Ф6 а65
801-13
2578
54
322
357
698.

Ж. СОРЕЛЬ.

Соціальное значеніе искусства.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

М. Н. ЕФРЕМОВОЙ.

№ 31723.
Библіотека Московской Духовной Академіи

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія А. В. Орлова. Вас. Остр., Средній пр., № 6.
1903.

Дозволено цензурою. Спб., 29 Марта 1903 г.

Всесоюзная БИБЛИОТЕКА имени В. И. ЛЕНИНА
Ф 1630-41.
2011138186

Соціальное значеніе искусства.

I.

Если вопросы, относящіеся къ эстетикѣ, до настоящаго времени остались столь мало выясненными, то это произошло не вслѣдствіе многочисленныхъ сочиненій по философіи искусства; многочисленность этихъ системъ безъ сомнѣнія способствовала трудности пониманія тѣхъ проблемъ, которыя, сами по себѣ, уже были весьма сложны. Тѣмъ не менѣе, эта многочисленность имѣетъ свое основаніе; она показываетъ намъ, что искусство не такъ просто, что ни одна теорія не можетъ заключить его цѣликомъ въ общія формулы и что существуетъ много философскихъ системъ искусства, потому что существуетъ много точекъ зрѣнія для оцѣнки эстетики.

А. Довольно часто хотѣли установить законы появленія художественныхъ произведеній, разсматриваемаго непосредственно: спрашивали, въ какой связи съ условіями соціальной жизни находятся великія проявленія искусства, которыя потомство считаетъ славой данной эпохи. Всѣми принимается за очевидную истину, (и это весьма легко объяснить), что для правильнаго пониманія этихъ произведеній необходимо прежде всего обладать весьма яснымъ представленіемъ среды, въ которой жилъ художникъ, что необходимо знать то, что его окружало даже болѣе, чѣмъ подробности его собственной жизни.

Дѣйствительно, произведеніе искусства представляетъ собой не что иное, какъ результатъ внезапнаго проявленія скрытыхъ силъ, которыя медленно накоплялись въ душѣ художника подъ вліяніемъ общихъ чувствованій его времени.

Мы не можемъ проникнуть въ душу художника, которая скрыта для посторонняго взора болѣе, чѣмъ душа всякаго другого человѣка; *его геніальность проявляется въ той мѣрѣ, въ какой онъ самъ себя не сознаетъ.* Но зато мы можемъ быть освѣдомлены о томъ, какія идеи, чувства и надежды волновали окружавшую его среду, мы можемъ дать себѣ отчетъ относительно тѣхъ причинъ, благодаря которымъ онъ сдѣлался выразителемъ своей эпохи. Если психологъ затрудняется опредѣлить причины появленія генія и его творческой работы, то, быть можетъ, историкъ сумѣетъ объяснить, почему извѣстное произведеніе было признано геніальнымъ и почему оно было передано потомству, какъ представленіе чувствованій людей того времени. Эту послѣднюю мысль проводитъ Тэнъ въ своей „Философіи искусства“. Онъ стремится руководить историкомъ въ его изысканіяхъ, устанавливая то, что часто называютъ „канономъ“, т.-е. сводомъ правилъ, опредѣляющихъ порядокъ наблюдаемыхъ явленій.

Однако, сомнительно, чтобы эти правила могли претендовать на универсальное значеніе, примѣняться ко всѣмъ искусствамъ и быть пригодными для всѣхъ эпохъ. Установленіе подобнаго „канона“ предполагало бы существованіе психологіи воображенія, которая могла бы быть примѣнима ко всѣмъ родамъ художественнаго творчества, что въ настоящее время недопустимо. Рибо [1]) доказываетъ, что эта психологія эволюціонируетъ и что искусства не связаны съ какой либо единой формой творческаго воображенія. По его мнѣнію, искусство находится въ зависимости то отъ воображенія пластическаго (художники и поэты), то отъ слухового, которое проявляется особенно въ музыкѣ, то, наконецъ, отъ воображенія механическаго (архитектура). Весьма возможно, что Тэнъ смотритъ на „каноны“ только какъ на временныя формулы философіи, и что онъ надѣется современемъ превратить послѣднюю въ нѣчто подобное физикѣ, имѣющей свои законы, позволяющіе опредѣлять эстетическія проявленія отвлеченными терминами и ставить ихъ въ связь съ другими соціологическими абстракціями. Сомнительно, чтобы было возможно дать прикладныя опредѣленія этого рода, но очевидно, что невозможно найти историческіе законы произведеній художественнаго творчества; если бы это было возможно, то мы были бы въ состояніи научно установить связь между произведеніями творческаго генія и правовымъ и экономическимъ строемъ народной жизни; но между искусствомъ и правомъ существуетъ слишкомъ много промежуточныхъ факторовъ и между послѣдующими наслоеніями слишкомъ много свободы, что-бы всю эту совокупность могла охватить такая строгая связь, каковой и былъ-бы настоящій законъ. Геній слишкомъ индивидуаленъ, что-бы подчиняться закону, и нѣтъ науки о случайномъ. Наконецъ, искусство почти всегда находится въ тѣсной связи съ проявленіемъ силы; затѣи князей, военные тріумфы, героическія легенды играютъ очень большую роль въ исторіи искусства.

Тэнъ, допускавшій возможность установленія законовъ, утверждалъ болѣе чѣмъ кто-либо другой, что итальянскія междоусобія оказали громадное вліяніе на возникновеніе Возрожденія.

Б. Большинство писателей, изучая психологію искусства, разсматривали его, какъ источникъ особыхъ наслажденій, и прежде всего задавались вопросомъ, что такое эстетическое чувство. До послѣдняго времени психологія чувствъ находилась еще, такъ сказать, въ дѣтскомъ періодѣ, такъ какъ физіологи прошлаго столѣтія задались цѣлью свести все къ мозговымъ процессамъ, и такимъ образомъ эмоціи были болѣе или менѣе смѣшаны съ умствен-

[1]) Ribot, Essai sur l'imagination créatrice.

ными процессами. Теперь начинаютъ возвращаться къ болѣе здравымъ идеямъ и относятъ аффективную жизнь къ состояніямъ напряженія внутреннихъ органовъ; возвращаются къ пониманію древнихъ, драгоцѣнное преимущество котораго заключается въ томъ, то оно согласно съ общимъ пониманіемъ. [1]).

Важно установить разновидности эстетическаго чувства. Рибо [2]) говоритъ, что въ исторіи наблюдается эволюція, стремящаяся обобщить идею красоты, которая, по его мнѣнію, первоначально ограничивалась подобіемъ человѣка. Эта доктрина кажется мнѣ весьма спорной, такъ какъ мы видимъ, что у древнихъ народовъ архитектура имѣла по крайней мѣрѣ такое-же большое значеніе, какъ и въ наше время: вазы, различныя украшенія и даже надписи цѣнились именно какъ произведенія искусства. Трудно допустить, что-бы живопись и музыка, поэзія и архитектура, драма и скульптура могли вызывать у людей однородныя чувства; весьма возможно, что между этими различными проявленіями художественнаго творчества существуетъ отношеніе, которое отчасти, по крайней мѣрѣ, находится въ связи съ эволюціей чувствъ. Но я не думаю, что современная психологія достигла твердаго обоснованія этой проблемы.

Въ психологіи искусства есть часть, которую было-бы довольно легко привести къ научной формѣ: критическая литература изобилуетъ цѣлымъ рядомъ глубокихъ наблюденій, которыми талантливый психологъ могъ-бы воспользоваться для созданія истинной науки. Эти наблюденія не всегда, однако, достаточно обобщены, самое изложеніе ихъ не вполнѣ точно и ясно, и ихъ слѣдовало-бы поставить въ связь съ точно опредѣленными ассоціаціями идей, историческое происхожденіе которыхъ особенно подчеркнуть.

[1]) Такой точки зрѣнія придерживался, напр., Декартъ, слѣдуя традиціонной доктринѣ; Биша былъ однимъ изъ послѣднихъ представителей этой доктрины, которую въ теченіи долгаго времени затмевали идеи Галля; въ примѣчаніи къ 5-му изд. „Recherches physiologiques sur la vie et sur la mort“ Маженди критикуетъ Биша.

[2]) Рибо, „Психологія чувства“.

Столь желательная работа не была еще исполнена, потому что „большая“ публика предпочитаетъ обращаться къ тѣмъ поверхностнымъ критикамъ, которые сходятъ за великихъ мыслителей только потому, что плодятъ теоріи, и за великихъ художниковъ потому, что говорятъ на жаргонѣ художественныхъ ателье. Художникамъ трудно бываетъ подчиниться условіямъ, которыми логика связываетъ словесное изложеніе; послѣднее было создано для выраженія механическихъ отношеній, а художники хотятъ напомнить эмоціи, пользуясь тѣми образами, которые Рибо называетъ „эмоціональными абстракціями“. Подобный языкъ индивидуаленъ и вслѣдствіе этого условенъ; людямъ одной и той-же школы онъ понятенъ, такъ какъ и чувствованія ихъ болѣе или менѣе одинаковы.

