

1134
80 00
70 00
Аполлинарий Васнецовъ.

Опытъ анализа понятій, опредѣляющихъ искусство
живописи.

НЕ КОПИРОВАТЬ

ХУДОЖЕСТВО



1908

МОСКВА,
Изданіе І. Кнебель.



2007110887



ПОСТАВЛ. ДВОРА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА
МОСКВА, ТВЕРСКАЯ,



Т-99 ИКОРОПЕЧ. А. А. ЛЕВИНСОМЪ
КАМОНОВСКАЯ ТЕР., СТО. Д.



Оглавленіе.

I.

Тезисы живописи.

	Стр.
Предметъ	1
Психическая неизбѣжность изобразительнаго искусства	2
Представленіе	6
Субъективное становится объектомъ	7
Тезисъ Шопенгауэра	8
Впечатлѣніе, какъ психическій актъ	9
Художественное творчество	10
Впечатлѣніе въ картинахъ	12
Художественность	17
Субъективизмъ	18
Націонализмъ въ искусствѣ	21
Самогипнозъ	23
Художественный образъ	26
Область художественныхъ образовъ	28
Символы	32
Лжесимволисты	46
Описательное искусство	48
Мастерство въ живописи	57
Теорія красоты	60
Формула красоты	76

	Стр.
Объективная сущность красоты	82
Тезисъ красоты и художники	85
Прикладное искусство	86
Соотношеніе тезисовъ	88

II.

Тезисы живописи въ современныхъ проявленіяхъ.

	Стр.
Причины упадка	91
Какъ понимается художниками впечатлѣніе	99
«Что» и «какъ» въ живописи	107
Причина тенденціи безсодержательности въ искусствѣ	111
Что такое декаденты	113
Искусство будущаго	121
Художественная критика	125

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Исслѣдованіе области изобразительнаго искусства (пластическаго) или, какъ принято называть, «изящныхъ искусствъ», конечно, болѣе доступно человѣку дѣла, т.-е. художнику. Попыткой разобратъся въ понятіяхъ, опредѣляющихъ искусство живописи, я и хочу пополнить пробѣлы, существующій въ художественной критикѣ. Установить болѣе или менѣе правильно эти понятія—значитъ установить тезисы, всецѣло исчерпывающіе живопись и одинаково примѣнимые къ оубикѣ художественныхъ произведеній какъ прошлаго, такъ и настоящаго времени. Послѣдній вопросъ исключительно разсматривается во 2-й части моего труда, надъ которымъ я работалъ въ продолженіе трехъ послѣднихъ лѣтъ, пересмотрѣвъ и прочитавъ съ этой цѣлью, какъ непосредственно относящійся къ искусству необходимый матеріаль, такъ и имѣющій косвенное къ нему отношеніе.

I.

Тезисы живописи.

«Искусство» въ тѣсномъ значеніи слова значитъ — «умѣніе»; искусникъ въ чемъ-нибудь — значитъ «умѣлецъ», что, конечно, не вполне соответствуетъ понятію, какое желательно. Вѣрнѣе было бы назватъ «художество» (ars l'art)—слово, къ сожалѣнію, менѣе употребительное, чѣмъ «искусство», не вполне выражающее то, что оно должно бы выражать. Слово «художество», вѣроятно, происходитъ отъ слова «худоба», что до сихъ поръ на сѣверѣ Россіи означаетъ все лучшее, дорогое и красивое въ обиходѣ и, главнымъ образомъ, одежда (нарядъ), которая, какъ извѣстно, на первыхъ ступеняхъ проявленія культуры стоитъ на первомъ мѣстѣ. Въ этихъ предметахъ впервые выразилась утонченность вкуса къ красотѣ, открывъ область стремленій болѣе возвышенныхъ, отличныхъ отъ повседневныхъ заботъ о пропитаніи и кровѣ, отвѣчающимъ первѣйшимъ грубымъ условіямъ существованія. Но буду называть предметъ такъ, какъ принято.

Предметъ.

Почему существуетъ искусство живописи и въ чемъ причины его жизнеспособности — вотъ существенный вопросъ, который приходится поставить на первыхъ же порахъ, приступая къ опредѣленію основъ его. Безспорно, изобразительное искусство, какъ проявленіе интеллекта человѣка, въ немъ же заключаетъ и свои причины. Съ самыми первыми зачатками сознанія въ человѣкѣ, на самыхъ далекихъ ступеняхъ культуры мы уже видимъ первые шаги изобразительнаго искусства. Человѣкъ каменнаго вѣка чертитъ осколкомъ кремня на обломкѣ бивня мамонта изображеніе этого звѣря. Ребенокъ рисуетъ подобіе собаки или лошадки, видѣнныхъ имъ.

Побужденіе, водящее рукой человѣка каменнаго періода и ребенка, рисующаго лошадку — одно и то же; это — проявленіе мирового инстинкта «самопознанія», въ вѣрнѣе — «самопробужденія». Когда изображалъ звѣря или человѣка первобытный троглодитъ, то тѣмъ самымъ онъ опредѣлялъ себя въ ряду другихъ, окружающихъ его явленій. Заглянувъ глубже, мы видимъ въ этомъ актѣ человѣческаго сознанія только частичное проявленіе того мирового стремленія, который я назову «мировымъ инстинктомъ самопробужденія». Вѣчно рождающійся міръ своимъ рожденіемъ стремится какъ бы стряхнуть съ себя бремя темной ночи невѣдѣнія. Что есмь я? Этотъ скрытый вопросъ какъ бы

руководить всѣми вновь рождающимися формами бытія, и каждая послѣдующая ступень въ мировой эволюціи разрѣшаетъ этотъ вопросъ совершеннѣе, ближе къ истинѣ предшествующей ступени.

Въ тѣмѣ глубокаго невѣдѣнія самого себя, въ этомъ вѣчномъ страданіи неудовлетвореннаго стремленія, міръ, какъ отъ тяжкаго сна, вѣчно жаждетъ пробужденія. Невѣроятныя усилія пробужденія отъ сковавшаго сна невѣдѣнія въ началѣ подобны движеніямъ сомнамбулы. Проснувшійся человѣкъ, какъ одна изъ частицъ мірозданія, неумѣлой рукой воспроизводитъ то, что на него дѣйствуетъ извнѣ. Это первыя попытки разобратъ въ ряду окружающихъ его образовъ, а, слѣдовательно, и попытки опредѣлить себя. Какъ и всякій инстинктъ, инстинктъ самоопредѣленія, непреодолимъ въ стремленіи къ достиженію исполненія желаній. Одинъ уже тотъ фактъ, что художники переносятъ невѣроятныя лишения на трудномъ пути къ искусству: голодаютъ, сходятъ съ ума, стрѣляются,—уже самъ по себѣ говоритъ за что-то непреодолимое, органически связывающее искусство съ природой человѣка. Для чего эти жестокія жертвы какому-то невѣдомому богу? Нужны невѣроятныя усилія волевого напряженія и времени, чтобы заставить руку повиноватъся представленіямъ переноситъ ихъ на холстъ или бумагу въ видѣ изображеній; годы, вся

жизнь художника уходят на совершенство-вание умѣнія. Всѣ нити жизни сильнѣихъ художниковъ, преданныхъ своему дѣлу, какъ въ фокусѣ, сходятся въ ихъ картинахъ. Вся жизнь, вся дѣятельность, напримѣръ, Александра Иванова была направлена къ воспроизведенію его картины: явленіе Христа народу. Онъ и умеръ прежде времени оттого, что не внёсъ нравственнаго удара, который былъ слѣдствіемъ непонятности публикой и художниками его произведенія, ихъ равнодушіемъ и даже недоумѣніемъ. При этомъ, быть-можетъ, онъ и самъ разочаровался въ самой основѣ религиозной картины. Это былъ ударъ, который пойметъ только человекъ съ рухнувшими надеждами на всю цѣль своей жизни. Такое нравственное состояніе подорвало его волю, физическія силы и сдѣлало легко поддающейся жертвой первой налетѣвшей на него болѣзни. Наконецъ, что значитъ эта масса школъ спеціально художественныхъ, такая тѣма художниковъ, которыхъ въ одномъ Парижѣ нѣскольکو тысячъ? Что это: психозъ, слѣпое увлеченіе, которое общество обязано устранить какъ болѣзненное явленіе? Несомнѣнно, всѣ эти факты, имѣя такую интенсивность, заставляютъ невольнo объяснить ихъ болѣе глубокими причинами, чѣмъ случайное увлеченіе. Причина эта—инстинктъ: непреодолимое стремленіе къ достиженію исполненія желанія. Притомъ же, какъ мнѣ

знаемъ, стремленіе къ изображеніямъ дѣйствительности замѣчается въ глубокой древности. По изобразительнымъ знакамъ (іероглифамъ), барельефамъ на скалахъ читается древнѣйшая исторія рода человѣческаго,—это первыя проблески сознанія воспрянувшаго отъ сна забвенія. Мы знаемъ, дѣти изрисовываютъ десятки, сотни листовъ бумаги. Наконецъ, съ первыми проблесками сознанія въ дикарѣ, обитателѣ пустынь и лѣсныхъ дебрей, проявляется инстинктивная изобразительная склонность *). Онъ изображаетъ охоты и войны, гдѣ на ладьяхъ плывутъ воины и гдѣ число убитыхъ изображается опрокинутыми внизъ головой примитивными фигурами людей, какъ бы повергнутыми въ невѣдомую область мрака и смерти... Всѣ эти факты говорятъ за то, что изобразительная способность лежитъ въ самой природѣ человѣка. Конечно, причисляя изобразительную склонность къ инстинктивнымъ побужденіямъ, т.-е. врожденнымъ, я далекъ отъ мысли приписывать ее всѣмъ вообще людямъ. Одни обладаютъ этой способностью въ болѣе высокой степени, другіе въ меньшей. Мы знаемъ не художниковъ съ удивительной способностью къ рисованію и среди художниковъ мало одаренныхъ субъектовъ, попавшихъ туда, какъ говорится, не по призванію. Инстинкты, вос-

*) Исторія культуры.

питиваемые съ самаго возникновенія лѣстницы организмъ, въ родѣ полового, или инстинкта самосохраненія, благодаря своей необходимости, присущи всѣмъ животнымъ. Инстинктивная же склонность къ изображенію, какъ возникшая только нѣсколько тысячелѣтій назадъ, конечно, не принадлежитъ къ такимъ необходимымъ и потому не присуща всѣмъ людямъ.

Итакъ, изобразительное искусство есть только одна изъ формъ самоопредѣленія.

Орудіе самопознанія въ рукахъ художника, вообще изображающаго, есть представленіе. Пока можно дать весьма общее опредѣленіе его: оно есть продуктъ психической работы, имѣющей предметомъ нѣчто цѣлое, само въ себѣ существующее и независимо развивающееся. При дальнѣйшемъ ходѣ изслѣдованія это понятіе постепенно будетъ уясняться. Представленіе можетъ бѣть основано на зрительныхъ впечатлѣніяхъ, какимъ оно и является въ живописи. Въ произведеніяхъ, преслѣдующихъ только внѣшнюю художественную красоту, и представленіе имѣетъ предметомъ внѣшность, но обобщенную и цѣльную. Можно представить (вообразить) картину до подробностей въ смѣслѣ красокъ и рисунка. О представленіи внутренней сущности явленій, познаваемой чрезъ зрительныя впечатлѣнія, рѣчь будетъ въ рубрикѣ «образовъ». Для уясненія сущности худо-

Предста-
вленіе.

жественнаго представленія возмю примѣрѣ. Положимъ, получается впечатлѣніе отъ луннаго блеска на волнахъ, то представленіе о немъ плюсъ—вліяніе другихъ побочныхъ вѣдѣйствій: движеніе воздуха, плескъ волнь—дастъ рядъ пейзажей лунной ночи, бытъ-можетъ, и не имѣющихъ ничего общаго съ первоначальнымъ впечатлѣніемъ на насъ луннаго свѣта. Если впечатлѣніе повторится при другой обстановкѣ, то это представленіе и предшествовавшее дадутъ еще большее число комбинацій совершенно самостоятельныхъ представленій; такъ что въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи представленіе лунной ночи и блеска на водѣ станетъ совершенно обособленнымъ міромъ, живущимъ, такъ сказать, своей жизнью въ безконечно разнообразныхъ проявленіяхъ.

Представленіе внѣшней формы предметовъ есть проявленіе сознанія: чтобы представить какой-нибудь предметъ, для этого нужно сознать его, усвоить. Потому-то оно и является такимъ могущественнымъ выразителемъ познающей способности человѣка.

Кусокъ бивня мамонта съ изображеніемъ того же звѣря, какому онъ принадлежалъ, и кусокъ бумаги съ дѣтски изображенной лошадкой становятся объектомъ для другихъ. То, что было субъективнымъ представленіемъ изображающаго, стало объектомъ для воспріятія отъ него впечатлѣній. Первичныя въ исто-

Субъективное становится объектомъ.

