди могутъ спорить о правильности или неправильности (въ смыслѣ органической законности, естественности) прямой или кривой линіи, въ данномъ случаѣ, о толщинѣ стѣнъ зданія, о вѣрности перехода изъ тона въ тонъ, о правдѣ замысла картинъ, нелѣпости моды — но это не дѣло вкуса — а дѣло мысли, знанія. Я не могу бранить художника за то что онъ сдѣлалъ это платье зеленымъ — а это краснымъ, — но я могу бранить его если онъ сдѣлалъ латиклаву, — обшивку на тогѣ римскаго сенатора, зеленою; я могу часто знать и указать почему нѣтъ правильности цвѣтовъ въ его картинѣ, потому что знаю: если я проведу оранжевую полосу подлѣ сѣрой, сѣрая, если она голубовата, покажется мнѣ еще голубоватѣе, если она зеленовата — зеленѣе и пр. Споры по подобнымъ вопросамъ будутъ спорами о мысли, а не о вкусѣ. О мысли я могу спорить, потому что знаю работу мысли въ го-

ловѣ другаго, о вкусѣ не могу, потому что не имѣю никакой возможности понять что происходитъ въ другомъ человѣкѣ; — юноша знаетъ ощущение поцѣлуя, — какъ онъ дѣйствуетъ на мужчину, — но не знаетъ, и никогда не будетъ знать, какъ дѣйствуетъ онъ на женщину, — а слѣдовательно и спорить объ этомъ съ женщиною не можетъ. Вы сдѣлали не больше и не меньше какъ самовластно расширили значеніе слова вкусъ, — приняли это за доказанное и пошли дальше; вы въ состояніи увѣрять женщину что знаете лучше ея то ощущение которое испытываетъ она при поцѣлѣ, — потому что любящая женщина «навязываетъ» свой поцѣлуй, что подходитъ подъ второй родъ вкусовъ вашихъ, — тѣхъ вкусовъ о которыхъ спорять.

Теперь къ третьему и послѣдному вопросу, особенно тщательно разработанному Incognito: это защита выраженія «искусство для искусства». О правахъ этого выраженія на его гражданственность буду я говорить когданибудь, — здѣсь упомяну только о томъ что говорилъ Прудонъ. Прудонъ, — пускаясь дважды въ походъ на эти слова, говорить такъ: «искусство для искусства, не заключаая въ себѣ своего оправданія, не основываясь ни на чемъ, — совершенно ничтожно», и далѣе «искусство для искусства теорія унижительная... это то искусство что заявляетъ свою независимость отъ науки и нравственности». Въ обоихъ случаяхъ возстааетъ Прудонъ не на «искусство для искусства», а на искусство «не основывающееся ни на чемъ», на искусство «независящее отъ науки и нравственности». Incognito не имѣлъ никакого права выдернуть эти три слова изъ остальныхъ. Мы обязаны замѣтить что Прудонъ, совсѣмъ не противорѣча себѣ, — говорить: «искусству нѣтъ надобности служить чему бы то нибыло» — ну а развѣ это не «искусство для искусства» въ его хорошемъ, принимаемомъ смыслѣ.

Этихъ послѣднихъ словъ Прудона Incognito долженъ былъ не замѣтить какъ и сдѣлалъ; еслибы онъ ихъ замѣтилъ, онъ бы былъ лишенъ возможности написать свои

великолѣпныя 8 страницъ критики и хвалебнаго гимна врагамъ своимъ.

Мы разобрали три вопроса существенно занимавшіе Incognito, и далеко не особенно сильно занимавшіе Прудона, — въ этомъ уже сквозить слабая сторона Incognito какъ критика. Онъ выставляетъ впередъ свою личность, свои взгляды, — а не личность и взгляды Прудона; онъ видимо пишетъ для собственныхъ видовъ, для собственнаго чревоугодія; онъ вспоминаетъ Дружинина, продергиваетъ предисловщика перевода, вставляетъ французскіе слова «raison d'être» совершенно безпричинно, дѣлаетъ вылазку на Плещеева, Искру, Москву, онъ прогуливается по тѣмъ людямъ что бѣсновались, «вавилонствовали», въ Рускомъ Словѣ, — онъ пустился наконецъ на гоненіе академіи. Бѣдная академія, что она сдѣлала ему, или тамъ не было лишняго стула. Incognito сопоставляетъ «такой авторитетъ какъ академію» съ «такимъ писателемъ какъ Прудонъ». Положимъ что академію нужно продернуть, но это нужно сдѣлать или основательно или остроумно. На сколько основательно продергиваетъ ее Incognito не знаю, но на сколько остроумно знаю. Высшая точка, переваль саркастическаго призма Incognito это тамъ, гдѣ онъ говоритъ о нашей родной критикѣ; что мы встрѣчаемъ въ ней «такое раздолье личнаго вкуса, которое способно опечалить... даже академію». Читали вы, слышали ли вы господя гдѣ нибудь, вы на вѣрное знаете эту знаменитую эпитафію:

Ci git Piron qui ne fut rien  
Pas même Académicien.

вотъ откуда взято самое острое словцо нашего дебелаго критика. «Мы настаиваемъ на этой параллели, потому что она довольно точно объясняетъ дѣло», — это слова Incognito употребленные мною.