Но эта-же рѣчь, обращенная къ публикѣ, становится совершенно для нея непонятнымъ жаргономъ. Это и есть та форма критики, которая мѣшаетъ углубить психологію эстетическаго чувства и выдѣлить научную часть сужденій объ искусствѣ.

Результатомъ является такой великолѣпный хаосъ, что не существуетъ ни одного пункта, по которому могло-бы произойти соглашеніе. Когда Брюнетьеръ говоритъ въ своемъ докладѣ „Искусство и нравственность“, что онъ задался цѣлью выяснить истинную причину мнѣній, которыя, приблизительно, присущи всѣмъ культурнымъ людямъ, то онъ взялъ на себя слишкомъ много, такъ какъ я не думаю, что-бы было возможно найти подобныя мнѣнія; во всякомъ случаѣ мнѣніе Брюнетьера по этому поводу показалось многимъ культурнымъ людямъ парадоксальнымъ.

B. Нужно также отдать себѣ отчетъ, каковъ результатъ, производимый искусствомъ въ обществѣ? Немногіе допускаютъ, что поэтъ имѣетъ право на наше восхищеніе, когда онъ проповѣдуетъ ложь; въ этомъ случаѣ здравый смыслъ, по крайней мѣрѣ, въ принципѣ находится въ согласіи съ платониче-

ской теоріей. Исторія показываетъ намъ, какія несчастья были причинены обманчивыми легендами, которыя привели народы къ героическимъ.... но безсмысленнымъ дѣяніямъ. Въ настоящее время художники признаютъ, что великое пластическое искусство—архитектура—не должна прикрывать внѣшней роскошью недостатки самого строенія. Со всѣхъ сторонъ замѣчается это стремленіе къ уваженію истины, до такой степени, что даже литераторы, осуждаемые моралистами, въ свое оправданіе, ссылаются на истину.

Очевидно, что если красота комбинацій не позволяетъ художнику пренебрегать истиной, она не позволитъ ему также презирать и благо. Мораль имѣетъ столько-же права налагать на художника обязательства [1]) сколько и наука.

II.

Философы искусства оказываются не мало смущенными, когда приступаютъ къ обсужденію этого простого требованія здраваго смысла. Тэнъ, напр., устанавливаетъ принципъ, что искусство имѣетъ цѣлью изображать міровыя силы, описывая ихъ отличительные признаки съ большей яркостью, чѣмъ онѣ существуютъ въ природѣ. По его словамъ, эти отличительные признаки могутъ быть или одной изъ тѣхъ примитивныхъ механическихъ силъ, которыя составляютъ сущность вещей, или же одной изъ внѣшнихъ, способныхъ возрастать, силъ, которыя служатъ для человѣчества путеводной нитью; въ первомъ случаѣ

[1]) Не безъ удивленія слушалъ я людей, утверждающихъ, что предложенный въ Германіи законъ противъ порнографическаго искусства (особенно въ области театра), явился посягательствомъ на человѣческую свободу! При этомъ считали нужнымъ вспомнить о старыхъ гётевскихъ клише и его олимпійскомъ геніи. Но нѣмцамъ не слѣдовало-бы забывать, что вѣкъ Гёте былъ также вѣкомъ Наполеона, и что ихъ страна была-бы вычеркнута изъ исторіи, если-бы люди 1813 года не нашли себѣ лучшихъ вдохновителей, чѣмъ авторъ „Римскихъ элегій“ и другихъ сластолюбивыхъ произведеній.

онъ называетъ силы *важными* (importantes), во второмъ — *благотворными* (bienfaisantes), потому, несомнѣнно, что въ нихъ заключается представленіе о прогрессѣ. *Важность и благотворность — двѣ стороны единаго качества*—силы.

Во всей этой теоріи совершенно не затрогивается моральная сторона; Тэнъ только отмѣчаетъ, что извѣстныя силы, называемыя имъ „благотворными“, дѣйствуютъ съ цѣлью привести человѣка къ типу, который онъ себѣ a priori представилъ, какъ типъ совершенный; этотъ совершенный типъ и есть тотъ самый, который древность изобразила въ своихъ классическихъ произведеніяхъ. По словамъ Тэна [1]), „уже давно найдена закономѣрность отличительныхъ благотворныхъ признаковъ... Въ нравственности, какъ и въ искусствѣ мы должны искать образцовъ у древнихъ“... Существуютъ два мѣрила для опредѣленія благотворныхъ цѣнностей: а) физическаго порядка и б) порядка нравственнаго; первое относится къ пластическому искусству, второе — къ литературѣ. Но все таки Тэнъ сталкивается съ такими моментами, когда его классификація оказывается неудовлетворительной; онъ не въ состояніи воспользоваться ею, что-бы доказать превосходство, которое онъ приписываетъ венеціанцамъ надъ фламандцами, Флоренціи надъ Венеціей и, наконецъ, греческому искусству надъ Возрожденіемъ. Ему необходимо оправдать *свой личный вкусъ* какими-нибудь теоріями, и онъ утверждаетъ [1]), что наиболѣе совершеннымъ типомъ является тотъ, въ которомъ нравственное благородство завершаетъ физическое совершенство. Мнѣ очень хотѣлось-бы знать, какимъ образомъ можно доказать нравственное превосходство, которое, по его мнѣнію, имѣетъ Венера Милосская надъ мадоннами Рафаэля, потому что мы даже не знаемъ, что выражаетъ собой этотъ знаменитый греческій мраморъ! Основательное изученіе философіи Тэна приводитъ къ убѣжденію,

[1]) Тэнъ, „Философія искусства“.

Всесоюзная библиотека

что онъ, обладая очень тонкимъ вкусомъ, портилъ все, къ чему онъ ни прикасался весьма скверной метафизикой, капризной, а нерѣдко и педантичной, которую онъ заимствовалъ у позитивизма.

Можно было-бы ожидать найти у Гюйо болѣе прочно обоснованныя сужденія; но не смотря на множество превосходныхъ наблюденій въ его книгѣ „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“, мы не встрѣчаемъ у него никакой соціальной теоріи. Авторъ проникнутъ моральнымъ значеніемъ искусства; онъ указываетъ [1]) на опасность современнаго романа, описывающаго по преимуществу невропатовъ. Искусство, говоритъ онъ, ведетъ всегда или къ прогрессу или къ регрессу общества, въ которомъ проявляется его вліяніе, смотря по тому, заставляетъ ли оно это общество сочувствовать, посредствомъ воображенія, идеально представленному обществу лучшему или худшему. Если искусство и представляетъ собой нѣчто иное, нежели мораль, то тѣмъ не менѣе для произведенія искусства является отличнымъ доказательствомъ то, что, прочтя его, человѣкъ чувствуетъ себя лучшимъ и возвысившимся надъ самимъ собой.

Я хорошо понимаю, что Гюйо желаетъ, что-бы искусство было нравственно, но онъ не связываетъ свое желаніе, которое онъ заимствовалъ у здраваго смысла, съ какой-либо теоріей.

На той-же страницѣ онъ выставляетъ даже положеніе, которое, кажется, находится въ полномъ несогласіи съ остальными его идеями: „настоящая художественная красота, является тѣмъ самымъ уже нравственно-воздѣйствующей, а также и выраженіемъ истинной общественности“. Но возможна-ли истинная и ложная красота? Быть можетъ Гюйо при этомъ вспомнилъ прекрасное опредѣленіе Прудона: „идеалистическое изображеніе природы и насъ самихъ съ цѣлью физическаго и нравственнаго совершенство-

[1]) Гюйо: „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“. Гюйо порицаетъ излишній реализмъ Э. Золя, обвиняя его въ томъ, что онъ слишкомъ останавливается на половомъ инстинктѣ.

ванія нашего вида“. Но Прудонъ проводилъ эту мысль со всѣми ея выводами и въ своемъ знаменитомъ поношеніи неприличныхъ „nudités“, выставленныхъ въ салонѣ 1863 года; онъ говорилъ: „что это за жюри, которому приходится разъяснять, что искусство– есть ничто внѣ морали! [1])“.

Безъ сомнѣнія, художникъ не всегда удовлетворяетъ этому условію, но слѣдуетъ ли изъ этого заключить, что художникъ не всегда создаетъ истинное произведеніе искусства? Эту доктрину раздѣляли многіе великіе философы, говорившіе объ искусствѣ съ возвышеннымъ энтузіазмомъ. „Искусство, говоритъ Гегель, олицетворяетъ собой гармонію двухъ понятій существованія: закона существъ и ихъ проявленіе. Прекрасное есть реализованная сущность, дѣйствіе, согласное со своей цѣлью и отождествленное съ нею. Благо есть искомое согласіе, красота есть осуществленная гармонія“. Вся теорія Толстого основана на различіи истиннаго и ложнаго искусства.