риі развитія искусства изображенія объектовъ всегда примитивны и служатъ только схемами предметовъ; короче, слабо нарисованы. Это зависитъ отъ неумѣнія представить и выразить и отъ того, что несовершенная способность воспріятія удовлетворяется и несовершенными изображениями. Но въ современномъ обществѣ, конечно, удовлетвориться не можетъ ни художникъ ни зритель формами недосказанными.

Основное опредѣленіе искусства у Шопенгауэра: область искусства—сознаніе бытія—исчерпывало бы вполне вопросъ, если бы не его умозаключеніе: «Миръ есть (только) воля и представленіе». Обаятельность опредѣленія искусства у Шопенгауэра такъ неотразима, что, казалось бы, это и есть такъ долго искомое. Дѣйствительно, что можетъ быть выше, безконечнѣе бытія, какъ единственной для него цѣли? Но, быть-можетъ, болѣе чѣмъ гдѣ-нибудь, именно въ примѣненіи къ искусству обнаруживается несостоятельность положенія: миръ есть только воля и представленіе, такъ какъ при писаніи картинъ и этюдовъ художникъ имѣетъ дѣло съ одной стороны съ объектомъ: несомнѣнной его реальностью и съ другой—съ миромъ образовъ, отвлеченныхъ отъ дѣйствительности, принадлежащихъ только данному художнику, какъ его собственное представленіе. Короче, по Шопенгауэру, выпадаетъ изъ живописи

Тезисъ Шопенгауэра.

одинъ изъ ея основныхъ тезисовъ: впечатлѣннѣе.

Искусства изобразительныя: живопись, скульптура, или, какъ принято называть «изящныя пластическія искусства», вытекаютъ изъ видимости предметовъ. Потому-то зрительное впечатлѣннѣе есть основа ихъ. Обьектъ производитъ на зрителя извѣстное воздѣйствіе зрительными впечатлѣннѣями (ощущеніями); волевой импульсъ заставляетъ фиксировать это впечатлѣннѣе въ видѣ изображеній — таковъ процессъ художественныхъ воспроизведеній дѣйствительности *). Впечатлѣннѣе и представленіе въ этомъ процессѣ ни на минуту не оставляютъ другъ-друга. Насколько впечатлѣннѣе предмета фиксируется въ памяти, настолько же представленіе его отвлеченнѣе отъ дѣйствительной реальности, становится достояніемъ воспріявшаго его чловѣка, т. - е. его субъективнымъ представленіемъ. Безразлично при этомъ, имѣется ли изображаемый предметъ непосредственно передъ глазами, т. - е. когда пишется или рисуется съ натуры (этюды), или воспоминается — суть одна и та же. Художникъ, пишущій предметъ непосредственно съ натуры, такъ же, въ сущности, воспроизводитъ только свое личное представленіе о немъ, какъ и тотъ, который пишетъ «отъ себя», т. - е. по чистому

Впечатлѣннѣе,
какъ психическій актъ.

*) „Рефлексы головного мозга“ — Сѣченова..

представленію *). Произведеніе искусства живописи не можетъ бѣть, поэтому, идеальнымъ зеркаломъ, только отражающимъ объектъ; иначе оно не бѣло бы произведеніемъ искусства и излишне бѣло бы, какъ таковое, представляя изъ себя только подражаніе природѣ. Тогда изготовлялись бы вмѣсто картинъ идеально чистыя зеркала и великолѣпныя фотографіи. Если взять за принципъ искусства «подражаніе природѣ», то самыми лучшими пейзажами оказались бы тѣ, которые продаются у Сухаревки въ видѣ діораммъ, гдѣ настоящее зеркальное озеро съ плавающими гипсовыми лебедями, настоящей миниатюрной домикъ и настоящія крохотныя деревья,—однимъ словомъ, самое буквальное воспроизведеніе природы, только въ уменьшенномъ видѣ.

Художественное творчество есть только повѣщенная способность къ представленіямъ. Процессъ творчества—весьма сложное психическое явленіе. Если въ немъ, главнымъ образомъ, участвуетъ воображеніе, огромную долю принимаетъ память, столько же—если не болѣе—мысль, а главное, конечно, на-

Художественное творчество.

*) Подъ названіемъ «этюды» въ тѣсномъ значеніи слова слѣдуетъ считать произведеніе, непосредственно сработанное съ натуры, и подъ «картиной»—произведеніе чистаго представленія (отъ себя). Хотя вещь, сработанная съ натуры, можетъ быть и творческой (картиной) въ томъ случаѣ, когда въ ней участвуетъ сильно и ясно представленіе художника, т. е. его интеллектъ.

пряженіе волевого импульса, побуждающаго человека къ «творенію»—какъ проявленіе инстинкта самоопредѣленія,—къ послѣднему, какъ я сказалъ, сводится вся дѣятельность художника. Положимъ, художникъ пишетъ какой-нибудь пейзажъ—хоть залитую солнцемъ степь. Ясное, весеннее съ празеленью небо; какъ лебеди, плывутъ въ немъ, играя, бѣлыя тучки; зеленая степь усѣяна ярко-алыми, желтыми, оранжевыми тюльпанами, и они, какъ драгоценныя камни, горятъ среди сочной весенней зелени степи; вдали, у горизонта не то волнуется сама степь, не то озеро голубое—это миражъ. Другой художникъ взялъ иначе, положимъ Куинджи (Третьяковская галерея). Выжженная солнцемъ, изрытая желтая, тяжкая степь; въ раскаленномъ небѣ далеко плыветъ одинокая тучка, не давая ни тѣни ни капли оживляющей влаги; рѣть ястребъ или кобчикъ надъ стрекозущей насѣкомыми степью... Вотъ два совершенно различныхъ представленія южно-русской степи. Что же это, какъ не опредѣленіе себя по отношенію къ степи? Одинъ воспринимаетъ ее радостно: живительно чистый воздухъ, разсыпанные щедрой рукой природы цвѣты; хочется броситься въ траву, заломивъ руки за голову, и смотрѣть, какъ бѣгутъ облака въ далекой голубой вѣси. На другого степь воздѣйствовала, или, иначе говоря, онъ опредѣлилъ себя къ ней какъ къ чему-то подавляю-

щему своей беспощадной ширью и зноемъ, но, тѣмъ не менѣе, прекрасному. Тотъ и другой художникъ, опредѣливъ себя къ степи, какъ къ объекту, въ то же время опредѣлимъ и вообще для всѣхъ то воздѣйствіе или отношеніе, какое можетъ имѣть она для всякаго зрителя.

Существуетъ между художниками выраженіе: „добиваться впечатлѣнія“—значитъ, во что бы то ни стало, выразитъ на холстѣ желаемое, будетъ ли это впечатлѣніе реальной сущности предмета, внутренняго содержанія картинѣ или красоты—безразлично: сила и ясность впечатлѣнія остается одинаково неизбѣжной. Этой неизбѣжности подвержены какъ этюдъ съ натуры, такъ и творческая вещь по чистому представленію—суть одна и та же. Если художникъ пишетъ съ натуры, холстъ долженъ передать впечатлѣніе изображаемаго предмета: его реальную, видимую, внѣшнюю сущность во всемъ его цѣломъ и частностяхъ. Если художникъ пишетъ по представленію (отъ себя)—онъ старается выразитъ его въ картинѣ и работаетъ до тѣхъ поръ, пока то, что онъ напишетъ, не передастъ впечатлѣніе именно то, какое хочетъ художникъ. Такъ же и здѣсь, представленіе можетъ имѣть предметомъ видимую сущность вещи, или внутреннее отвлеченное содержаніе образа, или красоту.

Ясность и опредѣленность внѣшняго впечатлѣнія предмета въ живописи всецѣло па-

Впечатлѣніе
въ картинѣ.

паралельны условіямъ видимости предметовъ; т. - е., если мы видимъ предметъ, то ощущаемъ прежде всего его форму (рисункъ), цвѣтъ и свѣтъ, хотя послѣднія два условія, въ сущности, служатъ первому. Такъ, въ пейзажѣ краски, главнѣйшій образъ, обуславливаютъ пространство: ближайшіе предметы болѣе интенсивны по краскамъ, и чѣмъ далѣе, тѣмъ эта интенсивность упадетъ. Конечно, краски въ живописи, помимо этой роли, имѣютъ и самостоятельное значеніе въ опредѣленіи видимыхъ свойствъ предметовъ; впечатлѣніе, на примѣрѣ, солнечнаго свѣта всецѣло зависитъ отъ красокъ. Одинъ свѣтъ исключительно обуславливаетъ форму въ произведеніяхъ безцвѣтныхъ: рисунки, гравюры, офортъ и такъ далѣе. Въ рисункахъ съ гипсовъ впечатлѣніе свѣтотѣни исчерпываетъ всѣ видимыя задачи. Въ произведеніяхъ живописи впечатлѣніе формы, цвѣта и свѣта—альфа и омега всего. Это аналогично тому, какъ мысль, чтобы стать понятной для другихъ, должна быть выражена членораздѣльными звуками, правильно построена логически и грамматически. Въ искусствѣ живописи эти условія „понятности“ замѣняются только впечатлѣніемъ формы, цвѣта и свѣта предметовъ. Этотъ тезисъ будетъ болѣе обоснованъ, если мы возмемъ во вниманіе положеніе, что все въ мірѣ существуетъ только въ пространствѣ и времени; тогда становится

очевиднымъ, что искусство живописи и скульптура исполняютъ миссію перваго. Дѣйствительно, что такое „нарисовать“, какъ не размѣститъ предметы и части ихъ въ пространство, передавъ впечатлѣніе этого на плоскости бумаги или холста? Нарисовать голову—значитъ размѣститъ части ея въ пространство по отношенію другъ къ другу и общему овалу лица соотвѣтственно имѣющейейся передъ глазами натурѣ и передать впечатлѣніе этого на бумагѣ. Нарисовать пейзажъ—тоже значитъ размѣститъ части его въ пространство, только въ масштабѣ большемъ, чѣмъ лицо. Основной законъ перспективы: кажущаяся величина предметовъ уменьшается прямо пропорціонально разстояніямъ ихъ отъ глаза зрителя—всецѣло служить этому тезису живописи.

Нужно принять за общее правило, что представленіе художника всегда совершеннѣе изображенія этого представленія. Художники ясно сознаютъ, что въ большинствѣ случаевъ не удается полностью передать впечатлѣніе представляемаго образа. Это зависитъ какъ отъ трудности передачи впечатлѣнія, такъ и оттого, что полноту представленія извѣстнаго образа обуславливаютъ, кромѣ зрительныхъ впечатлѣній и представленій, еще и другія воздѣйствія, не поддающіяся изображенію*).

*) См. рубрику „Самогипнозъ“.

Кромѣ того, часто представленіе, хотя и зрительное, логически невозможно къ изображенію. Какъ часто, напр., люди, совершенно незнакоміе съ областью изобразительнаго искусства въ программахъ и совѣтахъ, даваемыхъ художнику, дѣлаютъ сопоставленія вещей, граничащія съ наглядными несообразностями, въ родѣ того, напр., что нужно изобразить на рисункѣ вдали, за рѣкой пастуха со стадомъ и что пастухъ смотритъ на орла, парящаго надъ нимъ, и чтобы у орла блестяли глаза.

Итакъ, истинное произведеніе искусства должно давать полное и ясное впечатлѣніе того, что желаетъ выразить художникъ, а именно: передать собственное представленіе о предметѣ, находящемся передъ глазами (съ натурѣ) или же чистое представленіе безъ отношенія къ непосредственному во времени воспріятію впечатлѣнія отъ объекта, т.-е. по воображенію или воспоминанію. Конечно, руководствуясь тезисомъ ясности и опредѣленности, нельзя причислять къ истиннымъ произведеніямъ ту тѣмъ бездарныхъ, вписанныхъ и ввстроченныхъ картинъ, въ которыхъ, по видимому, все отчетливо и ясно *). Въ этого сорта произведеніяхъ какъ-будто злой демонъ водить рукой художника: все его желаніе проникнуть въ сущность вещи, а выходитъ изъ-

*) См. рубрику „Описательное искусство“.

подъ руки холстѣ, испещренный массой подробностей, не вытекающихъ изъ общаго впечатлѣнія. Въ нихъ не тезисъ впечатлѣнія руководитъ кистью художника, а поверхность холста, на которой онъ хочетъ какъ бы начертатъ словами: «Се левъ, а не собака», «это сучки, а это листочки». Равно нельзя отождествлять форму съ рельефомъ. Что можетъ быть рельефнѣе стереоскопическихъ изображеній, но отъ этого они не дѣлаются величайшими произведеніями искусства. Нельзя причислять къ задачамъ искусства и тѣ живописныя рельефы, имитирующіе гипсъ и мраморъ, которыми одно время украшали фризвы vestibule и залъ, рассчитывая при этомъ на свѣтъ изъ оконъ, отчего они казались настоящими барельефами и приводили въ обманъ неопытнаго зрителя. Это скорѣе можно назвать фокусомъ, иллюзіей — что чуждо искусству, такъ какъ оно не задается цѣлью обманывать зрителя. Потому же, когда въ музыкальномъ произведеніи слышимъ подражаніе пѣнію пѣтуха, хлопанью бича ямщика, реву льва, желѣзнодорожному свистку — всегда страшно коробитъ слухъ и, какъ фальшивая проба на металлъ, сразу обнаруживаетъ поддѣлку; такъ же и въ музыкальномъ произведеніи; подобныя вставки проваливаютъ его, говоря о совершенно непонятныхъ задачахъ искусства: оно, прежде всего, должно быть художественно.

