

1896

РУССКОЕ БОГАТСТВО

1891

МАРТЪ.

Пров. 50



№ 3.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типо-литографія Мвоника и Римана. Бассейная ул., № 48.

1891.

СОДЕРЖАНИЕ III КНИГИ.

Беллетристика:

	СТР.
ГРАФЪ АВГУСТЪ. Романъ. Александра Маньковского (съ польскаго)	3
ПѢСНЯ. Стихотвореніе С. Дрожжина	26
РУИНА. Повѣсть. Юліи Безродной (окончаніе)	27

Научный отдѣлъ:

IV СЪѢЗДЪ РУССКИХЪ ВРАЧЕЙ ВЪ ПАМЯТЬ Н. И. ПИРОГОВА. Т. Шабадъ (окончаніе).		79
СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА. Г. Тарда		113
ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ОСНОВЫ И ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНАГО ОБРАЗОВАНІЯ. Василія Гутора		129
НОВЫЯ ИЗСЛѢДОВАНІЯ О НЕПРЕРЫВНОСТИ ПЛАЗМЫ ВЪ РАСТЕНІЯХЪ. М. Энгельгардтъ		192
НАУЧНЫЕ РЕФЕРАТЫ:		
Задачи русской медицины въ прошломъ, настоящемъ и будущемъ А. С. Таубера.		196
Наслѣдственность и ея законы. Д-ра Оршанскаго		198
Нравственность душевно-больныхъ. Д-ра В. Ф. Чижа		201
Новыя данныя о распредѣленіи половъ въ различныхъ странахъ земного шара Проф. Ю. Э. Янсона		204
Гипнотизмъ какъ терапевтическое средство. Д-ра А. А. Токарскаго.		208
ОПЫТЫ О НАРОДНОМЪ ПРАВИТЕЛЬСТВѢ. Сочиненіе Генри Мэна. (листь 2) въ концѣ книги.		
ПРОИСХОЖДЕНІЕ МІРА. Сочиненіе Н. Гауе (листь 12) въ концѣ книги.		
ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТІЕ ЧУВСТВА ПРИРОДЫ. Сочиненіе Альфреда Бизе . (листы 18 и 19) въ концѣ книги.		

Критика и хроника.

ХРОНИКА ИНОСТРАННОЙ ЖИЗНИ. Рабочее движеніе въ Англіи. М. В—ичъ.	94
ВНУТРЕННЯЯ ХРОНИКА. По поводу десятилѣтія благополучнаго царствованія Александра III.—Отличительная черта нашего времени.—Взглядъ назадъ.—От-	

(См. на слѣд. стр. обложки).

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА.

Г. Тарда ¹⁾.

Существуют, такъ называемыя, прекрасныя искусства, и искусства непрекрасныя, какъ напр., политика, которую, по крайней мѣрѣ, считаетъ таковой большинство политиковъ. Значитъ, это слово имѣетъ два смысла. Въ своемъ широкомъ смыслѣ оно обозначаетъ все упражненіе человѣческаго воображенія и остроумія, человѣческихъ изобрѣтеній, принимающихъ тысячи формъ. Въ этомъ смыслѣ, въ самомъ дѣлѣ, все—есть искусство: грамматики и лексиконы, вѣрованія и обычаи, даже научныя теоріи и методы, даже обряды и формы юридическія, механизмы управленія и промышленность... Нѣтъ ни одного промышленнаго продукта, орудія, машины, которое при своемъ происхожденіи не было-бы дѣломъ искусства въ этомъ широкомъ смыслѣ слова. Но среди всехъ этихъ продуктовъ искусства, есть такіе, которые мы называемъ артистическими, художественными или, вообще, искусствомъ, въ иномъ смыслѣ слова, который и слѣдуетъ выяснять прежде всего. Съ того момента, какъ образовавшееся общество, обладаетъ ради удовлетворенія своихъ насущныхъ нуждъ,—т. е., имѣющихъ источники почти въ самой природѣ—тѣми средствами дѣйствія, которыя называются его промышленностью, оно обладаетъ также, для удовлетворенія своихъ потребностей,

¹⁾ Нужно-ли говорить нашимъ читателямъ о выдающемся современномъ французскомъ мыслителѣ, Тардѣ? Мы не разъ писали о немъ и давали въ переводѣ выдержки изъ его замѣчательныхъ социологическихъ изслѣдованій (см. напр., въ прошломъ году: «Соціальное значеніе подражанія»). Его философія подробно изложена на русскомъ языкѣ профессоромъ А. А. Козловымъ.

называемых эстетическими, — тѣми средствами удовольствія, — въ высшей степени общественнаго, — которыя принадлежатъ къ спеціальному типу драгоценныхъ или прекрасныхъ вещей, какъ, напр., оружіе, украшенное высѣчками, памятники, музыкальные инструменты, поэзія и т. п. Но что-же отличаетъ отъ другихъ эти высшія потребности?

Если-бы мы разсматривали искусство только лишь передовыхъ эпохъ, мы, можетъ быть, сказали-бы, что оно удовлетворяло потребности изобрѣтательнаго выраженія, или выразительной изобрѣтательности. Дѣйствительно, искусство этихъ эпохъ, кажется, прежде всего служащимъ или выраженію, или изобрѣтательности или обоимъ вмѣстѣ, а между двумя этими признаками, второй признакъ является болѣе существеннымъ. Арабское искусство, которому воспрещались, въ силу религіозныхъ мнѣній, изображенія живыхъ существъ, — не выразительно; оно только подражаетъ самому себѣ; но въ то-же время, оно изобрѣтательно въ смыслѣ способовъ комбинаціи этихъ подражаній. Музыка, которая является выраженіемъ смутнымъ, хотя и сильнымъ, но которая при этомъ много изобрѣтаетъ, — выше скульптуры, изобрѣтающей мало, но выражающей точно и сильно. Затѣмъ, поэзія, объединяющая два этихъ качества, представляетъ собою высочайшее искусство. Однако, даже во времена, когда накопившіяся изобрѣтенія всевозможнаго рода развили безмѣрно новую потребность, потребность изобрѣтенія ради изобрѣтенія, и когда многочисленные изобрѣтенія заставили народиться еще иную потребность, — потребность открытія ради открытія, — для произведенія искусства никогда не было достаточнымъ удовлетворять только этимъ двумъ стремленіямъ, чтобы считаться прекраснымъ, — не было достаточнымъ того, что оно являлось или оригинальнымъ и прихотливымъ, или обучающимъ и документальнымъ.¹⁾ Что касается болѣе древнихъ эпохъ, то, конечно, статуя или поэзія цѣнились вовсе не за свою новизну или даже правдивость, не за свою изобрѣтательную или псевдо-научную сторону. Сколько существуетъ народовъ, у которыхъ извѣстна въ качествѣ искусства только эпопея и архитектура, и которые въ теченіе вѣковъ повторяли безъ

¹⁾ Вѣроятно, намекъ на теперешній французскій реализмъ съ его «документами» или «протоколами».

измѣненія, тѣ-же традиціонныя пѣсни, тѣ-же формы храмовъ, дворцовъ, могильныхъ памятниковъ, производящія впечатлѣнія, хотя и не выразительныя, и считавшіяся прекрасными именно потому, что они вовсе не изумляли! Пять или шесть тысячъ лѣтъ Египетъ дѣлалъ и вновь возводилъ, съ неизсякаемой любовью, свои пирамиды, свои массивные храмы, свои обелиски. Халдеи были не менѣе его вѣрны мотивамъ своихъ украшеній, своимъ ступенямъ, лвамъ и т. п., Китай своимъ приподнятымъ крышамъ, напоминающимъ палатки, въ которыхъ, быть можетъ, отпечаталось пастушеское происхожденіе его народа. Даже Греція, несмотря на свою любовь къ новизнѣ, свойственную ей болѣе всѣхъ другихъ исчезнувшихъ націй, дѣлала только то, что копировала себя сто разъ, лишь немного варьируя, а съ болѣе отдаленной эпохи (около XIII вѣка передъ Р. Хр.), въ которую лучи восточнаго искусства только что коснулись ея, и до V вѣка, когда пробудился ея геній, не протекло-ли пятисотъ лѣтъ, прошедшихъ для нея въ повтореніи Востока? Вотъ вамъ факты для сужденія о значеніи изобрѣтательности. Но скажутъ: за то вырабатывалось выраженіе? Да, часто; но никогда не ради его самого. Былъ-ли выразителемъ египетскій скульпторъ или живописецъ? Нѣтъ, онъ скорѣе былъ повѣствователь. Когда онъ представлялъ въ процессіи прямолинейные профили, вдоль своихъ барельефовъ, сопровождая и дополняя ихъ своими іероглифами, гдѣ сообщалъ легенды о богахъ или побѣдахъ царей, онъ желалъ менѣе выразить и заставить понять нарисованную или изваянную особу, чѣмъ заставить понять себя при помощи этой особы; и прежде всего, ему было важно этимъ путемъ запечатлѣть въ душѣ зрителя благоговѣніе къ королю или обожаніе къ богу, укрѣпить до высшей степени это общественное чувство своего времени, эту мораль, какъ начало единенія и національной силы. Правда, статуи древней монархіи были изображеніемъ живыхъ, какъ портреты; но значить-ли это, что скульпторъ былъ реалистомъ? Никонимъ образомъ. Его кажущійся реализмъ управлялся той глубоко религіозной цѣлью, а стало быть, и соціальной, которую онъ преслѣдовалъ. Бальзамировщикъ, дѣлавшій муміи изъ умершихъ, чтобы сдѣлать ихъ способными къ будущему воскрешенію, не могъ вполне успокоить египтянина: набальзамированный трупъ могъ быть разрушенъ; въ предвидѣніи этой жестокой случайности, поручали скульптору сдѣлать неразрушимое факсимиле, эквивалентное

*

тѣло изъ гранита или діорита, факсимиле самое крѣпкое и самое похожее, насколько это было для него возможно. Отсюда-то на всѣхъ остаткахъ именно самага древняго искусства является этотъ индивидуальный (портретный) отпечатокъ, поражающій нашихъ современныхъ художниковъ, но при этомъ они напрасно стали-бы радоваться, видя въ этомъ доказательство, что талантъ индивидуализированія не есть послѣдняя ступень прогресса. Выразить индивидуумъ, не ради удовольствія, отъ того, что заставишь восхищаться этимъ выраженіемъ, долженствующимъ остаться навѣки спрятаннымъ въ глубинѣ могилы, но ради того, чтобы гарантировать человека отъ страха уничтоженія для потомства, чтобы уладить его сердце глубокой увѣренностью, давъ ему обезпеченіе въ достиженіи сверхъестественнаго блаженства, къ которому возвратится все, и чтобы, посредствомъ этого схожденія всѣхъ въ «воображаемомъ», согласовать между собою всѣ чаянія дѣтей Нила: такова была миссія древняго скульптора, населившего такое множество некрополей (городовъ мертвыхъ). Какъ-бы она не казалась мизернѣе миссіи тѣхъ рѣзчиковъ, которые вырѣзали царскіе и божественные барельефы, она, тѣмъ не менѣе, была благородна: они не менѣе вторыхъ служили величественной гармоніи этого народа, сидячаго и счастливаго, какъ и его колоссы.—Тѣмъ болѣе, никто не станетъ отрицать,—а напоминать объ этомъ даже банально,—что искусство въ лучшую эпоху Греціи и въ средніе вѣка на Востокѣ, носило тотъ-же принципъ общественнаго согласованія: подумайте о грекахъ, собиравшихся для того, чтобы послушать трагедію Софокла и пѣсню Гомера, или о французакъ XII в., сходявшихся въ готическій соборъ, который мгновенно успокаивалъ ихъ и настраивалъ своимъ церковнымъ пѣніемъ, своими росписными стеклами, волшебствомъ, своими райскими обѣтованіями, спѣтыми, пзваянными, эмальированными или нарисованными, въ теченіе божественнаго перемирія! Даже аѳинскій скульпторъ, дѣлавшій статую побѣдителя-атлета, даже лирическій поэтъ, старавшійся обезсмертить имя второстепеннаго триумфатора, всѣ они дѣлали патріотическое дѣло, укрѣпляя національный вкусъ къ тѣмъ традиціоннымъ гимнастическимъ упражненіямъ, которыя были способны поддерживать здоровье и радость, дисциплину и крѣпость воинскую этой удивительной расы, удерживая ее на склонѣ азіатскаго размятченія.

Стало быть, во всѣхъ этихъ примѣрахъ, даваемыхъ тѣми

обществами, которыя имѣли собственное свое искусство, оно является намъ, какъ элементъ, дѣйствующій совмѣстно съ обязанностью и указывающій на тотъ-же полюсъ или даже болѣе: этика проявляется лишь, какъ высшая эстетика, какъ искусство прекраснаго и достохвальнаго поведенія. Свойство искусства, какъ и морали,—стремиться къ открытію и вѣрить въ открытіе божественной цѣли жизни, великой цѣли, достойной пожертвованія личностью. Когда искусство представляется раздѣленнымъ съ моралью, когда оно является агентомъ не гармоніи, но соціального разложенія, это—признакъ, что оно пришло извнѣ, или изъ чужихъ странъ, какъ въ Римѣ при Сципіонахъ, какъ въ Тирѣ, Сидонѣ и во всѣхъ Финикійскихъ городахъ и какъ было, по правдѣ говоря, у большинства народовъ, которые допускали у себя пассивно посѣвы продуктовъ чуждаго искусства, не перерождая его въ новое искусство, или-же это случалось въ пережитыхъ мертвыхъ цивилизаціяхъ, какъ во Франціи, въ Эпоху Возрожденія. Въ этихъ случаяхъ искусство неморально и дѣйствуетъ разлагающимъ образомъ, потому что оно несетъ въ себѣ свои собственные цѣли, свои спеціальныя стремленія, которыя, хотя и были коллективными и патріотическими въ мѣстахъ своего рожденія, и которымъ оно соотвѣтствовало тамъ завѣдомо или невѣдомо для себя, но которыя, въ его новой средѣ, сдѣлавшись индивидуальной аномаліей, оказываются здѣсь въ столкновеніи съ обычнымъ и традиціоннымъ, руководящимъ полюсомъ сердець, сбиваемыхъ этимъ искусствомъ съ истинной дороги. Какая цѣль жизни была у гуманистовъ XV и XVI вѣковъ, остававшихся христіанами, подъ оболочкой своего язычества? Они ничего не знали точно ¹⁾).

¹⁾ Среди нихъ царилъ также испорченность нравовъ и безрелигіозность (а это для того времени — очень важно), заслужившая имъ въ XVI вѣкѣ глубокое презрѣніе, послѣ того сіянія, какое ихъ окружало ранѣе. «Старикъ, — говоритъ Буркгардтъ, — повредили свою нравственность, не сообщивъ ее другимъ; даже въ области религіозной, античный міръ дѣйствовалъ на нихъ особенно своимъ скептицизмомъ и отрицаніемъ, потому что не могло быть серьезнымъ вопросомъ — принятіе чужого политеизма». Изъ этого примѣра очевидно крайне капитальное историческое наблюденіе, что историческая борьба идей, являющаяся причиной, отклоняющей сердца отъ ихъ настоящаго пути, состоитъ не въ борьбѣ двухъ ученій, двухъ утвержденій (напр. единобожія и древняго многобожія. Ред.), а въ новомъ отрицаніи, противопоставляемомъ древнему утвержденію.

Сегодня они думали только о томъ, чтобы прославлять небо, а завтра только о томъ, чтобы стяжать себѣ поэтическую славу, и попеременно душѣ ихъ представлялись вершиной счастья то входъ въ рай, то триумфальное вступленіе въ Капитолій. Въ этомъ столкновеніи руководящихъ полюсовъ къ чему обыкновенно приходило дѣло? Искусство, съ извращеннымъ компасомъ, какъ и самое поведеніе, ограничивалось тѣмъ, чтобы нравиться, а исканіе наслажденія стало его единственнымъ предметомъ; но даже и здѣсь, пробивалась на свѣтъ его миротворческая способность, и даже въ лицѣ потрясателя тогдашняго строя жизни сказывался организаторъ будущаго порядка, болѣе широкаго и болѣе могучаго. Въ самомъ дѣлѣ, то удовольствіе, желаніе котораго художникъ возбуждалъ и дѣлалъ общимъ, было удовольствіемъ любви и симпатіи, — удовольствіемъ безпрестаннаго расширенія круга своей симпатіи или своей любви, это было удовольствіе въ высшей стѣпени общественное, которое удваивается отъ раздѣленія его съ другими, какъ слушаніе пьесы или вызывающей одобреніе музыки, чтеніе знаменитаго поэта, и т. п. Очевидно, что существуетъ логическое разстройство въ состояніи общества, когда мораль презираетъ искусство, или искусство удаляетъ отъ себя мораль. Это разстройство иногда происходитъ оттого, что одно опережаетъ другое. Возможно, въ самомъ дѣлѣ (и не это-ли происходитъ въ нашу эпоху?), что мораль продолжаетъ опираться на устарѣвшія начала, тогда какъ искусство, предупреждая грядущее, уже обращается инстинктивно къ нѣкоторымъ болѣе широкимъ или глубокимъ концепціямъ о цѣли жизни, которыя послужатъ основаніями морали будущаго. — Но во всѣ времена, дѣйствительно логическія, искусство было лишь переводчикомъ и иллюстраторомъ (*enlumineur*) морали: Святость въ средніе вѣка была одновременно и красотой и верховной моралью. Не придемъ-ли и мы къ какому-либо подобному-же высокому согласованію?

II.

Въ предъидущемъ изложеніи, я, какъ вы видите, впередъ рѣшилъ, что искусство есть средство для достиженія цѣли и что сужденіе эстетической оцѣнки есть, въ глубинѣ, сужденіе о цѣлесообразной пригодности (*convenance téléologique*).

Но если повѣрить утонченнымъ эстетикамъ, которые намѣчали метафизику этого вопроса, то искусство не имѣетъ иной цѣли, кромѣ самого себя. Говоря иначе, статуя, картина, монументъ, поскольку они являются произведеніями искусства, не имѣютъ цѣли (понятно, не какъ мебель или домъ). Если-бы было такъ, то оцѣнка знатоками или публикой большей или меньшей красоты артистическаго произведенія была-бы совершенно произвольна, такъ какъ для нея было-бы невозможно отыскать иного основанія, кромѣ степени интенсивности или общности той потребности, которой удовлетворяетъ это произведеніе, а также степени силы или точности этого удовлетворенія. На самомъ-же дѣлѣ, если мы бросимъ сравнительный взглядъ на искусство различныхъ прежнихъ эпохъ, вмѣсто того, чтобы ограничиваться изученіемъ одной только нашей, въ которой потребность, удовлетворяемая искусствомъ, такъ обща и такъ глубока, что никто уже не имѣетъ о ней яснаго сознанія,—то мы замѣтимъ безъ особыхъ усилій, что произведеніе искусства имѣло историческія цѣли, лежація, по справедливости, внѣ его самого, и при томъ цѣли, измѣнявшіяся отъ времени до времени. Если не обращать вниманія на различія этихъ послѣдовательныхъ и разныхъ цѣлей, преслѣдовавшихся артистами, цѣлей, всегда плохо распознаваемыхъ современниками, то мы не будемъ имѣть никакого пониманія о развитіи какого-либо искусства и о послѣдовательности его фазисовъ,—этой загадки, разрѣшенія которой напрасно было-бы искать въ такъ-называемомъ законѣ артистической эволюціи. Когда потребность, развившись чрезвычайно, благодаря тѣмъ самымъ причинамъ, которыя давали ей удовлетвореніе, сдѣлалась очень интенсивной и распространенной въ нѣдрахъ народа и въ какомъ-либо поколѣніи этого народа, то она безсознательно возлагается какъ обязанность на архитекторовъ, на живописцевъ, поэтовъ, музыкантовъ. Въ эпоху теократическую или еще дѣйствительно религіозную, въ виду того, что обиліе мифовъ и легендъ тутъ развиваетъ страсть къ чудесному, художники ваяютъ, поютъ, строятъ для назиданія вѣрующихъ. Позднѣе, когда вѣра уменьшается, хотя еще и жива, и благодаря смѣси существующаго порядка съ нарождающейся свободой, она уступаетъ отчасти мѣсто вкусу къ пропорціямъ во всѣхъ вещахъ; когда, послѣ ряда національныхъ побѣдъ и обстоятельствъ, возбудившихъ восхищеніе, сдѣлалось господствующей потребностью восхищаться, прославлять

свой городъ или своихъ великихъ людей больше, чѣмъ молиться богамъ, то начался классическій періодъ, въ которомъ, отвѣчая этому чувству, предметы искусства, аристократическаго или монархическаго, блистали благородствомъ и величіемъ. Таковы произведенія временъ Рамезеса, Оидія, Августа, Людовика XIV. Затѣмъ, привычки къ благосостоянію и взаимной симпатіи, къ эклектизму и либерализму, порожденные продолжительнымъ миромъ, торговыми сношеніями и соприкосновеніемъ различныхъ цивилизацій, развили особенно жажду удовольствія и эмоціи общительности, тогда, неизбѣжно, и произведенія искусства стали сладострастны, возбуждательны, пріятны; это и случилось во Франціи XVIII в., въ Греціи во время Лизиппа и Эврипида и даже во время Праксителя. Наконецъ, когда, напр., въ нашу современную эпоху чрезвычайно быстрые успѣхи наукъ среди другихъ вѣтвей соціального дерева сдѣлали крайне острою и общую потребность понимать, поучать и научиться, появилась неизбѣжно школа искусства (я подразумѣваю реализмъ или натурализмъ), свободная помощница или свободный застрѣльщикъ науки, состоящая въ маленькихъ открытіяхъ маленькихъ фактовъ, впрочемъ, совершенно незначительныхъ но, тѣмъ не менѣе, составляющихъ наслажденіе для любопытныхъ.