Чтобы оправдать эти разсужденія, слѣдовало бы доказать, что дѣйствительно, по крайней мѣрѣ великія художественныя произведенія, удовлетворяютъ условіямъ истиннаго искусства. Часто это такъ и бываетъ; соприкасаясь съ высшими геніями, которые познали всю горечь жизни, все разочарованіе въ иллюзіяхъ и всю суетность обыденныхъ стремленій, мы чувствуемъ, что въ нашу душу проникаетъ очистительный огонь. Особенно это бываетъ справедливымъ, когда геній этихъ творцовъ въ области искусства глубоко проникнутъ пессимизмомъ. Пессимизмъ имѣетъ всегда тенденцію *очищать страсти*; онъ ясно показываетъ намъ все ничтожество событій; онъ позволяетъ намъ сочувствовать только тому,

[1]) Прудонъ, „Du principe de l'art“ стр. 253. Странно, что художественная теорія Прудона оспаривается Дежардэномъ. Эта критика мнѣ кажется весьма поверхностной, такъ какъ онъ исказилъ мысль Прудона. Послѣдній смотритъ на искусство, какъ на средство, но отнюдь не утверждаетъ, что дурная картина, написанная съ хорошими намѣреніями, становится художественнымъ произведеніемъ.

что превышаетъ обычныя силы человѣчества; онъ героиченъ по своей природѣ. Истинное искусство, по мнѣнію Толстого, осуществляется тогда, когда поэтъ является дѣйствительно піонеромъ прогресса, когда онъ понялъ цѣль жизни и вдохновился тѣми могущественными гуманитарными идеями, которыя Толстой считаетъ составляющими сущность религій. Очевидно, что если смотрѣть на всѣ произведенія съ точки зрѣнія истиннаго искусства, то придется устранить большинство изъ нихъ, до сихъ поръ считавшихся произведеніями искусства; если принять идеи Толстого, то возможно будетъ удержать лишь литературныя произведенія, но и изъ нихъ пришлось бы исключить многое. Толстой выходитъ изъ затрудненія, обвиняя общественное мнѣніе, которое, говоритъ онъ, слѣдуетъ идеямъ профессіональныхъ критиковъ, и онъ утверждаетъ, что послѣдніе не компетентны вслѣдствіе того, что они слишкомъ поддаются вліянію искусства.

Всѣ глубокія разсужденія о томъ, чѣмъ должно быть истинное искусство, кажутся мнѣ праздными, такъ какъ въ моментъ появленія художественнаго произведенія почти невозможно сказать, будетъ ли оно дѣйствительно имѣть воспитательное значеніе для человѣчества или нѣтъ; правило, которое обсуждается, остается безъ практическаго примѣненія и оно какъ бы и не существуетъ. Философъ, который бросаетъ на прошлое общій взглядъ и которому приходится считаться лишь съ небольшимъ числомъ сохранившихся документовъ, въ состояніи оцѣнить (до извѣстной степени) дѣйствіе, произведенное доктриной и не можетъ избѣжать необходимости судить о прежнихъ поступкахъ людей — этотъ философъ, весьма естественно принужденъ разсматривать какъ высшее искусство все то, что, *какъ ему кажется*, было факторомъ прогресса (какъ онъ его понимаетъ).

Но для руководства въ обыденной жизни, для обсужденія того, что мы сдѣлали и того, что мы могли бы сдѣлать, необходимы правила, которыя могутъ служить намъ теперь, а не правила, которыя

будутъ служить людямъ черезъ 3 или 4 столѣтія послѣ насъ. Трудно найти хотя бы двухъ лицъ, согласныхъ въ вопросѣ о воспитательномъ значеніи извѣстныхъ произведеній нашихъ современниковъ. Брюнетьеръ самъ сомнѣвается, не описываются ли въ „Bayazet et Rodogune“ происшествія, которыя „были бы, пожалуй, умѣстны въ хроникахъ преступленій и порока“.

Въ послѣднее время Бурже поддерживалъ странный парадоксъ, что „Мадамъ Бовари“ является научной иллюстраціей къ „десяти заповѣдямъ“ и что, такимъ образомъ, современный романъ показываетъ намъ гармонію между наукой и преданіемъ. Я не знаю, думалъ ли авторъ „Психологіи современной любви“ сказать этимъ что-нибудь новое, но Гюйо давно уже указалъ [1]), насколько смѣшна иллюзія романистовъ, стремящихся своими описаніями соціальныхъ язвъ подготовить моральныя реформы. Законъ, который хотѣлъ установить Толстой, не можетъ привести ни къ какой обоснованной оцѣнкѣ; каждый создалъ бы соціальную теорію сообразно своимъ склонностямъ, чтобы оправдать, съ воспитательной точки зрѣнія, тѣ художественныя произведенія, которыя ему нравятся.

Это пониманіе искусства, разсматриваемаго какъ средство къ образованію (formation) народа, дала намъ греческая философія; Толстой, къ тому же, и не скрываетъ происхожденіе своихъ идей. Онъ отмѣчаетъ, что для мудрецовъ древности искусство было частью той нашей дѣятельности, которая сообщаетъ человѣку самыя благородныя чувства.

Такимъ образомъ, великія усилія, имѣющія своею цѣлью созданіе произведеній искусства не служили бы къ безполезному украшенію нашей жизни; они были бы существенными элементами нашей культуры и даже, можетъ быть, нѣкоторые изъ нихъ, элементами самыми существенными.

Но современная жизнь ни въ какомъ отношеніи

[1]) Гюйо, „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“.

не походитъ на жизнь античную; нѣкогда философія занималась въ особенности избранными гражданами, которые должны были постоянно поддерживать другъ въ другѣ героическія чувства, чтобы быть въ состояніи спасти общину, которой каждую минуту грозило разрушеніе,—все должно было быть принесено въ жертву защитѣ республики. На самомъ дѣлѣ утопіи философовъ никогда не были осуществлены, и греческое искусство развивалось независимо отъ ихъ теорій. То, что должны изучать—это не то, что могло бы быть, но то, что есть дѣйствительно. Основываясь на теоретическихъ общинахъ, созданныхъ греческими философами, мы поворачиваемъ спину знанію, которое должна намъ дать исторія.

Впрочемъ, между искусствомъ античнымъ и современнымъ существуютъ глубокія различія. Эти различія бросились въ глаза всѣмъ авторамъ и необходимо ихъ точно выяснить.

III.

По мнѣнію Рибо, современное искусство отличается отъ искусствъ примитивныхъ переходомъ отъ соціальнаго къ индивидуальному; на концѣ этой эволюціи и появится теорія „искусства для искусства“. Я думаю, что и въ классическихъ цивилизаціяхъ было всегда смѣшеніе различныхъ моментовъ этой эволюціи, но я не представляю себѣ вещи совершенно такъ, какъ Рибо. Что меня наиболѣе поражаетъ въ античныхъ искусствахъ, такъ это преобладаніе группировокъ различнаго рода искусствъ, которыя и образуютъ сложныя искусства, въ одно и тоже время утилитарныя и эстетическія. Таковы были: архитектура храмовъ, гробницъ и акрополей, религіозные обряды, педагогика. Эти сложныя искусства въ греческихъ республикахъ обыкновенно служили цѣлямъ общественнымъ. Второй моментъ исторіи искусства показываетъ намъ разрушеніе этихъ совокупностей; художникъ затворяется въ своей мастерской, онъ стремится улучшить свою технику, чтобы заставить цѣнить собственную ловкость въ своей спеціальности. Академическія школы, основанныя въ концѣ Возрожденія, окончательно упрочили это раздѣленіе; можно сказать, что *искусство стало абстрактнымъ*. Профессіональный навыкъ сталъ цѣниться выше всего; изобрѣли новыя формы, которыя не могли бы найти мѣсто въ античныхъ сложныхъ искусствахъ, такъ, напр., пейзажъ и жанровая живопись получили такое значеніе, о которомъ прежде никто не могъ и подозрѣвать; мы изумляемся, смотря на эти картины, ловкости художника, съ которой онъ выдѣляетъ изъ окружающей среды наиболѣе интересные моменты, ускользающіе отъ нашего вниманія.

Когда искусство эмансипировалось такимъ образомъ и передѣлало, какъ говоритъ Прудонъ, на свой ладъ и ради собственной славы, феноменальность вещей, умъ потребовалъ метафизической теоріи для оправданія новаго рода дѣятельности. Тогда была построена теорія красоты, которая не такъ абсурдна, какъ это думаетъ Брюнетьеръ; она указываетъ самымъ точнымъ образомъ на окончательно совершившееся распаденіе и на то, что каждое искусство преслѣдуетъ въ отдѣльности совершенство исполненія.

Но искусство могло освободиться отъ традицій лишь при условіи замѣны ихъ законами техники, которые мало по малу превратились въ дѣтскую схоластику, и это сдѣлало академизмъ въ высшей степени смѣшнымъ. Избавиться отъ всякаго правила было лозунгомъ многихъ школъ, однако, онѣ всѣ кончали лишь новой схоластикой. Но въ дѣйствительности, духъ освобождался по мѣрѣ того, какъ число открывающихся передъ нашей дѣятельностью путей становилось все большимъ и большимъ. Споры между школами начали утихать, такъ какъ сдѣлалось очевиднымъ, что они не могутъ къ чему-либо привести, ибо публика перестала признавать всякій исключительный способъ выраженія. Съ тѣхъ поръ догматъ красоты исчезаетъ; мы не вѣримъ болѣе въ существованіе общаго закона, который регулировалъ

бы искусство, но мы теперь склонны принимать все то, что указываетъ у автора на оригинальный талантъ изобрѣтательности или комбинированія.