Впечатлѣніе формѣ, цвѣта и свѣта въ истинныхъ произведеніяхъ живописи всецѣло вытекаетъ изъ тезиса художественности. Что соотвѣтствуетъ въ объектѣ понятію художественности, вопросъ чрезвычайно трудный для формулировки потому, что рѣшеніе его обусловлено чувствомъ. Прежде всего, художественность — красота, постигаемая эстетическимъ чувствомъ^{*)}. Кромѣ того, этому термину въ произведеніяхъ чистаго искусства — картинахъ соотвѣтствуетъ правда дѣйствительности, жизненность и глубина внутренняго смысла. Такая формулировка, нужно замѣтить, наиболѣе подходитъ къ произведеніямъ литературы и сценическаго искусства; въ живописи же подъ художественностью все-таки болѣе имѣется въ виду вышняя красота произведенія, но тольکو повышеннаго тембра. Въ произведеніяхъ прикладнаго искусства художественность — синонимъ изысканности вкуса къ красивымъ формамъ и сочетаніямъ красокъ — о чемъ рѣчь будетъ впереди. Задачи къ воспріятію художественности должны носить въ себѣ какъ художникъ, создающій произведеніе, равно и зритель, получающій это впечатлѣніе. Нельзя винить художника, когда зритель ничего не понимаетъ и, какъ говорится, «не отличаетъ хвоста отъ гривы», но нельзя винить и зрителя, когда

^{*)} См. рубрику «Теорія красоты».

онъ отказывается отъ пониманія пустого холста, отъ котораго художникъ, бытъ-можетъ, требуетъ даже восторговъ. Внутреннее чувство красной нитью проходитъ всюду, гдѣ вопросъ касается художества.

Объектъ по существу долженъ для всѣхъ, получающихъ отъ него впечатлѣнїе, бытъ одинаковѣмъ, но, благодаря личнымъ свойствамъ каждаго воспринимающаго художника — произведенія ихъ различны, хотя бы и имѣли дѣлю одинъ и тотъ же предметъ. Кромѣ того, что каждый художникъ по-своему видитъ объектъ съ внѣшней стороны, каждый по-своему воспринимаетъ его своимъ внутреннимъ чувствомъ, видитъ разныя стороны его внутренняго «я». Поэтому-то каждый художникъ имѣетъ въ картинахъ свою физиономію: это характеръ, стиль произведенія. Онъ выражается во внутреннемъ содержаніи картины, въ линіи, ударѣ кисти, общемъ тонѣ, краскахъ и т. д. Такъ какъ стиль есть проявленіе чистаго субъективизма, т. е. свойствъ, вытекающихъ изъ самой природы даннаго художника, то выработать искусственно стиль или характеръ произведенія нельзя, такъ какъ онъ есть явленіе безсознательное. Выработанный сознательно стиль всегда отзывается фальшью. Нужно замѣтить, что общепринятое слово «стиль» по отношенію къ картинамъ не совсѣмъ точно передаетъ истинное значеніе того, что должно было бы выразить;

Субъективизмъ.

его лучше замѣнить словомъ «характеръ». Стилъ же, въ тѣсномъ значеніи слова, есть отвлеченіе отъ реальныхъ формъ (стилизація), т.-е. когда реальный предметъ измѣняется въ воображеніи художника сообразно требованіямъ внѣшней красоты орнамента: человѣческія фигуры принимаютъ видъ архаичный, цвѣтокъ обращается въ фантастическое растение — подобіе цвѣтка, облака — въ узоры. При этомъ и цвѣта измѣняются и гармонируются произвольно (условно), несоответственно натурѣ: золотое небо, серебряныя цвѣты и т. д. Однимъ словомъ, здѣсь начинается область чистаго орнамента, прикладнаго искусства, преслѣдующаго одну только внѣшнюю красоту, имѣющую дѣло съ поверхностью холста или стѣны, какъ украшеніе. Эта область въ то же время и область наибольшаго индивидуализма: свобода творчества тутъ почти безгранична. Субъективность въ произведеніяхъ живописи не есть конечный критерій достоинства ихъ. Представленія художника могутъ вліять въ формы образовъ, быть-можетъ, и очень впечатлительныхъ, но съ которыми, тѣмъ не менѣе, согласиться нельзя. Положимъ, какой-нибудь эротоманъ создаетъ невѣроятно соблазнительныя порнографіи, и въ нихъ будетъ видна несомнѣнная сила представленія даннаго художника; напр., — Фрагонаръ. Далѣе, субъективизмъ въ произведеніяхъ живописи

можетъ бытьъ выразителемъ, напр., глупости художника. Претенціозныя, выдуманныя и глупыя картины Лемпольса, повидимому, стоящія художнику огромнаго труда и вниманія, являются оченьъ разительнымъ примѣромъ этого сорта произведеній. Какъ въ зеркалѣ отражающія субъективную пошлость художника картины нерѣдко оченьъ экспрессивны, но изъ этого не слѣдуетъ еще, что онѣ прекрасны. Сумасшедшій художникъ, быть-можетъ, оченьъ выразителенъ въ своихъ картинахъ, какъ таковой, и его произведенія могутъ служить хорошимъ матеріаломъ для психіатра, но не войдутъ въ область искусства, какъ индивидуальныя созданія. Дѣятельность художника, какъ и всякая дѣятельность, регламентируется законами нравственности, и поэтому порнографическія произведенія становятся невѣроятными и не входятъ въ область искусства. Можно сдѣлать такой общій выводъ: чистое искусство не имѣетъ конкретныхъ, а также и практическихъ цѣлей, поэтому субъективизмъ такого характера въ искусствѣ нетерпимъ. Поэтому живопись не можетъ бытьъ тенденціозной, и невѣслимы картины для проведения какой-нибудь морали*) или доказательства ложности какого-нибудь ученія. Искусство, какъ психическій актъ са-

*) Я имѣю въ виду картины, а не поучительные разказы въ картинахъ, которые, быть-можетъ, и имѣютъ значеніе и полезны, какъ воспитательныя.

моопредѣленія, прежде всего созерцательно и должно выразить только представление. Но, бесспорно, положительные принципы, какъ руководители всей жизни человѣка, въ искусствѣ болѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь, предъявляютъ художнику неотразимыя требованія, и субъективизмъ его всецѣло подчиненъ этой роковой неизбѣжности. Исходя изъ основныя изобразительнаго искусства, его миссии, какъ проявленія самоопредѣляющаго мирового инстинкта, мы видимъ, что прежде всего оно служить духовной сторонѣ человѣка, и поэтому-то истинное искусство предполагается въ рукахъ нормальныхъ людей и, тѣмъ болѣе, не нравственныхъ уродовъ. Существующая въ послѣднее время тенденція свести критерій достоинства произведеній живописи только къ субъективности, проявленной художникомъ, такимъ образомъ, не выдерживаетъ критики и, примѣняемая какъ мѣрка для оцѣнки ихъ, можетъ привести къ весьма нежелательнымъ и прискорбнымъ результатамъ; объ этомъ будетъ рѣчь еще во 2-й части.

Какъ слѣдствіе субъективности въ искусствѣ, обуславливающей индивидуальность художественныхъ произведеній, является индивидуализмъ національный. Всякая народность характеризуется внутренними свойствами, только ей присущими, и эти свойства въ формѣ представленій выливаются въ произведенія искусства, такъ или иначе характери-

Национализмъ въ искусствѣ.

зуюція психическій складъ націи. По внут-реннему складу, напр., французская школа болѣе поверхносна, чѣмъ германская, но въ смѣслѣ внѣшности, т.-е. выраженія тезиса впечатлѣнія, красоты формъ и красокъ она несомнѣнно выше германской. Русская школа, вдаваясь иногда въ крайній конкретный реализмъ, тѣмъ не менѣе, именно на почвѣ здороваго реализма, можетъ дати новія, прису-щія только ей формы. Каждой эпохѣ въ исторіи народа соотвѣтствуетъ извѣстный уровень интеллектуальнаго развитія — это, такъ-сказать, барометрическая высота «чело-вѣчности», а это, въ свою очередь, обусло-вливаетъ уровень искусства, какъ прямого слѣдствія самопознанія. Кромѣ того, искус-ство каждой эпохи, обусловленное предше-ствующими стадіями, формируется еще внѣш-ними вліяніями: преемственностью націй, на-конецъ, тѣми требованіями, какія предъявляетъ общество даннаго времени, и что даютъ въ отвѣтъ на это художники. Всѣ эти условія, вмѣстѣ взятія, образуютъ характеръ искус-ства не только эпохи, столѣтій, полустолѣтій, но даже и болѣе мелкихъ рубрикъ. Наша, напр., живопись съ удивительной опредѣлен-ностью распадается на живопись 60-хъ, 70-хъ, 90-хъ годовъ — время типичныхъ націонали-стовъ-передвижниковъ, и живопись послѣд-няго, ближайшаго къ намъ времени, всецѣло находящуюся подъ вліяніемъ Западной Европы,

совершенно измѣнившимъ фizioномію живописи, и въ то же время сохранившей чисто національно-русскія черты, отъ которыхъ, какъ отъ собственной природы, конечно, художникъ никогда не уйдетъ, если онъ выразителенъ и искрененъ.

Несомнѣнно, произведеніе живописи должно производить на зрителя то же самое впечатлѣніе, какое испытываетъ отъ него самъ художникъ, но это не всегда бываетъ такъ. Всѣмъ намъ, художникамъ, знакомо чувство разочарованія и недовольства своимъ произведеніемъ, спустя нѣкоторое время, въ продолженіе котораго не видишь его. Эта разница, между тѣмъ, какою оставилъ вещь, и тѣмъ, какою увидѣлъ вновь, бываетъ такъ велика, что становишься буквально втупикъ: неужели это та самая вещь? Причина такого явленія заключается въ слѣдующемъ: художникъ настолько бываетъ захваченъ собственнымъ представленіемъ, когда пишетъ, что видитъ передъ собой не дѣйствительное изображеніе, а то, что въ немъ самомъ: свое представленіе. Этотъ самогипнозъ, если можно такъ назвать, играетъ огромную роль въ творческомъ процессѣ художника и заставляетъ не видѣть своей работы и въ то же время требовать отъ зрителя впечатлѣнія, соответствующаго авторскому представленію. Самогипнозъ до того иногда поглощаетъ художника, что вся его художественная дѣятель-

Самогипнозъ.

ность представляется ему въ совершенно ложномъ свѣтѣ. Онъ все время находится подъ обаяніемъ собственнѣхъ представленій, бытѣ-можетъ, и удивительнѣхъ, но не вложеннѣхъ въ его произведенія, какъ впечатлѣніе. Здѣсь умѣстно сказать о томъ: часто художникъ, очарованный какою-нибудь мѣстностью, послѣ того, какъ напишетъ съ натурѣ или по представленію тотъ же пейзажъ, видитъ, что въ его работѣ и со той доли не передано того, что получается отъ той же мѣстности въ натурѣ. Это, своего рода, тоже гипнозъ, но только не своимъ произведеніемъ, а той совокупностью воздѣйствій, какія обусловливаютъ очаровательность даннаго пейзажа. Художникъ забываетъ, что, помимо зрительнаго впечатлѣнія, есть еще другія, которыя и очаровываютъ его. Въ то время, когда онъ писалъ или любовался пейзажемъ, бытѣ-можетъ, вечерняя прохлада ложилась въ долины, пѣль соловей, шумѣль въ сосѣдствѣ сосновѣй боръ, и пахло свѣжескошеннымъ сѣномъ, а въ довершеніе, откуда-то издалека доносился звонъ колокола... Всѣ эти вмѣстѣ взятѣя побочнѣя воздѣйствія, не имѣющія ничего общаго съ зрительными впечатлѣніями, и производили то чувство поэзіи, какое было связано съ пейзажемъ, очаровавшимъ художника; художникъ былъ какъ бы околдованъ звуками и легкимъ прохладнымъ вѣтеркомъ, дувшимъ изъ сосноваго бора, а ему

представлялось, что вся прелесть пейзажа заключалась только во внешнем образе. Всякий художник может вспомнить массу примеров подобного рода; начну с своей художественной практики. Однажды в Криму, в темную полночь, когда тяжелая черная облака висели над горами и берегом, и только над морем, свободным от тьмы облаков, было какое-то смутное мерцание света, и на этой бледной полосе вырисовывались рыхлыми черными силуэтами две остроконечные скалы: Дива и Лебедь. Тихий шум моря вдали, и одинокий женский голос пел, то умолкая, то снова меланхолически задумчиво раздаваясь в безмолвной темноте ночи... Это так было удивительно, тая в себе как будто что-то вечное, так неотразимо, что я сейчас же хотел, придя домой, зажечь лампу и сблать хоть какой-нибудь намек на эту загадочную ночь. Но, вспомнив обман, в который я был введен, и одиночеством среди скалистого пейзажа, и шумом моря, и голосом какой-то сирены, оставил тщетную надежду изобразить виденное. Конечно, в некоторых случаях, благодаря силе представления и умению выразить это представление, удается вложить в картину неуловимое и не поддающееся внешнему образу. Талантливый художник может выразить в картинке и шум, и движение народных масс, и рев бури, и ти-

шину и дремоту предразсвѣтнаго утренняго часа въ природѣ. Для этого только должно быть ясное представленіе и умѣніе выразить его.