Все то о чемъ мы говорили только цвѣточки, — это только мѣстное выдергиванье и тормошенье словъ Прудона. Я напрасно ищу выводовъ критика противъ логики Прудона: я натыкаюсь или на противорѣчіе въ Incognito

или на недобросовѣстность его. А вѣдь разборъ логики Прудона былъ обѣщанъ мнѣ. Если его нѣтъ гдѣ же причина этого? въ авторѣ критики, — въ немъ самомъ нѣтъ логики и вотъ почему.

Прудонъ желаетъ подчинить искусство «праву и обязанности». Какому праву и какой обязанности спрашиваетъ Incognito. Права, говоритъ онъ, бываютъ: гражданское, уголовное, государственное, натуральное (?), международное. Чтоже такое эти права? Приемъ съ которымъ подходитъ Incognito къ опровергаемому мнѣнію, — такъ остороженъ, осмысленъ, такъ самоувѣренъ, что первая мысль, (не читая дальше), впадающая мнѣ въ голову: да нѣтъ-ли и вправду чего нибудь неизмѣримо глупаго въ требованіи Прудона подчинить искусство праву и обязанности? Но будемте спокойны: вся эта батарея подходовъ разразится мыльными пузырями. Не подъ смыслъ права въ его здоровомъ и общедоступномъ значеніи подводитъ Incognito слова Прудона а подъ смыслъ права уродливаго, невозможнаго. Подъ именемъ гражданского права разумѣетъ онъ попытки людей занимавшихся у насъ освобожденіемъ женщины, подъ именемъ государственнаго — романы съ предпріятіями, подъ именемъ уголовного — обличительную литературу, подъ именемъ натурального — грязь и безстыдство критиковъ Русскаго Слова. (Для примѣра права между-народнаго, для каррикатуры «обязанности» Прудона, у него не хватило пороха). Сдѣлавъ это пасквильное сопоставленіе, Incognito говоритъ: «такимъ образомъ мы перебрали всѣ роды права которому Прудонъ хотѣлъ бы подчинить искусство».

Что это такое? чудовищная опечатка разлегшаяся на трехъ страницахъ или доносъ римскаго раба на господина исповѣдывавшаго христіанскую вѣру? Это дневное убійство, это поджогъ и подлогъ въ области честной и благотворной критики. А! теперь я понимаю возможность появленія Писарева, и ругательныя выраженія которыми осыпалъ васъ Соколовъ.....! мнѣ дается въ руки ключъ всего безобразія современной русской литературы.



Я могу бороться съ Прудонъ, я могу осмѣять Писарева, — но на васъ имѣю я одно средство, физическую силу слова, господинъ Incognito. Теперь я понимаю возможность появленія этихъ борзыхъ и гончихъ нашей критики, теперь мнѣ доступно ихъ гиканье и оно осмыслено для меня: они гикали и только, чтобы давать знать охотникамъ какъ далеко, куда ушла дичь по широкимъ и темнымъ трущобамъ нашихъ лѣсовъ. И они исполнили свою обязанность. Вы и вамъ подобные вотъ причины, вотъ зерно безобразія нашей литературы за послѣднія 5 лѣтъ, око за око, доносъ за доносъ. — Я обвиняю васъ отступникомъ всякой честности въ литературѣ, клеветникомъ мысли въ литературѣ, подстрекателемъ безобразія въ литературѣ, — словомъ и дѣломъ, поддерживаю я и подчеркиваю мои слова. Вы обманываете читающій народъ тѣмъ первымъ обманомъ, — о которомъ мы говорили выше, — второй родъ котораго оставили Прудону. Вашъ обманъ злой, обдуманый, порожденіе удушливой лабораторіи вашей головы, — обманъ заражающій, безстыдный, способный принимать въ своей живучести всѣ логическія формы — (но отнюдь не логику) мышленія, — отъ пасквиля до доноса.

Вы пустились на Прудона за то что онъ требовалъ отъ искусства подчиненія праву и обязанности, — а чему же хотите подчинить его вы? По вашимъ словамъ, «искусство должно помнить (развѣ это не подчиненіе) о правѣ и обязанности если не хочетъ быть выброшено за окно, — но ничему этому не должно подчиняться» (безсмыслица)? Вы говорите что искусство относится ко всѣмъ вопросамъ жизни такъ что оно «поглощаетъ ихъ, какъ ассимилируемъ мы поѣдаемую нами пищу. Все это даетъ содержаніе искусству но не предписываетъ ему законы. Мы живемъ мясомъ барановъ — это не значить, что намъ надо получать отъ нихъ законы». Кто же говорить о законахъ? — но вліяніе есть неоспоримо. Прочтите лучшія страницы Бокля, Дрепера, Молешота — о этомъ законѣ, прочтите у Харлеса — о вліяніи пищи на самое очертаніе

черепа, или вамъ обидно зависѣть отъ вашей пищи а необходимо зависѣть отъ произвола редактора.