Прошло уже столѣтіе съ тѣхъ поръ, когда царило академическое искусство, когда художники и скульпторы работали, связанные школьными формулами, работали, не обращая вниманія на тѣ памятники, къ которымъ должны были относиться ихъ произведенія. Происходило это не вслѣдствіе отсутствія хорошаго вкуса, но отъ того, что у нихъ не было свободы, какъ у современныхъ художниковъ,— они слишкомъ были связаны академическими правилами. Благодаря богатству средствъ, которыми располагаетъ освободившееся и обогащенное искусство, стало возможнымъ установить разумное соотношеніе между различными его частями.

Но, говорятъ, эмансипировавшись, искусство становится лишь средствомъ льстить вкусамъ толпы, какъ это уже было во времена Возрожденія: исчезновеніе античныхъ правилъ ставитъ его совершенно въ зависимость отъ инстинктовъ любителей, а вслѣдствіе необходимости нравиться во что бы то ни стало, оно теряетъ свое достоинство, независимость и истинную свободу. Философы постоянно настаивали на этомъ положеніи и указывали, что искусство теряетъ всякій смыслъ, когда оно подчинено подобнымъ образомъ удовольствію. Ихъ упреки относятся не только къ современной эпохѣ, такъ какъ во всѣ времена значительная часть искусствъ находилась въ такомъ положеніи; упреки эти, по большей части, весьма основательны.

Свободному искусству (или индивидуалистическому, по терминологіи Рибо) ставятъ въ упрекъ его чрезмѣрное стремленіе къ эффекту [1]), его поиски всего причудливаго, необычайнаго и, иногда, экстравагантнаго, его желаніе поражать воображеніе, а не плѣнять граціей и силой чувства. Причудливость свойственна всѣмъ временамъ; она является карри-

[1]) Толстой, „Что такое искусство?“

катурой оригинальности, безъ которой немыслимо ни одно искусство; мы всегда требуемъ отъ художника, чтобы онъ былъ въ состояніи создать что-нибудь собственное или, по крайней мѣрѣ, что-либо не входящее въ нашу будничную жизнь.

Болѣе серьезны упреки по адресу литературы, стремящейся стать внѣ морали. Существуетъ большое количество басенъ и сказокъ, которыя съ древнѣйшихъ временъ проповѣдуютъ самый пошлый утилитаризмъ: не ломать головы надъ идеей справедливости, устраивать комфортабельную жизнь, не считаясь съ законами совѣсти, принимать участіе и въ насиліи, которому не можешь помѣшать — вотъ что Брюнетьеръ [1]) находитъ весьма дурнымъ и вотъ почему онъ ставитъ въ упрекъ баснямъ Лафонтена, что онѣ совершенно не подходятъ къ воспитанію юношескихъ сердецъ. Я думаю, что онъ вполнѣ правъ, какъ былъ правъ и Руссо [2]), когда онъ упрекалъ своихъ современниковъ въ томъ, что они заимствовали свою низкую мораль изъ сказокъ и басенъ Лафонтена.

Въ противоположности къ этой нездоровой снисходительности находится инстинктивное возмущеніе сильной личности, которая, сознавая свою силу, возстаетъ противъ законовъ и стремится создать свою особую жизнь. Такъ, народныя пѣсни всего свѣта воспѣваютъ разбойниковъ, современныя драмы, въ которыхъ развиваются ложныя соціальныя положенія, ни въ чемъ существенномъ не отличаются отъ этихъ грубыхъ пѣсенъ.

Передовая литература много заимствуетъ изъ этихъ двухъ источниковъ и создаетъ нѣчто вродѣ синтеза, въ которомъ получаютъ свободное развитіе зависть и ненависть; въ нашей природѣ есть что то рабское, и мы испытываемъ большое удовольствіе

[1]) Брюнетьеръ, „Discours de combat“. Не похожа-ли эта мораль Лафонтена на мораль тѣхъ лицъ, которые во время дѣла Дрейфуса, утверждали что „подобныя дѣла“ ихъ не интересуютъ? Брюнетьеръ высказывалъ мысли весьма похожія на тѣ, о которыхъ я упомянулъ.

[2]) Руссо, „Эмиль“.

при видѣ изображенія неудачъ, постигающихъ людей, соціальное положеніе которыхъ обязываетъ насъ уважать ихъ въ обыденной жизни. Всякій индивидуумъ, поднимающійся надъ толпою, становится подозрительнымъ для романиста и драматурга, которые стараются поставить его въ смѣшныя или даже возбуждающія ненависть положенія. Чувства, пробуждаемыя подобными произведеніями, не хорошія; нѣкоторые теоретики тщетно старались доказать, что комедія исправляетъ нравы. Это могло бы быть справедливо для комедіи, которая не была бы внушена завистью, которая не была бы основана на глупости, странности и нелѣпости персонажей, которыхъ авторъ хочетъ очернить. Истинно комическое, какъ его понимаетъ Гегель, отличающееся увѣренностью, которую человѣкъ испытываетъ, когда онъ чувствуетъ себя возвысившимся надъ своими собственными противорѣчіями, когда онъ чувствуетъ достаточную увѣренность въ самомъ себѣ, чтобы смѣяться надъ собственными недостатками — это комическое весьма рѣдко въ литературѣ [1]).

Но утверждаютъ, что искусство заключаетъ въ себѣ еще другую, болѣе важную, причину безнравственности; его обвиняютъ въ томъ, что оно слишкомъ много занимается изображеніемъ порока, потому что оно находитъ въ этомъ богатый матеріалъ для творчества и потому, что этимъ оно легче можетъ прельстить толпу. Гюйо [2]) и Толстой [3]) усиленно настаивали на такомъ расчетѣ со стороны художника; но, можетъ быть, они не достаточно проникли въ суть вещей; я спрашиваю себя, не заключаетъ ли искусство, помимо всякаго расчета подобнаго рода, уже въ самомъ себѣ глубокій зародышъ безнравственности, какъ это утверждаютъ не мало

[1]) Прудонъ, „Философія прогресса“. Пусть чиновникъ, военный, купецъ, крестьянинъ, вообще весь слой общества, при видѣ себя въ идеальныхъ изображеніяхъ то своихъ достоинствъ, то своей низости, научаются черезъ славу и стыдъ исправлять свои нравы и улучшать свои учрежденія.
[2]) Гюйо, „Искусство съ точки зрѣнія соціологіи“.
[3]) Толстой, „Что такое искусство?“

моралистовъ; не учитъ ли насъ исторія, что искусство всегда было проводникомъ нравственной порчи [1]), „за исключеніемъ среднихъ вѣковъ, когда оно было истолкователемъ христіанскаго духа“.

Современная психологія совсѣмъ не изучала этого вопроса; тѣмъ не менѣе, въ послѣднее время возникла мысль, не существуетъ ли извѣстнаго сродства между художественнымъ творчествомъ и половымъ инстинктомъ; Рибо [2]) въ этомъ отношеніи, кажется, весьма склоненъ допустить теорію метафизика Фрошаммера. Уже давно мнѣ приходилось замѣчать, что у лицъ, обладающихъ артистическимъ темпераментомъ, чувство красоты весьма нерѣдко находится въ связи съ чувственной раздражительностью. Эта чрезмѣрная раздражительность ускользаетъ тѣмъ легче отъ взоровъ ихъ совѣсти, что художники весьма мало способны наблюдать самихъ себя. У людей пылкихъ, привыкшихъ вслухъ высказывать то, что они чувствуютъ, и не привыкшихъ подчинять свои инстинкты разуму, эта раздражительность можетъ выражаться въ утвержденіяхъ и теоріяхъ, оскорбительныхъ для нравственности. Брюнетьеръ [3]) приводитъ два отрывка изъ Дидро, не оставляющихъ никакого сомнѣнія относительно природы чувствъ, которыя этотъ знаменитый критикъ испытывалъ передъ картинами Корреджіо и красотами природы. Эти отрывки удивляютъ и скандализируютъ Брюнетьера, который не замѣтилъ, что чувства, высказанныя Дидро представляютъ лишь преувеличеніе чувствъ, испытываемыхъ большинствомъ людей.

Впрочемъ, Брюнетьеръ [4]) замѣчаетъ весьма справедливо, что греческія статуи, даже самыя прекрасныя, отнюдь не обладаютъ той цѣломудренностью, которую имъ приписываютъ нѣкоторые теоретики. Если ихъ нагота не оскорбляетъ насъ, то это потому, что мы смотримъ на нихъ, какъ на предметы науч-

[1]) Прудонъ, „Du principe de l'art“.
[2]) Рибо, „Essai sur l'imagination créatrice“.
[3]) Брюнетьеръ, „Discours de combat“ стр. 18.
[4]) То же, стр. 64.

