

СОЧИНЕНІЯ

Sochineniia

ГРАФА

Grafa

Л. Н. ТОЛСТОГО.

L. N. Tolstoi

ЧАСТЬ ТРИНАДЦАТАЯ.

Part 13

ИЗДАНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ.



МОСКВА.

Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°. Пименовск. ул., соб. д.
1903.

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

(1897 года.)

Digitized by Google

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

I.

Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени и во всякой вы найдете отдѣлъ театра и музыки; почти въ каждомъ номерѣ вы найдете описаніе той или другой выставки или отдѣльной картины и въ каждомъ найдете отчеты о появляющихся новыхъ книгахъ художественнаго содержанія, стиховъ, повѣстей и романовъ.

Подробно и тотчасъ же, какъ это совершилось, описывается, какъ такая-то актриса или актеръ въ такой-то драмѣ, комедіи или оперѣ игралъ или играла такую или иную роль, и какія выказали достоинства, и въ чемъ содержаніе новой драмы, комедіи или оперы, и ихъ недостатки и достоинства. Съ такою же подробностью и заботливостью описывается, какъ спѣлъ или сыгралъ на фортепіано или скрипкѣ такой-то артистъ такую-то пьесу и въ чемъ достоинства и недостатки этой пьесы и его игры. Въ каждомъ большомъ городѣ всегда есть если не нѣсколько, то ужъ навѣрное одна выставка новыхъ картинъ, достоинства и недостатки которыхъ съ величайшимъ глубокомыслиемъ разбираются критиками и знатоками. Каждый день почти выходятъ новые романы, стихи, отдѣльно и въ журналахъ, и газеты считаютъ своимъ долгомъ въ подробности давать отчеты своимъ читателямъ объ этихъ произведеніяхъ искусства.

На поддержаніе искусства тамъ, гдѣ на народное образованіе тратится только одна сотая того, что нужно для доставленія всему народу средствъ обученія, даются миллионныя субсидіи отъ правительства на академіи, консерваторіи, театры. Въ каждомъ большомъ городѣ строятся огромныя зданія для музеевъ, академій, консерваторій, драматическихъ школъ, для представленій и концертовъ. Сотни тысячъ рабочихъ—плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики—цѣлыя жизни проводятъ въ тяжеломъ трудѣ для удовлетворенія требованій искусства, такъ что едва ли есть какая-нибудь другая дѣятельность человѣческая, кромѣ военной, которая поглощала бы столько силъ, сколько эта.

Но мало того, что такіе огромные труды тратятся на эту дѣятельность,—на нее, такъ же какъ на войну, тратятся прямо жизни человѣческія: сотни тысячъ людей съ молодыхъ лѣтъ посвящаютъ всѣ свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертѣть ногами (танцоры); другіе (музыканты)—на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы)—на то, чтобъ умѣть рисовать красками и писать все, что они увидятъ; четвертые—на то, чтобъ умѣть перевернуть всякую фразу на всякіе лады и ко всякому слову подобрать риму. И такіе люди, часто очень добрые, умные, способные на всякій полезный трудъ, дичаютъ въ этихъ исключительныхъ, одуряющихъ занятіяхъ и становятся тупыми ко всѣмъ серьезнымъ явленіямъ жизни, односторонними и вполне довольными собой специалистами, умѣющими только вертѣть ногами, языкомъ или пальцами.

Но мало и этого. Вспоминаю, какъ я былъ разъ на репетиціи одной изъ самыхъ обыкновенныхъ новѣйшихъ оперъ, которыя ставятся на всѣхъ театрахъ Европы и Америки.

Я пришелъ, когда уже начался первый актъ. Чтобы войти въ зрительную залу, я долженъ былъ пройти черезъ кулисы. Меня провели по темнымъ ходамъ и проходамъ подземелья

огромнаго зданія, мимо громадныхъ машинъ для перемѣны декорацій и освѣщенія, гдѣ я видѣлъ во мракѣ и пыли что-то работающихъ людей. Одинъ изъ этихъ рабочихъ съ сѣрымъ, худымъ лицомъ въ грязной блузѣ, съ грязными рабочими съ оттопыренными пальцами руками, очевидно усталый и недовольный тѣмъ-то, прошелъ мимо меня, сердито упрекая въ чемъ-то другого. Поднявшись вверхъ по темной лѣстницѣ, я вышелъ на подмостки за кулисы. Между сваленными декораціями, занавѣсами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенныхъ и наряженныхъ мужчинъ въ костюмахъ съ обтянутыми ляжками и икрами и женщинъ, какъ всегда, съ обнаженными насколько возможно тѣлами. Все это были пѣвцы, хористы, хористки и балетныя танцовщицы, дожидавшіеся своей очереди. Руководитель мой провелъ меня черезъ сцену и мостъ изъ досокъ черезъ оркестръ, въ которомъ сидѣло человѣкъ сто всякаго рода музыкантовъ, отъ литавръ до флейты и арфы, въ темный партеръ. На возвышеніи между двумя лампами съ рефлекторами сидѣлъ на креслѣ съ палочкой предъ пюпитромъ начальникъ по музыкальной части, управляющій оркестромъ и пѣвцами и вообще постановкой всей оперы.

Когда я пришелъ, представленіе уже началось, и на сценѣ изображалось шествіе индѣйцевъ, привезшихъ невѣсту. Кромѣ наряженныхъ мужчинъ и женщинъ, на сценѣ бѣгали и суетились еще два человѣка въ пиджакахъ: одинъ — распорядитель по драматической части и другой, съ необыкновенною легкостью ступавшій мягкими башмаками и перебѣгавшій съ мѣста на мѣсто, — учитель танцевъ, получавшій жалованья въ мѣсяцъ больше, чѣмъ десять рабочихъ въ годъ.

Три начальника эти слаживали пѣніе, оркестръ и шествіе. Шествіе, какъ всегда, совершалось парами съ фольговыми аллебардами на плечахъ. Всѣ выходили изъ одного мѣста и шли кругомъ и опять кругомъ и потомъ останавливались. Шествіе долго не ладилось: то индѣйцы съ аллебардами выходили слиш-

комъ поздно, то слишкомъ рано, то выходили въ-время, но слишкомъ скучивались уходя, то и не скучивались, но не такъ располагались по бокамъ сцены, и всякій разъ все останавливалось и начиналось снова. Начиналось шествіе речитативомъ наряженнаго въ какого-то турка человѣка, который, странно раскрывъ ротъ, пѣлъ: „я невѣсту сопровожда-а-аю“. Пропоетъ и махнетъ рукой — разумѣется, обнаженной — изъ-подъ мантии. И шествіе начинается, но тутъ валторна въ аккордѣ речитатива дѣлаетъ не то, и дирижеръ, вздрогнувъ, какъ отъ совершившагося несчастія, стучить палочкой по пюпитру. Все останавливается, и дирижеръ, поворотившись къ оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, какъ бранятся извозчики, за то, что онъ взялъ не ту ноту. И опять все начинается съ начала. Индѣйцы съ аллебардами опять выходятъ, мягко шагая въ своей странной обуви, опять пѣвецъ поетъ: „я невѣсту провожа-а-аю“. Но тутъ пары стали близко — опять стучъ палочкой, брань и опять съ начала. Опять: „я невѣсту провожа-а-аю“, опять тотъ же жестъ обнаженной руки изъ-подъ мантии, и пары, опять мягко ступая съ аллебардами на плечахъ, нѣкоторые съ серьезными и грустными лицами, нѣкоторые переговариваясь и улыбаясь, разстанивливаются кругомъ и начинаютъ пѣть. Все, казалось бы, хорошо, но опять стучить палочка, и дирижеръ страдающимъ и озлобленнымъ голосомъ начинаетъ ругать хористовъ и хористокъ: оказывается, что при пѣніи хористки не поднимаютъ изрѣдка рукъ въ знакъ одушевленія. „Что вы, умерли, что ли? Коровы! Что вы, мертвые, что не шевелитесь?“ Опять съ начала, опять „невѣсту сопровожда-а-аю“, и опять хористки поютъ съ грустными лицами и поднимаютъ то одна, то другая руки. Но двѣ хористки переговариваются — опять усиленный стучъ палочки. „Что вы, куда разговаривать пришли? Можете дома сплетничать. Вы тамъ, въ красныхъ штанахъ, стать ближе. Смотрѣть на меня. Съ начала“. Опять: „я невѣсту сопровожда-а-аю“. И такъ продолжается часъ, два, три. Вся такая репетиція продолжается

шесть часовъ сряду. Стуки палочки, повторенія, размѣщенія, поправки пѣвцовъ, оркестра, шествій, танцевъ и все, приправленное злобною бранью. Слова: „ослы, дураки, идіоты, свиньи“, обращенныя къ музыкантамъ и пѣвцамъ, я слышалъ въ продолженіе одного часа разъ сорокъ. И несчастный, физически и нравственно изуродованный человѣкъ, флейтистъ, валторна, пѣвецъ, къ которому обращены ругательства, молчить и исполняетъ приказанное: повторяетъ 20 разъ „я невѣсту сопровожда-а-аю“ и 20 разъ поетъ одну и ту же фразу и опять шагаетъ въ своихъ желтыхъ башмакахъ съ аллебардой черезъ плечо. Дирижеръ знаетъ, что эти люди такъ изуродованы, что ни на что болѣе негодны, какъ на то, чтобы трубить и ходить съ аллебардой въ желтыхъ башмакахъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ приучены къ сладкой, роскошной жизни и все перенесутъ, только бы не лишиться этой сладкой жизни,—и потому онъ спокойно отдается своей грубости, тѣмъ болѣе что онъ видѣлъ это въ Парижѣ и Вѣнѣ и знаетъ, что лучшие дирижеры такъ дѣлаютъ, что это музыкальное преданіе великихъ артистовъ, которые такъ увлечены великимъ дѣломъ своего искусства, что имъ некогда разбирать чувствъ артистовъ.

Трудно видѣть болѣе отвратительное зрѣлище. Я видѣлъ, какъ на работѣ выгрузки товаровъ одинъ рабочій ругаетъ другаго за то, что тотъ не поддержалъ навалившейся на него тяжести, или при уборкѣ сѣна староста выругаетъ работника за то, что тотъ невѣрно вывершиваетъ стогъ, и рабочій покорно молчитъ. И какъ ни непріятно видѣть это, непріятность смячается сознаніемъ того, что тутъ дѣло дѣлается нужное и важное, что ошибка, за которую ругаетъ начальникъ работника, можетъ испортить нужное дѣло.

Что же здѣсь дѣлается, и для чего и для кого? Очень можетъ быть, что онъ, дирижеръ, тоже измученъ, какъ тотъ рабочій; даже видно, что онъ точно измученъ, но кто же велитъ ему мучиться? Да и изъ-за какого дѣла онъ мучается? Опера, которую они репетировали, была одна изъ самыхъ обыкновен-

ныхъ оперъ для тѣхъ, кто къ нимъ привыкъ, но одна изъ величайшихъ негѣпостей, которыя только можно себѣ представить: индійскій царь хочетъ жениться, ему приводятъ невѣсту, онъ переряжается въ пѣвца, невѣста влюбляется въ мнимаго пѣвца и въ отчаяніи, а потомъ узнаетъ, что пѣвецъ—самъ царь, и всѣ очень довольны.

Что никогда такихъ индійцевъ не было и не могло быть и что то, что они изображали, не только не похоже на индійцевъ, но и ни на что на свѣтѣ, кромѣ какъ на другія оперы, въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія; что такъ речитативомъ не говорятъ и квартетомъ, ставши въ опредѣленномъ разстояніи, махая руками, не выражаютъ чувствъ, что такъ—съ фольговыми аллебардами, въ туфляхъ, парами—нигдѣ, кромѣ какъ въ театрѣ, не ходятъ, что никогда такъ не сердятся, такъ не умиляются, такъ не смѣются, такъ не плачутъ и что никого въ мірѣ всѣ эти представленія тронуть не могутъ,—въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія.

Невольно приходитъ въ голову вопросъ: для кого это дѣлается? кому это можетъ нравиться? Если и есть въ этой оперѣ изрѣдка хорошенькіе мотивы, которые было бы пріятно послушать, то ихъ можно бы было спѣть просто безъ этихъ глупыхъ костюмовъ и шествій, и речитативовъ, и маханія руками. Балетъ же, въ которомъ полуобнаженные женщины дѣлаютъ сладострастные движенія, переплетаются въ разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представленіе. Такъ что никакъ не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человѣку это несносно, надобно; настоящему рабочему человѣку это совершенно непонятно. Нравится это можетъ, и то едва ли, набравшимся господскаго духа, но не пресыщеннымъ господскими удовольствіями, развращеннымъ мастеровымъ, желающимъ засвидѣтельствовать свою цивилизацію, да молодымъ лакеямъ.

И вся эта гадкая глупость изготовляется не только не съ доброю веселостію, не съ простотою, а съ злобой, съ звѣрскою жестокостію.

Говорять, что это дѣлается для искусства, а что искусство есть очень важное дѣло. Но правда ли, что это искусство и что искусство есть такое важное дѣло, что ему могутъ быть принесены такія жертвы? Вопросъ этотъ особенно важенъ, потому что искусство, ради котораго приносятся въ жертву труды миллионовъ людей и самыя жизни человѣческія и, главное, любовь между людьми,—это самое искусство становится въ сознаніи людей все болѣе и болѣе чѣмъ-то неяснымъ и неопредѣленнымъ.

Критика, въ которой любители искусства прежде находили опору для своихъ сужденій объ искусствѣ, въ послѣднее время стала такъ разнорѣчива, что если исключить изъ области искусства все то, за чѣмъ сами критики различныхъ школъ не признаютъ права принадлежности къ искусству, то въ искусствѣ почти ничего не останется.

Какъ богословы разныхъ толковъ, такъ художники разныхъ толковъ исключаютъ и уничтожаютъ сами себя. Послушайте художниковъ теперешнихъ школъ и вы увидите во всѣхъ отрасляхъ однихъ художниковъ, отрицающихъ другихъ: въ поэзіи—старыхъ романтиковъ, отрицающихъ парнасцевъ и декадентовъ; парнасцевъ, отрицающихъ романтиковъ и декадентовъ; декадентовъ, отрицающихъ всѣхъ предшественниковъ и символистовъ; символистовъ, отрицающихъ всѣхъ предшественниковъ и маговъ, и маговъ, отрицающихъ всѣхъ своихъ предшественниковъ; въ романѣ — натуралистовъ, психологовъ, натурастовъ, отрицающихъ другъ друга. То же и въ драмѣ, живописи и музыкѣ. Такъ что искусство, поглощающее огромные труды народа и жизнью человѣческихъ и нарушающее любовь между ними, не только не есть нѣчто ясно и твердо опредѣленное, но понимается такъ разнорѣчиво своими любителями, что трудно сказать, что вообще разумѣется подъ искусствомъ и въ особенности хорошимъ, полезнымъ искусствомъ, такимъ, во имя котораго могутъ быть принесены тѣ жертвы, которыя ему приносятся.

II.

Для всякаго балета, цирка, оперы, оперетки, выставки, картины, концерта, печатанія книги нужна напряженная работа тысячъ и тысячъ людей, подневольно работающихъ часто губительную и унижительную работу.

Вѣдь хорошо было бы, если бы художники все свое дѣло дѣлали сами, а то имъ всѣмъ нужна помощь рабочихъ не только для производства искусства, но и для ихъ большею частью роскошнаго существованія, и такъ или иначе они получаютъ ее или въ видѣ платы отъ богатыхъ людей, или въ видѣ субсидій отъ правительства, которыя милліонами даются имъ на театры, консерваторіи, академіи. Деньги же эти собираются съ народа, который никогда не пользуется тѣми эстетическими наслажденіями, которыя даетъ искусство.

Вѣдь хорошо было греческому или римскому художнику, даже нашему художнику первой половины нашего столѣтія, когда были рабы и считалось, что такъ надо, съ спокойнымъ духомъ заставлять людей служить себѣ и своему удовольствію; но въ наше время, когда во всѣхъ людяхъ есть хотя бы смутное сознаніе о равноправности всѣхъ людей, нельзя заставлять людей подневольно трудиться для искусства, не рѣшивъ прежде вопроса, правда ли, что искусство есть такое хорошее и важное дѣло, что оно выкупаетъ это насиліе?

А то ужасно подумать, что очень вѣдь можетъ случиться, что искусству приносятся страшныя жертвы трудами, жизнями людскими, нравственностью, а искусство это не только не полезное, но вредное дѣло.

И потому для общества, среди котораго возникаютъ и поддерживаются произведенія искусства, нужно знать, все ли то дѣйствительно искусство, что выдается за таковое, и все ли то хорошо, что есть искусство, какъ это считается въ нашемъ обществѣ, а если и хорошо, то важно ли оно и стоитъ ли тѣхъ жертвъ, которыя требуются ради него. И еще болѣе необходи-

мо знать это всякому добросовѣстному художнику, чтобы быть увѣреннымъ въ томъ, что все то, что онъ дѣлаетъ, имѣетъ смыслъ, а не есть увлеченіе того маленькаго кружка людей, среди котораго онъ живетъ, возбуждая въ себѣ ложную увѣренность въ томъ, что онъ дѣлаетъ хорошее дѣло, и что то, что онъ беретъ отъ другихъ людей въ видѣ поддержанія своей большею частью очень роскошной жизни, вознаградится тѣми произведеніями, надъ которыми онъ работаетъ. И потому отвѣты на эти вопросы особенно важны въ наше время.

Что же такое это искусство, которое считается столь важнымъ и необходимымъ для человѣчества, что для него можно приносить тѣ жертвы не только трудовъ и жизней человѣческихъ, но и добра, которыя ему приносятся?

Что такое искусство? Какъ что такое искусство? Искусство — это архитектура, ваяніе, живопись, музыка, поэзія во всѣхъ ея видахъ, отвѣтитъ обыкновенно средній человѣкъ, любитель искусства, или даже самъ художникъ, предполагая, что дѣло, о которомъ онъ говоритъ, совершенно ясно и одинаково понимается всѣми людьми. Но въ архитектурѣ, спросите вы, бываютъ постройки простыя, которыя не составляютъ предмета искусства, и, кромѣ того, постройки, имѣющія претензіи на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачныя, уродливыя и которыя поэтому не могутъ быть признаны предметами искусства? Въ чемъ же признакъ предмета искусства?

Точно то же и въ ваяніи, и въ музыкѣ, и въ поэзіи. Искусство во всѣхъ видахъ граничить, съ одной стороны, съ практически полезнымъ, съ другой — съ неудачными попытками искусства. Какъ отдѣлить искусство отъ того и другого? Средній образованный человѣкъ нашего круга и даже художникъ, не занимавшійся специально эстетикой, не затруднится и этимъ вопросомъ. Ему кажется, что все это разрѣшено давно и всѣмъ хорошо извѣстно.

„Искусство есть такая дѣятельность, которая проявляетъ красоту“, отвѣтитъ такой средній человѣкъ.

„Но если въ этомъ состоитъ искусство, то балетъ, оперетка есть ли тоже искусство?“ спросите вы.

„Да,—хотя и съ нѣкоторымъ сомнѣніемъ отвѣтитъ средній человѣкъ.—Хорошій балетъ и граціозная оперетка тоже искусство въ той мѣрѣ, въ которой они проявляютъ красоту“.

Но не спрашивая даже далѣе средняго человѣка о томъ, чѣмъ отличается хорошій балетъ и граціозная оперетка отъ неграціозной,—вопросы, на которые ему было бы очень трудно отвѣтить,—если вы спросите того же средняго человѣка, можно ли признать искусствомъ дѣятельность костюмера и парикмахера, украшающаго фигуры и лица женщинъ въ балетѣ и опереткѣ, и портного Ворта, парфюмера и повара, онъ въ большей части случаевъ отвергнетъ принадлежность дѣятельности портного, парикмахера, костюмера и повара къ области искусства. Но въ этомъ средній человѣкъ ошибется именно потому, что онъ средній человѣкъ, а не специалистъ, и не занимался вопросами эстетики. Если бы онъ занимался ими, то онъ увидалъ бы у знаменитаго Ренана въ книгѣ его *Marc Aurèle* ¹⁾ разсужденіе о томъ, что портняжное искусство есть искусство, и что очень ограничены и тупы тѣ люди, которые въ нарядѣ женщины не видятъ дѣла высшаго искусства. „C'est le grand art“, говоритъ онъ. Кромѣ того, средній человѣкъ узналъ бы, что во многихъ эстетикахъ, какъ, напримѣръ, въ эстетикѣ ученаго профессора Кралика *Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik* ²⁾, и у Гюйо, въ „*Les problèmes de l'esthétique*“ ³⁾, искусствомъ признается искусство костюмерное, вкусовое и осязательное.

„Es folgt nun ein Fünfblatt von Künsten, die der subjectiven Sinnlichkeit entkeimen“ (слѣдуетъ пятилистникъ искусствъ, вырастающій изъ субъективной чувственности), говоритъ Кра-

1) Маркъ Аврелій.

2) „Міровая красота, Опытъ всеобщей эстетики“.

3) „Задачи эстетики“.

ликъ (стр. 175). „Sie sind die ästhetische Behandlung der fünf Sinne“ ¹⁾.

Эти пять искусствъ слѣдующія:

Die Kunst des Geschmacksinns — искусство чувства вкуса (стр. 175).

Die Kunst des Geruchsinns — искусство чувства обонянія (стр. 177).

Die Kunst des Tastsinns — искусство чувства осязанія (стр. 180).

Die Kunst des Gehörsinns — искусство чувства слуха (стр. 182).

Die Kunst des Gesichtsinns — искусство чувства зрѣнія (стр. 184).

О первомъ, о Kunst des Geschmacksinns, говорится слѣдующее: „Man hält zwar gewöhnlich nur zwei oder höchstens drei Sinne für würdig, den Stoff künstlerischer Behandlung abzugeben, aber ich glaube nur mit bedingtem Recht. Ich will kein allzu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch manch andere Künste, wie zum Beispiel die Kochkunst kennt“ ²⁾.

И далѣе:

Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem thierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudrückenden Idee“ ³⁾.

¹⁾ Искусство представляет эстетическую обработку того, что воспринимается пятью нашими чувствами.

²⁾ Обыкновенно признается, что вещество можетъ достойнымъ образомъ подлежать эстетической обработкѣ лишь посредствомъ двухъ, много трехъ чувствъ; я однако думаю, что это едва ли правильно. Я не придаю особеннаго значенія тому, что въ обществѣ намъ извѣстны названія другихъ искусствъ, какъ, напримѣръ, поваренное искусство.

³⁾ Но когда поваренному искусству удастся изъ трупа животного сдѣлать во всѣхъ отношеніяхъ объектъ чувства вкуса, то несомнѣнно, что

Авторъ признаетъ, какъ и Ренанъ, eine Kostümkunst (200) и др.

Таково же мнѣніе и очень высоко цѣнимаго нѣкоторыми писателями нашего времени французскаго писателя Гюйо. Въ своей книгѣ „Les problèmes de l'esthétique“ онъ серьезно говорить о томъ, что ощущенія осязанія, вкуса и обонянія даютъ или могутъ давать впечатлѣнія эстетическія:

„Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion, que l'oeil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthétique considérable: celle *du doux, du soyeux, du poli*. Ce qui caractérise la beauté du velours, c'est la douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idée, que nous nous faisons de la beauté d'une femme, la velouté de sa peau entre comme élément essentiel“.

„Chacun de nous probablement avec un peu d'attention se rappellera des jouissances du goût, qui ont été de véritables jouissances esthétiques“ ¹⁾.

И онъ рассказываетъ, какъ выпитый имъ въ горахъ стаканъ молока далъ ему эстетическое наслажденіе.

Такъ что понятіе искусства, какъ проявленіе красоты, со-
всѣмъ не такъ просто, какъ оно кажется, особенно теперь,

этимъ достигается нѣкоторое эстетическое удовлетвореніе. Итакъ, основной принципъ искусства чувства вкуса (проявляющагося въ такъ называемомъ поваренномъ искусствѣ) состоитъ въ слѣдующемъ: все съѣдобное должно быть обработано какъ воплощеніе извѣстной идеи и должно въ каждомъ данномъ случаѣ соответствовать идеѣ, подлежащей выраженію.

1) Чувство осязанія хотя и не различаетъ цвѣта предметовъ, однако даетъ понятіе о томъ, чего глазъ самъ по себѣ не можетъ передать и что не лишено большого эстетическаго значенія, а именно: оно даетъ намъ понятіе о мягкости, шелковистости и гладкости предметовъ.

Красоту бархата характеризуетъ его мягкость при прикосновеніи къ нему, не менѣе чѣмъ его блескъ. Въ наше представленіе о красотѣ женщины шелковистость ея кожи входитъ какъ существенный элементъ.

Немного порывшись въ нашия воспоминанія, каждый изъ насъ вспомнить объ испытанныхъ имъ наслажденіяхъ вкуса, которые были настоящими эстетическими наслажденіями.

когда въ это понятіе красоты включаютъ, какъ это дѣлають новѣйшіе эстетики, и наши ощущенія осязанія, вкуса и обонянія.

Но средній человѣкъ или не знаетъ или не хочетъ знать этого и твердо убѣжденъ въ томъ, что всѣ вопросы искусства очень просто и ясно разрѣшаются признаніемъ красоты содержаніемъ искусства. Для средняго человѣка кажется яснымъ и понятнымъ то, что искусство есть производство красоты; и красотою объясняются для него всѣ вопросы искусства.

Но что же такое красота, которая составляетъ, по его мнѣнію, содержаніе искусства? Какъ она опредѣляется и что это такое?

Какъ это бываетъ во всякомъ дѣлѣ, чѣмъ неяснѣе, запутаннѣе понятіе, которое передается словомъ, тѣмъ съ большимъ аллобмонъ и самоувѣренностью употребляютъ люди это слово, дѣлая видъ, будто то, что подразумѣвается подъ этимъ словомъ, такъ просто и ясно, что не стоитъ и говорить о томъ, что собственно оно значить. Предполагается, что то, что разумѣется подъ словомъ красота, всѣмъ извѣстно и понятно. А между тѣмъ это не только неизвѣстно, но послѣ того, какъ объ этомъ предметѣ въ теченіе 150 лѣтъ съ 1750 г.—времени основанія эстетики Баумгартеномъ,—написаны горы книгъ самыми учеными и глубокомысленными людьми, вопросъ о томъ, что такое красота, до сихъ поръ остается совершенно открытымъ и съ каждымъ новымъ сочиненіемъ по эстетикѣ рѣшается новымъ способомъ. Одна изъ послѣднихъ книгъ, которую я между прочимъ читалъ по эстетикѣ,—это недурная книжечка Julius Mithalter¹⁾, называющаяся „Rätsel des Schönen“ (загадка прекраснаго). И заглавіе это совершенно вѣрно выражаетъ положеніе вопроса о томъ, что такое красота. Значеніе слова красота осталось загадкой послѣ 150-лѣтняго разсужденія тысячъ ученыхъ людей о значеніи этого слова. Нѣмцы рѣшаютъ

¹⁾ Юліусъ Митхалтеръ.

эту загадку по-своему, хотя и на сотни разных ладовъ; физиологи-эстетики, преимущественно англичане Спенсеръ-Грантъ-Алленской школы—тоже каждый по-своему; французы-эклектики и послѣдователи Гюйо и Тэна—тоже каждый по-своему, и всѣ эти люди знаютъ всѣ предшествовавшія рѣшенія и Баумгартена, и Канта, и Шеллинга, и Шиллера, и Фихте, и Винкельмана, и Лессинга, и Гегеля, и Шопенгауера, и Гартмана, и Шасслера, и Кузена, и Лёвека и др.

Что же такое это странное понятіе красоты, которое кажется такимъ понятнымъ тѣмъ, которые не думаютъ о томъ, что говорятъ, а въ опредѣленіи котораго не могутъ сойтись въ продолженіе полутора вѣка всѣ самаго разнообразнаго направленія философы разныхъ народовъ? Что такое понятіе красоты, на которомъ основано царствующее ученіе объ искусствѣ?

Подъ словомъ красота по-русски мы разумѣемъ только то, что нравится нашему зрѣнію. Хотя въ послѣднее время и начали говорить: „некрасивый поступокъ“, „красивая музыка“, но это не по-русски.

Русскій человѣкъ изъ народа, не знающій иностранныхъ языковъ, не пойметъ васъ, если вы скажете ему, что человѣкъ, который отдалъ другому послѣднюю одежду или что-нибудь подобное, поступилъ „красиво“ или, обманувъ другого, поступилъ „некрасиво“, или что пѣсня „красива“. По-русски поступокъ можетъ быть добрый, хорошій или недобрый и нехорошій; музыка можетъ быть пріятная и хорошая и непріятная и нехорошая, но ни красивою, ни некрасивою музыка быть не можетъ.

Красивымъ можетъ быть человѣкъ, лошадь, домъ, видъ, движеніе, но про поступки, мысли, характеръ, музыку, если они намъ очень нравятся, мы можемъ сказать, что они хороши, и нехороши, если они намъ не нравятся; „красиво“ же можно сказать только о томъ, что нравится зрѣнію. Такъ что слово и понятіе „хорошій“ включаетъ въ себѣ понятіе „красиваго“, но не наоборотъ: понятіе „красиваго“ не покрываетъ понятія „хорошаго“. Если мы говоримъ „хорошій“ о предметѣ, который

цѣнятся по своему вѣншнему виду, то мы этимъ говоримъ и то, что предметъ этотъ красивый; но если мы говоримъ „красивый“, то это совсѣмъ не означаетъ того, чтобы предметъ этотъ былъ хорошимъ.

Таково значеніе, приписываемое русскимъ языкомъ — стало быть, русскимъ народнымъ смысломъ — словамъ и понятіямъ хорошій и красивый.

Во всѣхъ же европейскихкихъ языкахъ, въ языкахъ тѣхъ народовъ, среди которыхъ распространено ученіе о красотѣ, какъ сущности искусства, слова „beau“, „schön“, „beautiful“, „bello“, удержавъ значеніе красоты формы, стали означать и хорошо-ство—доброту, т.-е. стали замѣнять слово „хорошій“.

Такъ что въ этихъ языкахъ уже совершенно естественно употребляются выраженія, какъ „belle âme, schöne Gedanken, beautiful deed“; для опредѣленія же красоты формы языки эти не имѣютъ соответствующаго слова и они должны употреблять соединеніе словъ *beau par la forme* ¹⁾ и т. п.

Наблюденіе надъ тѣмъ значеніемъ, которое имѣетъ слово „красота“, „красивый“ въ нашемъ языкѣ, такъ же какъ и во всѣхъ древнихъ языкахъ, не исключая языковъ европейскихкихъ, тѣхъ самыхъ, среди которыхъ установилась эстетическая теорія, показываетъ намъ, что слову „красота“ придано этими народами какое-то особенное значеніе, именно — значеніе хорошаго.

Замѣчательно при этомъ то, что съ тѣхъ поръ, какъ мы, русскіе, ближе и ближе усваиваемъ европейскіе взгляды на искусство, и въ нашемъ языкѣ начинается та же эволюція и уже совершенно увѣренно и никого не удивляя говорятъ и пишутъ о красивой музыкѣ и некрасивыхъ поступкахъ и даже мысляхъ, тогда какъ 40 лѣтъ тому назадъ въ моей молодости выраженія „красивая музыка“ и „некрасивые поступки“ были не только не употребительны, но непонятны. Очевидно, это новое, придаваемое европейскою мыслью красотѣ значеніе начинаетъ усваиваться и русскимъ обществомъ.

¹⁾ Красивый по формѣ.

Въ чемъ же состоитъ это значеніе? что же такое красота, какъ ее понимаютъ европейскіе народы?

Для того, чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, выпишу здѣсь хоть маленькую часть тѣхъ опредѣленій красоты, которыя наиболѣе распространены въ существующихъ эстетикахъ. Очень прошу читателя не доскучать и прочесть эти выписки или, что было бы еще лучше, прочесть хоть какую-нибудь ученую эстетику. Не говоря о пространныхъ эстетикахъ нѣмцевъ, для этой цѣли очень хороша нѣмецкая книга Кралика, англійская Найта и французская Левека. Прочесть же какую-нибудь ученую эстетику необходимо для того, чтобы самому составить себѣ понятіе о разнообразіи сужденій и о той ужасающей неясности, которая царствуетъ въ этой области сужденій, а не вѣрить въ этомъ важномъ вопросѣ на слово другому.

Вотъ что говоритъ, напримѣръ, о характерѣ всѣхъ эстетическихъ изслѣдованій нѣмецкій эстетикъ Шасслеръ въ предисловіи къ своей знаменитой пространной и обстоятельной книгѣ эстетики:

„Едва ли въ какой-либо области философскихъ наукъ, — говоритъ онъ, — можно встрѣтить такіе грубые до противоположности способы изслѣдованія и способы изложенія, какъ въ области эстетики. Съ одной стороны, изящная фразистость безъ всякаго содержанія, отличающаяся большею частью самой односторонней поверхностностью; съ другой стороны, при безспорной глубинѣ изслѣдованія и богатствѣ содержанія, отталкивающая неуклюжесть философской терминологіи, облекающая самыя простыя вещи въ одежду отвлеченной научности какъ бы для того, чтобы сдѣлать ихъ достойными вступленія въ освѣщенные чертоги системы, и, наконецъ, между этими обоими приѣмами изслѣдованія и изложенія третій, составляющій какъ бы переходъ отъ одного къ другому, приѣмъ, состоящій въ эклектизмѣ, щеголяющемъ то изящною фразистостью, то педантическою научностью.. Такой же формы изложенія, которая бы не впадала ни въ одинъ изъ этихъ трехъ недостатковъ, а была бы истинно конкретной

и при существенномъ содержаніи выражала бы его яснымъ и популярнымъ философскимъ языкомъ, нигдѣ нельзя рѣже встрѣтить, какъ въ области эстетики“ ¹⁾).

Стоить прочесть хотя самую книгу того же Шасслера, чтобы убѣдиться въ справедливости его сужденія.

„Il n'y a pas de science, — говоритъ также объ этомъ предметѣ французскій писатель Веронъ въ предисловіи къ своей очень хорошей книгѣ эстетики, — *qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux rêveris des métaphysiciens. Depuis Platon jusqu'aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendentaux, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles*“ ²⁾).

Сужденіе это болѣе чѣмъ справедливо, какъ убѣдится въ этомъ читатель, если потрудится прочесть слѣдующія выписанные мною изъ главныхъ писателей объ эстетикѣ опредѣленія красоты.

Я не буду выписывать опредѣленій красоты, приписываемыхъ древнимъ: Сократу, Платону, Аристотелю и до Плотина, потому что въ сущности у древнихъ не существовало того понятія красоты, отдѣленнаго отъ добра, которое составляетъ основу и цѣль эстетики нашего времени. Приурочивая сужденія древнихъ о красотѣ къ нашему понятію красота, какъ это дѣлается обыкновенно въ эстетикѣ, мы придаемъ словамъ древнихъ смыслъ,

¹⁾ Schassler: Kritische Geschichte der Aesthetik, 1872, I, p. XIII.

²⁾ Véron: L'esthétique, 1878, p. V. Эстетика Верона.

Ни одна наука не была до такой степени поработана мечтаніями метафизики, какъ эстетика. Со времени Платона и вплоть до общепринятыхъ ученій нашего времени изъ искусства постоянно дѣлали какую-то амальгаму изъ фантазій о сущности вещей и трансцендентальныхъ тайнъ, находящихъ свое окончательное выраженіе въ абсолютной концепціи прекраснаго, этого неизмѣннаго и божественнаго прототипнаго идеала дѣйствительности.

котораго они не имѣли (смотря объ этомъ прекрасную книгу Bénard'a—„L'esthétique d'Aristote“ и Walter'a—„Geschichte der Aesthetik im Altertum“) ¹⁾.

III.

Начну съ основателя эстетики—Баумгартена (1714—1762).

По Баумгартену ²⁾ объектъ логическаго познанія есть *истина*; объектъ эстетическаго (т.-е. чувственнаго) познанія есть *красота*. Красота есть совершенное (абсолютное), познанное чувствомъ. Истина есть совершенное, познанное разсудкомъ. Добро есть совершенное, достигаемое нравственною волей.

Опредѣляется красота, по Баумгартену, соотвѣтствіемъ, т.-е. порядкомъ частей во взаимномъ ихъ отношеніи между собой и въ ихъ отношеніи къ цѣлому. Цѣль же самой красоты—въ томъ, чтобы нравиться и возбуждать желаніе (Wohlgefallen und Erregung eines Verlangens),—положеніе, прямо противоположное главному свойству и признаку красоты по Канту.

Относительно же проявленія красоты Баумгартенъ полагаетъ, что высшее осуществленіе красоты мы познаемъ въ природѣ, и потому подражаніе природѣ, по Баумгартену, есть высшая задача искусства (то же положеніе, прямо противоположное сужденіямъ позднѣйшихъ эстетиковъ).

Пропуская мало замѣчательныхъ послѣдователей Баумгартена: Мейера, Эшенбурга, Эбергарта, которые только нѣсколько измѣняютъ взгляды учителя, отдѣляя пріятное отъ красиваго, выписываю опредѣленія красоты у явившихся тотчасъ же послѣ Баумгартена писателей, совершенно иначе опредѣляющихъ красоту. Писатели эти были Шюцъ, Зульцеръ, Мендельсонъ, Морицъ. Писатели эти признаютъ въ противоположность главному положенію Баумгартена цѣлью искусства не красоту, а добро. Такъ, Зульцеръ (1720—1779) говорить, что прекраснымъ мо-

¹⁾ Бенарда „Эстетика Аристота“ и Вальтера „Исторія эстетики древности“.

²⁾ См. Schassler, упом. соч., стр. 361.

жесть быть признано только то, что содержитъ въ себѣ добро. По Зюльцеру цѣль всей жизни человѣчества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитаніемъ нравственного чувства, и этой цѣли должно быть подчинено искусство. Красота есть то, что вызываетъ и воспитываетъ это чувство.

Почти такъ же понимаетъ красоту и Мендельсонъ (1729—1736). Искусство, по Мендельсону ¹⁾, есть доведеніе прекраснаго, познаваемаго смутнымъ чувствомъ, до истиннаго и добраго. Цѣль же искусства есть нравственное совершенство.

Для эстетиковъ этого направленія идеалъ красоты есть прекрасная душа въ прекрасномъ тѣлѣ. Такъ что у этихъ эстетиковъ совершенно стирается дѣленіе Совершеннаго (абсолютнаго) на его три формы: Истины, Добра и Красоты, и Красота опять сливается съ Добромъ и Истиной.

Но такое пониманіе красоты не только не удерживается позднѣйшими эстетиками, но является эстетика Винкельмана, опять совершенно противоположная этимъ взглядамъ, самымъ рѣшительнымъ и рѣзкимъ образомъ отдѣляющая задачи искусства отъ цѣли добра и ставящая цѣлью искусства внѣшнюю и даже одну пластическую красоту. Такихъ же мнѣній держатся Лессингъ и потомъ Гёте.

По знаменитому сочиненію Винкельмана (1717—1767) законъ и цѣль всякаго искусства есть только красота, совершенно отдѣленная и независимая отъ добра. Красота же бываетъ трехъ родовъ: 1) красота формъ, 2) красота идеи выражающаяся въ положеніи фигуры (относительно пластическаго искусства), и 3) красота выраженія, которая возможна только при присутствіи первыхъ двухъ условій; эта красота выраженія есть высшая цѣль искусства, которая и осуществлена въ античномъ искусствѣ, вслѣдствіе чего искусство теперешнее должно стремиться къ подражанію древнему ²⁾.

¹⁾ Ibid., 369.

²⁾ Ibid., 388—390.

Такъ же понимаютъ красоту Лессингъ, Гердеръ, потомъ Гёте и всѣ выдающіеся эстетики Германіи до Канта, со времени котораго начинается опять иное пониманіе искусства.

Въ Англіи, Франціи, Италіи, Голландіи въ то же время независимо отъ писателей Германіи зарождаются свои эстетическія теоріи, столь же неясныя и противорѣчивыя, но всѣ эстетики точно такъ же, какъ и нѣмецкіе, кладущіе въ основу своихъ соображеній понятіе красоты, понимаютъ красоту какъ нѣчто абсолютно существующее и болѣе или менѣе сливающееся съ добромъ или имѣющее съ нимъ одинъ и тотъ же корень. Въ Англіи почти въ одно время съ Баумгартеномъ, даже нѣсколько раньше, пишутъ объ искусствѣ Шэфтсбери, Гутчисонъ, Гомъ (Home), Беркъ, Гогартъ и др.

По Шэфтсбери (1670—1713) то, что красиво, то гармонично и пропорціонально; что красиво и пропорціонально, то правдиво (true); что же красиво и въ одно и то же время правдиво, то пріятно и хорошо (good). Красота, по Шэфтсбери, познается только духомъ. Богъ есть основная красота,—красота и добро исходятъ изъ одного источника ¹⁾. Такъ что, по Шэфтсбери, хотя красота и разсматривается какъ нѣчто отдѣльное отъ добра, она опять сливается съ нимъ въ нѣчто нераздѣльное.

По Гутчисону (1694—1744) въ его „Origin of our ideas of beauty and virtue“ ²⁾ цѣль искусства есть красота, сущность которой состоитъ въ проявленіи единства во множествѣ. Въ познаніи же того, что есть красота, насъ руководитъ этический инстинктъ (an internal sense). Инстинктъ же этотъ можетъ быть противоположенъ эстетическому. Такъ что, по Гутчисону, красота уже не всегда совпадаетъ съ добромъ и отдѣляется отъ него и бываетъ противоположна ему ³⁾.

По Гому (Home) (1696—1782) красота есть то, что пріятно.

¹⁾ Knight: The Philosophy of the Beautiful, I, p. 165—166.

²⁾ Происхожденіе нашихъ идей о красотѣ и добродѣтели.

³⁾ Schassler, 289. Knight, 163—9.

И потому красота опредѣляется только вкусомъ. Основаніе же вѣрнаго вкуса заключается въ томъ, что наибольшее богатство, полнота, сила и разнообразіе впечатлѣній заключаются въ наиболѣе ограниченныхъ предѣлахъ. Въ этомъ идеалъ совершеннаго произведенія искусства.

По Берку (Burke) (1730—1797), „Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful“ ¹⁾, величественное и прекрасное, которыя составляютъ цѣль искусства, имѣютъ своимъ основаніемъ чувство самосохраненія и чувство общественности. Эти чувства, разсматриваемыя въ ихъ источникахъ, суть средства для поддержанія рода черезъ индивидуума. Первое достигается питаніемъ, защитой и войной, второе — общеніемъ и размноженіемъ. И потому самосохраненіе и связанная съ нимъ война есть источникъ величественнаго; общественность и связанная съ ней половая потребность служатъ источникомъ красоты ²⁾.

Таковы главные англійскія опредѣленія искусства и красоты въ XVIII вѣкѣ.

Въ это же время во Франціи пишутъ объ искусствѣ Père André, Батё и потомъ Дидро, Даламберъ, отчасти Вольтеръ.

По Père André (*Essai sur le Beau*) (1741) есть три рода красоты: 1) красота божественная, 2) естественная природная красота и 3) красота искусственная ³⁾.

По Батё (1713—1780) искусство состоитъ въ подражаніи красотъ природы и цѣль его есть наслажденіе ⁴⁾. Таково же и опредѣленіе искусства Дидро. Рѣшителемъ того, что прекрасно, предполагается вкусъ, такъ же какъ и у англичанъ. Законы же вкуса не только не устанавливаются, но признается, что это невозможно. Такого же мнѣнія держатся Даламберъ и Вольтеръ ⁵⁾.

1) Происхожденіе нашихъ идей о величественномъ и прекрасномъ.

2) Краликъ: *Weltschönheit, Versuch aller allgemeinen Aesthetik*, 304—6 К. Краликъ, 124.

3) Knight, 101. 4) Schassler, 316. 5) Knight, 102—4.

По итальянскому эстетике этого же времени Пагано (Pagano) искусство есть соединеніе въ одно красоты, разсѣянныхъ въ природѣ. Способность видѣть эти красоты есть вкусъ; способность соединять ихъ въ одно цѣлое есть художественный гений. Красота, по Пагано, сливается съ добромъ такъ, что красота есть проявляющееся добро, добро же есть внутренняя красота.

По мнѣнію же другихъ итальянцевъ — Муратори (Muratori) (1672—1750) „*Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*“¹⁾ и въ особенности Спалетти²⁾ [*Saggio sopra la bellezza*“³⁾, 1765]—искусство сводится къ эгоистическому ощущенію, основанному, какъ и у Бёрка, на стремленіи къ самосохраненію и обществу.

Изъ голландцевъ замѣчательнъ Гемстерхюйс (Hemsterhuis, 1720—1790), имѣвшій вліяніе на нѣмецкихъ эстетиковъ, и Гёте. По его ученію, красота есть то, что доставляетъ наибольшее наслажденіе, а доставляетъ наибольшее наслажденіе то, что даетъ намъ наибольшее число идей въ наикратчайшее время. Наслажденіе прекраснымъ есть высшее познаніе, до котораго можетъ достигнуть человѣкъ, потому что оно даетъ въ кратчайшее время наибольшее количество перцепцій⁴⁾.

Таковы были теоріи эстетики внѣ Германіи въ продолженіе прошлаго столѣтія. Въ Германіи же послѣ Винкельмана является опять совершенно новая эстетическая теорія Канта (1724—1804), болѣе всѣхъ другихъ уясняющая сущность понятія красоты, а потому и искусства.

Эстетика Канта основана на слѣдующемъ: человѣкъ, по Канту, познаетъ природу внѣ себя и себя въ природѣ. Въ природѣ внѣ себя онъ ищетъ истины, въ себѣ онъ ищетъ добра—одно есть дѣло чистаго разума, другое практическаго разума (свободы). Кромѣ этихъ двухъ орудій познанія по Канту, есть

¹⁾ Размышленія о хорошемъ вкусѣ въ наукѣ и искусствѣ.

²⁾ Spaletti: Schassler, 328.

³⁾ Иссѣдованіе о красотѣ.

⁴⁾ Schassler, 331, 333.

еще способность сужденія (Urtheilskraft), которая составляет сужденія безъ понятій и производить удовольствіе безъ желанія: „Urteil ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren“. Это способность и составляет основу эстетическаго чувства. Красота же, по Канту, въ субъективномъ смыслѣ есть то, что безъ понятія и безъ практической выгоды вообще необходимо нравится, въ объективномъ же смыслѣ это есть форма цѣлесообразнаго предмета въ той мѣрѣ, въ которой онъ воспринимается безъ всякаго представленія о цѣли ¹⁾.

Такъ же опредѣляется красота послѣдователями Канта, между прочимъ Шиллеромъ (1759 — 1805). По Шиллеру, много писавшему объ эстетикѣ, цѣль искусства есть, такъ же какъ и по Канту, красота, источникъ которой есть наслажденіе безъ практической пользы. Такъ что искусство можетъ быть названо игрой, но не въ смыслѣ ничтожнаго занятія, а въ смыслѣ проявленія красоты самой жизни, не имѣющей другой цѣли, кромѣ красоты ²⁾.

Кромѣ Шиллера, наиболѣе замѣчательнымъ изъ послѣдователей Канта въ области эстетики былъ Вильгельмъ Гумбольдтъ, хотя и ничего не прибавившій къ опредѣленію красоты, но уяснившій различные виды ея, какъ драму, музыку, комическое и т. п. ³⁾.

Послѣ Канта пишутъ объ эстетикѣ, кромѣ второстепенныхъ философовъ, Фихте, Шеллингъ и Гегель и ихъ послѣдователи. По Фихте (1761 — 1814) сознаніе прекраснаго вытекаетъ изъ слѣдующаго. Міръ, т.-е. природа, имѣетъ двѣ стороны: онъ есть произведеніе нашей ограниченности и онъ есть произведеніе нашей свободной идеальной дѣятельности. Въ первомъ смыслѣ міръ ограниченъ, во второмъ—онъ свободенъ. Въ первомъ смыслѣ всякое тѣло ограничено, искажено, сжато, стѣснено, и мы видимъ уродливость; во-второмъ мы видимъ внутреннюю полноту, жизненность, возрожденіе,—видимъ красоту.

¹⁾ Ibid., 525—28. ²⁾ Knight, 61—63. ³⁾ Schassler, 740—43.

Такъ что уродство или красота предмета, по Фихте, зависятъ отъ точки зрѣнія созерцающаго. И потому красота и находится не въ мірѣ, а въ прекрасной душѣ (*schöner Geist*). Искусство и есть проявленіе этой прекрасной души и цѣль его есть образованіе не только ума—это дѣло ученаго, не только сердца—это дѣло нравственнаго проповѣдника, но всего человѣка. И потому признакъ красоты лежитъ не въ чемъ-либо внѣшнемъ, а въ присутствіи въ художникѣ прекрасной души ¹⁾.

За Фихте въ томъ же направленіи опредѣляютъ красоту Фридрихъ Шлегель и Адамъ Мюллеръ. По Шлегелю (1778—1829) красота въ искусствѣ понимается слишкомъ неполно, односторонне и оторванно; красота находится не только въ искусствѣ, но и въ природѣ, но и въ любви, такъ что истинное прекрасное выражается въ соединеніи искусства природы и любви. Поэтому нераздѣльно съ эстетическимъ искусствомъ Шлегель признаетъ искусство нравственное и философское ²⁾.

По Адаму Мюллеру (1779—1829) есть двѣ красоты: одна—общественная красота, которая притягиваетъ людей, какъ солнце притягиваетъ планеты,—это красота преимущественно античная, и другая красота—индивидуальная, которая дѣлается таковой, потому что созерцающій дѣлается самъ солнцемъ, притягивающимъ красоту,—это красота новаго искусства. Міръ, въ которомъ согласованы всѣ противорѣчія, есть высшая красота. Всякое произведеніе искусства есть повтореніе этой всемірной гармоніи ³⁾. Высшее искусство есть искусство жизни ⁴⁾.

Слѣдующій за Фихте и его послѣдователями одновременный съ нимъ философъ, имѣвшій большое вліяніе на эстетическія понятія нашего времени, былъ Шеллингъ (1775—1854). По Шеллингу искусство есть произведеніе или послѣдствіе того міровоззрѣнія, по которому субъектъ превращается въ свой объектъ или объектъ дѣлается самъ своимъ субъектомъ. Красота есть представленіе безконечнаго въ конечномъ. И главный ха-

¹⁾ Ibid., 769—71. ²⁾ Ibid., 87. ³⁾ Kralik, 148. ⁴⁾ Ibid., 820.

рактерь произведенія искусства есть бессознательная безконечность. Искусство есть соединеніе субъективнаго съ объективнымъ,—природы и разума, бессознательнаго съ сознательнымъ. И потому искусство есть высшее средство познанія. Красота есть созерцаніе вещей самихъ въ себѣ, какъ онѣ находятся въ основѣ всѣхъ вещей (in den Urbildern). Прекрасное производить не художникъ своимъ знаніемъ или волей, а производить въ немъ сама идея красоты¹⁾.

Изъ послѣдователей Шеллинга самый замѣтный былъ Зольгеръ (1780—1819) (Vorlesungen über Aesthetik)²⁾. По Зольгеру идея красоты есть основная идея всякой вещи. Въ мірѣ мы видимъ только извращеніе основной идеи,—искусство же фантазіей можетъ подняться до высоты основной идеи. И потому искусство есть подобіе творчества³⁾.

По другому послѣдователю Шеллинга—Краузе (1781—1832)—истинная реальная красота есть проявленіе идеи въ индивидуальной формѣ; искусство же есть осуществленіе красоты въ сферѣ человѣческаго свободнаго духа. Высшая степень искусства есть искусство жизни, которое направляетъ свою дѣятельность на украшеніе жизни, для того чтобъ это было прекрасное мѣстожительство для прекраснаго человѣка⁴⁾.

Послѣ Шеллинга и его послѣдователей начинается новое—до сихъ поръ во многихъ сознательно, а въ большинствѣ бессознательно удержавшееся—эстетическое ученіе Гегеля. Ученіе это не только не болѣе ясно и опредѣленно, чѣмъ прежнія ученія, но еще болѣе, если это возможно только, туманно и мистично.

По Гегелю (1770—1831) Богъ проявляется въ природѣ и искусствѣ въ формѣ красоты. Богъ выражается двояко: въ объектѣ и субъектѣ,—въ природѣ и духѣ. Красота же есть просвѣщиваніе идеи черезъ матерію. Истинно прекрасное есть

1) Schassler, 828—29, 834, 841.

2) Чтенія по эстетикѣ.

3) Ibid., 891. 4) Ibid., 917.

только духъ и все то, что причастно духу, и потому красота природы есть только отраженіе красоты, свойственной духу: прекрасное имѣетъ только духовное содержаніе. Но проявиться духовное должно въ чувственной формѣ. Чувственное же проявленіе духа есть только видимость (Schein). И эта-то видимость есть единственная дѣйствительность прекраснаго. Такъ что искусство есть осуществленіе этой видимости идеи, и есть средство, вмѣстѣ съ религіей и философіей, приводить въ сознаніе и высказывать глубочайшія задачи людей и высшія истины духа.