Почему египетская скульптура, весьма реалистичная и индивидуалистическая по своему исполненію, — при древнихъ цѣляхъ, — вопреки всѣмъ формуламъ эволюціи, какъ заявленнымъ открыто, такъ и втихомолку, — сдѣлалась, постепенно идеалистической и условной? Было-ли это паденіемъ, ослабленіемъ силы выраженія? Нѣтъ, такъ какъ оиванскіе колоссы, исторіографическіе и тщеславные барельефы Луксора и Карнака, наполнены не меньше первыхъ произведеній искусства чаяніями артистовъ этой эпохи, которые были также — прославителями и оффиціальными повѣствователями прежде всего; они даютъ не меньше идею могущества и величія фараоновъ, которая ихъ волновала, чѣмъ статуи первыхъ некрополей удовлетворяли сверхъестественному или религіозному желанію своихъ авторовъ. Это замѣчаніе заслуживало-бы даже универсальнаго обобщенія; и извѣстно, что какое-либо искусство, послѣ извѣстнаго времени обученія, искусство зрѣлое и образовавшееся, — подобно тому какъ и установившійся видъ животнаго царства, — представляетъ всегда средство, совершенно приспособленное къ цѣли. Но цѣли-то эти, повторяю, измѣ-

нялись. По мѣрѣ того, какъ, подобно Нилу послѣ наводненія, понижалась вѣра египтянъ въ такую грубую концепцію, какъ концепція ихъ о томъ, что ихъ предки были сдѣланы изъ ихъ боговъ съ человѣческой головой на корпусѣ звѣря, или съ звѣриной головой на человѣческомъ тѣлѣ, могущество Озириса, Хора, Аммона — становилось все меньше и меньше, а могущество фараоновъ все больше и больше становилось провиденціальнымъ источникомъ благодати, къ которому обращались народныя надежды; отсюда явилась новая оріентировка искусства, которое изъ религіознаго сдѣлалось монархическимъ. А по мѣрѣ того, какъ стали ослабляться грубыя первичныя вѣрованія относительно мѣстопробыванія мертвыхъ и ихъ замогильной жизни, первоначальная цѣль искусства, — увѣковѣченіе личности въ виду будущей жизни, — изгладилась передъ новой цѣлью, когда-то второстепенной, а теперь ставшей главной, — увѣковѣчить для живущихъ повѣствованія и воспоминанія о дѣйствіяхъ умершихъ, объ ихъ подвигахъ, если дѣло шло о большихъ особахъ. Но здѣсь заставляетъ себя чувствовать совершенно частная причина, которая должна была привести скульптуру къ усвоенію болѣе отвлеченнаго характера, въ которомъ больше подчеркнуть типъ, въ ущербъ индивидуальнымъ подробностямъ. Это упрощеніе, по мнѣнію Perrot, было вызвано продолжительнымъ и упорнымъ вліяніемъ іероглифическаго письма на искусство живописца. Обыкновеніе, заставлявшее употреблять для обозначенія словъ разные виды рисунковъ, привело къ тому, что въ рисункахъ стали видѣть настоящіе виды словъ, и прежде всего идеографическіе знаки, говорящіе болѣе уму, чѣмъ чувству, болѣе ясные, чѣмъ красивые или, скорѣе, такіе, въ которыхъ самая цѣнная красота, — помимо гиперболическаго величія апофеоза, — состояла въ ихъ наиболѣе очевидной ясности. Отсюда произошли условности, отъ которыхъ египетскій рисунокъ никогда не свободенъ, и отъ котораго онъ никогда не стремился освободиться. Нельзя увѣрить знатока, что артисты настолько тонкіе, что рисовали всѣмъ извѣстные нѣжные силуэты и воспроизводили съ несравненнымъ совершенствомъ, когда этого хотѣлось имъ, малѣйшіе нюансы чертъ, могли тысячи лѣтъ не замѣчать, что груди на ихъ рисункахъ всегда представляются en face, тогда какъ, по нашему, онѣ должны быть въ профиль, какъ сдѣланы головы и остальное тѣло. Если они допускали эту мнимую ошибку, то зная ея причину, и потому,

что они считали видъ en face болѣе способнымъ характеризовать грудь, тогда какъ видъ въ профиль болѣе способенъ дать точную идею о лицѣ ¹⁾. Они не не знали, а просто презирали перспективу, потому что имъ пришлось-бы, принявъ ее во вниманіе, откинуть свою обязанность поставить все на первый планъ, на единственный планъ, представляющій средоточіе наибольшей ясности, наибольшей различимости.

На томъ-же основаніи египетскіе художники удерживались отъ тѣней; ихъ цвѣта, часто неподражательные ²⁾ назначались просто для того, чтобы контуры выступали сильнѣе, а также для удовлетворенія южной потребности въ полихроміи (многоцвѣтности). Наконецъ, рисуя иногда голубыя или зеленныя лица, они очень хорошо знали, что ничего подобнаго не существуетъ въ природѣ; не менѣе они знали, что глаза, нарисованные ими en face на профиль, противорѣчатъ природѣ. Одинъ французскій живописецъ, которому государь заказалъ картину, представляющую большое сраженіе, ухитрился представить одновременно глазу зрителя при одномъ взглядѣ всѣ части этого огромнаго дѣйствія, и даже, до извѣстной степени, послѣдовательныя перипетіи, составлявшія его. Это условіе достойное его искусства, заставило его сгруппировать въ своей картинѣ то, что въ дѣйствительности было разъединено, и видоизмѣнить факты, чтобы приспособить ихъ къ своей бессознательной и основной задачѣ. Если предположить, что различные моменты этого сраженія воспроизведены въ извѣстномъ числѣ мгновенныхъ фотографическихъ снимковъ,—

¹⁾ Этотъ характеръ, зарождающагося искусства въ высшей степени описательный, повѣствовательный, объяснительный сказывается также въ панорамическихъ видахъ, въ которыхъ различные планы одного и того-же пейзажа или одного и того-же дѣйствія лежатъ одни надъ другими на одномъ планѣ, чтобы дать возможность видѣть ихъ отдѣльно и всѣ вмѣстѣ. Живописецъ, рисуя такимъ образомъ, думалъ о томъ, чтобы изобразить природу нисколько не больше, чѣмъ средневѣковый художникъ, рисуя обстановку мистерій, гдѣ онъ располагалъ на одной плоскости Виллелемскія ясли, пустыню бѣгства въ Египетъ, Голгофу, небо и адъ, не заблуждаясь относительно точности своей живописи. Этотъ примѣръ показываетъ намъ успѣхъ употребленія такой условности, продолжающейся до новыхъ временъ.

²⁾ То-же было на многихъ миниатюрныхъ эскизахъ, въ старыхъ рукописяхъ среднихъ вѣковъ, гдѣ иногда находятъ собакъ, окрашенныхъ въ розовый и голубой цвѣтъ. (Legou de la Marche).

картина ихъ будетъ представлять условную одновременность. Наоборотъ, ассирійскій или египетскій живописецъ, обязанный нарисовать битву, разбивалъ ее на столько особыхъ и слѣдующихъ другъ за другомъ картинъ, что получались не только послѣдовательные фазисы, но и части, частныя дѣйствія, однако одновременныя.

Этимъ живопись и рѣзба древнихъ народовъ ясно доказываетъ, что она была писаніемъ. Каждая изъ ихъ картинъ, или, лучше сказать, этихъ длинныхъ лентъ, покрытыхъ повѣствовательными эскизами, была фразой, а цѣлое имѣло назначеніе возбудить въ воображеніи зрителя все зрѣлище, но умственно, а не зрительно. Такимъ-же образомъ, Вольтеръ изобразилъ картину вѣка Людовика XIV. Но это не доказываетъ, что тутъ—не искусство, и даже—не великое искусство.

III.

Надѣюсь, что я имѣю уже право вывести еще разъ, что искусство есть важная отрасль соціальной телеологіи (цѣлесообразности), средство достигнуть соціальной цѣли; а также и то, что сущность или природа этой цѣли опредѣляется, въ каждый моментъ исторіи, сущностью или природой религіозныхъ или какихъ-либо иныхъ изобрѣтеній, господствующихъ въ то время, и которыя могли или не проявиться у народа, или проявиться у него гораздо позже или раньше и, быть можетъ, заглухнуть среди другихъ новшествъ, встрѣтившихъ предпочтеніе. Напримѣръ, религіозныя идеи древнихъ египтянъ поражаютъ своимъ грубымъ фетишизмомъ, являясь у народа, уже такъ далеко подвинувшагося въ цивилизаціи. Ничто не мѣшаетъ намъ предположить, что они могли-бы и даже должны-бы были, уже при первыхъ своихъ царяхъ, выработать менѣе грубую идею объ условіяхъ загробной жизни. Но при этой гипотезѣ, искусство, уже не принуждаемое болѣе къ точному воспроизведенію своихъ моделей и къ употребленію самыхъ прочныхъ матеріаловъ, всего болѣе непокорныхъ рѣзцу, измѣнило-бы свой характеръ. Точно также, возможно предположить, что, если-бы изобрѣтательный духъ этого народа далъ себѣ трудъ развить самъ тѣ зародыши звукового (фонетическаго) письма, которые уже содержатся въ іероглифахъ, онъ не замедлил-бы создать себѣ, задолго до финикянъ, полный алфа-

вить. Предположите это, и вы увидите, что іероглифическое письмо вышло - бы тогда - же изъ употребленія, а искусство, ускользнувъ отъ его вліянія, потеряло-бы то идеальное упорство, которое его отличаетъ.

Но такъ какъ это замѣчаніе примѣнимо къ соціальному опредѣленію всякаго рода потребностей, какъ промышленныхъ, такъ и эстетическихъ, то оно и не говоритъ еще намъ о томъ, чѣмъ - же именно специальнымъ и существеннымъ отличается эстетическая потребность. Въ виду этого, спросимъ себя: почему потребности, состоящія просто и безъ примѣся въ томъ, чтобы укрыть себя отъ непогоды, или одѣться, или питаться, даютъ произведенія, хотя и удовлетворяющія этой цѣли, но не удостоиваемыя имени художественныхъ произведеній. Можно, прежде всего, сказать, съ нѣкоторой долей справедливости, что въ основѣ различія между промышленностью и искусствомъ лежитъ различіе между страданіемъ и удовольствіемъ. Предметъ сфабрикованный, если онъ удовлетворяетъ потребности устранять страданіе или боль, есть вещь промышленная; но если онъ даетъ наслажденіе, онъ является предметомъ роскоши, которая есть видъ искусства. Домъ, безъ малѣйшихъ признаковъ роскоши, служитъ только для того, чтобы защищать насъ отъ холода и дождя; если-же онъ роскошенъ, онъ даетъ намъ удовольствіе комфорта или тщеславія. Подобно этому, и правительства, если они просто и исключительно ограничиваются защитой насъ отъ воровъ и убійцъ или отъ вѣшнихъ враговъ, будутъ относиться къ области индустрій, какъ и всякая другая промышленная дѣятельность; но если они берутся дать намъ славу, національную гордость, игры и празднества, они уже склоняются къ категоріи артистической роскоши. Однако, это объясненіе неполно, и чтобы сдѣлать его удовлетворительнымъ, достаточно прибавить, что эстетична потребность только въ такомъ удовольствіи, которое вытекаетъ изъ симпатіи, а не изъ эгоизма, удовольствіе социальное, а не индивидуальное.

Мы выразимъ нашу мысль еще полнѣе, пояснивъ, что, если прогрессъ промышленный или правительственный служитъ уменьшенію нашей беззащитности, нашихъ опасеній и снимаетъ узы съ нашего желанія, то только одно искусство даетъ крылья этимъ желаніямъ и безпрестанно увеличиваетъ сокровища нашей обезпеченности, нашихъ надеждъ. И это примѣнимо ко всевозможнымъ сферамъ: напр., въ древнихъ

религіяхъ, принесеніе жертвъ или иные подобные обряды уми-
лостивленія, если они вызывались только страхомъ и жела-
ніемъ избѣжать наказанія, могли напоминать скорѣе дѣятель-
ность практическую, но тамъ, гдѣ въ религіи дѣйствовало
мистическое воодушевленіе, стремленіе къ небу, къ невырази-
мому постиженію божества, тамъ уже являлось что-то эсте-
тическое. Искусство является не освободителемъ, оно скорѣе—
очарователь. Оно ласкаетъ и воспитываетъ, оно согрѣваетъ и
воспламеняетъ въ каждую эпоху и у каждого народа его
особую мечту или надежду: то на будущее небо, то на славу,
на наслажденіе. Оно-же одно даетъ форму и тѣло тѣмъ идеа-
ламъ, — иногда химерическимъ, — которыми живетъ народъ,
даетъ форму и плоть смутнымъ и сбивчивымъ объектамъ его
энтузіазма. Оно рисуетъ въ точныхъ и ясныхъ формахъ гря-
дущее блаженство, боговъ и полу-боговъ, легенды религіозныя,
монархическія, и т. п. Одно оно украшаетъ и облакаетъ пре-
лестью—предметъ любви и, какъ говорятъ, дѣлаетъ его без-
смертнымъ. Безъ него Египетъ не обладалъ — бы сколько-ни-
будь ясной идеей о своемъ странномъ раѣ и о своихъ богахъ,
эллины о своемъ Олимпѣ и даже о своемъ городѣ. Развѣ не
оно отпечатлѣло этотъ городъ въ своихъ слѣпкахъ и запеча-
тлѣло его въ душѣ гражданъ? Вообразите Аѳины безъ Парее-
нона; вообразите Грецію безъ Гомера.

Спенсеръ связываетъ отчасти искусство съ любовью, а
любовь съ моногаміей. Но мы, прежде всего, не видимъ, чтобы
полигамическіе народы, напр., арабы, эти первые образцы ры-
царской утонченности, были меньшими энтузіастами женской
красоты, чѣмъ ихъ моногамическіе сосѣди. Затѣмъ, искусство
содѣйствовало приданію самой любви — величія, экзальтаци,
облагороженія — гораздо больше, чѣмъ, наоборотъ, любовь слу-
жила развитію искусства. Слава боговъ и великихъ людей
(предметъ соціальный) гораздо больше женской красоты (пред-
метъ естественный) возбуждала раннее вдохновеніе искусства
и поэзіи, со временъ храмовъ и дворцовъ египтянъ, халдеевъ,
ацтековъ, и кончая дельфійской святыней и соборомъ Па-
рижской Богоматери. А псалмы Давида, а Илліада? Только
тогда, когда за неимѣніемъ собственнаго искусства, этого обо-
жателя, а въ то-же время и творца новой красоты, дѣйствительно
своей, — народъ создавалъ ее изъ чуждыхъ искусствъ, изъ эклек-
тизма, — онъ изъ нихъ-же выводилъ и сладострастную тенденцію.
И это потому, что глубокія вдохновенія чужихъ искусствъ усколь-

зали отъ него или встрѣчали въ немъ сопротивленіе, а улавливалъ онъ въ этихъ чужихъ искусствахъ то, что въ нихъ было общимъ, хотя и второстепеннымъ и частнымъ для каждого изъ нихъ, т. е., именно сладострастіе, которое одно, такимъ образомъ, и было ему въ нихъ понятно и собиралось имъ. И вотъ, быть можетъ, въ чемъ лежитъ объясненіе того чувственного пути, на который вступило ублюдочное искусство Финикіи, а также и наша современная литература. Естественныя красоты, или все менѣе и менѣе искусственныя, освобождаются долго путемъ борьбы искусствъ; приблизительно также, какъ естественныя истины, научныя, освобождаются вѣковой борьбой философій и религій. Не являются-ли намъ даже и всегда эти красоты и эти истины, называемыя естественными, сквозь цвѣтныя очки моды и обычаевъ, предвзятыхъ методовъ и предвзятыхъ теорій. Но это успокоеніе искусства на культъ наслажденія, какъ и успокоеніе мысли на чистой наукѣ, бываетъ всегда только временнымъ. И, кромѣ того, даже здѣсь, проявляется благотельное волшебство, бѣлая магія искусства. Любовь, являющаяся, конечно, началомъ индивидуальной телеологіи (цѣлесообразности), такъ какъ она сосредоточиваетъ (все время, пока длится) всѣ надежды, всѣ поступки, всѣ дѣйствія чловѣка на одной цѣли, — эта-же любовь есть въ то-же время источникъ разлада между людьми, нарушеніе, вносимое въ социальное сотрудничество. Но искусство, и даже то, которое родилось изъ любви, всегда есть причина чловѣческой гармоніи. Все, что является прекраснымъ, все, что возбуждаетъ любовь, оно воспѣваетъ, но воспѣвая это, оно само возбуждаетъ новую любовь, новую красоту; и перенося на самого себя тѣ желанія, которыя возбуждаютъ эти предметы, оно превосходно соглашаетъ различные желанія. Всѣ реальности, которыя возбуждаютъ зависть, — прекрасныя страны, которыхъ никогда не увидятъ и о которыхъ грезятъ, чудныя женщины, необладаніе которыми заставляетъ плакать, прекрасныя охоты, красивыя резиденціи, роскошныя праздники, заставляющіе вздыхать бѣдняка, историческія величія, унижающія плебея, все пишется, описывается, прославляется искусствомъ, и его картины такъ очаровательны, что хотя онѣ являются самымъ слабымъ отраженіемъ дѣйствительности, онѣ кажутся единственно дающими этой самой дѣйствительности ея *raison d'être*; результатомъ этого счастливаго созерцанія или радостнаго созданія наступаетъ покой, примиреніе. Демокра-

тическая публика загромождает наши музеи, гдѣ она любуется изображеніемъ монархій и аристократій, въ ихъ великолѣпіи, и выходитъ оттуда менѣе расположенная къ возмущенію и ненависти ¹⁾. Чистое искусство состоитъ въ томъ, что дѣлаетъ всеобщую любовь къ вещамъ, недоступнымъ приобрѣтенію, а, стало быть, ведетъ и къ соглашенію несогласимыхъ желаній. Искусство это—служеніе (культъ) и развитіе соціальной красоты. Но что-жъ такое красота? Мы называемъ прекрасной простую и плодотворную формулу и Ньютоновъ законъ тяготѣнія, или равновѣсія силъ, и открытіе, богатое послѣдствіями, изобрѣтеніе, удобное къ примѣненію, прочныя полезности, могущія получаться безгранично ²⁾.

Мы называемъ прекрасной правильную геометрическую форму, эллипсъ, сферу, даже прямую линію, или потому, что знаніе одного лишь изъ ихъ элементовъ позволяетъ намъ открыть и всѣ другіе, или потому, что она есть путь, дающій не смутную, вѣрную самой себѣ и своему развитію идею о силѣ. Мы называемъ прекрасной женскую форму, возбуждающую въ насъ вдругъ уснувшую вѣру въ возможность безмѣрнаго блаженства, т. е. безграничнаго довѣрія къ намъ самимъ, къ нашей способности и нашему будущему. Не заключается-ли во взглядѣ любимой женщины, одновременно съ глубокимъ волненіемъ, безграничная перспектива глубокой не-

¹⁾ По теоріи, которую я высказывалъ не разъ, и повторилъ вкратцѣ въ послѣдней февральской книжкѣ («Нравственность и естествознаніе»), искусство достигаетъ этого тѣмъ, что знакомитъ другъ съ другомъ и сближаетъ душевно людей, стоящихъ какъ на разныхъ ступеняхъ общественной лѣстницы, такъ и раздѣляемыхъ національными, и т. п., предразсудками. Тардъ указываетъ его примиряющее дѣйствіе на массу, я указывалъ, что оно въ лицѣ Бичерстоу, нашего Тургенева («Записки Охотника»), Григоровича, Некрасова, оказывало такое-же воздѣйствіе на высшіе классы относительно народа, заставляло полюбить его, освободить, работать для него. Это—двѣ стороны той-же медали.

Ред.

²⁾ Наибольшая степень полезности вещи есть—способность быть полезной въ смыслѣ произведенія новыхъ другихъ полезностей; высшая степень истинности идеи есть—способность быть источникомъ новыхъ истинъ: чаще всего также мы называемъ просто полезнымъ—изобрѣтеніе, способное прочно распространиться путемъ подражанія, а справедливой—идею, считаемую способной долго разливаться въ умахъ; между тѣмъ, мы считаемъ прекрасной такую идею, которая способна повести къ открытію другихъ идей, и т. д.

сравнимой увѣренности, полноты внутренней вѣры, успокоенія всѣхъ нашихъ желаній, общаеся обладаніемъ ею? Мы называемъ прекрасной—славу, обезпечивающую намъ продолженіе нашей многочисленной, многонародной жизни, которая дѣлаетъ то, что съ внутреннимъ свидѣтельствомъ нашего прямого, личнаго существованія, намъ дается увѣренность въ нашемъ внѣшнемъ широкомъ и возвышающемся дѣйствіи. Мы называемъ прекраснымъ,—хотя и въ меньшей степени—здоровье, которое, хотя и въ меньшей мѣрѣ, обезпечиваетъ намъ прогрессъ и прочность нашихъ способностей. Мы называемъ прекрасной родину, когда она велика и сильна и даетъ гражданину ея горделивую увѣренность, вѣру римлянъ въ свой вѣчный городъ. Однимъ словомъ все то, что открываетъ для нашей потребности, увѣренности и вѣры неожиданный просвѣтъ, все, что могущественно содѣйствуетъ нашему исканію максимума вѣрованія, мы называемъ прекраснымъ. Красота, это вновь удовлетворенная, подкрѣпленная истина. Говоря еще точнѣе, красота это есть именно сама истина или будущая полезность, безконечная, полная и цѣльная и, кромѣ того, истина или полезность коллективная,—если идетъ дѣло о красотѣ искусства.

(Продолженіе въ слѣд. книжкѣ).

1896

РУССКОЕ БОГАТСТВО



1891

АПРѢЛЬ.

Пров. 50



№ 4.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типо-литографія Мзоники и Римана. Бассейная ул., № 48.

1891.

СОДЕРЖАНИЕ IV КНИГИ.