ной коллекціи и, главнымъ образомъ, потому, что мы не понимаемъ хорошенько то, что онѣ представляютъ. Впрочемъ, повидимому, греческіе художники золотого вѣка не старались выражать въ своихъ твореніяхъ индивидуальности изображаемыхъ личностей; намъ не интересно то, что можетъ происходить въ душѣ ихъ героевъ; нерѣдко случается даже, что мы не въ состояніи точно опредѣлить назначеніе какой-нибудь статуи. Эти шедевры цѣломудренны только въ той мѣрѣ, въ какой они не понятны нашей душѣ, но можетъ возникнуть вопросъ: „не возбудитъ ли, въ концѣ концовъ, эта красота нечистыхъ мыслей“ [1])?

IV.

Если искусство есть только средство развлеченія, весьма опасное для общественной нравственности, то какимъ образомъ случилось, что оно завоевало себѣ столь значительное мѣсто въ дѣятельности человѣчества? Мы привыкли, съ тѣхъ поръ какъ эволюціонныя теоріи вошли въ моду, смотрѣть какъ на пережитокъ на все то, что не носитъ болѣе печати полезности: является ли искусство такимъ пережиткомъ? Надо задаться вопросомъ, чѣмъ можно оправдать занятія искусствомъ; нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что эта проблема не ставится въ настоящее время на почву экономической справедливости.

Теорія, которая сводитъ искусство къ забавѣ, зародилась, повидимому, въ Англіи въ XVIII столѣтіи, гдѣ она преимущественно и развилась.

Въ Англіи существуетъ старинная и могущественная аристократія, которая взимаетъ громадные доходы съ общаго богатства страны, и это богатство образовывалось повидимому весьма долгое время, болѣе или менѣе, автоматически и въ постоянной

[1]) Прудонъ, „Du principe de l'art“.

прогрессіи. Казалось, что въ современныхъ странахъ бываетъ обыкновенно избытокъ силъ, который слѣдовало израсходовать; израсходовать его на предметы искусства, казалось наиболѣе благороднымъ способомъ, который только можно вообразить. Эпоха Возрожденія имѣла то же понятіе объ искусствѣ, какъ о создаваемомъ ради удовольствія аристократіи; но богатства Италіи исчезли, однако, весьма скоро, такъ что на этотъ великолѣпный расцвѣтъ искусствъ нельзя было смотрѣть какъ на явленіе нормальное; нѣкоторые могли утверждать, что оно даже способствовало разоренію страны, тогда какъ по отношенію къ Англіи, до самыхъ послѣднихъ лѣтъ, можно было думать, что богатство страны неисчерпаемо, и ея промышленное превосходство вѣчно.

Новыя экономическія теоріи появились на свѣтъ; преклоненіе передъ невѣроятнымъ могуществомъ производства прекратилось и съ ужасомъ стали замѣчать, что современный міръ съ трудомъ удерживается отъ состоянія постояннаго голоданія; стали также замѣчать, что прогрессъ не развивается автоматически и что, несмотря на всѣ усилія науки, позволяетъ намъ совершенствовать производство лишь весьма медленно. Въ тотъ день, когда современная демократія познала „законъ бѣдности“ [1]), который тяготѣетъ надъ ней, возникъ вопросъ: заслуживаетъ ли оправданія тотъ расходъ, который идетъ на поддержку художественнаго творчества; существуетъ ли дѣйствительно равенство въ обмѣнѣ услугъ и достаточно ли уважается справедливость въ обмѣнѣ. Брюнетьеръ становится на точку зрѣнія экономистовъ, когда онъ говоритъ художникамъ [2]): „позвольте мнѣ думать, что на свѣтѣ кромѣ мѣшанія красокъ и составленія размѣренныхъ фразъ существуютъ такія же важныя или еще болѣе важныя задачи!.. Существуетъ много вещей, отсутствіе которыхъ тяжелѣе чувствовалось бы нами, чѣмъ ваше и вы сами; чѣмъ бы

[1]) Прудонъ „La guerre et la paix“.
[2]) Брюнетьеръ, „Discours de combat“.

вы стали жить, если бы непрерывный трудъ другихъ не обезпечивалъ вамъ вашего ежедневнаго хлѣба?“ И Толстой не менѣе пораженъ этимъ паразитнымъ характеромъ искусства. Весьма возможно, что искусство не можетъ быть совершенно отдѣлено отъ идеи забавы, точно также какъ нельзя отъ него отнять и воспитательнаго значенія, но оно не является исключительно ни забавой, ни педагогическимъ средствомъ и, во всякомъ случаѣ, не будетъ таковымъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ оно являлось въ цивилизаціяхъ, совершенно отличныхъ отъ нашей.

Мы должны прежде всего замѣтить, что забава можетъ пониматься совершенно отлично отъ того, какъ она понималась аристократическимъ обществомъ прошлаго: прежде очень мало занимались самимъ художникомъ; существеннымъ было познаніе чувствъ, которыя производило его твореніе въ душѣ тѣхъ, кто ему платилъ. Но это раздѣленіе общества на двѣ группы, на любителей и исполнителей, кажется все болѣе и болѣе чуждымъ нашимъ идеямъ: мы не понимаемъ общества, которое было бы создано для удовольствія привилегированныхъ классовъ. Кажется страннымъ, что искусство можетъ имѣть столь ограниченную цѣль; мы должны прослѣдить, не склонно ли оно приспособиться къ существеннымъ условіямъ нашей современной жизни.

Всѣ, болѣе или менѣе, инстинктивно понимаютъ, что каждый элементъ кутьтуры долженъ въ настоящее время становиться всеобщимъ. Это движеніе часто опредѣляютъ какъ непосредственно относящееся къ демократіи; его можно было бы также отнести къ закону всеобщности труда; но каковы бы ни были причины, фактъ этотъ бросается въ глаза и возникаетъ вопросъ: не должно ли искусство стремиться къ всеобщности? Неоспоримымъ является то, что публика все менѣе и менѣе смотритъ на себя какъ на пассивныхъ любителей, она начинаетъ активно вмѣшиваться въ искусство, и я думаю, что это явленіе можетъ способствовать объясненію эволюціи многихъ отраслей современнаго искусства.

Въ глубокой древности искусство притягивало къ себѣ большое число гражданъ; великое значеніе религіозныхъ танцевъ заключалось отчасти въ томъ, что они объединяли всѣхъ гражданъ, какъ исполнителей; пѣвческіе хоры, народные праздники имѣли свое высокое значеніе по той же причинѣ. Аристократическое искусство, стремящееся передать роль исполнителей наемникамъ, порвало это единство, которое какъ мнѣ кажется, снова начинаетъ возстановляться, насколько это совмѣстимо съ нашей современной цивилизаціей. Существуетъ много отраслей искусства, которыя требуютъ активнаго вмѣшательства гражданъ, и эти отрасли въ настоящее время находятся на пути прогресса.

Одно изъ наиболѣе замѣчательныхъ явленій въ современной исторіи искусства—это важное значеніе, пріобрѣтенное музыкой; это не должно насъ удивлять, такъ какъ въ настоящее время, благодаря чрезвычайному разнообразію средствъ исполненія, предоставленныхъ въ распоряженіе общества, почти каждый въ состояніи сдѣлаться исполнителемъ. Исполнитель есть уже нѣчто большее, чѣмъ простой любитель; онъ также творитъ кое-что и любитъ музыку именно въ той мѣрѣ, въ какой самъ себя чувствуетъ творцомъ.

Театръ заключаетъ въ себѣ большое разнообразіе формъ, но каждый замѣчаетъ, что обыкновенно мы не только присутствуемъ при простой передачѣ діалоговъ; во многихъ случаяхъ мы, какъ античный хоръ, вмѣшиваемся въ дѣйствіе; оффиціально мы не являемся исполнителями, но на самомъ дѣлѣ, мы разсуждаемъ и дѣйствуемъ въ самихъ себѣ, по мѣрѣ развитія драматическаго дѣйствія. Это справедливо въ той мѣрѣ, въ которой права теорія Вильяма Арчера, требующаго, что-бы драма заключала сужденіе и идеалъ, т.-е. это справедливо по отношенію только къ тѣмъ видамъ драмы, которые не представляютъ простой развлекающей забавы. Мы находимъ красоту въ архитектурѣ только въ томъ случаѣ, если мы умѣемъ продѣлать часть работы художника, если

мы умѣемъ расчленить его произведеніе на части, различное соотношеніе которыхъ является намъ яснымъ, если мы въ нѣкоторомъ родѣ становимся учениками, изучающими урокъ учителя. Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что за послѣдніе годы, всѣ авторы, пишущіе объ архитектурѣ, стараются вывести раціональный характеръ этого искусства и основать каждое эстетическое сужденіе о немъ на разсужденіяхъ.

Съ другой стороны, кажется, нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что тѣ искусства, которыми мы можемъ наслаждаться лишь какъ любители и которыя являются для насъ пріятной забавой, претерпѣваютъ глубокія измѣненія и теряютъ свое значеніе. Такъ, слышатся жалобы на упадокъ поэзіи, которая въ настоящее время является лишь наборомъ риѳмъ; она съ каждымъ годомъ становится все болѣе искусствомъ диллетантовъ, чего не отрицаютъ и сами поэты и служитъ, большею частью, лишь прикрытіемъ пустоты мысли.