Истина и красота, по Гегелю, одно и то же: разница только въ томъ, что истина есть сама идея, какъ она сама въ себѣ существуетъ и мыслима. Идея же, проявляемая вовнѣ, для сознанія становится не только истинной, но и прекрасной. Прекрасное есть проявленіе идеи ¹⁾.

За Гегелемъ слѣдуютъ многочисленные послѣдователи его: Вейсе, Арнольдъ Руге, Розенкранцъ, Теодоръ Фишеръ и др.

По Вейсе (1801—1867) искусство есть внесеніе (Einbildung) абсолютно духовной сущности красоты во внѣшнюю мертвую и безразличную матерію, понятіе которой, помимо внесенной въ нее красоты, представляетъ изъ себя отрицаніе всякаго существованія самого въ себѣ (Negation alles Fürsichsein's).

Въ идеѣ истины, — говоритъ Вейсе, — лежитъ противорѣчіе субъективной и объективной стороны познанія, въ томъ, что единое я познаетъ Всесущее. Это противорѣчіе можетъ быть устранено черезъ понятіе, которое соединяло бы въ одно моментъ всеобщности и единства, распадающійся на два въ понятіи истины. Такое понятіе была бы примиренная (aufgehoben) истина, — красота и есть такая примиренная истина ²⁾.

По Руге (1802—1880), строгому послѣдователю Гегеля, красота есть сама себя выражающая идея. Духъ, созерцающій самъ себя, находитъ себя выраженнымъ или вполне — и тогда это

¹⁾ Ibid., 946, 1085, 984—85, 990. ²⁾ Ibid., 966, 955—58.

полное выраженіе себя есть красота, или не вполне — и тогда въ немъ является потребность измѣнить свое несовершенное выраженіе, и тогда духъ становится творческимъ искусствомъ ¹⁾.

По Фишеру (1807—1887) красота есть идея въ формѣ ограниченного проявленія. Идея же сама не нераздѣльна, а составляетъ систему идей, которыя представляются восходящей и нисходящей линіей. Чѣмъ выше идея, тѣмъ больше она содержитъ красоты, но и самая низкая содержитъ красоту, потому что составляетъ необходимое звено системы. Высшая форма идеи есть личность, и потому высшее искусство есть то, которое имѣетъ предметомъ высшую личность ²⁾.

Таковы нѣмецкія теоріи эстетики въ одномъ гегелевскомъ направленіи; но этимъ не исчерпываются эстетическія разсужденія: рядомъ съ гегеліанскими теоріями одновременно появляются въ Германіи теоріи красоты, не только не признающія положенія Гегеля о красотѣ, какъ о проявленіи идеи, и объ искусствѣ, какъ выраженіи этой идеи, но прямо противоположныя такому взгляду, отрицающія его и смѣющіяся надъ нимъ. Таковы Гербартъ и въ особенности Шопенгауеръ.

По Гербарту (1766—1841) красоты самой въ себѣ нѣтъ и не можетъ быть, а есть только наше сужденіе и надо найти основы этого сужденія (*aesthetisches Elementarurtheil*) ³⁾. И эти основы сужденій находятся въ отношеніи впечатлѣній. Есть извѣстныя отношенія, которыя мы называемъ прекрасными, и искусство состоитъ въ нахожденіи этихъ отношеній — одновременныхъ въ живописи, пластикѣ и архитектурѣ, и послѣдовательныхъ и одновременныхъ въ музыкѣ, и только послѣдовательныхъ въ поэзи. Въ противоположность прежнимъ эстетикамъ, по Гербарту, часто прекрасные предметы суть тѣ, которые совершенно ничего не выражаютъ, какъ, напримѣръ, радуга, которая прекрасна ради своей линіи и красокъ, а никакъ не

¹⁾ Ibid., 1017. ²⁾ Ibid., 1065—66.

³⁾ Эстетическое элементарное сужденіе.

по отношенію значенія своего мнѣя, какъ Ирисъ или радуга Ноя ¹⁾).

Другимъ противникомъ Гегеля былъ Шопенгауеръ, отрицавшій всю систему Гегеля и его эстетику.

По Шопенгауеру (1788—1860) воля объективируется въ мірѣ на различныхъ ступеняхъ, и хотя чѣмъ выше ступень ея объективированія, тѣмъ она прекраснѣе, каждая ступень имѣетъ свою красоту. Отрѣшеніе отъ своей индивидуальности и созерцаніе одной изъ этихъ ступеней проявленія воли даетъ намъ сознаніе красоты. Всѣ люди, по Шопенгауеру, обладаютъ способностью познавать эту идею на различныхъ ея ступеняхъ и этимъ освобождаются на время отъ своей личности. Геній же художника имѣетъ эту способность въ высшей степени и потому проявляетъ высшую красоту ²⁾).

За этими болѣе выдающимися писателями слѣдуютъ въ Германіи менѣе оригинальные и имѣвшіе менѣе вліянія писатели, какъ Гартманъ, Кирхманъ, Шнассе, отчасти Гельмгольцъ (какъ эстетикъ), Бергманъ, Юнгманъ и безчисленное количество другихъ.

По Гартману (1842) красота лежитъ не во внѣшнемъ мірѣ, не въ вещи самой себѣ и тоже не въ душѣ человѣка, а въ кажущемся (Schein), которое производится художникомъ. Вещь сама въ себѣ некрасива, но художникъ превращаетъ ее въ красоту ³⁾).

По Шнассе (1798—1875) красоты нѣтъ въ мірѣ. Въ природѣ есть только приближеніе къ ней. Искусство даетъ то, чего природа не можетъ дать. Въ дѣятельности свободнаго я, сознающаго гармонию, которой нѣтъ въ природѣ, проявляется красота ⁴⁾).

Кирхманъ написалъ эстетику опытную. По Кирхману (1802—1884) есть шесть областей исторіи: 1) область знанія, 2) область богатства, 3) область нравственности, 4) вѣры, 5) поли-

¹⁾ Ibid., 1097—1100. ²⁾ Ibid., 1124—1107. ³⁾ Knight, 81—82. ⁴⁾ Ibid., 83.

тики и 6) красоты. Дѣятельность въ этой области есть искусство ¹⁾.

По Гельмгольцу (1821), писавшему о красотѣ по отношенію къ музыкѣ, красота достигается въ музыкальномъ произведеніи неизмѣнно только слѣдованіемъ законамъ; законы же эти неизвѣстны художнику, такъ что красота проявляется въ художникѣ безсознательно и не можетъ быть подвергнута анализу ²⁾.

По Бергману (1840) въ его „Ueber das Schöne“ ³⁾ (1887) красоту опредѣлить объективно невозможно: красота познается субъективно, и потому задача эстетики состоитъ въ томъ, чтобы опредѣлить, чтѣ кому нравится ⁴⁾.

По Юнгману (ум. 1885) красота есть, во-первыхъ, сверхчувственное свойство вещей; во-вторыхъ, красота производитъ въ насъ удовольствіе однимъ созерцаніемъ; въ-третьихъ, красота есть основаніе любви ⁵⁾.

Французскія и англійскія и другихъ народовъ теоріи эстетики въ послѣднее время въ главныхъ своихъ представителяхъ слѣдующія.

Во Франціи за это время выдающіеся писатели по эстетикѣ были: Cousin Jouffroy, Petit, Ravaisson, Lévêque ⁶⁾.

Cousin (1792—1867)—электикъ и послѣдователь нѣмецкихъ идеалистовъ. По его теоріи, красота всегда имѣетъ основу нравственную. Cousin опровергаетъ положеніе о томъ, что искусство есть подражаніе и что прекрасно то, что нравится. Онъ утверждаетъ, что красота можетъ быть опредѣлена сама въ себѣ и что сущность ея состоитъ въ разнообразіи въ единствѣ ⁷⁾.

Послѣ Cousin писалъ объ эстетикѣ Jouffroy (1796 — 1842). Jouffroy тоже послѣдователь нѣмецкой эстетики и ученикъ Cousin. По его опредѣленію красота есть выраженіе невидимаго посредствомъ естественныхъ знаковъ, которые ея проявляютъ.

¹⁾ Schassler, 1122. ²⁾ Knight, 85—86.

³⁾ О красотѣ. ⁴⁾ Ibid., 88. ⁵⁾ Ibid., 88.

⁶⁾ Кузенъ, Жуффруа, Пти, Равессонъ, Левекъ. ⁷⁾ Ibid., 112.

Видимый міръ есть одежда, посредствомъ которой мы видимъ красоту ¹⁾.

Швейцарецъ Petit ²⁾, писавшій объ искусствѣ, повторяетъ Гегеля и Платона, полагая красоту въ непосредственномъ и свободномъ проявленіи божественной идеи, проявляющей себя въ чувственныхъ образахъ.

Levéque—послѣдователь Шеллинга и Гегеля. По Левеку красота есть нѣчто невидимое, скрывающееся въ природѣ. Сила или духъ есть проявленіе упорядоченной энергіи ³⁾.

Такія же неопредѣленные сужденія о сущности красоты высказывалъ и французскій метафизикъ Ravaisson, который признаетъ красоту конечною цѣлью міра. „La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret“ ⁴⁾. По его мнѣнію, красота есть цѣль міра.

„Le monde entier est l'oeuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses que par l'amour qu'elle met en elles“ ⁵⁾.

Я нарочно не перевожу этихъ метафизическихъ выраженій, потому что, какъ ни туманны нѣмцы, французы, когда они читаются нѣмцевъ и подражаютъ имъ, далеко еще превосходятъ ихъ, соединяя въ одно разнородныя понятія и безразлично подставляя одно подъ другое. Такъ, французскій философъ Repouvier, тоже разсуждая о красотѣ, говоритъ: „Ne craignons pas de dire, qu'une vérité, qui ne serait pas belle, n'est qu'un jeu logique de notre esprit et que la seule vérité solide et digne de ce nom c'est la beauté“ ⁶⁾.

¹⁾ Ibid., 116. ²⁾ Knibgt, 118. ³⁾ Ibid., 123—124.

⁴⁾ Самая божественная и въ особенности самая совершенная красота содержитъ въ себѣ тайну (La philosophie en France, p. 232).

⁵⁾ Весь міръ есть произведеніе абсолютной красоты, являющейся причиною всѣхъ вещей лишь черезъ ту любовь, которую она въ нихъ влагаетъ.

⁶⁾ Не побоямся сказать, что истина, которая не была бы красива, есть логическая игра нашего ума, и не болѣе того; и что единственная, твердо обоснованная истина, достойная этого названія, есть красота (Du fondement de l'induction).

Кромѣ этихъ идеалистическихъ эстетиковъ, писавшихъ и пишущихъ подъ вліяніемъ нѣмецкой философіи, во Франціи за послѣднее время имѣли вліяніе на пониманіе искусства и красоты еще Тэнъ, Гюйо, Шербюлье, Костеръ, Веронъ.

По Тэну (1828—1893) красота есть проявленіе существеннаго характера какой-либо значительной идеи, болѣе совершенное, чѣмъ то, въ какомъ она выражается въ дѣйствительности ¹⁾.

По Гюйо (1854—1888) красота не есть нѣчто чуждое самому предмету, не есть паразитное растеніе на немъ, а есть самое расцвѣтаніе того существа, на которомъ она проявляется. Искусство же есть выраженіе жизни разумной и сознательной, вызывающей въ насъ, съ одной стороны, самыя глубокія ощущенія существованія, съ другой—чувства самыя высокія и мысли самыя возвышенныя. Искусство поднимаетъ человѣка изъ личной жизни въ жизнь всеобщую посредствомъ не только участія въ одинаковыхъ чувствахъ и вѣрованіяхъ, но посредствомъ одинаковыхъ чувствъ ²⁾.

По Шербюлье искусство есть дѣятельность: 1) удовлетворяющая нашей врожденной любви къ образамъ (*apparences*), 2) вносящая въ эти образы идеи и 3) доставляющая наслажденіе одновременно нашимъ чувствамъ, сердцу и разуму. Красота же, по Шербюлье, не присуща предметамъ, а есть актъ нашей души. Красота есть иллюзія. Нѣтъ абсолютной красоты, но кажется прекраснымъ то, что кажется намъ характернымъ и гармоничнымъ.

По Костеру идеи красоты, добра и истины врожденны. Эти идеи просвѣщаютъ нашъ умъ и тождественны съ Богомъ, который и есть добро, истина и красота. Идея же красоты включаетъ въ себя единство сущности, разнообразіе составляющихъ элементовъ и порядокъ, который вноситъ единство въ разнообразіе проявленій жизни ³⁾.

¹⁾ Taine, *Philosophie de l'art*, t. 1, 1893, p. 47.

²⁾ Knight, 139—141. ³⁾ Knight, 134.

Приведу для полноты еще нѣкоторыя изъ самыхъ послѣднихъ писаній объ искусствѣ.

„La psychologie du Beau et de l'Art“ par Mario Pilo ¹⁾ (1895). По Mario Pilo красота есть произведеніе нашихъ физическихъ чувствъ, цѣль искусства есть наслажденіе, но наслажденіе это почему-то непременно считается высоко нравственнымъ.

Потомъ „Essais sur l'art contemporain“ par H. Fierens Gevaert ²⁾ (1897), по которому искусство зависитъ отъ своей связи съ прошедшимъ и отъ религіознаго идеала, который ставить себѣ художникъ настоящаго, придавая своему произведенію форму своей индивидуальности.

Потомъ Sar Peladan „L'art idéaliste et mystique“ ³⁾ (1894). По Пеладану красота есть одно изъ выраженій Бога. Il n'y a pas d'autre Réalité que Dieu, il n'y a pas d'autre Vérité que Dieu, il n'y a pas d'autre Beauté que Dieu ⁴⁾ (р. 33). Книга эта очень фантастическая и очень невѣжественная, но характерная по своимъ положеніямъ и по нѣкоторому успѣху, который она имѣетъ среди французской молодежи.

Таковы всѣ до самаго послѣдняго времени распространенныя во Франціи эстетики, изъ которыхъ исключеніе, по своей ясности и разумности, представляетъ книга Véron „L'esthétique“ ⁵⁾ (1878), хотя и не точно опредѣляющая искусство, но по крайней мѣрѣ устранившая изъ эстетики туманное понятіе абсолютной красоты.

По Верону (1825—1889) искусство есть проявленіе чувства (émotion), передающагося вонѣ сочетаніемъ линій, формъ, красокъ или послѣдовательностью жестовъ, звуковъ или словъ, подчиненнымъ извѣстнымъ ритмамъ ⁶⁾.

¹⁾ Психологія прекраснаго и искусства, Mario Pilo.

²⁾ Опыты о современномъ искусствѣ, Фьерена Жевара.

³⁾ Идеалистическое и мистическое искусство, Сара Пеладана.

⁴⁾ Нѣтъ Реальности кромѣ Бога, нѣтъ Истины кромѣ Бога, нѣтъ Красоты кромѣ Бога.

⁵⁾ Эстетика Верона.

⁶⁾ L'esthétique, p. 106.

Въ Англіи за это время все чаще и чаще писатели объ эстетикѣ опредѣляютъ красоту не свойственными ей качествами, а вкусомъ, и вопросъ о красотѣ замѣняется вопросомъ о вкусѣ.

Послѣ Reid'a (1704 — 1796), который признавалъ красоту только въ зависимости отъ созерцающаго, Алиссонъ въ своей книгѣ „On the nature and principles of taste“ ¹⁾ (1790) доказываетъ то же самое. То же, съ другой стороны, утверждаетъ Эразмъ Дарвинъ (1731—1802), дѣдъ знаменитаго Чарльса. Онъ говоритъ, что мы находимъ прекраснымъ то, что связывается въ нашемъ представленіи съ тѣмъ, что мы любимъ. Въ томъ же направленіи и книга Ричарда Найта: „Analytical inquiry on the principles of taste“ ²⁾ (1805).

И въ томъ же направленіи большинство теорій англійскихъ эстетиковъ. Выдающимися писателями по эстетикѣ были въ Англіи въ началѣ нынѣшняго столѣтія отчасти Ч. Дарвинъ, Спенсеръ, Морлей, Грантъ Алленъ, Кердъ, Найтъ.

По Ч. Дарвину (1809 — 1883), „Descent of Man“ ³⁾ (1871), красота есть чувство, свойственное не одному человѣку, но и животнымъ, и потому и прародителямъ человѣка. Птицы украшаютъ свои гнѣзда и оцѣниваютъ красоту въ своихъ парахъ. Красота имѣетъ вліяніе на браки. Красота включаетъ въ себя понятіе различныхъ характеровъ. Происхожденіе искусства музыки есть призывъ самцами своихъ самокъ ⁴⁾.

По Спенсеру (1820) происхожденіе искусства есть игра — мысль, высказанная еще Шиллеромъ. Въ низшихъ животныхъ вся энергія жизни растрачивается на поддержаніе и продолженіе жизни; въ человѣкѣ же остается послѣ удовлетворенія этихъ потребностей еще излишекъ силы. Этотъ-то излишекъ и употребляется на игру, переходящую въ искусство. Игра есть подобіе настоящаго дѣйствія; то же есть искусство.

¹⁾ О происхожденіи и принципахъ вкуса.

²⁾ Аналитическое изслѣдованіе принциповъ вкуса.

³⁾ Происхожденіе человѣка.

⁴⁾ Knight, 238.

Источниѣкъ эстетическаго наслажденія есть: 1) то, что упражняетъ чувство (зрѣніе или другое чувство) самымъ полнымъ образомъ, съ наименьшимъ ущербомъ при наибольшемъ упражненіи; 2) есть наибольшее разнообразіе вызываемыхъ чувствъ, и 3) соединеніе двухъ первыхъ съ вытекающимъ изъ нихъ представленіемъ ¹⁾).

По Todhunter'y [The Theory of the Beautiful ²⁾], 1872], красота есть безконечная привлекательность, которую мы познаемъ и разумомъ, и энтузіазмомъ любви. Признаніе же красоты красотой зависитъ отъ вкуса и не можетъ быть ничѣмъ опредѣлено. Единственное приближеніе къ опредѣленію—это наибольшая культурность людей; тому же, что есть культурность, нѣтъ опредѣленія. Сущность же искусства, того, что трогаетъ насъ посредствомъ линій, красокъ, звуковъ, словъ, не есть произведеніе слѣпыхъ силъ, но силъ разумныхъ, стремящихся, помогая другъ другу, къ разумной цѣли. Красота есть примиреніе противорѣчій ³⁾.

По Морлею [Morley, Sermons preached before the University of Oxford ⁴⁾], 1876], красота находится въ душѣ человѣка. Природа говоритъ намъ о божественномъ, и искусство есть это гіероглифическое выраженіе божественнаго ⁵⁾.

По Гранту Аллену [Physiological Aesthetics ⁶⁾], 1877], продолжателя Спенсера, красота имѣетъ физическое происхожденіе. Онъ говоритъ, что эстетическое удовольствіе происходитъ отъ созерцанія прекраснаго, понятіе же прекраснаго получается отъ фیزیологическаго процесса. Начало искусства—это игра; при избыткѣ физическихъ силъ человѣкъ отдается игрѣ, при избыткѣ воспринимательныхъ силъ человѣкъ отдается дѣятельности

¹⁾ Ibid., 239—240.

²⁾ Тодхунтеръ, „Теорія прекраснаго“.

³⁾ Ibid., 240—243.

⁴⁾ Проповѣди, читанныя при оксфордскомъ университетѣ.

⁵⁾ Ibid., 247.

⁶⁾ Фیزیологическая эстетика.

искусства. Прекрасное есть то, что даетъ наибольшее возбужденіе при наименьшей тратѣ. Различіе опѣнки прекраснаго происходитъ отъ вкуса. Вкусъ можетъ быть воспитанъ. Надо вѣрить сужденію „the finest nurtured and most discriminative men“, т.-е. наиболѣе тонко воспитаннымъ и наиболѣе разборчивымъ людямъ (способнымъ лучше опѣнивать). Эти люди образуютъ вкусъ будущаго поколѣнія ¹⁾.

По Кедру [Essay on Philosophy of Art ²⁾, 1883] красота даетъ намъ средства полнаго постигновенія объективнаго міра безъ соображеній съ другими частями міра, какъ это неизбѣжно для науки. И потому искусство уничтожаетъ противорѣчіе между единствомъ и множествомъ, между закономъ и явленіемъ, субъектомъ и объектомъ, соединяя ихъ въ одно. Искусство есть проявленіе и утвержденіе свободы, потому что оно свободно отъ темноты и непостижимости конечныхъ вещей ³⁾.

По Найту [Knight, Philosophy of the Beautiful ⁴⁾, II, 1893] красота есть, какъ у Шеллинга, соединеніе объекта съ субъектомъ, есть извлеченіе изъ природы того, что свойственно чловѣку, и сознаніе въ себѣ того, что обще всей природѣ.

Выписанныя здѣсь сужденія о красотѣ и искусствѣ далеко не исчерпываютъ всего того, что написано объ этомъ предметѣ. Кромѣ того, каждый день являются новые писатели объ эстетикѣ, и въ сужденіяхъ этихъ новыхъ писателей та же странная закодированная неясность и противорѣчивость въ опредѣленіи красоты. Одни по инерціи продолжаютъ мистическую эстетику Баумгартена и Гегеля съ разными видоизмѣненіями, другіе переносятъ вопросъ въ область субъективную и отыскиваютъ основы прекраснаго въ дѣлѣ вкуса; третьи—эстетики самой послѣдней формаціи—отыскиваютъ начало красоты въ фізіологическихъ законахъ; четвертые, наконецъ, рассматриваютъ вопросъ

¹⁾ Ibid., 250—252.

²⁾ „Опытъ о философіи искусства“.

³⁾ Ibid., 258—259.

⁴⁾ Найтъ, „Философія прекраснаго“.

уже совершенно независимо отъ понятія красоты. Такъ, по Сэлли [Studies in Psychology and Aesthetics ¹⁾, 1874], понятіе красоты совершенно упраздняется, такъ какъ искусство по опредѣленію Сэлли есть произведеніе остающагося или преходящаго предмета, способнаго доставить дѣятельную радость и пріятное впечатлѣніе нѣкоторому количеству зрителей или слушателей, независимо отъ получаемыхъ отъ этого выгодъ ²⁾.

IV.

Что же выходитъ изъ всѣхъ этихъ высказанныхъ въ наукѣ эстетики опредѣленій красоты? Если не считать совершенно неточныхъ и непокрывающихъ понятія искусства опредѣленій красоты, полагающихъ ее то въ полезности, то въ цѣлесообразности, то въ симметріи, то въ порядкѣ, то въ пропорціональности, то въ гладкости, то въ гармоніи частей, то въ единствѣ, въ разнообразіи, то въ различныхъ соединеніяхъ этихъ началъ, если не считать этихъ неудовлетворительныхъ попытокъ объективныхъ опредѣленій,— всѣ эстетическія опредѣленія красоты сводятся къ двумъ основнымъ воззрѣніямъ: первое—то, что красота есть нѣчто существующее само по себѣ, одно изъ проявленій абсолютно совершеннаго—Идеи, Духа, Воли, Бога, и другое—то, что красота есть извѣстнаго рода получаемое нами удовольствіе, не имѣющее цѣли личной выгоды.

Первое опредѣленіе было принято Фихте, Шеллингомъ, Гегелемъ, Шопенгауеромъ и философствующими французами: Cousin, Jouffroy, Ravaisson ³⁾ и др., не называя второстепенныхъ философовъ-эстетиковъ. Этого же объективно-мистическаго опредѣленія красоты придерживается и большая половина образованныхъ людей нашего времени. Это очень распространенное, особенно среди людей прежняго поколѣнія, пониманіе красоты.

¹⁾ „Исслѣдованія по психологіи и эстетикѣ“.

²⁾ Ibid., 243.

³⁾ Кузень, Жюффруа, Равессонъ.

Второе пониманіе красоты, какъ извѣстнаго рода получаемаго нами удовольствія, не имѣющаго цѣлью личной выгоды, распространено преимущественно между англійскими эстетиками и раздѣляется другой половиной, преимущественно болѣе молодой, нашего общества.

Такъ что существуетъ, какъ это и не можетъ быть иначе, только два опредѣленія красоты: одно—объективное, мистическое, сливающее это понятіе съ высшимъ совершенствомъ, съ Богомъ,—опредѣленіе фантастическое и ничѣмъ не обоснованное; другое, напротивъ, очень простое и понятное, субъективное, считающее красотою то, что нравится (къ слову *нравится* я не прибавляю: „безъ цѣли, выгоды“, потому что слово *нравится* подразумѣваетъ само собой это отсутствіе соображеній о выгодѣ).

Съ одной стороны, красота понимается какъ нѣчто мистическое и очень возвышенное, но, къ сожалѣнію, очень неопредѣленное и потому включающее въ себя и философію, и религію, и самую жизнь, какъ это происходитъ у Шеллинга и Гегеля и у нѣмецкихъ и французскихъ ихъ послѣдователей; или, съ другой стороны, какъ оно и должно быть признано, по опредѣленію Канта и его послѣдователей, красота есть только получаемое нами особаго рода безкорыстное наслажденіе. И тогда понятіе красоты, хотя и кажется очень яснымъ, къ сожалѣнію также неточно, потому что расширяется въ другую сторону, а именно—включаетъ въ себя и наслажденія отъ питья, ѣды, ощущенія нѣжной кожи и т. п., какъ это признается у Гюйо, Кралика и др.

Правда, что, слѣдя за развитіемъ въ эстетикѣ ученія о красотѣ, можно замѣтить, что сначала, со времени основанія науки эстетики, преобладаетъ метафизическое опредѣленіе красоты, а что чѣмъ ближе къ нашему времени, тѣмъ болѣе и болѣе выясняется опытное, въ послѣднее время принимающее фیزیологическій характеръ опредѣленіе, такъ что встрѣчаются даже такіе эстетики, какъ Véron и Sully, пытающіеся совершенно обойтись

безъ понятія красоты. Но такіе эстетики имѣютъ очень мало успѣха, и въ большинствѣ какъ публики, такъ и художниковъ и ученыхъ твердо держится понятіе красоты такъ, какъ оно опредѣляется въ большинствѣ эстетикъ, т.-е. или какъ нѣчто мистическое или метафизическое, или какъ особаго рода наслажденіе.

Что же такое въ сущности это понятіе красоты, котораго такъ упорно для опредѣленія искусства держатся люди нашего круга и времени?

Красотой въ смыслѣ субъективномъ мы называемъ то, что доставляетъ намъ извѣстнаго рода наслажденіе. Въ объективномъ же смыслѣ красотой мы называемъ нѣчто абсолютно совершенное и признаемъ его таковымъ только потому, что получаемъ отъ проявленія этого абсолютно совершеннаго извѣстнаго рода наслажденіе, такъ что объективное опредѣленіе есть не что иное, какъ только иначе выраженное субъективное. Въ сущности и то, и другое пониманіе красоты сводится къ получаемому нами извѣстнаго рода наслажденію, т.-е. что мы признаемъ красотой то, что намъ нравится, не вызывая въ насъ вожделнія. Казалось бы, при такомъ положеніи дѣла естественно было бы наукѣ объ искусствѣ не довольствоваться опредѣленіемъ искусства, основаннымъ на красотѣ, т.-е. на томъ, что нравится, и искать общаго, приложимаго ко всѣмъ произведеніямъ искусства, опредѣленія, на основаніи котораго можно бы было рѣшать принадлежность или непринадлежность предметовъ къ искусству. Но, какъ можетъ видѣть читатель изъ приведенныхъ мною выписокъ изъ эстетикъ и еще яснѣе изъ самыхъ эстетическихъ сочиненій, если онъ потрудится прочитать ихъ, такого опредѣленія нѣтъ. Всѣ попытки опредѣлить абсолютную красоту самой въ себѣ, какъ подражаніе природѣ, какъ цѣлесообразность, какъ соответствіе частей, симметрію, гармонію, единство въ разнообразіи и др., или ничего не опредѣляютъ, или опредѣляютъ только нѣкоторыя черты нѣкоторыхъ произведеній искусства и далеко не покрываютъ всего

того, что всё люди всегда считали и теперь считают искусствомъ.

Объективнаго опредѣленія красоты нѣтъ; существующія же опредѣленія, какъ метафизическое, такъ и опытное, сводятся къ субъективному опредѣленію и, какъ ни странно сказать, къ тому, что искусствомъ считается то, что проявляетъ красоту; красота же есть то, что нравится (не возбуждая вожделѣнія). Многіе эстетики чувствовали недостаточность и шаткость такого опредѣленія и, чтобы обосновать его, спрашивали себя, почему что нравится, и вопросъ о красотѣ переводили на вопросъ о вкусѣ, какъ это дѣлали Гутчисонъ, Вольтеръ, Дидро и другіе. Но всё попытки опредѣленія того, что есть вкусъ, какъ можетъ видѣть читатель и изъ исторіи эстетики и изъ опыта, не могутъ привести ни къ чему, и объясненія того, почему одно нравится одному и не нравится другому, и наоборотъ, нѣтъ и не можетъ быть. Такъ что вся существующая эстетика состоитъ не въ томъ, чего можно бы ждать отъ умственной дѣятельности, называющей себя наукой, — именно, въ томъ чтобы опредѣлить свойства и законы искусства или прекраснаго, если оно есть содержаніе искусства, или свойство вкуса, если вкусъ рѣшаетъ вопросъ объ искусствѣ и о достоинствѣ его, и потому на основаніи этихъ законовъ признавать искусствомъ тѣ произведенія, которыя подходятъ подъ эти законы, и откидывать тѣ, которыя не подходятъ подъ нихъ, — а состоитъ въ томъ, чтобы, разъ признавъ извѣстный родъ произведеній хорошими, потому что они намъ нравятся, составить такую теорію искусства, по которой всё произведенія, которыя нравятся извѣстному кругу людей, вошли бы въ эту теорію. Существуетъ художественный канонъ, по которому въ нашемъ кругу любимыя произведенія признаются искусствомъ (Фидіасъ, Софокль, Гомеръ, Тиціанъ, Рафаэль, Бахъ, Бетховенъ, Дантъ, Шекспиръ, Гете и др.), и эстетическія сужденія должны быть таковы, чтобы захватить всё эти произведенія. Сужденія о достоинствѣ и значеніи искусства, основанныя не на извѣстныхъ законахъ, по

которымъ мы считаемъ то или другое хорошимъ или дурнымъ, а на томъ, совпадаетъ ли оно съ установленнымъ нами канонъ искусства, встрѣчаются безпрестанно въ эстетической литературѣ. Читаю на-дняхъ очень недурную книгу Фолькельта. Разсуждая о требованіяхъ нравственнаго въ произведеніяхъ искусства, авторъ прямо говоритъ, что предъявленіе требованій нравственнаго къ искусству—неправильно, и въ доказательство этого приводитъ то, что если бы допустить это требованіе, то „Ромео и Джульетта“ Шекспира и „Вильгельмъ Мейстеръ“ Гете не подошли бы подъ опредѣленіе хорошаго искусства. А такъ какъ и то, и другое входятъ въ канонъ искусства, то требованіе это несправедливо. И потому надо найти такое опредѣленіе искусства, при которомъ эти произведенія подошли бы подъ него, и вмѣсто требованія нравственнаго Фолькельтъ ставить основой искусства требованіе значительнаго (Bedeutungsvolles).

Всѣ существующія эстетики составлены по этому плану. Вмѣсто того, чтобы дать опредѣленіе истиннаго искусства и потомъ, судя по тому, подходитъ или не подходитъ произведеніе подъ это опредѣленіе, судить о томъ, что есть и что не есть искусство, извѣстный рядъ произведеній, почему-либо нравящихся людямъ извѣстнаго круга, признается искусствомъ, и опредѣленіе искусства придумывается такое, которое покрывало бы всѣ эти произведенія. Замѣчательное подтвержденіе этого приѣма я встрѣтилъ недавно еще въ очень хорошей книгѣ „Исторія искусства XIX-го вѣка“ Мутера. Приступая къ описанію прерафаэлитовъ, декадентовъ и символистовъ, уже принятыхъ въ канонъ искусства, онъ не только не рѣшается осудить это направление, но усердно старается расширить свою раму такъ, чтобы включить въ нее прерафаэлитовъ, и декадентовъ, и символистовъ, представляющихся ему законной реакціей противъ крайностей натурализма. Какія бы ни были безумства въ искусствѣ, разъ они приняты среди высшихъ классовъ нашего общества, тотчасъ же вырабатывается теорія, объясняющая и узаконивающая эти безумства, какъ будто никогда не было въ

исторіи эпохъ, въ которыя въ извѣстныхъ, исключительныхъ кругахъ людей не было принимаемо и одобряемо ложное, безобразное, бессмысленное искусство, не оставившее никакихъ слѣдовъ и совершенно забытое впослѣдствіи.

Такъ что теорія искусства, основанная на красотѣ и изложенная въ эстетикахъ и въ смутныхъ чертахъ исповѣдуемая публикой, есть не что иное, какъ признаніе хорошимъ того, что нравилось и нравится намъ, то-есть извѣстному кругу людей.

Для того, чтобы опредѣлить какую-либо человѣческую дѣятельность, надо понять смыслъ и значеніе ея. Для того же, чтобы понять смыслъ и значеніе какой-либо человѣческой дѣятельности, необходимо прежде всего разсматривать эту дѣятельность самою въ себѣ, въ зависимости отъ ея причинъ и послѣдствій, а не по отношенію только того удовольствія, которое мы отъ нея получаемъ.

Если же мы признаемъ, что цѣль какой-либо дѣятельности есть только наше наслажденіе, и только по этому наслажденію опредѣляемъ ее, то, очевидно, опредѣленіе это будетъ ложно. Это самое и произошло въ опредѣленіи искусства. Вѣдь, разбирая вопросъ о пищѣ, никому въ голову не придетъ видѣть значеніе пищи въ томъ наслажденіи, которое мы получаемъ отъ принятія ея. Всякій понимаетъ, что удовлетвореніе нашего вкуса никакъ не можетъ служить основаніемъ опредѣленія достоинства пищи и что поэтому мы никакого права не имѣемъ предполагать, что тѣ обѣды съ каенскимъ перцомъ, лимбургскимъ сыромъ, алкоголемъ и т. п., къ которымъ мы привыкли и которые намъ нравятся, составляютъ самую лучшую человѣческую пищу.

Точно такъ же и красота, или то, что намъ нравится, никакъ не можетъ служить основаніемъ опредѣленія искусства, и рядъ предметовъ, доставляющихъ намъ удовольствіе, никакъ не можетъ быть образцомъ того, чѣмъ должно быть искусство.

Видѣть цѣль и назначеніе искусства въ получаемомъ нами

отъ него наслажденіи—все равно, что приписывать, какъ это дѣлають люди, стоящіе на самой низшей степени нравственнаго развитія (дикіе, напримѣръ), цѣль и значеніе пищи въ наслажденіи, получаемомъ отъ принятія ея.

Точно такъ же, какъ люди, считающіе, что цѣль и назначеніе пищи есть наслажденіе, не могутъ узнать настоящаго смысла ѣды, такъ и люди, считающіе цѣлью искусства наслажденіе, не могутъ узнать его смысла и назначенія, потому что они приписываютъ дѣятельности, имѣющей свой смыслъ въ связи съ другими явленіями жизни, ложную и исключительную цѣль наслажденія. Люди поняли, что смыслъ ѣды есть питаніе тѣла, только тогда, когда они перестали считать цѣлью этой дѣятельности наслажденіе. То же и съ искусствомъ. Люди поймутъ смыслъ искусства только тогда, когда перестанутъ считать цѣлью этой дѣятельности красоту, т.-е. наслажденіе. Признаніе цѣлью искусства красоты или извѣстнаго рода наслажденія, получаемаго отъ искусства, не только не содѣйствуетъ опредѣленію того, что есть искусство, но, напротивъ, переводя вопросъ въ область совершенно чуждую искусству—въ метафизическія, психологическія, фізіологическія и даже историческія разсужденія о томъ, почему такое-то произведеніе нравится однимъ, а такое не нравится или нравится другимъ, дѣлаетъ это опредѣленіе невозможнымъ. И какъ разсужденіе о томъ, почему одинъ любитъ грушу, а другой мясо, никакъ не содѣйствуетъ опредѣленію того, въ чемъ состоитъ сущность питанія, такъ и рѣшеніе вопросовъ о вкусѣ въ искусствѣ (къ которому невольно сводятся разсужденія объ искусствѣ) не только не содѣйствуетъ уясненію того, въ чемъ состоитъ та особенная человѣческая дѣятельность, которую мы называемъ искусствомъ, но дѣлаетъ это уясненіе совершенно невозможнымъ.

На вопросъ о томъ, что такое-то искусство, въ жертву которому приносятся труды миллионовъ людей, самыя жизни людскія и даже нравственность, мы получили изъ существующихъ эстетикъ отвѣты, которые всѣ сводятся къ тому, что цѣль ис-

искусства есть красота, красота же познается наслаждениемъ, получаемымъ отъ нея, и что наслажденіе искусствомъ есть хорошее и важное дѣло, т.-е. что наслажденіе хорошо потому, что оно наслажденіе. Такъ что то, что считается опредѣленіемъ искусства, вовсе и не есть опредѣленіе искусства, а есть только уловка для оправданія существующаго искусства. И потому-то, какъ ни странно это сказать, несмотря на горы книгъ, написанныхъ объ искусствѣ, точнаго опредѣленія искусства до сихъ поръ не было сдѣлано. Причиной этому то, что въ основу понятія искусства положено понятіе красоты.

V.

Что же такое искусство, если откинуть путающее все дѣло понятіе красоты? Послѣднія и наиболѣе понятныя опредѣленія искусства, независимыя отъ понятія красоты, будутъ слѣдующія: искусство есть возникшая еще въ животномъ царствѣ отъ полового чувства и отъ склонности къ игрѣ дѣятельность (Шиллеръ, Дарвинъ, Спенсеръ), сопровождаемая пріятнымъ раздраженіемъ нервной энергіи (Грантъ Алленъ). Это будетъ опредѣленіе физиолого-эволюціонное. Или: искусство есть проявленіе вовнѣ—посредствомъ линій, красокъ, жестовъ, звуковъ, словъ—эмоцій, испытываемыхъ человекомъ (Véron) ¹⁾. Это будетъ опредѣленіе опытное. По самымъ послѣднимъ опредѣленіямъ Sully ²⁾ искусство будетъ: „the production of some permanent object or passing action, which is fitted not only to supply an active enjoyment to the producer, but to convey a pleasurable impression to a number of spectators or listeners quite apart from any personal advantage to be derived from ³⁾“.

¹⁾ Веронъ. ²⁾ Сюлли.

³⁾ Производствомъ нѣкотораго пребывающаго предмета или нѣкотораго преходящаго дѣйствія, имѣющихъ свойство не только доставить дѣятельное удовольствіе лицу, производящему таковыя, но и произвести пріятное впечатлѣніе на нѣкоторое число зрителей и слушателей, совершенно независимо отъ какой-либо получаемой при этомъ личной выгоды.

Несмотря на преимущество этих опредѣленій передъ опредѣленіями метафизическими, основанными на понятіи красоты, опредѣленія эти все-таки далеко не точны. Первое опредѣленіе фзіолого-эволюціонное не точно потому, что оно говоритъ не о самой дѣятельности, составляющей сущность искусства, а о происхожденіи искусства. Опредѣленіе же по фзіологическому воздѣйствію на организмъ человѣка не точно потому, что подъ его опредѣленіе могутъ быть подведены многія другія дѣятельности человѣка, какъ это и происходитъ въ новыхъ эстетикахъ, въ которыхъ къ искусству причисляютъ приготовленіе красивыхъ одеждъ и пріятныхъ духовъ и даже кушаній. Опредѣленіе опытное, полагающее искусство въ проявленіи эмоцій, не точно потому, что человѣкъ можетъ проявить посредствомъ линій, красокъ, звуковъ, словъ свои эмоціи и не дѣйствовать этимъ проявленіемъ на другихъ, и тогда это проявленіе не будетъ искусствомъ.

Третье же опредѣленіе Sully не точно потому, что подъ производство предметовъ, доставляющихъ удовольствіе производящему и пріятное впечатлѣніе зрителямъ или слушателямъ безъ выгоды для нихъ, можетъ быть подведено показываніе фокусовъ, гимнастическихъ упражненій и другія дѣятельности, которыя не составляютъ искусства, и наоборотъ: многіе предметы, впечатлѣніе отъ которыхъ получается непріятное, какъ, напримеръ, мрачная, жестокая сцена въ поэтическомъ описаніи или на театрѣ, составляютъ несомнѣнные произведенія искусства.

Неточность всѣхъ этихъ опредѣленій происходитъ отъ того, что во всѣхъ этихъ опредѣленіяхъ, такъ же какъ и въ опредѣленіяхъ метафизическихъ, цѣлью искусства ставится получаемое отъ него наслажденіе, а не назначеніе его въ жизни человѣка и человѣчества.

Для того, чтобы точно опредѣлить искусство, надо прежде всего перестать смотрѣть на него, какъ на средство наслажденія, а разсматривать искусство, какъ одно изъ условій человѣческой жизни. Разсматривая же такъ искусство, мы не можемъ

не увидѣть, что искусство есть одно изъ средствъ общенія людей между собой.

Всякое произведеніе искусства дѣлаетъ то, что воспринимающій вступаетъ въ извѣстнаго рода общеніе съ производившимъ или производящимъ искусство и со всѣми тѣми, которые одновременно съ нимъ прежде или послѣ его восприняли или воспримутъ то же художественное впечатлѣніе.

Какъ слово, передающее мысли и опыты людей, служить средствомъ единенія людей, такъ точно дѣйствуетъ и искусство. Особенность же этого средства общенія, отличающая его отъ общенія посредствомъ слова, состоитъ въ томъ, что словомъ одинъ человѣкъ передаетъ другому свои мысли, искусствомъ же люди передаютъ другъ другу свои чувства.

Дѣятельность искусства основана на томъ, что человѣкъ, воспринимая слухомъ или зрѣніемъ выраженія чувства другого человѣка, способенъ испытывать то же самое чувство, которое испыталъ человѣкъ, выражающій свое чувство.

Самый простой примѣръ: человѣкъ смѣется—и другому человѣку становится весело; плачетъ—человѣку, слышащему этотъ плачь, становится грустно; человѣкъ горячится, раздражается, а другой, глядя на него, приходитъ въ то же состояніе. Человѣкъ высказываетъ своими движеніями, звуками голоса бодрость, рѣшительность или, напротивъ, уныніе, спокойствіе,—и настроеніе это передается другимъ; человѣкъ страдаетъ, выражая стонами и корчами свое страданіе,—и страданіе это передается другимъ; человѣкъ высказываетъ свое чувство восхищенія, благоговѣнія, страха, уваженія къ извѣстнымъ предметамъ, лицамъ, явленіямъ,—и другіе люди заражаются, испытываютъ тѣ же чувства восхищенія, благоговѣнія, страха, уваженія къ тѣмъ предметамъ, лицамъ, явленіямъ.

Вотъ на этой-то способности людей заражаться чувствами другихъ людей и основана дѣятельность искусства.

Если человѣкъ заражаетъ другого и другихъ прямо, непосредственно своимъ видомъ или производимыми имъ звуками въ

ту самую минуту, какъ онъ испытываетъ чувство, заставляетъ другого человѣка звать, когда ему самому зывается, или смѣяться, или плакать, когда самъ чему-либо смѣется или плачетъ, или страдать, когда самъ страдаетъ, то это еще не есть искусство.

Искусство начинается тогда, когда человѣкъ съ цѣлью передать другимъ людямъ испытанное имъ чувство снова вызываетъ его въ себѣ и извѣстными внѣшними знаками выражаетъ его.

Такъ, самый простой случай: мальчикъ, испытавшій, положимъ, страхъ отъ встрѣчи съ волкомъ, рассказываетъ эту встрѣчу и, для того чтобы вызвать въ другихъ испытанное имъ чувство, изображаетъ себя, свое состояніе передъ этой встрѣчей, обстановку, лѣсъ, свою беззаботность и потомъ видъ волка, его движенія, разстояніе между нимъ и волкомъ и т. п. Все это, если мальчикъ вновь при разсказѣ переживаетъ испытанное имъ чувство, заражаетъ слушателей и заставляетъ ихъ пережить все, что и пережилъ разсказчикъ, есть искусство. Если мальчикъ и не видалъ волка, но часто боялся его и, желая вызвать чувство испытаннаго имъ страха въ другихъ, придумалъ встрѣчу съ волкомъ и рассказывалъ ее такъ, что вызвалъ своимъ разсказомъ то же чувство въ слушателяхъ, какое онъ испытывалъ, представляя себѣ волка, то это тоже искусство. Точно такъ же будетъ искусство то, когда человѣкъ, испытавъ въ дѣйствительности или въ воображеніи ужасъ страданія или прелесть наслажденія, изобразилъ на полотнѣ или мраморѣ эти чувства такъ, что другіе заразились ими. И точно такъ же будетъ искусство, если человѣкъ испыталъ или вообразилъ себѣ чувство веселья, радости, грусти, отчаянія, бодрости, унынія и переходы этихъ чувствъ одного въ другое и изобразилъ звуками эти чувства такъ, что слушатели заражаются ими и переживаютъ ихъ такъ же, какъ онъ переживалъ ихъ.

Чувства, самыя разнообразныя, очень сильныя и очень слабыя, очень значительныя и очень ничтожныя, очень дурныя и

очень хорошія, если только они заражаютъ читателя, зрителя, слушателя, составляютъ предметъ искусства. Чувство самоотреченія и покорности судьбѣ или Богу, передаваемое драмой, или восторга влюбленныхъ, описываемое въ романѣ; или чувство сладострастія, изображенное на картинѣ; или бодрости, передаваемой торжественнымъ маршемъ въ музыкѣ; или веселья, вызываемаго пляской; или комизма, вызываемаго смѣшнымъ анекдотомъ; или чувство тишины, передаваемое вечернимъ пейзажемъ или убаюкивающею пѣсней,—все это искусство.

Какъ только зрители, слушатели заражаются тѣмъ же чувствомъ, которое испытывалъ сочинитель, это и есть искусство.

Вызвать въ себѣ разъ испытанное чувство и, вызвавъ его въ себѣ, посредствомъ движеній, линій, красокъ, звуковъ, образовъ, выраженныхъ словами, передать это чувство такъ, чтобы другіе испытали то же чувство, — въ этомъ состоитъ дѣятельность искусства. Искусство есть дѣятельность человеческая, состоящая въ томъ, что одинъ человекъ сознательно, известными внѣшними знаками передаетъ другимъ испытываемыя имъ чувства, а другіе люди заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ.

Искусство не есть, какъ это говорятъ метафизики, проявленіе какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; не есть, какъ это говорятъ эстетики-физиологи, игра, въ которой человѣкъ выпускаетъ излишекъ накопившейся энергіи; не есть проявленіе эмоцій внѣшними знаками, не есть производство пріятныхъ предметовъ, главное—не есть наслажденіе, а есть необходимое для жизни и для движенія къ благу отдѣльнаго человѣка и человечества средство общенія людей, соединяющее ихъ въ однихъ и тѣхъ же чувствахъ.

Какъ, благодаря способности человѣка понимать мысли, выраженные словами, всякій человѣкъ можетъ узнать все то, что въ области мысли сдѣлало для него все человечество, можетъ въ настоящемъ, благодаря способности понимать чужія

мысли, стать участникомъ дѣятельности другихъ людей и самъ, благодаря этой способности, можетъ передать усвоенныя отъ другихъ и свои, возникшія въ немъ, мысли современникамъ и потомкамъ, такъ точно, и благодаря способности человѣка заражаться посредствомъ искусства чувствами другихъ людей, ему дѣлается доступно въ области чувства все то, что пережило до него человѣчество, дѣлаются доступны чувства, испытываемыя современниками, чувства, пережитыя другими людьми тысячи лѣтъ тому назадъ, и дѣлается возможной передача своихъ чувствъ другимъ людямъ.

Не будь у людей способности воспринимать всё тѣ переданныя словами мысли, которыя были передуманы прежде жившими людьми, и передавать другимъ свои мысли, люди были бы подобны звѣрямъ и Каспару Гаузеру.

Не будь другой способности человѣка — заражаться искусствомъ, люди едва ли бы не были еще болѣе дикими и, главное, разрозненными и враждебными.

И потому дѣятельность искусства есть дѣятельность очень важная, столь же важная, какъ и дѣятельность рѣчи, и столь же распространенная.

Какъ слово дѣйствуетъ на насъ не только проповѣдями, рѣчами и книгами, а всѣми тѣми рѣчами, которыми мы передаемъ другъ другу наши мысли и опыты, такъ и искусство, въ обширномъ смыслѣ слова, проникаетъ всю нашу жизнь, и мы только нѣкоторыя проявленія этого искусства называемъ искусствомъ, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова.

Мы привыкли понимать подъ искусствомъ только то, что мы читаемъ, слышимъ и видимъ въ театрахъ, концертахъ и на выставкахъ, зданія, статуи, поэмы, романы... Но все это есть только самая малая доля того искусства, которымъ мы въ жизни общаемся между собой. Вся жизнь человѣческая наполнена произведеніями искусства всякаго рода, отъ колыбельной пѣсни, шутки, передразниванія, украшеній жилищъ, одеждъ, утвари до церковныхъ службъ, торжественныхъ шествій. Все это—дѣя-

тельность искусства. Такъ что называемъ мы искусствомъ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова не всю дѣятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выдѣляемъ изъ всей этой дѣятельности и которой придаемъ особенное значеніе.

Такое особенное значеніе придавали всегда всѣ люди той части этой дѣятельности, которая передавала чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія людей, и эту-то малую часть всего искусства называли искусствомъ въ полномъ смыслѣ этого слова.

Такъ смотрѣли на искусство люди древности: Сократъ, Платонъ, Аристотель. Такъ же смотрѣли на искусство и пророки еврейскіе, и древніе христіане, такъ же понималось оно и понимается магометанами и такъ же понимается религіозными людьми народа въ наше время.

Нѣкоторые учителя человѣчества, какъ Платонъ въ своей Республикѣ, и первые христіане, и строгіе магометане, и буддисты часто даже отрицали всякое искусство.

Люди, смотрящіе такъ на искусство въ противоположность нынѣшнему взгляду, по которому считается всякое искусство хорошимъ, какъ скоро оно доставляетъ наслажденіе, считали и считаютъ, что искусство, въ противоположность слову, которое можно не слушать, до такой степени опасно тѣмъ, что оно заражаетъ людей противъ ихъ воли, что человѣчество гораздо меньше потеряетъ, если всякое искусство будетъ изгнано, чѣмъ если будетъ допущено какое бы то ни было искусство.

Такіе люди, отрицавшіе всякое искусство, очевидно, были неправы, потому что отрицали то, чего нельзя отрицать, — одно изъ необходимыхъ средствъ общенія, безъ котораго не могло бы жить человѣчество. Но не менѣе неправы люди нашего европейскаго цивилизованнаго общества, круга и времени, допуская всякое искусство, лишь бы только оно служило красотѣ, т.-е. доставляло людямъ удовольствіе.

Прежде боялись, какъ бы въ число предметовъ искусства не

попали предметы, развращающіе людей, и запрещали его все. Теперь же только боятся, какъ бы не лишиться какого-нибудь наслажденія, даваемого искусствомъ, и покровительствуютъ всякому. И я думаю, что послѣднее заблужденіе гораздо грубѣе перваго и что послѣдствія его гораздо вреднѣе.

VI.

Но какъ же могло случиться, что то самое искусство, которое въ древности или только допускалось, или вовсе отрицалось, стало въ наше время считаться дѣломъ всегда хорошимъ, если только оно доставляетъ удовольствіе?

Случилось это по слѣдующимъ причинамъ.

Оцѣнка достоинства искусства, т.-е. чувствъ, которыя оно передаетъ, зависитъ отъ пониманія людьми смысла жизни, отъ того, въ чемъ они видятъ благо и въ чемъ зло жизни. Опредѣляется же благо и зло жизни тѣмъ, что называютъ религіями.

Человѣчество не переставая движется отъ низшаго, болѣе частнаго и менѣе яснаго къ высшему, болѣе общему и болѣе ясному пониманію жизни. И какъ во всякомъ движеніи, и въ этомъ движеніи есть передовые: есть люди, яснѣе другихъ понимающіе смыслъ жизни, и изъ всѣхъ этихъ передовыхъ людей всегда одинъ, болѣе ярко, доступно, сильно — словомъ и жизнью — выразившій этотъ смыслъ жизни. Религіи суть указатели того высшаго, доступнаго въ данное время и въ данномъ обществѣ лучшимъ передовымъ людямъ, пониманія жизни, къ которому неизбежно и неизмѣнно приближаются всѣ остальные люди этого общества. И потому только религіи всегда служили и служатъ основаніемъ оцѣнки чувствъ людей. Если чувства приближаютъ людей къ тому идеалу, который указываетъ религія, согласны съ нимъ, не противорѣчатъ ему, — они хороши; если удаляютъ отъ него, не согласны съ нимъ, противорѣчатъ ему, — они дурны.