То въ произведеніяхъ живописи, отъ чего получается впечатлѣніе, есть художественный образъ. У художника можетъ быть очень ясное представленіе извѣстнаго явленія, но оно можетъ быть не выражено по неумѣнію — неискусень человѣкъ, и все тутъ. Для подобныхъ случаевъ въ средѣ художниковъ есть выраженіе, въ родѣ: «затѣя интересна, но не выражена», «картина не дѣлаетъ впечатлѣнія» и т. д.*).

На основаніи этого можно сдѣлать такую формулировку: художественный образъ есть ничто другое, какъ представленіе, выраженное въ картинѣ, или представленіе, влившееся во впечатлѣніе. Есть очень удачное выраженіе для того, когда хотятъ охарактеризовать общую совокупность какихъ-нибудь явленій; это выраженіе — «общая картина». Общая картина такого-то физиологическаго процесса, общая историческая картина развитія какой-нибудь идеи въ обществѣ и т. д. Это отчасти напоминаетъ представленіе художественнаго образа — такъ какъ, между тѣмъ и другимъ есть общій психическій элементъ —

Художественный образъ.

* Этотъ вопросъ подробно будетъ рассмотрѣнъ въ рубрицѣ „Описательное искусство“.

воображеніе. Представленіе художественнаго образа естъ результатъ чистаго представленія бытія, самаго вѣ себѣ существующаго и самаго себя поддерживающаго. Образъ, созданный творческой силой художника,—естъ обособленный міръ, независимый. Понятіе, которое связываетъ Шопенгауэръ со словомъ представленіе, здѣсь какъ нельзя болѣе подходящее, но въ то же время и особенно ярко подчеркиваются слабыя стороны его основнаго умозаключенія. Несомнѣнная реальность объекта (вещей самихъ вѣ себѣ), съ одной стороны, и чистое представленіе міра художественныхъ образовъ, съ другой—двѣ вещи совершенно разныя. Одно ужъ говоритъ за ихъ каждаго въ отдѣльности существованіе, что міръ художественныхъ образовъ совершеннѣе объективныхъ реальностей. Единство внѣшняго образа и внутренняго (содержанія) въ произведеніяхъ живописи до того слито, что отдѣлить одно отъ другаго не представляется возможнымъ, такъ какъ одно обуславливаетъ другое. Внѣшній образъ можно сравнить съ сосудомъ и внутренній — съ содержимой въ немъ жидкостью: разбился сосудъ—разлилася влага. Распалось великое существо частицъ, образующихъ человекъ—улетѣлъ духъ, сковывавшій эти частицы для жизни; также и въ живописи: только въ выраженныхъ формахъ заключается одухотворенность художественнаго произведенія.

Если Тиціановская «Венера съ зеркаломъ» и «Три странника» Рембрандта (Эрмитажъ) представляютъ примѣръ удивительной красоты и жизненности внѣшняго образа, то въ этомъ самомъ и есть ихъ внутренній смѣсль, хотя глубокаго содержанія, какое являетъ изъ себя, напримѣръ, символъ, въ этихъ произведеніяхъ и нѣтъ. Но, какъ мы увидимъ далѣе, можетъ въ произведеніи живописи что-нибудь изъ двухъ и преобладать: картина можетъ быть сильна внутреннимъ содержаніемъ и имѣть несовершенную внѣшность и наоборотъ; тогда только такія произведенія являются несовершенными и неполными *).

Міръ художественныхъ образовъ такъ же безконеченъ, какъ и самъ міръ. Помимо значительныхъ явленій дѣйствительности, какъ-то: выдающагося историческаго или современнаго событія, портрета, настроеннаго характернаго пейзажа или, наконецъ, чисто фантастическаго жанра, достояніемъ художественнаго образа можетъ быть буквально все, что даетъ природа: *nature morte*, уголокъ парка, вода, волна, — когда въ произведеніи передана глубокая сущность предмета съ его таинственной красотой и индивидуальностью. Русскій языкъ удивительно мѣтко называетъ «живопись», т.-е. писаніе жизни и тѣмъ самымъ объясняетъ самую

Область художественныхъ образовъ.

*) Эта сторона художественнаго творчества разбирается въ рубрицѣ «Соотношеніе тезисовъ».

сущность предмета *). Въ другихъ языкахъ: французскомъ, нѣмецкомъ—понятію «живопись» соотвѣтствуетъ слово «красить» peindre, peinture, maler; тогда какъ слово «красить» у насъ вполне опредѣленно и отдѣльно отъ понятія «живопись». Поэтому, чтобы сказать по-французски «художникъ», нужно поставить передъ peindre—artiste, т.-е., въ буквальный переводъ—артистъ красильщикъ. Если при этомъ вспомнить тождественность понятій: одухотворенный и живой, жизненный, то намъ еще болѣе будетъ понятна сущность живописи.

Для художественнаго образа не необходимы исключительно красивыя предметы, понимаемые въ смыслъ пріятныхъ для глаза, но могутъ быть и отрицательнаго характера **). Это не обличіе, а глубокая миссія искусства: сознаніе бытія. Какой-нибудь въ дѣйствительности отрицательный образъ, проходя чрезъ интеллектъ человѣка, становится отвлеченнымъ образомъ, переданнымъ на холстѣ или бумагу. Если художникъ, имѣя передъ собой безобразнаго человѣка, напримеръ, Веласкесъ, беря карликовъ и уродцевъ—пишетъ его, то это значитъ: онъ отвлекаетъ отъ него тѣ признаки, свойства, которые

*) Древне-русское названіе живописца зоографъ, изографъ—взято съ греческаго: зоо—жизнь, графо—пишу.

***) Въ карикатурахъ подчеркнутость отрицательныхъ сторонъ стоитъ на первомъ мѣстѣ.

даютъ ему право на существованіе какъ такового: безъ нихъ его не существовало бы, это былъ бы другой человекъ, не тотъ, который заинтересовалъ художника своимъ внутреннимъ обликомъ. То же самое и въ положительныхъ предметахъ — красивыхъ. Процессъ творчества образовъ «чистаго отвлеченія», т.-е. не имѣющихъ въ дѣйствительности себѣ соответствующихъ, рождающихся въ воображеніи художника, и образовъ, заимствованныхъ съ натуры — одинъ и тотъ же: художникъ въ томъ и другомъ случаѣ воспроизводитъ лишь свое личное представленіе, а не какъ фантомъ, исполняя только процессъ фотографированія.

Художественный образъ дѣйствуетъ на зрителя, обладающаго способностью воспріятія, непосредственно, сразу. Образы, поражающіе силой впечатлѣнія — гениальны. Предъ зрителемъ открывается тогда цѣлая вереница цѣпляющихся представленій и мыслей, они глубоко волнуютъ чувства. Настроеніе, мотивъ въ картинахъ можно разсматривать какъ выраженіе затаенной глубоко мысли, вложенной въ образъ и предугадываемой чувствомъ. Сильные образы заставляютъ подолгу останавливаться передъ картиной и снова возвращаться къ ней; содержаніе такой картины глубоко засѣдаетъ въ памяти и не забывается — вотъ признаки, говорящіе объ истинномъ произведеніи. Не значитъ ли это: худож-

никъ своими произведеніями, какъ объектомъ для другихъ, раскрываетъ смѣсль жизни, будитъ сознание, опредѣляя: «что есмь я», въ которое входятъ, какъ міровія частички, и художникъ и зритель. Если передъ вами развертывается на холстѣ драма жизни, интересное лицо человѣка, настроенный пейзажъ, раскрывающій какую-нибудь сторону природы, развѣ, смотря на него и испытывая тѣ чувства и мысли, какія вложилъ въ картину художникъ, не опредѣляете свое отношеніе къ изображаемому явленію и явленія къ вамъ? Я назвалъ самоопредѣленіе съ помощію изображеній слѣдствіемъ инстинктивного стремленія, потому, какъ было сказано выше, что въ эпоху полусознательнаго состоянія человѣка, изобразительное искусство впервые, раньше написаннаго слова, выразило то, что думалъ и представлялъ человѣкъ,—это былъ голосъ самой природы: смутный лепетъ самосознанія. Самоопредѣленіе, помимо изображенія, имѣетъ и другихъ выразителей, какъ-то: прѣтливостъ, знаніе съ помощію опыта и наблюденія—это область науки. Всякій инстинктъ, какъ непреодолимое стремленіе къ достиженію исполненія желаній, вырабатывался постепенно естественнымъ подборомъ. Несомнѣнно, тѣ особи, которыя имѣли въ большей степени способность разобратъ въ окружающихъ явленіяхъ, а, слѣдовательно, и способность самоопредѣлять, больше шан-

совѣ имѣли и на существованіе. Не имѣвшія же этого свойства склонны были подвергаться всевозможнымъ случайностямъ, неожиданнымъ и гибельнымъ по послѣдствіямъ, тогда какъ особи, способныя разобратъ въ окружающихъ явленіяхъ, т.-е. самоопредѣляющія, могли избѣгать этихъ случайностей.

Такимъ именно путемъ, при участіи закона наследственности и выработывалась инстинктивная склонность къ изображеніямъ, т.-е. нечто уже органически связанное съ самой природой челоуѣка и въ дальнѣйшемъ развитіи давшее формы изобразительнаго искусства, какъ одно изъ проявленій инстинкта самоопредѣленія, который, въ свою очередь, есть частичное проявленіе мірового стремленія къ самопробужденію.

Самые совершенные и въ то же время наиболѣе отвлеченные образы, выражающіе внутреннюю сущность явленій есть «символы», а, слѣдовательно, и наивѣсшія проявленія художественнаго творчества. Конечно, нельзя поставить рѣзкую грань: «вотъ здѣсь—символы, здѣсь—просто «художественные внутренние образы» — ступенчатость границъ незамѣтная. Справедливѣе будетъ, если къ символамъ отнести тѣ изъ картинъ, которыя затрагиваютъ общечеловѣческіе могучіе рычаги Духа, т.-е. рѣшаютъ задачи, близкія къ области философіи, хотя

Символы.

и это не вполне опредѣляетъ сущность предмета. Могутъ быть и философскія картины, напримѣръ, картины аллегорическаго содержания, совершенно чуждыя образности, постигаемой только чувствомъ. Причина такой трудности опредѣленія картинъ символовъ именно и зависитъ оттого, что изобразительное искусство имѣетъ совершенно свои обособленныя орудія или средства для распознаванія, лежащія во внутреннемъ чувствѣ. Величайшя произведенія поэзіи слова, музыки, живописи есть въ то же время и символы. Дантовъ адъ, Антигона Софокла, Макбетъ, Гамлетъ, Король Лиръ—Шекспира, Фаустъ—Гёте, Донъ-Кихоть—Сервантеса, картины Бёклина и Штука, симфоніи Бетховена—это символы. Вѣдь странно было бы приписывать Данту только католическое средневѣковое понятіе объ адѣ, Шекспиру—бытописательное значеніе, Гётевскому Фаусту—доказательство несостоятельности метафизики и вреда отъ кабинетныхъ занятій, Бёклину—маринизмъ и Бетховену характеристику нѣмецкихъ и славянскихъ мотивовъ. Символь всегда обнимаетъ огромную область явленій, онъ есть олицетвореніе сокровенныхъ міровыхъ рычаговъ. Это канва, по которой ткется ткань бытія, это—знаки судьбы. Когда слушаешь или смотришь гениальное произведеніе, всегда мысли и чувство летятъ дальше этого произведенія и сопровождаются глубокимъ чув-