Новые техническо-литературные пріемы производятъ все болѣе и болѣе глубокое измѣненіе въ манерѣ писанія: журналы и газеты стремятся замѣнить книгу, хотя они имѣютъ только временный интересъ, который даетъ имъ перевѣсъ надъ произведеніями, предназначенными для будущаго. Объ этихъ явленіяхъ писалось весьма много; не мало разъ оплакивался упадокъ искусства; можетъ быть тутъ заблуждались и въ этомъ слѣдуетъ видѣть лишь измѣненіе, которое находится въ тѣсной связи съ новыми условіями нашей цивилизаціи.

Почти всѣ философы искусства стремились доказать, что каждый историческій періодъ имѣлъ свое предпочтительное искусство: греки, говорятъ они, отличались въ скульптурѣ, итальянцы Возрожденія—въ религіозной живописи; голландцы—въ пейзажѣ и т. д. Эти философы утверждали, что эти предпочтенія зависятъ отъ общихъ причинъ. Однако, всѣ вышеизложенныя теоріи весьма спорны, но во всѣхъ нихъ заключается основаніе истины. Существуетъ тотъ весьма важный фактъ, что искусство не представляетъ изъ себя строгой совокупности силъ, соединенныхъ по однообразному плану, но что существуютъ искусства, группирующіяся крайне разнообразнымъ способомъ и имѣющія каждое свое особое значеніе въ зависимости отъ различныхъ эпохъ.

Такимъ образомъ, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что литература становится второстепеннымъ родомъ искуства; если это дѣйствительно такъ, то почти всѣ упреки, которые ставитъ искусству Толстой, падутъ сами собой, такъ какъ его критика, главнымъ образомъ, касается литературнаго творчества.

Не менѣе замѣчательна та перемѣна, которая проявляется въ возрожденіи столь долго презираемой художественной промышленности, которой работы реставраторовъ храмовъ возвратили ея значеніе. Весьма ясно, что результатомъ этого было паденіе того, что прежде называли „изящнымъ искусствомъ“; произведенія академическихъ школъ стали все менѣе и менѣе интересовать публику, такъ что если-бы не существовало музеевъ для ихъ собиранія, то неизвѣстно, что сталось бы съ ними.

V.

Въ настоящее время трудъ получилъ такое значеніе, какого онъ не имѣлъ никогда раньше. Въ своихъ мысляхъ мы его представляемъ еще болѣе важнымъ, чѣмъ онъ есть въ дѣйствительности. Мы мыслимъ, какъ-будто бы уже осуществлено общество производителей-работниковъ, погруженное въ непрерывный трудъ и занятое единственно безпрестаннымъ расширеніемъ области человѣческаго могущества. Этотъ идеалъ царитъ все болѣе и болѣе надъ нашими чувствами; мы встрѣчаемъ его во всѣхъ современныхъ изслѣдованіяхъ, касающихся практической морали; мы должны найти его и въ обществѣ.

Вслѣдствіе этого, судьбы современнаго искусства совершенно отличны отъ судебъ искусства, имѣющаго

своей цѣлью удовольствіе общества, располагавшаго избыткомъ силъ, которыя слѣдовало щедро растратить.

Наше современное общество характеризуется не только всеобщностью труда; этотъ трудъ становится также болѣе интенсивнымъ и поглощающимъ. Необходимо, что-бы вся наша способность вниманія была напряжена съ такой силой, которой прежде никто не подозрѣвалъ; не только не слѣдуетъ терять времени, но, напротивъ, необходимо употреблять его наивозможно цѣлесообразнымъ способомъ. Подобный режимъ былъ бы невозможенъ и скоро привелъ бы къ умственному переутомленію и нервности, если бы онъ не сопровождался отдыхомъ, который останавливаетъ умственную работу и предоставляетъ насъ въ полную власть чисто физіологическихъ силъ. Часто наблюдалось, что дѣловые люди испытываютъ необходимость рѣзко прервать свою чрезмѣрную работу, чтобы посмотрѣть на какую-нибудь дѣтскую балаганщину; психологи замѣтили, что смѣхъ, во многихъ случаяхъ, является проявленіемъ почти исключительно физическимъ, и легко понять, какимъ образомъ внезапное проявленіе матеріальной стороны нашей природы, можетъ прогнать умственную усталость, происходящую отъ невозможности остановить постоянную работу мысли [1]).

Къ этому-же разряду впечатлѣній слѣдуетъ отнести и зрѣлища, очаровывающія зрѣніе народа, находящагося на дѣтской ступени развитія, какъ, напр., фееріи, невѣроятныя приключенія и декоративные балеты. На эту потребность не обращаютъ, однако, достаточно вниманія при проектахъ народныхъ театровъ; этимъ театрамъ всегда стремятся придать философскій оттѣнокъ и сдѣлать ихъ средствомъ пропаганды новыхъ идей, сдѣлать изъ нихъ нѣчто вродѣ свѣтскихъ мистерій. Это проекты безъ будущаго, которые показываютъ, что ихъ авторы вдохновлялись исключительно прошлымъ. Людямъ, которые работали, напрягая вниманіе, не слѣдуетъ предлагать въ видѣ развлеченія рѣшеніе соціальныхъ проблемъ; философскія размышленія были развлеченіемъ лишь для людей, которымъ не надо было добывать себѣ насущный хлѣбъ интенсивнымъ умственнымъ трудомъ; намъ нужны зрѣлища, забавляющія народъ, стоящій на дѣтской ступени развитія.

[1]) Главная причина тягости, производимой интеллектуальнымъ трудомъ, является слѣдствіемъ невозможности остановить его простымъ усиліемъ воли. По словамъ Тэна, Наполеонъ обладалъ этой способностью (Le régime moderne I. стр. 25), точно также, какъ онъ никогда не чувствовалъ усталости и никогда не смѣшивалъ одно дѣло съ другимъ.

Наконецъ, этой же потребностью въ отдыхѣ, я думаю, надо объяснить и то наслажденіе, которое испытываютъ наши современники передъ красотами природы; психологи до сихъ поръ не могли удовлетворительно объяснить это пристрастіе къ ничѣмъ не прикрашенной природѣ, тѣмъ болѣе что оно недавняго происхожденія. Рибо замѣчаетъ, что въ древности оно наблюдалось отчасти лишь въ эпохи расцвѣта цивилизаціи, и что дикая природа горъ была оцѣнена только со времени Руссо; онъ затрудняется, однако, дать себѣ отчетъ въ причинѣ такого сильнаго проявленія этой симпатіи. Вдумываясь въ то, что природа интересуетъ особенно лицъ, живущихъ интеллектуальной жизнью, легко найти этому объясненіе: погружаясь въ этотъ чуждый ихъ уму міръ, они испытываютъ благодѣтельное отдохновеніе.

Такимъ образомъ, искусство роскоши и развлеченія становится искусствомъ отдохновенія, которое кажется безусловно необходимымъ для умственнаго здоровья, все болѣе и болѣе поглощаемаго работой тружениковъ.

Наиболѣе интересной формой современнаго искусства является та, которая заставляетъ прекрасное стать полезнымъ. Въ обществѣ тружениковъ, вынужденныхъ бороться за существованіе все съ большей и большей энергіей, умственныя способности направляются почти исключительно на производство и стремятся сдѣлать его въ одно и то же время интенсивнымъ и болѣе совершеннымъ. Умъ проникаетъ въ промышленность и придаетъ духовный харак-

теръ всему тому, съ чѣмъ онъ соприкасается. Вся человѣческая дѣятельность все болѣе и болѣе дисциплинируется съ цѣлью преобразованія первичной матеріи, но въ то же время это преобразованіе одухотворяется; древній дуализмъ духа и тѣла, головы и рукъ, на которомъ была основана вся древняя экономика, начинаетъ исчезать. Ручной трудъ признанъ въ исторіи тѣмъ, что онъ есть дѣйствительно:— началомъ и концомъ всей нашей жизни; онъ помогаетъ изобрѣтателю комбинировать свои грубыя попытки, которыя въ его умѣ еще не достигли яснаго, а потому доступнаго для научнаго изложенія, представленія его идеи. Но когда медленная подготовительная работа приведетъ человѣка къ ясному представленію того, что онъ сдѣлалъ, умъ освѣщаетъ своимъ свѣтомъ рутинный трудъ работника.

Прудонъ выразилъ это двойное движеніе въ прекрасной формулѣ: „идея рождается отъ дѣйствія и должна возвратиться къ дѣйствію подъ страхомъ паденія для автора“. Все, что могло бы остаться въ области чистой теоріи и что не приводило бы ни къ какому практическому результату, кажется ему слѣдствіемъ нѣкотораго рода умственной ампутаціи человѣка; послѣдній, будучи подчиненъ суровому закону труда, не можетъ освободиться отъ него, чтобы жить чистымъ разумомъ, точно также, какъ онъ не въ состояніи ограничиться работой, которая не была бы одухотворена. Но если въ нашихъ произведеніяхъ съ очевидностью выступаетъ признакъ изобрѣтательности ума, станутъ ли всѣ наши произведенія эстетичными?