Если религія полагаетъ смыслъ жизни въ почитаніи единого

Бога и въ исполненіи того, что считается Его волей, то чувства, вытекающія изъ любви къ этому Богу и Его закону, передаваемыя искусствомъ,—священная поэзія пророковъ, псалмовъ, повѣствованіе книги Бытія,—хорошее, высокое искусство. Все же, что противно этому, какъ передача чувствъ обожанія чуждыхъ боговъ и чувствъ, несогласныхъ съ закономъ Бога, будетъ считаться дурнымъ искусствомъ. Если же религія полагаетъ смыслъ жизни въ земномъ счастіи, въ красотѣ и силѣ, то передаваемыя искусствомъ радость и бодрость жизни будутъ считаться хорошимъ искусствомъ; искусство же, передающее чувство изнѣженности или унынія, будетъ дурнымъ искусствомъ, какъ это было признано у грековъ. Если смыслъ жизни въ благѣ своего народа или въ продолженіи той жизни, которую вели предки, и въ уваженіи къ нимъ, то искусство, передающее чувство радости жертвы личнымъ благомъ для блага народа или для возвеличенія предковъ и поддержанія ихъ преданій, будетъ считаться хорошимъ искусствомъ; искусство же, выражающее чувства, противныя этому,—дурнымъ, какъ это было признано у римлянъ, у китайцевъ. Если смыслъ жизни въ освобожденіи себя отъ узъ животности, то искусство, передающее чувства, возвышающія душу и унижающія плоть, будетъ добрымъ искусствомъ, какъ это считается у буддистовъ, и все то, что передаетъ чувства, усиливающія страсти тѣла, будетъ дурнымъ искусствомъ.

Всегда, во всякое время и во всякомъ человѣческомъ обществѣ есть общее всѣмъ людямъ этого общества религіозное сознаніе того, что хорошо и что дурно, и это-то религіозное сознаніе и опредѣляетъ достоинство чувствъ, передаваемыхъ искусствомъ. И потому у всѣхъ народовъ всегда искусство, передававшее чувства, вытекающія изъ общаго людямъ этого народа религіознаго сознанія, признавалось хорошимъ и поощрялось; искусство же, передававшее чувства, несогласныя съ этимъ религіознымъ сознаніемъ, признавалось дурнымъ и отрицалось; все же остальное огромное поле искусства, посредствомъ котораго

люди общались между собой, не отрицалось вовсе и отрицалось только тогда, когда оно было противно религіозному сознанию своего времени. Такъ это было у всѣхъ народовъ: у грековъ, у евреевъ, у индусовъ, египтянъ, китайцевъ; такъ это было и при появленіи христіанства.

Христіанство первыхъ временъ признавало хорошими произведеніями искусства только легенды, житія, проповѣди, молитвы, пѣсногбнія, вызывавшія въ людяхъ чувства любви ко Христу, умиленіе предъ Его жизнью, желаніе слѣдовать Его примѣру, отрѣшеніе отъ мірской жизни, смиреніе и любовь къ людямъ; всѣ же произведенія, передававшія чувства личныхъ наслажденій, оно считало дурнымъ и потому отвергало все языческое пластическое искусство, допуская пластическія изображенія только символическія.

Средневѣковое католическое христіанство не признавало основныхъ и существенныхъ положеній истиннаго христіанства и сущностью своего ученія поставило вѣру въ католическую церковь и постановленія ея.

Хотя это ученіе во многомъ было чуждо истинному христіанству, оно все-таки для варваровъ, принявшихъ его, было ученіемъ болѣе высокимъ, чѣмъ ихъ прежнія почитанія боговъ, героевъ, добрыхъ и злыхъ духовъ. И потому ученіе это было религіей для тѣхъ варваровъ, которые приняли его. И вотъ на основаніи этой-то религіи расцвѣтало и искусство того времени.

Искусство это было также настоящимъ искусствомъ, потому что соотвѣтствовало религіозному міровоззрѣнію народа, среди котораго оно возникло.

Художники среднихъ вѣковъ, живя той же основой чувствъ, религіей, какъ и массы народа, передавая испытываемыя ими чувства и настроенія въ архитектурѣ, скульптурѣ, живописи, музыкѣ, поэзій, драмѣ, были истинными художниками, и дѣятельность ихъ, основываясь на высшемъ, доступномъ тому времени и раздѣляемомъ всѣмъ народомъ пониманіи, была хотя и

низкимъ для нашего времени, но все-таки истиннымъ и общимъ всему народу искусствомъ.

И такъ это было до того времени, пока не явилось въ высшихъ, богатыхъ, болѣе образованныхъ сословіяхъ европейскаго общества сомнѣніе въ истинности того пониманія жизни, которое выражалось католицизмомъ. Когда же, послѣ Крестовыхъ походовъ, высшего развитія папской власти и злоупотребленій ею, послѣ ознакомленія съ мудростью древнихъ, люди богатыхъ классовъ, съ одной стороны, увидали разумную ясность ученія древнихъ мудрецовъ, съ другой стороны, увидали несоотвѣтствіе господствующаго ученія съ ученіемъ Христа, люди эти высшихъ, богатыхъ классовъ потеряли возможность вѣрить, какъ прежде, въ католическое ученіе.

Если они по вѣншиности и держались все-таки формъ католическаго ученія, они уже не могли вѣрить въ него и держались его только по инерціи и ради народа, который продолжалъ слѣпо вѣрить въ это ученіе и который люди высшихъ классовъ для своей выгоды считали необходимымъ поддерживать въ этихъ вѣрованіяхъ. Такъ что церковное католическое ученіе въ извѣстное время перестало быть общимъ религіознымъ ученіемъ всего народа; одни — высшія сословія, тѣ самыя, въ рукахъ которыхъ были власть, богатство и потому досугъ и средства производить и поощрять искусство — перестали вѣрить въ религіозное ученіе своей церкви, народъ же продолжалъ слѣпо вѣрить въ него.

Высшія сословія среднихъ вѣковъ по отношенію къ религіи очутились въ томъ же положеніи, въ которомъ находились образованные римляне предъ появленіемъ христіанства, т.-е. не вѣрили болѣе въ то, во что вѣрилъ народъ; сами же не имѣли никакого вѣрованія, которое могли бы поставить на мѣсто отжившаго и потерявшаго для нихъ значеніе языческаго ученія.

И вотъ среди этихъ-то людей стало вырастать искусство, расцвѣтываемое уже не по тому, насколько оно выражаетъ чувства,

вытекающія изъ религіознаго сознанія людей, а только по тому, насколько оно красиво; другими словами: насколько оно доставляетъ наслажденіе.

Не будучи болѣе въ состояніи вѣрить въ католическую религію, обличавшую свою ложь, и не будучи въ состояніи принять истинное христіанское ученіе, отрицавшее всю ихъ жизнь, богатые и властвующіе люди эти, оставшись безъ всякаго религіознаго пониманія жизни, невольно вернулись къ тому языческому міровоззрѣнію, которое полагаетъ смыслъ жизни въ наслажденіи личности. И совершилось въ высшихъ классахъ то, что называется „возрожденіемъ наукъ и искусствъ“ и что въ сущности есть не что иное, какъ не только отрицаніе всякой религіи, но и признаніе ненужности ея.

Католическое вѣроученіе есть такая связанная система, которую нельзя измѣнять и исправлять, не разрушая всего. Какъ только возникло сомнѣніе въ непогрѣшимости папъ—а это сомнѣніе возникло тогда у всѣхъ образованныхъ людей,—такъ неизбѣжно возникло сомнѣніе и въ истинности преданія. А сомнѣніе въ истинности преданія разрушало не только папство и католичество, но уничтожало авторитетъ писанія, потому что писаніе признавалось священнымъ потому, что такъ учило преданіе.

Такъ что большинство людей высшихъ классовъ того времени, даже папы и духовныя лица, въ сущности не вѣрили ни во что. Въ церковное ученіе люди эти не вѣрили потому, что видѣли его несостоятельность; признать же нравственное, общественное ученіе Христа, какъ его признавалъ Францискъ Ассизскій, Хельчицкій и нѣкоторые другіе, они не могли, потому что такое ученіе разрушало ихъ общественное положеніе. И люди эти остались безъ всякаго религіознаго міровоззрѣнія. А не имѣя религіознаго міровоззрѣнія, люди эти не могли имѣть никакого другаго мѣрила расцѣнки хорошаго и дурного искусства, кромѣ личнаго наслажденія. Признавъ же мѣриломъ добра наслажденіе, т.-е. красоту, люди высшихъ классовъ европей-

скаго общества вернулись въ своемъ пониманіи искусства къ грубому пониманію первобытныхъ грековъ, которое осудилъ уже Платонъ. И соотвѣстственно этому пониманію среди нихъ и составлялась теорія искусства.

VII.

Соотвѣстственно этому взгляду на искусство составила сама собой среди высшихъ классовъ и эстетическая теорія, оправдывающая такое пониманіе,—теорія, по которой цѣль искусства состоитъ въ проявленіи красоты. Послѣдователи эстетической теоріи въ подтвержденіе истинности ея утверждаютъ то, что теорія эта изобрѣтена не ими, что теорія эта лежитъ въ сущности вещей и признавалась еще древними греками. Но утвержденіе это совершенно произвольно и не имѣетъ никакого другаго основанія, кромѣ того, что у древнихъ грековъ, по низкой степени, сравнительно съ христіанскимъ, ихъ нравственнаго идеала, понятіе добра (*τὸ ἀγαθόν*) не было еще рѣзко отличено отъ понятія красиваго (*τὸ καλόν*).

Высшее совершенство добра, не только не совпадающее съ красотой, но большею частью противоположное ей, которое знали евреи еще во времена Исаи и которое выражено вполне христіанствомъ, было неизвѣстно вообще грекамъ: они полагали, что прекрасное непременно должно быть и доброе. Правда, персидскіе мыслители—Сократъ, Платонъ, Аристотель—чувствовали, что добро можетъ не совпадать съ красотой. Сократъ прямо подчинялъ красоту добру; Платонъ, чтобы соединить оба понятія, говорилъ о духовной красотѣ; Аристотель требовалъ отъ искусства нравственнаго воздѣйствія на людей (*καθάρσις*), но все-таки даже и эти мыслители не могли вполне отрѣшиться отъ представленія о томъ, что красота и добро совпадаютъ.

И потому и въ языкѣ того времени стало употребляться составное слово *καλοκαγαθία* (красота-добро), означающее это соединеніе.

Греческіе мыслители, очевидно, начинали приближаться къ тому понятію добра, которое выражено буддизмомъ и христіанствомъ, и путались въ установленіи отношеній добра и красоты. Сужденія Платона о красотѣ и добрѣ исполнены противорѣчій. Эту-то самую путаницу понятій и старались люди европейскаго міра, потерявшіе всякую вѣру, возвести въ законъ и доказать, что это соединеніе красоты съ добромъ лежитъ въ самой сущности дѣла, что красота и добро должны совпадать, что слово и понятіе *καλοκάγαθία*, имѣющее смыслъ для грека, но не имѣющее никакого смысла для христіанина, составляетъ высшій идеалъ человѣчества. На этомъ недоразумѣніи была построена новая наука—эстетика. А чтобы оправдать эту новую науку, ученіе древнихъ объ искусствѣ было такъ перетолковано, чтобы казалось, что эта выдуманная наука—эстетика—существовала и у грековъ.

Въ сущности же разсужденія древнихъ объ искусствѣ совсѣмъ не похожи на наши. Такъ, Bénard въ своей книгѣ объ эстетикѣ Аристотеля совершенно вѣрно говоритъ: „Pour qui veut y regarder de près, la théorie du beau et celle de l'art sont tout-à-fait séparés dans Aristote, comme elles le sont dans Platon et chez leurs successeurs“ *).

И дѣйствительно, разсужденія древнихъ объ искусствѣ не только не подтверждаютъ нашу эстетику, но скорѣе отрицаютъ ея ученіе о красотѣ. А между тѣмъ во всѣхъ эстетикахъ, начиная отъ Шасслера до Найта (Knight), утверждается, что наука о прекрасномъ—эстетика—начата еще древними: Сократомъ, Платономъ, Аристотелемъ, и продолжалась будто бы отчасти и у эпикурейцевъ и стоиковъ: у Сенеки, Плутарха и до Плотина; но что по какому-то несчастному случаю наука эта будто бы вдругъ исчезла въ IV вѣкѣ и въ продолженіе 1500 лѣтъ отсутствовала и возродилась только послѣ 1500-лѣт-

*) Bénard: L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs. Paris, 1889, p. 28.

ного промежутка въ Германіи, въ 1750 году, въ ученіи Баумгартена *).

Послѣ Плотина, говорить Шасслеръ, проходитъ 15 столѣтій, во время которыхъ нѣтъ ни малѣйшаго научнаго интереса къ міру красоты и искусства. Эти полторы тысячи лѣтъ, говорить онъ, пропали для эстетики и для выработки ученаго построения этой науки.

Въ сущности же ничего подобнаго нѣтъ. Наука эстетики, наука о прекрасномъ, никогда не исчезала и не могла исчезнуть, потому что ея никогда не было; было только то, что греки, точно такъ же, какъ и всѣ люди, всегда и вездѣ считали искусство, какъ и всякое дѣло, хорошимъ только тогда, когда искусство это служило добру (какъ они понимали добро), и дурнымъ, когда оно было противно этому добру. Сами же греки были такъ мало нравственно развиты, что добро и кра-

*) „Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunstphilosophischen Betrachtungen des Plato und Aristoteles und die des Plotins fällt, kann zwar auffällig erscheinen; dennoch kann man eigentlich nicht sagen, dass in dieser Zwischenzeit überhaupt von ästhetischen Dingen nicht die Rede gewesen, oder dass gar ein völliger Mangel an Zusammenhang zwischen den Kunstanschauungen des letztgenannten Philosophen und denen des ersteren existire. Freilich wurde die von Aristotele sbegründete Wissenschaft in Nichts dadurch gefördert; immerhin aber zeigt sich in jener Zwischenzeit noch ein gewisses Interesse für ästhetische Fragen. Nach Plotin aber (die wenigen, ihm in der Zeit nahestehenden Philosophen, wie Longin, Augustin u. s. w. kommen, wie wir gesehen, kaum in Betracht, und schliessen sich übrigens in ihrer Anschauungsweise an ihn an), vergehen nicht fünf, sondern fünfzehn Jahrhunderte, in denen von irgend einem wissenschaftlichen Interesse für die Welt des Schönen und der Kunst nichts zu spüren ist.

„Diese anderthalbtausend Jahre, innerhalb deren der Weltgeist durch die mannigfachsten Kämpfe hindurch zu einer völlig neuen Gestaltung des Lebens sich durcharbeitete, sind für die Aesthetik, hinsichtlich des weiteren Ausbaus dieser Wissenschaft, verloren“.

Критische Geschichte der Aesthetik von Max Schassler. Berlin, 1872, стр. 253, § 25.

сота имъ казались совпадающими, и на этомъ отсталомъ міровоззрѣніи грековъ построена наука эстетики, выдуманная людьми XVIII вѣка и специально обдѣланная въ теорію Баумгартеномъ. У грековъ (какъ въ этомъ можетъ убѣдиться всякій, кто прочтетъ прекрасную книгу Bénard'a объ Аристотелѣ и его послѣдователяхъ и Walter'a о Платонѣ) никогда не было никакой науки эстетики.

Эстетическія теоріи и самое названіе этой науки возникли около 150 лѣтъ тому назадъ среди богатыхъ классовъ христіанскаго европейскаго міра, одновременно у разныхъ народовъ: итальянцевъ, голландцевъ, французовъ, англичанъ. Основателемъ же, учредителемъ ея, приведшимъ ее въ научную, теоретическую форму, былъ Баумгартенъ.

Со свойственною нѣмцамъ вѣншною педантическою обстоятельностью и симметричностью онъ придумалъ и изложилъ эту удивительную теорію. И ничья теорія, несмотря на свою поразительную неосновательность, не пришлась такъ по вкусу культурной толпѣ и не принята была съ такою готовностью и такимъ отсутствіемъ критики. Теорія эта такъ пришлась по вкусу людей высшихъ классовъ, что до сихъ поръ, несмотря на свою совершенную произвольность и недоказанность своихъ положеній, повторяется и учеными, и неучеными, какъ что-то несомнѣнное и само собой разумѣющееся.

Habent sua fata libelli pro capite lectoris, и такъ же и еще больше *habent sua fata* отдѣльныя теоріи отъ того состоянія заблужденія, въ которомъ находится общество, среди и ради котораго придуманы эти теоріи. Если теорія оправдываетъ то ложное положеніе, въ которомъ находится извѣстная часть общества, то, какъ бы ни была неосновательна теорія и даже очевидно ложна, она воспринимается и становится вѣрою этой части общества. Такова, напримѣръ, знаменитая, ни на чемъ неоснованная теорія Мальтуса о стремленіи населенія земного шара къ увеличенію въ геометрической, а средствъ пропитанія въ арифметической прогрессіи и вслѣдствіе этого о перенаселе-

ни земного шара; такова же выросшая на Мальтусѣ теорія борьбы за существованіе и подбора, какъ основанія прогресса человѣчества; такова же теперь столь распространенная теорія Маркса о необходимости экономическаго прогресса, состоящаго въ поглощеніи всѣхъ частныхъ производствъ капитализмомъ. Какъ ни безосновательны такого рода теоріи и какъ ни противны онѣ всему тому, что извѣстно человѣчеству и сознается имъ, какъ ни очевидно безнравственны онѣ,—теоріи эти принимаются на вѣру безъ критики и проповѣдуются съ страстнымъ увлеченіемъ, иногда вѣками, до тѣхъ поръ, пока не уничтожатся тѣ условія, которыя онѣ оправдываютъ, или не сдѣлается слишкомъ очевидной нелѣпость проповѣдуемыхъ теорій. Такова же и эта удивительная теорія баумгартеновской тріады—Добра, Красоты и Истины, по которой оказывается, что самое лучшее, что можетъ сдѣлать искусство народовъ, прожившихъ 1800-лѣтнюю христіанскую жизнь, состоитъ въ томъ, чтобы идеаломъ своей жизни избрать тотъ, который имѣлъ 2000 лѣтъ тому назадъ полудикій рабовладѣльческій народецъ, очень хорошо изображавшій наготу человѣческаго тѣла и строившій пріятныя на видъ зданія. Всѣ эти несообразности никѣмъ не замѣчаются. Ученые люди пишутъ длинные туманные трактаты о красотѣ, какъ одномъ изъ членовъ эстетической тріады—красоты, истины и добра. Das Schöne, das Wahre, das Gute—Le Beau, le Vrai, Le Bon—съ заглавными буквами повторяется и философами, и эстетиками, и художниками, и частными людьми, и романистами, и фельетонистами, и всѣмъ кажется, что, произнося эти сакраментальныя слова, они говорятъ о чемъ-то вполне опредѣленномъ и твердомъ,—такимъ, на чемъ можно основывать свои сужденія. Въ сущности же слова эти не только не имѣютъ никакого опредѣленнаго смысла, но мѣшаютъ тому, чтобы придать существующему искусству какой-нибудь опредѣленный смыслъ, и нужны только для того, чтобы оправдать то ложное значеніе, которое мы приписываемъ искусству, передающему всякаго рода чувства, какъ только эти чувства доставляютъ намъ удовольствіе.

Стоить только отрѣшиться на время отъ привычки считать эту тріаду столь же истинной, какъ и Троицу религіозную, и спросить себя о томъ, что мы всё всегда разумѣемъ подъ тремя словами, составляющими эту тріаду, чтобы несомнѣнно убѣдиться въ совершенной фантастичности соединенія этихъ трехъ совершенно различныхъ и, главное, несоизмѣримыхъ по значенію словъ и понятій въ одно.

Добро, красота и истина ставятся на одну высоту, и всё эти три понятія признаются основными и метафизическими. Между тѣмъ въ дѣйствительности нѣтъ ничего подобнаго.

Добро есть вѣчная, высшая цѣль нашей жизни. Какъ бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, какъ стремленіе къ добру, т.-е. къ Богу.

Добро есть дѣйствительно понятіе основное, метафизически составляющее сущность нашего сознанія,—понятіе, не опредѣляемое разумомъ.

Добро есть то, что никѣмъ не можетъ быть опредѣлено, но что опредѣляетъ все остальное.

Красота же, если мы не довольствуемся словами, а говоримъ о томъ, что понимаемъ,—красота есть не что иное, какъ то, что намъ нравится.

Понятіе красоты не только не совпадаетъ съ добромъ, но скорѣе противоположно ему, такъ какъ добро большею частью совпадаетъ съ побѣдой надъ пристрастіями, красота же есть основаніе всѣхъ нашихъ пристрастій.

Чѣмъ больше мы отдаемся красотѣ, тѣмъ больше мы удаляемся отъ добра. Я знаю, что на это всегда говорятъ о томъ, что красота бываетъ нравственная и духовная, но это только игра словъ, потому что подъ красотой духовной или нравственной разумѣется не что иное, какъ добро. Духовная красота, или добро, большею частью не только не совпадаетъ съ тѣмъ, что обыкновенно разумѣется подъ красотой, но противоположна ему.

Что же касается до истины, то еще менѣе можно приписать этому члену воображаемой тріады не только единство съ доб-

ромъ или красотою, но даже какое-либо самостоятельное существованіе.

Истиной мы называемъ только соотвѣтствіе выраженія или опредѣленія предмета съ его сущностью, или со всеобщимъ, всѣхъ людей, пониманіемъ предмета. Что же общаго между понятіями красоты и истины, съ одной стороны, и добра—съ другой?

Понятія красоты и истины не только не понятія равныя добру, не только не составляютъ одной сущности съ добромъ, но даже не совпадаютъ съ нимъ.

Истина есть соотвѣтствіе выраженія съ сущностью предмета и потому есть одно изъ средствъ достиженія добра, но сама по себѣ истина не есть ни добро, ни красота и даже не совпадаетъ съ ними.

Такъ, напримѣръ, Сократъ и Паскаль, да и многіе другіе, считали познанія истины о предметахъ ненужныхъ несогласными съ добромъ. Съ красотою же истина не имѣетъ даже ничего общаго и большею частью противоположна ей, потому что истина, большею частью разоблачая обманъ, разрушаетъ иллюзію, главное условіе красоты.

И вотъ произвольное соединеніе этихъ трехъ несоизмѣримыхъ и чуждыхъ другъ другу понятій въ одно послужило основаніемъ той удивительной теоріи, по которой стерлось совершенно различіе между хорошимъ, передающимъ добрыя чувства, и дурнымъ, передающимъ злыя чувства, искусствомъ, и одно изъ низшихъ проявленій искусства, искусство только для наслажденія,—то, противъ котораго предостерегали людей всѣ учителя человѣчества,—стало считаться самымъ высшимъ искусствомъ. И искусство стало не тѣмъ важнымъ дѣломъ, которымъ оно и предназначено быть, а пустой забавой праздныхъ людей.

VIII.

Но если искусство есть человѣческая дѣятельность, имѣющая цѣлью передавать людямъ тѣ высшія и лучшія чувства, до ко-

торыхъ дожили люди, то какъ же могло случиться, чтобы чело-
вѣчество извѣстный, довольно длинный періодъ своей жизни—
съ тѣхъ поръ какъ люди перестали вѣрить въ церковное уче-
ніе и до нашего времени—прожило безъ этой важной дѣятель-
ности, а на мѣсто ея довольствовалось ничтожною дѣятельностью
искусства, доставляющаго только наслажденіе?

Для того, чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, надо прежде
всего поправить обычную ошибку, которую дѣлаютъ люди, при-
писывая нашему искусству значеніе истиннаго общечеловѣче-
скаго искусства. Мы такъ привыкли наивно считать не только
кавказскую породу самою лучшею породой людей, но и англо-
саксонскую расу, если мы англичане или американцы, и гер-
манскую, если мы нѣмцы, и галло-латинскую, если мы фран-
цузы, и славянскую, если мы русскіе, что мы, говоря о нашемъ
искусствѣ, вполне убѣждены, что наше искусство есть не толь-
ко истинное, но и лучшее и единственное искусство. Но вѣдь
наше искусство не только не есть единственное искусство, но
даже не есть искусство всего христіанскаго челоѣчества, а
только искусство очень малаго отдѣла этой части челоѣчества.
Можно было говорить о народномъ — еврейскомъ, греческомъ,
египетскомъ, и теперь можно говорить о китайскомъ, японскомъ,
индійскомъ искусствѣ, общемъ всему народу. Такое общее всему
народу искусство было въ Россіи до Петра и было въ европей-
скихъ обществахъ до XIII, XIV вѣковъ; но съ тѣхъ поръ, какъ
люди высшихъ классовъ европейскаго общества, потерявъ вѣру
въ церковное ученіе, не приняли истиннаго христіанства и оста-
лись безъ всякой вѣры, нельзя уже говорить объ искусствѣ
высшихъ классовъ христіанскихъ народовъ, подразумѣвая подъ
этимъ все искусство. Съ тѣхъ поръ, какъ высшія сословія хри-
стіанскихъ народовъ потеряли вѣру въ церковное христіанство,
искусство высшихъ классовъ отдѣлилось отъ искусства всего
народа и стало два искусства: искусство народное и искусство
господское. И потому отвѣтъ на вопросъ о томъ, какимъ обра-
зомъ могло случиться то, чтобы челоѣчество прожило извѣст-

ный періодъ времени безъ настоящаго искусства, замѣняя его искусствомъ, служащимъ одному наслажденію, состоитъ въ томъ, что прожило безъ истиннаго искусства не все человѣчество и даже не значительная часть его, а только высшіе классы христіанскаго европейскаго общества, и то очень сравнительно короткій періодъ времени: отъ начала возрожденія и реформація до послѣдняго времени.

И послѣдствіемъ этого отсутствія истиннаго искусства оказалось то самое, что и должно было быть: развращеніе того класса, который пользовался этимъ искусствомъ. Всѣ запутанныя, непонятныя теории искусства, всѣ ложныя и противорѣчивыя сужденія о немъ, главное то самоувѣренное коснѣніе нашего искусства на своемъ ложномъ пути,—все это происходитъ отъ этого вошедшаго въ общее употребленіе и принимаемаго за несомнѣнную истину, но поразительнаго по своей очевидной неправдѣ утвержденія, что искусство нашихъ высшихъ классовъ есть все искусство, истинное, единственно всемірное искусство. Несмотря на то, что утвержденіе это, совершенно тождественное съ утвержденіями религіозныхъ людей разныхъ исповѣданій, считающихъ, что ихъ религія есть единственная истинная религія, совершенно произвольно и явно несправедливо, оно спокойно повторяется всѣми людьми нашего круга съ полною увѣренностью въ его непогрѣшимости.

Искусство, которымъ мы обладаемъ, есть все искусство, настоящее, единственное искусство, а между тѣмъ не только двѣ трети человѣческаго рода, всѣ народы Азіи, Африки, живутъ и умираютъ, не зная этого единственнаго высшаго искусства, но мало этого: въ нашемъ христіанскомъ обществѣ едва ли одна сотая всѣхъ людей пользуется тѣмъ искусствомъ, которое мы называемъ *искусствомъ*; остальные же 0,99 нашихъ же европейскихъ народовъ поколѣніями живутъ и умираютъ въ напряженной работѣ, никогда не вкусивъ этого искусства, которое притомъ таково, что если бъ они и могли воспользоваться имъ, то ничего не поняли бы изъ него. Мы, по исповѣдуемой

нами теоріи эстетики, признаемъ, что искусство есть или одно изъ высшихъ проявленій Идей, Бога, Красоты, или есть высшее духовное наслажденіе; кромѣ того, мы признаемъ, что всѣ люди имѣютъ равныя права если уже не на матеріальныя, то на духовныя блага, а между тѣмъ 0,99 нашихъ европейскихъ людей поколѣніе за поколѣніемъ живутъ и умираютъ въ напряженномъ трудѣ, необходимомъ для производства нашего искусства, не пользуясь имъ, и мы все-таки спокойно утверждаемъ, что искусство, которое мы производимъ, есть настоящее, истинное, единственное, все искусство.

На замѣчаніе о томъ, что если наше искусство есть истинное искусство, то весь народъ долженъ бы былъ пользоваться имъ, обыкновенно возражаютъ тѣмъ, что если теперь не всѣ пользуются существующимъ искусствомъ, то въ этомъ виновато не искусство, а ложное устройство общества, что можно представить себѣ въ будущемъ то, что трудъ физическій будетъ отчасти замѣненъ машинами, отчасти облегченъ правильнымъ распредѣленіемъ его и что работа для произведенія искусства будетъ чередоваться; что нѣтъ надобности однимъ постоянно сидѣть подъ сценой, двигая декорации, поднимать машины и работать фортепіано и валторны, и набирать и печатать книги, а что и тѣ, которые все это работаютъ, могутъ работать малое число часовъ въ день, въ свободное же время пользоваться всѣми благами искусства.

Такъ говорятъ защитники нашего исключительнаго искусства, но я думаю, что они сами не вѣрятъ въ то, что говорятъ, потому что они не могутъ не знать и того, что наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабствѣ народныхъ массъ и можетъ продолжаться только до тѣхъ поръ, пока будетъ это рабство, и того, что только при условіи напряженнаго труда рабочихъ специалисты—писатели, музыканты, танцоры, актеры—могутъ доходить до той утонченной степени совершенства, до которой они доходятъ, и могутъ производить свои утонченныя произведенія искусства, и что только при этихъ условіяхъ мо-

жать быть утонченная публика, цѣнящая эти произведенія. Освободите рабовъ капитала и нельзя будетъ производить такого утонченнаго искусства.

Но если и допустить недопустимое, что могутъ быть найдены такіе приемы, при которыхъ искусствомъ — тѣмъ искусствомъ, которое у насъ считается искусствомъ — будетъ возможно пользоваться всему народу, то представляется другое соображеніе, по которому теперешнее искусство не можетъ быть всѣмъ искусствомъ, а именно то, что оно совершенно непонятно для народа. Прежде писали произведенія поэтическія на латинскомъ языкѣ, но теперешнія произведенія искусства такъ же непонятны народу, какъ если бы они были писаны по-санскритски. На это обыкновенно отвѣчаютъ тѣмъ, что если народъ теперь не понимаетъ этого нашего искусства, то это доказываетъ только его неразвитость, что точно то же было со всякимъ новымъ шагомъ искусства: сначала не понимали его, а потомъ привыкали къ нему.

„Такъ же будетъ съ теперешнимъ искусствомъ: оно будетъ понятно, когда весь народъ станетъ такимъ же образованнымъ, какъ и мы, люди высшихъ классовъ, производящіе наше искусство“, говорятъ защитники нашего искусства. Но утвержденіе это очевидно еще болѣе несправедливо, чѣмъ первое, потому что мы знаемъ, что большинство произведеній искусства высшихъ классовъ, которыя, какъ разныя оды, поэмы, драмы, кантаты, пасторали, картины и т. п., восхищали людей высшихъ классовъ своего времени, никогда потомъ и не были поняты, ни оцѣнены большими массами, а какъ были, такъ и остались забавой богатыхъ людей того времени, только для нихъ имѣвшей значеніе; отсюда можно заключить, что то же будетъ и съ нашимъ искусствомъ. Когда же въ доказательство того, что народъ со временемъ пойметъ наше искусство, приводятъ то, что нѣкоторыя произведенія такъ называемой классической поэзіи, музыки, живописи, прежде не нравившіяся масса, послѣ того, какъ ихъ со всѣхъ сторонъ предлагаютъ этимъ массамъ,

начинают имъ нравиться, то это доказываетъ только то, что толпу, да еще городскую, наполовину испорченную, всегда было легко приучить, извративъ ея вкусъ, въ какому хотите искусству. Кромѣ того, искусство это производится не этой толпой и не ею избирается, а усиленно навязывается ей въ тѣхъ публичныхъ мѣстахъ, въ которыхъ искусство доступно ей. Для огромнаго большинства всего рабочаго народа наше искусство, недоступное ему по своей дороговизнѣ, чуждо ему еще и по самому содержанію, передавая чувства людей, удаленныхъ отъ свойственныхъ всему большому человѣчеству условий трудовой жизни. То, что составляетъ наслажденіе для человѣка богатыхъ классовъ, непонятно, какъ наслажденіе, для рабочаго человѣка и не вызываетъ въ немъ никакого чувства или вызываетъ чувства, совершенно обратныя тѣмъ, которыя оно вызываетъ у человѣка празднаго и пресыщеннаго. Такъ, напримѣръ, чувства чести, патриотизма, влюбленія, составляющія главное содержаніе теперешняго искусства, вызываютъ въ человѣкѣ трудовомъ только недоумѣніе и презрѣніе или негодованіе. Такъ что если бы даже въ свободное отъ трудовъ время большинству рабочаго народа дали возможность увидеть, прочесть, услышать, какъ это дѣлается отчасти въ городахъ, въ картинныхъ галереяхъ, народныхъ концертахъ, книгахъ, все то, что составляетъ цвѣтъ теперешняго искусства, то рабочій народъ въ той мѣрѣ, въ которой онъ рабочій, а не перешелъ уже отчасти въ разрядъ извращенныхъ праздностью людей, ничего не понялъ бы изъ нашего утонченнаго искусства, а если бы и понялъ, то большая часть того, что онъ понялъ бы, не только не возвысила бы его душу, но развратила бы ее. Такъ что для людей думающихъ и искреннихъ не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что искусство высшихъ классовъ и не можетъ никогда сдѣлаться искусствомъ всего народа. Если же оно не можетъ сдѣлаться искусствомъ всего народа, то одно изъ двухъ: или искусство не есть то важное дѣло, какимъ его выставляютъ, или то искусство, которое мы называемъ искусствомъ, не есть это важное дѣло.

Дилемма эта неразрѣшима, и потому умные и безнравственные люди смѣло разрѣшаютъ ее отрицаніемъ одной стороны ея, именно—права народныхъ массъ на пользованіе искусствомъ. Люди эти прямо высказываютъ то, что лежитъ въ сущности дѣла, а именно то, что участниками и пользователями высоко-прекраснаго (по ихъ понятіямъ), т.-е. наивысшаго наслажденія искусствомъ, могутъ быть только „schöne Geister“, избранные, какъ называли это романтики, или „сверхъ-человѣки“, какъ называютъ это послѣдователи Ницше; остальные же—грубое стадо, неспособное испытывать этихъ наслажденій, должно служить высокими наслажденіямъ этой высшей породы людей. Люди, высказывающіе такіе взгляды, по крайней мѣрѣ не притворяются и не хотятъ соединить несоединимаго, а прямо признаютъ то, что есть, а именно то, что искусство наше есть только искусство однихъ высшихъ классовъ. Такъ въ сущности и понималось и понимается искусство всѣми людьми, занятыми искусствомъ въ нашемъ обществѣ.

IX.

Безвѣріе высшихъ классовъ европейскаго міра сдѣлало то, что на мѣсто той дѣятельности искусства, которая имѣла цѣлью передавать тѣ высшія чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія, до которыхъ дожило человѣчество, стала дѣятельность, имѣющая цѣлью доставлять наибольшее наслажденіе извѣстному обществу людей. И изъ всей огромной области искусства выдѣлилось и стало называться искусствомъ то, что доставляетъ наслажденіе людямъ извѣстнаго круга.

Не говоря о тѣхъ послѣдствіяхъ нравственныхъ, которыя имѣло для европейскаго общества такое выдѣленіе изъ всей области искусства и признаніе важнымъ искусствомъ того, что не заслуживало этой оцѣнки, это извращеніе искусства ослабило и довело почти до уничтоженія и самое искусство. Первымъ послѣдствіемъ этого было то, что искусство лишилось

свойственного ему бесконечно-разнообразнаго и глубокаго религіознаго содержанія; вторымъ послѣдствіемъ было то, что оно, имѣя въ виду только малый кругъ людей, потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно, и третьимъ, главнымъ, то, что оно перестало быть искренно, а стало выдуманно и разсудочно.

Первое послѣдствіе—объединеніе содержанія—совершилось потому, что истинное произведеніе искусства есть только то, которое передаетъ чувства новыя, не испытанныя людьми. Какъ произведеніе мысли есть только тогда произведеніе мысли, когда оно передаетъ новыя соображенія и мысли, а не повторяетъ то, что извѣстно, точно такъ же и произведеніе искусства только тогда есть произведеніе искусства, когда оно вноситъ новое чувство (какъ бы оно ни было незначительно) въ обиходъ человѣческой жизни. Только поэтому и чувствуются такъ сильно дѣтьми, юношами произведенія искусства, въ первый разъ передающія имъ неиспытанныя еще ими чувства.

Такъ же сильно дѣйствуетъ на людей взрослыхъ и совершенно новое, еще никѣмъ не выраженное чувство. Источника этихъ чувствъ и лишило себя искусство высшихъ классовъ, оцѣнивая чувства не соотвѣтственно религіозному сознанию, а степенью доставляемаго наслажденія. Нѣтъ ничего болѣе стараго и избыткаго, чѣмъ наслажденіе, и нѣтъ ничего болѣе новаго, какъ чувства, возникающія на религіозномъ сознаніи извѣстнаго времени. Оно и не можетъ быть иначе: наслажденіе человѣка имѣетъ предѣлъ, поставленный ему его природой; движеніе же впередъ человѣчества—то самое, что выражается религіознымъ сознаніемъ—не имѣетъ предѣловъ. При каждомъ шагѣ впередъ, который дѣлаетъ человѣчество—а шаги эти совершаются черезъ все большее и большее уясненіе религіознаго сознанія,—испытываются людьми все новыя и новыя чувства. И потому только на основаніи религіознаго сознанія, показывающаго высокую степень пониманія жизни людей извѣстнаго періода, и могутъ возникать новыя, неиспытанныя еще людьми чувства.

Изъ религіознаго сознанія древняго грека вытекали дѣйствительно новыя и важныя и безконечно разнообразныя для грековъ чувства, выраженные и Гомеромъ и трагиками. То же самое было и для еврея, достигшаго до религіознаго сознанія единобожія. Изъ этого сознанія вытекали всѣ тѣ новыя и важныя чувства, выраженные пророками. То же самое было и для средневѣковаго человѣка, вѣровавшаго въ церковную общину и въ небесную іерархію, то же и для человѣка нашего времени, усвоившаго себѣ религіозное сознаніе истиннаго христіанства — сознаніе братства людей.

Разнообразіе чувствъ, вытекающихъ изъ религіознаго сознанія, безконечно, и всѣ они новы, потому что религіозное сознаніе есть не что иное, какъ указаніе новаго творящагося отношенія человѣка къ міру, тогда какъ чувства, вытекающія изъ желанія наслажденія, не только ограничены, но давнымъ давно извѣданы и выражены. И потому безвѣріе высшихъ европейскихъ классовъ привело ихъ и къ самому бѣдному, по содержанию, искусству.

Обѣднѣніе содержанія искусства высшихъ классовъ усилилось еще тѣмъ, что, переставъ быть религіознымъ, искусство перестало быть и народнымъ и тѣмъ еще болѣе уменьшило кругъ чувствъ, которыя оно передавало, такъ какъ кругъ чувствъ, переживаемыхъ людьми властвующими, богатыми, не знающими труда поддержания жизни, гораздо меньше, бѣднѣе и ничтожнѣе чувствъ, свойственныхъ рабочему народу.

Люди нашего кружка, эстетики, обыкновенно думаютъ и говорятъ противное. Помню, какъ писатель Гончаровъ, умный, образованный, но совершенно городской человѣкъ, эстетикъ, говорилъ мнѣ, что изъ народной жизни послѣ „Записокъ охотника“ Тургенева писать уже нечего: все исчерпано. Жизнь рабочаго народа казалась ему такъ проста, что послѣ народныхъ разсказовъ Тургенева описывать тамъ было уже нечего. Жизнь же богатыхъ людей съ ея влюбленіями и недовольствомъ собой ему казалась полною безконечнаго содержанія. Одинъ ге-

рой поцѣловалъ свою даму въ ладонь, а другой—въ локоть, а третій—еще какъ-нибудь. Одинъ тоскуетъ отъ лѣни, а другой—отъ того, что его не любятъ. И ему казалось, что въ этой области нѣтъ конца разнообразію. И мнѣніе это о томъ, что жизнь рабочаго народа бѣдна содержаніемъ, а наша жизнь, праздныхъ людей, полна интереса, раздѣляется очень многими людьми нашего круга. Жизнь трудового человѣка съ его безконечно разнообразными формами труда и связанными съ ними опасностями на морѣ и подъ землею, съ его путешествіями, общеніемъ съ хозяевами, начальниками, товарищами, съ людьми другихъ исповѣданій и народностей, съ его борьбою съ природою, дикими животными, съ его отношеніями къ домашнимъ животнымъ, съ его трудами въ лѣсу, въ степи, въ полѣ, въ саду, въ огородѣ, съ его отношеніями къ женѣ, дѣтямъ, не только какъ къ близкимъ, любимымъ людямъ, но какъ къ сотрудникамъ, помощникамъ, замѣнителямъ въ трудѣ, съ его отношеніями ко всѣмъ экономическимъ вопросамъ не какъ къ предметамъ умствования или тщеславія, а какъ къ вопросамъ жизни для себя и семьи, съ его гордостью самодовлѣнія и служенія людямъ, съ его наслажденіями отдыха, со всѣми этими интересами, проникнутыми религіознымъ отношеніемъ къ этимъ явленіямъ,—намъ, не имѣющимъ этихъ интересовъ и никакого религіознаго пониманія, намъ эта жизнь кажется однообразной въ сравненіи съ тѣми маленькими наслажденіями, ничтожными заботами нашей жизни не труда и не творчества, но пользованія и разрушенія того, что сдѣлали для насъ другіе. Мы думаемъ, что чувства, испытываемыя людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тѣмъ въ дѣйствительности почти всѣ чувства людей нашего круга сводятся къ тремъ очень ничтожнымъ и несложнымъ чувствамъ: къ чувству гордости, половой похоти и тоски жизни. И эти три чувства и ихъ развѣтвленія составляютъ почти исключительное содержаніе искусства богатыхъ классовъ.

Прежде, при самомъ началѣ выдѣленія исключительнаго иску-

ства вышнихъ классовъ отъ народнаго искусства, главнымъ содержаніемъ искусства было чувство гордости. Такъ это было во время ренессанса и послѣ него, когда главнымъ сюжетомъ произведеній искусства было восхваленіе сильныхъ: папъ, королей, герцоговъ. Писались оды, мадригалы, восхваляющіе сильныхъ, кантаты, гимны; писались ихъ портреты и лѣпились ихъ статуи въ разныхъ возвеличивающихъ ихъ видахъ. Потомъ все больше и больше сталъ входить въ искусство элементъ половой похоти, который сдѣлался теперь необходимымъ условіемъ всякаго (за самыми малыми исключеніями, а въ романахъ и драмахъ и безъ исключенія) произведенія искусства богатыхъ классовъ.

Еще позднѣе вступило въ число чувствъ, передаваемыхъ искусствомъ, третье чувство, составляющее содержаніе искусства богатыхъ классовъ, именно—чувство тоски жизни. Чувство это въ началѣ нынѣшняго вѣка выражалось только исключительными людьми: Байрономъ, Леонарди, потомъ Гейне, въ послѣднее время сдѣлалось моднымъ и стало выражаться самыми пошлыми и обыкновенными людьми. Совершенно справедливо говоритъ французскій критикъ Doumic, что главный характеръ произведеній новыхъ писателей—„c'est la lassitude de vivre, le mépris de l'époque présente, le regret d'un autre temps aperçu à travers l'illusion de l'art, le goût du paradoxe, le besoin de se singulariser, une aspiration de raffinés vers la simplicité, l'adoration enfantine du merveilleux, la séduction malade de la rêverie, l'ébranlement des nerfs, surtout l'appel exaspéré de la sensualité“ („Les jeunes“, René Doumic) ¹⁾. И дѣйствительно, изъ этихъ трехъ чувствъ чувственность, какъ самое низкое чувство, доступное не только всѣмъ людямъ, но и всѣмъ жи-

¹⁾ Усталость жизни, презрѣніе къ настоящему времени, сожалѣніе о времени прежнемъ, рассматриваемомъ сквозь иллюзіи искусства, пристрастіе къ парадоксамъ, потребность выдѣлиться, стремленіе утонченныхъ людей къ простотѣ, дѣтское восхищеніе передъ чудеснымъ, болѣзненный соблазнъ мечтаній, расшатанность нервовъ, а главное же отчаянный призывъ къ чувственности.

вотнымъ, составляетъ главный предметъ всѣхъ произведеній искусства новаго времени.

Отъ Боккаччо до Марселя Прево всѣ романы, поэмы, стихотворенія передаютъ непремѣнно чувства половой любви въ разныхъ ея видахъ. Прелюбодѣяніе есть не только любимая, но и единственная тема всѣхъ романовъ. Спектакль не спектакль, если въ немъ подъ какимъ-нибудь предлогомъ не появляются оголенные сверху или снизу женщины. Романсы, пѣсни — это все выраженіе похоти въ разныхъ степеняхъ опоэтизированія.

Большинство картинъ французскихъ художниковъ изображаютъ женскую наготу въ разныхъ видахъ. Во французской новой литературѣ едва ли есть страница или стихотвореніе, въ которомъ не описывалась бы нагота и раза два не употреблялось кстати и некстати излюбленное понятіе и слово *ни*. Есть такой писатель René de Gourmond, котораго печатаютъ и считаютъ талантливымъ. Чтобы имѣть понятіе о новыхъ писателяхъ, я прочелъ его романъ *Les chevaux de Diomède*. Это есть подъ рядъ подробное описаніе половыхъ общеній, который имѣлъ какой-то господинъ съ разными женщинами. Нѣтъ страницы безъ разжигающихъ похоть описаній. То же самое въ книгѣ, имѣвшей успѣхъ, Pierre Louis, „*Aphrodite*“; то же въ недавно появившейся мнѣ книгѣ Huysmans „*Certains*“, которая должна быть критикой живописцевъ; то же, за самыми рѣдкими исключеніями, во всѣхъ французскихъ романахъ. Это все произведенія людей, больныхъ эротической маніей. Люди эти, очевидно, убѣждены, что такъ какъ ихъ вся жизнь сосредоточилась вслѣдствіе ихъ болѣзненнаго состоянія на размазываніи половыхъ мерзостей, то и вся жизнь міра сосредоточена на томъ же. Этимъ же больнымъ эротической маніей людямъ подражаетъ весь художественный міръ Европы и Америки.

Такъ что вслѣдствіе безвѣрія и исключительности жизни богатыхъ классовъ искусство этихъ классовъ обѣднѣло содержаніемъ и свелось все къ передачѣ чувствъ тщеславія, тоски жизни и, главное, половой похоти.

Х.

Вслѣдствіе безвѣрія людей высшихъ классовъ искусство этихъ людей стало бѣдно по содержанію. Но кромѣ того, становясь все болѣе и болѣе исключительнымъ, оно становилось вмѣстѣ съ тѣмъ все болѣе и болѣе сложнымъ, вычурнымъ и неяснымъ.

Когда художникъ всенародный — такой, какимъ бывали художники греческіе или еврейскіе пророки — сочинялъ свое произведеніе, то онъ естественно стремился сказать то, что имѣлъ сказать, такъ чтобы произведеніе его было понято всѣми людьми. Когда же художникъ сочинялъ для маленькаго кружка людей, находящагося въ исключительныхъ условіяхъ, или даже для одного лица и его придворныхъ, для папы, кардинала, короля, герцога, королевы, для любовницы короля, то онъ естественно старался только о томъ, чтобы подѣйствовать на этихъ знакомыхъ ему, находящихся въ определенныхъ, извѣстныхъ ему условіяхъ людей. И этотъ болѣе легкій способъ вызыванія чувства невольно увлекалъ художника къ тому, чтобы выражаться неясными для всѣхъ и понятными только для посвященныхъ намеками. Во-первыхъ, такимъ способомъ можно было сказать больше, а во-вторыхъ, такой способъ выраженія заключалъ въ себѣ даже нѣкоторую особенную прелесть туманности для посвященныхъ. Способъ выраженія этотъ, проявлявшійся въ эвфемизмѣ, въ миеологическихъ и историческихъ напоминаніяхъ, входилъ все болѣе и болѣе въ употребленіе и въ послѣднее время дошелъ до своихъ, кажется, крайнихъ предѣловъ въ искусствѣ такъ называемаго декадентства. Въ послѣднее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для массъ поставлены въ достоинство и условіе поэтичности предметовъ искусства, но и неточность, неопредѣленность и не-краснорѣчивость.

Théophile Gautier въ своемъ предисловіи къ знаменитымъ „Fleurs du Mal“ говоритъ, что Бодлеръ сколь возможно изгонялъ изъ поэзіи краснорѣчіе, страсть и правду, слишкомъ вѣр-

но переданную — „l'éloquence, la passion et la vérité calquée trop exactement“.

И Бодлеръ не только высказывалъ это, но и доказывалъ это какъ своими стихами, такъ тѣмъ болѣе прозой въ своихъ *Petits poèmes en prose*, смыслъ которыхъ надо угадывать какъ ребусы и большинство которыхъ остаются неразгаданными.

Слѣдующій за Бодлеромъ поэтъ, тоже считающійся великимъ, Верленъ, написалъ даже цѣлый „*Art poétique*“, въ которомъ совѣтуетъ писать вотъ какъ:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aille point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

.....
.....

И дальше:

De la musique encore et toujours,
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sente qu'il tuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Слѣдующій же за этими двумя, считающійся самымъ значительнымъ изъ молодыхъ, поэтъ Малларме прямо говоритъ, что прелесть стихотворенія состоитъ въ томъ, чтобы угадывать его смыслъ,—въ поэзи должна быть всегда загадка:

„Je pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envelant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer—voilà le rêve.* C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.

...Si un être d'une intelligence moyenne et d'une préparation littéraire insuffisante ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. *Il doit y avoir toujours énigme en poésie*, et c'est le but de la littérature; il n'y en a pas d'autre,—d'évoquer les objets ¹⁾. (Enquête sur l'évolution littéraire, Jules Huret, p. 60—61)“.

1) Я думаю, что нужно, чтобы был только намекъ. Созерцаніе предметовъ, образы, зарождающіеся изъ мечтаній, вызванныхъ этими предметами,—въ этомъ пѣніе: Парнасы, тѣ берутъ вещи вполне и показываютъ ихъ, поэтому въ нихъ недостаетъ тайны; они лишаютъ умы той плѣнительной радости, которая состоитъ въ томъ, что они думаютъ, что они сами создаютъ. *Назвать предметъ значитъ уничтожить три четверти наслажденія поэта, состоящаго въ счастьи постепеннаго угадыванія; внушеніе—въ этомъ идеалъ.*

Настоящее употребленіе этой тайны—въ этомъ состоитъ символъ: мало-по-малу вызывать предметъ для того, чтобы показать душевное состояніе, или, наоборотъ, выбрать предметъ и выдѣлить изъ него душевное состояніе посредствомъ ряда загадокъ.

Если существо, умственно ограниченное и недостаточно литературно подготовленное, открываетъ случайно такого рода книгу и хочетъ насладиться ею, то тутъ недоразумѣніе, надо поставить вещи на подобающее имъ мѣсто. *Въ поэзіи должна быть всегда загадка*, въ этомъ цѣль литературы; нѣтъ никакой другой, какъ вызываніе образовъ.

Такъ что между новыми поэтами темнота возведена въ догматъ, какъ это совершенно вѣрно говорить французскій критикъ Думикъ, не признающій еще истинности этого догмата.

„Il serait temps aussi de finir,—говоритъ онъ,—avec cette fameuse théorie de l'obscurité que la nouvelle école a élevée en effet à la hauteur d'un dogme („Les jeunes“, études et portraits par René Doumic).

Но не одни французскіе писатели думаютъ такъ.

Такъ думаютъ и дѣйствуютъ поэты и всѣхъ другихъ національностей: и нѣмцы, и скандинавы, и итальянцы, и русскіе, и англичане; такъ думаютъ всѣ художники новаго времени во всѣхъ родахъ искусства: и въ живописи, и въ скульптурѣ, и въ музыкѣ. Опираясь на Ницше и Вагнера, художники новаго времени полагаютъ, что имъ не нужно быть понятыми грубыми массами, имъ достаточно вызвать поэтическія состоянія наилучше воспитанныхъ людей: „best nurtured men“, какъ говоритъ англійскій эстетикъ.

Для того, чтобы то, что я говорю, не представилось голословнымъ, приведу здѣсь хоть нѣкоторыя образцы французскихъ, шедшихъ впереди этого движенія поэтовъ. Поэтамъ этимъ имя легіонъ.

Я выбралъ французскихъ новыхъ писателей потому, что они ярче другихъ выражаютъ новое направленіе искусства и большинство европейцевъ подражаютъ имъ.