ствомъ нравственнаго удовлетворенія: здѣсь инстинктъ самопознанія находитъ отвѣтъ въ разрѣшеніи міровыхъ вопросовъ; это схемы бытія постигаются человѣкомъ. Но символъ не есть аллегорія, какъ ошибочно нѣкоторые понимаютъ. Аллегорія—результатъ разсужденій, иносказательность и относится къ описательному искусству. Сюда принадлежатъ Климтъ, такъ-называемый—Саша Шнейдеръ и друг. Символы никогда не могутъ быть созданы человѣкомъ неодареннымъ: изобрѣсти или задумать ихъ нельзя. Это будутъ потуги или голыя аллегоріи въ томъ случаѣ, когда человѣкъ не обладаетъ чувствомъ глубокаго проникновенія и обобщенія міровыхъ явленій. Способность творчества лежитъ въ самой природѣ человѣка, она—инстинктъ, но изъ этого не слѣдуетъ, что все нужно предоставить природѣ: «ввійдетъ само»—какъ ошибочно нѣкоторые думаютъ изъ молодыхъ художниковъ послѣдняго времени. Какъ и всякій инстинктъ, стремленіе къ творчеству въ художникѣ должно быть пробуждено и воспитано; въ противномъ случаѣ и чувство замретъ и мысль остановится. Это подобно тому, какъ золотоискатель, прежде чѣмъ получить горсть драгоцѣннаго металла, долженъ промѣять сотни пудовъ земли. Художникъ долженъ отдать всего себя, все силы души, всю проникновенность, если хочетъ дать истинное произведеніе, полное глубокаго

смысла. Бываетъ, конечно, и противоположное явление, т.-е. когда художникъ вкладываетъ массу силы, энергии и вниманія и даже любви въ свое произведеніе и, повидимому, всѣ даннныя для того, чтобы картинѣ быть знаменательной въ смыслѣ дѣльности художественнаго образа, но на дѣлѣ выходитъ не такъ. Это происходитъ въ тѣхъ случаяхъ, когда въ художникѣ слабо представленіе внутренняго образа. Какъ много громадныхъ полотенъ, гдѣ каждый уголокъ обдуманъ, каждое движеніе человѣческой фигуры осмысленно, и въ то же время передъ вами не художественный образъ, не впечатлѣніе, а сухой, большой рассказъ, вялый и неинтересный, хотя самъ художникъ, быть-можетъ, этого и не замѣчаетъ вслѣдствіе самогипноза. Большею частію, самъ художникъ, всякій, кого бы ни взять, никогда не видитъ своего произведенія такимъ, какимъ оно кажется постороннимъ зрителямъ: взгляды его на свой трудъ всегда субъективны; его впечатлѣніе только болѣе или менѣе приближается къ впечатлѣнію отъ его картинъ, испытываемому другими.

Символическія изображенія извѣстны съ глубокой древности. Мы знаемъ представителей этого рода пластическихъ искусствъ почти у всѣхъ культурныхъ народовъ, оставившихъ послѣ себя памятники. Наиболѣе сильными въ этомъ отношеніи были въ ихъ

скульптурахъ греки. Пергамскій барельефъ битвы боговъ съ титанами—это чистый символъ. Живопись среднихъ вѣковъ въ Европѣ была вся проникнута символизмомъ. «Пляска смерти»—символъ, по общечеловѣчности и всеобъемлемости едва ли имѣвшій когда-нибудь себѣ подобныя, проходилъ красной нитью черезъ все искусство среднихъ вѣковъ. Представить въ образахъ весь ужасъ смѣха смерти надъ жалкимъ смертнымъ родомъ человѣческимъ—сознаніе этого могло быть только достояніемъ гения. «Всякій человѣкъ всегда въ себѣ носитъ эмблему смерти—скелеть».—Эта ужасная схема матеріальнаго бытія дьявольскимъ смѣхомъ звучала и у Орканьи въ фрескахъ, на кладбищѣ въ Пизѣ, и въ уродливыхъ скульптурахъ чудищъ готическихъ соборовъ. √

Рафаэль въ «Битвѣ Архангела Михаила съ химерами» и въ «Побѣдѣ вѣдѣмьи», Микель Анджело въ «Страшномъ Судѣ», и въ «Сивилахъ»—символисты. Сюда же можно причислить суроваго Монтеню и элегичнаго Ботичелли въ нѣкоторыхъ изъ ихъ произведеній. Въ битвѣ Архангела Михаила съ химерами гений Рафаэля какъ бы старался проникнуть въ ту вѣчную борьбу человѣка съ темными силами, противъволи зарождающимися въ душѣ человѣка. Вотъ человѣкъ какъ бы побѣдилъ, повергнувъ въ прахъ самаго сильнаго демона, и онъ лежитъ, сопротивляющійся и отворачи-

телный. Но неожиданно, незамѣтно подползаютъ новыя полчища странныхъ и таящихъ злобу существъ—въ родѣ черной сотни. Ихъ видѣ какъ-будто невиненъ, но стоитъ всмотрѣться,—какъ дрожь проходитъ по зрителю; эти съ виду невинности, подобіе куръ, цыплятъ и вороновъ съ несвойственными имъ придатками, въ видѣ огненныхъ рожекъ, неестественно горящихъ глазъ, всѣ медленно, но вѣрно; съ тайнымъ коварствомъ приближаются къ человѣку, и предстоитъ новая, горшая битва. Зловѣщій пейзажъ, какіе сняты иногда въ кошмарахъ, служитъ фономъ этой символической сценѣ. Неестественно красное пламя пожираетъ какой-то съ остроконечными башнями городъ, возлѣ котораго видна огненная рѣка; рядъ какихъ-то фигуръ, въ странныхъ капюшонахъ выходитъ изъ земли, и за ними гонятся черти; направо скала, изъ которой, жестикулируя, показываются обнаженные люди, терзаемые драконами,—все это именно символы тѣхъ душевныхъ химеръ зла въ жизни человѣка, съ которыми всю жизнь бьется человѣкъ, не побѣждая и не побѣжденный. Его «Побѣдъ вѣдѣмы»—чистѣйшій отзвукъ средневѣковой пляски смерти. На грузномъ остовѣ лошади, ноги которой представляютъ какія-то человѣкоподобныя существа, мчится безобразная костлявая старуха съ факеломъ въ рукѣ, отъ котораго вслѣдъ вѣтся огромное, дымящее пламя; на второмъ планѣ—ка-

скульптурахъ греки. Пергамскій барельефъ битвы боговъ съ титанами—это чистый символъ. Живопись среднихъ вѣковъ въ Европѣ была вся проникнута символизмомъ. «Пляска смерти»—символъ, по общечеловѣчности и всеобъемлемости едва ли имѣвшій когда-нибудь себѣ подобныя, проходилъ красной нитью черезъ все искусство среднихъ вѣковъ. Представить въ образахъ весь ужасъ смѣха смерти надъ жалкимъ смертнымъ родомъ человѣческимъ—сознаніе этого могло быть только достояніемъ гения. «Всякій человѣкъ всегда въ себѣ носитъ эмблему смерти—скелеть».—Эта ужасная схема матеріальнаго бытія дьявольскимъ смѣхомъ звучала и у Орканби въ фрескахъ, на кладбищѣ въ Пизѣ, и въ уродливыхъ скульптурахъ чудищъ готическихъ соборовъ. √

Рафаэль въ «Битвѣ Архангела Михаила съ химерами» и въ «Побѣдѣ вѣдѣмы», Микель Анджело въ «Страшномъ Судѣ», и въ «Сивилахъ»—символисты. Сюда же можно причислить суроваго Монтеню и элегичнаго Боттичелли въ нѣкоторыхъ изъ ихъ произведеній. Въ битвѣ Архангела Михаила съ химерами гений Рафаэля какъ бы старался проникнуть въ ту вѣчную борьбу человѣка съ темными силами, противволизарождающимися въ душѣ человѣка. Вотъ человѣкъ какъ бы побѣдилъ, повергнувъ въ прахъ самаго сильнаго демона, и онъ лежитъ, сопротивляющійся и отворачи-

телный. Но неожиданно, незамѣтно подползаютъ новыя полчища странныхъ и таящихъ злобу существъ—въ родѣ черной сотни. Ихъ видъ какъ-будто невиненъ, но стоитъ всмотрѣться,—какъ дрожь проходитъ по зрителю; эти съ виду невинности, подобіе куръ, цыплятъ и вороновъ съ несвойственными имъ придатками, въ видѣ огненныхъ рожекъ, неестественно горящихъ глазъ, всѣ медленно, но вѣрно, съ тайнымъ коварствомъ приближаются къ человѣку, и предстоитъ новая, горшая битва. Зловѣщій пейзажъ, какіе сняты иногда въ кошмарахъ, служитъ фономъ этой символической сцены. Неестественно красное пламя пожираетъ какой-то съ остроконечными башнями городъ, возлѣ котораго видна огненная рѣка; рядъ какихъ-то фигуръ, въ странныхъ капюшонахъ выходитъ изъ земли, и за ними гонятся черти; направо скала, изъ которой, жестикулируя, показываются обнаженные люди, терзаемые драконами,—все это именно символы тѣхъ душевныхъ химеръ зла въ жизни человѣка, съ которыми всю жизнь бьется человѣкъ, не побѣждая и не побѣжденный. Его «Поѣздъ вѣдѣмъ»—чистѣйшій отзвукъ средневѣковой пляски смерти. На грузномъ остовѣ лошади, ноги которой представляютъ какія-то человѣкоподобныя существа, мчится безобразная костлявая старуха съ факеломъ въ рукѣ, отъ котораго вслѣдъ вѣтся огромное, дымящее пламя; на второмъ планѣ—ка-

мъвши, согнутые бурей, и изъ нихъ выглядываютъ два невинныхъ младенца; это страшное видѣнiе какъ бы проносится передъ ихъ глазами. Душевная тревога въ смутныхъ предчувствiяхъ горя и бѣды, именно, можетъ быть олицетворена этимъ символомъ. Въ «Страшномъ Судѣ» Микель-Анжело—его суровый гений сорвалъ одежды съ людей передъ судомъ Христа, или, если хотите, предъ судомъ собственной совѣсти: наги, немощны, грѣховны они предстали предъ неизбежнымъ, страшнымъ, роковымъ судомъ... Его «Сивиллы»—загадки судебъ—непроницаемы и дѣятельны. Наибольше глубокихъ символистствъ-художниковъ современности дала Германiя. Французская школа, невзирая на выраженный ею тезисъ красоты, чувственна и поверхностна, но она сильна другимъ, а, именно, мастерствомъ, всецѣло вытекающимъ изъ тезиса впечатлѣнiя, видимой реальной сущности предметовъ. Одинъ изъ немногихъ ея символистствъ, Пювись-де-Шаванъ, безспорно интересенъ: его картинны-пано красивы, какъ по краскамъ, такъ и по линиямъ, но отзываютъ аллегорiей и сильно сквозящей ходульностью. Какъ ни странно, а отзвуки ложно-классицизма еще видны въ немъ. Самый сильный символистъ Францiи—Ролсъ (венгерецъ по происхожденiю). «Ужасъ борьбы добраго начала и злого такъ неотразимъ! И такъ жалокъ человекъ, когда зло предъявляетъ ему свои неотразимыя

права»—вотъ, кажется, существенное значеніе символовъ Ропса. Особенно сильно въ этомъ отношеніи «Пробужденіе страсти». Хрупкая и трепещущая фигурка дѣвочки, съ которой спадаютъ одежды, простираетъ слабыя руки къ безобразному, грубому и огромному силену, въ видѣ каріатиды-столба, какъ къ олицетворенію грубой половой страсти. Или его всѣмъ памятное «Искушеніе Святого Антонія», гдѣ, вмѣсто распятаго, изможденнаго Христа, появляется на крестѣ соблазнительное тѣло голой женщины; за крестомъ полусвишья, полусобака стоитъ на евангелии, и хохочущая фигура дьявола торжествующе и вызывающе смотритъ изъ-за кресла на св. Антонія, въ ужасѣ отшатнувшись отъ видѣнія; во всемъ этомъ образѣ столько силы, выражающей непреодолимость жгучихъ, животныхъ побужденій человѣка, предъ которыми иногда повергнуто во прахъ бываетъ все святое...

Русская школа живописи также можетъ назвать нѣсколько именъ символистовъ изъ умершихъ и живущихъ художниковъ. Александръ Ивановъ своими эскизами на библейскія и евангелъскія темы еще въ пятидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія указалъ на область символистовъ въ живописи. Его картина — «Явленіе Христа народу» — глубоко символическая вещь. Эта одинокая фигура Христа, шествующаго вдали, производитъ вле-

чатѣніе дѣйствительно великаго, загадочнаго человека, несущаго въ себѣ мощь Духа. Это невольно какъ бы испытываютъ не только лица, изображенныя на картинѣ, но и зритель, смотрящій на нее. Помню, еще въ дѣтствѣ, когда я, не имѣя никакого понятія объ А. Ивановѣ и его гениальной картинѣ, разъ увидѣлъ въ мѣстномъ музеѣ небольшую, вѣщвѣтшую фотографію съ нея, и до того она мнѣ показалась тогда необычайной, непохожей на другія картины, что съ тѣхъ поръ я никогда уже не забывалъ ее. У Бруни въ его апокалипсисѣ и картинахъ на библейскія темы есть символика: въ нихъ безстрастнѣй мистицизмъ суроваго мировоззрѣнія—это сама смерть *). У финляндцевъ можно указать, какъ на очень сильнаго символиста, Галена, у бельгійцевъ—на Кнопфа, у англичанъ—на Бернѣ Джонса, хотя послѣдній болѣе примыкаетъ къ аллегористамъ. Кромѣ того, одно и то же лицо, съ однимъ и тѣмъ же выраженіемъ, проходя черезъ всѣ его произведенія, наконецъ, надѣдаетъ. Несмотря на идеальнѣй рисунокъ и строгость стиля, его символы не производятъ впечатлѣнія, и неизвѣстно: что хочетъ сказать ими художникъ. Наиболѣе сильныхъ симво-

*) Я долженъ оговориться: принадлежатъ къ живущимъ русскимъ художникамъ—а о присутствующихъ не говорять—я позволялъ себѣ брать для примѣра въ похвалу или порицаніе только имена умершихъ отечественныхъ художниковъ, а изъ живущихъ—только иностранныхъ.