Беллетристика:

	СТР.
ГРАФЪ АВГУСТЪ. Романъ Александра Маньковского (съ польскаго)	3
ПОЛЮБИЛА. Повѣсть Е. Я.	28
НА РОДИНѢ. Стихотвореніе Ал. Будищева	52
МАРШЪ ИЗЪ АИДЫ. Разсказъ К. В. (псевдонимъ)	53
ГАНКА. Повѣсть Маріи Конопницкой	112

Научный отдѣлъ:

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА. Г. Тарда	95
УЧЕНІЕ ОБЪ ЭНЕРГІИ И ТЕОРІЯ СЧАСТІЯ. Р. В. Пржишховскаго	141
НАУЧНЫЕ РЕФЕРАТЫ:	
Почти разумныя движенія у растений. Ингерсолля	216
Современныя взгляды на чахотку. Burt'a и Hambleton'a	217
Противорѣчить-ли ученіе о силѣ детерминизму? Джемса Кролля и Оливера Лоджа	219
НАРОДНОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО. Соч. Генри Мэна (листъ 3) въ концѣ книги.	
ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТІЕ ЧУВСТВА ПРИРОДЫ. Сочиненіе Альфреда Бизэ . (листы 20 и 21) въ концѣ книги.	

Критика и хроника.

ОБО ВСЕМЪ:

Художественныя выставки: «Передвижная» и «Академическая». (Критическія замѣтки). Созерцателя	171
--	-----

ХРОНИКА ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ:

Нѣчто о самодѣтельности и ея значеніи историческомъ, практическомъ и этическомъ.—Признаки самодѣтельности въ провинціи: Сарапулъ, Кологривъ и др.—Борьба съ штундистами.—Дѣло Бартенева, его письмо и дневникъ Маріи Висновской.—Примѣненія къ этому дѣлу размышленій о самодѣтельности. Л. О.	194
СМЕРТЬ Н. В. ШЕЛГУНОВА	214
НЕКРОЛОГИ:	

Кончины Ея Высочества Векикой Княгини Ольги Θεοδοροβны и Его Высочества Великаго Князя Николая Николаевича Старшаго	225
---	-----

(См. на слѣд. стр. обложки).

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА.

Г. Тарда.

IV.

(Продолженіе).

И такъ, въ предыдущей главѣ мы нашли, что «красота есть предчувствіе будущей истины или будущей полезности, безконечной, полной и цѣльной и, кромѣ того, истины и полезности коллективной, если идетъ дѣло о красотѣ искусства».

Однако, нѣкоторые замѣчали и довольно проникательно, что красота, отыскиваемая въ искусствѣ, была прошедшей красотой; къ этому можно бы прибавить: прошедшей истиной, прошлымъ вѣрованіемъ. Можно-ли это опредѣленіе принести совершенно въ жертву предыдущему нашему опредѣленію? Нѣтъ, такъ какъ и то и другое опредѣленіе дополняютъ себя взаимно. Красота есть фантомъ (призракъ, мечта) полезнаго, и въ то-же время она есть предвареніе появленія этой полезности: она есть альфа и омега. Но искусство не только имѣетъ социальную цѣль, но оно и цѣли своей достигаетъ только социальными средствами, употребляя приемы, которые налагаются посредствомъ подражанія на фантазію даже самаго свободнаго художника, заставляя его употреблять типы или роды, освященные традиціей, являющіеся чадами традиціи или моды,—это подражаніе является въ двухъ формахъ ¹⁾.

¹⁾ Живопись на орнаментахъ Египта, говоритъ Перро, подтверждаетъ взглядъ Семпера на происхожденіе украшеній (*décor*). «Этотъ писатель показалъ первый, что корзинщикъ, ткачъ и горшечникъ, ра-

Красота стрѣльчатого свода, или свода съ ребрами для того, кто первый понялъ или призналъ это гениальное разрѣшеніе задачи, столь долгое время стоявшей передъ религіознымъ архитекторомъ, эта красота состояла въ предвидѣннй перспективы цѣлаго ряда вѣковъ, когда такіе своды должны будутъ употребляться.

Но позднѣе наступилъ моментъ, когда, даже безъ всякой пользы, напимѣрь, при постройкѣ крѣпкихъ замковъ, этотъ сводъ считали красивымъ по привычкѣ, благодаря традиціонному сужденію вкуса, наклонности котораго пережили тѣ соображенія, на которыхъ онъ былъ основанъ, и которыя забылись ¹⁾.

Однако, это сужденіе вовсе не измѣняло тогда своей природы и, какъ и вначалѣ, выражало или предполагало всегда довѣріе, — правда, обманчивое, — къ настоящей или будущей полезности этихъ архитектурныхъ расположеній. Когда публика замѣтила или думала, что замѣтила свою ошибку, ея рѣшеніе пало само собою, и красота стрѣльчатого свода замерла до тѣхъ поръ, пока снова ей не начали вѣрить или утверждать ее, послѣ чего она оживала опять и поражала всѣ взоры. Но въ каждую данную минуту въ обществѣ неизбѣжно должно существовать обширное число такихъ сужденій, готовыхъ сдѣлаться понятіями, а затѣмъ эстетическими чувствованіями, часто ошибочными предразсудками, съ которыми артистъ—творецъ всегда долженъ считаться; и это потому, что, если онъ сдѣлаетъ попытку напасть безъ обиняковъ на эти вѣрованія, рискуя разбиться о нихъ,—или

ботая надъ первыми предметами, на которыхъ они упражняли свою промышленность, производили одной лишь простой игрой техническихъ приѣмовъ, сочетанія линій и красокъ, тѣ рисунки, которые орнаментчикъ бралъ своимъ образцомъ съ тѣхъ поръ, какъ сталъ украшать стѣны, карнизы и плафоны зданій...» Точно также колонны были подражаніемъ столбамъ изъ дерева, а каменная кладка—бревенчатымъ постройкамъ; точно также новый артистъ по необходимости подражалъ примѣру своихъ предшественниковъ, въ силу потребности въ аналогіи, въ сущности совершенно логической.

¹⁾ Никогда, кажется, деспотизмъ сужденій окружающаго мнѣнія не дѣйствуетъ такъ повелительно на личность, какъ въ образованіи эстетическихъ сужденій, а, слѣдовательно, и удовольствій эстетическихъ. Всѣ наши восторги въ этомъ отношеніи внушены намъ безъ нашего вѣдома, какъ и всѣ наши отвращенія въ области морали. Авторъ.

даже, если онъ не озаботится согласить ихъ съ новыми сужденіями вкуса, которые онъ намѣренъ заставить признавать, не озаботится взять эти старыя вѣрованія элементами новой красоты, которую онъ несетъ міру,—то онъ окажется манкирующимъ своей соціальной миссіей, состоящей въ обогащеніи, а не въ уменьшеніи, въ усиленіи, а не въ ослабленіи связующихъ звеньевъ общественной вѣры, въ чемъ и лежитъ общая цѣль логики какъ соціальной, такъ и эстетической, и признакъ родства ихъ. Повторяю вновь, я хочу этимъ сказать, что традиціонные типы и роды суть необходимые,—логически необходимые,—языкъ искусства, это суть слова, отъ которыхъ оно не можетъ отказаться; и, какъ извѣстно, мысль даже самая новая должна только выиграть, употребляя, насколько это возможно, самыя старыя слова языка, звучація и ясныя среди всѣхъ ¹⁾). Оригинальность артиста не имѣетъ ни права, ни возможности выступить на свѣтъ иначе какъ черезъ посредство этихъ переходныхъ типовъ путемъ долгаго ряда подражаній, совершенно также, какъ индивидуальность живаго существа можетъ явиться только подъ оболочкой своего естественнаго типа, этого послѣдства отъ долгаго ряда поколѣній. Не менѣе справедливо и то, что она усвоиваетъ себѣ эти самыя ряды и дѣлаетъ ихъ своей опорой. Мнѣ кажется, можно сказать въ біологіи, что индивидуальная разновидность вида есть всегда новый видъ въ проэктѣ; въ самомъ дѣлѣ, достаточно усиленія органической тенденціи, выраженіемъ которой является эта разновидность, чтобы, благодаря законамъ соотношенія роста и единства развитія различныхъ органовъ, дѣло дошло до необходимости передѣлки для новаго равновѣсія,—будетъ-ли оно живуче или нѣтъ, дѣло не въ томъ. Это еще вопросъ; но по крайней мѣрѣ, извѣстно, что, подобно этому, всѣ артисты, чeskія варіаціи на старую тѣму имѣютъ новую тѣму въ проектѣ и въ наброскѣ, часто уже формулированную въ умѣ автора съ гораздо большей полнотой, чѣмъ онъ позволилъ себѣ выразить. Таковъ былъ первый стрѣльчатый сводъ, послужившій для варьированія римскаго храма, или первый діа-

¹⁾ См. нѣсколько иное фізіолого - психологическое объясненіе этого факта въ моей работѣ: «Фізіологическія объясненія нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты». С.-Пб. 1878 г.

Л. О.

логъ двухъ лицъ, выступившій скромно въ хорѣ Вакха, до Эсхила, или первая рима, прибавленная въ качества фіоритуръ къ латинскому стиху... Неужели авторы этихъ видимому легкихъ видоизмѣненій (модификацій) не предвидѣли вовсе того развитія которое содержалось тутъ въ зародышѣ? Во всякомъ случаѣ, они его намѣчали, даже если сами этого не видѣли. И въ мельчайшихъ нововведеніяхъ, которыя позволяютъ себѣ даже самыя слабыя поэты, музыканты или живописцы въ своихъ произведеніяхъ, мы, изслѣдуя хорошенько, признаемъ болѣе или менѣе новый родъ, болѣе или менѣе новую школу, — хотя другое дѣло, — достойную-ли успѣха или нѣтъ. Даже нѣтъ актера, который, повторяя безъ всякаго измѣненія словъ какую-либо роль, долгое время игравшую и повторявшуюся другими, не вкладывалъ-бы въ нея особаго очарованія и души, которыя даютъ идею о совершенно иной роли, измѣненной и углубленной сообразно тому намѣренію, которое онъ вложилъ въ нее. Если-бы я не боялся утомить вниманіе читателя смѣлыми гипотезами, я сравнилъ-бы этого актера играющаго вѣрно свою роль, съ живымъ нормальнымъ, обыкновеннымъ индивидуумомъ, монадой, которая представляетъ свой родъ съ наибольшей правильностью, но не уничтожаетъ, однако, своей собственной и неотъемлемой сущности. Это — волшебство искусства, а также и самой жизни, — на что глубоко указалъ Гюйо, доказывая, что жизнь и искусство — тождественны, — волшебство, состоящее въ способности показать передъ нами въ яркомъ освѣщеніи основу вещей, а во всемірномъ повтореніи явленій — заставить сверкать передъ нашими глазами всемірное разнообразіе элементовъ.

Прибавимъ, что нравственная красота, какъ и красота артистическая, соответствуютъ другъ другу. Прекрасное дѣйствіе есть то, которое согласуясь съ нравами эпохи, т. е., совершаясь въ предѣлахъ того типа чести, который пользуется общественнымъ почтеніемъ, даетъ въ то-же время идею иного и лучшаго типа; лучшаго потому, что представляетъ примѣръ, слѣдуя которому социальное тѣло получило-бы большую гарантію и коллективную силу, или, по крайней мѣрѣ, болѣе полное согласованіе между національнымъ поведеніемъ и національной мыслью. — Первый варваръ, который вмѣсто челоуѣческаго жертвоприношенія, чтобы почтить боговъ, устроилъ приношеніе животныхъ, внесъ лишь видоизмѣненіе въ господ-

ствующій обычай; но въ этомъ онъ далъ уже предвареніе (антиципацию) и смутное желаніе морали еще гораздо болѣе чистой, запрещающей всѣ кровавыя жертвоприношенія. Жертвы некровавыя, это — месса, явившаяся началомъ безмѣрнаго прогресса.

Точно также, читая еврейскихъ пророковъ, чувствуешь что ихъ моральныя вдохновенія уже христіанскія, т. е. идутъ гораздо дальше ихъ-же моральныхъ предписаній, еще имѣющихъ характеръ Моисеева закона.

У.

Но вернемся назадъ. Эта, совершенно логическая, какъ мы знаемъ, необходимость, въ силу которой артистъ согласуется съ привычками публики даже для того, чтобы реформировать ихъ, позволяетъ намъ бросить взглядъ на ту глубокую пропасть, считаемую часто непреодолимой, — которая, повидимому, раздѣляетъ двѣ великихъ области искусства. Съ одной стороны, мы имѣемъ искусства подражательныя (подъ этимъ понимается подражаніе природѣ), т. е. скульптуру, живопись, поэзію, а, съ другой стороны, музыку и архитектуру, которыя гордятся тѣмъ, что онѣ не подражательны. Истина, однако, состоитъ въ томъ, что, если два послѣднихъ искусства не подражаютъ предметамъ природы, и ограничиваются выраженіемъ или удовлетвореніемъ естественныхъ чувствъ и желаній, — что — не одно и то-же, — то даже и они принуждены подражать, воспроизводить мотивы, родъ, архитектурныя или музыкальныя формы, къ которымъ привычна ихъ публика, совершенно такъ-же, какъ живопись, ваяніе и поэзія вынуждены подражать, воспроизводить не предметы естественныя, въ точномъ смыслѣ, а условныя типы (центавровъ, химеръ, ангеловъ, крылатыхъ быковъ, сфинксовъ, головы, окруженныя сіяніемъ, и т. п.); среди-же естественныхъ существъ или явленій, они должны подражать тому, что замѣчаетъ и любить публика, тому, что воспитаніе, обычай и мода указываютъ художнику для выбора: въ Египтѣ, это — левъ или тигръ, въ Ассиріи — лотусъ, акантовый листъ въ Греціи; въ одномъ мѣстѣ слонъ предпочитается больше лошади, въ другомъ голубь больше, чѣмъ орелъ, или жукъ больше, чѣмъ пчела. Вообразите себѣ поэта, который чер-

пасть свои образы или сюжеты своихъ поэмъ,—или живописца, который ищетъ модель и идеалъ своихъ картинъ въ фаунѣ и флорѣ неизвѣстныхъ его публикѣ, въ движеніяхъ сердца, чуждыхъ его слушателямъ, въ философскихъ или религіозныхъ вѣрованіяхъ, съ которыми никогда не согласится его публика! Типы, которые употребляютъ живописецъ, скульпторъ и литераторъ, суть, слѣдовательно, типы соціальныя, или дѣлающіеся соціальными, потому что безъ соціального дѣйствія подражанія въ публикѣ, они не были-бы, по крайней мѣрѣ, артистическими типами; и они не отличаются въ этомъ нисколько отъ типовъ, которые употребляетъ архитекторъ или музыкантъ. Единственная разница въ томъ, что то подражаніе, изъ котораго возникло первое творчество, имѣло, чаще всего, источникъ въ открытіи, напр., какого-нибудь перваго ученаго или перваго путешественника, замѣтившаго и заставившаго замѣтить какое-либо растеніе, животное, какое-нибудь явленіе; тогда какъ подражаніе, изъ котораго возникли приемы архитектора или музыканта, имѣютъ источникъ въ изобрѣтеніи какого-нибудь перваго архитектора, который придумалъ фронтонъ, дорическую колонну или сводъ,—перваго музыканта, который изобрѣлъ церковное пѣніе или правила гармоніи.

Но объясненію этого различія, я думаю, служить еще и особенность внѣшней природы, которая состоитъ въ томъ, что будучи очень богата сочетаніями цвѣтовъ и неправильныхъ линій,—причемъ сочетанія этого рода, какъ установившіяся, повторяемыя, способны сдѣлаться замѣтными и интересными, образовать зрительныя привычки человѣка или народа,—рядомъ съ этимъ природа чрезвычайно бѣдна, наоборотъ, сочетаніями геометрическихъ линій и звуковъ, хотя-бы даже малозамѣчательныхъ и непрочныхъ. Слѣдовательно, чтобы удовлетворить болѣе полно эстетическимъ потребностямъ зрѣнія и слуха, нужно было изобрѣтать эти правильныя формы, тогда какъ относительно первыхъ сочетаній почти всегда было достаточно только открыть ихъ или наблюдать.—Въ самомъ дѣлѣ, природа раскрываетъ намъ не только все, о какихъ только мы можемъ мечтать, оттѣнки и все изгибы формъ, не поддающіеся геометрической формулировкѣ, но и почти все вообразимыя сочетанія и усложненія этихъ элементовъ, въ безконечномъ видоизмѣненіи живыхъ существъ, животныхъ или растеній, въ расположеніи почвы или въ

игръ тѣней и свѣта. Эти естественные типы,—замѣчаемые подъ тѣмъ угломъ зрѣнія и въ томъ направленіи, какое даютъ нашему взгляду и уму воспитаніе, привычки окружающей человѣческой среды,—становятся какъ-бы навязанными глазу, въ силу-ли ихъ интереса или ихъ постоянства; они, наконецъ, наполняютъ зрительную память и не даютъ воображенію, — если оно старается отъ нихъ отвлечься, — никакого иного выхода, кромѣ преувеличенія или чудовищныхъ сочетаній этихъ естественныхъ существъ.

Нужно-ли добавлять, до какой степени мало природа даетъ намъ элементовъ, уже комбинированныхъ ею, для звуковъ, въ точномъ смыслѣ слова (не шумовъ), т. е. которые есть на самомъ дѣлѣ—правильные ряды равныхъ вибрацій, а также для настоящихъ прямыхъ линій или геометрически-опредѣленныхъ кривыхъ? Тамъ и сямъ нѣсколько чистыхъ нотъ, но никогда ни мелодій, ни гармоній, хотя-бы и наивныхъ (*peu savants*); нѣсколько линій, приближающихся къ прямымъ (горизонтъ моря), нѣсколько круговъ почти правильныхъ (радуга), но ничего, чтобы походило на симметрическое и правильное сочетаніе, гармоническое и однообразно повторяемое, прямолинейныхъ и кругообразныхъ элементовъ. Понять, извлечь изъ глубины своей души эти благородные аккорды, реализовать ихъ въ портикахъ и колоннадахъ, въ пѣсенкахъ и симфоніяхъ, было трудолюбивой обязанностью архитекторовъ и музыкантовъ. Кромѣ того, если-бы лѣсныя птицы, напримѣръ, наполняли нашъ слухъ съ колыбели модуляціями и оркестровками, подобными по глубинѣ, богатству, генію, — божественно варьирующимся фигурамъ живыхъ существъ, то будьте увѣрены, сама музыка по необходимости была-бы подражательнымъ искусствомъ, и самъ Вагнеръ унился-бы до копированія естественныхъ моделей, какъ Рафаэль или Тиціанъ. Наоборотъ, вообразите, на какой-нибудь планетѣ, лишенной предварительно растеній и животныхъ, какого-нибудь артиста Адама, какого-нибудь Рубенса, который стремится удовлетворить своему призванію; не будетъ-ли онъ вынужденъ выдумывать всевозможные сорта арабесокъ и трагитъ свою творческую способность на мотивы украшеній, дѣлающихся тотчасъ-же также спеціальными созданіями, любимыми, повторяемыми бесконечно и имъ самимъ, и его учениками? Но таковъ теперь музыкантъ. Брошенный въ міръ бесплодный и неблагодарный для него,—также точно, какъ

и архитекторъ, — онъ надолго долженъ сдѣлать самого себя первой матеріей своего искусства.

Совокупность предшествующихъ соображеній объясняетъ фактъ, кажущійся страннымъ съ перваго взгляда, но который легко наблюдать. Почтеніе къ традиціямъ школы и къ формамъ, узаконеннымъ въ прошедшемъ искусствѣ, гораздо сильнѣе въ искусствахъ, считаемыхъ свободными, т. е., въ музыкѣ и архитектурѣ, чѣмъ въ искусствахъ, называемыхъ подражательными, именно потому, что эти послѣднія подчинены другого сорта рабству, — хотя въ сущности подобному, — а именно почтенію къ естественнымъ формамъ. И что касается въ отдѣльности этихъ послѣднихъ, нужно замѣтить также, что образуется нѣкоторый родъ колебанія между культомъ традиціонныхъ моделей и культомъ моделей физическихъ (естественныхъ?). Чѣмъ болѣе, напримѣръ, въ наше время живопись присуждается къ точному копированію дѣйствительности (это, по крайней мѣрѣ, указываетъ ей мода и текущая наука), тѣмъ больше она индивидуализируется и въ тоже время освобождается до извѣстной степени, отъ классическихъ правилъ и схемъ. Наоборотъ, чѣмъ больше она начинаетъ держаться традицій, тѣмъ меньше она заботится о согласованіи съ природой. Выборъ между двумя этими направленіями можетъ быть обусловленъ многими вліяніями. Такъ, въ нашу эпоху, развитіе наукъ о природѣ и все болѣе развивающійся и расширяющійся вкусъ къ нимъ въ публикѣ, вслѣдствіе все болѣе общей привычки или моды, — направлять вниманіе на природу, наблюдать вещи и естественныя существа лучше и въ гораздо большемъ числѣ, особенно такихъ, которыхъ до сихъ поръ не замѣчали, — вотъ что значительно должно было благоприятствовать реалистической, натуралистической тенденціи искусства и литературы и послужило къ прикрытію и оправданію относительнаго истощенія въ немъ вдохновенія. Что же касается искусствъ, по самой сущности своей традиціонныхъ, особенно архитектуры, замѣчается фактъ, который я могу считать аналогичнымъ, а именно, въ эпохи эклектизма и изученія, архитекторъ имѣлъ подъ рукой столько типовъ искусства, (накопленное наслѣдственное имущество отъ своихъ предшественниковъ), что онъ уже не трудился даже и комбинировать, а просто довольствовался тѣмъ, что дѣлалъ выборъ по своему произволу. Здѣсь, соотвѣтственно натурализму, рабская точ-

ность временнымъ подробностямъ монументовъ Возрожденія, готической архитектурѣ, помпейской и др., гдѣ кичатся изученіемъ, копирующимъ ради копированія, и придаютъ себѣ также псевдо-научный видъ. Но этотъ фазисъ только временной, и въ этомъ отношеніи намъ можетъ служить указаніемъ прошедшее. Напр., въ диксіонерѣ Viollet-le-Duc'a можно видѣть карту, представляющую географическое расхожденіе по радіусамъ восьми различныхъ типовъ колоколенъ, распространенныхъ во Франціи съ XII по XVI столѣтіе ¹⁾; совершенно также, такъ говорятъ объ органическихъ видахъ, родственныхъ хотя и различныхъ, распространяющихся отъ центра ихъ возникновенія. Но, долгое время, каждый изъ этихъ типовъ имѣлъ свой внутренній матеріалъ (содержаніе), свободно обрабатывавшееся тѣми архитекторами, которые его употребляли, въ то время, какъ скульпторы XII и XIII в., съ своей стороны, украшали ради своей любви, одушевляли своей душой формы человеческого тѣла и животныхъ или растенія окружающей страны. Позднѣе явилась мода подражать, — какъ этимъ типамъ, такъ и этимъ формамъ до такой степени, что желали быть болѣе естественными, чѣмъ сама природа, болѣе средневѣковыми, чѣмъ сами средніе вѣка; и съ одной стороны дошли до кривляющихся изваяній самаго безобразнаго реализма, что-то въ родѣ вывороченнаго идеализма, а съ другой — къ черезъ-чуръ тяжелымъ соборамъ, со всѣми чертами, свойственными готическому стилю, но въ излишнемъ размѣрѣ и скученнымъ на весьма маломъ пространствѣ ²⁾.