Доносъ — на доносъ сказалъ я, — вотъ мой доносъ: Прудонъ требуетъ безпрекословно подчиненія искусства «правдѣ и справедливости, нравственности и разуму, праву и обязанности»; вы же говорите что искусство вбираетъ въ себя все. Ставлю на общій судъ вопросъ: кто изъ васъ двухъ человѣчнѣе, выше? Прудонъ-ли требующій нравственности отъ искусства, или Incognito допускающій поглощеніе искусствомъ всего т. е. и гадкаго. Да тутъ собственно говоря, и суда не нужно — это математическое вычисленіе: — Прудонъ требуетъ правды, разума, нравственности, — Incognito нападаетъ на него, слѣдовательно требуетъ: лести, безумья, безнравственности.

А знаете ли вы господинъ Incognito что вы такое по вашимъ знаніямъ? Вы говорите о Прудонѣ: «въ краткихъ главахъ о исторіи искусства не сообщаетъ онъ ничего новаго». Знаете ли вы, способны ли вы знать, что въ этихъ словахъ подписанъ вами смертный приговоръ самому себѣ. 1) Вы сказали вначалѣ, и я упомянулъ объ этомъ, что вы не судья по искусству; — а тутъ вы становитесь судьей; что это значитъ наконецъ: судья вы или не судья? 2) Мною указаны были крупныя, непозволительныя ошибки Прудона въ исторіи искусства, — вы говорите что онъ не сказалъ ничего новаго — слѣдовательно для васъ эти ошибки — правда. Не все равно сказать глупость и повторить ее. За первымъ останется хоть право новизны, — второе не имѣетъ и этого рубища, — оно позднѣе по времени, слѣдовательно непозволительнѣе. Вы хотѣли не говорить о исторіи и искусствѣ, — оно было бы лучше, — вы три раза раскрыли ротъ... и три раза сказали немислимое. У васъ «пританеумъ посвящается великимъ людямъ» — *ὁ πρῶταμικ* — пританъ, пританы — въ Афинахъ напр.  $\frac{1}{10}$  часть совѣта 500; — 50 сенаторовъ одной изъ филъ временно предсѣдательствовавшіе; *τὸ πρῶταμείον* — общественное зданіе съ государственнымъ очагомъ, — нѣ-  
 что въ родѣ городской думы, — въ немъ обѣдали пританы,

иностранные послы и пр. гдѣ же здѣсь вашъ — пантеонъ великихъ людей? Второй разъ открываете вы ротъ и говорите что самые большіе скандалы были въ Вавилонѣ, — что это вамъ такъ дался Вавилонъ, вавилонство и пр. — изъ какого источника почерпнули вы что Вавилонъ образчикъ скандальнаго города. Третій разъ открыли вы ротъ и признали что Прудонъ не сказалъ для васъ ничего новаго въ искусствѣ!!!

Но довольно потѣшаться вами. Скажемъ только, или лучше спросимъ: откуда взяли вы общимъ выводомъ своимъ и поставили его на послѣдней страницѣ, для большей ясности, что Прудонъ требуетъ исполненія «своихъ» фантазій и отрицаетъ искусство? Послѣдняя страница вашей роковой критики даетъ длинную выписку изъ Прудона, вначалѣ которой говорится: «нашъ идеалъ это правда и истина; если вы (художники) не умѣете создать изъ нихъ искусства, — подите прочь! вы намъ не нужны». Гдѣ же тутъ, во имя всѣхъ силъ неба и земли, отрицаніе искусства, и по какому способу мышленія гнать такихъ художниковъ значить ломать мебель потому что Александръ Македонскій великій человекъ!!! Вы основываете ваше мнѣніе о томъ что Прудонъ требуетъ исполненія своихъ фантазій на основаніи слѣдующихъ словъ Прудона: «понимаетъ ли художникъ мою мысль, чувствуетъ ли онъ мой идеалъ, можетъ ли онъ понимать мои впечатлѣнія». Конечно, судя по буквѣ закона и грамматики, Прудонъ требуетъ тутъ исполненія своихъ фантазій, — но потрудитесь позвать присяжныхъ и предоставить разрѣшеніе имъ; я убѣжденъ что оно будетъ за смыслъ а не за букву.

Теперь, когда я ознакомился съ вашею критикою, позвольте мнѣ привести вамъ ваши требованія отъ критика: «критикъ дѣлается возможнымъ только тогда, когда изъ знанія уединенныхъ и раздробленныхъ фактовъ у него составилось общее пониманіе ихъ... когда онъ носитъ въ себѣ цѣлое міровоззрѣніе, выработанное до художественной отчетливости». Послушайте, — ну подходите ли вы къ вашему же опредѣленію критика?