Въ теченіе долгаго времени предполагали, что понятіе искусства можетъ примѣняться только къ исключительнымъ произведеніямъ, исполненнымъ въ академическихъ мастерскихъ и предназначеннымъ для украшенія дворцовъ и музеевъ. Эти благородныя произведенія принадлежали къ разряду изящныхъ искусствъ; искусства, считаемыя низшими, подверглись постепенному упадку, до такой степени, что лѣтъ 60 тому назадъ сочли бы за оригинала

того, кто приписалъ бы работѣ простыхъ рабочихъ художественное значеніе. Большая перемѣна произошла съ тѣхъ поръ, какъ стали реставрировать соборы; всевозможныя древности вошли въ моду и отрасли промышленности, давно уже забытыя, снова стали процвѣтать. Но эти декоративныя искусства цѣнились съ точки зрѣнія принциповъ Возрожденія, т. е. какъ искусства роскоши. Віоле-ле-Дюкъ часто указывалъ на то, что ремесленники среднихъ вѣковъ избирали въ высшей степени экономное разрѣшеніе своихъ задачъ, принимая во вниманіе спеціальныя условія эпохи: матеріалы были тогда очень дороги, рабочія же руки очень дешевы; разрѣшеніе этихъ задачъ въ настоящее время приводитъ къ результатамъ совершенно противоположнымъ и обходится въ высшей степени дорого. Эта дороговизна и послужила въ большинствѣ случаевъ причиной успѣха подобныхъ произведеній у современныхъ любителей. Со временъ Возрожденія мы считаемъ, на самомъ дѣлѣ, что предметъ ежедневнаго обихода заслуживаетъ названіе произведенія искусства только въ томъ случаѣ, если онъ исполненъ столь сложнымъ способомъ и при помощи столь трудныхъ пріемовъ, что становится очень дорогимъ. Итальянское оружіе является одной изъ самыхъ неразумныхъ вещей, какія только можно вообразить; посѣтители испанскаго павильона на выставкѣ 1900 года могли замѣтить громадное различіе между Миланскимъ и Германскимъ оружіемъ и насколько послѣднее въ своей простотѣ дѣйствительно выше въ художественномъ отношеніи. Ларцы, задвижки чеканнаго желѣза, шкафы, воспроизводящія сложныя архитектурныя произведенія, инкрустаціи и статуетки тонкой работы—даютъ намъ образцы искусства, примѣняемаго вопреки здравому смыслу; искусство приводитъ къ полному разрыву съ промышленностью, производя лишь для коллекціонированія, а не для жизненныхъ потребностей; такое искусство должно кончить смертью.

Если умъ дѣйствительно проникаетъ въ произ-

водство, то нельзя придавать никакого значенія мелочамъ въ работѣ; въ прекрасныхъ образцахъ желѣзныхъ рѣшетокъ, которыя германское правительство прислало въ такомъ изобиліи на выставку, не видно никакого къ этому стремленія; грубость кузнечной работы съ его могучими ударами молота и крѣпкими спайками, не прикрывалась никакой искусственностью и никакими сглаживаніями — это было искусство, правильно понятое людьми, чувствующими себя сильными.

Въ настоящее время дѣлаются удивительныя попытки обновить искусство [1]); мнѣ кажется возможнымъ установить во всѣхъ этихъ попыткахъ извѣстный порядокъ, предложить временную классификацію, которая бросала бы свѣтъ на роль искусства въ современномъ обществѣ.

Не всѣ произведенія человѣка имѣютъ равное значеніе для культуры; тѣ изъ нихъ, къ которымъ въ настоящее время наиболѣе дѣятельно примѣняется декоративное искусство, имѣютъ наименьшее значеніе. Многіе считаютъ художественной извѣстную мебель драгоцѣнной работы, стеклянныя произведенія причудливой окраски, блюда, которыя годятся лишь для украшенія стѣнъ, благодаря ихъ безполезности, заимствованной отъ безполезности изящныхъ искусствъ [2]).

Надо всегда помнить глубокую мысль, которую Марксъ проводитъ въ своихъ сочиненіяхъ и по которой средства производства имѣютъ болѣе важное значеніе, чѣмъ сами произведенія. Лица, близко стоящія къ промышленной жизни, поражаются роскошью современныхъ большихъ машинъ; кромѣ прочности считаютъ

[1]) Я очень сожалѣю, что авторы, затрагивающіе эти вопросы, не обращаютъ вниманія на мнѣнія Віоле-ле-Дюка. Наше поколѣніе, повидимому, забываетъ этого великаго художника, который былъ также и великимъ мыслителемъ и распространилъ столько плодотворныхъ идей.

[2]) Этотъ снобизмъ былъ даже возведенъ въ теорію и стали утверждать, что искусство по природѣ своей безполезно; можно было бы думать, исходя изъ нѣкоторыхъ примѣровъ прошлаго столѣтія, что архитектура по своему существу придаетъ постройкамъ нелѣпость и неудобство; но въ настоящее время всѣ недовольны архитекторами, какъ только зданіе не соотвѣтствуетъ удобству тѣхъ, кто ими пользуется.

необходимымъ придавать имъ пропорціональность и извѣстное изящество: съ ними обращаются съ любовью, какъ нѣкогда древніе обращались со своими храмами. Когда желаютъ примѣнить идеи Маркса къ прошлому, то часто забываютъ, что новыя промышленныя орудія имѣютъ равноцѣннымъ въ греческой общинѣ не орудія рабовъ, а вооруженіе свободныхъ людей: мы должны строить машины и мастерскія такъ же, какъ древніе строили свои триремы, свои крѣпости и храмы, которые были основной частью акрополя. Не трудно замѣтить ярко выраженную тенденцію соединенія пользы и эстетическаго вкуса въ нашихъ орудіяхъ производства: работа идетъ лучше, когда на всемъ, что окружаетъ работника, лежитъ печать искусства; это сдѣлалось почти общимъ правиломъ у крупныхъ промышленниковъ.

Разумѣется, красота машины не зависитъ отъ роскоши исполненія, излишнихъ украшеній или безполезной траты ручной работы; здѣсь важна въ особенности общая гармонія, и отдѣльныя части ея должны быть скомбинированы съ точки зрѣнія наибольшаго соотвѣтствія своему назначенію.

Съ давнихъ временъ цивилизованные народы придавали большое значеніе своимъ путямъ сообщенія; когда начали строить желѣзныя дороги, архитектура переживала періодъ кризиса, что помѣшало установить принципы для возведенія этихъ новыхъ сооруженій. Долгое время пользовались крайне необдуманно тѣми грандіозными средствами, которыя были въ распоряженіи. Всѣ посѣтители выставки 1900 г. были поражены разницей въ гражданскомъ строительномъ геніи нѣмцевъ и французовъ. У первыхъ опредѣленно выступала забота объ эстетичности желѣзнодорожныхъ построекъ,—у французовъ-же можно было найти лишь признаки устарѣвшаго духа.

Въ германскомъ отдѣлѣ чувствовалась мощь народа, вполнѣ сознающаго свою силу, испытывающаго удовольствіе въ ея подтвержденіи, понимающаго цѣнность для будущаго громадныхъ общественныхъ сооруженій, которыя онъ сумѣлъ довести до конца.

Чувствовалось, что за этими сооруженіями стоятъ люди, способные итти впередъ.

Наконецъ, всѣ современные писатели доказываютъ, что жилище есть какъ-бы часть насъ самихъ и что всякое улучшеніе его имѣетъ большое вліяніе на наши идеи и нравы. Вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ со стороны архитекторовъ дѣлаются большія усилія придать внутренней части жилища болѣе комфортабельности, а внѣшней—менѣе однообразія. Мы видимъ здѣсь проявленіе необходимости отмѣтить цѣнность человѣческой личности; дикарь ее выражаетъ украшеніями, которыя онъ навѣшиваетъ на себя; цивилизованный же человѣкъ болѣе привязанъ къ жилищу, чѣмъ къ одеждѣ; его роскошь также болѣе разумна и способна къ болѣе высокому художественному выраженію.

VI.

Разъ положеніе вещей дѣйствительно таково, какимъ я его изложилъ, и разъ искусство все болѣе и болѣе проникаетъ во всѣ слои общества, занятаго трудомъ, то естественно, что измѣнился и способъ оцѣнки художественныхъ произведеній; съ каждымъ днемъ для людей размышляющихъ становится все болѣе очевиднымъ, что сужденія объ этомъ принадлежитъ людямъ, которые могутъ понимать произведеніе и его духовную сторону: естественными судьями являются люди одинаковаго ремесла или сходныхъ ремеслъ. Во всѣ времена художники жаловались на необходимость работать для некомпетентныхъ судей. Я думаю, что для полнаго пониманія средневѣковой архитектуры необходимо предположить, что современники придавали мало значенія той геніальности, которую впослѣдствіи Віоле-ле Дюкъ открылъ въ сооруженіяхъ соборовъ; многочисленность скульптуры и всевозможныя украшенія были единственно доступными пониманію людей, для которыхъ возводились эти памятники.