Кромѣ тѣхъ, которыхъ имена считаются уже знаменитыми, какъ-то: Бодлеръ, Верленъ, нѣкоторыя имена этихъ поэтовъ слѣдующія: Jean Moreas, Charles Maurice, Henri de Régnier, Charles Vignier, Adrien Romaille, René Ghil, Maurice Maeterlinck, C. Albert Aurier, Reney de Gourmont, St. Paul, Roux le Magnifique, Georges Rodenbach, le comte Robert de Montesquiou, Fézansac. Это символисты и декаденты. Потомъ идутъ маги: Joséphin Peladan, Paul Adam, Jules Bois, M. Parus и др.

Кромѣ этихъ, есть еще 141 поэтъ, которыхъ перечисляетъ Думикъ въ своей книгѣ.

Вотъ образцы тѣхъ изъ этихъ поэтовъ, которые считаются лучшими. Начинаю съ самаго знаменитаго, признаннаго великимъ человекомъ, достойнымъ памятника, — Бодлера. Вотъ, наприимѣръ, его стихотвореніе изъ его знаменитыхъ: „Fleurs du Mal“.

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues,
Qui séparent mes bras des immensités bleues.
Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un choeur de vermiseaux.
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!

Вотъ другое того же Бодлера:

Duellum

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.
— Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse,
Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
— O fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés!

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces
Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,
Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.

— Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!
Roulons y sans remords, amazone inhumaine,
Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!

Для того, чтобы быть точнымъ, я долженъ сказать, что въ сборникѣ есть стихотворенія менѣе непонятныя, но нѣтъ ни

одного, которое было бы просто и могло бы быть понято безъ нѣкотораго усилія,—усилія, рѣдко вознагражденнаго, такъ какъ чувства, передаваемыя поэтомъ, и нехорошія, и весьма низменныя чувства.

Выражены же эти чувства всегда умышленно оригинально и нелѣпо. Преднамѣренная темнота эта особенно замѣтна въ прозѣ, гдѣ авторъ могъ бы говорить просто, если бы хотѣлъ.

Вотъ, примѣръ, изъ его *Petits poèmes en prose*, первая пьеса *L'étranger*.

L'étranger.

— Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, des: ton père, ta mère, ton frère ou ta soeur?

— Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.

— Tes amis?

— Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

— Ta patrie?

— J'ignore sous quelle latitude elle est située.

— La beauté?

— Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

— L'or?

— Je le hais, comme vous haïssez Dieu.

— Ehl qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

— J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages!.. ¹⁾.

¹⁾ Незнакомецъ:

— Кого любишь ты, загадочный человѣкъ, изъ: твоего отца, твоей матери, брата, сестру?

— У меня нѣтъ ни отца, ни матери, ни сестры, ни брата.

— Твоихъ друзей?

— Вы употребили слово, смыслъ котораго мнѣ оставался до сихъ поръ неизвѣстенъ.

— Твою родину?

— Я не знаю, на какомъ градусѣ широты она находится.

Пьеса „La soupe et les nuages“ должна, вѣроятно, изображать непонятость поэта даже тою, кого онъ любить. Вотъ эта пьеса.

„Ma petite folle bien-aimée me donnait à diner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais à travers ma contemplation:— „Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.

Et tout-à-coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait:— „Allez-vous bientôt manger votre soupe, s... b... de marchand de nuages?“ ¹⁾.

Какъ ни искусственно это произведение, съ нѣкоторымъ усилениемъ можно догадаться, что хотѣлъ сказать имъ авторъ; но есть пьесы совершенно непонятныя, для меня, по крайней мѣрѣ.

— Красоту?

— Я охотно любилъ бы ее, если бы она была богиня и безсмертна.

— Золото?

— Я ненавижу его, какъ вы ненавидите Бога.

— Эй! что же ты любишь, странный незнакомецъ?

— Я люблю облака... облака, проходящія тамъ... чудесныя облака...

¹⁾ Моя маленькая возлюбленная сумасбродка подавала мнѣ обѣдъ, а черезъ открытое окно столовой я наблюдалъ движущіяся строенія, которые Богъ складываетъ изъ паровъ, чудесныя зданія неосвязаемаго. И я говорилъ себѣ, наблюдая:

„— Всѣ эти фантазмагоріи почти такъ же прекрасны, какъ глаза моей возлюбленной красавицы, этой маленькой, чудовищной сумасбродки съ зелеными глазами“.

И вдругъ я получилъ жестокий ударъ кулака въ спину и услышалъ рѣзкій и милый голосъ, голосъ истеричный и какъ бы охрипшій отъ водки, голосъ моей дорогой, маленькой возлюбленной, который говорилъ:

„— Скоро ли вы будете ѣсть вашъ супъ, с... с... торговецъ облаками?..“

Вотъ, напримеръ: „Le Galant tireur“, смысла которой я не могъ понять совершенно.

Le Galant tireur.

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour *tuer* le Temps.

Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun?—Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle femme, à cette mystérieuse femme, à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé: l'une d'elles s'enfonça même dans le plafond; et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: „Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien! cher ange, *je me figure que c'est vous*“. Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrationnelle femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta:

„Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!“ ¹⁾

¹⁾ Вѣжливый стрѣлокъ.

Когда карета проѣзжала черезъ лѣсъ, онъ велѣлъ ее остановить возлѣ тира, говоря, что ему пріятно бы было выстрѣлить нѣсколько пуль, чтобы *убить* Время.

Убить это чудовище—не есть ли это самое обычное и законное занятіе всякаго? И онъ любезно подаль руку своей дорогой, прелестной и отвратительной супругѣ, этой таинственной женщины, которой онъ обязанъ столькими удовольствіями, столькими скорбями и можетъ быть и большой долей своего гения.

Произведенія другой знаменитости, Верлена, не менѣе вычурны и не менѣе непонятны. Вотъ, напримѣръ, I-я изъ отдѣла „Ariettes oubliées“.

Вотъ эта первая ariette:

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.
(Favart.)

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est vers les ramures grises,
Le choeur des petites voix.
O le frère et frais murmure!
Cela gazouille et susure,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.
Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas.

Какой это choeur des petites voix? И какой cri doux l'herbe agitée expire? И какой смыслъ имѣетъ все—остается для меня совершенно непонятно.

Нѣсколько пуль ударились далеко отъ назначенной цѣли: одна изъ нихъ даже засѣла въ потолокъ; и, такъ какъ милое созданіе безумно смѣялось надъ неловкостью своего супруга, онъ рѣзко повернулся къ ней и сказалъ: „Наблюдайте за этой куклой, тамъ направо, которая деретъ кверху носъ и принимаетъ презрительный видъ. Такъ вотъ, дорогой мой ангелъ, я себя представляю, что это вы“. И онъ закрылъ глаза и далъ выстрѣлъ. Кукла была обезглавлена.

Тогда, склоняясь передъ своей дорогой, прелестной и отвратительной женой, своей неизбежной и безпощадной Музой и цѣлуя ей почтительно руку, онъ прибавилъ:

„А, мой дорогой ангелъ, какъ я вамъ благодаренъ за мою удачу!“

А вотъ другая ariette:

Dans l'interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.
Le ciel est de cuivre,
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Comme des nuées
Flottent gris les chênes
Des forêts prochaines
Parmi les buées.
Ce ciel est de cuivre,
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Corneille pousive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres,
Quoi donc vous arrive?
Dans interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.

Какъ это въ мѣдномъ небѣ живетъ и умираетъ луна и какъ это снѣгъ блеститъ какъ песокъ? Все это ужъ не только непонятно, но подъ предлогомъ передачи настроенія наборъ невѣрныхъ сравненій и словъ.

Кромѣ этихъ искусственныхъ и неясныхъ стихотвореній, есть понятныя, но зато ужъ совершенно плохія и по формѣ, и по содержанію стихотворенія. Таковы всѣ стихотворенія по заглавію „La Sagesse“. Въ этихъ стихотвореніяхъ самое большое мѣсто занимаютъ очень плохія выраженія самыхъ пошлыхъ католическихъ и патріотическихъ чувствъ. Въ нихъ есть, напримѣръ, такіа строфы:

Je ne veux plus penser qu'à ma mère Marie,
Siège de la sagesse et source de pardons,
Mère de France aussi de qui nous attendons
Inébranlablement l'honneur de la patrie.

Прежде чѣмъ привести примѣры изъ другихъ поэтовъ, не могу не остановиться на удивительной знаменитости этихъ двухъ стихотворцевъ Бодлера и Верлена, признанныхъ теперь великими поэтами. Какимъ образомъ французы, у которыхъ были Chénier, Musset, Lamartine, а главное Hugo, у которыхъ недавно еще были такъ называемые парнасцы: Leconte de Lisle, Sully Prud'homme и др., могли приписать такое значеніе и считать великими этихъ двухъ стихотворцевъ, очень неискусныхъ по формѣ и весьма низкихъ и пошлыхъ по содержанію? Міросозерцаніе одного, Бодлера, состоитъ въ возведеніи въ теорію грубаго эгоизма и замѣнѣ нравственности неопредѣленнымъ, какъ облака, понятіемъ красоты и красоты непременно искусственной. Бодлеръ предпочиталъ раскрашенное женское лицо натуральному и металлическія деревья и театральное подобіе воды—натуральнымъ.

Міросозерцаніе другого поэта, Верлена, состоитъ изъ дряблой распущенности, признанія своего нравственнаго безсилія и, какъ спасенія отъ этого безсилія, самаго грубаго католическаго идолопоклонства. Оба притомъ не только совершенно лишены наивности, искренности и простоты, но оба преисполнены искусственности, оригинальничанья и самомиѣнія. Такъ что въ наименѣ плохихъ ихъ произведеній видишь больше г-на Бодлера или Верлена, чѣмъ то, что они изображаютъ. И эти два плохіе стихотворца составляютъ школу и ведутъ за собой сотни послѣдователей.

Объясненіе этого явленія только одно: то, что искусство того общества, въ которомъ дѣйствуютъ эти стихотворцы, не есть серьезное, важное дѣло жизни, а только забава. Забава же всякая прискучиваетъ при всякомъ повтореніи. Для того, чтобы сдѣлать прискучивающую забаву опять возможной, надо какъ-

нибудь обновить ее: прискучилъ бостонъ—выдумывается вистъ; прискучилъ вистъ—придумывается преферансъ; прискучилъ преферансъ—придумывается еще новое, и т. д. Сущность дѣла остается та же, только формы мѣняются. Такъ и въ этомъ искусствѣ: содержаніе его, становясь все ограниченнѣе и ограниченнѣе, дошло наконецъ до того, что художникамъ этихъ исключительныхъ классовъ кажется, что все уже сказано и новаго ничего уже сказать нельзя. И вотъ, чтобъ обновить это искусство, они ищутъ новыя формы.

Бодлеръ и Верленъ придумываютъ новую форму, при этомъ подновляя ее еще неупотребительными до сихъ поръ порнографическими подробностями. И критика и публика высшихъ классовъ признаетъ ихъ великими писателями.

Только этимъ объясняется успѣхъ не только Бодлера и Верлена, но и всего декадентства.

Есть, напримѣръ, стихотворенія Малларме и Метерлинка, не имѣющія никакого смысла и несмотря на это или, можетъ быть, вслѣдствіе этого печатаемыя не только въ десяткахъ тысячъ отдѣльныхъ изданій, но и въ сборникахъ лучшихъ произведеній молодыхъ поэтовъ.

Вотъ, напримѣръ, сонетъ Малларме:

(„Pan“, 1895, № 1)

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu.
Quel sépulcral naufrage (tu
Le soir, écume, mais y brave)
Suprême une entre les épaves
Abôlit le mât dévêtu.
Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute,
Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

Стихотвореніе это—не исключеніе по непонятности. Я читалъ нѣсколько стихотвореній Малларме. Всѣ они такъ же лишены всякаго смысла.

А вотъ образецъ другого, знаменитаго изъ современныхъ, поэта, три пѣсни Метерлинка. Выписываю тоже изъ журнала „Ран“, 1895 г., № 2.

Quand il est sorti
(J'entendis la porte)
Quand il est sorti
Elle avait souri.
Mais quand il rentra
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre était là...
Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...
On est venu dire
(Mon enfant, j'ai peur)
On est venu dire
Qu'il allait partir...
Ma lampe allumée
(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumée
Me suis approchée...
A la première porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
A la première porte,
La flamme a tremblé...
A la seconde porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la seconde porte,
La flamme a parlé...
A la troisième porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la troisième porte,
La lumière est morte...
Et s'il revenait un jour

Que faut-il lui dire?
Dites lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir...
Et s'il interroge encore
Sans me reconnaître,
Parlez lui comme une soeur,
Il souffre peut-être...
Et s'il demande où vous êtes
Que faut-il répondre?
Donnez lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre...
Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est déserte?
Montrez lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte...
Et s'il m'interroge alors
Sur la dernière heure?
Dites lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure...

Кто вышелъ, кто пришелъ, кто рассказалъ, кто умеръ?—
Прошу читателя не подѣяться прочесть выписанные мною въ
прибавленіи II-мъ образцы болѣе извѣстныхъ и цѣнныхъ моло-
дыхъ поэтовъ: Griffin, Régnier, Moreas и Montesquiou. Это не-
обходимо для того, чтобы составить себѣ ясное понятіе о на-
стоящемъ положеніи искусства и не думать, какъ думаютъ мно-
гіе, что декадентство есть случайное, временное явленіе.

Для того, чтобы избѣжать упрека въ подборѣ худшихъ сти-
хотвореній, я выписалъ во всѣхъ книгахъ то стихотвореніе, ка-
кое попадалось на 28-й страницѣ.

Всѣ стихотворенія этихъ поэтовъ одинаково непонятны или
понятны только при большомъ усилии и то не вполнѣ.

Таковы же и всѣ произведенія тѣхъ сотенъ поэтовъ, изъ ко-
торыхъ я выписалъ нѣсколько именъ. Такія же стихотворенія
печатаются у нѣмцевъ, скандинавовъ, итальянцевъ, у насъ рус-
скихъ. И такихъ произведеній печатается и набирается если не
милліоны, то сотни тысячъ экземпляровъ (нѣкоторые расходятся

въ десяткахъ тысячъ). Для набора, печатанія, составленія, переплета этихъ книгъ потрачены милліоны и милліоны рабочихъ дней, я думаю, не меньше, чѣмъ сколько потрачено на постройку большой пирамиды. Но этого мало: то же происходитъ во всѣхъ другихъ искусствахъ, и милліоны рабочихъ дней тратятся на произведенія столь же непонятныхъ предметовъ въ живописи, музыкѣ, драмѣ.

Живопись не только не отстаетъ въ этомъ отъ поэзіи, но идетъ впереди нея. Вотъ выписка изъ дневника любителя живописи, посѣтившаго въ 1894 г. выставки Паржа.

„Быль сегодня на 3-хъ выставкахъ: символистовъ, импрессионистовъ и неоимпрессионистовъ. Добросовѣстно и старательно смотрѣлъ на картины, но опять то же недоумѣніе и подъ конецъ возмущеніе. Первая выставка Camille Pissaro самая еще понятная, хотя рисунка нѣтъ, содержанія нѣтъ и колоритъ самый невѣроятный. Рисунокъ такъ неопредѣленъ, что иногда не поймешь, куда повернута рука или голова. Содержаніе большею частью „effets“: Effet de brouillard, Effet du soir, Soleil couchant. Нѣсколько картинъ съ фигурами, но безъ сюжета.

„Въ колоритѣ преобладаетъ ярко-синяя и ярко-зеленая краска. И въ каждой картинѣ свой основной тонъ, которымъ картина какъ бы обрызгана. Напримѣръ, въ пастушкѣ, стерегущей гусей, основной тонъ *vert de gris* и вездѣ попадаются пятнышки этой краски: на лицѣ, волосахъ, рукахъ, платьѣ. Въ той же галлерей „Durand Ruel“ другія картины Puvis de Chavanne, Manet, Monet, Renoir, Sisley,—это все импрессионисты. Одинъ—не разобралъ имени: что-то похожее на Redon—написалъ синее лицо въ профиль. Во всемъ лицѣ только и есть синій тонъ съ бѣлилами. У Писсаро акварель вся сдѣлана точками. На первомъ планѣ корова вся разноцвѣтными точками написана. Общаго тона не уловишь, какъ ни отходи или ни приближайся.

„Оттуда пошелъ смотрѣть символистовъ. Долго смотрѣлъ,

не разспрашивая никого и стараясь самъ догадаться, въ чемъ дѣло; но это выше человѣческаго соображенія. Одна изъ пер-
выхъ вещей бросилась мнѣ въ глаза — деревянный *haut-relief*,
безобразно исполненный, изображающій женщину (голую), кото-
рая двумя руками выжимаетъ изъ двухъ сосковъ потоки крови.
Кровь течетъ внизъ и переходитъ въ лиловые цвѣты. Волосы
сперва спущены внизъ, потомъ подняты кверху, гдѣ превраща-
ются въ деревья. Статуя выкрашена въ сплошную желтую крас-
ку, волосы—въ коричневую.

„Потомъ картина: желтое море, въ немъ плаваетъ не то ко-
рабль, не то сердце, на горизонтѣ профиль съ ореоломъ и съ
желтыми волосами, которые переходятъ въ море и теряются
въ немъ. Краски на нѣкоторыхъ картинахъ положены такъ гу-
сто, что выходитъ не то живопись, не то скульптура. Третье
еще менѣе понятно: мужской профиль, предъ нимъ пламя и
черныя полосы—пѣвки, какъ мнѣ потомъ сказали. Я спросилъ
наконецъ господина, который тамъ находился, что это значить,
и онъ объяснилъ мнѣ, что статуя—это символъ, что она изо-
бражаетъ „La Terre“, плавающее сердце въ желтомъ морѣ—
это „*Illusion perdue*“, а господинъ съ пѣвками—„*Le mal*“. Тутъ
же нѣсколько импрессионистскихъ картинъ: примитивные про-
фили съ какимъ-нибудь цвѣткомъ въ рукѣ. Однотонно, не на-
рисовано и или совершенно неопредѣленно, или обведено широ-
кимъ чернымъ контуромъ“.

Это было въ 1894 году; теперь направленіе это еще силь-
нѣе опредѣлилось: Бёклинь, Штукъ, Клингеръ, Саша Шней-
деръ и др.

То же происходитъ и въ драмѣ. Представляется то архитек-
торъ, который почему-то не исполнилъ своихъ прежнихъ высо-
кихъ замысловъ и вслѣдствіе этого лѣзетъ на крышу построен-
наго имъ дома и оттуда летитъ торчкомъ головой внизъ; или ка-
кая-то непонятная старуха, выводящая крысъ, по непонятнымъ
причинамъ уводитъ поэтического ребенка въ море и тамъ то-
пить его; или какіе-то слѣпые, которые, сидя на берегу моря,

для чего-то повторяют все одно и то же; или какой-то колоколъ, который слетаетъ въ озеро и тамъ звонитъ.

То же происходитъ и въ музыкѣ, въ томъ искусствѣ, которое, казалось, должно бы быть болѣе всѣхъ всѣмъ одинаково понятно.

Знакомый вамъ и пользующійся извѣстностью музыкантъ садится за фортепіано и играетъ вамъ, по его словамъ, новое произведеніе свое или новаго художника. Вы слушаете странные громкіе звуки и удивляетесь гимнастическимъ упражненіямъ пальцевъ и ясно видите, что композиторъ желаетъ внушить вамъ, что произведенные имъ звуки — поэтическія стремленія души. Вы видите его намѣреніе, но чувства вамъ не сообщается никакого, кромѣ скуки. Исполненіе продолжается долго, или, по крайней мѣрѣ, такъ вамъ кажется, очень долго, потому что вы, ничего ясно не воспринимая, невольно вспоминаете слова А. Карра: „Plus ça va vite, plus ça dure longtemps“. И вамъ приходитъ въ голову, не мистификація ли это, не испытываетъ ли васъ исполнитель, кидая куда попало руками и пальцами по клавишамъ, надѣясь, что вы попадетесь и будете хвалить, а онъ засмѣется и признается, что только хотѣлъ испытать васъ. Но когда, наконецъ, кончается, и, потный и взволнованный, очевидно ожидающій похвалъ, музыкантъ встаетъ отъ фортепіано, вы видите, что все это было серьезно.

То же самое происходитъ и во всѣхъ концертахъ съ произведеніями Листа, Вагнера, Берліоза, Брамса и новѣйшаго Рихарда Штрауса и безчисленнаго количества другихъ, которые не переставая сочиняютъ оперу за оперой, симфонію за симфоніей, пьесу за пьесой.

То же самое происходитъ и въ области, гдѣ, казалось бы, трудно быть непонятнымъ,—въ области романа и повѣсти.

Вы читаете „Là bas“ Huysmans'a, или рассказы Киплинга, или „L'annonciateur“ Villier de l'Isle Adam'a изъ его „Contes cruels“ и др., и все это для васъ не только „abscons“ (новое новыхъ писателей слово), но совершенно непонятно и по формѣ,

и по содержанію. Таковъ, напримѣръ, сейчасъ появляющійся въ „Revue blanche“ романъ „Terre Promise“ E. Morel, и также большинство новыхъ романовъ: слогъ очень размашистый, чувства какъ будто возвышенныя, но никакъ нельзя понять, что, гдѣ и съ кѣмъ происходитъ.

И таково все молодое искусство нашего времени.

Люди первой половины нашего вѣка — цѣнители Гёте, Шиллера, Мюссе, Гюго, Диккенса, Бетховена, Шопена, Рафаэля, Винчи, Микель-Анджело, де-Лароша, ничего не понимая въ этомъ новѣйшемъ искусствѣ, часто прямо причисляютъ произведенія этого искусства къ безвкусному безумію и хотятъ игнорировать его. Но такое отношеніе къ новому искусству совершенно неосновательно потому, что, во-первыхъ, это искусство все болѣе и болѣе распространяется и уже завоевало себѣ твердое мѣсто въ обществѣ, — такое же, какое завоевалъ себѣ романтизмъ въ 30-хъ годахъ; во-вторыхъ, и главное, потому, что если можно судить такъ о произведеніяхъ позднѣйшаго, такъ называемаго декадентскаго, искусства только потому, что мы ихъ не понимаемъ, то вѣдь есть огромное количество людей — весь рабочій народъ, да и многіе изъ нерабочаго народа, — которые точно такъ же не понимаютъ тѣхъ произведеній искусства, которыя мы считаемъ прекрасными: стихи нашихъ любимыхъ художниковъ: Гёте, Шиллера, Гюго, романы Диккенса, музыку Бетховена, Шопена, картины Рафаэля, Микель-Анджело, Винчи и др.

Если я имѣю право думать, что большія массы народа не понимаютъ и не любятъ того, что я признаю несомнѣнно хорошимъ, потому что онѣ не развились достаточно, то я не имѣю права отрицать и того, что я могу не понимать и не любить новыхъ произведеній искусствъ потому только, что я недостаточно развитъ, чтобы понимать ихъ. Если же я имѣю право сказать, что я не понимаю съ большинствомъ единомышленныхъ со мной людей произведеній новаго искусства потому только, что тамъ нечего понимать и что это дурное искусство, то точно

съ тѣмъ правомъ можетъ еще большее большинство, вся рабочая масса, не понимающая того, что я считаю прекраснымъ искусствомъ, сказать, что то, что я считаю хорошимъ искусствомъ, есть дурное искусство и что тамъ нечего понимать.

Особенно ясно я увидалъ несправедливость осужденія новаго искусства, когда разъ при мнѣ одинъ поэтъ, сочиняющій непонятные стихи, съ веселою самоувѣренностью смѣялся надъ непонятною музыкой, и скоро послѣ этого музыкантъ, сочиняющій непонятныя симфоніи, съ такою же самоувѣренностью смѣялся надъ непонятными стихами. Осуждать новое искусство за то, что я, человѣкъ воспитанія первой половины вѣка, не понимаю его, я не имѣю права и не могу; я могу только сказать, что оно непонятно для меня. Единственное преимущество того искусства, которое я признаю, передъ декадентскимъ состоитъ въ томъ, что это, мною признаваемое, искусство понятно нѣсколько большому числу людей, чѣмъ теперешнее.

Изъ того, что я привыкъ къ извѣстному исключительному искусству и понимаю его, а не понимаю болѣе исключительнаго, я не имѣю никакого права заключить, что это, мое искусство, и есть самое настоящее, а то, котораго я не понимаю, есть не настоящее, а дурное; изъ этого я могу заключить только то, что искусство, становясь все болѣе и болѣе исключительнымъ, становилось все болѣе и болѣе непонятнымъ для все большаго и большаго количества людей, въ этомъ своемъ движеніи къ болѣе и болѣе непонятности, на одной изъ ступеней которой я нахожусь со своимъ привычнымъ искусствомъ, дошло до того, что оно понимается самымъ малымъ числомъ избранныхъ и что число этихъ избранныхъ все уменьшается и уменьшается.

Какъ только искусство высшихъ классовъ выдѣлилось изъ народнаго искусства, такъ явилось убѣжденіе о томъ, что искусство можетъ быть искусствомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ быть непонятно массамъ. А какъ только было допущено это положеніе, такъ неизбѣжно надо было допустить, что искусство можетъ

быть понятнымъ только для самаго малаго числа избранныхъ и, наконецъ, только для двухъ или одного — лучшаго своего друга—самого себя. Такъ и говорятъ прямо теперешніе художники: „я творю и понимаю себя, а если кто не понимаетъ меня, тѣмъ хуже для него“.

Утвержденіе о томъ, что искусство можетъ быть хорошимъ искусствомъ, а между тѣмъ быть непонятнымъ большому количеству людей, до такой степени несправедливо, послѣдствія его до такой степени пагубны для искусства и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ оно распространено, такъ вѣлось въ наше представленіе, что нельзя достаточно разъяснять всю несообразность его.

Нѣтъ ничего обыкновеннѣе, какъ то, чтобы слышать про мнимыя произведенія искусства, что они очень хороши, но что очень трудно понять ихъ. Мы привыкли къ такому утвержденію, а между тѣмъ сказать, что произведеніе искусства хорошо, но непонятно, все равно, что сказать про какую-нибудь пищу, что она очень хороша, но люди не могутъ ѣсть ея. Люди могутъ не любить гнилой сыръ, протухлыхъ рябчиковъ и т. п. кушаній, цѣнныхъ гастрономами съ извращеннымъ вкусомъ, но хлѣбъ, плоды хороши только тогда, когда они нравятся людямъ. То же и съ искусствомъ: извращенное искусство можетъ быть непонятно людямъ, но хорошее искусство всегда понятно всѣмъ.

Говорятъ, что самыя лучшія произведенія искусства таковы, что не могутъ быть поняты большинствомъ и доступны только избраннымъ, подготовленнымъ къ пониманію этихъ великихъ произведеній. Но если большинство не понимаетъ, то надо растолковать ему, сообщить ему тѣ знанія, которые нужны для пониманія. Но оказывается, что такихъ знаній нѣтъ и растолковать произведенія нельзя, и потому тѣ, которые говорятъ, что большинство не понимаетъ хорошихъ произведеній искусства, не даютъ разъясненій, а говорятъ, что для того, чтобы понять, надо читать, смотрѣть, слушать еще и еще разъ тѣ же произведенія. Но это значить не разъяснять, а приучать. А при-

учить можно ко всему и къ самому дурному. Какъ можно приучить людей къ гнилой пищѣ, къ водкѣ, табаку, опиуму, такъ можно приучить людей къ дурному искусству, что собственно и дѣлается.

Кромѣ того, нельзя говорить, что большинство людей не имѣетъ вкуса для оцѣнки высшихъ произведеній искусства. Большинство всегда понимало и понимаетъ то, что и мы считаемъ самымъ высокимъ искусствомъ: художественно простые повѣствованія Библии, притчи Евангелія, народную легенду, сказку, народную пѣсню всѣ понимаютъ. Почему же большинство вдругъ лишилось способности понимать высокое въ нашемъ искусствѣ?

Про рѣчь можно сказать, что она прекрасна, но непонятна тѣмъ, которые не знаютъ языка, на которомъ она произнесена. Рѣчь, произнесенная по-китайски, можетъ быть прекрасна и остаться для меня непонятною, если я не знаю по-китайски, но произведеніе искусства тѣмъ и отличается отъ всякой другой духовной дѣятельности, что его языкъ понятенъ всѣмъ, что оно заражаетъ всѣхъ безъ различія. Слезы, смѣхъ китайца заражать меня точно такъ же, какъ смѣхъ, слезы русскаго, точно такъ же и живопись, и музыка, и поэтическое произведеніе, если оно переведено на понятный для меня языкъ. Пѣсня киргиза и японца хотя и слабѣе, чѣмъ самого киргиза и японца, но трогаетъ меня. Такъ же трогаетъ меня японская живопись и индѣйская архитектура и арабская сказка. Если меня мало трогаетъ пѣсня японца и романъ китайца, то не потому, что я не понимаю этихъ произведеній, а потому, что я знаю и приученъ къ предметамъ искусства болѣе высокимъ, а никакъ не потому, что это искусство выше меня. Великіе предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всѣмъ. Исторія Іосифа, переведенная на китайскій языкъ, трогаетъ китайцевъ. Исторія Сакіа Муни трогаетъ насъ. Такія же есть зданія, картины, статуи, музыка. И потому если искусство не трогаетъ, то нельзя говорить, что это происходитъ отъ не-

пониманія зрителемъ и слушателемъ, а можно и должно заключить изъ этого только то, что это или дурное искусство, или вовсе не искусство.

Искусство тѣмъ-то и отличается отъ разсудочной дѣятельности, требующей подготовленія и извѣстной послѣдовательности знаній (такъ что нельзя учить тригонометріи человѣка, не знающаго геометріи), что искусство дѣйствуетъ на людей независимо отъ ихъ степени развитія и образованія, что прелесть картины, звуковъ, образовъ заражаетъ всякаго человѣка, на какой бы онъ ни находился степени развитія.

Дѣло искусства состоитъ именно въ томъ, чтобы дѣлать понятнымъ и доступнымъ то, что могло быть непонятно и недоступно въ видѣ разсужденій. Обыкновенно, получая истинно художественное впечатлѣніе, получающему кажется, что онъ это зналъ и прежде, но только не умѣлъ высказать.

И такимъ было всегда хорошее, высшее искусство: Иліада, Одиссея, исторія Іакова, Исаака, Іосифа, и пророки еврейскіе, и псалмы, и евангельскія притчи, и исторія Сакіа Муни и гимны Ведовъ передаютъ очень высокія чувства и, несмотря на то, вполне понятны намъ теперь, образованнымъ и необразованнымъ, и были понятны тогдашнимъ, еще менѣе, чѣмъ нашъ рабочій народъ, образованнымъ людямъ. Говорятъ о непонятности. Но если искусство есть передача чувствъ, вытекающихъ изъ религіознаго сознанія людей, то какъ же можетъ быть непонятно чувство, основанное на религіи, т.-е. на отношеніи человѣка къ Богу? Такое искусство должно быть и дѣйствительно было всегда всѣмъ понятно, потому что отношеніе всякаго человѣка къ Богу одно и то же. И потому и храмы, и изображенія, и пѣніе въ нихъ всегда всѣмъ были понятны. Помѣха пониманія высшихъ, лучшихъ чувствъ, какъ это и сказано въ Евангеліи, никакъ не въ недостаткѣ развитія и ученія, а, напротивъ, въ ложномъ развитіи и ложномъ ученіи. Непонятно дѣйствительно можетъ быть хорошее и высокое художественное произведеніе, но только не простымъ, не извращеннымъ рабо-

чимъ людямъ народа (этимъ понятно все самое высшее), но настоящее художественное произведеніе можетъ быть и часто бываетъ непонятно многоученымъ, извращеннымъ, лишеннымъ религіи людямъ, какъ это постоянно происходитъ въ нашемъ обществѣ, гдѣ высшія религіозныя чувства прямо непонятны людямъ. Я знаю, напримѣръ людей, считающихъ себя самыми утонченными, которые говорятъ, что не понимаютъ поэзіи любви къ ближнему и самоотверженія, не понимаютъ поэзіи цѣломудрія.

Такъ что непонятно можетъ быть хорошее, большое, всемірное, религіозное искусство только маленькому кружку извращенныхъ людей, а никакъ не наоборотъ.

Не можетъ быть непонятно большимъ массамъ искусство только потому, что оно очень хорошо, какъ это любятъ говорить художники нашего времени. Скорѣе надо предположить, что большимъ массамъ непонятно искусство только потому, что искусство это очень плохое или даже и вовсе не искусство. Такъ что столь любимые, наивно принимаемые культурною толпой доводы о томъ, что для того, чтобы почувствовать искусство, надо понимать его (что въ сущности значить только приучиться къ нему), есть самое вѣрное указаніе на то, что то, что предлагается понимать такимъ образомъ, есть или очень плохое, исключительное искусство, или вовсе не искусство.

Говорятъ: произведенія искусства не нравятся народу, потому что онъ неспособенъ понимать его. Но если произведенія искусства имѣютъ цѣлью зараженіе людей тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ художникъ, то какъ же говорить о непониманіи?

Человѣкъ изъ народа прочелъ книгу, посмотрѣлъ картину, прослушалъ драму или симфонію и не получилъ никакихъ чувствъ. Ему говорятъ, что это оттого, что онъ не умѣетъ понимать. Человѣку обѣщаютъ показать извѣстное зрѣлище,—онъ входитъ и ничего не видитъ. Ему говорятъ, что это потому, что у него не приготовлено къ этому зрѣлищу зрѣніе. Но вѣдь человѣкъ знаетъ, что онъ все прекрасно видитъ. Если же онъ не видитъ того, что ему обѣщали показать, то онъ заключаетъ только то

(что и совершенно справедливо), что люди, взявшіеся показать ему зрѣлище, не исполнили того, за что взялись. Точно такъ же и совершенно справедливо заключаетъ человѣкъ изъ народа о произведеніяхъ искусства нашего, не вызывающихъ въ немъ никакого чувства. И потому говорить, что человѣкъ не трогается моимъ искусствомъ, потому что онъ еще глупъ, что очень и самонадѣнно и вмѣстѣ дерзко, значить извращать роли и сваливать съ больной головы на здоровую.

Вольтеръ говорилъ, что *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux* ¹⁾; еще съ большимъ правомъ можно сказать про искусство, что *tous les genres sont bons, hors celui qu'on ne comprend pas* или *qui ne produit pas son effet* ²⁾, потому что какое же можетъ быть достоинство въ предметѣ, который не дѣлаетъ того, на что онъ предназначенъ?

Главное же то, что какъ только допустить, что искусство можетъ быть искусствомъ, будучи непонятнымъ какому-либо душевно здоровымъ людямъ, такъ нѣтъ никакой причины какому бы то ни было кружку извращенныхъ людей не сочинять произведенія, щекощущія ихъ извращенныя чувства и непонятныя никому, кромѣ ихъ самихъ, называя эти произведенія искусствомъ, что собственно и дѣлается теперь такъ называемыми декадентами.

Ходъ, по которому шло искусство, подобенъ накладыванію на кругъ большого діаметра круговъ все меньшаго и меньшаго діаметра: такъ что образуется конусъ, вершина котораго уже перестаетъ быть кругомъ. Это самое и сдѣлалось съ искусствомъ нашего времени.

ХІ.

Становясь все бѣднѣе и бѣднѣе содержаніемъ и все непонятнѣе и непонятнѣе по формѣ, оно въ послѣднихъ своихъ про-

¹⁾ Что всѣ роды искусства хороши, кромѣ того, которое скучно.

²⁾ Что всѣ роды искусства хороши, кромѣ того, которое непонятно или не производитъ дѣйствія.

явленіяхъ утратило даже всѣ свойства искусства и замѣнилось подобіями искусства.

Мало того, что, вслѣдствіе своего отдѣленія отъ всенароднаго, искусство высшихъ классовъ стало бѣдно содержаніемъ и дурно въ формѣ, т.-е. все болѣе и болѣе непонятно, — искусство высшихъ классовъ съ теченіемъ времени перестало даже и быть искусствомъ и стало замѣняться поддѣлкой подъ искусство.

Произошло это по слѣдующимъ причинамъ. Искусство всенародное возникаетъ только тогда, когда какой-либо человѣкъ изъ народа, испытывъ сильное чувство, имѣетъ потребность передать его людямъ. Искусство же богатыхъ классовъ возникаетъ не потому, что въ этомъ потребность художника, а преимущественно потому, что люди высшихъ классовъ требуютъ развлеченій, за которыя хорошо вознаграждаютъ. Люди богатыхъ классовъ требуютъ отъ искусства передачи чувствъ, пріятныхъ имъ, и художники стараются удовлетворять этимъ требованіямъ. Но удовлетворять этимъ требованіямъ очень трудно, такъ какъ люди богатыхъ классовъ, проводя свою жизнь въ праздности и роскоши, требуютъ непрерывающихся развлеченій искусствомъ; производить же искусство, хотя бы и самаго низшаго разбора, нельзя по произволу, — надо, чтобы оно само родилось въ художникѣ. И потому художники, для того чтобы удовлетворить требованіямъ людей высшихъ классовъ, должны были выработать такіе приемы, посредствомъ которыхъ они могли бы производить предметы, подобные искусству. И приемы эти выработались.

Приемы эти слѣдующіе: 1) заимствованіе, 2) подражательность, 3) поразительность и 4) занимательность. Первый приемъ состоитъ въ томъ, чтобы заимствовать изъ прежнихъ произведеній искусства или цѣлые сюжеты, или только отдѣльныя черты прежнихъ, всѣмъ извѣстныхъ поэтическихъ произведеній и такъ передѣлывать ихъ, чтобы они съ нѣкоторыми добавленіями представляли нѣчто новое.

Такія произведенія, вызывая въ людяхъ извѣстнаго круга воспоминанія о художественныхъ чувствахъ, испытанныхъ прежде, производятъ впечатлѣнїе, подобное искусству, и сходятъ между людьми, ищущими наслажденія отъ искусства, за такое, если при этомъ соблюдены еще и другія нужныя условія. Сюжеты, заимствованные изъ прежнихъ художественныхъ произведеній, называются обыкновенно поэтическими сюжетами. Предметы же и лица, заимствованные изъ прежнихъ художественныхъ произведеній, называются поэтическими предметами. Такъ считаются въ нашемъ кругу всякаго рода легенды, саги, старинныя преданія поэтическими сюжетами. Поэтическими же лицами и предметами считаются дѣвы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всѣхъ видахъ, лунный свѣтъ, грозы, горы, море, пропасти, цвѣты, длинные волосы, львы, ягненокъ, голубь, соловей; поэтическими вообще считаются всѣ тѣ предметы, которые чаще другихъ употреблялись прежними художниками для своихъ произведеній.

Лѣтъ сорокъ тому назадъ не умная, но очень цивилизованная, *avant beaucoup d'esquis* дама (она уже умерла теперь) позвала меня, чтобы прослужать сочиненный ею романъ. Въ романѣ этомъ дѣло начиналось съ того, что героиня въ поэтическомъ лѣсу, у воды, въ поэтической бѣлой одеждѣ, съ поэтическими распущенными волосами читала стихи. Дѣло происходило въ Россіи, и вдругъ изъ-за кустовъ появился герой въ шляпѣ съ перомъ *à la Guillaume Tell* (такъ и было написано) и съ двумя сопутствующими ему поэтическими бѣлыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично. Но все было бы хорошо, если бы герою не надо было говорить; но какъ только господинъ въ шляпѣ *à la Guillaume Tell* началъ разговаривать съ дѣвицей въ бѣломъ платьѣ, такъ явно стало, что автору сказать нечего, а что онъ тронуть поэтическими воспоминаніями прежнихъ произведеній и думаетъ, что, перебирая эти воспоминанія, онъ можетъ произвести художественное впечатлѣнїе. Но художественное впечатлѣнїе, т.-е. зараженіе, по-

лучается только тогда, когда авторъ самъ по-своему испыталъ какое-либо чувство и передаетъ его, а не тогда, когда онъ передаетъ чужое, переданное ему чувство. Этого рода поэзія отъ поэзіи не можетъ заражать людей, а только даетъ подобіе произведенія искусства, и то только для людей съ извращеннымъ эстетическимъ вкусомъ. Дама эта была очень глупа и неталантлива, и потому видно было сразу, въ чемъ было дѣло; но когда за такія заимствованія берутся люди начитанные и талантливые, да еще выработавшіе технику своего искусства, то выходятъ тѣ заимствованія изъ греческаго, древняго, христіанскаго и міеологическаго міра, которыхъ такъ много развелось и въ особенности теперь такъ много продолжаетъ появляться и которыя принимаются публикой за произведенія искусства, если эти заимствованія хорошо обдѣланы техникой того искусства, въ которомъ они сдѣланы.

Характернымъ образцомъ такого рода поддѣлокъ подъ искусство въ области поэзіи можетъ служить пьеса Ростана *Princesse Loiraine*, Принцесса Грѣза, въ которой нѣтъ искры искусства, но которая кажется многимъ и, вѣроятно, ея автору очень поэтичною.

Второй пріемъ, дающій подобіе искусства,—это то, что я называлъ подражательностью. Сущность этого пріема состоитъ въ томъ, чтобы передавать подробности, сопутствующія тому, что описывается или изображается. Въ словесномъ искусствѣ пріемъ этотъ состоитъ въ томъ, чтобы описывать до малѣйшихъ подробностей внѣшній видъ, лица, одежды, жесты, звуки, помѣщенія дѣйствующихъ лицъ со всѣми случайностями, которыя встрѣчаются въ жизни. Такъ, въ романахъ, повѣстяхъ при каждой рѣчи дѣйствующаго лица описывается, какимъ голосомъ онъ это сказалъ, что при этомъ сдѣлалъ. И рѣчи самыя передаются не такъ, чтобы онѣ имѣли наибольшій смыслъ, но такъ, какъ онѣ бываютъ нескладны въ жизни, съ перерывами и недомолвками. Въ драматическомъ искусствѣ пріемъ этотъ состоитъ въ томъ, чтобы, вромѣ подражательности рѣчи, вся обстановка,

всѣ дѣйствія лицъ были точно такія же, какъ въ настоящей жизни. Въ живописи и ваянїи прїемъ этотъ сводитъ живопись къ фотографіи и уничтожаетъ разницу между фотографіей и живописью. Какъ ни казалось бы странно это, прїемъ этотъ употребляется и въ музыкѣ: музыка старается подражать не только ритмомъ, но и самими звуками, тѣми звуками, которые въ жизни сопутствуютъ тому, что она хочетъ изображать.

Третій прїемъ—это воздѣйствіе на внѣшнія чувства, воздѣйствіе часто совершенно физическое,—то, что называется поразительностью, эффектносью. Эффекты эти во всѣхъ искусствахъ состоятъ преимущественно въ контрастахъ: въ сопоставленіи ужаснаго и нѣжнаго, прекраснаго и безобразнаго, громкаго и тихаго, темнаго и свѣтлаго, самаго обыкновеннаго и самаго необычайнаго. Въ словесномъ искусствѣ, кромѣ эффектовъ, контрастовъ, есть еще эффекты, состоящіе въ описаніи или изображеніи того, что никогда не описывалось и не изображалось, преимущественно въ описаніи и изображеніи подробностей, вызывающихъ половую похоть, или подробностей страданій и смерти, вызывающихъ чувство ужаса,—такъ, напримѣръ, чтобы при описаніи убійства было протокольное описаніе разрывовъ тканей, опухолей, запаха, количества и вида крови. То же самое и въ живописи: кромѣ контрастовъ всякаго рода, входитъ въ употребленіе въ живописи еще контрастъ, состоящій въ тщательной отдѣлкѣ одного предмета и небрежности всего остального. Главный же и употребительный въ живописи эффектъ—это эффектъ свѣта и изображенія ужаснаго. Въ драмѣ самые обыкновенные эффекты—кромѣ контрастовъ—это бури, громы, лунный свѣтъ, дѣйствія на морѣ или при морѣ и перемѣна костюмовъ, обнаженіе женскаго тѣла, сумасшествіе, убійства и вообще смерти, при которыхъ умирающіе съ подробностью передаютъ всѣ фазисы агоніи. Въ музыкѣ самые употребительные эффекты—это то, чтобы съ самыхъ слабыхъ и одинаковыхъ звуковъ начиналось crescendo и усложненіе, доходящее до самыхъ сильныхъ и сложныхъ звуковъ всего оркестра, или чтобы одни и тѣ же

звуки повторялись *agreggio* во всѣхъ октавахъ разными инструментами, или то, чтобы гармонія, темпъ и ритмъ были совершенно не тѣ, которые естественно вытекаютъ изъ хода музыкальной мысли, а поражали бы своею неожиданностью. Кромѣ того, эффекты въ музыкѣ самые обыкновенные производятся чисто-физическимъ способомъ, силой звуковъ, въ особенности въ оркестрѣ.

Таковы нѣкоторые изъ употребительнѣйшихъ эффектовъ во всѣхъ искусствахъ, но, кромѣ того, есть еще одинъ и общій всѣмъ искусствамъ: это—изображеніе однимъ искусствомъ того, что свойственно изображать другому, такъ чтобы музыка „описывала“, какъ это дѣлаетъ вся програмная музыка, и Вагнеровская, и его послѣдователей, а живопись, драма и поэзія „производили бы настроеніе“, какъ это дѣлаетъ все декадентское искусство.

Четвертый приѣмъ—это занимательность, т.-е. умственный интересъ, присоединяемый къ произведенію искусства. Занимательность можетъ заключаться въ запутанной завязкѣ (*plot*)—приѣмъ, который недавно еще очень употреблялся въ англійскихъ романахъ и во французскихъ комедіяхъ и драмахъ, но теперь сталъ выходить изъ моды и замѣнился документальностью, т.-е. обстоятельнымъ описаніемъ какого-либо или историческаго періода, или отдѣльной отрасли современной жизни. Такъ, напримѣръ, занимательность состоитъ въ томъ, что въ романѣ описывается египетская или римская жизнь, или жизнь рудокоповъ или приказчиковъ большого магазина, и читатель заинтересованъ и этотъ интересъ принимаетъ за художественное впечатлѣніе. Занимательность можетъ заключаться также въ самыхъ приѣмахъ выраженія. И этого рода занимательность стала теперь очень употребительна. Какъ стихи и прозу, такъ и картины, и драмы, и музыкальныя пьесы пишутъ такъ, что ихъ надо угадывать какъ ребусы, и этотъ процессъ угадыванія тоже доставляетъ удовольствіе и даетъ подобіе впечатлѣнія, получаемого отъ искусства.

Очень часто говорятъ, что произведеніе искусства очень хорошо, потому что оно поэтично или реально, или эффектно, или интересно, тогда какъ ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое не только не можетъ быть мѣриломъ достоинства искусства, но не имѣетъ ничего общаго съ нимъ.

Поэтично — значитъ заимствовано. Всякое же заимствование есть только наведеніе читателей, зрителей, слушателей на нѣкоторое смутное воспоминаніе о тѣхъ художественныхъ впечатлѣніяхъ, которыя они получали отъ прежнихъ произведеній искусства, а не зараженіе тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ самъ художникъ. Произведеніе, основанное на заимствованіи, какъ, напримѣръ, Фаустъ Гёте, можетъ быть очень хорошо обдѣлано, исполнено ума и всякихъ красотъ, но оно не можетъ произвести настоящаго художественнаго впечатлѣнія, потому что лишено главнаго свойства произведенія искусства — цѣльности, органичности, того, чтобы форма и содержаніе составляли одно неразрывное цѣлое, выражающее чувство, которое испыталъ художникъ. Въ заимствованіи художникъ передаетъ только то чувство, которое ему было передано произведеніемъ прежняго искусства, и потому всякое заимствование цѣлыхъ сюжетовъ или различныхъ сценъ, положеній, описаній есть только отраженіе искусства, подобіе его, а не искусство. И потому сказать про такое произведеніе, что оно хорошо, потому что поэтично, т.-е. похоже на произведеніе искусства, все равно, что сказать про монету, что она хорошая, потому что похожа на настоящую. Такъ же мало подражательность реализму, какъ это думаютъ многіе, можетъ быть мѣриломъ достоинства искусства. Подражательность не можетъ быть мѣриломъ достоинства искусства, потому что если главное свойство искусства есть зараженіе другихъ тѣмъ чувствомъ, которое испытываетъ художникъ, то зараженіе чувствомъ не только не совпадаетъ съ описаніемъ подробностей передаваемого, но большею частью нарушается излишкомъ подробностей. Вниманіе воспринимающаго художественныя впечатлѣнія развлекается всѣми этими хорошо под-

мѣченными подробностями, и изъ за-нихъ не передается, если оно и есть, чувство автора.

Цѣнить произведеніе искусства по степени его реалистичности, правдивости переданныхъ подробностей такъ же странно, какъ судить о питательности пищи по внѣшнему виду ея. Когда мы реалистичностью опредѣляемъ цѣнность произведенія, мы этимъ показываемъ только то, что говоримъ не о произведеніи искусства, а о поддѣлкѣ подъ него.

Третій приемъ поддѣлки подъ искусство, поразительность или эффектность, точно такъ же какъ и первые два, не совпадаетъ съ понятіемъ настоящаго искусства, потому что въ поразительности, въ эффектѣ новизны, неожиданности контраста, въ ужасности нѣтъ передаваемого чувства, а есть только воздѣйствіе на нервы. Если живописецъ прекрасно напишетъ рану съ кровью, видъ этой раны поразитъ меня, но тутъ не будетъ искусства. Протянутая одна нота на могучемъ органѣ произведетъ поразительное впечатлѣніе, часто вызоветъ даже слезы, но тутъ нѣтъ музыки, потому что не передается никакое чувство. А между тѣмъ такого рода фізіологическіе эффекты постоянно принимаются людьми нашего круга за искусство не только въ музыкѣ, но въ поэзій, живописи и драмѣ. Говорятъ: теперешнее искусство стало утончено. Напротивъ, оно стало, благодаря погонѣ за эффектностью, чрезвычайно грубо. Представляется, положимъ, новая, обоедшая всѣ театры Европы пьеса Ганнеле, въ которой авторъ хочетъ передать публикѣ состраданіе къ замученной дѣвочкѣ. Для того, чтобы вызвать это чувство въ зрителяхъ посредствомъ искусства, автору надо бы заставить одно изъ своихъ лицъ такъ выразить это состраданіе, чтобы оно заразило всѣхъ, или описать вѣрно ощущенія дѣвочки. Но онъ не умѣетъ или не хочетъ этого сдѣлать, а избираетъ другой, болѣе сложный для декораторовъ, но болѣе легкій для художниковъ способъ: онъ заставляетъ дѣвочку умирать на сценѣ, и притомъ, чтобы усилить фізіологическое воздѣйствіе на публику, тушить освѣщеніе въ театрѣ, оставляя публику

во мракѣ, и при звукахъ жалобной музыки показываетъ, какъ эту дѣвочку пьяный отецъ гонить, бить. Дѣвочка корчится, пищитъ, стонетъ, падаетъ. Являются ангелы и уносятъ ее. И публика, испытывая при этомъ нѣкоторое волненіе, вполне увѣрена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но въ волненіи этомъ нѣтъ ничего эстетическаго, потому что нѣтъ зараженія однимъ человѣкомъ другого, а есть только смѣшанное чувство страданія за другого и радости за себя, что я не страдаю,—подобное тому, которое мы испытываемъ при видѣ казни или которое римляне испытывали въ своихъ циркахъ.

Подмѣна эстетическаго чувства эффектностью особенно замѣтна въ музыкальномъ искусствѣ, — томъ искусствѣ, которое по своему свойству имѣетъ непосредственно физиологическое воздѣйствіе на нервы. Въмѣсто того чтобы передавать въ мелодіи испытанныя авторомъ чувства, новый музыкантъ накопляетъ, переплетаетъ звуки и, то усиливая, то ослабляя ихъ, производитъ на публику физиологическое дѣйствіе, такое, которое можно измѣрить существующимъ для этого аппаратомъ *). И публика это физиологическое воздѣйствіе принимаетъ за дѣйствіе искусства.

Что касается четвертаго приѣма—занимательности, то приѣмъ этотъ, хотя и болѣе другихъ чуждъ искусству, чаще всего смѣшивается съ нимъ. Не говоря объ умышленномъ скрываніи авторомъ въ романахъ и повѣстяхъ того, о чемъ долженъ догадываться читатель, очень часто приходится слышать про картину, про музыкальное произведеніе, что оно интересно. Что же значить интересно? Интересное произведеніе искусства значить или то, что произведеніе вызываетъ въ насъ неудовлетворенное любопытство, или то, что, воспринимая произведеніе искусства, мы приобретаемъ новыя для насъ свѣдѣнія, или то, что произведеніе не вполне понятно, и мы понемногу и съ уси-

*) Существуетъ аппаратъ, посредствомъ котораго очень чувствительная стрѣлка, приведенная въ зависимость напряженія мускула руки, показываетъ физиологическое дѣйствіе музыки на нервы и мускулы.