Нѣтъ — скорѣе обратитъ на васъ и усилить то что говорите вы о Прудонѣ «ни что не можетъ быть ничтожнѣе, мелочнѣе, — а иногда и просто смѣшнѣе» чѣмъ ваша критика, — ничто не можетъ быть тупѣе, грязнѣе ея. Вы силились въ видахъ секты, кучки, партіи, унижить Прудона. Вы называете его «скандаломъ своего времени». Вы вывели изъ книги Прудона заключеніе совершенно, математически противоположное тому, на которое имѣли право. Прудонъ, со всѣмъ талантомъ и горячностью своею, становится на защиту искусства и высокаго въ человѣкѣ, поднимаетъ искусство изъ его неправильныхъ, печальныхъ увлеченій, — а вы говорите что Прудонъ отрицаетъ искусство. Да, вы человѣкъ осторожный, въ васъ нѣтъ «парадоксовъ», вы не «фейерверкъ умственного міра», — вы не сдѣлаете того что дѣлалъ Прудонъ, — не «возвратитесь къ предметамъ вашего изслѣдованія, не подойдете къ нимъ съ другой стороны чтобъ добраться до новыхъ выводовъ, у васъ «въ вашемъ сильномъ умѣ процессъ броженія пришелъ къ концу», — у васъ языкъ безукоризненъ, въ немъ «безчисленное множество импонируетъ на художниковъ». Вы опровергаете уродливое положеніе будто «нарисованное яблоко не можетъ сравниться съ настоящимъ яблокомъ» — такъ что я въ самомъ дѣлѣ прихожу къ заключенію что лучше самое кислое яблоко — чѣмъ то искусство котораго вы будете критикомъ.

~~~~~

Теперь къ послѣднимъ, заключительнымъ словамъ. Я сказалъ что обвиняю во всемъ безобразіи нашихъ послѣднихъ лѣтъ не безобразниковъ, а людей въ родѣ Incognito. Ихъ вредная, бессильная, лгущая критика, имѣвшая заранѣе предположенную, часто неблаговидную цѣль, не могла бороться съ наплывомъ хорошихъ говоруновъ, иногда наивныхъ мыслителей, а, главное, людей безпокойныхъ, самолюбивыхъ и необразованныхъ. Что же такое были эти люди, что такое было это движеніе, и что оно теперь, если оно еще есть?

Въ то время когда Россія изъ крѣпостной становилась свободною, и у насъ начали разговаривать о тѣхъ измѣненіяхъ по судопроизводству которыя вошли въ дѣйствіе теперь, въ литературѣ поднялось свое, самостоятельное колебаніе. Беременная сомнѣніями, обѣщаніями, она, казалось, несла въ себѣ сѣмена великаго будущаго. Таланты быстрые стояли въ головѣ этого движенія. Въ немъ было что-то увлекавшее, какъ и во всякой тайнѣ, что-то новое, казалось, сходило на насъ, — молодежь и старики, часто на перерывѣ, объявляли себя поборниками этого движенія. Все что можетъ сдѣлать мѣстное, болѣзненное явленіе — было сдѣлано. Люди задумывались: да есть-ли въ самомъ дѣлѣ нравственность, есть-ли красота, — не вздоромъ-ли считать всѣ правила стараго порядка, — прочь съ ошибками и идолами указанными еще Бѣкономъ; при этомъ только $\frac{1}{100}$ говорившихъ — читали Бѣкона въ выдержкахъ другихъ, $\frac{99}{100}$ совсѣмъ не читали его. Явленіями безобразными, во имя вновь поставленнаго знамени — полны были петербургская, московская и др. жизни.....; и посреди всей этой чаѣ, болѣзненной, колючей поросли, — поднимались бронзовыми изваяніями четыре, пять личностей западныхъ европейцевъ. Эти личности никогда не думали быть, и не считались другими за боговъ у себя дома, ихъ сдѣлали богами у насъ; между ними есть политико-экономы, естественники, поэты.

Эти болѣзненные явленія общества, временное царство извѣстнаго кружка мыслей и требованій знакъ живучести общества: мертвые не болѣютъ. Во Франціи, Англии — невозможенъ, немислимъ подобный всепоглощающій потокъ. Тамъ лежатъ геологическими пластами одни на другихъ: легитимисты, мюратисты, тори, хартисты и пр. перебраниваясь отъ поры до времени, временно соединяясь по парно, выплясывая фантастическую пляску подъ звуки марсельезы или God save the queen. Въ такомъ точно сожительствѣ жили, усталыя безконечною борьбою, секты императорскаго Рима: скептики, платоники и др. все было высказано, новаго не выдумать, — оставалось

× одно: удариться въ волшебство, и такими снотолкователями, фокусниками были Аполлоній Тианскій, Абонатэй хосъ. Это-же сожительство сектъ, какъ знакъ смерти, — бросается въ глаза въ исторіи Іудеи: тамъ ихъ было меньше чѣмъ въ Римѣ, — за то ненавидѣли они, одна другую, съ большею старательностью, съ увлеченіемъ агоніи.