¹⁾ Замѣтимъ мимоходомъ, что колокольня, назначенная сначала, главнымъ образомъ, для защиты входа въ церковь отъ нормановъ и др. нападающихъ, служило только побочно для поддержанія и подвѣшиванія колоколовъ. Затѣмъ, постепенно это побочное назначеніе стало главнымъ.

²⁾ Эволюція письма, вышедшаго изъ рисунка, совершенно обратна артистической эволюціи, приведшей въ наши дни къ реализму. Можно-бы сказать о письмѣ, какъ и объ архитектурѣ, что оно не есть искусство подражательное. Но точнѣе сказать, что оно не болѣе подражательное. Оно начало съ того, что было точнымъ изображеніемъ, затѣмъ сокращеннымъ и все болѣе и болѣе удалявшимся отъ природы, отъ предметовъ и дѣйствій, выражаемыхъ имъ. Но, по мѣрѣ того, какъ оно становилось іероглифическимъ, оно освобождалось отъ подражанія предметамъ и дѣйствіямъ, и болѣе рабски отдавалось подражанію сокращен-

VI.

Въ концѣ концовъ, по своимъ-ли приѣмамъ, или по своей цѣли, искусство есть предметъ, по существу своему, социальный, въ высшей степени способный къ верховному соглашенію желаній и управленію душами. Но насъ не можетъ удовлетворить столь случайный выводъ, а вопросъ такъ сложенъ, что мы просимъ позволенія разобрать его еще разъ, чтобы ближе изслѣдовать его и придти къ болѣе точнымъ идеямъ. По правдѣ сказать, все то, что сказано ранѣе, есть не болѣе, какъ простое вступленіе въ то, что будетъ далѣе.

Попробуемъ сперва лучше опредѣлить различіе между промышленностью и искусствомъ. Здѣсь, какъ и во всѣхъ другихъ случаяхъ, непрерывность переходовъ не мѣшаетъ ясности различій (замѣчаніе, которое, кажется, ускользало отъ большинства эволюціонистовъ, и забвеніе котораго отвращало отъ ихъ ученія не малое число точныхъ умовъ). Непрерывность оттѣнковъ (переходныхъ цвѣтовъ) не только не мѣшаетъ обособленности основныхъ цвѣтовъ, но и предполагаетъ ихъ. Точно также, хотя инженеръ всегда болѣе или менѣе и архитекторъ, а архитекторъ — болѣе или менѣе инженеръ, и хотя самая архитектура всегда есть искусство болѣе или менѣе промышленное, тѣмъ не менѣе справедливо, что у архитектора, также какъ у инженера, качество артиста и качество промышленника глубоко различаются. Но начнемъ съ различія между желаніями потребленія и желаніями производства, безразлично — въ области-ли искусства или промышленности.

Разсмотримъ сперва желанія потребленія. Ни въ одномъ самомъ утонченномъ обществѣ нѣтъ какого-либо желанія публики, которое не имѣло-бы отчасти своего источника въ естественныхъ ¹⁾ побужденіяхъ, и нѣтъ ни одного желанія, тѣмъ болѣе, которое объяснялось-бы только естественными побуж-

нымъ и условнымъ чертамъ. Наконецъ, оно созрѣло для преобразованія въ фонетическое (звуковое) письмо.

¹⁾ Необходимо помнить, что Тардъ употребляетъ здѣсь слово естественныя или природныя побужденія въ отличіе отъ общественныхъ или социальныхъ, вызванныхъ, напр., примѣромъ другихъ, подражаніемъ и т. п.

Ред.

деніями. Съ этой точки зрѣнія, между промышленностью и искусствомъ есть только различіе въ степени,—правда, очень важное. Потребность чисто естественная, т. е., образуемая единственно инстинктомъ, унаслѣдованнымъ отъ предковъ, безъ всякаго вліянія соціального примѣра, такая, напр., потребность, какъ ѣсть,—все равно, какую пищу,—или пить,—все равно что, т. е. въ предѣлахъ, указываемыхъ инстинктивными побужденіями,—можетъ быть достаточна для того, чтобы пробудить изобрѣтательность первобытнаго дикаря, охотника или рыбака, производящихъ все то, что они потребляютъ, и потребляющихъ все, что производятъ. Но, пока человѣкъ трудится только для самого себя, пока природныя потребности, неопредѣлившіяся сами по себѣ, опредѣляются безразлично, смотря по внѣшнимъ условіямъ, до тѣхъ поръ промышленность еще не нарождается и не можетъ еще родиться. Она предполагаетъ обмѣнъ, а, слѣдовательно, болѣе или менѣе общее распространеніе нѣкоторыхъ общепризнанныхъ формъ, которыя обычай заставляетъ избирать по преимуществу среди другихъ, въ которыя могутъ облечься естественныя потребности. Значитъ, промышленность совершенно невозможна, если подражаніе, порожденное какими-либо открытіями или изобрѣтеніями, не привело къ нѣкоторому единообразію естественныя потребности, такъ что, на примѣръ, въ одномъ мѣстѣ потребность пищи сдѣлалась потребностью ѣсть хлѣбъ или свинину, въ другомъ — рисъ, оленя или кита. А большая промышленность можетъ начаться лишь съ того момента, когда это единообразіе, благодаря модѣ, прорывающей мѣстныя границы традиціи, относительно одежды, предметовъ роскоши и даже предметовъ питанія, распространится на обширную область. То-же и въ искусствѣ, предполагающемъ всегда публику и артиста: публику, желающую видѣть или слышать пластическія, музыкальныя или литературныя произведенія, созданныя по требованію ея временнаго вкуса, который сформировало и распространило подражательное почитаніе древнихъ мастеровъ; и съ другой стороны, артиста, болѣе проникнутаго этимъ общимъ вкусомъ, чѣмъ онъ самъ подозреваетъ,—и старающагося согласоваться съ нимъ до извѣстной степени, даже при явной наклонности его реформировать. Не только великое искусство требуетъ этихъ условій; но искусство самое индивидуальное

не умѣть отъ него освободиться. Импрессионистъ ¹⁾), претендующій на то, что онъ освободился отъ всякаго вліянія школы, не сдѣлался-бы импрессионистомъ, если-бы этотъ импрессионизмъ не былъ модой.

Все различіе съ этой точки зрѣнія между искусствомъ и промышленностью состоитъ въ томъ, что желанія потребленія, которымъ отвѣчаетъ произведеніе искусства, гораздо искусственнѣе, чѣмъ другія, и происходятъ отъ гораздо болѣе продолжительной соціальной выработки. Эта разница въ степени, причину которой мы найдемъ тотчасъ въ различіи природы, — также очевидна, какъ и важна. Страстное желаніе слушать оперу Вагнера или читать стихи парнасцевъ ¹⁾), очевидно, гораздо менѣе естественно, гораздо болѣе выработано, чѣмъ манія — курить сигареты или носить черныя шляпы. Инстинктивный источникъ здѣсь — потребность покрывать голову или получать возбужденіе, а его частное направленіе, зависящее отъ открытія табака или отъ изобрѣтенія какихъ-либо бумажныхъ фабрикантовъ или шапочниковъ, является вторичнымъ; въ искусствѣ-же, вѣковое скопленіе художественныхъ образцовъ (шедевровъ) есть — все, а источникъ — явленіе второстепенное. Другими словами, здѣсь матерія, а тамъ форма, вотъ — главное дѣло. Но именно потому, что потребности потребленія или, лучше сказать, художественнаго созерцанія, являются еще больше, чѣмъ желанія промышленнаго потребленія, — чадами изобрѣтательнаго или открывающаго воображенія, они не могутъ быть удовлетворены вполне тѣмъ изобрѣтеніемъ, которое они-же возбудили. Желанія, которымъ служить промышленность, хотя и получаютъ форму (*façonés*) отъ каприза изобрѣтателя, бьютъ произвольнымъ ключомъ изъ самой природы и каждый день повторяютъ одно и то-же, какъ тѣ періодическія потребности, которыя они выражаютъ; но вкусы, которые стремится удовлетворить искусство, связаны длинной цѣпью прежнихъ гениальныхъ идей въ неопредѣленный инстинктъ, но не періодическій, который повторяется только въ видоизмѣненной формѣ. Воображеніе, которое ихъ породило, только одно и можетъ ихъ удовлетворить; и, обладая такими свойствами, они отчасти остаются

¹⁾ Новая школа живописи.

²⁾ Школа поэтовъ въ теперешней Франціи.

Ред.

Ред.

ся неопредѣленными до тѣхъ поръ, пока не будутъ удовлетворены. Войдя въ картинную галерею, желаютъ увидѣть живопись, а не какую-либо опредѣленную картину, по крайней мѣрѣ, въ томъ случаѣ, когда пришли не для того, чтобы отыскать въ какой-либо уже видѣнной картинѣ какую-нибудь новую красоту, какъ слушаютъ съ этой-же цѣлью въ десятый разъ одну и ту-же музыкальную піесу. Наоборотъ, входя въ магазинъ, почти всегда точно знаютъ тотъ предметъ, который нуженъ, и когда покупаютъ въ десятый разъ тѣ-же сигары, напитки и т. п., то это дѣлается вовсе не затѣмъ, чтобы отыскать въ нихъ новые сорта полезности, а для того, чтобы получить отъ нихъ совершенно тѣ-же самыя услуги (найти въ нихъ тождественныя качества). Если, въ исключительномъ случаѣ, входя въ большой магазинъ, не зная ясно—чего хотятъ, и съ намѣреніемъ опредѣлить это при взглядѣ на выставленные товары,—въ такомъ случаѣ видъ какого-нибудь товара только пробуждаетъ то желаніе, уже образовавшееся ранѣе, которое ему соотвѣтствуетъ,—или также,—когда какая-нибудь матерія, покрой платья привлекаютъ насъ самой своей новизной, которой мы не представляли себѣ, пока не замѣтили ихъ, то кажется, не безъ основанія, что въ этомъ капризѣ есть что-то художественное. Такимъ образомъ, желаніе промышленнаго потребленія предшествуетъ своему предмету, а, опредѣляясь совершенно посредствомъ нѣкоторыхъ изобрѣтеній прошедшаго, оно требуетъ отъ своего предмета только повторнаго ихъ осуществленія; желаніе-же художественнаго потребленія (удовлетворенія) ожидаетъ отъ самаго предмета своей окончательной выработки и требуетъ въ новыхъ изобрѣтеніяхъ, которыя долженъ дать ему этотъ предметъ, видоизмѣненія старыхъ. Естественно въ самомъ дѣлѣ, что желаніе изобрѣтенное, какъ и его предметъ, имѣетъ предметомъ также самую потребность изобрѣтать, такъ какъ привычка къ изобрѣтенію можетъ только порождать и увеличивать вкусъ къ нему. Значитъ, не надо удивляться, что жажда новизны (инноваций) въ искусствѣ очень слабая, какъ мы видѣли, въ началѣ исторіи, укрѣплялась и распространялась безпрестанно, по мѣрѣ накопленія художественныхъ шедевровъ и новшескихъ идей гениевъ. Мы еще вернемся къ этому особому характеру чувствованій искусства, чтобы указать на его результаты; но предварительно покажемъ его причины и его фізіологическое объясненіе.

Желанія потребленія въ производствѣ стремятся всегда то къ поглощенію, или покрытію тѣлесныхъ потерь,—извѣстныхъ пищевыхъ или возбуждающихъ веществъ, форма которыхъ въ остальномъ безразлична, но которыя назначены для усвоенія, или для поддержанія, путемъ усвоенія, элементовъ формы самаго потребителя; то для поглощенія, — или для покрытія тѣлесныхъ потерь,—извѣстныхъ силъ, теплоты, свѣта, электричества, которыя производятся или поддерживаются, посредствомъ устройства стѣнъ и кровли, печей или одежды; то, наконецъ, къ употребленію извѣстныхъ внѣшнихъ силъ, естественныхъ или искусственныхъ, паденія воды, лошади, вола, вѣтра, пара, въ виду производства передвиженій или опредѣленныхъ работъ, которыя, если-бы онѣ были исполнены при помощи однихъ органовъ индивида, стоили-бы ему большой затраты силы или веществъ тѣла, а слѣдовательно, все это сохраняетъ ихъ ему. Что касается желанія быть вооруженнымъ, которое, повидимому, не вошло въ предъидущія, я замѣчу, что оружіе, поскольку оно служитъ защитѣ, есть просто специальное одѣяніе, способное поддерживать въ неприкосновенности, безъ потери части или цѣлаго, суммы тѣлесной энергіи; насколько-же оно служитъ средствомъ нападенія, оно косвенно добывается тѣхъ-же цѣлей, посредствомъ смерти врага, или путемъ заставленія врага служить себѣ при обращеніи его въ рабство, или платить себѣ дань, т. е. трудиться для избѣжанія усталости въ побѣдителей; а усталость, есть потеря вещества или силъ. Но все то, что въ войнѣ имѣетъ въ виду величіе или рыцарство, можно сказать, совершается изъ любви къ искусству. Въ суммѣ, всѣ полезности или продукты, и всѣ услуги промышленности могутъ разсматриваться, какъ члены или отправленія дополнительные или факультативныя, которыхъ недостаетъ человѣческому тѣлу, но которые человѣческій разумъ добавилъ ему или приставилъ возможно лучше, и которыя всѣ соотвѣтствуютъ общей потребности питанія, развитой и увеличенной самимъ даже результатомъ этого внѣшняго распространенія, расширенія организма.

Желанія-же художественнаго потребленія—совсѣмъ другія. Здѣсь ужъ важно не то, чтобы чувствовать себя выросшимъ или ставшимъ болѣе сильнымъ, или, по меньшей мѣрѣ, не ослабѣвшимъ и не убывшимъ тѣлесно; здѣсь дѣло идетъ о томъ, чтобы видѣть себя отраженнымъ внѣ себя, въ улуч-

шенномъ или усиленномъ видѣ, благодаря цвѣтамъ и формамъ, звукамъ или ритмамъ, которые одни важны въ созерцаемомъ произведеніи, или въ употребленномъ веществѣ, а израсходованныя физическія силы являются аксессуаромъ. Важно то, чтобы видѣть себя воспроизведеннымъ идеально, не буквально, но съ свободными и многочисленными видоизмѣненіями, способными оживить, разнообразить удовольствіе обладанія самимъ собою въ этомъ воображаемомъ отраженіи; важно видѣть себя воспроизводимымъ всякими способами, то скульптурой въ формѣ человѣческой, то въ радостномъ или привычномъ зрѣлищѣ человѣческой жизни исторической или жанровой живописью, то въ изображеніи судьбы человѣка реальной или возможной, въ литературѣ и поэзіи, то въ богатствѣ и глубинѣ человѣческихъ чувствованій, въ музыкѣ. Даже рисуя крестьянъ или животныхъ, художники, стараются вызвать воспоминанія и эмоціи своей публики, поставить вновь передъ ея взорами нѣчто, что было въ ней самой, и надѣются ей понравиться только благодаря этому воспроизведенію. Даже когда воздвигаютъ храмы и дворцы, художники отражаютъ человѣка не только симметрией архитектурныхъ формъ, очевидно внушенныхъ симметрией тѣлъ живыхъ и одушевленныхъ, часть которыхъ составляетъ человѣкъ, но еще и, въ особенности, тѣмъ простымъ характеромъ, логическимъ, отвлеченнымъ этихъ чистыхъ линий, въ которыхъ отражается то, что всего болѣе есть человѣческаго въ человѣкѣ, т. е. разумъ.

Такимъ образомъ, любоваться самимъ собою, но самимъ собою умноженнымъ, многоформеннымъ, идеализированнымъ и преображеннымъ, удивляться самому себѣ и любить себя—таково удовольствіе, даваемое искусствомъ, то въ художникѣ, то въ публикѣ. Произведеніе искусства не есть искусственный органъ, прибавленный къ человѣку; оно есть, извините за выраженіе, искусственная, воображаемая возлюбленная. Она не отвѣчаетъ потребности, она отвѣчаетъ любви. Искусство связано, такимъ образомъ, съ инстинктомъ воспроизведенія себѣ подобныхъ,—хотя вовсе не въ томъ смыслѣ, какъ многіе думаютъ; тогда какъ промышленность имѣетъ свои корни въ физиологическихъ отправленияхъ питанія. Это вовсе не значить, что искусство вдохновляется только любовью, несмотря на ихъ глубокое сродство, чувствуемое все лучше

и лучше, — но въ смыслѣ социальномъ оно играетъ ту-же роль, какъ и любовь.

Но, хотя питаніе, ростъ могутъ разсматриваться какъ внутреннее воспроизведеніе, а воспроизведеніе — какъ внѣшнее разростаніе индивидуума, несмотря на общее происхожденіе этихъ двухъ дѣятельностей, не менѣе справедливо, что, въ развитомъ видѣ, они противоположны другъ другу. Одна — есть самый эгоизмъ въ дѣйствіи, и не слѣдуетъ удивляться, видя что его социальное расширеніе, промышленность, навязываетъ цивилизаціи, въ которой она даетъ тонъ, характеръ въ высшей степени утилитарный. Другая — есть первый зародышъ симпатіи, расширеніемъ которой является искусство, а затѣмъ мораль. Во-вторыхъ, поскольку потребности питанія постоянны, правильны, періодичны, и реформируются сами собою произвольно, не имѣя нужды въ томъ, чтобы для вызыванія ихъ сталъ передъ глазами предметъ, способный удовлетворить имъ, — постольку-же потребность воспроизведенія неправильна и зависитъ отъ встрѣчъ, которыя ее возбуждаютъ. Эти неопредѣленные, измѣчивыя желанія, порождаемыя открытіемъ своихъ особенныхъ объектовъ, называются любовью. Теперь и объясняется, почему искусство жаждетъ обновленія или безпрестанныхъ видоизмѣненій. Въ насъ ничто такъ не устойчиво, какъ потребности, въ собственномъ смыслѣ, и ничто такъ не растяжимо, наоборотъ, какъ способность любить: женщина, встрѣтившаяся намъ, достаточна для того, чтобы пробудить жажду сердца, къ какой, какъ мы думали, оно уже совсѣмъ потеряло способность, отъ которой исцѣлилось. Ну, вотъ, и особенность искусства состоитъ въ томъ, чтобы возбуждать въ насъ чувства, играющія въ жизни и логикѣ социальной совершенно ту-же роль, какую любовь играетъ въ жизни личности. Чувствованіе искусства (художественное чувство) есть коллективная любовь, и она радуется, становясь таковой. Когда человѣкъ влюбленъ въ женщину, любимую другими, онъ страдаетъ отъ такого раздѣла; но каждый зритель, восхищающійся картиной, всякій слушатель, аплодирующій поэмѣ, счастливъ тѣмъ, что видитъ свое восхищеніе раздѣленнымъ. Искусство есть социальная радость, какъ любовь есть радость индивидуальная.

Другая черта желанія художественнаго потребленія состоитъ въ томъ, что оно испытывается, чувствуется самимъ

производителемъ. Художникъ ищетъ удовлетворенія своему собственному вкусу, а не только вкусу своей публики. Въ то-же время, какъ онъ есть идеальный отецъ своего созданія, онъ есть мистическій супругъ или влюбленный этого созданія, какъ зритель и слушатель, который сливается съ этимъ созданіемъ посредствомъ чего-то въ родъ духовнаго брака, при посредствѣ зрѣнія и слуха, а не посредствомъ рукъ и прикосновеній. Никогда и ничего подобнаго нѣтъ въ промышленности, гдѣ портной не шьетъ платье, чтобы самому носить его, а башмачникъ дѣлаетъ ботинки не затѣмъ, чтобы надѣвать ихъ на свою ногу. А это замѣчаніе приводитъ насъ къ необходимости заняться теперь нѣсколько желаніями производства, какъ художественнаго, такъ и промышленнаго.

(Оконч. въ слѣд. книжкѣ).

П О П Р А В К А .

Въ мартовской книжкѣ, вѣроятно, вслѣдствіе случайнаго пропуска въ наборѣ нѣсколькихъ словъ, были неправильно скорректированы пять послѣднихъ строкъ статьи Тарда: «Сущность искусства и его логика». Просимъ читателей замѣнить ихъ слѣдующими:

«Красота есть успокоивающая и укрѣпляющая истина. Говоря точнѣе, — она есть предчувствіе будущей истины или полезности, безконечной, полной и цѣльной, и, притомъ, истины или полезности коллективной, если дѣло идетъ о красотѣ искусства».

РУССКОЕ БОГАТСТВО

1890

1891

МАЙ—ЮНЬ.



№ 5—6.

Пров. 50



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типо-литографія Мясникова и Римана. Бассейная ул., № 48.

1891.

СОДЕРЖАНИЕ V—VI КНИГИ.