ліємъ добираемся до его разъясненія и въ этомъ угадываніи его смысла находимъ извѣстное удовольствіе. Ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ занимательность не имѣетъ ничего общаго съ художественнымъ впечатлѣніемъ. Искусство имѣетъ цѣлью заражать людей тѣмъ чувствомъ, которое испытываетъ художникъ. Умственное же усиліе, которое нужно дѣлать зрителю, слушателю, читателю для удовлетворенія возбужденнаго любопытства или для усвоенія новыхъ приобретаемыхъ въ произведеніи свѣдѣній или усвоенія смысла произведенія, поглощая вниманіе читателя, зрителя, слушателя, мѣшаетъ зараженію. А потому занимательность произведенія не только не имѣетъ ничего общаго съ достоинствомъ произведенія искусства, но скорѣе препятствуетъ, чѣмъ содѣйствуетъ художественному впечатлѣнію.

И поэтичность, и подражательность, и поразительность, и занимательность могутъ встрѣчаться въ произведеніи искусства, но не могутъ замѣнить главнаго свойства искусства—чувства, испытаннаго художникомъ. Въ послѣднее же время въ искусствѣ высшихъ классовъ большинство предметовъ, выдаваемыхъ за предметы искусства, суть именно такіе предметы, только подобные искусству, но не имѣющіе въ основѣ главнаго свойства искусства—чувства, испытаннаго художникомъ.

Для того, чтобы человѣкъ могъ произвести истинный предметъ искусства, нужно много условій. Нужно, чтобы человѣкъ этотъ стоялъ на уровнѣ высшаго для своего времени міросозерпанія, чтобы онъ пережилъ чувство и имѣлъ желаніе и возможность передать его и при этомъ еще имѣлъ талантливость къ какому-либо роду искусствъ. Всѣ эти условія, нужны для произведенія истиннаго искусства, очень рѣдко соединяются. Для того же, чтобы производить съ помощью выработавшихся приемовъ: заимствованія, подражательности, эффектности и занимательности, подобія искусства, которые въ нашемъ обществѣ хорошо вознаграждаются, нужно только имѣть талантъ въ какой-нибудь области искусства, что встрѣчается очень

часто. Талантомъ я называю способность: въ словесномъ искусствѣ — легко выражать свои мысли и впечатлѣнія и подмѣчать и запоминать характерныя подробности; въ пластическомъ искусствѣ — способность различать, запоминать и передавать линіи, формы, краски; въ музыкальномъ — способность отличать интервалы, запоминать и передавать послѣдовательность звуковъ. Какъ только въ наше время человѣкъ имѣетъ такой талантъ, такъ, научившись техники и приѣмамъ поддѣлки своего искусства, онъ можетъ, если у него атрофировано эстетическое чувство, которое сдѣлало бы ему, противными его произведенія, и если у него есть терпѣніе, уже не переставая до конца дней своихъ сочинять произведенія, считающіяся въ нашемъ обществѣ искусствомъ.

Для производства такихъ поддѣлокъ существуютъ въ каждомъ родѣ искусства свои опредѣленные правила, или рецепты, такъ что талантливый человѣкъ, усвоивъ ихъ, можетъ уже à froid, холоднымъ способомъ, безъ малѣйшаго чувства, производить такіе предметы. Для того, чтобы писать стихотворенія, талантливому къ словесности человѣку только нужно приучить себя къ тому, чтобы умѣть на мѣсто cadaго, одного настоящего, нужнаго слова употреблять, смотря по требованію рѣмы или размѣра, еще десять приблизительно то же означающихъ словъ, и приучиться потомъ всякую фразу, которая, для того чтобы быть ясной, имѣетъ только одно свойственное ей размѣщеніе словъ, умѣть сказать, при всѣхъ возможныхъ перемѣщеніяхъ словъ, такъ, чтобы было похоже на нѣкоторый смыслъ; приучиться еще, руководясь попадающимися для рѣмы словами, придумывать къ этимъ словамъ подобія мыслей, чувствъ или картинъ, и тогда такой человѣкъ можетъ уже не переставая изготавлять стихотворенія, смотря по надобности: короткія или длинныя, религіозныя, любовныя или гражданскія.

Если же талантливый къ словесному искусству человѣкъ хочетъ писать повѣсти и романы, то ему надо только выработать въ себѣ слогъ, т.-е. выучиться описывать все, что онъ уви-

дѣть, и пріучиться запоминать или записывать подробности. Когда же онъ овладѣлъ этимъ, то онъ можетъ уже не переставая писать романы или повѣсти, смотря по желанію или требованію: историческіе, натуралистическіе, соціальные, эротическіе, психологическіе или даже религіозные, на которые начинаютъ появляться требованія и мода. Сюжеты онъ можетъ брать изъ чтенія или изъ пережитыхъ событій, характеры же дѣйствующихъ лицъ можетъ списывать со своихъ знакомыхъ.

И такіе романы и повѣсти, если только они будутъ уснащены хорошо подмѣченными и записанными подробностями, лучше всего эротическими, будутъ считаться произведеніями искусства, хотя бы въ нихъ не было и искры чувства.

Для произведенія искусства въ драматической формѣ талантливому человѣку, кромѣ всего того, что нужно для романа и повѣсти, нужно еще выучиться вкладывать въ уста своихъ дѣйствующихъ лицъ какъ можно больше мѣткихъ, остроумныхъ словъ, пользоваться театральными эффектами и умѣть такъ переплетать дѣйствія лицъ, чтобы на сценѣ не было ни одного длиннаго разговора, а было бы какъ можно больше суеты и движенія. Если писатель умѣетъ это дѣлать, то можетъ писать не переставая драматическія произведенія одно за другимъ, избирая сюжеты изъ уголовной хроники или изъ послѣдняго занимающаго общество вопроса, въ родѣ гипнотизма, наслѣдственности и т. п., или изъ самой древней и даже фантастической области.

Талантливому человѣку въ области живописи или скульптуры еще легче производить предметы подобные искусству. Для этого ему нужно только выучиться рисовать, писать красками, лѣпить, въ особенности голыя тѣла. Выучившись же этому, онъ можетъ не переставая писать одну картину и лѣпить одну статую за другой, смотря по наклонностямъ, избирая сюжеты или мнѳологическіе, или религіозные, или фантастическіе и символическіе, или изображая то, о чемъ пишутъ въ газетахъ: коронацію, стачку, турецко-греческую войну, бѣдствія голода,

или, что самое обыкновенное, изображая все, что кажется красиво: отъ голой женщины до мѣдныхъ тазовъ.

Для произведенія музыкальнаго искусства талантливому человеку еще менѣе нужно того, что составляетъ сущность искусства, т.-е. чувства, которое заражало бы другихъ; но зато больше, чѣмъ для всякаго другого искусства, кромѣ развѣ танцевальнаго, нужно физическаго, гимнастическаго труда. Для музыкальнаго произведенія искусства нужно прежде всего выучиться такъ же быстро двигать пальцами на какомъ-нибудь инструментѣ, какъ быстро двигаютъ тѣ, которые дошли въ этомъ до высшей степени совершенства; потомъ надо узнать, какъ писали въ старину многоголосную музыку, что называется научиться контрапункту, фугѣ; потомъ выучиться оркестровать, т.-е. какъ пользоваться эффектами инструментовъ. Выучившись же всему этому, музыкантъ уже можетъ не переставая писать одно произведение за другимъ: либо програмную музыку, либо оперы и романсы, придумывая звуки, болѣе или менѣе соотвѣтствующіе словамъ; либо камерную музыку, т.-е. брать чужія темы и перерабатывать ихъ контрапунктомъ и фугой въ опредѣленныхъ формахъ; либо, самое обыкновенное, фантастическую музыку, т.-е. брать случайно подвертывающіяся подъ руку сочетанія звуковъ и нагромождать на эти случайно подвернувшіеся звуки всякаго рода усложненія и украшенія.

Такъ во всѣхъ областяхъ искусства производится по готовому, выработанному рецепту поддѣлки подъ искусство, которыя публика нашихъ высшихъ классовъ принимаетъ за настоящее искусство.

И вотъ эта-то подмѣна произведений искусства поддѣлками подъ него и была третьимъ и важнѣйшимъ послѣдствіемъ отдѣленія искусства высшихъ классовъ отъ всенароднаго.

XII.

Производству въ нашемъ обществѣ предметовъ поддѣльнаго искусства содѣйствуютъ три условія. Условія эти: 1) значи-

тельное вознаграждение художниковъ за ихъ произведенія и потому установившаяся профессиональность художниковъ, 2) художественная критика и 3) художественныя шеолы.

Пока искусство не раздвоилось, а цѣнилось и поощрялось одно искусство религиозное, безразличное же искусство не поощрялось, до тѣхъ поръ вовсе не было поддѣлокъ подъ искусство; если же онѣ были, то, будучи обсуживаемы всѣмъ народомъ, онѣ тотчасъ же отпадали. Но какъ только совершилось это раздѣленіе и людьми богатыхъ классовъ было признано хорошимъ всякое искусство, если только оно доставляетъ наслажденіе, и это искусство, доставляющее наслажденіе, стало вознаграждаться больше, чѣмъ какая-либо другая общественная дѣятельность, такъ тотчасъ же большое количество людей посвятило себя этой дѣятельности, и дѣятельность эта приняла совсѣмъ другой характеръ, чѣмъ она имѣла прежде, и стала профессіей.

А какъ только искусство стало профессіей, то значительно ослабилось и отчасти уничтожилось главное и драгоцѣннѣйшее свойство искусства—его искренность.

Профессиональный художникъ живетъ своимъ искусствомъ, и поэтому ему надо не переставая выдумывать предметы своихъ произведеній, и онъ выдумываетъ ихъ. И понятно, какая разница должна быть между произведеніями искусства, когда они творились людьми, подобными пророкамъ еврейскимъ, сочинителямъ псалмовъ, Франциску Ассизскому, сочинителю Иліады и Одиссеи, всѣхъ народныхъ сказокъ, легендъ, пѣсень, не только не получавшими никакого вознагражденія за свои произведенія, но даже не связывавшими съ ними своего имени, или когда искусство производилось сначала придворными поэтами, драматургами, музыкантами, получающими за это почетъ и вознагражденіе, а потомъ присяжными художниками, живущими своимъ ремесломъ и получающими вознагражденіе отъ журналистовъ, издателей, импресариовъ, вообще посредниковъ между художниками и городской публикой—потребителями искусства.

Въ этой профессиональности первое условіе—распространеніе поддѣльнаго, фальшиваго искусства.

Второе условіе—это возникшая въ послѣднее время художественная критика, т.-е. оцѣнка искусства не всѣми, и главное не простыми людьми, а учеными, т.-е. извращенными и вмѣстѣ съ тѣмъ самоувѣренными людьми.

Одинъ мой пріятель, выражая отношеніе критиковъ къ художникамъ, полуслути опредѣлилъ его такъ: критики—это глупые, разсуждающіе объ умныхъ. Опредѣленіе это какъ ни одно-сторонне, неточно и грубо, все-таки заключаетъ долю правды и несравненно справедливѣе того, по которому критики будто бы объясняютъ художественныя произведенія.

„Критики объясняютъ“. Что же они объясняютъ?

Художникъ, если онъ настоящій художникъ, передалъ въ своемъ произведеніи другимъ людямъ то чувство, которое онъ пережилъ; что же тутъ объяснять?

Если произведеніе хорошо, какъ искусство, то, независимо отъ того, нравственно оно или безнравственно, чувство, выражаемое художникомъ, передается другимъ людямъ. Если оно передалось другимъ людямъ, то они испытываютъ его, и всѣ толкованія излишни. Если же произведеніе не заражаетъ людей, то никакія толкованія не сдѣлаютъ того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведенія художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотѣлъ сказать художникъ, онъ и сказалъ бы словами. А онъ сказалъ своимъ искусствомъ, потому что другимъ способомъ нельзя было передать то чувство, которое онъ испыталъ. Толкованіе словами произведенія искусства доказываетъ только то, что тотъ, кто толкуетъ, не способенъ заразиться искусствомъ. Такъ оно и есть, и какъ это ни кажется страннымъ, критиками всегда были люди, менѣе другихъ способные заразиться искусствомъ. Большею частью это люди бойко пишущіе, образованные, умные, но съ совершенно извращенною или съ атрофированною способностью заразиться искусствомъ. И потому эти люди всегда

своими писаніями значительно содѣйствовали и содѣйствуютъ извращенію вкуса той публики, которая читаетъ ихъ и вѣрить имъ.

Критики художественной не было, и не могло, и не можетъ быть въ обществѣ, гдѣ искусство не раздвоилось и потому оцѣнивается религіознымъ міровоззрѣніемъ всего народа. Критика художественная возникла и могла возникнуть только въ искусствѣ высшихъ классовъ, не признающихъ религіознаго сознанія своего времени.

Искусство всенародное имѣетъ опредѣленный и несомнѣнный внутренній критерій—религіозное сознаніе; искусство же высшихъ классовъ не имѣетъ его, и потому цѣнители этого искусства неизбѣжно должны держаться какого-либо внѣшняго критерія. И такимъ критеріемъ является для нихъ, какъ и высказалъ это англійскій эстетикъ, вкусъ the best nurtured men, наиболѣе образованныхъ людей, т.-е. авторитетъ людей, считающихся образованными, и не только этотъ авторитетъ, но и преданіе авторитетовъ такихъ людей. Преданіе же это весьма ошибочно и потому, что сужденія best nurtured men часто ошибочны, и потому, что сужденія, когда-то бывшія справедливыми, со временемъ перестаютъ быть таковыми. Критики же, не имѣя основаній для сужденій, не переставая повторяютъ ихъ. Считались когда-то древніе трагики хорошими, и критика считаетъ ихъ таковыми. Считали Данта великимъ поэтомъ, Рафаэля—великимъ живописцемъ, Баха—великимъ музыкантомъ, и критики, не имѣя мѣрила, по которому они могли бы выдѣлить хорошее искусство отъ плохого, не только считаютъ этихъ художниковъ великими, но и *все* произведенія этихъ художниковъ также считаютъ великими и достойными подражанія. Ничто не содѣйствовало и не содѣйствуетъ въ такой мѣрѣ извращенію искусства, какъ эти устанавливаемые критикой авторитеты. Человѣкъ производитъ какое-нибудь художественное произведеніе, какъ и всякій художникъ, выражая въ немъ своимъ особеннымъ способомъ пережитыя имъ чувства,—большинство людей

заражаются чувствомъ художника, и произведеніе его становится извѣстнымъ. И вотъ критика, обсуждая художника, начинаетъ говорить, что его произведеніе не дурно, а все-таки это не Дантъ, не Шекспиръ, не Гёте, не Бетховенъ послѣдняго періода, не Рафаэль. И молодой художникъ, слушая такіа сужденія, начинаетъ подражать тѣмъ, кого ему ставятъ въ образцы, и производить не только слабыя, но поддѣльныя, фальшивыя произведенія.

Такъ, напримѣръ, нашъ Пушкинъ пишетъ свои мелкія стихотворенія, Евгенія Онегина, Цыганъ, свои повѣсти, и это все разнаго достоинства произведенія, но все произведенія истиннаго искусства. Но вотъ онъ подъ вліяніемъ ложной критики, восхваляющей Шекспира, пишетъ Бориса Годунова, разсудочно-холодное произведеніе, и это произведеніе критики восхваляютъ и ставятъ въ образецъ, и являются подражанія подражаніямъ: Мининъ—Островскаго, Царь Борисъ—Толстого и другія. Такія подражанія подражаніямъ наполняютъ всѣ литературы самыми ничтожными, ни на что ненужными произведеніями. Главный вредъ критиковъ состоитъ въ томъ, что, будучи людьми, лишенными способности заражаться искусствомъ (а таковы всѣ критики: если бы они не были лишены этой способности, они не могли бы браться за невозможное толкованіе художественныхъ произведеній), критики обращаютъ преимущественное вниманіе и восхваляютъ разсудочныя, выдуманныя произведенія и ихъ-то выставляютъ за образцы, достойные подражанія. Вслѣдствіе этого они съ такою увѣренностью расхваливаютъ греческихъ трагиковъ, Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира, Гёте (почти всего подъ рядъ); изъ новыхъ—Зола, Ибсена; музыку послѣдняго періода Бетховена, Вагнера. Для оправданія же своихъ восхваленій этихъ разсудочныхъ, выдуманныхъ произведеній они придумываютъ цѣлыя теоріи (такова и знаменитая теорія красоты), и не только тупые, талантливые люди прямо по этимъ теоріямъ сочиняютъ свои произведенія, но часто даже настоящіе художники, насилуя себя, подчиняются этимъ теоріямъ.

Всякое ложное произведение, восхваляемое критиками, есть дверь, въ которую тотчасъ же врываются лицемеры искусства.

Только благодаря критикамъ, восхваляющимъ въ наше время грубыя, дикія и часто бессмысленныя для насъ произведенія древнихъ грековъ: Софокла, Эврипида, Эсхила, въ особенности Аристофана, или новыхъ: Данта, Тааса, Мильтона, Шекспира, въ живописи—всего Рафаэля, всего Микель-Анджело съ его нелѣпымъ „Страшнымъ судомъ“, въ музыкѣ—всего Баха и всего Бетховена съ его послѣднимъ періодомъ, стали возможны въ наше время Ибсены, Метерлины, Верлены, Малларме, Пювиш де-Шаванны, Клингеры, Бёклины, Штуки, Шнейдеры, въ музыкѣ—Вагнеры, Листы, Берліозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся та огромная масса ни на что ненужныхъ подражателей этихъ подражателей.

Лучшей иллюстраціей вреднаго вліянія критики можетъ служить отношеніе ея къ Бетховену. Среди часто по заказу писанныхъ безчисленныхъ произведеній его есть, несмотря на искусственность формы, и художественныя произведенія; но онъ становится глухъ, не можетъ слышать и начинаетъ писать уже совсѣмъ выдуманныя, недодѣланныя и потому часто бессмысленныя, непонятныя въ музыкальномъ смыслѣ произведенія. Я знаю, что музыканты могутъ довольно живо воображать звуки и почти слышать то, что они читаютъ; но воображаемые звуки никогда не могутъ замѣнить реальныхъ, и всякій композиторъ долженъ слышать свое произведение, чтобы быть въ состояніи отдѣлать его. Бетховенъ же не могъ слышать, не могъ отдѣлывать и потому пускалъ въ свѣтъ эти произведенія, представляющія художественный бредъ. Критика же, разъ признавъ его великимъ композиторомъ, съ особою радостью ухватывается именно за эти уродливыя произведенія, отыскивая въ нихъ необыкновенныя красоты. Для оправданія же своихъ восхваленій, извращая самое понятіе музыкальнаго искусства, она приписываетъ музыкальному искусству свойство изображать то, чего оно не можетъ изображать, и являются подражатели, бесчис-

ленное множество подражателей, тѣхъ уродливыхъ попытокъ художественныхъ произведеній, которыя пишетъ глухой Бетховенъ.

И вотъ является Вагнеръ, который сначала въ критическихъ статьяхъ восхваляетъ Бетховена, именно послѣдняго періода, и приводитъ эту музыку въ связь съ мистической теоріей Шопенгауера, столь же нелѣпой, какъ и сама музыка Бетховена, о томъ, что музыка есть выраженіе воли,—не отдѣльныхъ проявленій воли на разныхъ ступеняхъ объективаци, а самой сущности ея,—а потомъ уже самъ по этой теоріи пишетъ свою музыку въ связи съ еще болѣе ложной системой соединенія всѣхъ искусствъ. А за Вагнеромъ являются уже еще новые, еще болѣе удаляющіеся отъ искусства подражатели: Брамсы, Рихарды Штраусы и другіе.

Таковы послѣдствія критики. Но третье условіе извращенія искусства—школы, обучающія искусствамъ,—едва ли еще не вреднѣе.

Какъ только искусство стало искусствомъ не для всего народа, а для класса богатыхъ людей, такъ оно стало профессіей, а какъ только оно стало профессіей, такъ выработались приемы, обучающіе этой профессіи, и люди, избравшіе профессію искусства, стали обучаться этимъ приемамъ, и явились профессиональныя школы: риторическіе классы или классы словесности въ гимназіяхъ, академіи для живописи, консерваторіи для музыки, театральныя училища для драматическаго искусства.

Въ школахъ этихъ обучаютъ искусству. Но искусство есть передача другимъ людямъ особеннаго, испытаннаго художникомъ чувства. Какъ же обучать этому въ школахъ?

Никакая школа не можетъ вызвать въ человѣкѣ чувство и еще менѣе можетъ научить человѣка тому, въ чемъ состоитъ сущность искусства: проявлять чувство своимъ особеннымъ, ему одному свойственнымъ способомъ.

Одно, чему можетъ научить школа, это тому, чтобы передавать чувства, испытанныя другими художниками, такъ, какъ

ихъ передавали другіе художники. Этому самому и учать въ школахъ искусства, и обученіе это не только не содѣйствуетъ распространенію истиннаго искусства, но, напротивъ, распространяя поддѣлки подлѣ искусство, болѣе всего другого лишаетъ людей способности понимать истинное искусство.

Въ словесномъ искусствѣ людей обучаютъ тому, чтобы они умѣли, не желая ничего сказать, написать во много страницъ сочиненіе на тему, о которой они никогда не думали, и написать такъ, чтобы это было похоже на сочиненія авторовъ, признанныхъ знаменитыми. Этому учать въ гимназіяхъ.

Въ живописи главное обученіе состоитъ въ томъ, чтобы рисовать и писать съ оригиналовъ и съ натуры преимущественно голое тѣло, то самое, которое никогда не видно и почти никогда не приходится изображать человѣку, занятому настоящимъ искусствомъ, и рисовать и писать такъ, какъ рисовали и писали прежніе мастера; сочинять же картины учать, задавая такія темы, подобныя которымъ трактовались прежними признанными знаменитостями. Также и въ драматическихъ школахъ: учениковъ обучаютъ произносить монологи точно такъ, какъ ихъ произносили считающіеся знаменитыми трагики. То же самое въ музыкѣ. Вся теорія музыки есть не что иное, какъ безсвязное повтореніе тѣхъ пріемовъ, которые для сочиненія музыки употребляли признанные мастера композиціи.

Я уже приводилъ гдѣ-то глубокое изреченіе русскаго живописца Брюлова объ искусствѣ, но не могу не привести его еще разъ, потому что оно лучше всего показываетъ, чему можно и чему нельзя учить въ школахъ. Поправляя этуодъ ученика, Брюловъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ чуть тронулъ его, и плохой, мертвый этуодъ вдругъ ожилъ. „Вотъ *чуть-чуть* тронули, и все измѣнилось“, сказалъ одинъ изъ учениковъ. „Искусство начинается тамъ, гдѣ начинается *чуть-чуть*“, сказалъ Брюловъ, выразивъ этими словами самую характерную черту искусства. Замѣчаніе это вѣрно для всѣхъ искусствъ, но справедливость его особенно замѣтна на исполненіи музыки. Для того,

чтобы музыкальное исполненіе было художественно, было искусствомъ, т.-е. производило зараженіе, нужно соблюденіе трехъ главныхъ условій (кромѣ этихъ условій, есть еще много условій для музыкальнаго совершенства: нужно, чтобы переходъ отъ одного звука къ другому былъ отрывистый или слитный, чтобы звукъ равномерно усиливался или ослаблялся, чтобы онъ сочетался съ такимъ, а не другимъ звукомъ, чтобы звукъ имѣлъ тотъ, а не другой тембръ, и еще многое другое). Но возьмемъ три главныхъ условія—высоту, время и силу звука. Музыкальное исполненіе только тогда есть искусство и тогда заражаетъ, когда звукъ будетъ ни выше, ни ниже того, который долженъ быть, т.-е. будетъ взята та безконечно малая середина той ноты, которая требуется, и когда протянута будетъ эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будетъ ни сильнѣе, ни слабѣе того, что нужно. Малѣйшее отступленіе въ высотѣ звука въ ту или другую сторону, малѣйшее увеличеніе или уменьшеніе времени и малѣйшее усиленіе или ослабленіе звука противъ того, что требуется, уничтожаетъ совершенство исполненія и вслѣдствіе того заразительность произведенія. Такъ что то зараженіе искусствомъ музыки, которое, кажется, такъ просто и легко вызывается, мы получаемъ только тогда, когда исполняющій находитъ тѣ безконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всѣхъ искусствахъ: чуть-чуть свѣтлѣе, чуть-чуть темнѣе, чуть-чуть выше, ниже, правѣе, лѣвѣе—въ живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонація—въ драматическомъ искусствѣ; или сдѣлана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже, чуть-чуть не досказано, пересказано, преувеличено—въ поэзіи, и нѣтъ зараженія. Зараженіе только тогда достигается и въ той мѣрѣ, въ какой художникъ находитъ тѣ безконечно малые моменты, изъ которыхъ складывается произведеніе искусства. И научить виѣшнимъ образомъ нахожденію этихъ безконечно малыхъ моментовъ нѣтъ никакой возможности: они находятся только тогда, когда человѣкъ отдается чувству. Никакое обученіе не можетъ сдѣлать того, что-

бы пляшущій человѣкъ попадалъ въ самый тактъ музыки и поющій или скрипачъ бралъ самую безконечно малую середину ноты, и чтобы рисовальщикъ проводилъ единственную изъ всѣхъ возможныхъ нужную линію и поэтъ находилъ единственно нужное размѣщеніе единственно нужныхъ словъ. Все это находятъ только чувство. И потому школы могутъ научить тому, что нужно для того, чтобы дѣлать нѣчто похожее на искусство, но никакъ не искусству.

Обученіе школы останавливается тамъ, гдѣ начинается *чуть-чуть*, слѣдовательно тамъ, гдѣ начинается искусство.

Приученіе же людей къ тому, что похоже на искусство, отучаетъ ихъ отъ пониманія настоящаго искусства. Отъ этого-то и происходитъ то, что нѣтъ людей болѣе тупыхъ къ искусству, какъ тѣ, которые прошли профессиональныя школы искусства и сдѣлали въ нихъ наибольшіе успѣхи. Профессиональныя школы эти производятъ лицемѣріе искусства, совершенно такое же, какъ то лицемѣріе религіозное, которое производятъ школы, обучающія пасторовъ и вообще всякаго рода религіозныхъ учителей. Какъ невозможно въ школѣ выучить человѣка такъ, чтобы онъ сталъ религіознымъ учителемъ людей, такъ невозможно выучить человѣка тому, чтобы онъ сталъ художникомъ.

Такъ что художественныя школы вдвойнѣ губительны для искусства: во-первыхъ, тѣмъ, что убиваютъ способность воспроизводить настоящее искусство въ людяхъ, имѣвшихъ несчастіе попасть въ эти школы и пройти въ нихъ семи- восьми- десяти-лѣтній курсъ; во-вторыхъ, тѣмъ, что распложаютъ въ огромномъ количествѣ то поддѣльное искусство, извращающее вкусъ массъ, которымъ переполненъ нашъ міръ. Для того же, чтобы люди, рожденные художниками, могли узнать выработанные прежними художниками приемы различныхъ родовъ искусствъ, должны существовать при всѣхъ начальныхъ школахъ такіе классы рисованія и музыки-пѣнія, пройдя которые, всякій даровитый ученикъ могъ бы, пользуясь существующими и доступными всѣмъ образцами, самостоятельно совершенствоваться въ своемъ искусствѣ.

Вотъ эти-то три условія: профессиональность художниковъ, критика и школы искусства, и сдѣлали то, что большинство людей нашего времени совершенно не понимаютъ даже того, что такое искусство, и принимаютъ за искусство самыя грубыя поддѣлки подъ него.

XIII.

До какой степени люди нашего круга и времени лишились способности воспринимать настоящее искусство и привыкли принимать за искусство предметы, не имѣющіе ничего общаго съ нимъ, видно лучше всего на произведеніяхъ Рихарда Вагнера, въ послѣднее время все болѣе и болѣе цѣнимыхъ и признаваемыхъ не только нѣмцами, но и французами и англичанами за самое высшее, открывшее новые горизонты искусство.

Особенность музыки Вагнера, какъ извѣстно, состоитъ въ томъ, что музыка должна служить поэзій, выражая всѣ оттѣнки поэтическаго произведенія.

Соединеніе драмы съ музыкой, придуманное въ XV-мъ вѣкѣ въ Италіи для возстановленія воображаемой древне-греческой драмы съ музыкой, есть искусственная форма, имѣвшая и имѣющая успѣхъ только среди высшихъ классовъ, и то только тогда, когда даровитые музыканты, какъ Мопартъ, Веберъ, Россини и др., вдохновляясь драматическимъ сюжетомъ, свободно отдавались своему вдохновенію, подчиняя текстъ музыкѣ, вслѣдствіе чего въ ихъ операхъ для слушателя важна была только музыка на извѣстный текстъ, а никакъ не текстъ, который, будучи даже самымъ бессмысленнымъ, какъ, напримѣръ, въ Волшебной флейтѣ, все-таки не мѣшалъ художественному впечатлѣнію музыки.

Вагнеръ хочетъ исправить оперу тѣмъ, чтобы музыка подчинялась требованіямъ поэзій и сливалась съ нею. Но каждое искусство имѣетъ свою опредѣленную, не совпадающую, а только соприкасающуюся съ другими искусствами область, и потому если соединить въ одно цѣлое проявленія не только многихъ,

но только двухъ искусствъ, драматическаго и музыкальнаго, то требованія одного искусства не дадутъ возможности исполненія требованій другого, какъ это и происходило всегда въ обыкновенной оперѣ, гдѣ драматическое искусство подчинялось или, скорѣе, уступало мѣсто музыкальному. Но Вагнеръ хочетъ, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись во всей силѣ. Но это невозможно, потому что всякое произведеніе искусства, если оно истинное произведеніе искусства, есть выраженіе задушевныхъ чувствъ художника совершенно исключительное, ни на что другое непохожее. Таково произведеніе музыки и таково же произведеніе драматическаго искусства, если оно истинное искусство. И потому, для того, чтобы произведеніе одного искусства совпало съ произведеніемъ другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведенія искусства разныхъ областей были совершенно исключительно непохожи ни на что прежде бывшее и вмѣстѣ съ тѣмъ совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое.

А этого не можетъ быть, какъ не можетъ быть не только двухъ людей, но и двухъ листовъ на деревѣ совершенно одинаковыхъ. Еще меньше могутъ быть два произведенія разныхъ областей искусства—музыкальное и словесное—совершенно одинаковыми. Если они совпадаютъ, то или одно есть художественное произведеніе, а другое—поддѣлка, или оба—поддѣлки. Два листа живые не могутъ быть совершенно похожи другъ на друга, но могутъ быть похожи только два листа, искусственно сдѣланные. Также и произведенія искусства: они могутъ вполнѣ совпадать только тогда, когда ни то, ни другое—не искусство, а придуманное подобіе искусства.

Если поэзія и музыка могутъ соединяться болѣе или менѣе въ гимнѣ, пѣснѣ и романсѣ (но и то не такъ, чтобы музыка слѣдила за каждымъ стихомъ текста, какъ этого хочетъ Вагнеръ, а такъ, что то и другое производить одно и то же настроеніе), то это происходитъ только потому, что лирическая

поэзія и музыка имѣють отчасти одну цѣль — произвести настроеніе, и настроенія, производимыя лирическою поэзіей и музыкой, могутъ совпадать болѣе или менѣе. Но и въ этихъ соединеніяхъ всегда центръ тяжести въ одномъ изъ двухъ произведеній, такъ что только одно производитъ художественное впечатлѣніе, другое же остается незамѣченнымъ. Тѣмъ болѣе не можетъ быть такого соединенія между эпической или драматической поэзіей и музыкой.

Кромѣ того, одно изъ главныхъ условій художественнаго творчества есть полная свобода художника отъ всякаго рода предвзятыхъ требованій. Необходимость же приноровить свое музыкальное произведеніе къ произведенію поэзіи или наоборотъ есть такое предвзятое требованіе, при которомъ уничтожается всякая возможность творчества, и потому такого рода произведенія, приноровленные одно къ другому, какъ всегда были, такъ и должны быть произведеніями не искусства, а только подобія его, какъ музыка въ мелодрамахъ, подписи подъ картинами, иллюстраціи, либретто въ операхъ.

Таковы и произведенія Вагнера. И подтвержденіе этого видно въ томъ, что въ новой музыкѣ Вагнера отсутствуетъ главная черта всякаго истиннаго художественнаго произведенія — цѣльность, органичность, такая, при которой малѣйшее измѣненіе формы нарушаетъ значеніе всего произведенія. Въ настоящемъ художественномъ произведеніи — стихотвореніи, драмѣ, картинѣ, пѣснѣ, симфоніи — нельзя вынуть одинъ стихъ, одну сцену, одну фигуру, одинъ тактъ изъ своего мѣста и поставить въ другое, не нарушивъ значенія всего произведенія, точно такъ же, какъ нельзя не нарушить жизни органическаго существа, если вынуть одинъ органъ изъ своего мѣста и вставить въ другое. Но съ музыкой Вагнера послѣдняго періода, за исключеніемъ нѣкоторыхъ малозначительныхъ мѣстъ, имѣющихъ самостоятельный музыкальный смыслъ, можно дѣлать всякаго рода перемѣщенія, переставлять то, что было впереди, назадъ и наоборотъ, не измѣняя этимъ музыкальнаго смысла. Не измѣняется же при

этомъ смыслъ музыки Вагнера потому, что онъ лежитъ въ словахъ, а не въ музыкѣ.

Музыкальный текстъ оперъ Вагнера подобенъ тому, что бы сдѣлалъ стихотворецъ, какихъ теперь много, выломавшій свой языкъ такъ, что можетъ на всякую тему, на всякую риму, на всякій размѣръ написать стихи, которые будутъ похожи на стихи, имѣющіе смыслъ,—если бы такой стихотворецъ задался мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонію или сонату Бетховена, или балладу Шопена такъ, чтобы на первые одного характера такты написалъ стихи, соответствующіе, по его мнѣнію, этимъ первымъ тактамъ; потомъ на слѣдующіе такты другого характера написалъ быто же, по его мнѣнію, соответствующіе стихи безъ всякой внутренней связи съ первыми стихами и, кромѣ того, безъ римы и безъ размѣра. Такое произведеніе безъ музыки было бы совершенно подобно въ поэтическомъ смыслѣ операмъ Вагнера въ музыкальномъ смыслѣ, если ихъ слушать безъ текста.

Но Вагнеръ не только музыкантъ, онъ и поэтъ, или то и другое вмѣстѣ, и потому, для того чтобы судить о Вагнерѣ, надо знать и его текстъ,—тотъ самый текстъ, которому должна служить музыка. Главное поэтическое произведеніе Вагнера есть поэтическая обработка Нибелунговъ. Произведеніе это получило въ наше время такое огромное значеніе, имѣетъ такое вліяніе на все то, что выдается теперь за искусство, что необходимо всякому человѣку нашего времени имѣть понятіе о немъ. Я внимательно прочелъ четыре книжечки, въ которыхъ напечатано это произведеніе, и составилъ изъ него краткое извлеченіе, которое прилагаю во второмъ прибавленіи, и очень совѣтую читателю, если онъ не читалъ самаго текста, что было бы лучше всего, прочесть хоть мое изложеніе, чтобы составить себѣ понятіе объ этомъ удивительномъ произведеніи. Произведеніе это есть образецъ самой грубой, доходящей даже до смѣшного, подѣлки подъ поэзію.

Но говорить, что нельзя судить о произведеніяхъ Вагнера, не

увидавъ ихъ на сценѣ. Ныѣшнюю зимой давали въ Москвѣ второй день или второй актъ этой драмы, какъ говорили мнѣ, лучший изъ всѣхъ, и я пошелъ на это представленіе.

Когда я пришелъ, огромный театръ уже былъ полонъ сверху донизу. Тутъ былъ и цвѣтъ аристократіи, и купечества, и ученыхъ, и средней чиновничьей городской публики. Большинство держали либретто, вникая въ смыслъ его. Музыканты — нѣкоторые старые, сѣдые люди — съ партитурами въ рукахъ слѣдили за музыкой. Очевидно, исполненіе этого произведенія было нѣкотораго рода событіемъ.

Я немного опоздалъ, но мнѣ сказали, что коротенькій форшпиль, которымъ отырывается дѣйствіе, имѣетъ мало значенія и что этотъ пропускъ не важенъ. На сценѣ, среди декораціи, долженствующей изображать пещеру въ скалѣ, предъ какимъ-то предметомъ, долженствующимъ изображать кузнечное устройство, сидѣлъ наряженный въ трико и въ плащъ изъ шкуръ, въ парикъ, съ накладной бородой актеръ съ бѣлыми, слабыми не рабочими руками (по развязнымъ движеніямъ, главное по животу и отсутствію мускуловъ видно актера) и билъ молотомъ, какихъ никогда не бываетъ, по мечу, которыхъ совсѣмъ не можетъ быть, и билъ такъ, какъ никогда не бьютъ молотами, и при этомъ, странно раскрывая ротъ, пѣлъ что-то, чего нельзя было понять. Музыка разныхъ инструментовъ сопутствовала этимъ страннымъ испускаемымъ имъ звукамъ. По либретто можно было узнать, что актеръ этотъ долженъ изображать могучаго карлика, живущаго въ гротѣ и кующаго мечъ для Зигфрида, котораго онъ воспиталъ. Узнать, что это карликъ, можно было по тому, что актеръ этотъ ходилъ, все время сгибая въ коленяхъ обтянутыя трико ноги. Актеръ этотъ долго что-то, все такъ же странно отырывая ротъ, не то пѣлъ, не то кричалъ. Музыка при этомъ перебирала что-то странное, какія-то начала чего-то, которыя не продолжались и ничѣмъ не кончались. По либретто можно было узнать, что карликъ рассказывалъ самъ себя о воляхъ, которымъ овладѣлъ великанъ и которое онъ

хочетъ приобрести черезъ Зигфрида; Зигфриду же нуженъ хороший мечъ; ковкой этого меча и занять карлика. Послѣ довольно долгаго такого разговора или пѣнія съ самимъ собой въ оркестръ вдругъ раздаются другіе звуки, тоже что-то начинающееся и не кончающееся, и является другой актеръ съ рожкомъ черезъ плечо и съ человѣкомъ, бѣгающимъ на четверенькахъ и наряженнымъ въ медвѣдя, и травить этимъ медвѣдемъ кузнеца карлика, который бѣгаетъ, не разгибая въ коленныхъ обтянутыхъ трико ногъ. Этотъ другой актеръ долженъ изображать самого героя Зигфрида. Звуки, которые раздаются въ оркестръ при входѣ этого актера, должны изображать характеръ Зигфрида и называются лейтъ-мотивомъ Зигфрида. И звуки эти повторяются всякій разъ, когда появляется Зигфридъ. Такое одно определенное сочетаніе звуковъ лейтъ-мотива есть для каждаго лица. Такъ что этотъ лейтъ-мотивъ повторяется всякій разъ, какъ появляется лицо, которое онъ изображаетъ; даже при упоминаніи о какомъ-нибудь лицѣ слышится мотивъ, соответствующій этому лицу. Мало того, каждый предметъ имѣетъ свой лейтъ-мотивъ или аккордъ. Есть мотивъ кольца, мотивъ шлема, мотивъ яблока, огня, копья, меча, воды и др., и какъ только упоминается кольцо, шлемъ, яблоко, такъ и мотивъ или аккордъ шлема, яблока. Актеръ съ рожкомъ такъ же неестественно, какъ и карликъ, раскрываетъ ротъ и долго кричитъ нарастѣвъ какія-то слова, и такъ же нарастѣвъ что-то отвѣчаетъ ему Миме. Такъ зовутъ карлика. Смыслъ этого разговора, который можно узнать только по либретто, состоитъ въ томъ, что Зигфридъ былъ воспитанъ карликомъ и почему-то за это ненавидитъ карлика и все хочетъ убить его. Карликъ же сковалъ Зигфриду мечъ, но Зигфридъ недоволенъ мечомъ. Изъ десятистраничнаго (по книжкѣ либретто), съ полчаса ведущагося съ тѣми же странными раскрываніями рта нарастѣвъ разговора видно, что Зигфрида мать родила въ лѣсу, а объ отцѣ извѣстно только, что у него былъ мечъ, который разбить въ обломки котораго находятся у Миме, и что Зигфридъ не

знаетъ страха и хочетъ уйти изъ лѣса, а Миме не хочетъ отпускать его. При этомъ разговорѣ подѣ музыку нигдѣ не забыть, при упоминаніяхъ объ отцѣ, о мечѣ и пр., мотивы этихъ лицъ и предметовъ. Послѣ этихъ разговоровъ на сценѣ раздаются новые звуки бога Вотана, и является странникъ. Странникъ этотъ есть богъ Вотанъ. Тоже въ паріи, тоже въ трию, этотъ богъ Вотанъ, стоя въ глухой позѣ съ копьемъ, почему-то рассказываетъ все то, чего Миме не можетъ не знать, но что нужно рассказать зрителямъ. Рассказываетъ же онъ все это не просто, а въ видѣ загадокъ, которыя онъ велитъ себѣ загадывать, для чего-то прозакладывая свою голову за то, что онъ отгадаетъ. При этомъ, какъ только странникъ ударяетъ копьемъ о землю, изъ земли выходитъ огонь и слышатся въ оркестрѣ звуки копья и звуки огня. Разговору сопутствуетъ оркестръ, въ которомъ постоянно искусственно переплетаются мотивы лицъ и предметовъ, о которыхъ говорится. Кромѣ того, самымъ наивнымъ способомъ—музыкой—выражаются чувства: страшное—это звуки въ басу, легкомысленное—это быстрые переборы въ дисканту и т. п.

Загадки не имѣютъ никакого другого смысла, какъ тотъ, чтобы рассказать зрителямъ, кто такіе нибелунги, кто великаны, кто боги и что было прежде. Разговоръ этотъ также со странно разинутыми ртами происходитъ нараспѣвъ и продолжается по либретто на 8 страницахъ и соответственно долго на сценѣ. Послѣ этого странникъ уходитъ, приходитъ опять Зигфридъ и разговариваетъ съ Миме еще на 13 страницахъ. Мелодіи ни одной, а все время только переплетеніе лейтъ-мотивовъ лицъ и предметовъ разговора. Разговоръ идетъ о томъ, что Миме хочетъ научить Зигфрида страху, а Зигфридъ не знаетъ, что такое страхъ. Окончивъ этотъ разговоръ, Зигфридъ схватываетъ кусокъ того, что должно представлять куски меча, распиливаетъ его, кладетъ на то, что должно представлять горнъ, и свариваетъ и потомъ куетъ и поетъ: Heaho, heaho, hoho! Hoho, hoho, hoho, hoho; hoheo, haheo, haheo hoho, и конецъ I-го акта.

Вопросъ, для котораго я пришелъ въ театръ, былъ для меня рѣшенъ несомнѣнно, такъ же несомнѣнно, какъ и вопросъ о достоинствѣ повѣсти моей знакомой дамы, когда она прочла мнѣ сцену между дѣвицей съ распущенными волосами, въ бѣломъ платьѣ и героемъ съ двумя бѣлыми собаками и шляпой съ перомъ à la Guillaume Tell.

Отъ автора, который можетъ сочинять такіа, рѣзущія ножами эстетическое чувство, фальшивыя сцены, какъ тѣ, которыя я увидалъ, ждать уже ничего нельзя; смѣло можно рѣшить, что все, что напишетъ такой авторъ, будетъ дурно, потому что, очевидно, такой авторъ не знаетъ, что такое истинное художественное произведеніе. Я хотѣлъ уходить, но друзья, съ которыми я былъ, просили меня остаться, утверждая, что нельзя составить рѣшенія по одному этому акту, что лучше будетъ во второмъ,—и я остался на второй актъ.

Второй актъ—ночь. Потомъ разсвѣтаетъ. Вообще вся пьеса переполнена разсвѣтами, туманами, лунными свѣтами, мракомъ, волшебными огнями, грозами и т. п.

Сцена представляетъ лѣсъ и въ лѣсу пещера. У пещеры сидитъ третій актеръ въ трико, представляющій другого карлика. Разсвѣтаетъ. Приходить опять съ копьемъ богъ Вотанъ, опять въ видѣ странника. Опять его звуки и новые звуки, самые басовые, которые только можно произвести. Звуки эти означаютъ то, что говорить драконъ. Вотанъ будитъ дракона. Раздаются тѣ же басовые звуки все басистѣе и басистѣе. Сначала драконъ говоритъ: я хочу спать, а потомъ вытѣзаетъ изъ пещеры. Дракона представляютъ два человѣка, одѣтые въ зеленую шкуру въ родѣ чешуи, съ одной стороны махающіе хвостомъ, съ другой—открывающіе придѣланную, въ родѣ крокодиловой, пасть, изъ которой вылетаетъ огонь отъ электрической лампы. Драконъ, долженствующій быть страшнымъ и, вѣроятно, могущій показаться таковымъ пятилѣтнимъ дѣтямъ, ревущимъ басомъ произносить какія-то слова. Все это такъ глупо, балаганно, что удивляешься, какъ могутъ люди старше 7 лѣтъ серьезно

присутствовать при этомъ; но тысячи квази-образованныхъ людей сидятъ и внимательно слушаютъ, и смотрятъ, и восхищаются.

Приходитъ съ рожкомъ Зигфридъ и Миме. Въ оркестрѣ раздаются звуки, ихъ обозначающіе, и Зигфридъ и Миме разговариваютъ о томъ, знаетъ или не знаетъ Зигфридъ, что такое страхъ. Послѣ этого Миме уходитъ, и начинается сцена, которая должна быть самая поэтическая. Зигфридъ ложится въ своемъ трико въ должествующей быть красивою позѣ и то молчитъ, то разговариваетъ самъ съ собой. Онъ мечтаетъ, слушаетъ пѣніе птицъ и хочетъ подражать имъ. Для этого онъ срѣзаетъ мечомъ тростникъ и дѣлаетъ свирѣль. Разсвѣтаетъ все больше и больше, птички поютъ. Зигфридъ пробуетъ подражать птицамъ. Слышно въ оркестрѣ подражаніе птицамъ, перемѣшивающееся со звуками, соответствующими тѣмъ словамъ, которыя онъ говоритъ. Но Зигфриду не удается игра на свирѣли, и онъ играетъ на своемъ рожкѣ. Сцена эта невыносима. Музыки, т.-е. искусства, служащаго способомъ передачи настроенія, испытаннаго авторомъ, нѣтъ и помина. Есть нѣчто въ музыкальномъ смыслѣ совершенно непонятное. Въ музыкальномъ смыслѣ постоянно испытывается надежда, за которой тотчасъ же слѣдуетъ разочарованіе, какъ будто начинается музыкальная мысль, но тотчасъ же обрывается. Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала такъ кратки, такъ загромождены усложненіями гармоніи, оркестровкой, эффектами контрастовъ, такъ неясны, такъ незаконченны, при этомъ такъ отвратительна фальшь, происходящая на сценѣ, что ихъ трудно замѣтить, а ужъ не то чтобы быть зараженнымъ ими. Главное же то, что умышленность автора съ самаго начала и до конца и въ каждой нотѣ до того слышна и видна, что видишь и слышишь не Зигфрида и не птицъ, а только одного ограниченнаго, самонадѣяннаго, дурного тона и вкуса нѣмца, у котораго самыя ложныя понятія о поэзіи и который самымъ грубымъ и первобытнымъ образомъ хочетъ передать мнѣ эти свои ложныя представленія о поэзіи.

Всякій знаетъ то чувство недовѣрія и отпора, которое вызываются видимою преднамѣренностью автора. Стоитъ рассказчику сказать впередъ: приготовьтесь плакать или смѣяться, и вы навѣрно не будете плакать и смѣяться; но когда вы увидите, что авторъ не только предписываетъ умиленіе надъ тѣмъ, что не только не умилительно, но смѣшно или отвратительно, и когда вы при этомъ видите, что авторъ несомнѣнно увѣренъ въ томъ, что онъ плѣнилъ васъ,—получается тяжелое, мучительное чувство, подобное тому, которое испыталъ бы всякій, если бы старая, уродливая женщина нарядилась въ бальное платье, улыбаясь, вертѣлась бы предъ вами, увѣренная въ вашемъ сочувствіи. Впечатлѣніе это усиливалось еще тѣмъ, что вокругъ себя я видѣлъ трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни съ чѣмъ несообразную бессмыслицу, но и считала своею обязанностью восхищаться ею.

Кое-какъ досидѣлъ я еще слѣдующую сцену съ выходомъ чудовища, сопутствуемымъ его басовыми нотами, переплетающимися съ мотивомъ Зигфрида, борьбу съ чудовищемъ, всѣ эти рычанія, огни, маханіе мечомъ, но больше уже не могъ выдержать и выбѣжалъ изъ театра съ чувствомъ отвращенія, которое и теперь не могу забыть.

Слушая эту оперу, я невольно представилъ себѣ почтеннаго, умнаго, грамотнаго деревенскаго рабочаго человѣка, преимущественно изъ тѣхъ умныхъ, истинно религіозныхъ людей, которыхъ я знаю изъ народа, и воображалъ себѣ то ужасное недоумѣніе, въ которое пришелъ бы такой человѣкъ, если бы ему показали то, что я видѣлъ въ этотъ вечеръ.

Что бы онъ подумалъ, если бъ узналъ всѣ тѣ труды, которые положены на это представленіе, и видѣлъ бы ту публику, тѣхъ сильныхъ міра сего, которыхъ онъ привыкъ уважать, старыхъ, плѣшивыхъ, съ сѣдыми бородами людей, которые битыхъ шесть часовъ сидятъ молча, внимательно слушая и глядя на всѣ эти глупости. Но, не говоря о взросломъ рабочемъ человѣкѣ, трудно себѣ представить даже и ребенка старше семи

лѣтъ, который могъ бы заняться этой глупой, нескладной сказкой.

А между тѣмъ громадная публика, цвѣтъ образованныхъ людей высшихъ классовъ, высиживаетъ эти шесть часовъ безумнаго представленія и уходитъ, воображая, что, отдавъ дань этой глупости, она приобрѣла новое право на признаніе себя передовой и просвѣщенной.

Я говорю про московскую публику. Но что такое московская публика? Это одна сотая той, считающей себя самою просвѣщенной, публики, которая ставитъ себѣ въ заслугу то, что она до такой степени потеряла способность заражаться искусствомъ, что не только можетъ безъ возмущенія присутствовать при этой глупой фальши, но можетъ еще восхищаться ею.

Въ Байрейтѣ, гдѣ начались эти представленія, съжались со всѣхъ концовъ свѣта, расходуя около тысячи рублей на челоуѣка, для того чтобы видѣть это представленіе, люди, считающіе себя утонченно-образованными, и четыре дня сряду, высиживая каждый день по шести часовъ, ходили смотрѣть и слушать эту бессмыслицу и фальшь.

Но для чего же ѣздили и ѣздить теперь люди на эти представленія и почему восхищаются ими? Невольно представляется вопросъ: какъ объяснить успѣхъ произведеній Вагнера?

Успѣхъ этотъ я объясняю себѣ тѣмъ, что, благодаря тому исключительному положенію, въ которомъ онъ находился, имѣя въ распоряженіи средства короля, Вагнеръ съ большимъ умѣніемъ воспользовался всѣми, долгой практикой ложнаго искусства выработанными, средствами поддѣлки подъ искусство и составилъ образцовое поддѣльное произведеніе искусства. Я потому и взялъ за образецъ это произведеніе, что ни въ одномъ изъ всѣхъ извѣстныхъ мнѣ поддѣлокъ подъ искусство не соединены съ такимъ мастерствомъ и силой всѣ приемы, посредствомъ которыхъ поддѣлывается искусство, а именно: заимствованія, подражательность, эффектиность и занимательность.

Начиная съ сюжета, взятаго изъ древности, и кончая туман-

нами и восходами луны и солнца, Вагнеръ въ этомъ произведеніи пользуется всѣмъ тѣмъ, что считается поэтичнымъ: тутъ и спящая красавица, и русалки, и подземные огни, и гиомы, и битвы, и мечи, и любовь, и кровосмѣшеніе, и чудовище, и гніе птицъ—весь арсеналъ поэтичности употребленъ въ дѣло.

При этомъ все подражательно: подражательны и декораціи, и костюмы—все это сдѣлано такъ, какъ по всѣмъ даннымъ археологіи это должно было быть въ древности,—подражательны и самые звуки. Вагнеръ, не лишенный музыкальнаго таланта, придумалъ именно такіе звуки, которые подражаютъ ударомъ молота, шипѣнію раскаленнаго желѣза, гвѣнію птицъ и т. п.

Кромѣ того, въ произведеніи этомъ все въ высшей степени поразительно-эффектно,—поразительно и своими особенностями, и чудовищами, и волшебными огнями, и дѣйствіями, происходящими въ водѣ, и той темнотой, въ которой находятся зрители, и невидимостью оркестра, и новыми неупотреблявшимися прежде гармоническими сочетаніями.