листовъ въ живописи, какъ я сказалъ, дала Германія—родина музѣки и философіи: тезисъ внутренняго образа ея наиболѣе выраженъ. За Дюреромъ идутъ: Бёклинь, Штукъ, Клингеръ, Г. Максъ и другіе. Всѣмъ памятли символическія картинѣ Дюрера: «Меланхолія», «Рыцарь со смертью и дьяволомъ» и другія. Большинство картинъ Бёклина проникнуты здоровымъ, бодрымъ духомъ жизни—въ нихъ чувствуется элинь. Его соленія хляби морей кишатъ чудищами: полулюдьми, полуживотными, полными неудержимой жаждой жизни. Жирныя тритоны, трубящіе въ раковины, блѣднотѣлыя нимфы, рыбовидныя nereиды, ныряющія въ волнахъ или играющія съ подобными же себѣ дѣтьми—это цѣлый міръ радости, беззаботнаго смѣха и веселья животной, грубой стороны человека. Въ этихъ картинахъ какъ бы ожилъ веселый богъ Эмлады Панъ. У этого замѣчнаго символиста XIX вѣка не найдется почти ни одной вещи, которая не была бы одухотворена. Каждое явленіе, взятое, какъ тема для картинѣ, у него невидимыми нитями связано съ волевымъ мировымъ импульсомъ. Его художественныя образы вполне опредѣленнаго настроенія, не оставляющаго сомнѣній, и, какъ геніальныя, полны глубокой мысли, предугадываемой внутреннимъ чувствомъ. Никто изъ художниковъ-символистовъ не былъ такъ всестороненъ, какъ Бёклинь. Рядомъ съ

только-что упомянутымъ жанромъ картинъ стоятъ полныя задумчивой меланхолиа, какъ, напримѣръ, «Островъ мертвыхъ» и «Вилла» или такія, какъ «Сонъ». Женская фигура, правда, нѣсколько дебелая для полета нѣмка, сѣтъ макъ надъ пейзажемъ, въ которомъ столько дремоты, столько глубокаго предутренняго сна! Можно указать еще на таинственную, вѣщую дѣву «Молчаніе», на миѳическомъ звѣрѣ-единорогѣ, медленно выступающую по темному лѣсу. Кажется, ничто не ускользнетъ, ничто не скроется отъ загадочнаго взгляда вѣщей и, какъ кристалль, яснаго глаза единорога. «Драконъ», «Источникъ», «Странствующій Рыцарь» и проч.—все это цѣлныя внутренніе образы, которые никогда не вѣщѣтутъ, никогда не померкнутъ. Штукъ уже не такъ образенъ, его нѣкоторыя картины входятъ угломъ въ чистую аллегорію. Какъ на лучшія произведенія можно указать на «Грѣхъ», «Всадникъ, шествующій по труламъ», «Стражъ Рая». Его картины мрачны, злобщи; преступленіемъ и смертью, какъ возмездіемъ за первое, вѣтъ отъ нихъ. Особенно типиченъ для Штука его «Грѣхъ». Сладострастное тѣло голой женщины обвиваетъ, ласкаясь, блестящими изгибами удавъ; лицо женщины съ печатью порока и соблазна смотритъ прямо на зрителя. Тутъ все: преступленіе, обманъ и смерть. Къ сожалѣнію, благодаря успѣху этой вещи, варианты ея сдѣлались магазинными

увражами, излюбленными публикой, и тѣмъ опошлили самую вещь. У Клингера въ образахъ много загадочнаго; это та тайна, которая вѣчно останется тайной. Особенно характеренъ въ этомъ отношеніи его символъ «Мать и дитя». Арка съ витыми колоннами, черезъ которую виденъ темный, таинственный паркъ. На первомъ планѣ фигура мертвой женщины въ гробу, съ цвѣтами на головѣ. На твердой и холодной, какъ камень, мертвой груди этой женщины, сидитъ голый ребенокъ, загадочно смотря на зрителя. Лицо женщины мертвенно-блѣдно, и то кажется, что глаза закрыты, то смотрятъ на ребенка ледящимъ душою взглядомъ Медузы, какимъ смотритъ мертвая природа на живую... Что это? Символъ ли вѣчно рождающейся природы у преддверія смерти, жесточайшая ли изъ жестокостей: вѣчная разлука матери съ рожденнымъ ею въ страданіяхъ живымъ существомъ... Что это? Вѣрнѣе, что то и другое соединено въ этомъ символѣ, какъ единое и нераздѣльное. У Габріэля Макса элегическое чувство страданія въ покорности судьбѣ—скорбь, грусть... Лучшими его вещами являются: «Маргарита», «Адажіо», «Лихтѣ», «Весна» (хороводъ). «Маргарита» взята у Макса загадочно скользящей въ бѣломъ саванѣ фигурой, съ опущенными вдоль тѣла руками. Тонкая полоска на шеѣ «не толще лезвія топора», о которой въ трагедіи Мефистофель, указывая на нее Фаусту, говоритъ: «Плу-

товка могла бѣ подѣ мышкою носить головку», — намекая тѣмъ на совершившуюся или имѣющую совершиться казнь за дѣтоубійство и невольную отраву матери. Этотъ загадочно горящій взглядъ черныхъ глазъ на блѣдномъ лицѣ, просвѣтленный минувшими муками взглядъ — удивительный! Сквозъ пальцы красивыхъ ногъ пробилась трава, по которой ноги скользятъ, именно скользятъ внизъ, въ какую-то зловѣщую, освѣщенную краснымъ отблескомъ бездну... Тутъ же, кстати, и воронъ, клюющій обручальный перстень, ставшій больше ненужнымъ... Отъ картины вѣтъ неумолимостью и жестокостью рока надъ невинной чистой жертвой. Вообще, черезъ всѣ картины этого символиста проходитъ красной нитью страданіе — какъ неизбѣжность въ трагедіи человѣческой жизни. Можно думать, что Кнопфъ (Бельгія) глубокий символистъ, судя по его картинѣ — „Звѣрь и ангелъ“; даже больше, эту картину можно считать однимъ изъ величайшихъ символовъ картинъ XIX вѣка. Муттеръ въ своей исторіи искусства описалъ и понялъ ее, по моему мнѣнію, совершенно неправильно. Онъ пишетъ: „На высокой площадкѣ готическаго собора вѣтянулась торжественная статуя сфинкса; статуя ангела въ шлемѣ и панцирѣ стоитъ около звѣря и вливается когтями въ его лобъ. На фонѣ мрачнаго ночного неба, среди котораго сверкаютъ лишь

нѣскольکو звѣздъ, два каменныхъ существа кажутся живыми и наводятъ ужасъ, какъ мрачныя привидѣнія». Во-первыхъ, въ картинѣ нѣтъ и признаковъ „площадки готическаго собора“, а есть какая-то балюстрада, надъ которой дѣйствительно висятся два привидѣнія, но ничуть не статуи. Затѣмъ, величественно возвышается не сфинксъ, а ангелъ, и онъ не „впился когтями въ лобъ сфинкса“, а только положилъ руку на лобъ и часть глаза. Несомнѣнно, ангелъ не можетъ „впиваться когтями“, иначе Кнопфъ и не назвалъ бы ангеломъ. А главное, я не согласенъ съ общимъ впечатлѣніемъ отъ картины, какое вынесъ отъ нея Муттеръ, т.-е. „ужасъ отъ мрачнаго привидѣнія“. Величественная фигура закованнаго въ сталь, безстрастнаго духа добра, въ видѣ рѣцаря, какъ нельзя больше выражаетъ мысль автора. Рука ангела касается глаза получеловѣка, полувѣбра-сфинкса. Это прикосновеніе какъ-будто пробудило въ этомъ существѣ какія-то смутныя движенія... Невиданныя еще имъ неземныя грезы добра, какъ едва уловимый звукъ, пронеслись... Плотское лицо сфинкса озарилось чуть дрожащей улыбкой, какъ привѣтъ чему-то новому, неземному; какъ бы промелькнулъ предъ его внутреннимъ взоромъ другой міръ, другія желанія. Это движеніе всей фигуры сфинкса, какъ бы вдругъ приподнявшагося, также говоритъ о внезапно просвѣтлѣніи отъ одного

прикосновенія великаго духа. Вотъ, по-моему, истинное значеніе символа этой картинѣ, и такимъ, вѣроятно, хотѣлъ видѣть его и авторъ ея.

На основаніи всего сказаннаго о символахъ и, главнымъ образомъ, на основаніи приведенныхъ примѣровъ, въ концѣ-концовъ, можно сдѣлать выводъ, что символы — картинѣ рѣшаютъ вопросы Духа. Потому-то картинѣ этого характера неизбѣжно носятъ въ себѣ душевныя настроенія человѣка, выражая глубокія движенія чувства — онѣ музикальны: каждое произведеніе звучитъ опредѣленнымъ аккордомъ.

Климтъ — это типичный лжесимволистъ. Онъ, быть-можетъ, и хорошій декоративный живописецъ-украшатель, что онъ и доказалъ, расписавъ стѣны выставочнаго зданія, кажется, въ Вѣнѣ. Тутъ онъ на своемъ мѣстѣ: въ его распоряженіи краски, золото, линіи, но какого-нибудь символа въ этихъ украшеніяхъ искать не слѣдуетъ. Самое большее, если они поднимаются до аллегорій. Рядъ ложносимволистовъ длиненъ, изъ нихъ нѣкоторые очень популярны, напримѣръ Бергслей. Чего-чего только нѣтъ въ его рисункахъ: и маркизы на козвихъ ножкахъ въ пвишнихъ костюмахъ, и фрукты — горы фруктовъ, розы — вороха розъ, бусы, бокалы, фіалы — цѣлыя магазинны хрустальной посуды.

Лжесимво-
листы.

Мнѣ кажется, главная ошибка тутъ въ томъ: условность формъ или стилизація такими художниками, бытъ-можетъ, и талантливыми, отождествляется съ символомъ, который всегда связанъ съ глубокимъ психическимъ актомъ, гдѣ чувство и мысль нераздѣльны, тогда какъ стильность художественныхъ произведеній много-много поднимается до характера (напримѣръ, архаизмъ), а болѣею частью постигается эстетическимъ чувствомъ, какъ красота, выражающая только виѣшнюю сущность предметовъ *).

Я помню на всемирной вѣставкѣ 1904 г. большую картину Климта, надѣлавшую много шума, съ какимъ-то очень претенціознымъ названіемъ. Чего только не было на этомъ полотнѣ: тутъ и лицо, расплывающееся туманомъ, и золотыя блески, и конфетти, сыплющееся откуда-то сверху, и что-то синее, и что-то зеленое и розовое. Мой пріятель, поклонникъ этой картины, посоветовалъ мнѣ занять опредѣленную точку предъ картиной и стоять часъ, два, смотря на это расплывающееся туманомъ лицо до тѣхъ поръ, пока я не загипнотизируюсь и не увижу то въ картинѣ, что недоступно въ обыкновенномъ бодрственномъ состояніи. Я поблагодарилъ доброжелателя и не послѣдовалъ его совѣту, рискуя послѣ сеанса такого гипноза, при-

* О стилизаціи рѣчь будетъ въ рубрикѣ „Теорія красоты“.

томъ же на такой огромной и многолюдной выставкѣ, очутиться гдѣ-нибудь въ приємномъ покоѣ. Эта картина имѣла все, кромѣ символа, и была, въ сущности, полбиткой инска-зательности какого-то философскаго понятія, писанной на громадномъ полотнѣ очень краси-выми по сочетанію красками.

У большинства ложносимволистовъ, ка-жется, единственная цѣль: сдѣлать „почуднѣе и построчнѣе“, а на какой страницѣ міровыхъ откровеній запишутся ихъ символы—имъ из-лишне. Свѣтъ самопознанія не свѣтитъ въ ихъ произведеніяхъ, они возвращаются въ тѣс-номъ, ограниченномъ кругу своихъ личнхъ конкретнхъ ощущеній.