Беллетристика:

	СТР.
ГРАФЪ АВГУСТЪ. Романъ Александра Маньковского (съ польскаго)	3
ПОСЛѢ ГРОЗЫ. Стихотвореніе М. Г.	32
ГАНКА. Повѣсть Маріи Конопницкой	35
СТИПЕНДІАТЪ ВОЛОТОВСКАГО ЗЕМСТВА. Повѣсть	92
ПОЛЮБИЛА. Повѣсть Е. Я. (Окончаніе)	143

Научный отдѣлъ:

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА. Г. Тарда	68
УЧЕНІЕ ОБЪ ЭНЕРГІИ И ТЕОРІЯ СЧАСТІЯ. Р. В. Пржишховскаго. (Окончаніе)	79
КЛИМАТИЧЕСКІЯ УСЛОВІЯ ПРОШЛЫХЪ ГЕОЛОГИЧЕСКИХЪ ЭПОХЪ. М. Неймейера	170
НАУЧНЫЕ РЕФЕРАТЫ:	
О климатѣ ледяного періода. Н. С. Шалеръ	216
Фотографическое воспроизведеніе цвѣтовъ. Л.	222
НАРОДНОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО. Соч. Генри Мэна (листь 4) въ концѣ книги.	
ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТІЕ ЧУВСТВА ПРИРОДЫ. Сочиненіе Альфреда Бизэ (листы 22, 23, 24 и 25 окон.) въ концѣ книги.	
ПРОИСХОЖДЕНІЕ МІРА. Соч. Гауе (листы 13, 14 и 15) въ концѣ книги	

Критика и хроника.

ОБО ВСЕМЪ:

Давнишніе типы русскихъ беллетристовъ въ новѣйшей польской литературѣ. (Критическія замѣтки). Созердателя

197

ХРОНИКА ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ:

Законъ объ усыновленіи и узаконеніи дѣтей. — Двадцатипятилѣтіе судебныхъ уставовъ. — Какъ читаетъ провинціальная интеллигенція. Л.

229

НОВЫЯ КНИГИ:

Что такое научная философія. В. Лесевича. — О не-

(См. на слѣд. стр. обложки).

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА.

Г. Тарда.

Прежде всего подведем итоги тому, что уже сказано. Желанія, лежація въ основѣ производства, въ области промышленности, имѣютъ цѣлью (объектомъ) удовлетвореніе прежде существовавшихъ желаній потребленія, уже совершенно образовавшихся, или физически, или общественно, — потребностей грубыхъ или утонченныхъ, которыя чувствуются публикой, а не производителемъ. Въ области-же искусства, желанія, обуславливающія производство, имѣютъ цѣлью удовлетвореніе такихъ желаній потребленія, уясненію и развитію которыхъ содѣйствуетъ само произведеніе, — удовлетвореніе не нуждъ, а влеченій любви (amours), имѣющихъ характеръ главнымъ образомъ психологическій и общественный, — влеченій, которыя самъ артистъ чувствуетъ, какъ и публика. Это различіе не мѣшаетъ глубокому сходству, имѣющему большое значеніе съ точки зрѣнія нашей логики. Производство, — будетъ-ли оно художественнымъ или промышленнымъ, — имѣетъ само по себѣ специальное удовольствіе, — правда не всегда одинаковое по степени; стремленіе къ этому удовольствію имѣетъ особенность — объединять людей, а не раздѣлять ихъ. Наоборотъ, потребленіе раздѣляетъ ихъ, даже въ области искусства, хотя въ этой послѣдней безконечно меньше, чѣмъ въ промышленности. Можно сказать, что люди спорятъ изъ-за билетовъ въ концертъ или за хорошія мѣста въ театръ, за возможность, недоступную всѣмъ, видѣть изъ своихъ оконъ прекрасные монументы или зданія, — какъ они спорятъ о хлѣбныхъ поляхъ, о стадахъ и домахъ. Но такъ какъ въ удовольствіе, которое чувствуетъ каждый изъ потребителей искусства, входитъ въ значительной части и подобное - же

удовольствіе другого, и такъ какъ вообще этотъ родъ удовлетворенія удваивается отъ раздѣленія его другими, то эгоизмъ жадности здѣсь особенно умѣряется симпатіей наслажденія. Кромѣ того, желаніе художественнаго потребленія имѣетъ ту особенность, что оно еще живѣе у самого производителя — художника, чѣмъ у простаго знатока, а удовольствіе производителя еще интенсивнѣе, чѣмъ у зрителя, читателя или слушателя его произведенія. Искусство глубоко различается въ этомъ отъ промышленности. А отсюда слѣдуетъ, что художественное чувство стремится къ развитію въ той-же самой средѣ, гдѣ совершается и художественная дѣятельность, и въ той-же мѣрѣ, а между тѣмъ потребности промышленнаго потребленія могутъ превосходно развиваться въ странѣ лѣнтяевъ, въ классѣ неработающихъ, не будучи связаны тамъ съ соотвѣтствующей промышленной дѣятельностью. Въ области искусства различіе между производствомъ и потребленіемъ все больше теряетъ свое значеніе, такъ какъ художественный прогрессъ стремится сдѣлать каждаго знатока артистомъ и каждаго артиста художникомъ. Въ области промышленной, наоборотъ, это — же различіе съ каждымъ днемъ усиливается, потому что все больше и больше производитель и потребитель, такъ сказать, раздвоявается, и мы не видимъ булочниковъ, которые бы работали для булочниковъ, или каменщиковъ, работающихъ для каменщиковъ, какъ видимъ музыкантовъ, создающихъ свои особенно-любимыя произведенія для музыкантовъ-же, и живописцевъ — для живописцевъ, поэтовъ — для поэтовъ.

Правда, каждая профессія, даже промышленная, поддерживаетъ своего работника извѣстнымъ удовольствіемъ, связаннымъ съ его спеціальнымъ трудомъ; но это удовольствіе, облегчающее профессиональную обязанность и благопріятствующее общественному миру, заключаетъ въ себѣ всегда что-то эстетическое, и мы можемъ быть увѣрены, что въ каждомъ ремеслѣ, въ которомъ мы его встрѣчаемъ, заключается въ различныхъ дозахъ примѣсь искусства. Рабочему, въ особенности рабочему примитивному, до извѣстной степени нравилось дѣлать деревянные башмаки, обтачивать камни, со-
вяршенно такъ же, какъ и изваять жезлъ полководца или епископскій посохъ; и лишь въ рѣдкомъ случаѣ онъ не исполнялъ ее отчасти изъ любви къ искусству, благодаря тому остатку вкуса къ нему, какой у него былъ. У крестьянъ, сер-

дечная привязанность къ земледѣльческому труду очевидна; у солдатъ часто встрѣчается воинственный энтузіазмъ. Подобное-же зрѣлище представляли ремесленники среднихъ вѣковъ, и еще теперь есть мастерскія, гдѣ трудъ составляетъ радость зависящую не отъ вознагражденія. Идеаломъ общества должно бы быть то, что-бы подобному примѣру слѣдовали всѣ. Развѣ это невозможно? Развѣ мечта о томъ, что-бы сдѣлать трудъ привлекательнымъ, представляется лишь дѣтской грѣзой? Я не думаю этого. Во всякомъ случаѣ, то общество, въ которомъ каждый начинаетъ чувствовать отвращеніе къ своей профессіи, находится на пути къ разрушенію; наоборотъ, страна становится сильной и великой, когда каждый гражданинъ отдается своему дѣлу съ всевозрастающимъ влеченіемъ. Знаменитая гармонія интересовъ, столь прославленная оптимистами, есть въ самомъ дѣлѣ истина, однако лишь въ томъ случаѣ, если дѣло идетъ о привычкахъ и вкусахъ, благодаря которымъ работникъ заинтересованъ, такъ сказать, безъ корысти, своимъ дѣломъ, съ точки зрѣнія художественности.

Къ несчастію, по мѣрѣ увеличенія въ Западной Европѣ промышленности, вооруженной своими могучими машинами, результатомъ которыхъ является то, что и самый трудъ работниковъ, — ставшихъ служителями машинъ, — дѣлается механическимъ, — самыя задачи промышленнаго труженика теряютъ тотъ привлекательный характеръ, какой у нихъ былъ въ прошломъ; профессиональныя обязанности возбуждаютъ теперь въ своихъ носителяхъ все болѣе и болѣе скорбное и досадливое чувство, а сторона эстетическая въ ремеслѣ пропадаетъ ¹⁾. А затѣмъ, что-же мы видимъ? Такъ называемая гармонія интересовъ, — какъ ее понимаютъ, — падаетъ и обнажаетъ передъ нами ту глубокую и ужасную враждебность, которая грозитъ будущими безпощадными потрясеніями. — Но развѣ противъ этого положенія нѣтъ лекарства? Если гигантскія преобразованія западно-европейской промышленности за-

¹⁾ Россія, со своимъ земледѣльческимъ трудомъ, составляющимъ предметъ горячей любви народа и при томъ народа, надѣленнаго землею, находится совершенно въ иномъ положеніи, а забота общества, земства и правительства помочь кустарнымъ промысламъ, при чемъ правительство даетъ артелямъ кустарей обширные заказы, несомнѣнно является однимъ изъ могучихъ лекарствъ противъ того положенія, къ какому пришла запад. Европа въ этомъ отношеніи.

ставили трудъ потерять свое привлекательное очарованіе, то сами-же они уменьшили еще болѣе его утомительную тяжесть, которая прежде была способна упражнять мускулы на счетъ нервовъ и, такъ сказать, оскотинивать человѣка. Но иное дѣло: оскотинить человѣка, иное дѣло—сдѣлать трудъ его машинальнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, машинальная дѣятельность превосходно уживается съ высокой духовностью, тогда какъ человѣкъ грубый и черезчуръ сильный неспособенъ къ умственному напряженію. Если деревенскіе жители бѣгутъ въ города, то это есть результатъ прогресса машинъ: машинный трудъ легче и оставляетъ досугъ для умственной работы. И это, конечно, хорошо, однако, я знаю опасность этого движенія въ города. Не есть-ли, въ общей суммѣ, эта гипертрофія (излишнее возрастаніе) городовъ и эта анемія (малокровіе) деревень, это развитіе городской жизни и паденіе земледѣльческой, не есть-ли все это—лишь развитіе нервныхъ системъ въ ущербъ или за счетъ мускульной системы? Конечно, ничто такъ не благоприятствуетъ, какъ это капитальное преобразованіе темперамента, — художественному просвѣтлѣнію расы. А такъ какъ въ то же время промышленный прогрессъ оставляетъ работнику больше свободнаго времени, то, очевидно, что сразу съ двухъ этихъ сторонъ, великая промышленность предвѣщаетъ великому искусству новую неожиданную эру. Даже самая сухость и непривлекательность труда содѣйствуетъ этой цѣли. Въ самомъ дѣлѣ, если прежде, каждый дѣлалъ искусство изъ самаго ремесла своего, такъ что у него не было никакой потребности искать досуга внѣ этого ремесла, то теперь ремесла, становясь все болѣе и болѣе неблагоприятными, — а значить и менѣе поглощающими, — заставляютъ работника искать другихъ источниковъ эстетическихъ удовольствій, вполне очищенныхъ, которымъ они и отдають свой досугъ. Стало-быть изъ первоначальнаго состоянія, когда искусство и промышленность были слиты, они теперь стремятся раздѣлиться и развиваться отдѣльно; но это приведетъ къ тому-же или даже къ лучшему, а умиротворяющая способность искусства (когда рабочій, пріобрѣтая вкусъ къ нему, станетъ предпочитать его алкоголизму) распространить на всѣхъ примиреніе съ сухимъ, но благодѣтельнымъ трудомъ, промежутки котораго это искусство наполнить чистыми цвѣтами.

Тогда, быть можетъ, изъ самыхъ излишествъ индустрі-

ализма возникнетъ лекарство отъ зла. Никогда вооруженіе рыцарей не было такъ сложно, какъ въ тотъ моментъ, когда оно стало дѣлаться бесполезнымъ, вслѣдствіе прогресса въ огнестрѣльномъ оружіи, въ XVI столѣтіи. Быть можетъ, будетъ то же самое съ усложненіемъ нашихъ потребностей роскоши, что было съ увеличеніемъ сложности орудій защиты. Сперва довольствовались однимъ шлемомъ, потомъ почувствовалась потребность защищать и грудь; дальше—потребность закрывать ноги, руки, кисти рукъ; отсюда произошли на шейники, наколѣнники, наручники и т. д. до того, что, наконецъ, тяжесть всѣхъ этихъ полезностей стала затруднительной даже еще ранѣе того времени, когда усовершенствованіе ружей (аркебузовъ) и пушекъ сдѣлало ихъ бесполезными.

Такъ вотъ, человѣкъ защищался отъ суровости внѣшней среды, отъ голода, жажды, отъ всякаго рода препятствій, мѣшавшихъ осуществленію его желаній, почти также, какъ онъ защищался отъ вражескихъ стрѣлъ и копій. Разъ принята одна предосторожность, она заставляетъ зарождаться идею о принятіи другой, и такъ идетъ до безконечности. Но удовлетвореніе всѣхъ этихъ желаній, въ высшей степени сложныхъ, предполагаетъ непрерывную дѣятельность безчисленныхъ заводовъ, фабрикъ, мануфактуръ, цѣлое населеніе рабочихъ, занятыхъ безъ конца своимъ трудомъ.

Не близится-ли время, когда гораздо сильнѣе, чѣмъ всѣ эти искусственныя и громоздкія потребности, выступитъ наружу потребность досуга и эстетическаго мира души, и сократитъ ихъ? Всѣ великія цивилизаціи заканчивались разливомъ (буквально: изверженіемъ, *egruption*) искусства. Будетъ-ли исключеніемъ одна наша цивилизація?

VIII.

Изучивъ такимъ образомъ характеристическія различія, существующія между искусствомъ и промышленностью, съ точки зрѣнія желаній потребленія и производства, свойственныхъ имъ, возвратимся къ отличительному характеру созданий искусства, рассматриваемыхъ въ нихъ самихъ, и попытаемся вывести отсюда законъ искусства и основанія (*raison d'être*) его фазисовъ и формъ. Относительно этихъ фазисовъ

довольно будетъ одного слова. Мы уже сказали, что потребности какъ потребленія, такъ и производства, которымъ соотвѣтствуетъ данное творчество, принадлежать къ сорту искусственныхъ влеченій, любви, т. е. это—потребности не періодическія, а случайныя (accidentel), потребности, которыя не вырастаютъ изъ сердца въ готовомъ видѣ, совершенно опредѣляющемъ тотъ предметъ, котораго онѣ жаждутъ; это такія потребности, которыя поражаются или усовершенствуются самымъ этимъ предметомъ, и которыя рождаются изъ непредвидѣнной встрѣчи, требуютъ для своей жизненности той-же вѣчной непредвидѣнности. Мы говорили также, что, какъ возлюбленная для влюбленнаго есть существо подобное ему, но болѣе красивое или дополняющее его, въ которомъ онъ научается лучше узнавать самого себя и дополнить себя въ этомъ своемъ отраженіи; также и созданіе искусства всегда есть зеркало, полное откровеній, преображающее самого художника, а само искусство есть идеальный образъ своего общества. Два эти признака, соединенные вмѣстѣ, объясняютъ намъ, почему всякое искусство истощается и падаетъ въ концѣ концовъ; вѣдь, второе условіе прямо ограничиваетъ область, на которой можетъ быть отыскано то богатство разнообразія, которое требуется первымъ условіемъ. Каждое искусство растеть, и каждое умираетъ, какъ и каждая любовь, и совершенно по той-же причинѣ. Любовь, даже самая постоянная, всегда тревожна, такъ какъ она въ своихъ существенныхъ свойствахъ есть нарушенія равновѣсія, и такъ какъ первоначальный толчекъ, порождающій ее,—т. е. волнуемое появленіе неожиданной красоты,—обладаетъ потребностью воспроизводиться вновь цѣлымъ рядомъ мелкихъ открытій, за отсутствіемъ которыхъ скоро останавливается это блаженное волненіе. Вѣрность ему есть ни что иное, какъ непрерывное непостоянство, но удерживающееся въ предѣлахъ одного и того-же лица. Но таково-же и страстное поклоненіе какого-либо народа извѣстнымъ типамъ искусства, именуемымъ классическими, которыя случайно, благодаря идеямъ генія, встрѣтились на пути этого народа и восхищаться которыми заставило его между прочимъ ихъ соотвѣтствіе съ его національнымъ духомъ. Чтобы это поклоненіе могло прочно укорениться, артисту и писателю являлось не менѣе необходимымъ безконечно варьировать и усложнять эти освященные темы. Публика, въ театрѣ или на выставкѣ картинъ, любить свой національный театръ и

свою національную живопись лишь настолько, насколько она находитъ въ нихъ ежедневно новый пунктъ оригинальности (*étrangeté* — странности); и драматургъ, и живописецъ сами испытываютъ страсть къ своему произведенію въ теченіе его созиданія, только потому, что каждую минуту имъ приходятъ новыя идеи, гармоническія и оригинальныя виньетки основного текста. Но сокровищница модуляцій (видоизмѣненій), скрытыхъ въ художественной темѣ, какъ и въ женской красотѣ, не всегда истощима; и отсюда роковымъ образомъ происходитъ разрушеніе влеченія (вкуса), вырожденіе любви, не смотря на бесполезныя утонченности, къ которымъ прибѣгаютъ, и въ томъ и другомъ случаѣ, для оживленія былого чувства; съ другой стороны, любовь, которая перемѣняла бы безпрестанно самое направленіе свое, т. е. питалась бы постоянно лишь новыми предметами, вмѣсто того, чтобы отыскивать вновь и вновь что либо новое въ одномъ и томъ-же предметѣ, истощилась бы еще гораздо скорѣе и развернула бы менѣе широко самую способность любви, чѣмъ любовь вѣрная. Подобнымъ-же образомъ эстетическій вкусъ, чтобы достигнуть своей полноты, не долженъ быть чересчуръ измѣнчивъ; ему необходимо останавливать свой бѣгъ, чтобы воздѣлать и обсеменить свою область.

Отсюда видно сразу, почему промышленности обладаютъ большей прочностью, чѣмъ искусства. Онѣ могутъ сами безконечно распространяться, единственно благодаря подражанію, и, такимъ образомъ, существовать на почвѣ древнихъ изобрѣтеній безъ обновленія ея; но, повторяю, искусства не могли-бы ни возростать, ни даже существовать долго безъ постоянного оживленія (*ragailardir*) новыми изобрѣтеніями. Въ теченіе тысячелѣтій, все богатство Китая, Японіи, Персіи состояло въ примитивномъ наслѣдствѣ промышленныхъ открытій, которыя ими эксплуатировались безъ всякихъ добавленій и, тѣмъ не менѣе, безъ замѣтнаго ослабленія въ трудѣ. То же и въ Европѣ: въ теченіе вѣковъ мы видимъ ремесла — ткацкое, булочное, сѣдельное и т. д., разрастающіяся безпрестанно безъ замѣтнаго усовершенствованія, которое вносилось бы въ приемы предковъ. Даже въ нашъ вѣкъ, не видимъ-ли мы годъ за годомъ чрезвычайно быстрого распространенія и усложненія сѣти желѣзныхъ дорогъ, хотя, въ итогъ, этотъ родъ передвиженія остался почти тѣмъ-же, чѣмъ былъ тридцать лѣтъ тому назадъ? И во всякомъ случаѣ, тѣ видоизмѣненія,

которые были внесены въ него, не были-ли они лишь самыми слабыми стимулами этого столь ускореннаго контакта подражательности? — И наоборотъ, посмотрите на всѣ вѣтви искусства нашей эпохи, даже на тѣ, которыя начали распускаться лишь весьма недавно, какъ, напр., историческій романъ, мелодрама, пейзажная живопись, музыка во вкусъ Россини или Гуно, или Вагнера, — ужъ не говоря о старыхъ жанрахъ, трагедіи, религіозной живописи, лирической поэзіи, эпонеѣ, музыкѣ XVIII в., — сколько признаковъ увяданія представляютъ они всѣ! Хотя больше и больше подражаютъ маститымъ мастерамъ, перестраивая вновь ихъ важнѣйшія изобрѣтенія, но вяло, безъ вѣры и огня, потому что художественная идея тѣмъ несовершеннѣе, чѣмъ она подражательнѣе, — совершенно противоположно промышленнымъ идеямъ; и если, благодаря поднятію новыхъ слоевъ публики, идущихъ занять мѣста на все болѣе расширяющихся скамьяхъ искусства, эти безвкусныя перепѣвы могутъ приниматься за оригинальныя и получать совершенно ремесленный успѣхъ, за то ихъ художественный успѣхъ замѣчается все меньше и меньше. Однако, нельзя сказать и того, чтобы наши поэты и художники потеряли изобрѣтательность. Они изобильно испещряютъ воображаемыми видоизмѣненіями (варьяціями) формы, созданныя геніями. Но, кажется, подогрѣваніе искусства, приобретаемое этой крохотной изобрѣтательностью, не достаточно для борьбы съ возрастающимъ равнодушіемъ выдающейся публики. Говорятъ, что возрастаніе артистическаго народонаселенія (производительнаго), какъ всего населенія вообще, наталкивается на затрудненіе, указанное Мальтусомъ; оно стремится идти быстрѣе, чѣмъ возрастаетъ плодovitость поля воображенія, т. е. той спеціальной почвы, на которой работаетъ это населеніе (артистическое). А чтобы предупредить пагубное слѣдствіе этого несогласія, т. е. воображаемую голодовку (въ смыслѣ пищи воображенія) художниковъ и писателей, можно спросить, какое моральное противодѣйствіе должно быть когда-нибудь оказано на это явленіе ¹⁾.