Въ настоящее время все чаще повторяютъ, что художникъ долженъ прежде всего заботиться о матеріалѣ, который онъ употребляетъ, о примѣненіи, которое найдетъ его произведеніе и прежде всего онъ долженъ достигнуть хорошаго практическаго результата, если онъ хочетъ, чтобы заинтересовались его работой; но какимъ образомъ простые любители могутъ быть хорошими судьями въ оцѣнкѣ этой внутренней стороны и тѣхъ глубокихъ комбинацій, подъ которыми скрывается духъ изобрѣтателя? Тѣ принципы, которые господствуютъ теперь, требуютъ, чтобы работа производилась такъ, чтобы ее могли оцѣнить лишь товарищи по ремеслу. Люди, чуждые практики искусства, въ свою очередь могутъ оцѣнивать произведеніе, обсуждая мнѣнія, высказанныя профессіоналами и пользуясь въ этомъ случаѣ аналогіями, существующими между всѣми проявленіями изобрѣтательнаго ума.

Оцѣнка произведеній искусства становится все болѣе и болѣе дѣломъ разсужденія; вопреки утвержденіямъ Толстого, профессіональная критика пріобрѣтаетъ большое значеніе и оправдываетъ свое значеніе тѣмъ количествомъ разума, которое она вводитъ въ свою оцѣнку. Эстетика становится всѣ болѣе и болѣе интелектуальной, и это заключеніе вполнѣ согласуется съ высказанными мною здѣсь принципами, касающимися природы современнаго искусства, которое становится проявленіемъ духа въ работѣ.

Первымъ слѣдствіемъ такъ понятаго искусства, является прогрессъ индивидуализма: художники были иногда преувеличенно и эгоистично субъективны; это уже было каррикатурой на чувство, которое можетъ быть превосходно само по себѣ, но отсутствуетъ у большинства. Въ академическія времена можно было думать, что цѣль искусства заключается въ подражаніи прекрасному и что принципомъ его является повиновеніе общимъ правиламъ; но въ настоящее время, эти ошибочныя мнѣнія оставлены всѣми; если и продолжаютъ изучать лучшія произведенія античнаго искусства, то уже не съ цѣлью имъ подражать,

но, напротивъ, съ цѣлью выработать болѣе сильную индивидуальность и сдѣлать болѣе дѣйствительнымъ вдохновеніе, которое возникаетъ въ глубинѣ самого существа. Художникъ является таковымъ лишь въ той мѣрѣ, въ которой онъ чувствуетъ энергію своей духовной независимости; если всѣ люди станутъ работниками и будутъ работать художественно, то можно надѣяться, что эстетическое воспитаніе, которое будетъ имъ дано, послужитъ къ развитію въ мірѣ индивидуальности, а это весьма желательно.

Я знаю, что многія лица пріобрѣтаютъ въ настоящее время репутацію моралистовъ, возвѣщая *опасность индивидуализма;* признаюсь, что я не вижу этой опасности, и мнѣ даже кажется, что она провозглашается лишь ловкими людьми, которые умѣютъ воспользоваться однимъ изъ самыхъ скверныхъ недостатковъ нашей природы: мы любимъ, чтобы считали порокомъ тѣ трудно пріобрѣтаемые добродѣтели, которыхъ мы не имѣемъ и не желаемъ имѣть. Въ настоящее время въ человѣчествѣ господствуетъ идея „рабства“ и люди, не обладающіе достаточнымъ количествомъ силъ, чтобы быть свободными, любятъ, чтобы имъ говорили, что любовь къ свободѣ есть порокъ.

Прежнее классическое образованіе породило нѣкогда весьма сильное индивидуалистическое теченіе въ тѣхъ тѣсныхъ кругахъ, которые имъ пользовались; бывшіе ученики коллежей сохранили живой интересъ къ художественной литературѣ, который поддерживался чтеніемъ латинскихъ авторовъ, продолжавшихъ ихъ восхищать [1]); они не знали болѣе пріятнаго времяпрепровожденія, какъ чтеніе избранной литературы. Никто, кажется, не сомнѣвается, что такое воспитаніе имѣло громадное вліяніе на образованіе умовъ нашихъ отцовъ и поддерживало въ нихъ святой энту-

[1]) Удивительно, что Брюнетьеръ, указавшій въ своей брошюрѣ „l'Education et l'instruction“ художественную сторону латинской культуры, считалъ своимъ долгомъ утверждать впослѣдствіи въ одномъ изъ сообщеній относительно латинскаго генія, что эта культура возстаетъ противъ индивидуализма потому, что она развиваетъ національную идею.

зіазмъ къ свободѣ. Въ настоящее время изученіе классиковъ упало очень низко, и наши послѣшкольныя занятія такъ далеки отъ занятій нашихъ отцовъ, что поддерживать индивидуалистическій духъ этимъ путемъ нѣтъ болѣе возможности; но опираясь на опытъ, возможно надѣяться, что всякое художественное воспитаніе работниковъ можетъ развить этотъ духъ.

Другимъ слѣдствіемъ этого воспитанія является сообщеніе всѣмъ людямъ пониманія, что экономическія отношенія не сводимы точно на одни количественныя, что жизнь не подчиняется математическимъ выкладкамъ и что законъ наименьшихъ расходовъ силъ не управляетъ міромъ непреклонно. Это чрезвычайно важно для правильнаго пониманія соціальныхъ явленій; во всѣхъ обстоятельствахъ есть качества, которыя должны приниматься въ расчетъ и которыя вліяютъ на наши сужденія. Можно сказать, что общество въ каждую эпоху устанавливаетъ градацію достоинствъ, и что люди постоянно приносятъ необходимыя жертвы для того, чтобы ихъ труды заняли положеніе, которое имъ принадлежитъ въ этой градаціи.

Можетъ случиться, что народъ размѣняетъ свое искусство на мелочи, на предметы, недостойные вниманія серьезныхъ людей, но не надо обвинять въ этомъ искусство; вѣдь заблужденіе исходитъ изъ тѣхъ же источниковъ, которыми питаются всѣ понятія жизни. Въ обществѣ, работающемъ надъ развитіемъ промышленности и надъ развитіемъ полнаго пониманія окружающаго міра, искусство должно быть распредѣлено, сообразно особой градаціи, такъ чтобы было очевидно то, что въ особенности должно быть принято во вниманіе духомъ народа. Искусство должно быть украшеніемъ, которое послужитъ указателемъ важности тщательнаго, сознательнаго и умѣлаго исполненія; искусство сдѣлается въ нѣкоторомъ родѣ средствомъ, при помощи котораго взорамъ работниковъ станетъ яснымъ проникновеніе интелектуальности въ ручной трудъ.

Послѣдствія такого проявленія художественности

велики: человѣкъ перестаетъ смотрѣть на законъ труда, какъ на законъ рабства и униженія. Мы никогда не освободимся отъ необходимости переносить усталость при производствѣ, никогда производство не станетъ спортомъ, какъ думали утописты въ началѣ прошлаго столѣтія, никогда трудъ не уменьшится, какъ полагаютъ еще и теперь многіе соціалисты. Прудонъ правильно понималъ основной законъ нашей природы, когда утверждалъ, что трудъ будетъ возрастать. Зачѣмъ же намъ возмущаться противъ неизбѣжной необходимости?

Но мы не должны противопоставлять только простую покорность; искусство даетъ намъ средство облагородить трудъ, который древніе считали рабскимъ занятіемъ, найти горделивое удовольствіе въ преодолѣніи трудностей и чувствовать себя свободными, выполняя свой долгъ. Въ то же время работа, выполненная съ художественнымъ чувствомъ, становится не только болѣе совершенной, но также и болѣе продуктивной; всѣ современные экономисты по опыту знаютъ, насколько существенно возбудить въ работникѣ любовь къ своей работѣ.

Окруженное обаяніемъ искусства, обученіе ремеслу теряетъ свой отталкивающій характеръ и представляется средствомъ объединенія культурной работы разума съ упражненіемъ къ пріобрѣтенію профессіональнаго навыка.

Я всегда думаю и убѣждаюсь все болѣе и болѣе, что методы абстрактнаго обученія во время научныхъ занятій должны исчезнуть и должны быть замѣнены другими разнообразными методами, приспособленными къ различнымъ ремесламъ. Для успѣха этой системы необходимо, чтобы ученикъ находилъ исполненіе своей профессіи не менѣе достойнымъ, чѣмъ науку, которой его обучаютъ, и для этого его работа должна ему казаться какъ бы облеченной эстетическимъ очарованіемъ. Что это возможно, никто не станетъ оспаривать.

Такимъ образомъ, мнѣ кажется, что искусство имѣетъ высокую миссію—облагородить ручной трудъ

и уравнять его съ трудомъ научнымъ. Выставляемые моралистами, какъ, напр., Толстымъ, упреки противъ искусства насъ болѣе не остановятъ, потому что они относятся совсѣмъ къ другому, нежели къ искусству народа труженниковъ. Художественное воспитаніе, вмѣсто того, чтобы быть предназначеннымъ для наслажденія праздныхъ людей, становится для насъ основою промышленнаго производства. Къ нему мы обратимся, чтобы заставить полюбить трудъ, чтобы заставить человѣка понять величіе его назначенія и чтобы упрочить матеріальный прогрессъ, безъ котораго невозможно, безъ сомнѣнія, осуществленіе въ настоящее время какого-либо прочнаго моральнаго прогресса.