× Иначе стоитъ вопросъ относительно народностей живущихъ, — въ нихъ геологическая работа не кончилась; жизнь испытываетъ всѣ воплощенія, нигдѣ не довольная собою, гонясь за лучшимъ, бросается она, новый Протей, во всѣ стороны, задаетъ вопросы всему, не довольствуется никакимъ отвѣтомъ. У насъ есть подъ глазами превосходный историческій примѣръ въ судьбѣ Германіи, — конца прошлаго вѣка. Германія продѣлала тогда, своимъ верхнимъ слоемъ общества, совершенно тоже что только что продѣлали мы. Это былъ періодъ такъ называемой «бури и толкотни», — бывший отвѣтомъ на долгое господство романтизма.

× Кто не слыхалъ о времени романтизма конца прошлаго вѣка, — время исканія голубаго цвѣтка среднихъ вѣковъ, смутное желаніе царства мечтательныхъ, готическихъ линий, какъ для архитектуры — такъ и для мысли. Тертуліанъ говорилъ когда-то, что только нелѣпое достойно вѣры. Тикъ сказалъ, и романтики повторили «лучше суевѣріе чѣмъ вѣра въ систему», и дѣтски-наивно приглашали людей вѣрить въ сказки и видѣнія, въ рыцарей и ихъ свѣтлокудрыхъ красавицъ, въ гномовъ и саламандръ; они хотѣли любви вездѣ и во всемъ, и въ 5 изъ 6 стихотвореній того времени, съ легкой руки Клопштока, есть слово «слеза» въ какомъ нибудь падежѣ; они все плакали и любили и общество за ними, — «Вертеръ» Гёте были плачемъ развившимся до самоубійства; полную стадность, — полное самоотричаніе — вотъ чего требовала тогдашняя критика и горе тому кто не слушалъ ея.

× Вотъ это-то время романтизма имѣло отпрыскомъ своимъ время «бури и толкотни» (Sturm und Drang-periode). Всѣмъ извѣстное сочиненіе Юма, — его мысли объ само-

бытности ума и развитія челоуѣка, переведенное на нѣмецкій языкъ, около половины прошлаго вѣка, — надѣлало въ Германіи много шума. Лессингъ, въ концѣ Драматургіи, объявилъ себя противъ направленія Юма; Гамманъ, учитель Гердера (и членъ этого знаменитаго католико-мистическаго кружка княгини Голицыной въ Мюнстерѣ, кружка считавшаго въ числѣ своихъ: Якоби, Лафатера), Герстенбергъ, Гердеръ объявили себя за новое направленіе. Общій выводъ этого направленія былъ такой: «геній выше правилъ, что дѣлаетъ геній-то правило, каждый геній — рожденный критикъ искусства». Большая часть общества, особенно молодежь, ухватилась за это удобное ученіе. Къ несчастію передъ глазами ихъ стояли дѣйствительно геніи: Шиллеръ и Гёте; первая вещь Шиллера «Разбойники» несетъ на себѣ характеръ жажды лѣсовъ и свободы. Теченіе было сильно: самоназванныхъ геніевъ, какъ напримѣръ два брата Штакельберга (Штакельбергъ переходитъ въ католичество, стихи его вѣчные пароксизмы, выпиваніе крови тирановъ), появилось много. Молодежь бросилась на отращиваніе волосъ, на совращеніе дѣвушекъ, явились примѣры заражавшіе воздухъ своимъ присутствіемъ, — пьяницы и обманщики во имя идеи, — таковъ былъ поэтъ Граббе.

Не трудно замѣтить въ этомъ періодѣ развитія Германіи общія черты съ тѣмъ временемъ нашего развитія которое уходитъ теперь въ прошедшее. У насъ было свое стремленіе къ геніальности и самобытности во что бы то ни стало. У насъ перемѣшивались въ головѣ всѣ понятія, всѣ отправления мозга, желудокъ садился на наши плечи вмѣсто головы, — голова занимала скромное мѣсто желудка. Мы забыли важное, законное слѣдованіе развитія — мы стали Фаустами не бывъ Митрофанушками. Самое простое чувство распознаванія мертвыхъ отъ живыхъ сгибло въ насъ: мы сажали покойниковъ, какъ когда-то донъ-Педро трупъ своей Инесы, мы сносили летаргическихъ на погостъ, поднимали надъ ними памятники самыхъ причудливыхъ и крикливыхъ образцовъ и над-

✕ писывали эпитафии тамъ гдѣ нужно было давать новорожденному имя. Какъ когда-то, въ первыя времена христіанства, въ головахъ людей носились, идола Перуновъ, Торвовъ, Юпитеровъ, изображенія керубимовъ и ангеловъ, толкованія оракуловъ, собранныхъ Порфиріемъ, и видѣнія Ісанна, — такъ переплетались въ нашихъ головахъ тексты

✕ Прудона, Миля и Молешотта, — гильотины и спринцовки ушныхъ докторовъ. Не одна семья недосчитывается теперь дѣтей своихъ, не одна жизнь разбита на долго, на всегда, и ей назначено пресмыкаться и ползти, когда все прочее идетъ впередъ и надѣется; для этихъ людей нѣтъ надежды.

Дадимъ-те себѣ отчетъ о литературѣ и одной части общества послѣдняго времени. Что такое передъ критикою нашихъ рьяныхъ журналовъ, — цензуры папской канцеляріи и чернаго кабинета Вѣны? Дѣти, — игрушки дѣтей. И кто же были судьи? люди имѣвшіе способность писанія, но не имѣвшіе что писать. Книги, цѣлыя фаланги книгъ, рождались у насъ не по днямъ а по часамъ, — и всѣмъ имъ, или громадному большинству ихъ, назначено погибнуть. Всѣ они, болѣе или менѣе красиво или безобразно, требовали невозможнаго, — хотѣли обратить людей въ пастуховъ, истопниковъ, химиковъ, — а страну въ огромную кухню, лабораторію; — всѣ они провозглашали право каждаго, судить каждаго: прочь съ закономъ, чувствомъ, приличіемъ, — живите для пользы, для