И, сверхъ того, все занимательно. Занимательность не только въ томъ, кто кого убьетъ и кто на комъ женится, и кто чей сынъ, и что послѣ чего случится,—занимательность еще и въ отношеніи музыки къ тексту: перекатываются волны въ Рейнѣ, — какъ это выразится въ музыкѣ? является злой карликъ, — какъ выразить музыка злого карлика? какъ выразить музыка чувственность этого карлика? какъ будетъ выражено музыкой мужество, огонь, какъ — яблоки? какъ переплетается лейтъ-мотивъ говорящаго лица съ лейтъ-мотивами лицъ и предметовъ, о которыхъ онъ говоритъ? Кромѣ этого, занимательна еще музыка. Музыка эта отступаетъ отъ всѣхъ прежде принятыхъ законовъ, и въ ней появляются самыя неожиданныя и совершенно новыя модуляціи (что очень легко и исполнѣ возможно въ музыкѣ, не имѣющей внутренней закономерности). Диссонансы новыя и разрѣшаются по-новому, и это—занимательно.

Вотъ эта-то поэтичность, подражательность, паразитическая и занимательность доведены въ этихъ произведеніяхъ, благодаря и особенностямъ таланта Вагнера и тому выгодному положенію, въ которомъ онъ находился, до послѣдней степени совершенства и дѣйствуютъ на зрителя, загипнотизировывая его, въ родѣ того, какъ загипнотизировался бы человѣкъ, который въ продолженіе нѣсколькихъ часовъ слушалъ бы произносимый съ большимъ ораторскимъ искусствомъ бредъ сумасшедшаго.

Говорятъ: вы не можете судить, не видавъ произведеній Вагнера въ Байрейтѣ, въ темнотѣ, гдѣ музыки не видно, а она подъ сценой, и исполненіе доведено до высшей степени совершенства. Вотъ это-то и доказываетъ, что тутъ дѣло не въ искусствѣ, а въ гипнотизаціи. То же говорятъ спириты. Чтобы убѣдить въ истинности своихъ видѣній, обыкновенно они говорятъ: вы не можете судить, вы испытайте, поприисутствуйте на нѣсколькихъ сеансахъ, т.-е. посидите въ молчаніи въ темнотѣ нѣсколько часовъ сразу въ обществѣ полусумасшедшихъ людей и повторите это разъ десять, и вы увидите все, что мы видимъ.

Да какъ же не увидеть? Только поставьте себя въ такія условія—увидишь, что хочешь. Еще короче можно достигнуть этого, напившись вина или накурившись опиума. То же самое и при слушаніи оперъ Вагнера. Посидите въ темнотѣ въ продолженіе четырехъ дней въ сообществѣ не совсѣмъ нормальныхъ людей, подвергая свой мозгъ самому сильному на него воздѣйствію черезъ слуховые нервы самыхъ рассчитанныхъ на раздраженіе мозга звуковъ, и вы навѣрное придете въ ненормальное состояніе и придете въ восхищеніе отъ нелѣпости. Но для этого не нужно и четырехъ дней, достаточно тѣхъ пяти часовъ одного дня, во время которыхъ продолжается одно представленіе, какъ это было въ Москвѣ. Достаточно не только пяти часовъ, достаточно и одного часа для людей, не имѣющихъ яснаго представленія о томъ, чѣмъ должно быть искусство, и впередъ составившихъ себѣ мнѣніе о томъ, что то, что они увидятъ, прекрасно,

и что равнодушіе и неудовлетвореніе этимъ произведеніемъ будутъ служить доказательствомъ ихъ необразованности и отсталости.

Я наблюдалъ публику того представленія, на которомъ присутствовалъ. Люди, руководившіе всей публикой и дававшіе ей тонъ, были люди, уже впередъ загипнотизированные и вновь подпавшіе знавому гипнозу. Эти-то загипнотизированные люди, находясь въ ненормальномъ состояніи, были въ полномъ восхищеніи. Кромѣ того, всѣ художественные критики, лишенные способности заражаться искусствомъ и потому всегда особенно дорожащіе произведеніями, въ которыхъ все есть дѣло разсудка, какова опера Вагнера, тоже глубокомысленно одобряли произведение, дающее обильную пищу умствованію. А за этими двумя отдѣлами людей шла та большая, съ извращенною и отчасти атрофированною способностью заражаться искусствомъ, равнодушная къ нему городская толпа съ богачами и меценатами во главѣ, всегда, какъ плохія гончія собаки, примыкая къ тѣмъ, кто громче и рѣшительнѣе высказываетъ свое мнѣніе.

„О да, разумѣется, какая поэзія! Удивительно! Особенно птицы!“— „Да, да, я совсѣмъ побѣжденъ“, повторяютъ эти люди на разные голоса то самое, что они только что услышали отъ людей, мнѣніе которыхъ имъ кажется заслуживающимъ довѣрія.

Если и есть люди, оскорбленные безсмыслицей и фальшью, то эти люди робѣя молчатъ, какъ робѣютъ и молчатъ трезвые среди пьяныхъ.

И вотъ безсмысленное, грубое, фальшивое произведеніе, не имѣющее ничего общаго съ искусствомъ, благодаря мастерству поддѣлки подъ искусство, обходить весь міръ, стоитъ миллионы своей постановкой и все болѣе и болѣе извращаетъ вкусъ людей высшихъ классовъ и ихъ понятіе о томъ, что есть искусство.

XIV.

Я знаю, что большинство не только считающихся умными людьми, но дѣйствительно очень умные люди, способные понять

самыя трудныя разсужденія научныя, математическія, философскія, очень рѣдко могутъ понять хотя бы самую простую и очевидную истину, но такую, вслѣдствіе которой приходится допустить, что составленное ими иногда съ большими усиліями сужденіе о предметѣ, сужденіе, которымъ они гордятся, которому они поучали другихъ, на основаніи котораго они устроили всю свою жизнь,—что это сужденіе можетъ быть ложно. И потому я мало надѣюсь, чтобы доводы, которые я привожу объ извращеніи искусства и вкуса въ нашемъ обществѣ, не только были приняты, но серьезно обсуждены, но все-таки долженъ высказать до конца то, къ чему меня неизбѣжно привело мое изслѣдованіе вопроса искусства. Изслѣдованіе это привело меня къ убѣжденію въ томъ, что почти все то, что считается искусствомъ, и хорошимъ, и всѣмъ искусствомъ въ нашемъ обществѣ, не только не есть настоящее и хорошее искусство и не есть все искусство, но даже вовсе не есть искусство, а поддѣлка подъ него. Положеніе это, я знаю, очень странно и кажется парадоксальнымъ, а между тѣмъ если только мы признаемъ справедливость того, что искусство есть дѣятельность человѣческая, посредствомъ которой одни люди передаютъ другимъ свои чувства, а не есть служеніе красотѣ или проявленіе идеи и т. п., то необходимо должны будемъ допустить его. Если справедливо, что искусство есть дѣятельность, посредствомъ которой одинъ человѣкъ, испытавъ чувство, сознательно передаетъ его другимъ, то мы неизбѣжно должны признать то, что во всемъ томъ, что среди насъ называется искусствомъ вышнихъ классовъ,—во всѣхъ тѣхъ романахъ, повѣстяхъ, драмахъ, комедіяхъ, картинахъ, скульптурахъ, симфоніяхъ, операхъ, опереткахъ, балетахъ и пр., которые выдаются за произведенія искусства, едва ли одно изъ сотни тысячъ произошло отъ испытаннаго его авторомъ чувства; все же остальное только фабричныя произведенія, поддѣлки подъ искусство, въ которыхъ заимствованія, подражательность, эффектность и занимательность замѣняютъ зараженіе чувствомъ. То, что количество ис-

тинныхъ произведеній искусства относится къ количеству этихъ подѣловъ какъ одинъ къ сотнямъ тысячъ и гораздо болѣе, можно доказать слѣдующимъ расчетомъ. Я читалъ гдѣ-то, что художниковъ-живописцевъ въ одномъ Парижѣ 30.000. Столько, должно быть, въ Англіи, столько же въ Германіи, столько же въ Россіи съ Италіей и другими мелкими государствами. Такъ что всѣхъ художниковъ-живописцевъ должно быть въ Европѣ около 120.000, столько же должно быть музыкантовъ и столько же художниковъ-писателей. Если эти 300 тысячъ человѣкъ производятъ каждый хоть по 3 произведенія въ годъ (а многіе производятъ ихъ по 10 и болѣе), то каждый годъ даетъ миллионъ произведеній искусства. Сколько же ихъ за послѣднія 10 лѣтъ и сколько за все то время, какъ искусство высшихъ классовъ отдѣлилось отъ искусства народнаго? Очевидно—милліоны. Кто же изъ самыхъ большихъ знатоковъ искусства дѣйствительно получилъ впечатлѣніе отъ всѣхъ этихъ мнимыхъ произведеній искусства? Не говоря уже о всемъ рабочемъ народѣ, который и понятія не имѣетъ объ этихъ произведеніяхъ, люди высшихъ классовъ не могутъ знать одной тысячной всѣхъ и не помнятъ тѣхъ, которыхъ они узнали. Всѣ эти предметы являются подъ видомъ искусства, не производятъ ни на кого никакого впечатлѣнія, кромѣ иногда впечатлѣнія развлеченія на праздную толпу богатыхъ людей, и безслѣдно исчезаютъ. На это говорятъ обыкновенно, что, если бы не было огромнаго количества неудачныхъ попытокъ, не было бы и настоящихъ произведеній искусства. Но такое разсужденіе подобно тому, которое бы сдѣлалъ хлѣбникъ на упрекъ о томъ, что его хлѣбъ никуда не годится; что, если бы не было сотенъ испорченныхъ хлѣбовъ, не было бы и хорошо испеченнаго. Правда, что тамъ, гдѣ есть золото, есть и много песку; но это никакъ не можетъ быть поводомъ къ тому, чтобы говорить много глупостей для того, чтобы сказать что-нибудь умное.

Мы окружены произведеніями, считающимися художественными. Рядомъ напечатаны тысячи стихотвореній, тысячи поэмъ,

тысячи романовъ, тысячи драмъ, тысячи картинъ, тысячи музыкальныхъ пьесъ. Всѣ стихотворенія описываютъ любовь, или природу, или душевное состояніе автора, во всѣхъ соблюдены размѣры и приемы; всѣ драмы и комедіи превосходно обставлены и сыграны прекрасно обученными актерами; всѣ романы раздѣлены на главы, во всѣхъ описана любовь и есть эффектные сцены и описываются вѣрные подробности жизни; всѣ симфоніи содержатъ allegro, andante, scherzo и финаль, и всѣ состоятъ изъ модуляцій и аккордовъ, и сыграны до тонкости обученными музыкантами; всѣ картины, въ золотыхъ рамахъ, рельефно изображаютъ лица и аксессуары. Но между этими произведеніями разныхъ родовъ искусства есть одно среди сотни тысячъ,—такое, которое не то что немного лучше другихъ, а отличается отъ всѣхъ остальныхъ такъ же, какъ отличается брильянтъ отъ стекла. Одно нельзя купить никакими деньгами,—такъ оно драгоценно; другое не только не имѣетъ никакой цѣны, но имѣетъ отрицательное достоинство, потому что обманываетъ и извращаетъ вкусъ. А между тѣмъ по внѣшности для человѣка съ извращеннымъ и атрофированнымъ чувствомъ они совершенно подобны.

Трудность распознаванія художественныхъ произведеній въ нашемъ обществѣ увеличивается еще тѣмъ, что внѣшнее достоинство работы въ фальшивыхъ произведеніяхъ не только не хуже, но часто бываетъ лучше, чѣмъ въ настоящихъ; часто поддѣльное поражаетъ больше, чѣмъ настоящее, и содержаніе поддѣльнаго интереснѣе. Какъ выбрать? Какъ найти это, ничѣмъ не отличающееся по внѣшности отъ нарочно совершенно уподобленныхъ настоящему, одно изъ сотенъ тысячъ произведеніе?

Для человѣка съ неизвращеннымъ вкусомъ, для рабочаго, не городского это такъ же легко, какъ легко животному съ неиспорченнымъ чутьемъ найти въ лѣсу или въ полѣ изъ тысячъ слѣдовъ тотъ одинъ слѣдъ, который нуженъ ему. Животное безъ ошибки найдетъ то, что ему нужно; такъ и человѣкъ,

если только естественныя свойства его природы не извращены въ немъ, изъ тысячъ предметовъ безошибочно избираетъ истинный предметъ искусства, который ему нуженъ, заражая его чувствомъ, испытаннымъ художникомъ; но не такъ это для людей съ испорченнымъ воспитаніемъ и жизнью веусомъ. У этихъ людей атрофировано чувство, воспринимающее искусство, и въ оцѣнѣ художественныхъ произведеній они должны руководиться разсужденіемъ и изученіемъ, и эти разсужденіе и изученіе окончательно путаютъ ихъ, такъ что большинство людей нашего общества совершенно не въ состояніи отличить произведеніе искусства отъ самой грубой поддѣлки подъ него. Люди по цѣлымъ часамъ сидятъ въ концертахъ или театрахъ, слушая сочиненія новыхъ композиторовъ, и считаютъ обязательнымъ читать романы знаменитыхъ новыхъ романистовъ и разсматривать картины, изображающія или непонятное или все одно и то же, что они видятъ гораздо лучше въ дѣйствительности, и главное—считаютъ обязательнымъ восхищаться всѣмъ этимъ, воображая, что все это—предметы искусства, и тутъ же проходить не только безъ вниманія, но съ пренебреженіемъ настоящія произведенія искусства только потому, что эти произведенія не зачислены въ ихъ кругъ въ предметы искусства.

На-дняхъ я шелъ домой съ прогулки въ подавленномъ состояніи духа. Подходя къ дому, я услышалъ громкое пѣніе большого хора бабъ. Онѣ привѣтствовали, величали вышедшую замужъ и пріѣхавшую мою дочь. Въ пѣніи этомъ съ криками и битьемъ въ косу выражалось такое опредѣленное чувство радости, бодрости, энергіи, что я самъ не замѣтилъ, какъ заразился этимъ чувствомъ, и бодрѣ пошелъ къ дому и подошелъ къ нему совсѣмъ бодрый и веселый. Въ такомъ же возбужденномъ состояніи я нашелъ и всѣхъ домашнихъ, слушавшихъ это пѣніе. Въ этотъ же вечеръ заѣхавшій къ намъ прекрасный музыкантъ, славящійся своимъ исполненіемъ классическихъ, въ особенности Бетховенскихъ вещей, сыгралъ намъ орис 101 сонату Бетховена.

Считаю нужнымъ замѣтить для тѣхъ, которые отнесли бы мое сужденіе объ этой сонатѣ Бетховена къ непониманію ея, что все то, что понимаютъ другіе въ этой сонатѣ и другихъ вещахъ послѣдняго періода Бетховена, я, будучи очень воспріимчивъ къ музыкѣ, понималъ точно такъ же, какъ и они. Я долгое время настраивалъ себя такъ, что любовался этими безформенными импровизаціями, которыя составляютъ содержаніе сочиненій Бетховенскаго послѣдняго періода, но стоило мнѣ только серьезно отнестись къ дѣлу искусства, сравнивъ получаемое впечатлѣніе отъ произведеній послѣдняго періода Бетховена съ тѣмъ пріятнымъ, яснымъ и сильнымъ музыкальнымъ впечатлѣніемъ, какъ, напримѣръ, то, которое получается отъ мелодій Баха (его аріи), Гайдна, Моцарта, Шопена—тамъ, гдѣ ихъ мелодіи не загромождены усложненіями и украшеніями, и того же Бетховена перваго періода, а главное—съ впечатлѣніемъ, получаемымъ отъ народной пѣсни—итальянской, норвежской, русской, отъ венгерскаго чардаша и т. п., и тотчасъ же уничтожилось искусственно вызываемое мною, нѣкоторое неясное и почти болѣзненное раздраженіе отъ произведеній послѣдняго періода Бетховена.

По окончаніи исполненія присутствующіе, хотя и видно было, что всѣмъ сдѣлалось скучно, какъ и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведеніе Бетховена, не забывъ упомянуть о томъ, что вотъ прежде не понимали этого послѣдняго періода, а онъ-то самый лучший. Когда же я позволилъ себѣ сравнить впечатлѣніе, произведенное на меня пѣніемъ бабъ, впечатлѣніе, испытанное и всѣми слышавшими это пѣніе, съ этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужнымъ отвѣчать на такія странныя рѣчи.

А между тѣмъ пѣсня бабъ была настоящее искусство, передававшее опредѣленное и сильное чувство, 101-я же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого опредѣленнаго чувства и поэтому ничѣмъ не заражающая.

Для своей работы надъ искусствомъ я усердно и съ большимъ трудомъ читалъ нынѣшнею зимою знаменитые и восхваляемые всей Европой романы и повѣсти Зола, Бурже, Гюисманса, Киплинга. И въ то же время мнѣ попался въ дѣтскомъ журналѣ рассказъ совершенно неизвѣстнаго писателя о томъ, что въ бѣдной семьѣ вдовы готовятся къ Пасхѣ. Рассказъ состоитъ въ томъ, что мать съ трудомъ добыла бѣлой муки, разсыпала на столѣ, чтобы мѣсить, и пошла за дрожжами, велѣвъ дѣтямъ не выходить изъ избы и караулить муку. Мать ушла, а сосѣдня дѣти съ крикомъ прибѣжали подъ окно, приглашая ихъ играть на улицу. Дѣти забыли приказъ матери, выбѣжали на улицу и занялись игрой. Приходить мать съ дрожжами, въ избѣ на столѣ насѣдка раскидываетъ на земляной полъ послѣднюю муку цыпятамъ, которые выбираютъ ее изъ пыли. Мать въ отчаяніи бранить дѣтей, дѣти ревутъ. И матери становится жалко дѣтей, но бѣлой муки больше нѣтъ, и, чтобы помочь горю, мать рѣшаетъ, что испечетъ куличъ изъ просѣянной черной муки, помазавъ бѣлкомъ и обложивъ яйцами.

„Черный хлѣбушка—калачу дѣдушка“, говоритъ мать дѣтямъ пословицу въ утѣшеніе о томъ, что куличъ будетъ не изъ бѣлой муки. И дѣти вдругъ отъ отчаянія переходятъ къ радостному восторгу, и на разные голоса повторяютъ пословицу, и еще веселѣе ждуть кулича.

И что же?—чтеніе романовъ и повѣстей Зола, Бурже, Гюисманса, Киплинга и другихъ съ самыми задирающими сюжетами ни одной минуты не тронуло меня, но мнѣ все время досадно было на авторовъ, какъ бываетъ досадно на человѣка, который считаетъ васъ столь наивнымъ, что не скрываетъ даже того приѣма обмана, на который онъ хочетъ поймать васъ. Съ первыхъ строкъ видишь намѣреніе, съ которымъ писано, и всѣ подробности становятся не нужны, и дѣлается скучно. Главное же—знаешь, что у автора никакого другого чувства, кромѣ желанія написать повѣсть или романъ, нѣтъ и не было. И потому не получается никакого художественнаго впечатлѣнія.

Отъ разсказа же неизвѣстнаго автора о дѣтяхъ и цыплятахъ я не могъ оторваться, потому что сразу заразился тѣмъ чувствомъ, которое очевидно пережилъ, испыталъ и передалъ авторъ.

Въ англійской Academy рядомъ двѣ картинки: одна изображаетъ искушеніе св. Антонія, J. C. Dalmas. Святой стоитъ на колѣняхъ и молится. За нимъ стоитъ голая женщина и какіе-то звѣри. Видно, что художнику очень нравилась женщина, но что до Антонія ему не было никакого дѣла, и что искушеніе не только не страшно ему (художнику), но, напротивъ, въ высшей степени пріятно. И потому въ этой картинѣ если и есть искусство, то очень скверное и фальшивое. Въ той же книгѣ рядомъ небольшая картинка Langley, изображающая прохожаго нищаго мальчика, котораго, очевидно, зазвала пожалѣвшая его хозяйка. Мальчикъ, жалостно скрючивъ босыя ноги подъ лавкой, ѣстъ, хозяйка смотритъ, вѣроятно соображая, не понадобится ли еще, а дѣвочка лѣтъ семи, подпершись ручкой, внимательно, серьезно смотреть, не спуская глазъ съ голоднаго мальчика, очевидно въ первый разъ понявъ, что такое бѣдность и что такое неравенство людей, и въ первый разъ задала себѣ вопросы: почему у нея все есть, а этотъ босъ и голоденъ? Ей и жалко, и радостно. И она любить и мальчика и добро... И чувствуется, что художникъ любилъ эту дѣвочку и то, что она любить. И эта картина, кажется, мало извѣстнаго живописца—прекрасное, истинное произведеніе искусства.

Я, помню, видѣлъ представленіе Гамлета Росси; и самая трагедія и актеръ, игравшій главную роль, считаются нашими критиками послѣднимъ словомъ драматическаго искусства. А между тѣмъ я все время испытывалъ и отъ самаго содержанія драмы, и отъ представленія то особенное страданіе, которое производятъ фальшивыя подобія произведеній искусства. И недавно я прочелъ разсказъ о театрѣ у дикаго народа вогуловъ. Однимъ изъ присутствовавшихъ описывается такое представленіе: одинъ большой вогулъ, другой маленькій, оба одѣты въ

олени шкуры, изображаютъ одинъ—самку оленя, другой—дѣтеныша; третій вогульъ изображаетъ охотника съ лукомъ и на лыжахъ; четвертый голосомъ изображаетъ птичку, предупреждающую оленя объ опасности. Драма въ томъ, что охотникъ бѣжитъ по слѣду оленьей матки съ дѣтенышемъ. Олени убѣгаютъ со сцены и снова прибѣгаютъ. Такое представленіе происходитъ въ маленькой юртѣ. Охотникъ все ближе и ближе къ преслѣдуемымъ. Олененокъ измученъ и жметъ къ матери. Самка останавливается, чтобы передохнуть. Охотникъ догоняетъ и цѣлится. Въ это время птичка пищитъ, извѣщая оленей объ опасности. Олени убѣгаютъ. Опять преслѣдованіе, и опять охотникъ приближается, догоняетъ и пускаетъ стрѣлу. Стрѣла попадаетъ въ дѣтеныша. Дѣтенышъ не можетъ бѣжать, жметъ къ матери, мать лижетъ ему рану. Охотникъ натягиваетъ другую стрѣлу. Зрители, какъ описываетъ присутствующій, замираютъ, и въ публикѣ слышатся тяжелые вздохи и даже плачъ. И я по одному описанію почувствовалъ, что это было истинное произведеніе искусства.

То, что я говорю, будетъ принято какъ безумный парадоксъ, на который можно только удивляться, и все-таки я не могу не сказать того, что думаю, а именно того, что люди нашего круга, изъ которыхъ одни сочиняютъ стихи, повѣсти, романы, оперы, симфоніи, сонаты, пишутъ картины всякаго рода, лѣпятъ статуи, а другіе слушаютъ, смотрятъ это, третьи оцѣниваютъ, критикуютъ все это, спорять, осуждаютъ, торжествуютъ, воздвигаютъ памятники другъ другу, и такъ нѣсколько поколѣній,—что всѣ эти люди за самыми малыми исключеніями, и художники, и публика, и критики, никогда, кромѣ какъ въ самомъ первомъ дѣтствѣ и юности, когда они еще не слыхали никакихъ разсужденій про искусство, не испытали того простого и знакомаго самому простому человѣку и даже ребенку чувства зараженія чувствами другого, которое заставляетъ радоваться чужой радости, горевать чужому горю, сливаться душою съ другимъ человѣкомъ и составляетъ сущность искусства, и что

поэтому люди эти не только не могут отличить предмета истинного искусства от поддѣлки подъ него, но всегда принимаютъ за настоящее прекрасное искусство самое плохое и поддѣльное, а настоящаго искусства даже не замѣчаютъ, такъ какъ поддѣлки всегда бываютъ болѣе разукрашены, а настоящее искусство бываетъ скромно.

XV.

Въ нашемъ обществѣ искусство до такой степени извратилось, что не только искусство дурное стало считаться хорошимъ, но потерялось и самое понятіе о томъ, что есть искусство, такъ что для того, чтобы говорить объ искусствѣ нашего общества, нужно прежде всего выдѣлить настоящее искусство отъ поддѣльнаго.

Признакъ, выдѣляющій настоящее искусство отъ поддѣльнаго, есть одинъ несомнѣнный—заразительность искусства. Если человѣкъ безъ всякой дѣятельности съ своей стороны и безъ всякаго измѣненія своего положенія, прочтя, услышавъ, увидавъ произведеніе другого человѣка, испытываетъ состояніе души, которое соединяетъ его съ этимъ человѣкомъ и другими, такъ же какъ и онъ воспринимающими предметъ искусства людьми, то предметъ, вызвавшій такое состояніе, есть предметъ искусства. Какъ бы ни былъ поэтиченъ, похожъ на настоящій, эффектенъ или занимателенъ предметъ, онъ не предметъ искусства, если онъ не вызываетъ въ человѣкѣ того, совершенно особеннаго отъ всѣхъ другихъ чувства радости, единенія душевнаго съ другимъ (авторомъ) и съ другими (со слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведеніе.

Правда, что признакъ этотъ *внутренній* и что люди, забывшіе про дѣйствіе, производимое настоящимъ искусствомъ, и ожидающіе отъ искусства чего-то совсѣмъ другого—а такихъ среди нашего общества огромное большинство,—могутъ думать, что то чувство развлеченія и нѣкотораго возбужденія, которое

они испытываютъ при поддѣлкахъ подъ искусство, и есть эстетическое чувство, и хотя людей этихъ разубѣдить нельзя, такъ же какъ нельзя разубѣдить больного дальтонизмомъ въ томъ, что зеленый цвѣтъ не есть красный, тѣмъ не менѣе признакъ этотъ для людей съ неизвращеннымъ и неатрофированнымъ относително искусства чувствомъ остается вполне опредѣленнымъ и ясно отличающимъ чувство, производимое искусствомъ, отъ всякаго другого.

Главная особенность этого чувства въ томъ, что воспринимающій до такой степени сливается съ художникомъ, что ему кажется, что воспринимаемый имъ предметъ сдѣланъ не кѣмъ-либо другимъ, а имъ самимъ, и что все то, что выражается этимъ предметомъ, есть то самое, что такъ давно уже ему хотѣлось выразить. Настоящее произведеніе искусства дѣлаетъ то, что въ сознаніи воспринимающаго уничтожается раздѣленіе между нимъ и художникомъ, и не только между нимъ и художникомъ, но между нимъ и всѣми людьми, которые воспринимаютъ то же произведеніе искусства. Въ этомъ-то освобожденіи Личности отъ своего отдѣленія отъ другихъ людей, отъ своего одиночества, въ этомъ-то сліяніи личности съ другими и заключаются главная привлекательная сила и свойства искусства.

Испытываетъ человѣкъ это чувство, заражается тѣмъ состояніемъ души, въ которомъ находится авторъ, и чувствуетъ свое сліяніе съ другими людьми,—то предметъ, вызывающій это состояніе, есть искусство; нѣтъ этого зараженія, нѣтъ сліянія съ авторомъ и съ воспринимающими произведеніе,—и нѣтъ искусства. Но мало того, что заразительность есть несомнѣнный признакъ искусства, степень заразительности есть и единственное мѣрило достоинства искусства.

Чѣмъ сильнѣе зараженіе, тѣмъ лучше искусство, какъ искусство, не говоря о его содержаніи, т.-е. независимо отъ достоинства тѣхъ чувствъ, которыя оно передаетъ.

Искусство же дѣлается болѣе или менѣе заразительно вслѣд-

ствіе трехъ условій: 1) вслѣдствіе большей или меньшей особен-ности того чувства, которое передается; 2) вслѣдствіе большей или меньшей ясности передачи этого чувства, и 3) вслѣдствіе искренности художника, то-есть большей или меньшей силы, съ которой художникъ самъ испытываетъ чувство, которое передаетъ.

Чѣмъ особеннѣе передаваемое чувство, тѣмъ оно сильнѣе дѣйствуетъ на воспринимающаго. Воспринимающій испытываетъ тѣмъ большее наслажденіе, чѣмъ особеннѣе то состояніе души, въ которое онъ переносится и потому тѣмъ охотнѣе и сильнѣе сливается съ нимъ.

Ясность же выраженія чувства содѣйствуетъ заразительности, потому что, въ сознаніи своемъ сливаясь съ авторомъ, вос-принимающій тѣмъ болѣе удовлетворенъ, чѣмъ яснѣе выраже-но то чувство, которое, какъ ему кажется, онъ уже давно знаетъ и испытываетъ и которому теперь только нашелъ вы-раженіе.

Болѣе же всего увеличивается степень заразительности иску-ства степенью искренности художника. Какъ только зритель, слушатель, читатель чувствуетъ, что художникъ самъ зара-жается своимъ произведеніемъ и пишетъ, поетъ, играетъ для себя, а не только для того, чтобы воздѣйствовать на другихъ, такое душевное состояніе художника заражаетъ воспринима-ющаго, и наоборотъ, какъ только зритель, читатель, слушатель чувствуетъ, что авторъ не для своего удовольствія, а для него, для воспринимающаго, пишетъ, поетъ, играетъ и не чув-ствуетъ самъ того, что хочетъ выразить, такъ является от-поръ, и самое особенное, новое чувство и самая искусная техника не только не производятъ никакого впечатлѣнія, но оттапливаютъ.

Я говорю о трехъ условіяхъ заразительности искусства, въ сущности же условіе есть только одно послѣднее, то; чтобы художникъ испытывалъ внутреннюю потребность выразить пере-даваемое имъ чувство. Условіе это включаетъ въ себя первое,

потому что если художникъ искрененъ, то онъ выскажетъ чувство такъ, какъ онъ воспринялъ его. А такъ какъ каждый человѣкъ непохожъ на другого, то и чувство это будетъ особенно для всякаго другого и тѣмъ особеннѣе, тѣмъ глубже зачерпнетъ художникъ, чѣмъ оно будетъ ~~задуманнѣе~~, искреннѣе. Эта же искренность заставитъ художника и найти ясное выраженіе того чувства, которое онъ хочетъ передать.

Поэтому-то это третье условіе—искренность—есть самое важное изъ трехъ. Условіе это всегда присутствуетъ въ народномъ искусствѣ, вслѣдствіе чего такъ сильно и дѣйствуетъ оно, и почти сплошь отсутствуетъ въ нашемъ искусствѣ высшихъ классовъ, непрерывно изготовляемомъ художниками для своихъ личныхъ, корыстныхъ или тщеславныхъ цѣлей.

Таковы три условія, присутствіе которыхъ отдѣляетъ искусство отъ поддѣлокъ подъ него и вмѣстѣ съ тѣмъ опредѣляетъ достоинство всякаго произведенія искусства независимо отъ его содержанія.

Отсутствіе одного изъ этихъ условій дѣлаетъ то, что произведеніе уже не принадлежитъ къ искусству, а къ поддѣлкамъ подъ него. Если произведеніе не передаетъ индивидуальной особенности чувства художника и потому не особенно, если оно непонятно выражено или если оно не произошло отъ внутренней потребности автора, оно не есть произведеніе искусства. Если же, хотя бы и въ самой малой степени, присутствуютъ всѣ три условія, то произведеніе, хотя бы и слабое, есть произведеніе искусства.

Присутствіе же въ различныхъ степеняхъ трехъ условій: особенности, ясности и искренности, опредѣляетъ достоинство предметовъ искусства, какъ искусства, независимо отъ его содержанія. Всѣ произведенія искусства распредѣляются въ своемъ достоинствѣ по присутствію въ большей или меньшей степени того, другого или третьяго изъ этихъ условій. Въ одномъ преобладаетъ особенность передаваемого чувства, въ другомъ — ясность выраженія, въ третьемъ—искренность, въ четвертомъ—

искренность и особенность, но недостатокъ ясности, въ пятомъ — особенность и ясность, но меньше искренности и т. д. во всѣхъ возможныхъ степеняхъ и сочетаніяхъ.

Такъ отдѣляется искусство отъ неискусства и опредѣляется достоинство искусства, какъ искусства, независимо отъ его содержанія, т.-е. независимо отъ того, передаетъ ли оно хорошія или дурныя чувства.

Но чѣмъ опредѣляется хорошее и дурное по содержанію искусство?

XVI.

Чѣмъ опредѣляется хорошее и дурное по содержанію искусство?

Искусство вмѣстѣ съ рѣчью есть одно изъ орудій общенія, а потому и прогресса, т.-е. движенія впередъ человѣчества къ совершенству. Рѣчь дѣлаетъ возможнымъ для людей послѣднихъ живущихъ поколѣній знать все то, что узнавали опытомъ и размышленіемъ предшествующія поколѣнія и лучшіе передовые люди современности; искусство дѣлаетъ возможнымъ для людей послѣднихъ живущихъ поколѣній испытывать всѣ тѣ чувства, которыя до нихъ испытывали люди и въ настоящее время испытываютъ лучшіе передовые люди. И какъ происходитъ эволюція знаній, т.-е. болѣе истинныя нужныя знанія вытѣсняють и замѣняютъ знанія ошибочныя и ненужныя, такъ точно происходитъ эволюція чувствъ посредствомъ искусства, вытѣсняя чувства низшія, менѣе добрыя и менѣе нужныя для блага людей болѣе добрыми, болѣе нужными для этого блага. Въ этомъ назначеніе искусства. И потому по содержанію своему искусство тѣмъ лучше, чѣмъ болѣе исполняетъ оно это назначеніе, и тѣмъ хуже, чѣмъ менѣе оно исполняетъ его.

Оцѣнка же чувствъ, т.-е. признаніе тѣхъ или другихъ чувствъ болѣе или менѣе добрыми, т.-е. нужными для блага людей, совершается религіознымъ сознаніемъ извѣстнаго времени.

Въ каждое данное историческое время и въ каждомъ обще-

ствѣ людей существуетъ высшее, до котораго только дошли люди этого общества, пониманіе смысла жизни, опредѣляющее высшее благо, къ которому стремится это общество. Пониманіе это есть религіозное сознание извѣстнаго времени и общества. Религіозное сознание это бываетъ всегда ясно выражено нѣкоторыми передовыми людьми общества и болѣе или менѣе живо чувствуемо всѣми. Такое религіозное сознание, соотвѣтствующее своему выраженію, всегда есть въ каждомъ обществѣ. Если намъ кажется, что въ обществѣ нѣтъ религіознаго сознания, то это кажется намъ не оттого, что его дѣйствительно нѣтъ, но оттого, что мы не хотимъ видѣть его. А не хотимъ мы часто видѣть его оттого, что оно обличаетъ нашу жизнь, несогласную съ нимъ.

Религіозное сознание въ обществѣ все равно, что направленіе текущей рѣки. Если рѣка течетъ, то есть направленіе, по которому она течетъ. Если общество живетъ, то есть религіозное сознание, которое указываетъ то направленіе, по которому болѣе или менѣе сознательно стремятся всѣ люди этого общества.

И потому религіозное сознание всегда было и есть въ каждомъ обществѣ. И соотвѣтственно этому религіозному сознанию всегда и оцѣнивались чувства, передаваемые искусствомъ. Только на основаніи этого религіознаго сознания своего времени всегда выдѣлялось изъ всей безконечно разнообразной области искусства то, которое передаетъ чувства, осуществляющія въ жизни религіозное сознание даннаго времени. И такое искусство всегда высоко цѣнилось и поощрялось; искусство же, передающее чувства, вытекающія изъ религіознаго сознания прежняго времени, отсталое, пережитое уже, всегда осуждалось и презиралось. Остальное же все искусство, передающее всѣ самыя разнообразныя чувства, посредствомъ которыхъ люди общаются между собой, не осуждалось и допускалось, если только оно не передавало чувствъ, противныхъ религіозному сознанию. Такъ, напримѣръ, у грековъ выдѣлялось, одобрялось и поощря-

лось искусство, передававшее чувства красоты, силы, мужества (Гезіодъ, Гомеръ, Фидіасъ), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства грубой чувственности, унынія, изнѣженности. У евреевъ выдѣлялось и поощрялось искусство, передававшее чувства преданности и покорности Богу евреевъ, Его завітамъ (нѣкоторыя части книги Бытія, пророки, псалмы), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства идолопоклонства (Золотой телець); все же остальное искусство — рассказы, пѣсни, пляски, украшенія домовъ, утвари, одежды,—которое не было противно религіозному сознанію, не сознавалось и не обсуждалось вовсе. Такъ расцѣнивалось искусство по своему содержанію всегда и вездѣ, такъ оно и должно расцѣниваться, потому что такое отношеніе къ искусству вытекаетъ изъ свойствъ человѣческой природы, а свойства эти не измѣняются.

Я знаю, что по распространенному въ наше время мнѣнію религія есть суевѣріе, пережитое человѣчествомъ, и что потому предполагается, что въ наше время нѣтъ никакого общаго всѣмъ людямъ религіознаго сознанія, по которому могло бы расцѣниваться искусство. Я знаю, что таково распространенное мнѣніе въ мнимо образованныхъ кругахъ нашего времени. Люди, не признающіе христіанства въ его истинномъ смыслѣ и потому придумывающіе себѣ всякаго рода философскія и эстетическія теоріи, скрывающія отъ нихъ безсмысленность и порочность ихъ жизни, и не могутъ думать иначе. Люди эти, умышленно, а иногда и неумышленно смѣшивая понятіе культа религіи съ понятіемъ религіознаго сознанія, думаютъ, что, отрицая культъ, они этимъ отрицаютъ религіозное сознаніе. Но всѣ эти нападки на религію и попытки установленія міросозерпанія, противнаго религіозному сознанію нашего времени, очевидно всего доказываютъ присутствіе этого религіознаго сознанія, обличающаго жизнь людей, несогласную съ нимъ.

Если въ человѣчествѣ совершается прогрессъ, т.-е. движеніе впередъ, то неизбѣжно долженъ быть указатель направленія

этого движенія. И такимъ указателемъ всегда были религіи. Вся исторія показываетъ, что прогрессъ человѣчества совершался не иначе, какъ при руководствѣ религіи. Если же прогрессъ человѣчества не можетъ совершаться безъ руководства религіи—а прогрессъ совершается всегда, слѣдовательно совершается и въ наше время,—то должна быть и религія нашего времени. Такъ что, нравится это такъ называемымъ образованнымъ людямъ нашего времени или не нравится, они должны признать существованіе религіи, какъ необходимаго руководителя прогресса и въ наше время. Если же среди насъ есть религіозное сознаніе, то на основаніи этого религіознаго сознанія должно быть расцѣпываемо и наше искусство; и точно такъ, какъ и всегда и вездѣ, должно быть выдѣлено изъ всего безразличнаго искусства, сознано, высоко цѣнимо и поощряемо искусство, передающее чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія нашего времени, и осуждаемо и презираемо искусство, противное этому сознанію, и не выдѣляемо и не поощряемо все остальное безразличное искусство.

Религіозное сознаніе нашего времени въ самомъ общемъ практическомъ приложеніи его есть сознаніе того, что наше благо и матеріальное, и духовное, и отдѣльное, и общее, и временное, и вѣчное заключается въ братской жизни всѣхъ людей, въ любовномъ единеніи нашемъ между собой. Сознаніе это выражено и всѣми лучшими людьми прошедшаго времени и не только повторяется въ самыхъ разнообразныхъ формахъ и съ самыхъ разнообразныхъ сторонъ лучшими людьми нашего времени, но и служить уже руководящею нитью всей сложной работы человѣчества, состоящей, съ одной стороны, въ уничтоженіи физическихъ и нравственныхъ преградъ, мѣшающихъ единенію людей, и, съ другой стороны, въ установленіи тѣхъ общихъ всѣмъ людямъ началъ, которыя могутъ и должны соединять людей въ одно всемірное братство. На основаніи этого сознанія мы и должны расцѣпывать всѣ явленія нашей жизни и между ними и наше искусство, выдѣляя изъ всей его

области то, которое ^{смыслъ} передаетъ чувства, вытекающія изъ этого религіознаго сознанія, высоко цѣня и поощряя это искусство и отрицая то, которое противно этому сознанію, и не приписывая остальному искусству того значенія, которое ему несвойственно.

Главная ошибка, которую сдѣлали люди высшихъ классовъ времени такъ называемаго возрожденія, — ошибка, которую мы продолжаемъ теперь, состояла не въ томъ, что они перестали цѣнить и приписывать значеніе религіозному искусству (люди того времени и не могли приписывать ему значенія), но въ томъ, что на мѣсто этого отсутствующаго религіознаго искусства они поставили искусство ничтожное, имѣющее цѣлью только наслажденіе людей, т.-е. стали выдѣлять, цѣнить и поощрять, какъ религіозное искусство, то, что ни въ какомъ случаѣ не заслуживало этой оцѣнки и поощренія.

Одинъ отецъ церкви говорилъ, что главное горе людей не въ томъ, что они не знаютъ Бога, а въ томъ, что они на мѣсто Бога поставили то, что не есть Богъ. То же и съ искусствомъ. Главная бѣда людей высшихъ классовъ нашего времени еще не въ томъ, что у нихъ нѣтъ религіознаго искусства, но въ томъ, что они на мѣсто высшаго религіознаго искусства, выдѣленнаго изъ всего остальнаго, какъ особенно важное и цѣнное, выдѣлили самое ничтожное, большею частью вредное искусство, имѣющее цѣлью наслажденіе нѣкоторыхъ и потому по одной исключительности уже противное тому христіанскому началу всемірнаго единенія, которое составляетъ религіозное сознаніе нашего времени. На мѣсто религіознаго искусства поставлено пустое и часто развратное искусство и этимъ скрыта отъ людей потребность въ томъ истинномъ религіозномъ искусствѣ, которое должно быть въ жизни для того, чтобы улучшить ее.

Правда, что искусство, удовлетворяющее требованіямъ религіознаго сознанія нашего времени, совершенно непохоже на прежнее искусство, но, несмотря на это несходство, то, что

составляеть религиозное искусство нашего времени, очень ясно и опредѣленно для человѣка, умышленно не скрывающаго отъ себя истины. Въ прежнія времена, когда высшее религиозное сознаніе соединяло только нѣкоторое, хотя бы и очень большое, одно среди другихъ, общество людей: евреевъ, афинскихъ, римскихъ гражданъ, чувства, передаваемыя искусствомъ тѣхъ временъ, вытекали изъ желанія могущества, величія, славы, благоденствія этихъ обществъ; и героями искусства могли быть люди, содѣйствующіе этому благоденствію силою, коварствомъ, хитростью, жестокостью (Одиссей, Геркулесъ и всѣ богатыри). Религиозное же сознаніе нашего времени не выдѣляетъ никакого „одного“ общества людей, — напротивъ, требуетъ соединенія всѣхъ, совершенно всѣхъ людей безъ исключенія, и выше всѣхъ другихъ добродѣтелей ставитъ братскую любовь ко всѣмъ людямъ, и потому чувства, передаваемыя искусствомъ нашего времени, не только не могутъ совпадать съ чувствами, передаваемыми прежнимъ искусствомъ, но должны быть противоположны имъ.

Христіанское, истинно-христіанское искусство долго не могло установиться и не установилось до сихъ поръ именно потому, что христіанское религиозное сознаніе не было однимъ изъ тѣхъ малыхъ шаговъ, которымъ равномерно подвигается человѣчество, а было огромнымъ переворотомъ, если еще не измѣнившимъ, то неизбѣжно долженствующимъ измѣнить все жизнепониманіе людей и все внутреннее устройство ихъ жизни. Правда, что жизнь человѣчества, какъ и отдѣльнаго человѣка, движется равномерно, но среди этого равномернаго движенія есть какъ бы поворотные пункты, которые рѣзко отдѣляютъ предыдущую жизнь отъ послѣдующей. Такимъ поворотнымъ пунктомъ для человѣчества было христіанство, по крайней мѣрѣ таковымъ оно должно представляться намъ, живущимъ христіанскимъ сознаніемъ. Христіанское сознаніе дало другое, новое направленіе всѣмъ чувствамъ людей и потому совершенно измѣнило и содержаніе, и значеніе искусства. Греки могли воспользоваться

искусствомъ персовъ и римляне искусствомъ грековъ, такъ же какъ евреи искусствомъ египтянъ,—основные идеалы были одни и тѣ же. Идеаломъ было то величіе и благо персовъ, то величіе и благо грековъ или римлянъ. Одно и то же искусство переносилось въ другія условія и годилось новымъ народамъ. Но христіанскій идеалъ измѣнилъ, перевернулъ все такъ, что, какъ сказано въ Евангеліи, „что было велико передъ людьми, стало мерзостью предъ Богомъ“. Идеаломъ стало не величіе фараона и римскаго императора, не красота грека или богатства Финикіи, а смиреніе, цѣломудріе, состраданіе, любовь. Героемъ сталъ не богачъ, а нищій Лазарь; Марія египетская не во время своей красоты, а во время своего покаянія; не пріобрѣтатели богатства, а раздававшіе его, живущіе не въ палатахъ, а въ катакомбахъ и хижинахъ. И высшимъ произведеніемъ искусства—не храмъ побѣды со статуями побѣдителей, а изображеніе души человѣческой, претворенной любовью такъ, что мучимый и убиваемый человѣкъ жалѣеть и любить своихъ мучителей.

И потому людямъ христіанскаго міра трудно остановиться отъ инерціи искусства языческаго, съ которымъ они срослись всею жизнью. Содержаніе христіанскаго религіознаго искусства такъ ново для нихъ, такъ непохоже на содержаніе прежняго искусства, что имъ кажется, что христіанское искусство есть отрицаніе искусства, и они отчаянно держатся за старое искусство. А между тѣмъ это старое искусство, въ наше время не имѣя болѣе источника въ религіозномъ сознаніи, потеряло все свое значеніе, и мы волей-неволей должны отказаться отъ него.

Сущность христіанскаго сознанія состоитъ въ признаніи каждымъ человѣкомъ своей сыновности Богу и вытекающаго изъ него единенія людей съ Богомъ и между собой, какъ и сказано въ Евангеліи (Іоан. XVII, 21), и потому содержаніе христіанскаго искусства—это такіа чувства, которыя содѣйствуютъ единенію людей съ Богомъ и между собой.

Выраженіе единеніе людей съ Богомъ и между собой мо-

жетъ показаться неяснымъ людямъ, привыкшимъ слышать столь частое злоупотребленіе этими словами, а между тѣмъ слова эти имѣютъ очень ясное значеніе. Слова эти означаютъ то, что христіанское единеніе людей, въ противоположность частичнаго, исключительнаго единенія только нѣкоторыхъ людей, есть то, которое соединяетъ всѣхъ людей безъ исключенія.

Искусство, всякое искусство само по себѣ, имѣетъ свойство соединять людей. Всякое искусство дѣлаетъ то, что люди, воспринимаящія чувство, переданное художникомъ, соединяются душой, во-первыхъ, съ художникомъ и, во-вторыхъ, со всѣми людьми, получившими то же впечатлѣніе. Но искусство нехристіанское, соединяя нѣкоторыхъ людей между собой, этимъ самымъ соединеніемъ отдѣляетъ ихъ отъ другихъ людей, такъ что это частное соединеніе служить часто источникомъ не только разъединенія, но враждебности къ другимъ людямъ. Христіанское искусство есть только то, которое соединяетъ всѣхъ людей безъ исключенія или тѣмъ, что вызываетъ въ людяхъ сознаніе одинаковости ихъ положенія по отношенію къ Богу и ближнему, или тѣмъ, что вызываетъ въ людяхъ одно и то же чувство, хотя и самое простое, но не противное христіанству и свойственное всѣмъ безъ исключенія людямъ.

Христіанское хорошее искусство нашего времени можетъ быть не понято людьми вслѣдствіе недостатка своей формы или вслѣдствіе невниманія къ нему людей, но оно должно быть таково, чтобы всѣ люди могли испытать тѣ чувства, которыя передаются имъ. Оно должно быть искусствомъ не одного какого-либо кружка людей, не одного сословія, не одной національности, не одного религіознаго культа, т.-е. не передавать чувства, которыя доступны только извѣстнымъ образомъ воспитанному человѣку, или только дворянину, купцу, или только русскому, японцу, или католику, или буддисту и т. п., а чувства доступныя всякому человѣку. Только такое искусство можетъ быть въ наше время признано хорошимъ искусствомъ и выдѣляемо изъ всего остального искусства и поощряемо.

Христіанское искусство, т.-е. искусство нашего времени, должно быть каеолоично въ прямомъ значеніи этого слова, т.-е. всемірно, и потому должно соединять всѣхъ людей. Соединяютъ же всѣхъ людей только два рода чувства: чувства, вытекающія изъ сознанія сыновности Богу и братства людей, и чувства самыя простыя — житейскія, но такія, которыя доступны всѣмъ безъ исключенія людямъ, какъ чувства веселья, умиленія, бодрости, спокойствія и т. п. Только эти два рода чувствъ составляютъ предметъ хорошаго по содержанію искусства нашего времени.

И дѣйствіе, производимое этими двумя кажущимися столь различными между собой родами искусства, — одно и то же. Чувства, вытекающія изъ сознанія сыновности Богу и братства людей, какъ чувства твердости въ истинѣ, преданности волѣ Бога, самоотверженія, уваженія къ человѣку и любви къ нему, вытекающія изъ христіанскаго религіознаго сознанія, и чувства самыя простыя — умиленное или веселое настроеніе отъ пѣсни, или отъ забавной и понятной всѣмъ людямъ шутки, или трогательнаго разсказа, или рисунка, или куколки, производятъ одно и то же дѣйствіе — любовное единеніе людей. Бываетъ, что люди, находясь вмѣстѣ, если не враждебны, то чужды другъ другу по своимъ настроеніямъ и чувствамъ, и вдругъ или разсказъ, или представленіе, или картина, даже зданіе и чаще всего музыка, какъ электрическою искрой, соединяетъ всѣхъ этихъ людей, и всѣ эти люди вмѣсто прежней разрозненности, часто даже враждебности, чувствуютъ единеніе и любовь другъ къ другу. Всякій радуется тому, что другой испытываетъ то же; что и онъ, радуется тому общенію, которое установилось не только между нимъ и всѣми присутствующими, но и между всѣми теперь живущими людьми, которые получаютъ то же впечатлѣніе; мало того, чувствуется таинственная радость загробнаго общенія со всѣми людьми прошедшаго, которые испытывали то же чувство, и людьми будущаго, которые испытаютъ его. Вотъ это-то дѣйствіе производитъ одинаково какъ то искусство

которое передаетъ чувства любви къ Богу и ближнему, такъ и житейское искусство, передающее самыя простыя, общія всѣмъ людямъ чувства.

Различіе расцѣпки искусства нашего времени отъ прежняго состоитъ, главное, въ томъ, что искусство нашего времени, т.-е. христіанское искусство, основываясь на религіозномъ сознаніи, требующемъ единенія людей, исключаетъ изъ области хорошаго по содержанію искусства все то, что передаетъ чувства исключительныя, не соединяющія, а разъединяющія людей, относя такое искусство къ разряду дурного по содержанію искусства, а напротивъ, включаетъ въ область хорошаго по содержанію искусства отдѣлъ непризнаваемаго прежде заслуживающимъ выдѣленія и уваженія всемірнаго искусства, передающаго хотя и самыя незначительныя, простыя чувства, но такія, которыя доступны всѣмъ безъ исключенія людямъ и которыя потому соединяютъ ихъ.

Такое искусство не можетъ не признаваться хорошимъ въ наше время потому, что оно достигаетъ той самой цѣли, которую ставить человѣчеству религіозное христіанское сознаніе нашего времени.

Христіанское искусство или вызываетъ въ людяхъ тѣ чувства, которыя черезъ любовь къ Богу и ближнему влекутъ ихъ къ все большему и большему единенію, дѣлаетъ ихъ готовыми и способными къ такому единенію, или же вызываетъ въ нихъ тѣ чувства, которыя показываютъ имъ то, что они уже соединены единствомъ радостей и горестей житейскихъ. И потому христіанское искусство нашего времени можетъ быть и есть двухъ родовъ: 1) искусство, передающее чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія положенія человѣка въ мірѣ, по отношенію къ Богу и ближнему,—искусство религіозное, и 2) искусство, передающее самыя простыя житейскія чувства, но такія, которыя доступны всѣмъ людямъ всего міра,—искусство житейское, всенародное, всемірное. Только эти два рода искусства могутъ считаться хорошимъ искусствомъ въ наше время.

Первый родъ религіознаго искусства, передающаго какъ чувства положительныя—любви къ Богу и ближнему, такъ и отрицательныя—негодованія, ужаса передъ нарушеніемъ любви, проявляется преимущественно въ формѣ слова и отчасти въ живописи и валяніи; второй же—всемирнаго искусства, передающій чувства, доступныя всѣмъ, проявляется и въ словѣ, и въ живописи, и въ валяніи, и въ танцахъ, и въ архитектурѣ, и преимущественно въ музыкѣ.