¹⁾ Т. е. на чрезвычайное изобиліе художниковъ и писателей, несоотвѣтствующее плодovitости поля воображенія. Это очень остроумно, но едва-ли справедливо, едва-ли «поле воображенія» можно считать ограниченнымъ, какъ ограниченна почва земнаго шара. Повидимому, наобо-

Приговоръ къ старости и смерти, таковъ роковой законъ, тяготящій надъ всѣми формами искусства, такова печальная привилегія, отличающая ихъ отъ ремеслъ и другихъ общественныхъ произведеній, — подобная-же привилегія отличаетъ живыя существа и отдѣляетъ ихъ отъ существъ химическихъ или астрономическихъ, атомовъ или звѣздныхъ системъ (?). Не играетъ-ли искусство той-же роли въ мірѣ общественномъ, какую жизнь играетъ въ космосѣ? Ремесла, различныя учрежденія, вѣрованія, конечно, старѣются и умираютъ тоже, но вслѣдствіе столкновений, хотя и неизбѣжныхъ въ то или другое время, — напр., вслѣдствіе конкуренціи новаго ремесла, новой системы учрежденій, новыхъ догматовъ, которые начинаютъ считаться лучшими: эти социальныя феномены не носятъ въ самихъ себѣ (какъ искусство) причинъ своего разрушенія или, говоря короче, растворенія.

Искусство-же не только умираетъ, оно убиваетъ себя; и, если оно живетъ нѣкоторое время, то лишь при условіи внесенія въ себя безпрестаннаго разнообразія. Но то же и относительно жизни. Звѣзды испытываютъ тяготѣніе, а атомы вибрируютъ съ ненарушимой правильностью, пока не встрѣтятъ случайно чего-нибудь, что несомнѣнно нарушитъ въ рядѣ вѣковъ это періодическое образованіе; даже органическіе типы, которые можно разсматривать отвлеченно, какъ подвижныя равновѣсія одного и того-же сорта, — оказываются не менѣе устойчивыми сами въ себѣ, не менѣе способными къ безконечно продолжительному существованію, — если-бы не измѣнялась среда, окружающая ихъ. А между тѣмъ, само живое существо обречено смерти съ самаго рожденія, какъ будто-бы единственнымъ резонансомъ для его существованія были тѣ оригинальныя (индивидуальныя) варьяціи, которыя оно вносило въ міръ, при чемъ, чтобы жить, оно было вынуждено обновляться до полного и быстраго истощенія своей оригинальности.

Быть можетъ, мнѣ возразятъ, что произведенія, называемыя классическими, обладаютъ во всѣхъ странахъ тѣмъ преимуществомъ, что они проливаютъ всегда новый свѣтъ послѣ временнаго затменія, которое принуждаютъ ихъ испытывать

ротъ, чѣмъ больше художниковъ, тѣмъ больше отдѣльныхъ воображеній и тѣмъ больше «поле воображенія».

Ред.

болѣе блестящія, но скоропреходящія свѣтила. Я не отрицаю этого; и этотъ фактъ способенъ даже заставить воображать, что нѣкоторыя произведенія, благодаря ихъ особенному согласію съ мало-измѣнчивой основой какой-либо расы, націи или цивилизаціи, можно сравнить съ нѣкоторыми промышленными процессами,—напр., съ приготовленіемъ хлѣба или постройкой стѣнъ,—которые, будучи совершенно зависимы отъ первичныхъ потребностей, крайне простыхъ и постоянныхъ, имѣютъ назначеніе употребляться вѣчно,—или-же ихъ сравниваютъ съ нѣкоторыми математическими формулами, а именно съ Ньютоновымъ закономъ тяготѣнія, которыя, выражая возможно-совершенное приспособленіе человѣческаго ума, человѣческаго языка къ внѣшней реальности, имѣютъ подобнымъ-же образомъ назначеніе распространяться путемъ прогресса образованія такъ-же долго, какъ долго будетъ существовать человѣческій умъ съ его отличительными свойствами. Но это замѣчаніе ничего не отнимаетъ отъ указаннаго выше контраста между промышленностью и искусствомъ. Въ самомъ дѣлѣ, вслѣдствіе кратковременнаго, но безпрестанно возобновляющагося увлеченія текущими произведеніями искусства, восторгъ публики къ своему классическому искусству оказывается всегда юнымъ и свѣжимъ. Предположите, что со времени появленія Федры, Мизантропа, Телемака, Волшебной флейты и т. п. художественныя произведенія въ области трагедій, комедій, романовъ, вдругъ-бы прекратились: неужели вкусъ къ этимъ древнимъ произведеніямъ былъ бы теперь столь-же общимъ, какимъ онъ нынѣ является намъ, или, по крайней мѣрѣ, кажется? Конечно, нѣтъ. Хотя пріемникамъ этихъ великихъ художниковъ было далеко до того, чтобы ослабить ихъ блескъ, тѣмъ не менѣе они поддерживали священный огонь ихъ неуязвимой славы. Они сообщали имъ, въ силу контраста, новый видъ, или освѣщали ихъ новымъ свѣтомъ. Романтическая школа трудилась въ интересахъ классической, точно также и натуралистическая школа. Последніе спасаютъ первыхъ отъ потери всеобщаго вкуса. Стало быть, нужно не менѣе тысячи инноваций трагическихъ, комическихъ, романическихъ, музыкальных, чтобы предохранить отъ быстраго и окончательнаго истощенія подражательное лучеиспусканіе (*le rayonnement imitativo*) древнихъ изобрѣтеній, даже классическихъ, въ области столь различныхъ искусствъ. Но развѣ мы видимъ что-либо такое въ области промышлен-

ныхъ изобрѣтеній? Нѣтъ. Если бы не были изобрѣтены куличи, развѣ хлѣбъ пересталъ бы имѣть тотъ-же успѣхъ? Даже больше: изобрѣтеніе ткацкой машины Дженни, локомотива, керосиновой и электрической лампы не только не благоприятствовало распространенію древнихъ способовъ тканья, передвиженія, освѣщенія и т. д., но обрекло на забвеніе это почетное наслѣдіе прошлаго.

На это мнѣ въ видѣ возраженія могутъ указать на почти безсмертное существованіе, и почти безъ измѣненій, извѣстныхъ формъ очень древняго искусства. Ранѣе я указалъ на этотъ характеръ египетскаго и халдейскаго искусства. Но теперь мнѣ уже пора сказать, что всѣ эти примитивныя искусства,—включая сюда и искусство Греціи до болѣе близкой къ намъ эпохи, а также и наше средневѣковое искусство,—были очень стойкими соединеніями,—но однако, просто соединеніями, къ которымъ искусство въ собственномъ смыслѣ было только притянуто и откуда оно долго не могло освободиться. Въмѣсто того, чтобы создать себѣ собственную цѣль въ себѣ самомъ, слѣдуя своей собственной сущности,—оно преслѣдовало цѣли, наложенныя на него религіей или политикой (прославляло боговъ или королей, увѣковѣчивало форму мертвеца въ виду будущей жизни и т. д.), и почти все его значеніе состояло въ его высокой мистической или династической пользѣ, и очень малая часть его въ его независимой очаровательности, чувствуемой подъ скорлупой. Прелесть Сибилы или даже чудной Венеры имѣла мало значенія для древнихъ богомольцевъ. Искусство, служившее этимъ способомъ и смѣшанное съ вѣрованіями или учрежденіями націи, держалось долго потому, что участвовало въ сравнительной неподвижности этихъ религій и политическихъ формъ. Но оно стремилось освободиться, хотя, ставъ свободнымъ, оно снова стремится опереться на что-либо болѣе сильное чѣмъ само оно. Эти религіозныя и политическія искусства можно бы сравнить съ промышленными искусствами нашихъ дней, и они представляютъ эстетику эту задачу для изученія. Дѣло идетъ, однако, о томъ, чтобы отвлечь, отдѣлить изъ этихъ соединеній различныя элементы чистаго искусства и указать—что они такое. Мы и сдѣлаемъ эту попытку и этимъ займемся теперь.

РУССКОЕ БОГАТСТВО

1896

1891

І Ю Л Ъ.

Пров. 50



№ 7.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типо-литографія Мясника и Римана. Бассейная ул., № 48.

1891.

СОДЕРЖАНІЕ VII КНИГИ.

Беллетристика:

	СТР.
ГРАФЪ АВГУСТЪ. Повѣсть. Александра Маньковского (съ польскаго. Окончаніе)	3
СТИПЕНДІАТЪ ВОЛОТОВСКАГО ЗЕМСТВА. Повѣсть. Д. Бѣлевцева. (Продолженіе)	33
ИЗЪ СЫРОКОМЛИ. Стихотвореніе Г. Теодоровича	98
ГАНКА. Повѣсть Маріи Конопницкой	101

Научный отдѣлъ:

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА. Г. Тарда (Окончаніе)	76
ПЕРЕВОРОТЪ ВО ВЗГЛЯДАХЪ НА СУЩНОСТЬ ЭЛЕКТРИЧЕСТВА. Проф. Зонекэ	150
НАУЧНЫЕ РЕФЕРАТЫ:	
Научныя грезы прошлаго	175
Упражненія въ зрѣломъ возрастѣ. Лагранжа	179
ПРОИСХОЖДЕНІЕ МІРА. Соч. Гауе (листь 16) въ концѣ книги.	
НАРОДНОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО. Соч. Генри Мэна (листь 5) въ концѣ книги.	

Критика и хроника.

ВМѢСТО ХРОНИКИ:

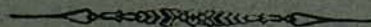
Изъ переписки. По вопросу о народномъ образованіи.

Н. А. Рубакина 1

НОВЫЯ КНИГИ:

Иногородцы Сибири. Н. М. Ядринцева. І. Ю. Стихотворенія Филимонова. Стихотворенія Парамонова.

О самоубійствѣ. И. А. Невзорова. Браунъ-Секаровскій методъ. Викторова 183



СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ЕГО ЛОГИКА.

Г. Тарда.

(Окончаніе).

Перейдемъ теперь, дѣйствительно, къ формамъ искусства, искусства чистаго и къ ихъ объясненію. Прежде всего мы должны сказать, что какова бы ни была форма произведенія, но само произведеніе искусства должно быть интересно. Предметъ промышленности можетъ представляться случайно, произвольно—интереснымъ; но цѣли производства никогда не составляло собственно—возбужденіе интереса. Точно также лишь случайно взглядъ на предметъ промышленности можетъ быть достаточенъ для отвѣта на тѣ вопросы, которые онъ возбудилъ въ умѣ. Вообще же, чтобы понять, напр., машину вполне, нужно ее разобрать. Кромѣ того, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда произведеніе промышленности даетъ отвѣтъ на возбуждаемую имъ самимъ любознательность, оно не представляетъ никакого иного интереса, кромѣ разрѣшенія извѣстной задачи; наоборотъ, источникъ интереса, свойственнаго произведенію искусства, гораздо болѣе сложенъ. Прежде всего оно, конечно, возбуждаетъ интересъ какъ разрѣшенная задача, какъ побѣжденная трудность, но въ то же время и какъ выраженіе вѣрное и успѣшное насъ самихъ. Съ этой точки зрѣнія, можно сказать, что оно есть «игра» и что игры интересны именно такимъ же способомъ. Дѣйствительно, игры были, вмѣстѣ съ сказками и другими продуктами воображенія,—первыми чистыми искусствами. Шахматы,—одна изъ самыхъ древнѣйшихъ игръ ¹⁾ кромѣ той неожиданности,

¹⁾ Древность игръ поразительна. Со времени Египетской монархіи извѣстны не только шахматы, но и шашки, кегли, куклы, дергуны

которую она даетъ намъ, представляетъ еще образъ военной жизни, рядъ осадъ, стычекъ инфантеріи и кавалеріи. Точно также всѣ дѣтскія игры—суть окаменѣлыя остатки человѣческой борьбы. Извѣстно, что четыре масти нашихъ картъ получили начало отъ того, что представляли четыре арміи, такъ что ихъ игры были представляемыми сраженіями. Этотъ «представляющій» характеръ игръ изглаживается, правда, по мѣрѣ развитія искусствъ; но въ очень отдаленную эпоху, когда онѣ были искусствомъ вполне, это было гораздо яснѣе выражено въ нихъ. Таковы же, но только въ большихъ размѣрахъ, были игры гладиаторовъ. И, въ самомъ дѣлѣ, искусство есть игра, но игра серьезная и глубокая, какъ любовь ¹⁾. Историческое развитіе прекрасныхъ искусствъ можетъ быть приписано четыремъ разнымъ источникамъ: церемоніямъ,—такъ прекрасно изученнымъ Гербертомъ Спенсеромъ ²⁾, обрядамъ или культу (особенно погребальнымъ), украшеніямъ (мужскія и женскія) и играмъ. Нѣтъ искусства, въ которомъ нельзя бы было легко замѣтить слѣдовъ того или другого происхожденія. Но наиболѣе извѣстно, по моему, или наиболѣе чисто—происхожденіе отъ игръ. И всѣ народы—артисты были веселы и склонны къ наслажденію еще въ гораздо большей степени, чѣмъ къ формализму, мистицизму и фатовству. Искусство прежде всего родилось изъ досуга и удовольствія. Оно удовлетворяетъ потребности новаго и неожиданнаго очарованія, которое отдѣльная душа или общество создали себѣ сами для того, чтобы отдаваться радости—любить; или, говоря точнѣе,—оно есть погоня за призракомъ любви, за ея тѣнью, которая падаетъ передъ нашими ногами въ преобразованномъ видѣ. Понятно, что пустота и обманчивая тщетность этой любви побуждаетъ эмансипировавшееся искусство искать вновь или измѣнять направленіе пути своихъ первыхъ мастеровъ и произвольно становиться то мистическимъ, то патріотическимъ, или

(въ родѣ нашихъ плясуновъ изъ картона), мячи!.. Прибавимъ къ этому же ряду (такъ какъ связь искусства и игръ здѣсь очевидна)—музыку и танцы.

¹⁾ Стало быть, Гюйо въ своей прекрасной книгѣ объ искусствѣ, былъ также правъ, протестуя противъ гораздо болѣе фривольнаго понятія, которое образуется объ искусствѣ, когда ему приписываютъ происхожденіе отъ игры.

²⁾ См. въ русскомъ переводѣ: «Обрядовое Правительство».

Ред.

дѣлаться научнымъ и коммерческимъ, съ цѣлью—поддержать свою явную хрупкость крѣпкой подпоркой. Но эта виноградная лоза быть можетъ болѣе живуча, чѣмъ ея подпорка, этотъ плющъ болѣе долготѣнъ, чѣмъ башня, которую онъ обвиваетъ.

Всякое произведеніе искусства, скажемъ мы,—интересно. Напрасно возражаютъ противъ этого, спрашивая, напримѣръ, какой сортъ интереса представляетъ красивый монументъ, прекрасная оперная увертюра, статуя, пейзажъ. Но развѣ слушаніе этой увертюры, взглядъ на эту статую, монументъ, картину не интересуется, не вызываетъ страстнаго любопытства въ живописца, композитора, поэта, архитектора, почти въ такой же степени, и, какъ мы увидимъ, въ сущности тѣмъ же способомъ, какъ и представленіе пьесы въ театрѣ? Происходитъ это потому, что вышеперечисленные художники сознаютъ трудности, превзойденныя ихъ собратомъ въ созданіи, изучаемомъ ими. Они ставятъ себя на точку зрѣнія той задачи, которую онъ поставилъ себѣ, они присутствуютъ духовно при работѣ его воображенія сперва полной страданія, затѣмъ побѣдоносной. Тогда они удивляются (восхищаются). Ихъ восхищеніе въ концѣ есть лишь то внутреннее одобреніе прекрасному разрѣшенію задачи, въ которой артистъ, соперникъ ихъ, явился сразу и авторомъ и героемъ. Я вхожу въ соборъ и говорю холодно, такъ сказать, стадно, — потому что я не принадлежу къ этой профессіи: да, соборъ хорошъ. Если бы я жилъ въ XVІІІ вѣкѣ, я бы нашелъ его очень некрасивымъ, потому что тогда это было въ модѣ. А кто-же ввелъ въ моду это ложное сужденіе? Тѣ архитекторы, которые, изучивъ и понявъ глубока греческіе и римскіе монументы и заинтересовавшись, благодаря этому, тѣми спеціальными проблемами, которыми задавались эти послѣдніе, проходили передъ сооруженіями среднихъ вѣковъ, не удостоивая ихъ изслѣдовать и считая ихъ недостойными вниманія; совершенно также предшественники Шампольона, привыкшіе къ нашему алфавиту, судили о іероглифахъ мимоходомъ, считая ихъ непонятными и не имѣющими значенія. Но, съ того времени какъ новое поколѣніе изслѣдователей нашло ключъ къ этимъ чуднымъ построеніямъ, съ тѣхъ поръ какъ анатомія ихъ органовъ: сводовъ, арокъ, розетокъ и т. д. стала лучше извѣстна, въ нихъ также увидѣли новые отвѣты, отвѣты генія на новые вопросы, поставленные нуждами ихъ времени, и имъ въ свою очередь начали удивляться; и это восхищеніе, имѣющее характеръ заразительный, контагіозный,

потому что оно было искренне, глубоко и мотивировано, — стало истинным источником того несамостоятельного, неразмышляющего удовольствия, которое находит теперь каждый, рассматривая великие произведения XII века, даже еще не понимая их. В конце концов, с этого-то именно источника нам и нужно исходить; и, вместо того, чтобы искать для эстетического удовольствия Богъ вѣсть какого запутанного объяснения, гораздо удобнее объяснить его прежде всего интересомъ, любопытствомъ умственной критики, которая сквозь художественное произведение усматриваетъ всегда его выработку, сквозь монументъ — его концепцію, сквозь оду — вдохновение, — критики, которая одушевляется зрѣлищемъ побѣдъ художника надъ самимъ собою, надъ своими желаніями, которыя преодолеваются другими желаніями, надъ своими предрассудками, которые разсѣваются вносимымъ имъ свѣтомъ, — критики, которая при каждой такой побѣдѣ, внутренне восклицаетъ: браво! какъ тѣ дамы, которыя на турнирахъ аплодировали каждому удачному удару рапиры. Значитъ, съ точки зрѣнія философской, эстетической, восхищеніе или одобреніе публикой произведенія искусства не идутъ въ счетъ. Ея аплодисменты или свистки суть лишь бессознательное эхо аплодисментовъ и свистковъ, имѣющихъ совсѣмъ ужъ другое значеніе; эти одобренія или неодобренія явились послѣ размышленія, послѣ трудолюбиваго, любознательнаго, интереснаго разбора (*déchiffrement*) самыхъ процессовъ художника, его открытій, его изобрѣтательности, они вышли изъ какого-нибудь маленькаго уголка міра, гдѣ невѣдомый, свободный и внимательный пзслѣдователь разсматривалъ ихъ.

Стало быть, единство художественнаго произведенія состоитъ просто въ сочетаніи вопроса и отвѣта, задачи и ея рѣшенія, борьбы и побѣды. Каждая фраза, музыкальная или словесная, есть волна, имѣющая свое пониженіе и повышеніе. Она составляетъ цѣлое, потому что начинается съ возбужденія любопытства, а затѣмъ удовлетворяетъ его, разрушаетъ внутреннее равновѣсіе, а потомъ восстанавливаетъ его. Такимъ образомъ, въ какомъ бы то ни было искусствѣ, цѣлое состоитъ изъ фразъ и волнъ; ихъ совокупность сама есть сложная волна, періодъ. Но находимъ ли мы въ живописи эти частичныя цѣлости, эти элементарныя единицы, составляющія совокупное цѣлое художественнаго произведенія? Конечно: каждый отдѣльный предметъ, дерево, животное, скала, рѣка,

человѣческая фигура, или даже каждая группа подобныхъ предметовъ, неразличимыхъ отдѣльно, играютъ въ картинѣ роль, которую можно сравнить съ ролью мотива мелодіи или строфы въ стихотворной пьесѣ. Каждый изъ этихъ предметовъ, или каждая изъ этихъ группъ предметовъ, въ самомъ дѣлѣ рисуется такъ, чтобы привлекать извѣстную степень вниманія и удовлетворять его въ той степени, въ какой оно возбуждено. Вотъ почему самый простой силуэтъ—въ профиль или въ четверть—какого либо эпизодическаго, вводнаго лица, есть, по моему, частичное цѣлое, частная фраза, полная въ самой себѣ, хотя и второстепенная. По мѣрѣ прогресса въ живописи, она лучше различаетъ отдѣльные планы, т. е. распространяетъ и точно обозначаетъ лѣстницу степеней вниманія, которыя она располагаетъ и распределяетъ между частями произведенія,—совершенно подобно тому, какъ прогрессъ языка устанавливаетъ различіе все болѣе и болѣе ясное и обширное между главными и придаточными предложеніями. Архитектура имѣетъ также свои фразы: она ставитъ и должна ставить зрителю слѣдующіе вопросы: «что это? Храмъ, дворецъ, казармы? Чѣмъ это хорошо?» Необходимо, чтобы отвѣтъ былъ, такъ сказать, начертанъ на самомъ фасадѣ, въ наружной сторонѣ зданія, чтобы онъ всегда былъ раздѣленъ на различныя части, отверстія, капители, колонны, рѣзьбу и т. д. И хотя симметрическая ясность фразъ здѣсь болѣе выражена, чѣмъ въ живописи, за то ихъ разнообразіе тутъ безконечно меньше. По своей несимметричности или симметріи скрытой, а также по своему поучительному и разнообразному изобилію, живопись можетъ быть сравнена съ художественной прозой; архитектура же соотвѣтствуетъ стихотворенію. Что касается скульптуры, то и въ ней каждая статуя есть единая фраза, отдѣльная мысль. Быть можетъ, поэтому—сравнительная бесплодность этого искусства, какъ и искусства афоризмовъ, а также и сопротивленіе ихъ всякимъ усиліямъ внести въ этотъ родъ искусства что-либо новое.