✕ добыванія хлѣба, для тѣла. Явленіе такой исключительной литературы, начавшейся съ обличенія а кончившейся бранью, — находить въ исторіи другихъ литературъ своихъ двойниковъ. Весь періодъ пастушества начавшійся изъ подражанія Виргилію и Тибуллу, — былъ такимъ особнякомъ: въ Испаніи Монтемайо даетъ «Дидіану», въ Англи — Сидней — «Аркадію», знаменитѣе всѣхъ

✕ «Астрей» Оноре-д'Урфэ, — въ 5 томахъ — каждый болѣе 1000 страницъ, дамы требовали основанія академіи влюбленныхъ. Весь террористическій періодъ французской

✕ революціи 1789 года даетъ литературу Марата и его дру-

зей, — литературу площадную, литературу шайки, мертвую до рожденія. Пастушество и маратство было одно время единственнымъ спасеніемъ, — гдѣ теперь эти звѣзды первой величины, эти законодатели вкуса, — они въ исторіи и только.

Совершенно таже судьба ждетъ и дѣятелей нашей литературы за послѣдніе пять лѣтъ, съ исключеніемъ весьма малымъ. Сочинителей у насъ много а настоящими дарованьями мы безконечно бѣдны. Настоящее дарованье, талантъ, представляетъ въ себѣ сумму общественной жизни за много, много лѣтъ. Чѣмъ полнѣе въ немъ общность его съ прошедшимъ, тѣмъ болѣе въ немъ отъ вѣчнаго, неизмѣняемаго въ человѣкѣ. Наши талантики послѣдняго времени сумма послѣдняго времени, и то не общественной жизни а жизни мѣстной; въ этомъ ихъ чахотка и никакой кумысъ не спасетъ ихъ отъ нея. И вотъ эти-то надорванные пускались у насъ въ разсужденіе, ссорились одни съ другими и звали на капитолій. Споры были безконечны и вотъ почему.

Милль говоритъ въ своемъ индуктивномъ методѣ объ обыкновенныхъ ошибкахъ рѣчи, напр. объ неточности пониманія ну хоть бы слова «я». Разъ употребляютъ это слово въ смыслѣ всего организма человѣка, другой разъ въ смыслѣ воли отдѣльнаго лица и. т. д. Это «я» берутъ въ основаніе сужденія и на немъ строятъ какъ на чемъ-то цѣльномъ, однородномъ, а оно совсѣмъ не однородное. Это сказалъ Милль о людяхъ вообще, объ насъ русскихъ надо упомянуть въ особенности. Прежде всего надо намъ сознаться что мы говоримъ замѣчательно дурно; употребленіе иностранныхъ языковъ губитъ развитіе нашего слова; изъ тысячи человѣкъ у насъ только одинъ ставитъ слова на столько складно что можно писать за нимъ и печатать, другіе путаются, перебиваютъ себя, перебиваютъ другіхъ и, порядочный споръ, какъ въ литературѣ такъ и въ обществѣ у насъ невозможенъ. Неуваженіе къ чужому мнѣнію, увѣренность въ своемъ, убиваютъ въ зародышѣ всякій споръ; а споръ это жизнь мысли.

Кромѣ того что мы не умѣемъ говорить мы не имѣемъ цѣльныхъ характеровъ. Не даромъ жила наша литература типами отрицательными; людей создающихъ, очерченныхъ въ волѣ и совѣсти у насъ нѣтъ или очень мало. Гдѣ же здѣсь возможность спора когда я не знаю кто предо мною, когда я знаю что онъ говорить не умѣетъ, когда я знаю что его не переспоришь. Вотъ отъ чего нѣтъ у насъ комедіи въ томъ смыслѣ какъ понималъ ея Мольеръ. У насъ нѣтъ типовъ; у насъ есть краски, облики, очертанія, но у насъ нѣтъ тѣла, мы близки къ дыму. Отъ того то любимъ мы и ненавидимъ, работаемъ и смѣемся намеками, возможностями, отъ того люди наши, наши таланты такъ скоро выдыхаются. Не даромъ лежитъ передъ нами широкая гладкая равнина Россіи; степь Африки даетъ видимую фату-моргану, надъ нашею равниною носятся фаты-морганы невидимыя всѣми сразу, отличаемыя нашими Бѣмами и Сведенборгами въ ихъ личныхъ грезахъ, для нихъ самихъ. У насъ есть въ обществѣ предубѣжденіе къ литераторамъ, ихъ считаютъ недобросовѣстными, ихъ боятся подобно тому какъ боится парижскій салонъ входа какого нибудь лейтенанта линіи. Общество право. Кто эти литераторы, изъ какихъ они людей, во имя чего они дѣйствуютъ... Не на лицъ юридическаго значенія (чиновниковъ, военныхъ, приставовъ, и пр.) а на лицъ значенія естественнаго должна бы обратилась злоба и поученье современнаго слова: на отца, брата, мужа, любовника, друга. Вотъ гдѣ у насъ полное непониманіе, вотъ гдѣ наша болѣзнь: люди сначала — чиновники потомъ. Съ захолониваньемъ въ душѣ останавливается художникъ надъ этою грудю полулюдей изъ которыхъ долженъ онъ брать свои созданія; это хламъ Плюшкина: гвозди, задвижки, петли и черепки, отъ какихъ сосудовъ эти черепки, гдѣ та археологія что отыщетъ ихъ и объяснитъ? бросая камень въ русское общество мы конечно не скажемъ чтобы иностранцы давали только послѣдовательныя развитія и не противорѣчивыя въ себѣ личности. У нихъ тоже есть необъяснимыя явленія: Прудонъ видитъ въ женщинѣ