Если бы отъ меня потребовали указать въ новомъ искусствѣ на образцы по каждому изъ этихъ родовъ искусства, то какъ на образцы высшаго, вытекающаго изъ любви къ Богу и ближнему, искусства въ области словесности я указалъ бы на „Разбойниковъ“ Шиллера; изъ новѣйшихъ—на „Les raivges gens“ V. Hugo и его „Misérables“, на повѣсти, рассказы, романы Диккенса, Tale of two cities, Chimes и др., на „Хижину дяди Тома“, на Достоевскаго, преимущественно его „Мертвый домъ“, на Адамъ Бидъ Джоржа Эллиота.

Въ живописи новаго времени произведеній такого рода, прямо передающихъ христіанскія чувства любви къ Богу и ближнему, какъ ни странно это кажется, почти нѣтъ, въ особенности среди знаменитыхъ живописцевъ. Есть евангельскія картины и ихъ очень много, но всѣ онѣ передаютъ историческое событіе съ большими богатствами подробностей, но не передаютъ и не могутъ передавать того религіознаго чувства, котораго нѣтъ у авторовъ. Есть много картинъ, изображающихъ личныя чувства различныхъ людей, но картинъ, передающихъ подвиги самоотверженія, любви христіанской, очень мало и то преимущественно среди малоизвѣстныхъ живописцевъ и не въ оконченныхъ картинахъ, а чаще всего въ рисункахъ. Таковъ рисунокъ Крамского, стоящій многихъ его картинъ, изображающій гостиную съ балкономъ, мимо котораго торжественно проходятъ возвращающіяся войска. На балконѣ стоитъ кормилица съ ребенкомъ и мальчикъ. Они любятъ шествіемъ войскъ. А мать, закрывъ лицо платкомъ, рыдая припала лицомъ къ спинкѣ дивана. Та-

кова же картина Langley, о которой я упомянулъ; такова же картина, изображающая въ сильную бурю спѣшащую на выручку гибнущаго парохода спасательную лодку, французскаго живописца Morlon. Есть еще приближающіяся къ этому роду картины, съ уваженіемъ и любовью изображающія рабочаго труженика. Таковы картины Милле, въ особенности его рисунокъ—отдыхающій копачъ; въ этомъ же родѣ картины Jules Breton, Лермита, Дефреггера и др. Образцами же произведеній, вызывающихъ негодованіе, ужасъ предъ нарушеніемъ любви къ Богу и ближнему, могутъ служить картина Ге—судъ, картина Liezen Mayera—подпись смертнаго приговора. Картинъ и этого рода очень мало. Заботы о техникѣ и красотѣ большею частью затемяютъ чувство. Такъ, напримѣръ, картина „Pollice verso“ Жерома не столько выражаетъ чувство ужаса предъ совершающимся, сколько увлеченіе красотой зрѣлища.

Указать же въ новомъ искусствѣ высшихъ классовъ на образцы второго рода, хорошаго всемірнаго житейскаго искусства, еще труднѣе, особенно въ словесномъ искусствѣ и музыкѣ. Если и есть произведенія, которые по внутреннему содержанію, какъ Донъ-Кихоть, комедіи Мольера, какъ Диккенсовы „Коперфильдъ“ и „Пиквикскій клубъ“, повѣсти Гоголя, Пушкина или нѣкоторыя вещи Мопассана, могли бы быть отнесены къ этому роду, то эти вещи и по исключительности передаваемыхъ чувствъ, и по излишку специальныхъ подробностей времени и мѣста, и главное по бѣдности содержанія сравнительно съ образцами всемірнаго древняго искусства, какъ, напримѣръ, исторія Іосифа прекраснаго, большею частью доступны только людямъ своего народа и даже своего круга. То, что братья Іосифа, ревнуя его къ отцу, продали его купцамъ; то, что Пентефріева жена хочетъ соблазнить юношу, что юноша достигаетъ высшаго положенія, жалѣетъ братьевъ, любимаго Веніамина и все остальное—все это чувства, доступныя и русскому мужику, и китаюцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному; и все это написано такъ воздержно,

безъ излишнихъ подробностей, что разсказъ можно перенести въ какую хотите другую среду, и онъ для всѣхъ будетъ такъ же понятенъ и трогателенъ. Но не таковы чувства Донъ-Кихота или героевъ Мольера (хотя Мольеръ едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художникъ новаго искусства) и тѣмъ болѣе чувства Пиквика и его друзей. Чувства эти очень исключительны, необщечеловѣчны, и поэтому, чтобы сдѣлать ихъ заразительными, авторы обставили ихъ обильными подробностями времени и мѣста. Обиліе же подробностей этихъ дѣлаетъ эти разсказы еще болѣе исключительными, малопонятными для всѣхъ людей, живущихъ внѣ той среды, которую описываетъ авторъ.

Въ повѣствованіи объ Іосифѣ не нужно было описывать подробно, какъ это дѣлаютъ теперь, окровавленную одежду Іосифа и жилище и одежду Іакова, и позу и нарядъ Пентефріевой жены, какъ она, поправляя браслетъ на лѣвой рукѣ, сказала: „войди ко мнѣ“, и т. п., потому что содержаніе чувства въ этомъ разсказѣ такъ сильно, что всѣ подробности, исключая самыхъ необходимыхъ, какъ, напримѣръ, то, что Іосифъ вышелъ въ другую комнату, чтобы заплакать, — что всѣ эти подробности излишни и только помѣшали бы передать чувства, а потому разсказъ этотъ доступенъ всѣмъ людямъ, трогаетъ людей всѣхъ націй, сословій, возрастовъ, дошелъ до насъ и проживетъ еще тысячелѣтія. Но отнимите у лучшихъ романовъ нашего времени подробности, и что же останется?

Такъ что въ новомъ словесномъ искусствѣ нельзя указать на произведенія, вполне удовлетворяющія требованіямъ всемирности. Даже и тѣ, которыя есть, испорчены большею частью тѣмъ, что называется реализмомъ, который вѣрнѣе назвать провинціализмомъ въ искусствѣ.

Въ музыкѣ происходитъ то же, что и въ словесномъ искусствѣ, и по тѣмъ же причинамъ. Вслѣдствіе бѣдности содержанія чувства, мелодіи новыхъ музыкантовъ поразительно безсодержательны. И вотъ для усиленія впечатлѣнія, производимаго

безсодержательною мелодіей, новые музыканты на каждую, самую ничтожную мелодію нагромождаютъ сложныя модуляціи не только одного своего народнаго лада, но модуляціи, исключительно свойственныя извѣстному кружку, извѣстной музыкальной школѣ. Мелодія, всякая мелодія, свободна и можетъ быть понята всѣми; но какъ только она связана съ извѣстной гармоніей и загромождена ею, такъ она становится доступной только людямъ, сроднившимся съ этою гармоніей, и совершенно становится чуждою не только для другихъ національностей, но и для людей, не принадлежащихъ къ тому кружку, въ которомъ люди приучили себя къ извѣстнымъ формамъ гармоніи. Такъ что музыка вращается, какъ и поэзія, въ томъ же ложномъ кругу. Ничтожныя исключительныя мелодіи, чтобы сдѣлать ихъ привлекательными, загромождаются гармоническими, ритмическими и оркестровыми усложненіями и потому становятся еще исключительнѣе и дѣлаются не только не всемірными, но даже и не народными, т.-е. доступными только нѣкоторымъ людямъ, а не всему народу.

Въ музыкѣ, кромѣ маршей и танцевъ разныхъ композиторовъ, приближающихся къ требованіямъ всемірнаго искусства, можно указать только на народныя пѣсни разныхъ народовъ отъ русскаго до китайскаго; изъ ученой же музыки—на очень немногія произведенія, на знаменитую скрипичную арію Баха, на ноктюрнъ въ Es dur Шопена и, можетъ быть, на десятокъ вещей, не цѣльныхъ пьесъ, но мѣстъ, выбранныхъ изъ произведеній Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Шопена ¹⁾).

¹⁾ Представляя образцы искусства, которые я считаю лучшими, я не придаю особеннаго вѣса своему выбору, такъ какъ я, кромѣ того, что недостаточно свѣдуущъ во всѣхъ родахъ искусства, принадлежу къ сословию людей съ извращеннымъ ложнымъ воспитаніемъ вкусомъ. И потому могу по старымъ усвоеннымъ привычкамъ ошибаться, принимая за абсолютное достоинство то впечатлѣніе, которое произвела на меня вещь въ моей молодости. Называю же я образцы произведеній того и другого рода только для того, чтобы больше уяснить свою мысль, показать, какъ я при

Хотя въ живописи повторяется то же, что въ поэзіи и музыкѣ, т.-е. что слабыя по замыслу произведенія, чтобы сдѣлать ихъ болѣе занимательными, обставляются до подробности изученными аксессуарами времени и мѣста, которые придаютъ этимъ произведеніямъ временный и мѣстный интересъ, но дѣлаютъ ихъ менѣе всемірными, въ живописи все-таки болѣе, чѣмъ въ другихъ родахъ искусства, можно указать на произведенія, удовлетворяющія требованіямъ всемірнаго христіанскаго искусства, т.-е. на произведенія, выражающія чувства, доступныя всѣмъ людямъ.

Такія всемірныя по содержанію произведенія искусства живописи и ваянія суть всѣ картины и статуи такъ называемаго жанра, изображенія животныхъ, потомъ пейзажи, карикатуры доступнаго всѣмъ содержанія и всякаго рода орнаменты. Такихъ произведеній въ живописи и ваяніи (куклы фарфоровыя) очень много, но большая часть такихъ предметовъ, какъ, напримѣръ, всякіе орнаменты, не считается искусствомъ или же искусствомъ низшаго разбора. Въ дѣйствительности же всѣ такіе предметы, если только они передаютъ искреннее (какъ бы оно ни казалось намъ ничтожно) чувство художника и понятныя всѣмъ людямъ, суть произведенія настоящаго хорошаго христіанскаго искусства. Боюсь, что здѣсь мнѣ сдѣлаютъ упрекъ о томъ, что, отрицая то, чтобы понятіе красоты составляло предметъ искусства, я здѣсь вновь признаю красоту предметомъ искусства. Упрекъ этотъ несправедливъ, потому что содержаніе искусства всякаго рода украшеній состоитъ не въ красотѣ, въ чувствѣ восхищенія, любованія передъ сочетаніемъ линий или красокъ, которыя испыталъ художникъ и которыми онъ заражаетъ зрителя. Искусство какъ было, такъ и есть, такъ и можетъ быть

теперешнемъ моемъ взглядѣ понимаю достоинство искусства по его содержанію. При этомъ еще долженъ замѣтить, что свои художественныя произведенія я причисляю къ области дурнаго искусства, за исключеніемъ рассказа „Богъ правду видитъ“, желающаго принадлежать къ первому роду, и „Кавказскаго плѣнника“, принадлежащаго ко второму.

не тѣмъ инымъ какъ зараженіемъ однимъ человѣкомъ другого или другихъ тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ заражающій. Въ числѣ же чувствъ этихъ есть и чувство любованія тѣмъ, что нравится зрѣнію. Предметы же, нравящіеся зрѣнію, могутъ быть такіе, которые нравятся малому, большому числу людей, и такіе, которые нравятся всѣмъ. И таковы преимущественно всѣ орнаменты. Пейзажъ очень исключительной мѣстности, genre очень спеціальный можетъ не всѣмъ нравиться, но орнаменты отъ якутскихъ до греческихъ доступны всѣмъ и вызываютъ одинаковое чувство любованія у всѣхъ, и потому этотъ родъ пренебрегаемаго искусства въ христіанскомъ обществѣ долженъ быть цѣнимъ много выше исключительныхъ, претенціозныхъ картинъ и изваяній.

Такъ что есть только два рода хорошаго христіанскаго искусства; все же остальное, не подходящее подъ эти два рода, должно быть признано дурнымъ искусствомъ, которое не только не должно быть поощряемо, но должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо, какъ искусство, не соединяющее, а разъединяющее людей. Таковы въ словесномъ искусствѣ всѣ драмы, романы и поэмы, передающіе чувства исключительныя, присущія только одному сословію богатыхъ, праздныхъ людей,—чувства аристократической чести, пресыщенности, тоски, пессимизма и утонченныя и развращенныя чувства, вытекающія изъ половой любви, совершенно непонятныя огромному большинству людей.

Въ живописи такими произведеніями дурного искусства должны быть признаны точно такъ же всѣ картины, изображающія забавы и прелести богатой и праздной жизни, всѣ такъ называемыя символическія картины, въ которыхъ самое значеніе символа доступно только лицамъ извѣстнаго кружка, и главное— всѣ картины съ сладострастными сюжетами, вся та безобразная женская нагота, которая наполняетъ всѣ выставки и галлерей. Къ этому же роду принадлежитъ вся камерная и оперная музыка нашего времени, начиная въ особенности съ Бетховена—

Шуманъ, Берлиозъ, Листъ, Вагнеръ, — по содержанию своему посвященная выраженію чувствъ, доступныхъ только людямъ, воспитавшимъ въ себѣ болѣзненную нервную раздражительность, возбуждаемую этой исключительной искусственной и сложной музыкой.

„Какъ, девятая симфонія принадлежитъ къ дурному роду искусства?“ слышу я возмущенные голоса.

„Безъ всякаго сомнѣнія“, отвѣчаю я. Все, что я писалъ, я писалъ только для того, чтобы найти ясный, разумный критерій, по которому можно бы было судить о достоинствахъ произведеній искусства. И критерій этотъ, совпадая съ простымъ и здравымъ смысломъ, несомнѣнно показываетъ мнѣ то, что симфонія Бетховена нехорошее произведеніе искусства. Конечно, удивительно и странно для людей, воспитанныхъ на обожаніи нѣкоторыхъ произведеній и ихъ авторовъ, для людей съ извращеннымъ, именно вълѣдствіе воспитанія, на этомъ обожаніи вкусомъ, признаніе такого знаменитаго произведенія дурнымъ. Но что же дѣлать съ указаніями разума и здравымъ смысломъ?

Девятая симфонія Бетховена считается великимъ произведеніемъ искусства. Чтобы проверить это утвержденіе, я прежде всего задаю себѣ вопросъ: передаетъ ли это произведеніе высшее религіозное чувство? И отвѣчаю отрицательно, такъ какъ музыка сама по себѣ не можетъ передавать этихъ чувствъ; и потому далѣе спрашиваю себя: если произведеніе это не принадлежитъ къ высшему разряду религіознаго искусства, то имѣетъ ли это произведеніе другое свойство хорошаго искусства нашего времени — свойство соединять въ одномъ чувствѣ всѣхъ людей, не принадлежитъ ли оно къ христіанскому житейскому всемірному искусству? И не могу не отвѣтить отрицательно, потому что не только не вижу того, чтобы чувства, передаваемые этимъ произведеніемъ, могли соединить людей, не воспитанныхъ специально для того, чтобы подчиняться этой сложной гипнотизации, но не могу даже представить себѣ толпу нор-

мальныхъ людей, которая могла бы понять изъ этого длиннаго и запутаннаго искусственнаго произведенія что-нибудь, кромѣ коротенькихъ отрывковъ, тонущихъ въ морѣ непонятнаго. И потому волей-неволей долженъ заключить, что произведеніе это принадлежитъ къ дурному искусству. Замѣчательно при этомъ то, что въ концѣ этой симфоніи присоединено стихотвореніе Шиллера, которое хотя и не ясно, но выражаетъ именно ту мысль, что чувство (Шиллеръ говоритъ объ одномъ чувствѣ радости) соединяетъ людей и вызываетъ въ нихъ любовь. Несмотря на то, что стихотвореніе это поется въ концѣ симфоніи, музыка не отвѣчаетъ мысли стихотворенія, такъ какъ музыка эта исключительная и не соединяетъ всѣхъ людей, а соединяетъ только нѣкоторыхъ, выдѣляя ихъ отъ другихъ людей.

Точно такъ же придется оцѣнить многія и многія произведенія искусства всѣхъ родовъ, считающіяся великими среди высшихъ классовъ нашего общества. Такъ же по этому единственному твердому критерию придется оцѣнить знаменитую Божественную комедію и Освобожденіе Іерусалима и большую часть произведеній Шекспира и Гёте, и въ живописи всякія изображенія чудесъ и Преображеніе Рафаэля и др. Какимъ бы ни былъ предметъ, выдаваемый за произведеніе искусствъ, для того, чтобы узнать его достоинство, и какъ бы онъ ни былъ восхваляемъ людьми, необходимо приложить къ нему вопросъ о томъ, принадлежитъ ли предметъ къ настоящему искусству или поддѣлкамъ подъ него. Признавъ же на основаніи признака заразительности хотя бы и малаго кружка людей извѣстный предметъ принадлежащимъ къ области искусства, нужно на основаніи признака общедоступности рѣшить слѣдующій за этимъ вопросъ: принадлежитъ ли это произведеніе къ дурному, противному религиозному сознанію нашего времени, исключительному искусству или къ христіанскому, соединяющему людей искусству. Признавъ же предметъ принадлежащимъ къ настоящему христіанскому искусству, надо уже на основаніи того, передаетъ ли произведеніе чувства, вытекающія изъ любви къ Богу и ближ-

нему, или только простые чувства, соединяющія всѣхъ людей, отнести его къ тому или другому—религіозному или житейскому всемірному искусству.

Только на основаніи этой провѣрки мы будемъ имѣть возможность выдѣлять изъ всей массы того, что въ нашемъ обществѣ выдается за искусство, тѣ предметы, которые составляютъ дѣйствительную, важную, нужную духовную пищу, отъ всего вреднаго и бесполезнаго искусства и подобія его, окружающаго насъ. Только на основаніи такой провѣрки мы будемъ въ состояніи избавиться отъ губительныхъ послѣдствій вреднаго искусства и воспользоваться тѣмъ благотворительнымъ и необходимымъ для духовной жизни человѣка и человѣчества воздѣйствіемъ истиннаго и хорошаго искусства, которое составляетъ его назначеніе.

XVII.

Искусство есть одинъ изъ двухъ органовъ прогресса человѣчества. Черезъ слово человѣкъ общается мыслью, черезъ образы искусства онъ общается чувствомъ со всѣми людьми не только настоящаго, но прошедшаго и будущаго. Человѣчеству свойственно пользоваться этими обоими органами общенія, а потому извращеніе хотя бы одного изъ нихъ не можетъ не оказать вредныхъ послѣдствій для того общества, въ которомъ совершилось такое извращеніе. И послѣдствія эти должны быть двояки: во-первыхъ, отсутствіе въ обществѣ той дѣятельности, которая должна быть исполняема органомъ, и, во-вторыхъ, вредная дѣятельность извращеннаго органа; и эти самыя послѣдствія и оказались въ нашемъ обществѣ. Органъ искусства былъ извращенъ, и потому общество высшихъ классовъ было лишено въ значительной мѣрѣ той дѣятельности, которую долженъ былъ исполнить этотъ органъ. Распространившіяся въ нашемъ обществѣ въ огромныхъ размѣрахъ, съ одной стороны, поддѣлки подъ искусство, служащія только увеселенію и развращенію людей, а съ другой—произведенія ничтожнаго, исклю-

чительнаго искусства, цѣнимаго какъ высшее, извратили въ большинствѣ людей нашего общества способность заражаться истинными произведеніями искусства и тѣмъ лишили ихъ возможности познать тѣ высшія чувства, до которыхъ дожило человѣчество и которыя могутъ быть переданы людямъ только искусствомъ.

Все лучшее, сдѣланное въ искусствѣ человѣчествомъ, остается для людей, лишившихся способности заражаться искусствомъ, чуждымъ и замѣняется фальшивыми поддѣлками подъ искусство или ничтожнымъ искусствомъ, принимаемымъ ими за настоящее. Люди нашего времени и общества восхищаются Бодлерами, Верленами, Мореасами, Ибсенами, Метерлинками—въ поэзіи, Моне, Мане, Пювись-де-Шаванами, Бернъ-Джонсами, Штуками, Беклинами—въ живописи, Вагнерами, Листами, Рихардами Штраусами—въ музыкѣ и т. п. и не способны уже понимать ни самаго высокаго, ни самаго простаго искусства.

Въ средѣ высшихъ классовъ вслѣдствіе потери способности заражаться произведеніями искусства люди растутъ, воспитываются и живутъ безъ смягчающаго, удобряющаго дѣйствія искусства и потому не только не двигаются къ совершенству, но добръютъ, но, напротивъ, при высокомъ развитіи вѣшнихъ средствъ, становятся все дичѣе, грубѣе и жесточе.

Таково послѣдствіе отсутствія дѣятельности необходимаго органа искусства въ нашемъ обществѣ. Послѣдствія же извращенной дѣятельности этого органа еще вреднѣе и ихъ много.

Первое послѣдствіе, бросающееся въ глаза, — это огромная трата трудовъ рабочихъ людей на дѣло не только бесполезное, но большею частью вредное и, кромѣ того, невознаградимая трата на это ненужное и дурное дѣло жизни человѣческихъ. Страшно подумать о томъ, съ какимъ напряженіемъ, съ какими лишеніями работаютъ миллионы людей, не имѣющихъ времени и возможности сдѣлать для себя и для своей семьи необходимое, для того чтобы по 10, 12, 14 часовъ по ночамъ набирать мнимо-художественныя книги, разносящія развратъ среди

людей, или работающих на театры, концерты, выставки, галереи, служащие преимущественно тому же разврату; но страшнее всего, когда подумаешь, что живые, хорошие, на все доброе способные дѣти съ раннихъ лѣтъ посвящаются тому, чтобы въ продолженіе 10—15 лѣтъ по 6, 8, 10 часовъ въ день одни—играть гаммы, другія—вывертывать члены, ходить на носкахъ и поднимать ноги выше головы, третьи—пѣть сольфеджин, четвертыя, всячески ломаясь,—произносить стихи, пятія—рисовать съ бюстовъ, съ голой натуры, писать этюды, шестія—писать сочиненія по правиламъ какихъ-то періодовъ и въ этихъ, недостойныхъ человѣка, занятіяхъ, продолжаемыхъ часто и долго послѣ полной возмужалости, утрачивать всякую физическую и умственную силу и всякое пониманіе жизни. Говорятъ, что страшно и жалостно смотрѣть на маленькихъ аэробатовъ, закидывающихъ себѣ ноги за шею, но не менѣе жалостно смотрѣть на 10-лѣтнихъ дѣтей, дающихъ концерты, и еще болѣе на 10-лѣтнихъ гимназистовъ, знающихъ наизусть исключенія латинской грамматики... Но мало того, что люди эти уродуются физически и умственно,—они уродуются и нравственно, дѣлаются неспособными ни на что дѣйствительно нужное людямъ. Занимая въ обществѣ роль потѣшателей богатыхъ людей, они теряютъ чувство человѣческаго достоинства, до такой степени развиваютъ въ себѣ страсть къ публичнымъ похваламъ, что всегда страдаютъ отъ раздутаго въ нихъ до болѣзненныхъ размѣровъ неудовлетвореннаго тщеславія и всѣ свои душевныя силы употребляютъ только на удовлетвореніе этой страсти. И что трагичнѣе всего—это то, что люди эти, погубленные для жизни ради искусства, не только не приносятъ пользы этому искусству, но приносятъ ему величайшій вредъ. Въ академіяхъ, гимназіяхъ, консерваторіяхъ учатъ тому, какъ поддѣлывать искусство, и, обучаясь этому, люди такъ извращаются, что совершенно теряютъ способность производить настоящее искусство и дѣлаются поставщиками того поддѣльнаго или ничтожнаго или развратнаго искусства, которое наполняетъ нашъ міръ.

Въ этомъ первое бросающееся въ глаза послѣдствіе извращенія органа искусства.

Второе послѣдствіе—то, что произведенія искусства—забавы, которыя въ такихъ ужасающихъ количествахъ изготовляются арміей профессиональныхъ художниковъ—даютъ возможность богатымъ людямъ нашего времени жить тою не только не естественною, но и противною профессируемымъ этими самими людьми принципамъ гуманности жизнью. Жить такъ, какъ живутъ богатые, праздные люди, въ особенности женщины, вдали отъ природы, отъ животныхъ, въ искусственныхъ условіяхъ, съ атрофированными или уродливо развитыми гимнастикой мускулами и ослабленной энергіей жизни, нельзя было бы, если бы не было того, что называется искусствомъ, не было бы того развлечения, забавы, которая отводитъ этимъ людямъ глаза отъ безмысленности ихъ жизни, спасаетъ ихъ отъ томящей ихъ скуки. Отнимите у всѣхъ этихъ людей театры, концерты, выставки, игру на фортепіано, романсы, романы, которыми они занимаются съ увѣренностью, что занятіе этими предметами есть очень утонченное, эстетическое и потому хорошее занятіе, отнимите у меценатовъ искусства, покупающихъ картины, покровительствующихъ музыкантамъ, общающихся съ писателями, ихъ роль покровителей важнаго дѣла искусства, и они не будутъ въ состояніи продолжать свою жизнь и всѣ погибнуть отъ скуки, тоски, сознанія безмысленности и незаконности своей жизни. Только занятіе тѣмъ, что среди нихъ считается искусствомъ, даетъ имъ возможность, нарушивъ всѣ естественныя условія жизни, продолжать жить, не замѣчая безмысленности и жестокости своей жизни. Вотъ эта-то поддержка ложной жизни богатыхъ людей есть второе и немаловажное послѣдствіе извращенія искусства.

Третье послѣдствіе извращенія искусства — это та путаница, которую оно производитъ въ понятіяхъ дѣтей и народа. У людей, не извращенныхъ ложными теоріями нашего общества, у рабочаго народа, у дѣтей существуетъ очень опредѣленное пред-

ставленіе о томъ, за что можно почитать и восхвалять людей. И основаніемъ восхваленія и возвеличенія людей по понятіямъ народа и дѣтей можетъ быть только или сила физическая: Геркулесъ, богатыри, завоеватели, или сила нравственная, духовная: Сакіа-Муни, бросающій красавицу жену и царство, чтобы спасти людей, или Христосъ, идущій на крестъ за родъ человѣческій, и всѣ мученики и святые. И то и другое понятно и народу, и дѣтямъ. Они понимаютъ, что физическую силу пельзя не уважать, потому что она заставляетъ уважать себя; нравственную же силу добра неиспорченный человѣкъ не можетъ не уважать потому, что къ ней влечетъ его все духовное существо его. И вотъ эти люди, дѣти и народъ, вдругъ видятъ, что, кромѣ людей восхваляемыхъ, почитаемыхъ и вознаграждаемыхъ за силу физическую и силу нравственную, есть еще люди восхваляемые, возвеличиваемые, вознаграждаемые въ еще гораздо большихъ размѣрахъ, чѣмъ герои силы и добра, за то только, что они хорошо поютъ, сочиняютъ стихи, танцуютъ. Они видятъ, что пѣвцы, сочинители, живописцы, танцовщицы наживаютъ миллионы, что имъ оказываютъ почести больше, чѣмъ святымъ, и люди народа и дѣти приходятъ въ недоумѣніе.

Когда вышли 50 лѣтъ послѣ смерти Пушкина и одновременно распространились въ народѣ его дешевыя сочиненія и ему поставили въ Москвѣ памятникъ, я получилъ больше десяти писемъ отъ разныхъ крестьянъ съ вопросами о томъ, почему такъ возвеличили Пушкина. На-дняхъ еще заходилъ ко мнѣ изъ Саратова грамотный мѣщанинъ, очевидно сошедшій съ ума на этомъ вопросѣ и идущій въ Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содѣйствовало постановкѣ „монумента“ господину Пушкину.

Въ самомъ дѣлѣ, надо только представить себѣ положеніе такого человѣка изъ народа, когда онъ по доходящимъ до него газетамъ и слухамъ узнаетъ, что въ Россіи духовенство, начальство, всѣ лучшіе люди Россіи съ торжествомъ открываютъ памятникъ великому человѣку, благодѣтелю, славѣ Россіи —

Пушкину, про котораго онъ до сихъ поръ ничего не слышалъ. Со всѣхъ сторонъ онъ читаетъ или слышитъ объ этомъ и полагаетъ, что если воздаются такіа почести человѣку, то вѣроятно человѣкъ этотъ сдѣлалъ что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе. Онъ старается узнать, кто былъ Пушкинъ, и, узнавъ, что Пушкинъ не былъ богатырь или полководецъ, но былъ частный человѣкъ и писатель, онъ дѣлаетъ заключеніе о томъ, что Пушкинъ долженъ былъ быть святой человѣкъ и учитель добра, и торопится прочесть или услышать его жизнь и сочиненія. Но каково же должно быть его недоумѣніе, когда онъ узнаетъ, что Пушкинъ былъ человѣкъ больше чѣмъ легкихъ нравовъ, что умеръ онъ на дуэли, т.-е. при покушеніи на убійство другого человѣка, что вся заслуга его только въ томъ, что онъ писалъ стихи о любви, часто очень неприличные.

То, что богатырь и Александръ Македонскій, Чингисъ-ханъ или Наполеонъ были велики, онъ понимаетъ, потому что и тотъ, и другой могли раздавить его и тысячи ему подобныхъ; что Будда, Сократъ и Христосъ велики, онъ тоже понимаетъ, потому что знаетъ и чувствуетъ, что и ему, и всѣмъ людямъ надо быть такими; но почему великъ человѣкъ за то, что онъ писалъ стихи о женской любви,—онъ не можетъ понять.

То же должно происходить и въ головѣ бретонскаго, нормандскаго крестьянина, который узнаетъ о постановкѣ памятника, „une statue“, такой же какъ Богородицѣ, Боделеру, когда онъ прочтетъ или расскажутъ ему содержаніе „Fleurs du mal“, или—еще удивительнѣе — Верлену, когда онъ узнаетъ про ту жалкую, развратную жизнь, которую велъ этотъ человѣкъ, и прочтетъ его стихи. А какая путаница должна происходить въ головахъ людей изъ народа, когда они узнаютъ, что какой-нибудь Патти или Тальони даютъ 100.000 за сезонъ, или живописцу столько же за картину и еще больше авторамъ романовъ, описывающимъ любовныя сцены.

То же происходитъ и съ дѣтьми. Я помню, какъ я пережи-

валъ это удивленіе и недоумѣніе и какъ примирился съ этими восхваленіями художниковъ наравнѣ съ богатырями и нравственными героями только тѣмъ, что принизилъ въ своемъ сознаніи значеніе нравственного достоинства и призналъ ложное, неестественное значеніе за произведеніями искусства. И это самое происходитъ въ душѣ каждаго ребенка и человѣка изъ народа, когда онъ узнаетъ про тѣ странныя почести и вознагражденія, которыя воздаются художникамъ. Таково третье послѣдствіе ложнаго отношенія нашего общества къ искусству.

Четвертое послѣдствіе такого отношенія состоитъ въ томъ, что люди высшихъ классовъ, все чаще и чаще встрѣчаясь съ противорѣчіями красоты и добра, ставятъ высшимъ идеаломъ идеаль красоты, освобождая себя этимъ отъ требованій нравственности. Люди эти, извращая роли, вмѣсто того, чтобы признавать, какъ оно и есть, искусство, которому они служатъ, дѣломъ отсталымъ, признають нравственность дѣломъ отсталымъ, не могущимъ имѣть значенія для людей, находящихся на той степени высоты развитія, на которой они мнятъ себя находящимися.

Это послѣдствіе ложнаго отношенія къ искусству уже давно проявлялось въ нашемъ обществѣ, но въ послѣднее время со своимъ пророкомъ Ницше и послѣдователями его и совпадающими съ нимъ декадентами и англійскими эстетиками выражается съ особенною наглостью. Декаденты и эстеты, въ родѣ Оскара Уальда, избирають темой своихъ произведеній отрицаніе нравственности и восхваленіе разврата.

Искусство это отчасти породило, отчасти совпало съ такимъ же философскимъ ученіемъ. Недавно я получилъ изъ Америки книгу подъ заглавіемъ „The survival of the fittest. Philosophy of Power 1897 by Ragnar Redbeard. Chicago, 1896“. Сущность этой книги, такъ, какъ она выражена въ предисловіи издателя, та, что оцѣнивать добро по ложной философіи еврейскихъ пророковъ и плаксивыхъ (weeping) мессій есть безуміе. Право есть послѣдствіе не ученія, но власти. Всѣ законы, заповѣди,

ученіе о томъ, чтобы не дѣлать другому того, чего не хочешь, чтобы тебѣ дѣлали, не имѣютъ въ самихъ себѣ никакого значенія и получаютъ его только отъ палки, тюрьмы и меча. Человѣкъ истинно свободный не обязанъ повиноваться никакимъ предписаніямъ—ни человѣческимъ, ни Божескимъ. Повиновеніе есть признакъ вырожденія; неповиновеніе есть признакъ героя. Люди не должны быть связаны преданіями, выдуманнѣми ихъ врагами. Весь міръ есть скользкое поле битвы. Идеальная справедливость состоятъ въ томъ, чтобы побѣжденные были эксплоатированы, мучимы, презираемы. Свободный и храбрый можетъ завоевать весь міръ. И потому должна быть вѣчная война за жизнь, за землю, за любовь, за женщинъ, за власть, за золото. (Нѣчто подобное высказано было нѣсколько лѣтъ тому назадъ знаменитымъ утонченнымъ академикомъ Vogüé.) Земля съ ея сокровищами—„добыча смѣлаго“.

Авторъ очевидно самъ, независимо отъ Ницше, пришелъ безсознательно къ тѣмъ выводамъ, которые исповѣдуютъ новые художники.

Изложенныя въ формѣ ученія, положенія эти поражаютъ насъ. Въ сущности же положенія эти включены въ идеалъ искусства, служащаго красотѣ. Искусство нашихъ высшихъ классовъ воспитало въ людяхъ этотъ идеалъ сверхъ-человѣка, въ сущности старый идеалъ Нерона, Стеньки Разина, Чингисъ-хана, Роберъ Макера, Наполеона и всѣхъ ихъ соумышленниковъ, приспѣшниковъ и льстецовъ, и всѣми своими силами утверждаетъ его въ нихъ.

Вотъ въ этомъ-то замѣщеніи идеала нравственности идеаломъ красоты, т.-е. наслажденія, заключается четвертое и ужасное послѣдствіе извращенія искусства нашего общества. Страшно подумать о томъ, что бы было съ человѣчествомъ, если бы такое искусство распространилось въ народныхъ массахъ. А оно уже начинаетъ распространяться.

Пятое же, наконецъ, и самое главное—то, что то искусство, которое процвѣтаетъ въ средѣ нашихъ высшихъ классовъ евро-

пейскаго общества, прямо развращаетъ людей посредствомъ зараженія ихъ самыми дурными и вредными для человѣчества чувствами суевѣрія, ложнаго патріотизма, а главное — сладострастія.

Посмотрите внимательно на причины невѣжества народныхъ массъ и увидите, что главная причина никакъ не въ недостаткѣ школъ и библіотекъ, какъ мы привыкли думать, а въ тѣхъ суевѣріяхъ, которыми онѣ пропитаны и которыя не переставая производятся всѣми средствами искусства.

Искусство же служить въ наше время главною причиною развращенія людей въ важнѣйшемъ вопросѣ общественной жизни — въ половыхъ отношеніяхъ. Всѣ мы знаемъ это и по себѣ, а отцы и матери еще по своимъ дѣтямъ, какія страшныя душевныя и тѣлесныя страданія, какія напрасныя траты силъ переживаютъ люди только изъ-за распущенности половой похоти.

Съ тѣхъ поръ, какъ стоитъ міръ, со временъ Троянской войны, возникшей изъ-за этой половой распущенности, и до самоубійствъ и убійствъ влюбленныхъ, о которыхъ печатается почти въ каждой газетѣ, большая доля страданій человѣческаго рода происходитъ отъ этой распущенности.

И что же? Все искусство, и настоящее, и поддѣльное, за самыми рѣдкими исключеніями, посвящено только тому, чтобы описывать, изображать, разжигать всякаго рода половую любовь, во всѣхъ ея видахъ. Только вспомнить всѣ тѣ романы съ раздирающими похоть описаніями любви и самыми утонченными, и самыми грубыми, которыми переполнена литература нашего общества, всѣ тѣ картины и статуи, изображающія обнаженное женское тѣло, и всякія гадости, которыя переходятъ на иллюстраціи и рекламныя объявленія, только вспомнить всѣ тѣ пакостныя оперы, оперетки, пѣсни, романсы, которыми кишитъ нашъ міръ, — и невольно кажется, что существующее искусство имѣетъ только одну опредѣленную цѣль: какъ можно болѣе широкое распространеніе разврата.

Таковы хотя не всѣ, но самыя вѣрныя послѣдствія того из-

вращенія искусства, которое совершилось въ нашемъ обществѣ. Такъ что то, что называется искусствомъ въ нашемъ обществѣ, не только не содѣйствуетъ движенію впередъ человѣчества, но едва ли не болѣе всего другого мѣшаетъ осуществленію добра въ нашей жизни.

И потому тотъ вопросъ, который невольно представляется всякому свободному отъ дѣятельности искусства человѣку и потому не связанному интересомъ съ существующимъ искусствомъ,—вопросъ, который поставленъ мною въ началѣ этого писанія, о томъ, справедливо ли то, чтобы тому, что мы называемъ искусствомъ, составляющимъ достояніе только малой части общества, приносились тѣ жертвы и трудами людскими, и жизнями человѣческими, и нравственностью, которая ему приносятся, получаетъ естественный отвѣтъ: нѣтъ, несправедливо и не должно быть. Такъ отвѣчаютъ и здравый смыслъ и неизвращенное нравственное чувство. Не только не должно быть, не только не должно приносить какія-либо жертвы тому, что среди насъ признается искусствомъ, но, напротивъ, всѣ усилія людей, желающихъ жить хорошо, должны быть направлены на то, чтобы уничтожить это искусство, потому что оно есть одно изъ самыхъ жестокихъ золъ, удручающихъ наше человѣчество. Такъ что если бы былъ поставленъ вопросъ о томъ, что лучше нашему христіанскому міру: лишиться ли *всего* того, что теперь считается искусствомъ, вмѣстѣ съ ложнымъ, и *всего* хорошаго, которое есть теперь, то я думаю, что всякій разумный и нравственный человѣкъ опять рѣшилъ бы вопросъ такъ же, какъ рѣшалъ его Платонъ для своей республики и рѣшали всѣ церковные христіанскіе и магометанскіе учителя человѣчества, т.-е. сказалъ бы: „лучше пускай не было бы никакого искусства, чѣмъ продолжалось бы то развращенное искусство, или подобіе его, которое есть теперь“. Къ счастью, вопросъ этотъ не стоитъ ни передъ какимъ человѣкомъ и никому не приходится рѣшать его въ томъ или другомъ смыслѣ. Все, что можетъ сдѣлать человѣкъ и можемъ и должны сдѣлать мы, такъ

называемые люди образованные, поставленные своимъ положеніемъ въ возможность понимать значеніе явленій нашей жизни, — это то, чтобы понять то заблужденіе, въ которомъ мы находимся, и не упорствовать въ немъ, а искать изъ него выхода.

XVIII.

Причина той лжи, въ которую впало искусство нашего общества, заключалась въ томъ, что люди высшихъ классовъ остались жить безъ всякой вѣры, стараясь замѣнить отсутствіе вѣры: одни—лицемѣріемъ, притворяясь, что они все еще вѣрятъ въ формы религіозной вѣры, другіе — смѣлымъ провозглашеніемъ своего невѣрія, третьи — утонченнымъ скептицизмомъ, четвертые — возвращеніемъ къ греческому поклоненію красотъ, признаніемъ законности эгоизма и возведеніемъ его въ религіозное ученіе.

Причина болѣзни была непріятіе ученія Христа въ его истинномъ, т. - е. полномъ значеніи. Искѣвленіе отъ болѣзни только въ одномъ — въ признаніи этого ученія во всемъ его значеніи. А это признаніе въ наше время не только возможно, но и необходимо. Нельзя уже въ наше время человѣку, довольствоваться провозглашеніемъ невѣрія, скептицизма или возвращеніемъ къ поклоненію красотъ и къ эгоизму, и главное—невозможно уже говорить, что мы не знаемъ истиннаго значенія ученія Христа. Значеніе этого ученія сдѣлалось не только доступнымъ всѣмъ людямъ нашего времени, но вся жизнь людей нашего времени проникнута духомъ этого ученія и сознательно и безсознательно руководится имъ.

Какъ бы различно по формѣ ни опредѣляли люди нашего христіанскаго міра назначеніе человѣка, какъ бы разнообразны по формѣ ни были эти опредѣленія назначенія жизни человѣческой, всѣ люди нашего времени признаютъ, что назначеніе человѣка есть благо; высшее же въ нашемъ мірѣ, доступное людямъ благо жизни достигается единеніемъ ихъ между собой.

Какъ ни стараются люди высшихъ классовъ, чувствуя, что ихъ значеніе держится на отдѣленіи себя — богатыхъ и ученыхъ — отъ рабочихъ и бѣдныхъ и неученыхъ, придумывать новыя міровоззрѣнія, по которымъ удержались бы ихъ преимущества: то идеаль возвращенія къ старинѣ, то мистицизмъ, то эллинизмъ, то сверхчеловѣчество, они волей-неволей должны признать со всѣхъ сторонъ утверждающую себя въ жизни бессознательно и сознательно истину о томъ, что благо наше только въ единеніи и братствѣ людей.

Бессознательно истина эта подтверждается установленіемъ путей сообщенія, телеграфовъ, телефоновъ, печатью, все большею и большею общедоступностью благъ міра сего для всѣхъ людей и сознательно — разрушеніемъ суевѣрій, раздѣляющихъ людей, распространеніемъ истинъ знанія, выраженіемъ идеала братства людей въ лучшихъ произведеніяхъ искусства нашего времени.

Искусство есть духовный органъ человѣческой жизни и его нельзя уничтожить, и потому, несмотря на всѣ усилія, дѣлаемые людьми высшихъ классовъ для того, чтобы скрыть тотъ религіозный идеаль, которымъ живетъ человѣчество, идеаль этотъ все болѣе и болѣе сознается людьми и все чаще и чаще среди нашего извращеннаго общества выражается отчасти и въ наукѣ и въ искусствѣ. Съ начала нынѣшняго столѣтія появляются все чаще и чаще и въ литературѣ, и въ живописи произведенія высшаго религіознаго искусства, проникнутыя истиннымъ христіанскимъ духомъ, такъ же какъ и произведенія все-народнаго, доступнаго всѣмъ житейскаго искусства. Такъ что самое искусство знаетъ истинный идеаль нашего времени и стремится къ нему. Съ одной стороны, лучшія произведенія искусства нашего времени передаютъ чувства, влекуція къ единенію и братству людей (таковы произведенія Диккенса, Гюго, Достоевскаго; въ живописи — Милле, Бастіенъ Лепажъ, Жюль Бретона, Лермита и другихъ), съ другой стороны, стремятся къ передачѣ такихъ чувствъ, которыя свойственны не однимъ людямъ высшихъ сословій, но такихъ, которыя могли бы соеди-

нять всѣхъ людей безъ исключенія. Такихъ произведеній еще мало, но потребность въ нихъ уже сознается. Кромѣ того, въ послѣднее время все чаще и чаще встрѣчаются попытки народныхъ изданій—картинъ, общедоступныхъ концертовъ, театровъ. Все это еще очень далеко отъ того, что должно быть, но уже видно то направленіе, по которому само собой стремится искусство для того, чтобы выйти на свойственный ему путь.

Религіозное сознаніе нашего времени, состоящее въ признаніи цѣли жизни какъ общей, такъ и отдѣльной, въ единеніи людей, уже достаточно выяснилось, и людямъ нашего времени нужно только откинуть ложную теорію красоты, по которой наслажденіе признается цѣлью искусства, и тогда религіозное сознаніе естественно станетъ руководителемъ искусства нашего времени.

А какъ только религіозное сознаніе, которое безсознательно уже руководить жизнью людей нашего времени, будетъ сознательно признано людьми, такъ тотчасъ же само собой уничтожится раздѣленіе искусства на искусство низшихъ и искусство высшихъ классовъ, а будетъ общее братское искусство; само собой, во-первыхъ, будетъ откидываться искусство, передающее чувства, несогласныя съ религіознымъ сознаніемъ нашего времени, — чувства, не соединяющія, а разъединяющія людей, а во-вторыхъ, и ничтожное, исключительное искусство, которое теперь занимаетъ неподобающее ему значеніе.

А какъ только это будетъ, такъ тотчасъ же и перестанетъ искусство быть тѣмъ, чѣмъ оно было послѣднее время,—средствомъ огрубѣнія и развращенія людей, а станетъ тѣмъ, чѣмъ оно всегда было и должно быть,—средствомъ движенія человѣчества къ единенію и благу.

Какъ ни страшно это сказать, съ искусствомъ нашего круга и времени случалось то, что случается съ женщиной, которая свои женскія привлекательныя свойства, предназначенныя для материнства, продаетъ для удовольствія тѣхъ, которые льстятся на такія удовольствія.

Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей. И это сравнение вѣрно до малѣйшихъ подробностей. Оно такъ же не ограничено временемъ, такъ же всегда разукрашено, такъ же всегда продажно, такъ же заманчиво и губительно.

Настоящее произведеніе искусства можетъ проявляться въ душѣ художника только изрѣдка, какъ плодъ предшествующей жизни, точно такъ же какъ зачатіе ребенка матерью. Поддѣльное же искусство производится мастерами, ремесленниками безостановочно, только бы были потребители.

Настоящее искусство не нуждается въ украшеніяхъ, какъ жена любящаго мужа. Поддѣльное искусство, какъ проститутка, должно быть всегда изукрашено.

Причиной появленія настоящаго искусства есть внутренняя потребность выразить накопившееся чувство, какъ для матери причина полового зачатія есть любовь. Причина поддѣльнаго искусства есть корысть, точно такъ же какъ и проституція.

Послѣдствіе истиннаго искусства есть внесенное новое чувство въ обиходъ жизни, какъ послѣдствіе любви жены есть рожденіе новаго человѣка въ жизнь. Послѣдствіе поддѣльнаго искусства есть развращеніе человѣка, ненасытность удовольствій, ослабленіе духовныхъ силъ человѣка.

Вотъ это должны понять люди нашего времени и круга, чтобы избавиться отъ заливающего насъ грязнаго потока этого развратнаго, блуднаго искусства.

XIX.

Говорятъ про искусство будущаго, подразумѣвая подъ искусствомъ будущаго особенное, утонченное новое искусство, которое будто бы должно выработаться изъ искусства одного класса общества, которое теперь считается высшимъ. Но такого новаго искусства будущаго не можетъ быть и не будетъ. Наше исключительное искусство высшихъ классовъ христіанскаго міра пришло къ тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему

дальше идти некуда. Искусство это, разъ отступивъ отъ главнаго требованія искусства (того, чтобы оно было руководимо религіознымъ сознаниемъ), становясь все болѣе и болѣе исключительнымъ и потому все болѣе и болѣе извращаясь, сошло на нѣтъ. Искусство будущаго—то, которое дѣйствительно будетъ—не будетъ продолженіемъ теперешняго искусства, а возникнетъ на совершенно другихъ, новыхъ основахъ, не имѣющихъ ничего общаго съ тѣми, которыми руководится теперешнее наше искусство высшихъ классовъ.

Искусство будущаго, т.-е. та часть искусства, которая будетъ выдѣляема изъ всего искусства, распространеннаго между людьми, будетъ состоять не изъ передачи чувствъ, доступныхъ только нѣкоторымъ людямъ богатыхъ классовъ, какъ это происходитъ теперь, а будетъ только тѣмъ искусствомъ, которое осуществляетъ высшее религіозное сознание людей нашего времени. Искусствомъ будутъ считаться только тѣ произведенія, которыя будутъ передавать чувства, влекущія людей къ братскому единенію, или такія общечеловѣческія чувства, которыя будутъ способны соединять всѣхъ людей. Только это искусство будетъ выдѣляемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо. Все же остальное искусство, передающее чувства, доступныя только нѣкоторымъ людямъ, будетъ считаться неважнымъ и не будетъ ни осуждаться, ни одобряться. И цѣнителемъ искусства вообще не будетъ, какъ это происходитъ теперь, отдѣльный классъ богатыхъ людей, а весь народъ: такъ что для того, чтобы произведеніе было признано хорошимъ, было одобряемо и распространяемо, оно должно будетъ удовлетворять требованіямъ не нѣкоторыхъ, находящихся въ одинаковыхъ и часто неестественныхъ условіяхъ людей, а требованіямъ всѣхъ людей, большихъ массъ людей, находящихся въ естественныхъ трудовыхъ условіяхъ.

И художниками, производящими искусство, будутъ тоже не такъ, какъ теперь, только тѣ рѣдкіе, выбранные изъ малой части всего народа, люди богатыхъ классовъ или близкіе къ

нимъ, а всѣ тѣ даровитые люди изъ всего народа, которые окажутся способными и склонными къ художественной дѣятельности.

Дѣятельность художественная будетъ тогда доступна для всѣхъ людей. Доступна же сдѣлается эта дѣятельность людямъ изъ всего народа потому, что, во-первыхъ, въ искусствѣ будущаго не только не будетъ требоваться та сложная техника, которая обезображиваетъ произведенія искусства нашего времени и требуетъ большого напряженія и траты времени, но будетъ требоваться, напротивъ, ясность, простота и краткость — тѣ условія, которыя приобретаются не механическими упражненіями, а воспитаніемъ вкуса; во-вторыхъ, доступна сдѣлается художественная дѣятельность всѣмъ людямъ изъ народа потому, что вмѣсто теперешнихъ профессиональных школъ, доступныхъ только нѣкоторымъ людямъ, всѣ будутъ въ первоначальныхъ народныхъ школахъ обучаться музыкѣ и живописи (пѣнію и рисованію) наравнѣ съ грамотой, такъ, чтобы всякій человѣкъ, получивъ первыя основанія живописи и музыкальной грамоты, чувствуя способность и призваніе къ какому-либо изъ искусствъ, могъ бы усовершенствоваться въ немъ, и, въ-третьихъ, потому, что всѣ силы, которыя теперь тратятся на ложное искусство, будутъ употреблены на распространеніе истиннаго искусства среди всего народа.

Думаютъ, что если не будетъ специальныхъ художественныхъ школъ, то техника искусства ослабѣетъ. Она несомнѣнно ослабѣетъ, если подъ техникой разумѣть тѣ усложненія искусства, которыя теперь считаются достоинствомъ; но если подъ техникой разумѣть ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведеній искусства, то техника не только не ослабѣетъ, какъ это показываетъ все народное искусство, но въ сотни разъ усовершенствуется, если даже не будетъ и профессиональных школъ и если бы даже и въ народныхъ школахъ не преподавались основанія рисованія и музыки. Она усовершенствуется потому, что всѣ гениальные художники, теперь скрытые

въ народѣ, сдѣлаются участниками искусства и дадутъ, не нуждаясь, какъ теперь, сложнаго техническаго обученія и имѣя образцы истиннаго искусства, новые образцы настоящаго искусства, которые будутъ, какъ всегда, лучшею школою техники для художниковъ. Всякій истинный художникъ и теперь учится не въ школѣ, а въ жизни, на образцахъ великихъ мастеровъ; тогда же, когда участники искусства будутъ самые даровитые люди изъ всего народа, и образцовъ этихъ будетъ больше, и образцы эти будутъ доступнѣе, и то обученіе въ школѣ, котораго лишится будущій художникъ, въ сотни разъ вознаградится тѣмъ обученіемъ, которое художникъ будетъ получать отъ многочисленныхъ образцовъ распространеннаго въ обществѣ хорошаго искусства.

Таково будетъ одно различіе искусства будущаго отъ теперешняго. Другое различіе будетъ то, что искусство будущаго не будетъ производиться профессиональными художниками, получающими за свое искусство вознагражденіе и уже ничѣмъ другимъ не занимающимися, какъ только своимъ искусствомъ. Искусство будущаго будетъ производиться всѣми людьми изъ народа, которые будутъ заниматься имъ тогда, когда они будутъ чувствовать потребность въ такой дѣятельности.

Въ нашемъ обществѣ думаютъ, что художникъ лучше будетъ работать, больше сдѣлаетъ, если онъ матеріально будетъ обезпеченъ. Мнѣніе это доказало бы еще разъ съ полною очевидностью, если бы это нужно было еще доказывать, что то, что среди насъ считается искусствомъ, не есть искусство, а только подобіе его. Совершенно справедливо то, что для производства сапогъ или булокъ очень выгодно раздѣленіе труда, что сапожникъ или булочникъ, которому не нужно самому себѣ готовить обѣдъ и дрова, надѣлаетъ больше сапогъ и булокъ, чѣмъ если бы онъ самъ долженъ былъ заботиться объ обѣдѣ и дровахъ. Но искусство не есть мастерство, а передача испытаннаго художникомъ чувства. Чувство же можетъ родиться въ человѣкѣ только тогда, когда онъ живетъ всѣми сторонами естественной,

свойственной людям жизни. И потому-то обезпеченіе художниковъ въ ихъ матеріальныхъ нуждахъ есть самое губительное для производительности художника условіе, такъ какъ освобождаетъ художника отъ свойственныхъ всѣмъ людямъ условій борьбы съ природой для поддержанія своей и другихъ людей жизни и тѣмъ лишаетъ его случая и возможности испытывать самыя важныя и свойственныя людямъ чувства. Нѣтъ болѣе губительнаго положенія для производительности художника, какъ положеніе полной обезпеченности и роскоши, въ которыхъ въ нашемъ обществѣ обыкновенно находится художникъ.