Мнѣ скажутъ, что я злоупотребляю метафорами, отождествляя женщину съ кувшиномъ въ картинѣ Пуссена, или головки Корреджіо съ мотивомъ Моцарта. Но трудно найти что-либо болѣе подобное. Естественные предметы, воспроизводимые живописью, повторимъ снова, суть видоизмѣненія естественныхъ типовъ, темы, которые художникъ не изобрѣлъ, правда, но усвоилъ себѣ, измѣняя ихъ, такъ какъ единственное

оправданіе ихъ существованія состоитъ въ способности измѣняться. Важнѣйшая заслуга музыканта состоитъ въ созданіи темъ своихъ собственныхъ, не ограничиваясь разнообразіемъ внѣшнихъ образцовъ. Изъ глубины собственной души онъ извлекаетъ эти идеальныя созданія, эти новыя музыкальныя виды, которые поражаютъ неожиданностью и восхищаютъ его слушателей, подобно тому какъ появленіе новой флоры очаровываетъ путешественника. Но и объ этихъ темахъ слѣдуетъ сказать то же, то есть, что онѣ имѣютъ существенной цѣлью свои особыя видоизмѣненія (модуляціи). Вотъ почему артистъ, создавшій ихъ, постоянно думаетъ о нихъ слѣдующее: «умножайтесь», и онъ разнообразитъ ихъ самъ, воспроизводя ихъ много разъ въ теченіе своего произведенія. Развѣ не правда, что всякая красивая мелодія порождаетъ жажду быть повторяемой и обновляемой безъ конца, какъ всякая живая форма? Но отъ чего же было бы это, если бы не оттого, что прекрасная мелодія, какъ и органическій типъ, есть нѣкоторая гармонія, спеціальное возбужденіе и пониженіе желанія, спеціальное любопытство, возбужденное и удовлетворенное.

X.

Итакъ, всякое произведеніе искусства интересно, но интересъ его двойной. Ода, элегія, какая-нибудь стихотворная пьеса, интересная первоначально тѣмъ, на примѣръ, что хочется узнать, какимъ образомъ автору удалось согласовать съ требованіями своего сюжета, своей мысли, требованія размѣра, который онъ избралъ. Но къ этому второстепенному интересу прибавляется другой, если дѣло идетъ о повѣствовательной или драматической поэзіи; я хочу сказать, что возникаетъ интересъ, производимый столкновеніемъ страстей или вѣрованій, вложенныхъ въ дѣйствующихъ лицъ, производимый задачей—узнать, какимъ образомъ и эта трудность будетъ разрѣшена. Поискавъ хорошенько, мы найдемъ это различіе даже въ архитектурѣ, даже въ музыкѣ, когда эти искусства получили все то развитіе, къ какому они стремились съ своей колыбели. Выразимъ это въ болѣе понятныхъ терминахъ: произведеніе какого-либо искусства, говоримъ мы, интересуется насъ сперва въ томъ отношеніи, что, слѣдя на самомъ дѣлѣ (если дѣло идетъ о поэзіи или музыкѣ) или въ

воображеніи (если дѣло идетъ объ искусствахъ изобразительныхъ) за послѣдовательной работой художника на пути его творчества, мы составляемъ себѣ идею о тѣхъ трудностяхъ, которыя онъ вызвалъ и которыя, наконецъ, побѣдилъ; а, во-вторыхъ, оно интересуется насъ тѣмъ, что лица, представленныя въ рассказѣ, драмѣ или рисункѣ, или, что почти одно и то же, общія состоянія души, выражаемыя посредствомъ живописи пейзажа или оркестровки ¹⁾, возбуждаютъ въ насъ преходящія или кажущіяся противорѣчія, разрѣшаемыя въ концѣ концовъ полнымъ аккордомъ. Драматическое или романическое лицо есть не что иное, какъ общее состояніе индивидуализированной души, воплощенная идея или страсть. Слѣдовательно, состояніе души есть въ нѣкоторомъ родѣ личность въ безличной формѣ.—Таковъ смыслъ приблизительнаго тождества, который я установилъ мимоходомъ. И, съ этой точки зрѣнія, уже видно, что ни архитектура, ни музыка, ни пейзажная живопись, ни лирическая поэзія сами по себѣ не лишены интереса второго рода, о которомъ мы говорили, и не сводятся только на интересъ первой части. Но необходимо добавить, что по многимъ причинамъ, выражаемое состояніе души требуетъ воплощенія въ индивидуальную оболочку. Выраженіе его въ этой формѣ оказывается яснѣе и сильнѣе; а его борьба съ другими состояніями перестаетъ быть просто психологической и становится соціальной. Вотъ почему естественное развитіе искусствъ ведетъ почти роковымъ образомъ архитектуру къ раздвоенію на стѣнную живопись или скульптуру; музыка присоединяется къ драмѣ или комедіи, образуя оперу или оперетку, поэзія не довольствуется лирикой, а развивается въ драмѣ, эпосѣ или романѣ. Благодаря своимъ фрескамъ, мозаикамъ, расписнымъ стекламъ, изваяннымъ капителямъ, монументы всегда рассказываютъ намъ что-нибудь, въ полномъ смыслѣ слова; и когда ихъ живопись, ихъ скульптуры рассказываютъ именно о побѣдоносной борьбѣ извѣстныхъ религіозныхъ вѣрованій, извѣстныхъ политиче-

¹⁾ Уже говорилось многими, что пейзажъ (нарисованный) есть состояніе души. Добавимъ: состояніе сложной души, въ которой мы легко различаемъ нѣсколько душъ. Пейзажъ, если онъ удаченъ, выражаетъ счастливое согласованіе ихъ, гармонию послѣ психологической борьбы. То же и въ хорошей музыкальной песнѣ.

скихъ плановъ, въ то же время ихъ огромныя линіи, то ниспадающія, то горизонтальныя, то раздробленныя, то цѣльныя, то молитвенныя, то горделивыя, уже даютъ смутное впечатлѣніе зрителю ¹⁾. Точно также либрето оперы или слова романса оказываютъ услугу музыкѣ, переводя или дополняя ея собственную мысль.

Послѣ всего этого, спросимъ себя, различаются ли по существу эти два рода интереса, которые мы противопоставили? Мы уже дали возможность предвидѣть, что это не такъ. Но выразимъ это яснѣе и полнѣе. Хотя техническое исполненіе и идея, вдохновившая художественное произведеніе, всегда внутренне объединены, они остаются различными; первое состоитъ въ избавленіи освобожденнаго артиста отъ своего собственного внутренняго страданія, или въ радости счастливаго артиста отъ того, что онъ расходуетъ свою живую силу; вторая состоитъ въ столкновеніяхъ живыхъ существъ (или состояній души), которыя запутываются и распутываются, или въ соревнованіи, которое разрѣшается. Но и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, страданія и преодолеваемые трудности суть или идеи, которыя являются противорѣчащими себѣ, или желанія ²⁾, которыя встрѣчаютъ препятствія, а счастье выполненной дѣятельности—состоитъ въ идеяхъ или страстяхъ, которыя или нашли подтвержденіе, или взаимно помогли другъ другу и которыя, въ силу этого, сдѣлались достойными, благодаря счастливому сближенію, получить шансы на свое послѣдовательное развитіе въ воображеніи художника или на воплощеніе себя въ различныхъ герояхъ. Но, въ то время,

¹⁾ За недостаткомъ изображеній людей и животныхъ, запрещенныхъ кораномъ, арабскія зданія были вынуждены принять, въ число мотивовъ своего украшенія, крупныя надписи, взятые изъ ихъ священной книги.

²⁾ Напримѣръ, замѣшательство, въ которомъ находился первый архитекторъ, который задалъ себѣ и разрѣшилъ задачу крестоваго свода, происходило отъ того, что онъ желалъ нѣкоторой вещи (широкій сводъ изъ камня, служащій плафономъ церкви) и что эта вещь казалась ему, до ея открытія, имѣющей такія послѣдствія, какихъ онъ не желалъ (распоръ вдоль стѣны и необходимость дѣлать стѣны крайне толстыми). Желаніе и отрицаніе его стало быть вели борьбу въ его умѣ, потому что онъ то вѣрилъ, то не вѣрилъ возможности столь обширнаго свода, безъ крайней толщины стѣнъ. Но не есть ли это—нѣкоторая драма внутренняя, въ которой художникъ былъ сразу всѣми героями?

какъ художникъ стремится скрыть отъ насъ колебанія, внутреннюю борьбу, предшествовавшія той психологической побѣдѣ, плодомъ которой было его произведение, онъ наслаждается тѣмъ, что развертываетъ передъ нами борьбу и колебанія своихъ героевъ. Вообще его исполненіе интересуетъ насъ преимущественно какъ счастливое и непредвидѣнное стеченіе обстоятельствъ, чѣмъ какъ печальное столкновеніе идей и чувствъ, и, наоборотъ, его сюжетъ интересуетъ насъ больше какъ столкновеніе и меньше какъ стеченіе обстоятельствъ ¹⁾. Стеченіе обстоятельствъ имѣетъ обыкновенно мѣсто только въ концѣ. Даже «Божественная комедія», такъ сильно лишенная въ цѣломъ драматическаго интереса, выкупаетъ этотъ недостатокъ патетичностью рассказовъ и драмъ, которыя она развертываетъ передъ нами въ деталяхъ, а также важностью своихъ доктринальных, теологическихъ или философскихъ разсужденій, которыя она влагаетъ въ уста Виргилія или Беатриче, какъ разрѣшеніе задачи, какъ ослабленіе затрудненій, возбуждающихъ душу поэта—странствователя. Кромѣ того, она плѣняетъ насъ во всѣхъ трехъ частяхъ галерей разнообразныхъ фигуръ грѣшныхъ, кающихся или святыхъ, составляющихъ ее. Это исключеніе почти единственное. Но нужно къ нему добавить вторую часть Фауста, представляющаго не столько драму, сколько фантастическую и историческую кавалькаду или дефилей.

Причина различія, о которой идетъ дѣло, состоитъ въ томъ, что зрѣлище души, поставляющей препятствія самой себѣ, намъ обыкновенно видѣть непріятно, какъ образчикъ мало идущій къ человѣческой природѣ, какъ образчикъ не пригодный для истинно человѣческой жизни, для жизни общественной; между тѣмъ зрѣлище душъ, хотя и противорѣчащихъ другъ другу, но, по крайней мѣрѣ, временно стойкихъ каждая въ отдѣльности въ какой-либо идеѣ, въ какой-либо единой страсти, какъ и должно быть съ каждой душой въ смыслѣ социальномъ,—это уже есть представленіе вѣрное человѣческой

¹⁾ Это особенно вѣрно относительно литературныхъ произведеній; такъ какъ картины и барельефы почти также часто имѣютъ сюжетами процессіи, жертвоприношенія богамъ, игры (соревнованія воли и единодушныхъ умовъ), какъ и сраженія, дуэли, драматическія положенія, крушенія. Точно также живопись или скульптура всегда гораздо менѣе интересны намъ своимъ сюжетомъ, чѣмъ романъ и театральная пьеса.

жизни, социальной жизни в действительности, такой, какою мы желаем видеть ее в волнующемся зеркале искусства; в самом деле, искусство отражает нам социальную логику динамическую, а не статическую; и, быть может, ничто не возмещает для нас лучше глубины истории религиозной, политической, военной, промышленной, какой угодно, как произведение искусства, достигшего своего полного развития, т. е. драма.

Однако, остается объяснить основы существования (*raison d'être*) таких произведений искусства, которые представляют собою процессии, а не борьбу. По этому поводу я вспоминаю, что читал справедливое замечание, по которому приемы Виктора Гюго сводятся к двум: противопоставлению и перечислению. Это в высшей степени верно, но мне кажется, что именно в этом великий поэт показал вразумительный характер своей поэзии, потому что эти две стороны его таланта выражают два типа искусства, дополняющие друг друга. Замечим, что все исторические столкновения идей и страстей, или личностей, в которых они воплощаются, представляют либо борьбу, либо союз. Но эти последние столкновения, суммы открытий, плодотворных инициатив, способны происходить между безконечным числом элементов, а не между двумя только. Нет научной теории, которая не была бы цѣпью опытов и безчисленных наблюдений, взаимно подтверждающих друг друга; нет мифологии или теологии, которые не представляли бы ряда родственных божеств, выражающих одно и то же мировоззрение, или рядом догматов, внушенных одним и тем же духом, или одним и тем же намерением. Нет законодательства, которое не было бы разветвлением юридических идей одинаковой точки зрения, одного и того же сока, последовательно выгоняемого одним и тем же политическим стволом. — Наоборот, на полѣ сражения, присутствуют всегда только две армии, — при выборах существует только две партии (?!), — в художественном соперничестве в борьбе сталкиваются только две школы, и т. д. Таким образом, значит, в истории, как и у Виктора Гюго, все состоит или в перечислении, или в противопоставлении. Это понятно с нашей точки зрения, потому что художественное перечисление есть развитие победы, которая слѣдует за противопоставлением и торжествует над ним. После сражения, триумф, гордое и гармоническое рас-

крытіе силъ, освобождаемыхъ подчиненіемъ побѣжденнаго. Значить, не слѣдуетъ удивляться, видя побѣдоносныя цивилизаціи и религіи, чувствующія обезпеченность своего могущества,—выражающими себя въ процессіональныхъ произведеніяхъ, каковы: трилогія Данте или вторая часть Фауста, или фрески Пареннона.

Но вернемся назадъ. Эволюція чистаго искусства начинается эпопеей, рассказомъ и кончается драмой. Между двумя этими предѣлами, въ концѣ концовъ похожими другъ на друга, заключаются всѣ различныя формы его. Если вѣрить, однако, Герберту Спенсеру (см. «Основныя начала»), всѣ искусства, включая писанную литературу (сказать мимоходомъ, трудно раздѣлимую отъ литературы просто словесной, рапсодіи и ораторскаго искусства), произошли отъ архитектуры, представляя собою лишь ея расчлененія. Чтобы оцѣнить значеніе этого правдоподобнаго взгляда, замѣтимъ прежде всего, что въ томъ же отрывкѣ, и въ другихъ мѣстахъ, Спенсеръ настаиваетъ также, и съ основаніями, на существенно религіозномъ и правительственномъ характерѣ, какой имѣло искусство въ своемъ началѣ: «Также какъ въ Египтѣ, и въ Ассиріи искусства—близнецы, живопись и скульптура, были сначала соединены другъ съ другомъ и съ своею матерью, архитектурой, и являлись вспомогательными религіи и правительству». Это—вѣрно, но авторъ ниже вѣрить, повидимому, что ничего подобнаго не замѣчается послѣ освобожденія искусствъ. Однако, очевидно, что они никогда долго не пользовались своей свободой и стремились связаться съ какой-либо новой силой. Теперь литература и изящныя искусства отдаются научной и демократической модѣ, какъ вчера они, на томъ же основаніи, выражали философскіе и аристократическіе вкусы, а позавчера носили ливрею теологическую и королевскую. Въ этомъ смыслѣ, и во всѣ времена, искусства принимали сторону сразу и власти и догмата, такъ какъ они служили соподчиненію (координаціи) воли или вѣрованій, и въ этой роли они вступали, развѣтвляясь, въ кадръ категорій нашей статической соціальной логики. Говоря правду, искусству предназначено вновь сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ оно было сперва, т. е. предметомъ по существу своему религіознымъ болѣе, чѣмъ правительственнымъ. Быть можетъ, придетъ день, когда поэзія, эта сущность искусства, станетъ религіознымъ финаломъ чело-вѣчества, т. е. преобразующимъ сверхъ - научнымъ синте-

зомъ міра.—Но слѣдуетъ ли изъ этого, что въ прошедшемъ, какъ и въ настоящемъ никогда не существовало болѣе или менѣ развитыхъ зародышей чистаго и свободнаго искусства, и что даже, отдавая себя въ услуженіе, какъ это было всегда, искусство не обладало своею собственной сущностью, позволяющею разсматривать ее отдѣльно отъ церкви и государства? Вотъ это и нужно разсмотрѣть. Но, замѣчательно, что, съ самой отдаленной древности, и даже у народовъ наиболѣе согбенныхъ подъ традиціоннымъ ярмомъ своихъ жрецовъ и королей, мы видимъ процвѣтающими не только разнообразныя игры, служащія чисто для возсозданія и воспроизведенія идеализированной или карикатурной человѣческой жизни, но и поэзію народныхъ пѣвцовъ эпическихъ или сатирическихъ, всегда повѣствовательныхъ, даже когда они являлись лирическими. Очевидно, что искусство обладало, при своемъ рожденіи, точнымъ сознаніемъ и прямымъ видѣніемъ своей особой цѣли, которая состоитъ въ выраженіи человѣка, или человѣка человѣкомъ. Изъ этого слабаго источника произошли все наши искусства, а не изъ архитектуры. Въ началѣ каждой цивилизаціи, всехъ художественныхъ процвѣтаній, по крайней мѣрѣ тѣхъ, которыя мы можемъ видѣть довольно ясно, мы находимъ не монументъ, а книгу, писанную книгу, которая началась съ того, что ее просто говорили, книгу священную или почитаемую, которая сперва была сборникомъ пѣсенъ болѣе или менѣ свѣтскихъ, имѣвшихъ иногда связь съ личными обстоятельствами, какъ книга Давида или Ведъ и, вѣроятно, Орфея. Не правда ли, что вся наша живопись, вся наша современная культура, прибавивъ и нашу музыку, вытекли не изъ готическихъ или римскихъ соборовъ, а изъ Библии и Евангелія, относительно которыхъ наши первыя картины и статуи были, такъ сказать, лишь иллюстраціями, отрывочнымъ и многократнымъ воспроизведеніемъ въ камнѣ, въ мраморѣ, въ деревѣ, на холстѣ, и даже наши соборы, которые не поднялись бы отъ земли безъ двухъ этихъ книгъ, были лишь свободнымъ переводомъ этихъ книгъ,—по крайней мѣрѣ настолько, насколько эти зданія были предметами искусства,—совершенно такъ же, какъ наши первые опыты мелодіи и гармоніи, церковнаго пѣнія и ораторій? А когда, передъ эпохой Возрожденія, Библия и Евангеліе перестали быть единственными источниками искусства, то не потому ли это случилось, что появились другія книги—вдохновители, хотя и

въ меньшей степени, т. е. сперва рыцарскіе романы, а затѣмъ вся классическая литература? На этомъ замѣчаніи настаиваетъ Burckardt (Цивилизація въ Италіи), говоря, что «въ проявленіи Возрожденія, умственное движеніе (т. е. литературное) предшествовало художественному». Въ другія эпохи было то же. «Въ Италіи культура, существеннымъ проявленіемъ которой является искусство, всегда предшествуетъ пластическому искусству и содѣйствуетъ его рожденію и его развитію». Этотъ законъ является всеобщимъ. Не ясно ли, что все арабское искусство родилось изъ Корана? Что все искусство греческое, начиная съ древнихъ дорическихъ храмовъ и до фрескъ Фидія, начиная съ Эсхила и до Эврипида, рождено отъ Гомера, чудеснаго компилятора рапсодій, задолго предшествовавшихъ ему? Не ясно ли, что все искусство Индіи есть распространеніе (эманация) ея гигантскихъ поэмъ и ведическихъ гимновъ? Не можемъ ли мы прибавить, что все ассирійское искусство объясняется весьма вѣроятно священными книгами халдейскихъ жрецовъ, отъ которыхъ до насъ дошло нѣсколько отрывковъ, и что, вѣроятно, также религіозныя вѣрованія Египтянъ, прежде чѣмъ они выразились въ ихъ статуяхъ, въ ихъ монументальныхъ силуэтахъ и пирамидахъ, были первоначально формулированы въ нѣсколькихъ поэмахъ, прародителейъ всего ихъ искусства? Мнѣ кажется въ нижеслѣдующемъ выводѣ Спенсера больше изобрѣтательности, чѣмъ истины: «Какъ ни казалось бы страннымъ,—говоритъ онъ,—однако, тѣмъ не менѣе справедливо, что всѣ формы письменнаго языка, начиная съ живописи и скульптуры, имѣли общее основаніе въ политико-религіозныхъ украшеніяхъ храмовъ и древнихъ дворцовъ». Даже ограничившись живописными искусствами, мы найдемъ, что обобщеніе, сдѣланное великимъ англійскимъ философомъ относительно порядка эволюціи, весьма спорно. Есть серьезныя основанія полагать, напримѣръ, что первыя произведенія флорентійской живописи произошли не отъ разсматриванія мозаикъ и фресокъ, вдѣланныхъ въ стѣны религіозныхъ или гражданскихъ зданій, какъ это слѣдовало бы по Спенсеру, но отъ разсматриванія тѣхъ миниатюръ, которыя украшали рукописи среднихъ вѣковъ ¹⁾. «Даже при писаніи своихъ ве-

¹⁾ Я отсылаю читателя къ соч. Lecoq de la Marche о миниатюрахъ и манускриптахъ (Quantin 1885).

ликих картинъ, говоритъ Lecoq de la Marche, — Джіотто, Перужини, Рафаэль, имѣютъ видъ вспоминающихъ блестящія иллюстраціи, изъ которыхъ они черпали съ дѣтства свой вкусъ къ рисованію, перелистывая старые манускрипты своихъ церквей и библіотекъ». Первые флорентійскія картины были увеличенныя и выдѣленныя миниатюры, а сами миниатюры, прежде чѣмъ стали эстампами, независимыми отъ текста, были вначалѣ простыми украшеніями начальныхъ буквъ: затѣмъ слѣдуютъ моменты этого превращенія.