Въ произведеніяхъ живописи, въ которхъ проявляется слабо представленіе художника, т.-е. въ которхъ не сквозитъ его интеллектъ, можно назватъ описательными. Какъ души Дантовскаго ада, не достойныя рая и не пад-шія до ада, должны носиться въ преддверіи его, такъ же и этого рода произведенія: они не достаточно талантливы и не достаточно бездарны. Ими переполнены галереи, вы-ставки, журналы и т. д. Въ то же время этого рода искусство болѣе доступно массѣ публики. Въ пейзажахъ здѣсь подстрочный переводъ на-турь, въ жанрахъ — рассказъ, повѣствованіе, тенденція. Увлеченія такими произве-деніями вполнѣ, конечно, искренни: содер-жаніе картинъ (тема) здѣсь принимается

Описательн.
искусство.

за выраженный художественный образ. Невзыскательный зритель удовлетворяется и такими произведениями, но для человека с повышенными требованиями они будут пустыми мѣстами. Могут возразить: если картина нравится, рассказываетъ,—чего же больше? На это можно отвѣтить: рассказываетъ въ такихъ картинахъ не художникъ, авторъ картины, а зритель самъ себѣ. Ставитъ рѣзкую грань между тѣмъ: что—описательное произведение и что—образъ, такъ же, какъ и въ опредѣленіи символовъ, конечно, нельзя; какъ здѣсь, такъ и въ символахъ ступенчатость съ сосѣдями самая незамѣтная. Какъ въ лигатурѣ, чтобы опредѣлить чистоту ея, нужно опредѣлить процентъ золота, такъ же и въ живописи: золото—это представление, т.-е. интеллектъ человека, его душа, какъ принято говорить. Если у художника слабое представление—слабѣя выйдутъ картины, если представление опредѣленно и ясно, но если это не вложено въ произведение—вещь становится недосказанной и „не дѣлаетъ впечатлѣнія“—какъ говорятъ художники *). Но что даетъ право, патентъ, такъ сказать, на произведения „художественнаго образа“, то это несомнѣнно: искренность, прямое дѣйствие любви. Какъ много мы знаемъ произведений, очень незамысловатыхъ, въ родѣ внутренности комнатъ,

*) См. рубрику „Самоупиновъ“.

писанныхъ какими-то мало извѣстными художниками, но, тѣмъ не менѣе, ставшихъ настоящими художественными произведеніями. Наконецъ, тѣ безвѣстные провинціалы, которые сотнями писали въ былое время портреты масляными красками или миниатюры, въ которыхъ столько жизни и характера. Нашъ Венеціановъ, Брэггелъ, старіе фламандцы и голландцы, прерафаэлиты, благодаря своей любви къ объекту и вслѣдствіе этого проникновенности въ него, стали разительными примѣрами того, какъ со скромными средствами, но съ любовью къ правдѣ, они сдѣлались истинными художниками.

Итакъ, мы еще разъ убѣждаемся въ томъ, что представленіе, какъ проявленіе интеллекта человѣка, есть единственная цѣль искусства, такъ какъ любовь и, вслѣдствіе ея, проникновенность въ окружающія явленія есть та дверь, которая ведетъ къ чистому представленію образовъ.

Право гражданственности описательнаго искусства, конечно, неоспоримо уже потому, что этого рода произведенія служатъ первыми ступенями къ пониманію художественныхъ произведеній. Это такъ для зрителя, для публики, т.-е. для тѣхъ, кому наши произведенія служатъ объектомъ. Но для художниковъ, должствующихъ стоять выше требованій средняго уровня и для которыхъ картина является въразителемъ ихъ интеллекта, такая снисхо-

дательность неподходяща. Если художникъ, указывая на выписанный, сухой пейзажъ, будетъ признавать его и хвалить, какъ и указывая на явную декадентщину или холсть съ мазками, ничего не говорящими, будетъ восторгаться такими произведениями, всякій въ правѣ не согласиться съ такимъ художникомъ и заподозрить его въ недостаточной способности пониманія того, что онъ поставилъ задачей своей жизни.

Нельзя ничего имѣть противъ посторонняго зрителя, восторгающагося лѣсами Шишкина, когда онъ, смотря на нихъ, чувствуетъ и запахъ и шумъ лѣсныхъ чащъ. Въ этомъ можно видѣть только то, что зритель очень любитъ лѣсъ и тѣ чувства, которыя онъ испытываетъ отъ природы, переноситъ на картину, вслѣдствіе самогипноза. Занемногими же исключениями, лѣса Шишкина, конечно, фотографичны, и въ нихъ нѣтъ именно «лѣсного духа», который загадочно шумитъ и пахнетъ земляникой. Много въ нихъ правды, но правды подстрочной, какъ бы взятой съ фотографій *).

Безспорно, многія произведения живописи потому только не носятъ въ себѣ цѣльныхъ художественныхъ образовъ, примыкая тѣмъ къ описательнымъ, что художникъ, написавшій ихъ, просто «не умѣлъ», не обладалъ доста-

*) Я далеко отъ мысли умалять историческое значеніе Шишкина въ развитіи русскаго пейзажа.

точнымъ мастерствомъ, или, то же, что не осуществилъ тезиса впечатлѣнія внѣшней реальной сущности предметовъ. Тотъ же Шишкинъ, обладая лучшей школой, далъ бы прекрасные лѣса. Хотя, въ тѣхъ случаяхъ, когда художникъ проникнуть любовью къ изображаемому—какъ было сказано раньше—произведенія съ большими дефектами въ технику (умѣннн), несмотря на это, становятся глубоко содержательными и цѣнными въ художественномъ отношеніи. Жанры Перова, не отличаясь внѣшними достоинствами, въ то же время въ высшей степени интересны. Его «Пріѣздъ дочери къ ослабшему отцу» (Третьяковская галерея)—удивительная вещь по силѣ образа! Старикъ-отецъ въ халатѣ сидитъ на креслѣ; вѣроятно, пріѣхавшая издалека, давно не видѣнная имъ дочь, на колѣняхъ стоитъ передъ отцомъ и съ любовью и жалостью, плача, смотритъ на него. Столько выраженія просвѣтленной радости въ лицѣ ослабшаго отца, когда онъ, касаясь руками лица дочери, узнаетъ дорогія, знакомыя черты... Его же «Учитель рисованія», «Пріѣздъ гувернантки», «Похоронны»—въ нихъ чувствуется настоящее творчество. Въ особенности хороша послѣдняя—«Похоронны»: среди унылаго русскаго зимняго пейзажа — мальчикъ на гробу отца. Въ ней звучитъ напѣвъ грустной русскаго пѣсни, тоскливой и щемящей душу... Во всѣхъ его картинахъ—черныя краски, скучная живопись,

отсебятный рисунокъ, но, несмотря на все это, онѣ интересны. Здѣсь мы встрѣчаемся съ удивительнымъ явленіемъ въ искусствѣ. Положимъ, жанры Перова были бы такъ же блестяще написаны и нарисованы, какъ вещицы Фортюни или Месонье? Были бы они отъ этого лучше? Не обратили бы тогда больше вниманія на внѣшность: какъ прелестно написана и нарисована рука, какъ тонко нарисованы складки, какой удивительный тонъ! Возможно, что тогда ускользнула бы главная задача картинъ Перова: искренность. Таковъ онъ есть, такимъ и получай. Въ этомъ явленіи еще разъ убѣждаемся въ томъ, что задачи живописи лежатъ глубже поверхности. Въ нихъ должны стоять на первомъ планѣ представленія, т.-е. то, что вытекаетъ изъ сознанія человѣка.

Недосказанность въ картинахъ, или, то же, что картинны, въ сущности, со всѣми задатками къ сильному образу—не выразительны, т.-е. входятъ въ область описательныхъ произведеній, не дѣйствуя непосредственно, какъ образы, на чувство зрителя — зависитъ отъ того, какъ я сказалъ, что картинны плохо написаны, не нарисованы, имѣютъ дурныя краски и т. д., короче: слабо выполнены и потому не дѣлаютъ впечатлѣнія. «Темные люди» К. Савицкаго (коллекція И. Е. Цвѣткова) была бы великолѣпная вещь, если бы не эта равнодушная манера трактовки отъ угла до угла,

если бѣ не этотъ кожаный тонъ всей картины; проще, если бѣ она имѣла художественную внѣшность, тогда бѣла бѣ очень сильной вещью. Въ представленіи внутренняго образа въ этой вещи Савицкому нельзя отказать. «Темные люди», какъ говорится: «кто съ борку, а кто съ сосенки» прокрадываются отъ погони на утлой ладѣ въ заросли камышей, гдѣ-нибудь въ низовьяхъ Волги; опасность близка, вотъ тутъ и это ясно выражено во всѣхъ фигурахъ. Особенно хорошъ бородачъ, ввизывающе смотрящій въ глаза всякой опасности, начиная отъ дула ружья. Эта, между прочимъ, лучшая вещь, какую написалъ Савицкій, говоритъ о несомнѣнномъ дарованіи художника, и если бѣ не та дурная школа въ живописи, какая господствовала въ то время, то изъ него вышелъ бѣ интереснѣй и сильнѣй художникъ. Картина Н. Ге «Петръ и Алексѣй» (Третьяковская галерея) бѣла бѣ очень впечатлительна, если бѣ не чернѣй тонъ и сухость трактовки и не эта скучная взятость фигуръ посреди холста.

Въ чемъ тутъ суть? Съ одной стороны—недосказанность, съ другой—ясная опредѣленность и совершенство техники одинаково удаляютъ художника отъ цѣли. Въ данномъ случаѣ, мнѣ кажется, можно сравнить художника съ канатоходцемъ, идущимъ надъ пропастью съ балансомъ въ рукахъ, который не даетъ ему возможности пошатнуться ни направо ни

наѣво; баланс—это «чутве» въ художникѣ. Единственная и всегдашняя цѣль его: выразить въ художественной формѣ то, что онъ чувствуетъ, что мѣслить, г.-е., короче: что онъ представляетъ и поскольку вредить представленію то или другое, того онъ и долженъ избѣгать.

Въ произведеніяхъ живописи описательнаго характера, когда ихъ разсматриваешь, какъ-будто все обстоитъ благополучно, все добросовѣстно и сходно съ натурой. Повидимому, все вниманіе устремлено на передачу жизненности, что видится въ массѣ деталей, но въ то же время мертвыхъ, ничего не объясняющихъ и не вытекающихъ изъ тезиса впечатлѣнія. Здѣсь художникъ смотритъ на картину не какъ на выраженіе своего представленія и передачу впечатлѣнія другимъ, а какъ обыкновенный зритель, разсматривающій объектъ по частямъ; онъ работаетъ буквально какъ фотографическій аппаратъ, забывая, что впечатлѣніе натурѣ, прежде чѣмъ перейти на холстъ, должно еще побывать въ нашей познающей способности и тогда уже вылиться въ форму художественнаго образа, понятнаго другимъ. Степень проникновенія во впечатлѣніе отъ натурѣ и есть то, что характеризуетъ «дарованіе», зависящее отъ душевныхъ силъ человѣка. Разобраться во впечатлѣніи — для художника все. Подмѣтитъ въ натурѣ отбѣнки, не видимыя другимъ, уловитъ

общій тонъ, проникнутъ въ красоту сложнаго рисунка и т. д., это все—процессъ анализа впечатлѣнія отъ натурѣ и художники отлично знаютъ, какъ въ этомъ заключается, собственно, все «искусство», какъ умѣніе. Сознанное и усвоенное впечатлѣніе натурѣ есть не что другое, какъ представленіе о ней. Равнодушіе, какое сквозитъ въ произведеніяхъ живописи описательнаго характера, по отношенію къ натурѣ, какъ средству выразить свое «я», есть результатъ отсутствія любви, что то же: отсутствія искренности и проникновенности—неизбѣжныхъ путей для выраженія своего «я». Равнодушіе—отсутствіе духа въ произведеніи. Впечатлительность художественныхъ образовъ именно и заключается въ ихъ одухотворенности. Въ зрителѣ, какъ эхо, откликается на голосъ: его духовный міръ заговоритъ и задвигется, когда предъ нимъ дѣйствительно досказанный художественный образъ. Неодухотворенность даетъ описательный характеръ произведенію. То, въ чемъ выражается духъ художника, только то и воспринимается духовной стороной зрителя. Такъ какъ въ глубочайшихъ побужденіяхъ мірового инстинкта самопробужденія лежитъ конечная причина изобразительнаго искусства, то и дѣлъ его: одухотворенный образъ, неизбежно вытекающій изъ представленія, какъ одного изъ актовъ самоопредѣленія. Въ глубокихъ безднахъ сознанія кроется источникъ искусства; оно те-

четь могучей, широкой рѣкой по долинь бытія, которую называютъ формами матеріи, и снова вливается въ безбрежный океанъ сознанія, возвращаясь къ первоначальной своей причинѣ» — такъ бы написалъ въ средніе вѣка кто-нибудь, если бы хотѣлъ выразить мою основную мысль объ искусствѣ.