только родильницу; Ж. Симонъ, человекъ здравый и умный, ратуетъ противъ пользы развода; Э. Жирарденъ берется доказать невозможность достигнуть чего бы то ни было печатью, и доказываютъ это чѣмъ же? печатнымъ словомъ. Но на западѣ эти противорѣчія въ людяхъ являются мѣстнымъ уклоненіемъ, мѣстною болѣзнью организма, у насъ весь организмъ бываетъ развитія уродливаго, и только мѣстно, частью является онъ близкимъ къ правильности. Юродство нравственное вотъ — наше отличіе за послѣдніе пять лѣтъ; въ этомъ юродствѣ виновны прежде другихъ не «Русское слово», не ораторы — эфемеры нашей молодежи, а виноваты тѣ люди что могли подняться противъ нихъ, тѣ что называютъ себя критиками и за сѣдаютъ на теплыхъ мѣстахъ науки и мысли, тѣ что могли бы говорить не укрываясь въ свои скорлупы, какъ улитки, до рожковъ которыхъ прикоснется пролетѣвшая муха; эти люди должны были поставить убѣжденіе противъ убѣжденія, они должны были дать фактъ вмѣсто видѣнья, правду за мечту; они должны были воодушевиться защитою человекъ въ человекѣ, а не молчать, не задобривать. Они прежде всего должны были выучиться говорить, иначе за врагами ихъ всегда оставалась живость и увлекательность рѣчи, сила новизны и вѣчно нравящаяся юность, свѣжесть, исканіе жизни.

Но болѣе этихъ людей, имѣвшихъ возможность говорить и не говорившихъ, виновны тѣ что не смѣя говорить говорили: это тѣ младенцы обросшіе мохомъ, это тѣ Квазимодо и Эзопы мысли, что являются передъ нами въ одномъ изъ лучшихъ, сочнѣйшихъ образцовъ своихъ подъ именемъ Incognito. Эти господа губили здравомысліе защитою здравомыслія. Они поднимались на безобразье «Русскаго слова», и что же давали они взаменъ этого безобразья? Долгія, долгія страницы умственныхъ бредней положенныхъ въ непроглядную, отталкивающую, возмущающую рѣчь. Они какъ сепіи мутили воду, испуская изъ себя свою темную жидкость, и уходили такимъ образомъ отъ преслѣдователя. Они не гнушались лгать самымъ безсовѣст-

нымъ образомъ, самымъ бездарнымъ языкомъ. Ну какъ же разобрана на примѣръ книга Прудона? Прудонъ за искусство, но искусство здоровое, необходимое, единственно возможное; критикъ говоритъ что Прудонъ отрицаетъ искусство. Да гдѣ же здѣсь возможность говорить съ подобными людьми? какъ мы сказали выше, тутъ оставалось одно: гикать и «Русское слово» гикало. Гиканье само по себѣ, можетъ имѣть свою поэзію. Кто бывалъ на охотѣ тотъ понимаетъ поэзію гиканья его безконечные переливы по далекому лѣсу, въ немъ есть что то свѣжее, молодое это проявленіе живаго существа, въ живой природѣ. А съ чѣмъ сравнить голоса критиковъ противустоявшихъ имъ: со звуками шлепанья старыхъ изношенныхъ калошъ по осенней грязи плохо мощенаго переулка; тутъ нѣтъ живаго существа, тутъ нѣтъ природы: это идетъ ростовщикъ тянуть свои безбожныя проценты съ бѣднаго замотавшагося юноши, стоившаго столько слезъ своей матери, своимъ сестрамъ!

Время безобразія не могло продолжаться. Одинъ изъ самыхъ сильныхъ ударовъ нанесенъ былъ ему изъ Москвы; — мы въ новомъ долгу у нашей первопрестольной.

Закончимъ на томъ что сказано нами. Появленіе книги Прудона въ переводѣ ея людьми совершенно незнающими что они творили; критика Отечественныхъ Записокъ, — какъ на Прудона такъ и на переводъ, — неимѣющая въ себѣ никакого оправданія, — повели насъ путемъ долгаго разбора, и привели насъ къ разсужденію о временной литературѣ и обществѣ. По одному факту, — дошли мы совершенно законно, отъ ступени къ ступени, до взгляда на цѣлую семью фактовъ, отъ одного жизненнаго явленія до жизненности-цѣлаго общества. Только такими и могутъ быть историко-критическія изслѣдованія, — критикъ независитъ отъ себя въ своей работѣ; онъ не можетъ, не долженъ знать выводовъ до которыхъ дойдетъ.

Какъ самое время безобразія въ нашей литературѣ, — такъ и явленія обусловившія его лежатъ въ одной причинѣ, — въ полномъ непониманіи нравственности, эстетики и