Первымъ изъ искусствъ было слово, а не архитектура. Изъ слова, произносимаго или писаннаго, произошло все искусство. Чрезвычайно хорошо доказано, что всякое письмо началось съ рисунка, подражанія природѣ; можно доказать также хорошо, что всякій рисунокъ начался съ того, что былъ письмомъ; и это объясняетъ намъ даже характеръ и утонченный и въ то же время неправильный, — съ точки зрѣнія нашихъ теперешнихъ идей, — примитивныхъ мексиканскихъ и египетскихъ гравюръ. «Народы, выражавшіе свои идеи рисунками, говоритъ Гумбольдтъ, такъ же мало придаютъ значенія правильному рисунку, какъ европейскіе ученые — правильному почерку въ своихъ рукописяхъ». Если эти ученые заботятся о своихъ писаніяхъ, то лишь въ томъ отношеніи, чтобы сдѣлать ихъ болѣе выразительными, чѣмъ элегантными; и то же мы видимъ у художниковъ временъ фараоновъ или ацтековъ, когда они примѣняются. — Прослѣдимъ это. Легко доказать, я думаю, что всякое слово началось тѣмъ, что было музыкой, подражавшей шумамъ природы больше, чѣмъ крикамъ боли или радости, ониматоніей (звукоподражаніе) больше, чѣмъ восклицаніемъ; и, наоборотъ, всякая музыка не была-ли вначалѣ языкомъ въ этомъ смыслѣ? — Нужно только замѣтить поучительную разницу между двумя эволюціями, имѣвшими точкой отправленія рисунокъ, — писанное звукоподражаніе, и звукоподражаніе, какъ рисунокъ произносимый или музыкальный. Между тѣмъ какъ рисунокъ, развиваясь безпрестанно отдѣльно отъ письма въ теченіе цивилизаціи, дѣлается совокупностью пластическихъ искусствъ, скульптуры и живописи (отчего-бы и не архитектуры?) и является способнымъ къ неисчерпаемымъ варьяціямъ, звукоподражаніе, отдѣленное отъ языка, останавливается вначалѣ и кажется неспособнымъ къ развитію. Правда, музыка развивается, но музыка есть скорѣе искусство выразительное, чѣмъ подражательное.

По этому характеру она аналогична архитектурной акустикѣ больше, чѣмъ живописи. Откуда этотъ контрастъ? Прежде чѣмъ отвѣтить на это, замѣтимъ, что совершенно обратный контрастъ представляется намъ между двумя художественными развитіями, связанными съ предшествующими. Слово отличается отъ звукоподражанія, въ самомъ дѣлѣ, слово въ томъ, что у него есть наиболѣе случайнаго и произвольнаго въ каждомъ нарѣчій, даетъ мѣсто специальному искусству, самому благородному и плодovitому изъ искусствъ, литературѣ. Но какому искусству дало мѣсто въ свою очередь само писаніе, какъ таковое, т. е. писаніе посредствомъ алфавита, отдѣлившись отъ рисунка? Это — каллиграфія, которая въ цѣломъ обладаетъ столь незначительной эстетической цѣнностью. — Я полагаю, что основаніе этого двойнаго контраста дается намъ въ томъ, что я сказалъ ранѣе о богатствѣ природы счастливыми сочетаніями линій, богатствѣ, противоположномъ ея бѣдности сочетаніями музыкальныхъ звуковъ. Звукоподражаніе, эта своего рода музыкальная живопись, не развивается, такъ какъ ей не достаетъ моделей въ природѣ; а поэтическое или литературное слово, такъ сказать, говоримая каллиграфія, развивается по той-же причинѣ, т. е. потому, что слуховое воображеніе человѣка, будучи лишено образовъ извиѣ, высшихъ, чѣмъ мелодія, характеризуемая фразами или слогами, жадно схватываетъ ихъ въ этой характеристической мелодіи фразъ и слоговъ; наоборотъ рисунокъ долженъ былъ развиваться въ мірѣ столь богатомъ моделями для копій; а каллиграфія должна была не имѣть успѣха, вслѣдствіе убогой вычурности своихъ собственныхъ красотъ, въ сравненіи съ красотами рисованія и живущихъ или физическихъ формъ, питавшихъ ее.

XI.

Скажемъ-же, что языкъ и сперва языкъ говоримый и очень распространенный, есть начало и пластическая субстанція всякаго искусства. Два искусства, менѣе прямо происшедшія изъ этого источника, — это архитектура и музыка. Но кажется невозможнымъ не признать, что первое размѣренное (ритмическое) слово должно было предшествовать первой пѣснѣ и первому правильному и симметрическому построению.

Я охотно согласенъ съ Спенсеромъ, что статуя, отдѣлив-

шаяся и свободная, имѣющая назначеніе быть разсматриваемой со всѣхъ сторонъ, вышла постепенно изъ барельефа, изваяннаго на стѣнахъ дворцовъ или храмовъ. Но зачѣмъ были построены храмы и дворцы, если не зачѣмъ, чтобы помѣстить первобытный эквивалентъ статуи, т. е. болѣе или менѣе грубый идолъ; или ковчегъ, или всякій другой безформенный опытъ скульптуры, который предшествовалъ архитектурѣ, а не произошелъ отъ нея, и выражалъ религіозную идею, уже распространенную поэзіей.

Повѣствовательная поэзія, эпосъ—таковъ зародышъ всякаго художественнаго развитія. Все остальное вытекло изъ нея путемъ разнообразнаго развѣтвленія. Первая музыка была не чѣмъ инымъ, какъ речитативомъ первой поэмы, говоря иначе, рассказомъ, сопровождаемымъ удареніями. Первый танецъ былъ для нея-же мимикой, т. е. преувеличенной жестикуляціей. Первые изваянія были не что иное, какъ стремленіе уяснить и закрѣпить черты боговъ или королей, отмѣченныхъ поэтомъ; первая живопись закрѣпляла и оживотворяла эти описанія; первая архитектура, первый монументъ, достойный этого имени, былъ не что иное, какъ окаменѣніе наиболѣе экстравагантныхъ грезъ или самыхъ высокихъ концепцій и приютъ боговъ, воспѣваемыхъ посредствомъ его. — Наконецъ, первая драма была лишь эпизодомъ или отрывкомъ этихъ урѣзанныхъ и взятыхъ въ разговорной формѣ рассказовъ, и въ то же время развитіе хоральной мимики, какъ то показываетъ греческій театръ.

Искусство должно было дебютировать рассказомъ, а кончить драмой, потому что человѣкъ прежде всего социаленъ.

Точно также и первые его рассказы даютъ лишь небольшое мѣсто личной психологіи; въ нихъ все борьба между людьми, зачѣмъ согласіе между ними, сраженія и договоры о мирѣ или смерти. Если эпическія повѣствованія, понятые такимъ образомъ, весьма отличающіяся этимъ отъ нашихъ индивидуалистическихъ романовъ, должны были предшествовать драмѣ, это объясняется прежде всего болѣе искусственнымъ и ощутительно болѣе труднымъ характеромъ этой послѣдней формы искусства, а зачѣмъ большей приспособленностью грубаго человѣка къ дѣйствію, чѣмъ къ слову. Непомѣрное участіе діалога, составляющаго драматическое выраженіе жизни человѣческой, было возможно только въ возрастѣ значительно разившейся культуры. Форма рассказа отличается отъ формы

драмы тѣмъ, что первая даетъ всегда психологической части столкновенія идей или желаній такое значеніе, которое вторая значительно уменьшаетъ въ пользу ихъ соціальной стороны. Эта послѣдняя рисуется внутреннюю сторону личностей только при посредствѣ и сквозь ихъ разговоры между собою; или, если она выдѣляетъ эту сторону и дѣлаетъ болѣе выпуклыми эти волненія, то это исключительно въ монологахъ или въ хорѣ по образцу грековъ, т. е. такими двумя способами, которые съ развитіемъ драматическаго искусства, постепенно уничтожаются.

Что можетъ быть болѣе невѣроятнымъ, чѣмъ театральная пьеса? Что болѣе искусственно, какъ тѣ условности, на которыхъ основанъ театръ? А между тѣмъ, нѣтъ ничего болѣе заинтересовывающаго, ничего, что бы лучше освѣщало силу искусства во всей его чистотѣ? Эпоха временнаго индивидуализма, соціальнаго разложенія, ожидающаго соціальнаго преобразованія, эпоха паденія въ простой и чистой психологіи, можетъ дать весьма большую силу романическимъ повѣствованіямъ. Но даже въ эти пониженныя эпохи, художественное верховенство драмы оказывается въ томъ, что постоянно романы, имѣвшіе успѣхъ, для увѣнчанія этого успѣха, передѣлываются для театра и всходятъ на подмостки, тогда какъ обратно не бывало ничего подобнаго. Какой драматургъ вздумалъ бы передѣлать свою драму въ романъ, чтобы увеличить ея репутацію? А между тѣмъ, эта передѣлка романа въ драму, и никогда не драмы въ романъ, является постояннымъ фактомъ литературной эволюціи; весь греческій театръ вышелъ изъ нѣдръ Гомера; весь театръ Индіи произошелъ изъ глубины ея великихъ поэмъ; наши первыя мистеріи были наивнымъ переводомъ евангельскихъ повѣствованій. Но кто же укажетъ мнѣ эпоху, порожденную изъ трагедій?

И это потому, что чистый діалогъ, освобожденный отъ всѣхъ другихъ элементовъ, обладаетъ преимуществомъ выдвигать впередъ логическій фактъ, главнымъ образомъ, соціально логическій фактъ, т. е. столкновеніе или совпаденіе двухъ вѣрованій или двухъ желаній, воплощенныхъ въ двухъ разныхъ личностяхъ, а также и результатъ этой борьбы или этого сотрудничества. Діалогъ есть самое ясное проявленіе соціальной логики въ дѣйствіи. Такъ какъ искусство есть, какъ мы знаемъ, отвѣтъ на потребность человѣка отразить самого себя въ своей особой жизни, жизни человѣчной и со-

ціальной, то естественно, что самый высшій пунктъ искусства—есть драма. Въ самомъ дѣлѣ, что такое исторія? Исторія легко можетъ быть разложена на элементарныя дѣйствія наивозможной продолжительности, но которыя сводятся все или къ перевороту, за которымъ слѣдуетъ новый порядокъ, или къ войнѣ, за которой слѣдуетъ новый трактатъ, къ затрудненію, сопровождаемому новымъ приспособленіемъ, къ движенію или процессу, за которымъ слѣдуетъ остановка, къ спору, за которымъ идетъ выводъ, однимъ словомъ, къ вопросу, за которымъ слѣдуетъ отвѣтъ. И вотъ поэтому-то театральная пьеса въ существенномъ состоитъ изъ завязки или узла и распутыванія (развязки) ихъ. И если мы болѣе внимательно анализируемъ этотъ узелъ, мы увидимъ, что онъ состоитъ или изъ да, противоположаемаго какому-нибудь нѣтъ, или изъ тезиса, противоположаемаго антитезису, или изъ многихъ подобныхъ паръ, комбинированныхъ различными способами. Первые пьесы представляются всегда діалогами двухъ лицъ.—Мы видимъ, такимъ образомъ, что развязка въ театрѣ или эпопеѣ есть такъ же, какъ и въ жизни,—миръ послѣ битвы желаній и идей. Но только въ жизни противоположныя мнѣнія и страсти приходятъ обыкновенно къ согласію только посредствомъ взаимныхъ уступокъ, и даже тѣ изъ нихъ, которыя торжествуютъ, оказываются ставшими болѣе умѣренными, подобно тому дикарю, который, подравшись на топорахъ съ другимъ островитяниномъ за обладаніе ушной сережкой, выходитъ побѣдителемъ, но съ отрѣзанными ушами. Наоборотъ, въ произведеніи фантазіи торжествующая воля или убѣжденіе торжествуютъ вполне; иногда доходитъ даже до того въ пьесахъ комическихъ или веселыхъ, что два противника кончаютъ тѣмъ, что сразу очаровываютъ другъ друга. Въ этомъ произведеніи искусства обнаруживаетъ скрытый идеалъ человѣческихъ желаній и предвосхищаетъ исторію: идеалъ совмѣстнаго исполненія нѣсколькихъ личныхъ плановъ, безъ ихъ урѣзки и, если можно, безъ жертвъ.

Но тутъ нужно различать трагедію отъ комедіи. Въ комедіи столкновеніе мнѣній или интересовъ оканчивается обыкновенно взаимными объятіями противниковъ, которыхъ раздѣляло ничтожное препятствіе и которые кончаютъ тѣмъ, что признаютъ его ничтожность. Въ трагедіи подобное согласованіе мыслей и желаній почти никогда невозможно, благодаря гораздо большей напряженности желанія и вѣры, кото-

рыя одушевляютъ дѣйствующихъ лицъ и проникаютъ, такъ сказать, до мозга ихъ костей. Поставленная задача можетъ, слѣдовательно, чаще всего разрѣшиться, какъ весьма удачно замѣтилъ еще Гегель, только подавленіемъ одного изъ двухъ вѣрованій или одной изъ двухъ противоположныхъ страстей, т. е. смертью одного изъ героевъ, будетъ ли онъ мученикомъ подобно Поліевкту или честолюбцемъ въ родѣ Макбета. Вся разница произведеній веселыхъ отъ серьезныхъ сводится, стало быть, къ степени различія вѣры и желанія, выступающихъ въ дѣйствіи. Въ самомъ дѣлѣ, достаточно немного болѣе или немного менѣе убѣжденности или рѣшительности въ жизни, чтобы сдѣлать серьезнаго человѣка легкимъ или легкаго серьезнымъ. Напримѣръ, молодая дѣвушка желаетъ выйти замужъ за молодого человѣка, потому что считаетъ его одареннымъ всевозможными достоинствами, а отецъ дѣвушки не хочетъ этого брака, потому что заблуждается въ женихѣ. Въ концѣ концовъ, отецъ принужденъ признать, что онъ ошибался и соглашается на бракъ. Но если онъ призналъ свою ошибку и измѣнилъ рѣшеніе, то не потому ли это, что въ основѣ мнѣнія, которое онъ имѣлъ о будущемъ зятѣ, вовсе не было капитальныхъ идей его жизни, въ родѣ тѣхъ, какими были религіозныя вѣрованія XVI в. или политическая вѣра конца XVIII в.; и не оттого ли это еще, что его намѣреніе—помѣшать этому браку вовсе не составляло существенной и глубокой цѣли его существованія, какъ было пораженіе Англіи — для Наполеона I или подавленіе Австрійскаго дома для Ришелье? Представьте себѣ Поліевкта, въ пятомъ актѣ, обращающимся въ язлчество, или Макбета, отказывающагося отъ всякаго честолюбія! Какъ животное ¹⁾, человѣкъ долженъ приносить себя въ жертву распространенію того специфическаго типа или той индивидуальной разновидности, воплощеніе которыхъ онъ составляетъ. Но социальнo онъ воплощаетъ въ себѣ или традиціонный, или личный планъ, т. е. или переданный отъ другихъ догматъ, или истину, открытую лично имъ, и онъ долженъ приносить себя

¹⁾ Необходимо замѣтить, что Тардъ вездѣ употребляетъ слово «живущее» или «жизненное», въ отличіе отъ «соціального»; мы переводимъ первый изъ терминовъ «животнымъ», такъ какъ именно этотъ смыслъ влгаетъ въ него Тардъ, въ одномъ мѣстѣ даже употребляя его буквально.

въ жертву всецѣло ихъ распространенію въ человѣчествѣ. Чѣмъ больше онъ выходитъ изъ животности, тѣмъ больше онъ самоподчиняетъ свою животную обязанность (сохранять жизнь) обязанности социальной. Когда онъ приноситъ въ жертву своей физической любви своихъ боговъ, свои принципы, свою родину, онъ совершаетъ обратный путь, онъ окунается въ низшіе слои жизни. И теперь понятно, почему, хотя любовь все болѣе и болѣе наводняетъ искусство въ его цѣломъ, роль любви убываетъ по мѣрѣ того, какъ мы поднимаемся къ высшимъ областямъ искусства. Въ низшихъ произведеніяхъ, любовь есть альфа и омега, точка отправленія и барьеръ; въ возвышенныхъ и серьезныхъ произведеніяхъ, она есть граница поворота, подводный камень, котораго нужно избѣжать. Самый высшій пунктъ, котораго можетъ достигнуть социальный человѣкъ, есть то героическое отреченіе, которое заставляетъ его отдать свою кровь за свою вѣру или свою мечту. Такова храбрость солдата, или твердость мученика. Нѣтъ ничего прекраснѣе, ничего столь единодушно приводящаго въ восторгъ, и въ то же время, тѣмъ не менѣе, вполне согласнаго съ моралью пользы наибольшаго числа людей ¹⁾. Трагическіе герои отличаются этимъ высшимъ одушевленіемъ. У этихъ очищенныхъ типовъ человѣчества, не существуетъ никакой животности, а духъ, т. е. вещь—существенно утверждающая и свободно-вольная,—долженъ сверкать въ нихъ всѣмъ своимъ блескомъ. Единственная основа

¹⁾ Едва ли Тардъ выражаетъ вполне точно свою мысль въ первой части этого предложенія: храбрость солдата, какъ и твердость мученика можетъ быть согласна съ пользой большинства лишь въ томъ случаѣ, если ея мотивомъ является что-либо имѣющее связь съ этой пользой. Можно представить себѣ весьма храбрыхъ гуновъ или зулусовъ, весьма твердыхъ фанатиковъ скопческой секты, которые едва ли могутъ привести кого-нибудь въ восхищеніе или быть признаны соответствующими пользѣ большинства. Очевидно, Тардъ дѣлаетъ здѣсь тотъ недосмотръ, что какъ источникъ нашего восхищенія, такъ и соответствіе утилитарной морали лежатъ не въ отвлеченныхъ качествахъ—храбрости, твердости, которыя, хотя и являются могучими орудіями социального блага, но какъ всякія орудія,—обоюдоостры,—а въ тѣхъ цѣляхъ, въ тѣхъ душевныхъ мотивахъ и чувствахъ—любви, служенія другимъ, которыя даютъ цѣну и этимъ орудіямъ; наоборотъ, такое орудіе въ рукахъ честолюбца или сумасшедшаго порождаетъ только ужасъ и отвращеніе.

ихъ бытія есть та цѣль или идея, которыя движутъ ими; они не могли бы пережить ихъ, не противорѣча себѣ.

Человѣкъ есть существо социальное, привитое къ существу животному; если онъ только такое соединеніе, что осталось бы отъ психологіи (или, какъ сказалъ, кажется, Тэнъ, отъ устраненной физиологіи), если бы не то, что къ нему добавляетъ социологія? Слѣдовательно, если искусство есть отраженіе человѣка, оно отпечатывается въ себѣ попеременно то господствующія внушенія животныхъ страстей, то внушенія общества. Тутъ два полюса: любовь съ одной стороны, а съ другой — политика и религія, человѣчность или наука. Въ первомъ случаѣ онъ эротиченъ, во второмъ служебенъ или религіозенъ, промышленъ или погруженъ въ изслѣдованіе природы, гуманитаренъ или философиченъ. Но по мѣрѣ своего возвышенія, онъ становится общественнымъ и эти послѣдніе признаки усиливаются въ немъ. Но какъ бы ни было благородно то высшее тяготѣніе, которому онъ тогда повинуетъ, оно никогда не должно уничтожить перваго. Онъ потерялъ бы въ очарованіи и силѣ то, что выигралъ бы въ величіи.

Замѣтимъ, что изъ двухъ частей, изъ которыхъ слагается произведеніе искусства, т. е. узелъ и его развязка, борьба и соглашеніе, вторая часть существеннѣе, хотя въ большинствѣ театральныхъ пьесъ первая бываетъ гораздо болѣе развита. Доказательствомъ этого служить то, что развязка безъ остальной пьесы, хотя и мало интересная, можетъ составлять цѣлое произведеніе; это случается въ процессіональных произведеніяхъ искусства, о которыхъ я говорилъ выше и въ которыхъ художникъ подразумѣваетъ историческое столкновеніе, а развиваетъ только выпедшую изъ него гармонию; между тѣмъ пьеса безъ развязки есть неоконченная фраза, оставляющая умъ неудовлетвореннымъ. Точно также, читайте результаты исторіи, даже не читая самой исторіи, и это чтеніе, напри- мѣръ, сочиненія Cournot «О движеніи идей» въ наше время, или, говоря еще ограниченнѣе, чтеніе какого-либо популярнаго сочиненія удовлетворитъ вашъ умъ, хотя я не скажу, чтобы оно васъ воодушевило; и эта картина можетъ имѣть нѣчто весьма художественное, хотя изложеніе одновременно и историческое и догматическое какого-либо отдѣла науки или права имѣетъ больше шансовъ на титулъ произведенія искусства. Но читайте исторію, которая еще на пути къ своему совер-

шенію, но еще не завершившуюся, напр., споръ двухъ астрономовъ о солнечныхъ пятнахъ, двухъ теологовъ о догматахъ, двухъ партій по вопросамъ политики, и вы никогда, какъ бы ни былъ интересенъ поднятый, но нерѣшенный вопросъ, не испытаете ничего подобнаго укрѣпляющему успокоенію, которое оставляетъ послѣ себя художественный отрывокъ.

Мы можемъ замѣтить еще другія сходства между драмой и нашимъ объясненіемъ исторіи. Но не имѣемъ-ли мы уже права заключить, ради того, чтобы резюмировать этотъ этюдъ и оправдать себя за его длину, что изъ всѣхъ произведеній челоуѣка, произведенія искусства являются, быть можетъ, наиболѣе логическими и теологическими? Въ самомъ дѣлѣ, не только, какъ мы показали вначалѣ, искусства представляютъ отличное средство достиженія великой цѣли, болѣе или менѣе безсознательной, внѣшней или внутренней, которой они всегда достигали, прибавимъ: они лучший аргументъ въ пользу великой національной или личной вѣры, которую они показываютъ и выражаютъ въ чувственной формѣ; не только они есть нѣкоторый родъ побѣжденнаго затрудненія и разрѣшенной задачи, приращеніе увѣренности и истины, но еще и элементы, составляющіе искусство, личности изваянныя, или нарисованныя, или сыгранныя, или спѣтыя искусствомъ, въ свою очередь имѣютъ свои препятствія, требующія преодоленія, свои сомнѣнія, требующія уясненія, свои цѣли и особыя вѣрованія, требующія побѣды, и они также достигаютъ этой побѣды или этого финальнаго мира, который есть конецъ всякой борьбы и развязка всей жизни.

Ничего не остается прибавить къ этому, кромѣ одного слова, но слова существеннаго. Есть въ искусствѣ сторона чисто чувственная, аффективная, для которой я дѣлалъ отвлеченіе въ предъидущемъ изложеніи вовсе не потому, чтобы я не признавалъ ея важности, даже соціальной важности. Но достаточно указать мимоходомъ этотъ добровольный пропускъ.

К О Н Е Ц Ъ .