Художникъ будущаго будетъ жить обычною жизнью людей, зарабатывая свое существованіе какимъ-либо трудомъ. Плоды же той высшей духовной силы, которая проходитъ черезъ него, онъ будетъ стремиться отдать наибольшему количеству людей, потому что въ этой передачѣ наибольшему количеству людей возникшихъ въ немъ чувствъ — его радость и награда. Художникъ будущаго не пойметъ даже, какъ можетъ художникъ, главная радость котораго состоитъ въ наибольшемъ распространеніи своего произведенія, отдавать свои произведенія только за извѣстную плату.

До тѣхъ поръ, пока не будутъ посланы торговцы изъ храма, храмъ искусства не будетъ храмомъ. Искусство будущаго изгонитъ ихъ.

И потому содержаніе искусства будущаго, какъ я представляю его себѣ, будетъ совершенно не похоже на теперешнее. Содержаніе искусства будущаго будетъ составлять не выраженіе исключительныхъ чувствъ: тщеславія, тоски, пресыщенности и сладострастія во всѣхъ возможныхъ видахъ, доступныхъ и интересныхъ только людямъ, освободившимъ себя насиліемъ отъ свойственнаго людямъ труда, а будетъ составлять выраженіе чувствъ, испытываемыхъ человѣкомъ, живущимъ свойственною всѣмъ людямъ жизнью, и вытекающихъ изъ религіознаго сознанія нашего времени, или чувствъ, доступныхъ всѣмъ людямъ безъ исключенія.

Людьми нашего круга, не знающимъ и не могущимъ или не хотящимъ знать тѣхъ чувствъ, которыя должны составлять содержаніе искусства будущаго, кажется, что такое содержаніе въ сравненіи съ тѣми тонкостями исключительнаго искусства, которымъ они заняты теперь, очень бѣдно. „Что можно выразить новаго въ области христіанскихъ чувствъ любви къ ближнему? Чувства же доступныя всѣмъ людямъ таковы ничтожны и однообразны“, думаютъ они. А между тѣмъ истинно новыми чувствами въ наше время могутъ быть только чувства религиозныя, христіанскія и чувства, доступныя всѣмъ. Чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія нашего времени, чувства христіанскія, безконечно новы и разнообразны; только не въ томъ смыслѣ, какъ это думаютъ нѣкоторые, чтобы изображать Христа и евангельскіе эпизоды, или въ новой формѣ повторять христіанскія истины единенія, братства, равенства, любви, а въ томъ смыслѣ, что всѣ самыя старыя, обычныя и со всѣхъ сторонъ извѣданныя явленія жизни вызываютъ самыя новыя, неожиданныя и трогательныя чувства, какъ только человѣкъ съ христіанской точки зрѣнія относится къ этимъ явленіямъ.

Что можетъ быть старѣе отношенія супруговъ, родителей къ дѣтямъ, дѣтей къ родителямъ, отношеній людей къ соотечественникамъ, иноплеменнымъ, къ нападенію, оборонѣ, къ собственности, къ землѣ, къ животнымъ? Но какъ только человѣкъ относится къ этимъ явленіямъ съ христіанской точки зрѣнія, такъ тотчасъ же возникаютъ безконечно разнообразные, самыя новыя, самыя сложныя и трогательныя чувства.

Точно такъ же не суживается, а расширяется область содержанія и того искусства будущаго, которое передаетъ чувства житейскія, самыя простыя, всѣмъ доступныя. Въ прежнемъ нашемъ искусствѣ считалось достойнымъ передачи въ искусствѣ только выраженіе чувствъ, свойственныхъ людямъ извѣстнаго исключительнаго положенія и то только при условіи передачи ихъ самымъ утонченнымъ, недоступнымъ большинству людей способомъ; вся же та огромная область народнаго дѣтскаго ис-

куства—шутки, пословицы, загадки, пѣсни, пляски, дѣтскія забавы, подражанія — не признавалась достойнымъ предметомъ искусства.

Художникъ будущаго будетъ понимать, что сочинить сказочку, пѣсенку, которая тронетъ, прибаутку, загадку, которая забавитъ, шутку, которая насмѣшитъ, нарисовать картинку, которая будетъ радовать десятки поколѣній или миллионы дѣтей и взрослыхъ, несравненно важнѣе и плодотворнѣе, чѣмъ сочинить романъ, симфонію или нарисовать картину, которые развлекутъ на короткое время нѣсколько людей богатыхъ классовъ и навѣки будутъ забыты. Область же этого искусства простыхъ, доступныхъ всѣмъ чувствъ огромна и почти еще не тронута.

Такъ что искусство будущаго не только не обѣднѣетъ, а, напротивъ, безконечно обогатится содержаніемъ. Точно такъ же и форма искусства будущаго не только не будетъ ниже теперешней формы искусства, но будетъ безъ всякаго сравненія выше ея, выше не въ смыслѣ утонченной и усложненной техники, а въ смыслѣ умѣнія кратко, просто и ясно передать безъ всякаго лишняго то чувство, которое испыталъ и хочетъ передать художникъ.

Помню, я разъ, говоря съ знаменитымъ астрономомъ, читавшимъ публичныя лекціи о спектральномъ анализѣ звѣздъ млечнаго пути, сказалъ ему, какъ хорошо бы было, если бъ онъ, со своимъ знаніемъ и мастерствомъ читать, прочелъ бы публичную лекцію по космографіи только о самыхъ знаменитыхъ движеніяхъ земли, такъ какъ навѣрное среди слушателей его лекцій о спектральномъ анализѣ звѣздъ млечнаго пути очень много людей, особенно женщинъ, такихъ, которые не знаютъ хорошенько того, отъ чего бываютъ день и ночь, зима и лѣто. Умный астрономъ, улыбаясь, отвѣтилъ мнѣ: „Да, это хорошо бы было, но это очень трудно. Читать о спектральномъ анализѣ млечнаго пути гораздо легче“.

То же и въ искусствѣ: написать поэму въ стихахъ изъ вре-

мень Клеопатры или картину Нерона, сжигающего Римъ, или симфонію въ духѣ Брамса и Рихарда Штрауса, или оперу въ духѣ Вагнера гораздо легче, чѣмъ разсказать простую исторію безъ чего-либо лишняго и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ, чтобы она передала чувство разсказчика, или нарисовать карандашомъ картинку, которая бы тронула или насмѣшила зрителя, или написать четыре акта простой, ясной мелодіи, безъ всякаго аккомпанеента, которая передала бы настроеніе и запомнилась слушателями.

„Невозможно намъ теперь съ нашимъ развитіемъ вернуться къ первобытности,—говорятъ художники нашего времени.—Невозможно намъ писать теперь такія исторіи, какъ исторія Іосифа прекраснаго, какъ Одиссея; тесать такія статуи, какъ Венера Милосская; сочинять такую музыку, какъ народныя пѣсни“.

И дѣйствительно, художникамъ нашего времени это невозможно, но не художнику будущаго, который не будетъ знать всего разврата техническихъ усовершенствованій, скрывающихъ отсутствіе содержанія, и который, будучи не профессиональнымъ художникомъ и не получая вознагражденія за свою дѣятельность, будетъ производить искусство только тогда, когда будетъ чувствовать къ этому неудержимую внутреннюю потребность.

Такъ совершенно отлично отъ того, что теперь считается искусствомъ, будетъ искусство будущаго и по содержанію и по формѣ. Содержаніемъ искусства будущаго будутъ только чувства, влекущія людей къ единенію или въ настоящемъ соединяющія ихъ; форма же искусства будетъ такая, которая была бы доступна всѣмъ людямъ. И потому идеаломъ совершенства будущаго будетъ не исключительность чувства, доступнаго только нѣкоторымъ, а, напротивъ, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, какъ это считается теперь, а, напротивъ, краткость, ясность и простота выраженія. И только тогда, когда искусство будетъ таково, будетъ оно не забавлять и развращать людей, какъ это дѣлается теперь, тре-

буя затратъ на это ихъ лучшихъ силъ, а будетъ тѣмъ, чѣмъ оно должно быть,—орудіемъ перенесенія религіознаго христіанскаго сознанія изъ области разума и разсудка въ область чувства, приближая этимъ людей на дѣлѣ, въ самой жизни, къ тому совершенству и единенію, которое имъ указываетъ религіозное сознаніе.

XX.

Заключеніе.

Я сдѣлалъ, какъ умѣлъ, занимавшую меня 15 лѣтъ работу о близкомъ мнѣ предметѣ—искусствѣ. Говоря, что предметъ этотъ 15 лѣтъ занималъ меня, я не хочу сказать того, чтобы я пятнадцать лѣтъ писалъ это сочиненіе, а только то, что 15 лѣтъ тому назадъ я началъ писать объ искусствѣ, думая, что, взявшись за эту работу, тотчасъ же, безъ отрыва окончу ее; но оказалось, что мысли мои объ этомъ предметѣ были тогда еще настолько неясны, что я не могъ удовлетворительно для себя изложить ихъ. Съ тѣхъ поръ я не переставая думалъ объ этомъ предметѣ и разъ шесть или семь принимался писать, но всякій разъ, написавъ довольно много, чувствовалъ себя не въ состояніи довести дѣло до конца и оставлялъ работу. Теперь я кончилъ эту работу и, какъ ни плохо я ее сдѣлалъ, я надѣюсь на то, что основная мысль моя о томъ ложномъ пути, на которомъ стало и по которому идетъ искусство нашего общества, и о причинѣ этого, и о томъ, въ чемъ состоитъ истинное назначеніе искусства, вѣрна и что поэтому трудъ мой, хотя и далеко не полный, требующій многихъ и многихъ разъясненій и добавленій, не пропадаетъ даромъ, и искусство рано или поздно сойдетъ съ того ложнаго пути, на которомъ оно стоитъ. Но для того, чтобы это было и чтобы искусство приняло иновое направленіе, нужно, чтобы другая, столь же важная духовная человѣческая дѣятельность—наука, въ тѣсной зависимости отъ которой всегда находится искусство,—точно такъ же какъ и ис-

искусство, сошла съ того ложнаго пути, на которомъ она находится.

Наука и искусство такъ же тѣсно связаны между собой, какъ легкія и сердце, такъ что если одинъ органъ извращенъ, то и другой не можетъ правильно дѣйствовать.

Наука истинная изучаетъ и вводитъ въ сознаніе людей тѣ истины, знанія, которыя людьми извѣстнаго времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводитъ эти истины изъ области знанія въ область чувства. И потому если путь, по которому идетъ наука, ложенъ, то такъ же ложенъ будетъ и путь искусства. Наука и искусство подобны тѣмъ баркамъ съ завознымъ якоремъ, такъ называемымъ машинамъ, которыя прежде ходили по рѣкамъ. Наука, какъ тѣ лодки, которыя завозятъ впередъ и закидываютъ якоря, приготавливаетъ то движеніе, направленіе котораго дано религін; искусство же, какъ тотъ воротъ, который работаетъ на баркѣ, подтягивая барку къ якорю, совершаетъ самое движеніе. И потому, ложная дѣятельность науки неизбѣжно влечетъ за собой столь же ложную дѣятельность искусства.

Какъ искусство вообще есть передача всякаго рода чувствъ, — но искусствомъ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова мы называемъ только то, которое передаетъ чувства, признаваемые нами важными, — такъ и наука вообще есть передача всѣхъ возможныхъ знаній; но наукой въ тѣсномъ смыслѣ слова мы называемъ только ту, которая передаетъ знанія, признаваемые нами важными.

Опредѣляетъ же для людей степень важности какъ чувствъ, передаваемыхъ искусствомъ, такъ и знаній, передаваемыхъ наукой, религиозное сознаніе извѣстнаго времени и общества, т. е. общее пониманіе людьми этого времени и общества назначенія ихъ жизни.

То, что болѣе всего содѣйствуетъ исполненію этого назначенія, то изучается болѣе всего и считается главной наукой; то, что менѣе, то менѣе; и то, что считается менѣе важной наукой,

что совсѣмъ не содѣйствуетъ исполненію назначенія человѣческой жизни, то вовсе не изучается, или если и изучается, то это изученіе не считается наукой. Такъ это было всегда, такъ должно быть и теперь, потому что таково свойство человѣческаго знанія и человѣческой жизни. Но наука высшихъ классовъ нашего времени, не только не признавая никакой религіи, но считая всякую религію только суевѣріемъ, не могла и не можетъ сдѣлать этого.

И потому люди науки нашего времени утверждаютъ, что они равномерно изучаютъ *все*, но такъ какъ всего слишкомъ много (все — это безконечное количество предметовъ) и равномерно всего изучать нельзя, то это только утверждается въ теоріи; въ дѣйствительности же изучается не все и далеко не равномерно, а только то, что, съ одной стороны, нужнѣе, а съ другой — пріятнѣе тѣмъ людямъ, которые занимаются наукой. Нужнѣе же всего людямъ науки, принадлежащимъ къ высшимъ классамъ, удержать тотъ порядокъ, при которомъ эти классы пользуются своими преимуществами; пріятнѣе же то, что удовлетворяетъ празднои любознательности, не требуетъ большихъ умственныхъ усилій и можетъ быть практически примѣнимо.

И потому одинъ отдѣлъ наукъ, включающій въ себя философію, примѣненную къ существующему порядку, такую же исторію и политическую экономію, занимается преимущественно тѣмъ, чтобы доказывать то, что существующій строй жизни есть тотъ самый, который долженъ быть, который произошелъ и продолжаетъ существовать по неизмѣннымъ, не подлежащимъ человѣческой волѣ законамъ, и что поэтому всякая попытка нарушенія его незаконна и бесполезна. Другой же отдѣлъ — науки опытной, включающій въ себя математику, астрономію, химію, физику, ботанику и всѣ естественныя науки, занимается только тѣмъ, что не имѣетъ прямого отношенія къ жизни человѣческой, что любопытно и изъ чего могутъ быть сдѣланы выгодныя для жизни людей высшихъ классовъ приложенія. Для оправданія же того выбора предметовъ изученія, которое сдѣ-

лали люди науки нашего времени соответственно своему положенію, они придумали, совершенно подобно теоріи искусства для искусства, теорію науки для науки.

Какъ по теоріи искусства для искусства выходитъ, что знаніе всѣми тѣми предметами, которые намъ нравятся, есть искусство, такъ и по теоріи науки для науки изученіе предметовъ, которые насъ интересуютъ, есть наука.

Такъ что одна часть науки, вмѣсто изученія того, какъ должны жить люди, чтобы исполнить свое назначеніе, доказываетъ законность и неизмѣнность дурного и ложнаго существующаго строя жизни; другая же—опытная наука—занимается вопросами простой любознательности или техническими усовершенствованіями.

Первый отдѣлъ наукъ вреденъ не только тѣмъ, что онъ запутываетъ понятія людей и даетъ ложныя рѣшенія, но еще тѣмъ, что онъ существуетъ и занимаетъ мѣсто, которое должна бы занять истинная наука. Онъ вреденъ тѣмъ, что всякому человѣку для того, чтобы приступить къ изученію важнѣйшихъ вопросовъ жизни, необходимо прежде рѣшенія ихъ еще опровергать тѣ вѣками нагроможденные и всѣми силами изобрѣтательности ума поддерживаемыя постройки лжи по каждому изъ самыхъ существенныхъ вопросовъ жизни.

Второй же отдѣлъ, тотъ самый, которымъ такъ гордится современная наука и который многими считается единственною настоящею наукой, вреденъ тѣмъ, что отвлекаетъ вниманіе людей отъ предметовъ дѣйствительно важныхъ къ предметамъ ничтожнымъ, и, кромѣ того, прямо вреденъ тѣмъ, что при томъ ложномъ порядкѣ вещей, который оправдывается и поддерживается первымъ отдѣломъ наукъ, большая часть техническихъ приобрѣтеній этого отдѣла науки обращается не на пользу, а на вредъ человѣчеству.

Вѣдь только людямъ, посвятившимъ на это изученіе свою жизнь, кажется, что всѣ тѣ открытія, которыя дѣлаются въ области естественныхъ наукъ, суть дѣла очень важныя и по-

лезныя. Но это кажется этимъ людямъ только потому, что они не глядятъ вокругъ себя и не видятъ того, что дѣйствительно важно. Стоитъ имъ только оторваться отъ того психологическаго микроскопа, подъ которымъ они разсматриваютъ изучаемые предметы, и взглянуть вокругъ себя, чтобъ увидать, какъ ничтожны всѣ, доставляющія имъ такую наивную гордость, знанія,—не говорю уже о воображаемой геометріи, спектральномъ анализѣ млечнаго пути, формѣ атомовъ, размѣрахъ череповъ людей каменнаго періода и т. п. пустякахъ, но даже и знанія о микроорганизмахъ, иксъ-лучахъ и т. п., въ сравненіи съ тѣми знаніями, которыя мы забросали и отдали на извращеніе профессорамъ юриспруденціи, политической экономіи, финансовой науки и др. Стоитъ намъ только оглянуться вокругъ себя, и мы увидимъ, что свойственная настоящей наукѣ дѣятельность не есть изученіе того, что случайно заинтересовало насъ, а того, какъ должна быть учреждена жизнь человѣческая,—тѣ вопросы религіи, нравственности, общественной жизни, безъ разрѣшенія которыхъ всѣ наши познанія природы вредны или ничтожны.

Мы очень радуемся и гордимся тѣмъ, что наша наука даетъ намъ возможность воспользоваться энергіей водопада и заставить эту силу работать на фабрикахъ, или тому, что мы пробили туннели въ горахъ, и т. п. Но горе въ томъ, что эту силу водопада мы заставляемъ работать не на пользу людей, а для обогащенія капиталистовъ, производящихъ предметы роскоши или орудія человѣкоистребленія. Тотъ же динамитъ, которымъ мы рвемъ горы, чтобы пробивать въ нихъ туннели, мы употребляемъ для войны, отъ которой мы не только не хотимъ отказаться, но которую считаемъ необходимою и къ которой не переставая готовимся.

Если же мы теперь умѣемъ привить предохранительный дифтеритъ, найти иксъ-лучами иголку въ тѣлѣ, выправить горбъ, вылѣчить сифилисъ, дѣлать удивительныя операціи и т. п., то и этими приобрѣтеніями, будь они даже неоспоримы, мы не

стали бы гордиться, если бы мы вполне понимали действительное назначеніе настоящей науки. Если бы хоть $\frac{1}{10}$ тѣхъ силъ, которыя тратятся теперь на предметы простого любопытства и практическаго примѣненія, тратилась на истинную науку, учреждающую жизнь людей, то у большей половины теперь больныхъ людей не было бы тѣхъ болѣзней, отъ которыхъ вылѣчивается крошечная часть въ клиникахъ и больницахъ, не было бы воспитанныхъ на фабрикахъ худосочныхъ, горбатыхъ дѣтей, не было бы, какъ теперь, смертности 50% дѣтей, не было бы вырожденія цѣлыхъ поколѣній, не было бы проституціи, не было бы сифилиса, не было бы убійства сотенъ тысячъ на войнахъ, не было бы тѣхъ ужасовъ безумія и страданій, которыя считаетъ теперешняя наука необходимымъ условіемъ человѣческой жизни.

Мы такъ извратили понятіе науки, что людямъ нашего времени странно кажется упоминаніе о такихъ наукахъ, которыя сдѣлали бы то, чтобы не было смертности дѣтей, не было проституціи, сифилиса, не было бы вырожденія цѣлыхъ поколѣній и массоваго убійства людей. Намъ кажется, что наука только тогда наука, когда человѣкъ въ лабораторіи переливаетъ изъ стѣянки въ стѣянку жидкости, разлагаетъ спектръ, рѣжетъ лягушекъ и морскихъ свинокъ, разводитъ на особенномъ научномъ жаргонѣ смутныя, самому ему полупонятныя философскія, историческія, юридическія, политико-экономическія кружева условныхъ фразъ, имѣющихъ цѣлью показать, что то, что есть, то и должно быть.

Но вѣдь наука, настоящая наука, такая наука, которая действительно заслуживала бы то уваженіе, котораго теперь требуютъ себѣ люди одной, наименѣе важной части науки, во все не въ этомъ,—настоящая наука въ томъ, чтобы узнать, чему должно и чему не должно вѣрить, узнать, какъ должно и какъ не должно учредить совокупную жизнь людей: какъ учредить половыя отношенія, какъ воспитывать дѣтей, какъ пользоваться землею, какъ воздѣлывать ее самому безъ угнете-

нiя другихъ людей, какъ относиться къ иностранцамъ, какъ относиться къ животнымъ и многое другое, важное для жизни людей.

Такова всегда была истинная наука и таковою она должна быть. И такая наука зарождается въ наше время; но, съ одной стороны, такая истинная наука отрицается и опровергается всѣми тѣми учеными, которые защищаютъ существующий строй жизни; съ другой стороны, она считается пустою и ненужною, ненаучною наукою тѣми, которые заняты науками опытными.

.....

Поразительно ясно видно уклоненiе науки нашего времени отъ ея истиннаго назначенiя по тѣмъ идеаламъ, которые ставятъ себѣ нѣкоторые люди науки и которые не отрицаются и признаются большинствомъ ученыхъ.

Идеалы эти не только высказываются въ глупыхъ модныхъ книжкахъ, описывающихъ мiръ черезъ 1000, 3000 лѣтъ, но и социологами, считающими себя серьезными учеными. Идеалы эти состоятъ въ томъ, что пища, вмѣсто того чтобы добываться земледѣльемъ и скотоводствомъ изъ земли, будетъ готовиться въ лабораторiяхъ химическимъ путемъ и что трудъ человѣческiй будетъ почти весь замѣненъ утилизированными силами природы.

Человѣкъ не будетъ, какъ теперь, съѣдать яйцо, снесенное воспитанной имъ курицей, или хлѣбъ, выращенный на своемъ полѣ, или яблоко съ дерева, которое онъ воспиталъ годами и которое цвѣло и зрѣло на его глазахъ, а будетъ ѣсть вкусную, питательную пищу, которая будетъ готовиться въ лабораторiяхъ совокупными трудами многихъ людей, въ которыхъ и онъ будетъ принимать маленькое участiе.

Трудиться же человѣку почти не будетъ надобности, такъ что всѣ люди будутъ въ состоянiи предаваться той самой праздности, которой теперь предаются высшiе властвующiе классы.

Ничто очевидное этихъ идеаловъ не показываетъ того, до

какой степени наука нашего времени отклонилась от истинного пути.

Люди нашего времени, огромное большинство людей, не имѣютъ хорошаго и достаточнаго питанія (точно то же относится и къ жилищу, и къ одеждѣ, и всѣмъ первымъ потребностямъ). Кромѣ того, это же огромное большинство людей вынуждено во вредъ своему благосостоянію сверхсильно непрестанно работать. И то и другое бѣдствіе очень легко устраняется уничтоженіемъ взаимной борьбы роскоши, неправильнаго распредѣленія богатствъ, вообще уничтоженіемъ ложнаго, вреднаго порядка вещей и установленіемъ разумной жизни людей. Наука же считаетъ, что существующій порядокъ вещей неизмѣненъ, какъ движеніе свѣтила, и что поэтому задача науки не въ уясненіи ложности этого порядка и установленіи новаго разумнаго строя жизни, а въ томъ, чтобы при этомъ существующемъ порядкѣ накормить всѣхъ людей и дать имъ возможность быть столь же праздными, какъ праздны теперь властвующіе классы живущихъ развращенною жизнью.

При этомъ забывается, что питаніе хлѣбомъ, овощами, плодами, выращиваемыми своимъ трудомъ на землѣ, есть самое пріятное и здоровое, легкое и естественное питаніе и что труды упражненій своихъ мускуловъ есть такое же необходимое условіе жизни, какъ окисленіе крови посредствомъ дыханія.

Придумывать средства для того, чтобы люди при томъ ложномъ распредѣленіи собственности и труда могли хорошо питаться посредствомъ химическаго приготовленія пищи и могли вмѣсто себя заставлять работать силы природы, все равно, что придумывать средство накачиванія кислорода въ легкія человѣка, находящагося въ запертомъ помѣщеніи съ дурнымъ воздухомъ, когда для этого только нужно перестать держать этого человѣка въ запертомъ помѣщеніи.

Лабораторія для выработки пищи устроена въ мірѣ растеній и животныхъ такая, лучше которой не устроить никакое профессора, и для пользованія плодами въ этой лабораторіи и

для участія въ ней человѣку нужно только отдаваться всегда радостной потребности труда, безъ котораго жизнь человѣка мучительна. И вотъ люди науки нашего вѣка, вмѣсто того чтобы всѣ силы свои употребить на устраненіе того, что препятствуетъ человѣку пользоваться этими уготованными для него благами, признають то положеніе, при которомъ человѣкъ лишенъ этихъ благъ, неизмѣннымъ и, вмѣсто того чтобы устроить жизнь людей такъ, чтобы они могли радостно работать, питаться отъ земли, придумываютъ средства сдѣлать его искусственнымъ уродомъ. Все равно какъ, вмѣсто того чтобы вывести человѣка иззаперти на чистый воздухъ, придумывать средства, какъ бы накачать въ него кислорода сколько нужно и сдѣлать такъ, чтобы онъ могъ жить не дома, а въ душномъ подвалѣ.

Не могли бы существовать такіе ложные идеалы, если бы наука не стояла на ложномъ пути.

А между тѣмъ чувства, передаваемые искусствомъ, зарождаются на основаніи данныхъ науки.

Какія же можетъ вызвать чувства такая, стоящая на ложномъ пути, наука? Одинъ отдѣлъ этой науки вызываетъ чувства отсталыя, пережитыя человѣчествомъ и для нашего времени дурныя и исключительныя. Другой же отдѣлъ, занимаясь изученіемъ предметовъ, не имѣющихъ отношенія къ жизни человѣческой, по самому существу своему не можетъ служить основой искусству.

Такъ что искусство нашего времени, для того чтобы быть искусствомъ, должно само, помимо науки, прокладывать себѣ путь или пользоваться указаніями непризнанной науки, отрицаемой ортодоксальною частью науки. Это самое и дѣлаетъ искусство, когда оно хоть отчасти исполняетъ свое назначеніе.

Надо надѣяться, что та работа, попытку которой я сдѣлалъ объ искусствѣ, будетъ сдѣлана и о наукѣ, что будетъ указана людямъ невѣрность теоріи науки для науки и будетъ ясно показана необходимость признанія христіанскаго ученія въ истин-

номъ его значенія, и что на основаніи этого ученія будетъ сдѣлана переоцѣнка всѣхъ тѣхъ знаній, которыми мы владѣемъ и такъ гордимся, будетъ показана второстепенность и ничтожность знаній опытныхъ и первостепенность и важность знаній религіозныхъ, нравственныхъ и общественныхъ, и что знанія эти не будутъ, какъ теперь, предоставлены руководительству однихъ высшихъ классовъ, а будутъ составлять главный предметъ всѣхъ тѣхъ свободныхъ и любящихъ истину людей, которые—не всегда въ согласіи съ высшими классами, но въ разрывѣ съ ними—двигали истинную науку жизни.

Науки же математическія, астрономическія, физическія, химическія и біологическія, такъ же какъ техническія и врачебныя, будутъ изучаемы только въ той мѣрѣ, въ которой онѣ будутъ содѣйствовать освобожденію людей отъ религіозныхъ, юридическихъ и общественныхъ обмановъ или будутъ служить благу всѣхъ людей, а не одного класса.

Только тогда наука перестанетъ быть тѣмъ, чѣмъ она есть теперь: съ одной стороны, системой софизмовъ, нужныхъ для поддержанія отжившаго строя жизни, съ другой стороны—безформенной кучей всякихъ, большею частью мало или вовсе ни на что ненужныхъ, знаній, а будетъ стройнымъ органическимъ цѣлымъ, имѣющимъ опредѣленное, понятное всѣмъ людямъ и разумное назначеніе, а именно: вводить въ сознаніе людей тѣ истины, которыя вытекаютъ изъ религіознаго сознанія нашего времени.

И только тогда и искусство, всегда зависящее отъ науки, будетъ тѣмъ, чѣмъ оно можетъ и должно быть: столь же важнымъ, какъ и наука, органомъ жизни и прогресса человечества.

Искусство не есть наслажденіе или развлеченіе, искусство есть великое дѣло. Искусство есть органъ жизни человечества, переводящій разумное сознаніе людей въ чувство. Въ наше время общее религіозное сознаніе людей есть сознаніе братства людей и блага ихъ во взаимномъ единеніи. Истинная наука должна

указать различные образы приложенія этого сознанія къ жизни. Искусство должно переводить это сознаніе въ чувство.

Задача искусства огромна: настоящее искусство, съ помощью науки руководимое религіей, должно сдѣлать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь вѣншими мѣрами—судами, полиціей, благотворительными учрежденіями, инспекціями работъ и т. п., достигалось свободною и радостною дѣятельностью людей. Искусство должно устранять насилие.

И только искусство можетъ сдѣлать это.

Все то, что теперь, независимо отъ страха насилія и наказанія, дѣлаетъ возможною совокупную жизнь людей (а въ наше время уже огромная доля порядка жизни основана на этомъ), все это сдѣлано искусствомъ. Если искусствомъ могъ быть переданъ обычай такъ-то обращаться съ религіозными предметами, такъ-то съ родителями, съ дѣтьми, съ женами, съ родными, съ чужими, съ иноземцами, такъ-то относиться къ старшимъ, къ высшимъ, такъ-то къ страдающимъ, такъ-то къ врагамъ, къ животнымъ и это соблюдается поколѣніями милліоновъ людей, не только безъ малѣйшаго насилія, но такъ, что этого ничѣмъ нельзя поколебать, кромѣ какъ искусствомъ, то тѣмъ же искусствомъ могутъ быть вызваны и другіе, ближе соотвѣтствующіе религіозному сознанію нашего времени обычаи. Если искусствомъ могло быть передано чувство благоговѣнія къ иконѣ, къ причастію, къ лицу короля, стыдъ предъ измѣною товариществу, преданность знамени, необходимость мести за оскорбленіе, потребность жертвы своихъ трудовъ для постройки и украшенія храмовъ, обязанности защиты своей чести или славы отечества, то же искусство можетъ вызвать и благоговѣніе къ достоинству каждаго человѣка, къ жизни каждаго животного, можетъ вызвать стыдъ предъ роскошью, предъ насиліемъ, предъ местью, предъ пользованіемъ для своего удовольствія предметами, которые составляютъ необходимое для другихъ людей; можетъ заставить людей свободно и радостно, не замѣчая этого, жертвовать собою для служенія людямъ.

Искусство должно сдѣлать то, чтобы чувства братства и любви къ ближнимъ, доступныя теперь только лучшимъ людямъ общества, стали привычными чувствами, инстинктомъ всѣхъ людей. Вызывая въ людяхъ, при воображаемыхъ условіяхъ, чувства братства и любви, религиозное искусство приучитъ людей въ дѣйствительности, при тѣхъ же условіяхъ, испытывать тѣ же чувства, проложить въ душахъ людей тѣ рельсы, по которымъ естественно пойдутъ поступки жизни людей, воспитанныхъ искусствомъ. Соединяя же всѣхъ самыхъ различныхъ людей въ одномъ чувствѣ и уничтожая раздѣленіе, всенародное искусство воспитаетъ людей къ единенію, покажетъ имъ не разсужденіемъ, но самою жизнью радость всеобщаго единенія въ преграды, поставленныхъ жизнью.

Назначеніе искусства въ наше время — въ томъ, чтобы перевести изъ области разсудка въ область чувства истину о томъ, что благо людей въ ихъ единеніи между собой, и установить на мѣсто царствующаго теперь насилія то царство Божіе, т.-е. любви, которое представляется всѣмъ намъ высшею цѣлью жизни человѣчества.

Можетъ быть, въ будущемъ наука откроетъ искусству еще новыя, высшіе идеалы и искусство будетъ осуществлять ихъ; но въ наше время назначеніе искусства ясно и опредѣленно. Задача христіанскаго искусства — осуществленіе братскаго единенія людей.

ПРИБАВЛЕНІЯ КЪ СТАТЬѢ
„ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?“

ПРИБАВЛЕНИЕ I.

L'accueil.

Si tu veux que ce soir, à l'âtre je t'accueille
Jette d'abord la fleur, qui de ta main s'effeuille;
Son cher parfum ferait ma tristesse trop sombre;
Et ne regarde pas derrière toi vers l'ombre
Car je te veux, ayant oublié la forêt
Et le vent, et l'écho et ce qui parlerait
Voix à ta solitude ou pleurs à ton silence!
Et debout, avec ton ombre qui te devance,
Et hautaine sur mon seuil, et pâle, et venue
Comme si j'étais mort ou que tu fusses nue!

(Henri de Régnier: „Les jeux rustiques et divins“.)

V.

„Oiseau bleu couleur du temps“.

Sais-tu l'oubli	Le lâche émoi
D'un vain doux rêve	Où fut mon âme
Oiseau moqueur	Sanglote emmi
De la forêt?	Le jour mourant.
Le jour pâlit,	Sais-tu le chant
La nuit se lève,	De sa parole
Et dans mon cœur	Et de sa voix,
L'ombre a pleuré;	Toi qui redis
O, chante-moi	Dans le couchant
Ta folle gamme,	Ton air frivole
Car j'ai dormi	Comme autrefois
Ce jour durant;	Sous les midis?

O, chante alors	Parmi les ors
La mélodie	Et l'incendie
De son amour,	Du vain doux jour
Mon fol espoir,	Qui meurt ce soir.

(Francis Vielé-Griffin: „Poèmes et Poésies“.)

IX.

Enone, j'avais cru qu'en aimant ta beauté,
Où l'âme avec le corps trouvent leur unité,
J'allais, m'affermissant et le coeur et l'esprit,
Monter jusqu'à cela, qui jamais ne périt,
N'ayant été créé, qui n'est froidure ou feu,
Qui n'est beau quelque part et laid en autre lieu;
Et me flattais encore d'une belle harmonie.
Que j'eusse composé du meilleur et du pire,
Ainsi que le chanteur que chérit Polymnie,
En accordant le grave avec l'aigu, retire
Un son bien élevé sur les nerfs de sa lyre.
Mais mon courage, hélas! se pâmant comme mort,
M'enseigna que le trait qui m'avait fait amant
Ne fut pas de cet arc que courbe sans effort
La Vénus qui naquit du mâle seulement,
Mais que j'avais souffert cette Vénus dernière
Qui a le coeur couard, né d'une faible mère.
Et pourtant, ce mauvais garçon, chasseur habile,
Qui charge son carquois de sagette subtile,
Qui secoue en riant sa torche, pour un jour,
Qui ne pose jamais que sur de tendres fleurs,
C'est sur un teint charmant qu'il essuie les pleurs,
Et c'est encore un Dieu, Enone, cet Amour.
Mais, laisse, les oiseaux du printemps sont partis,
Et je vois les rayons du soleil amortis.
Enone, ma douleur, harmonieux visage,
Superbe humilité, doux-honnête langage,
Hier me remirant dans cet étang glacé,
Qui au bout du jardin se couvre de feuillage,
Sur ma face je vis que les jours ont passé.

(Jean Moréas: „Le Pèlerin Passionné“.)

XVI.

Berceuse d'ombre.

Des ormes, des formes, des formes
Blanche, bleue, et rose, et d'or
Descendront du haut des ormes
Sur l'enfant qui se rendort.
Des formes!

Des plumes, des plumes, des plumes
Pour composer un doux nid.
Midi sonne: les enclumes
Cessent; la rumeur finit...
Des plumes!

Des roses, des roses, des roses
Pour embaumer son sommeil
Vos pétales sont moroses
Près du sourire vermeil.
O roses!

Des ailes, des ailes, des ailes
Pour bourdonner à son front.
Abeilles et demoiselles,
Des rythmes qui berceront.
Des ailes!

Des branches, des branches, des branches
Pour tresser un pavillon
Par où des clartés moins franches
Descendront sur l'oisillon.
Des branches!

Des songes, des songes, des songes.
Dans ses pensers entr'ouverts
Glissez un peu de mensonges
À voir la vie au travers.
Des songes!

Des fées, des fées, des fées
Pour filer leurs écheveaux
De mirages, de bouffées
Dans tous ces petits cerveaux.
Des fées!

Des anges, des anges, des anges
Pour emporter dans l'éther
Les petits enfants étranges
Qui ne veulent pas rester
Nos anges...

ПРИБАВЛЕНИЕ II.

Вотъ содержаніе Кольца Нибелунговъ.

Въ первой части рассказывается о томъ, что русалки, дочери Рейна, стерегутъ затѣмъ-то какое-то золото на Рейнѣ и поютъ: *Weia Waga, Woge du Welle, Welle zur Wiege, Wage zur Wiege, Wage la Wéia, Wala la Weele, Weia* и т. д. За поющими такъ русалками гоняется желающій обладать ими карликъ Нибелунгъ. Карликъ не можетъ поймать ни одной. Тогда русалки, стерегущія золото, рассказываютъ карлику то, что имъ надо бы скрывать, а именно, что, кто откажется отъ любви, тотъ можетъ украсть стережимое ими золото. И карликъ отказывается отъ любви и похищаетъ золото. Это—первая сцена.

Во второй сценѣ въ полѣ, въ виду города, лежатъ богъ съ богиней, потомъ просыпаются и радуются на городъ, который построили имъ великаны, и разговариваютъ о томъ, что за работу великанамъ надо отдать богиню Фрею. Приходятъ великаны за платой. Но богъ Вотанъ не хочетъ отдать Фрею. Великаны сердятся. Боги узнаютъ, что карликъ укралъ золото, и общаются, отнявъ это золото, отдать его за работу великанамъ. Но великаны не вѣрятъ и ухватываютъ богиню Фрею въ залогъ.

Третья сцена происходитъ подъ землею. Карликъ Альберихъ, укравшій золото, бѣжитъ за что-то карлика Миме и выхватываетъ у него шлемъ, имѣющій свойство дѣлать человѣка невидимымъ и превращать его въ другія существа. Приходятъ боги, Вотанъ и другіе, бранятся между собой и съ карликами, хотятъ взять золото, но Альберихъ не даетъ и, какъ всё все время дѣлаетъ, дѣлаетъ все, чтобы себя погубить: надѣваетъ шлемъ, превращается въ дракона, а потомъ въ жабу. Жабу боги ловятъ, снимаютъ съ нея шлемъ и увозятъ съ собою Альбериха.

Четвертая сцена состоитъ въ томъ, что боги приводятъ къ себѣ Альбериха и велютъ ему приказатъ своимъ карликамъ принести имъ все золото. Карлики приносятъ. Альберихъ отдаетъ все золото, но оста-

вляеть себѣ волшебное кольцо. Боги отнимаютъ и кольцо. Альберихъ за это проклинаетъ кольцо и говоритъ, что оно принесетъ несчастья всякому, кто будетъ владѣть имъ. Приходятъ великаны, приводятъ богиню Фрею, требуя выкупа. Ставятъ кольца въ ростъ Фреи и засыпаютъ золотомъ,—это выкупъ. Не достаетъ золота—кидаютъ шлемъ, просятъ кольцо. Вотанъ не даетъ, но является богиня Эрда и велитъ отдать и кольцо, потому что отъ него несчастье. Вотанъ даетъ. Фрею освобождаютъ, но великаны, получившіе кольцо, дерутся, и одинъ убиваетъ другого. Этотъ кончается *Vorgriepel*, начинается первый день.

На сценѣ пожѣщено въ серединѣ дерево. Въбѣгаетъ Зигмундъ усталый и ложится. Входитъ Зиглинда, хозяйка, жена Гундинга, и даетъ ему приворотный напитокъ, и оба влюбляются другъ въ друга. Приходитъ мужъ Зиглинды, узнаетъ, что Зигмундъ изъ враждебной породы, и завтра хочетъ съ нимъ драться, но Зиглинда напиваетъ дурманомъ своего мужа и приходитъ къ Зигмунду. Зигмундъ узнаетъ, что Зиглинда его сестра и что его отецъ вбилъ мечъ въ дерево, такъ что никто не можетъ вынуть его. Зигмундъ выхватываетъ этотъ мечъ и совершаетъ блудъ съ сестрой.

Во второмъ дѣйствіи Зигмундъ долженъ драться съ Гундингомъ. Боги разсуждаютъ, кому дать побѣду. Вотанъ хочетъ пожалѣть Зигмунда, одобряя его поступокъ блуда съ сестрой, но подъ вліяніемъ жены Фрики велитъ Валкиріи Брунгильдѣ убить Зигмунда. Зигмундъ идетъ драться. Зиглинда падаетъ въ обморокъ. Приходитъ Брунгильда и хочетъ его уморить; Зигмундъ хочетъ убить и Зиглинду, но Брунгильда не велитъ, и онъ сражается съ Гундингомъ. Брунгильда защищаетъ Зигмунда, но Вотанъ защищаетъ Гундинга, и мечъ Зигмунда ломается и Зигмундъ убитъ. Зиглинда бѣжитъ.

3-й актъ. На сценѣ Валкирія. Это богатырши. Пріѣзжаетъ на лошади Валкирія Брунгильда съ Зигмундомъ. Она бѣжитъ отъ прогнѣвавшагося на нее за неповиновеніе Вотана. Вотанъ догоняетъ ее и въ наказаніе за непослушаніе разжаловываетъ изъ Валкирій. Онъ заколдовываетъ ее такъ, что она должна заснуть и спать до тѣхъ поръ, пока ея не разбудитъ человѣкъ. И когда ее разбудятъ, она влюбится въ того человѣка. Вотанъ цѣлуетъ ее, она засыпаетъ. Онъ пускаетъ огонь, огонь окружаетъ ее.

Содержаніе второго дня состоитъ въ томъ, что карликъ Миме въ лѣсу куетъ мечъ. Приходитъ Зигфридъ. Это родившійся отъ блуда брата съ сестрой Зигмунда и Зиглинды сынъ, которого въ лѣсу воспиталъ карликъ. Зигфридъ узнаетъ про свое происхожденіе и что сломанный мечъ—это мечъ его отца, и велитъ Миме сковать его и уходитъ. Приходитъ Вотанъ въ видѣ странника и рассказываетъ, что тотъ, кто

не выучился бояться, тотъ скуетъ мечъ и всѣхъ побѣдитъ. Карликъ догадывается, что это Зигфридъ, и хочетъ отравить его. Возвращается Зигфридъ, сновываетъ мечъ отца и убѣгаетъ.

Дѣйствіе 2-го акта въ томъ, что Альберихъ сидитъ и караулитъ великана, который въ видѣ дракона караулитъ полученное имъ золото. Приходитъ Вотанъ и неизвестно для чего рассказываетъ, что придетъ Зигфридъ и убьетъ дракона. Альберихъ будитъ дракона и проситъ у него кольцо, обѣщая за это защитить его отъ Зигфрида. Драконъ не отдаетъ кольца. Альберихъ уходитъ. Приходятъ Миме и Зигфридъ. Миме надѣется, что драконъ научитъ Зигфрида страху. Но Зигфридъ не боится, прогоняетъ Миме и убиваетъ дракона, послѣ этого прикладываетъ къ губамъ палецъ, на которомъ кровь дракона, и отъ этого узнаетъ тайныя мысли людей и языкъ птицъ. Птицы говорятъ ему, гдѣ сокровища и кольцо, и что Миме хочетъ отравить его. Приходитъ Миме и вслухъ говоритъ, что онъ хочетъ отравить Зигфрида. Слова эти должны означать то, что Зигфридъ, вкусивъ крови дракона, понимаетъ сокровенныя мысли людей. Зигфридъ, узнавъ его мысли убиваетъ Миме. Птицы говорятъ ему, гдѣ Брунгильда, и Зигфридъ идетъ къ ней.

Въ 3-мъ актѣ Вотанъ вызываетъ Эрду. Эрда предсказываетъ Вотану и даетъ совѣты. Приходитъ Зигфридъ, бранится съ Вотаномъ и сражается. И вдругъ оказывается, что мечъ Зигфрида разбиваетъ то копье Вотана, которое было могущественнѣе всего. Зигфридъ идетъ въ огонь, гдѣ Брунгильда, цѣлуетъ Брунгильду; она просыпается, прощается со своимъ божествомъ и бросается въ объятія Зигфрида.

Третій день.

Три Норны плетутъ золотой канатъ и говорятъ о будущемъ. Норны уходятъ, является Зигфридъ съ Брунгильдой. Зигфридъ прощается съ ней, даетъ ей кольцо и уходитъ.

1-й актъ. На Рейнѣ король хочетъ жениться и отдать замужъ сестру. Гагенъ, злой братъ короля, совѣтуетъ ему взять Брунгильду, а сестру выдать за Зигфрида. Является Зигфридъ. Ему даютъ приворотный напитокъ, отъ котораго онъ забываетъ все прежнее и влюбляется въ Гуттруну и идетъ съ Гунтеромъ добывать ему Брунгильду въ невесты. Пережѣна декорации. Брунгильда сидитъ съ кольцомъ, къ ней приходитъ Валькирія, рассказываетъ, какъ копье Вотана сломилось, и совѣтуетъ отдать кольцо рейнскимъ русалкамъ. Приходитъ Зигфридъ, посредствомъ волшебнаго шлема преобразовавшись въ Гунтера, требуетъ у Брунгильды кольцо, вырываетъ его и тащитъ ее съ собою спятъ.

2-й актъ. На Рейнѣ Альберихъ съ Гагеномъ толкуютъ о томъ, какъ бы добыть кольцо. Приходитъ Зигфридъ, рассказываетъ о томъ, какъ

онъ добылъ невѣсту Гунтеру, и рассказываетъ, какъ онъ ночевалъ съ ней, но положилъ между собой и ею мечъ. Приѣзжаетъ Брунгильда, узнаетъ на рукѣ Зигфрида кольцо и обличаетъ его, что онъ былъ съ нею, а не Гунтеръ. Гагенъ возмущаетъ всѣхъ противъ Зигфрида и рѣшаетъ завтра убить его на охотѣ.

3-й актъ. Опять русалки въ Рейнѣ рассказываютъ все, что было; приходятъ заблудившійся Зигфридъ. Русалки просятъ у него кольцо, онъ не даетъ. Приходятъ охотники. Зигфридъ рассказываетъ свою исторію. Гагенъ даетъ ему питье, посредствомъ котораго память ему возвращается; онъ рассказываетъ, какъ онъ разбудилъ и приобрѣлъ Брунгильду, и всѣ удивляются. Гагенъ убиваетъ въ спину Зигфрида, и сцена переимѣняется. Гутруна встрѣчаетъ трупъ Зигфрида, Гунтеръ и Гагенъ спорятъ о кольцѣ, и Гагенъ убиваетъ Гунтера. Брунгильда плачетъ. Гагенъ хочетъ снять кольцо съ руки Зигфрида, но рука поднимается, Брунгильда снимаетъ кольцо съ руки Зигфрида и, когда трупъ Зигфрида несутъ на костеръ, садится верхомъ и бросается въ костеръ. Рейнъ прибываетъ и приходитъ къ костру. Въ рѣкѣ три русалки. Гагенъ бросается въ огонь, чтобы добыть кольцо, но русалки его схватываютъ и увлекаютъ за собой. Одна изъ нихъ держитъ кольцо.

И произведеніе кончено.

Впечатлѣніе при моемъ разсказѣ, конечно, не полное. Но какъ ни не полно оно, оно навѣрно несравненно выгоднѣе, чѣмъ то, которое получается при чтеніи тѣхъ четырехъ книжекъ, въ которыхъ это напечатано.

[ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»]

Книга эта моя «Что такое искусство?» выходит теперь в первый раз в ее настоящем виде. Она вышла в России в нескольких изданиях, но во всех в таком изуродованном цензурою виде, что я прошу всех тех, кого интересуют мои взгляды на искусство, судить о них только по книге в ее настоящем виде. Напечатание же книги в изуродованном виде с моим именем произошло по следующим причинам. Сообразно уже давно принятому мною решению не подчинять свои писания цензуре, которую я считаю безнравственным и неразумным учреждением, а печатать их только в таком виде, в котором они написаны, я намеревался печатать книгу эту только за границей, но мой хороший знакомый, профессор Грот, редактор московского психологического журнала, узнав о содержании моей работы, просил меня напечатать книгу в его журнале. Грот обещал мне провести статью через цензуру в ее целости, если я только соглашусь на самые незначительные изменения, смягчающие некоторые выражения. Я имел слабость согласиться, и кончилось тем, что вышла книга, подписанная мною, из которой не только исключены некоторые существенные мысли, но и внесены чужие и даже совершенно противные моим убеждениям мысли.

Произошло это таким образом. Сначала Грот смягчал мои выражения, иногда ослабляя их, напр. заменял слова «всегда» — словами «иногда»; слова «все» — словами «некоторые»; слово «церковное» — словом «католическое»; слово «богородица» — словом «мадонна»;

222

слово «патриотизм» — словом «лжепатриотизм»; слово «дворцы» — словом «палаты» и т. п., и я не находил нужным протестовать. Когда же книга была уже вся отпечатана, потребовано было цензурой заменить, вымарать целые предложения, и вместо того, что я говорил о вреде земельной собственности, поставить вред безземельного пролетариата. Я согласился и на это, и еще на некоторые изменения. Думалось, что не стоит того расстроить все дело из-за одного выражения. Когда же допущено было одно изменение, не стоило протестовать и из-за другого, из-за третьего. Так понемногу вкрались в книгу выражения, изменявшие смысл и приписывавшие мне то, чего я не мог желать сказать. Так что, когда книжка кончилась печатанием, уже некоторая доля ее цельности и искренности была вынута из нее. Но можно было утешаться тем, что книга и в этом виде, если она содержит что-нибудь хорошее, принесет свою пользу русским читателям, для которых в противном случае она была бы недоступна. Но дело было не так. *Nous comptions sans notre hôte*¹. После установленного по закону четырехдневного срока книга была арестована и по предписанию из Петербурга сдана в духовную цензуру. Тогда Грот отказался от всякого участия в этом деле, и духовная цензура хозяйничала в книге уже как ей было угодно. Духовная же цензура есть одно из самых невежественных, продажных, глупых и деспотических учреждений в России. Книги, несогласные в чем-нибудь с религией, признанной за государственную в России, попадающие туда, почти всегда воспрещаются вовсе и сжигаются, как это было со всеми моими религиозными сочинениями, печатанными в России. Вероятно, книгу эту постигла бы та же участь, если бы редакторы журнала не употребили всех средств для спасения книги. Результатом этих хлопот было то, что духовный цензор, священник, вероятно интересующийся искусством столько же, сколько я богослужением, и столько же в нем понимающий, но получающий хорошее жалованье за то, чтобы уничтожать все то, что может не понравиться его

начальству,— вычеркнул из книги все то, что ему показалось опасным для его положения, и заменил, где нашел это нужным, мои мысли своими, так, напр., там, где я говорю о Христе, шедшем на крест за исповедуемую им истину, цензор вычеркнул

¹ Мы рассчитываем без хозяина (*фр.*).

это и поставил «за род человеческий», т. е. приписал мне, таким образом, утверждение догмата искупления, который я считаю одним из самых неверных и вредных церковных догматов. Исправив все таким образом, духовный цензор разрешил печатать книгу.

Протестовать в России нельзя: ни одна газета не напечатает; отнять у журнала свою статью и тем ввести редактора в неловкое положение перед публикой тоже нельзя было.

Дело так и осталось. Появилась книга, подписанная моим именем, содержащая мысли, выдаваемые за мои, но не принадлежащие мне.

Я отдал свою статью в русский журнал для того, чтобы, как меня убеждали, мысли мои, которые могут быть полезными, были усвоены русскими читателями,— и кончилось тем, что я подписал свое имя под сочинением, из которого можно заключить то, что я считаю только лжепатриотизм дурным, а патриотизм вообще считаю очень хорошим чувством, что я отрицаю только нелепости католической церкви и не верю только в мадонну, а верю в православие и богородицу, что считаю все писания евреев, соединенные в Библии, священными книгами и главное значение Христа вижу в его искуплении своей смертью рода человеческого. И главное, утверждаю вещи, противные общепринятому мнению, без всякого основания, так как причины, по которым я утверждаю, пропущены, а ни на чем не основанные утверждения оставлены.

Я так подробно рассказал всю эту историю потому, что она поразительно иллюстрирует ту несомненную истину, что всякий компромисс с учреждением, не согласным с вашей совестью,— компромисс, который делается обыкновенно в виду общей пользы, неизбежно затягивает вас, вместо пользы, не только в признание законности отвергаемого вами учреждения, но и в участие в том вреде, который производит это учреждение.

Я рад, что хотя этим заявлением могу исправить ту ошибку, в которую я был вовлечен своим компромиссом.

17 марта