искусства. И тутъ должны мы вспомнить разъ уже приведенныя Пруденомъ слова: «воздерживаться отъ грубыхъ манеръ, отъ неприличныхъ движеній, отъ гадкихъ словъ — первая обязанность живущаго въ людской средѣ челоуѣка; общежительная вѣжливость это первый и до сихъ поръ самый положительный даръ людямъ выработанный искусствомъ». Эти слова указываютъ только то направленіе въ которомъ смыслъ ихъ можетъ быть развитъ, — и вотъ какъ можетъ и долженъ онъ быть развитъ.

Искусство не ограничивается картиною, изваяньемъ, постройкою. Это близорукое пониманіе искусства. Искусство направляетъ челоуѣка къ большому совершенству не этими тремя торными, столбовыми дорогами; искусство въ его дѣйстви на жизнь можетъ быть очень хорошо сравнено со встрѣчею дыхательныхъ и кровеносныхъ сосудовъ въ легкихъ. Въ незримыхъ стачкахъ, въ самыхъ неумовимыхъ переливахъ жизни челоуѣка: въ его славѣ, въ его любви, въ его ненависти, — заявляетъ оно себя, заявляетъ своимъ присутствіемъ, не больше; челоуѣкъ воспитанный въ созерцаніи правды и красоты, въ ихъ крупныхъ проявленіяхъ: въ философіи Канта, по статуямъ Торвальдсена, — остается вѣренъ этимъ образцамъ не только въ словѣ, но и въ дѣйстви. Сдѣлайте челоуѣка понимающимъ красоту и вы сдѣлаете его понимающимъ добро. Искусство, направленное вѣрно теоріею, вооруженное счастливою техникою, — незримо и неосвязаемо ведетъ челоуѣка, путемъ улучшенія вкуса, къ улучшенію нравственности. Подобно тому какъ каждый дождь прибываетъ къ землѣ аммоніакъ воздуха, — и только съ аммоніакомъ мыслима растительность, — въ чемъ химикъ и фізіологъ не сомнѣваются, не смѣютъ усомниться, — такъ точно искусство, осажда въ видимыя и чувствуемыя созданія, — тѣ составныя части нравственнаго міра, что называются красотою и правдою, зоветъ растительность добрыхъ и красивыхъ дѣлъ: въ чемъ философъ и эстетикъ не могутъ, не смѣютъ усомниться. Оставьте же естественниковъ дѣлать свое, эстетиковъ и философовъ свое: Кесарево Ке-

саревн, Божіе Богови. Но какъ въ томъ такъ и въ другомъ случаѣ къ дѣлу зовутся не всѣ а только тотъ кто чувствуетъ въ себѣ голосъ мощи и свободы; «если вы его чувствуете — вы призваны, если нѣтъ, помните это, вы только бессильные дилетанты, жалкіе сообщники разврата» — говоритъ Прудонъ о художникахъ. Это можно перенести и на естественниковъ. Но скажемъ здѣсь же что тотъ эстетикъ, тотъ химикъ, что вѣритъ въ возможность оспаривать первенство — одинъ у другаго, тотъ отступникъ истины, тотъ не понимаетъ что говоритъ. Въ природѣ нѣтъ главнаго, нѣтъ второстепеннаго. Всѣ знаютъ, и никто не споритъ, что отъ солнца вся жизнь, — безъ солнца нѣтъ травы, нѣтъ мысли, нѣтъ чувства, — но никто не вздумаетъ утверждать что сахарная жидкость (открытие Клода Бернара) вырабатываемая желудкомъ человѣка и нужная мозгу, — менѣе важна чѣмъ солнце; — вѣдь важность солнца не была бы понятна намъ безъ сахарной жидкости. Ничего не могло быть безобразнѣе какъ «голубой салонъ» маркизы Рамбулье въ половинѣ XVII вѣка въ Парижѣ, гдѣ только и было рѣчи что о литературѣ, гдѣ только и знали что говорили выдержками изъ грековъ и латинянъ, — гдѣ трясали париками и чувствовали ходульно, — но ничего не можетъ быть позорнѣе кружка нашей молодежи — гдѣ жгутъ портретъ Тургенева, гдѣ оклеиваютъ комнаты страницами Пушкина и знаютъ только вѣсы да реторту, похоть чувства, огороды, — задніе дворы нашихъ нравственныхъ жилищъ.

Причина нашей книжки — лежитъ въ современномъ обществѣ. Мы ошибаемся можетъ быть во многомъ. — Пусть укажутъ намъ наши ошибки, какъ въ знаніи и правильной постановкѣ фактовъ, такъ и въ логикѣ. Мы первые съ самою искреннею благодарностью и полною откровенностью сознаемся въ нихъ. Не служеніе чему нибудь личному — а служеніе вѣчному въ человѣкѣ вызвало наши слова. Какъ сказано: за указанія мы будемъ признательны. Памфлетъ тоже законенъ, пусть онъ дѣлаетъ свое дѣло: въ этомъ и сила памфлета, причина его жизни; онъ что то въ родѣ нрав-

ственного гермафродита, кажется способенъ оплодотворить какъ явленіе здоровое такъ и явленіе уродливое. Не мы конечно вздумаемъ, признавая искусство, отрицать памфлетъ. Но мы можемъ оставить за собою однако право судить о томъ на сколько вѣренъ данный памфлетъ — общему типу, вѣчному типу памфлета. Что же касается до тѣхъ головоногихъ, — до тѣхъ животнорастеній что явятся намъ на встрѣчу въ образахъ не допускаемыхъ эстетикою (напр. критика съ бранью, памфлетъ съ научнымъ изслѣдованіемъ) — съ этими явленіями не будемъ мы имѣть никакого дѣла. Брань прежде всего не эстетична.