Слово «живопись» вполне опредѣляетъ суть дѣла: писать жизнь. Выраженіе восторга въ наивномъ зрителѣ, которій, смотря въ кулакъ на портретъ, восклицаетъ: «Какъ живой сидитъ!» — мнѣ совершенно понятно. Въ немъ находитъ откликъ представленіе о жизненности извѣстнаго лица: взглядъ, движеніе, улыбка, все это его трогаетъ, потому что онъ видитъ то, что составляетъ «суть» изображеннаго лица. Для выраженія жизненности предмета въ рукахъ художника есть мастерство. Съ малыми средствами сказать многое — вотъ, собственно, къ чему сводится мастерство. Легко и свободно написать лицо, пейзажъ стремится всякій художникъ. Вся художественная точность передачи натурѣ зависитъ часто отъ бессознательнаго движенія руки, владѣющей кистью, отъ манеры писать наиболее подходяще для выраженія даннаго предмета. Чтобы написать листву дерева, не нужно иногда дѣлать листочки, а приходится рѣшать общими мазками; для выраженія облаковъ удачныя движенія кисти вполне могутъ передать разнообразіе, красоту и движеніе

Мастерство
въ живо-
писи.

облачныхъ массъ и т. д. Мастерство въ живописи, въ концѣ-концовъ, можетъ быть формулировано такъ: налегчайшій способъ съ меньшей затратой времени и силъ передачи полноты художественнаго впечатлѣнія натурѣ. Безъ всякаго сомнѣнія, для другихъ передается въ картинахъ то, что желаетъ художникъ; здѣсь и вопроса быть не можетъ о самогипнозѣ художника: что есть на холстѣ, то и хотѣлъ сказать онъ. Но здѣсь мы сталкиваемся опять съ тѣмъ любопытнымъ явленіемъ въ искусствѣ, о которомъ я уже разъ упомянулъ, т.-е., когда видимое совершенство техники становится средствомъ удаленія отъ главной цѣли искусства—одухотворенности*). «Послѣдній день Помпеи» К. Брюлова, несмотря на удивительное мастерство, съ какимъ художникъ владѣлъ рисункомъ, распределеніемъ общихъ массъ, увѣренностью манеры—картина все-таки мертва: не выражаетъ трагедіи катастрофы, а скорѣе напоминаетъ театръ или постановочную живую картину. Потому же нерѣдко первоначальныя этюды художника лучше послѣдующихъ, несмотря на болѣе совершенство техники. Начинающій художникъ болѣе искрененъ въ сво-

*) Аналогично: бездушная, но мастерская игра на музыкальномъ инструментѣ: рояль, скрипка и проч. Антонъ Рубинштейнъ гениально соединялъ въ своей игрѣ и внутренней художественный образъ и впечатлѣніе реальной сущности звуковъ — они у него были нераздѣльны.

емъ желаніи проникнуть въ признаки предметовъ и любить саміе предметы. Мастеромъ же, онъ увлекается часто болѣе поверхностью холста, чѣмъ тѣмъ, что должно бѣть глубже этой поверхности. Мастерство, чтобы не отклониться въ сторону, всегда должно имѣть основной тезисъ представленія предъ собой, какъ рулевой — носъ корабля. Среди художниковъ есть много выражений и терминовъ, характеризующихъ отрицательныя стороны мастерства, въ смыслѣ его отвлеченія къ внѣшности: «манерность», «мастеровщина», «хлестко написано», «заученность», «набивка руки» и проч. Все это выражаетъ то, что главные тезисы искусства: представленіе и передача его на холстѣ, въ видѣ впечатлѣнія для другихъ — остается за флагомъ, и художникъ, неожиданно самъ для себя, оказывается пребывающимъ только на поверхности холста. Потому-то увлеченія послѣдняго времени въ живописи всевозможными «трюками» и «способами», въ родѣ пуантилизма, часто приводятъ художника къ совершенно нежелательнымъ результатамъ, такъ какъ за точками, черточками, мазками, въ видѣ знаковъ препинанія: точекъ, запятыхъ, знаковъ вопроса, исчезаетъ само изображеніе предмета, и нужна особенная способность ломать глаза, чтобы изъ этихъ пуантажей получить желаемое впечатлѣніе изображаемаго художникомъ предмета. Разложеніе цвѣта

на составные цвѣта, несомнѣнно, усиливаетъ его интенсивность. Такъ, зеленый, если разложить на желтый и сивый, соединивъ ихъ въ видѣ точекъ или черточекъ желтаго и сиваго цвѣтовъ, то получится зеленый, бѣльшей интенсивности, чѣмъ закрашенный сплошь. Но это достигнуто можетъ быть и умѣлой живописью безъ помощи точекъ и черточекъ, мѣшающихъ полученію впечатлѣнія желаемаго предмета и напоминающихъ скорѣе вѣшивки шерстями, чѣмъ живописныя картины. При томъ же, въ пуантилизмѣ исчезаетъ индивидуальная техника художника: когда видишь пуантaжи разныхъ художниковъ, думаешь, что все это писано однимъ художникомъ, — разница только въ томъ, что у одного точки длиннѣе, въ видѣ тире, а у другихъ короче. Къ изложеннымъ выше тезисамъ искусства, представленію, впечатлѣнію и внутреннему образу, какъ заключительный, становится «красота». Попыткой разобратъ и этотъ послѣдній въ то же время исчерпывается вся сущность искусства живописи.

Что такое красота въ объектѣ, и каковы свойства субъективнаго воспріятія ея? Въ послѣднемъ, кажется, не можетъ быть сомнѣнія: красота пріятна, радуетъ взглядъ, възбуждаетъ глубокое чувство удовлетворенія, восторга, т.е. положительнаго свойства ощущенія, называемыя эстетическими. Но, что именно соответствуетъ въ объектѣ этимъ ощущені-

ямь—вопросъ несравненно труднѣйшій. Предлагалась масса самыхъ разнообразныхъ опредѣленій. Красота—полезность, жизнеспособность, гармонія, разнообразіе и т. д. Для того, чтобы опредѣлить сущность красоты, нужно сначала рассмотреть ее отдѣльной отъ ощущенія, такъ какъ ощущение красоты и сопряженное съ этимъ эстетическое наслажденіе явились какъ слѣдствіе ея существованія въ ощущеній въ объектѣ. «Красота, какъ дѣятель, была предопредѣлена, какъ неизбежность до образованія формъ бытія. По ней, какъ по канвѣ, ткалась безконечная ткань мірозданія. Она явилась въ образованіи формъ, какъ одинъ изъ неизбежныхъ факторовъ»—вотъ основы красоты, которыя я и постараюсь, по силѣ возможности, доказать. Міръ можно разсматривать только какъ «возможное и неизбежное»—потому-то и красоту я вывожу изъ этой аксіомы. Она неизбежно была связана съ образованіемъ формъ. Архейскій пейзажъ новообразовавшейся земной коры былъ прекрасенъ. Рѣшителныя очертанія вулканическихъ скалъ, мѣстами съ огненными потоками лавы—были прекрасны. Кумулюсы грозовыхъ тучъ, освѣщенныхъ закатомъ, и блестящая радуга, и молнія, и громъ надъ мрачнымъ, пустыннымъ пейзажемъ гранитныхъ и базальтовыхъ полей первобытной земли были прекрасны. Слѣдовательно, красота существовала много милліоновъ лѣтъ,

прежде чѣмъ радовать чей-нибудь взоръ. Но, можно ли сказать, что первичная магма была прекрасна? Безразличіе и хаосъ, конечно, не могли связывать съ собой понятіе о красотѣ. Если туманъ въ безформенной, сплошной массѣ безразличенъ по отношенію къ красотѣ, то этотъ же туманъ въ облакахъ можетъ вызвать справедливые восторги. Такимъ образомъ, только съ появленіемъ формъ бытія появилась красота, или, точнѣе: бытіе и красота явились одновременно. Вслѣдствіе неизбежнаго закона міровой поляризаціи, т.-е. неизбежности появленія за + и —, красотѣ, какъ антитезъ, явилось «безобразное». Русское слово «безобразный» въ высшей степени удачно опредѣляетъ антитезъ красоты. Быть-можетъ, это и случайное совпаденіе слова съ желаемымъ понятіемъ, но, тѣмъ не менѣе, совпаденіе знаменательное. Безобразный, т.-е. отрицающій «образъ» въ смѣслѣ вышшняго вида. Слѣдовательно, что-нибудь нарушающее цѣлность вида (форму), расплывчатое, безхарактерное, слабое, неопредѣленное въ формахъ — производитъ дѣйствіе противоположное тому, какое производитъ красота, т.-е. получается впечатлѣніе какъ отъ чего-то отталкивающаго (отвратительное). Такимъ образомъ, понятіе о красотѣ прежде всего связуемо съ опредѣленнымъ, обособленнымъ явленіемъ, въ данномъ случаѣ, съ вышнимъ видомъ предмета. Поэтому-то «разнообразіе»

формъ входитъ какъ главный признакъ при опредѣленіи красоты, и, слѣдовательно, однообразіе, хаотичность, безразличіе являются антитезами одному изъ признаковъ ея разнообразію.

Многообразіе—другъ жизни. Гдѣ, какъ не въ органическомъ мірѣ, безконечно быстрая смѣна формъ идетъ головокружительно ускоряющимся темпомъ. На земномъ шарѣ каждая послѣдующая секунда за предшествовавшей ей даетъ невѣроятный перевѣсъ вновь рождающихся, непохожихъ другъ на друга индивидовъ животнаго и растительнаго міра. При этомъ, каждый организмъ несетъ задатки къ большому совершенству, чѣмъ предшествовавшій, и этимъ самымъ служитъ къ еще большому разнообразію. Дарвинъ, въ сущности, величайшій эстетъ, такъ какъ онъ указалъ на красоту, какъ на одинъ изъ самыхъ силъныхъ факторовъ въ образованіи видовъ. Но, въ одномъ онъ ошибся—въ опредѣленіи красоты. По его мнѣнію, красота—случайный признакъ, «отмѣтина» для привлеченія самокъ у животныхъ и для привлеченія насѣкомыхъ у цвѣтовъ. Если бы дѣло обстояло только такъ, то почему бы не выбирать для «отмѣтинъ» самое безобразное, какъ наиболее бросающееся въ глаза? И почему бы нашимъ дамамъ не вводить въ костюмы самыхъ невѣроятно рѣзкихъ сочетаній красокъ и дикихъ формъ? Но въ дѣйствительности не

всегда такъ. Если у перцеѣда дикій наростѣ на клювѣ, то это является только отклоненіемъ или исключеніемъ. Самецѣ фазана или пѣтухѣ для привлеченія самокѣ имѣлъ бы раскраску перьевѣ самую рѣзкую, контрастивную, и наросты, наиболѣе бросающіеся своей дикостью и неожиданностью. Тогда какъ на самомъ дѣлѣ краснѣй беретъ пѣтуха не безобразень, а огненная, съ переливами золота раскраска оперенія можетъ служить образцомъ и для художника. Павлину достаточно бы имѣть хвостъ наиболѣе дико и рѣзко раскрашенный, чтобы привлечь подругу въ томъ случаѣ, если бы она не обладала нѣкоторымъ эстетическимъ вкусомъ. Но перо павлина—одно изъ красивѣйшихъ явленій въ природѣ, и весь византійскій орнаментъ построенъ на цвѣтахъ и переливахъ павлиньего глаза. Красота здѣсь явилась какъ объектъ уже готовый, существовавшій ранѣе, чѣмъ воспользоваться имъ для привлеченія самцовъ или самокѣ. Для привлеченія выбиралась именно «красота», а не безобразіе, а если и есть нѣкоторыя исключения, то ихъ немного, и явились они какъ аномалія. Притомъ же, красота, существуя въ объектѣ какъ нѣчто независимое, обособленное, проявляется въ органическомъ мѣрѣ совершенно самостоятельно, независимо отъ практическихъ побужденій. Что, напримѣръ, можно сказать относительно красоты цвѣтовъ, не требующихъ оплѣненія посредствомъ

насѣкомыхъ? Да, для привлеченія насѣкомыхъ достаточно было бы однѣхъ медвяныхъ железокъ. Или, какой можно дать отвѣтъ по теоріи Дарвина на удивительную красоту расцвѣтки нѣкоторыхъ гусеницъ, которыя, какъ извѣстно, не обладаютъ половыми инстинктами и, слѣдовательно, не требуютъ привлеченія самцовъ или самокъ? Что, наконецъ, можно сказать о листьяхъ растений, обладающихъ красивыми очертаніями и на которыхъ, главнымъ образомъ, построены растительный орнаментъ?

Свойства красоты, ея основны въ живописи, конечно, тѣ же самыя, что и во всемъ органическомъ мірѣ, т. е. инстинктъ, руководящій выборомъ красивыхъ сочетаній красокъ и формъ,—одинъ и тотъ же, какъ у человѣка, такъ и у животныхъ. Способность распознаванія красиваго и безобразнаго лежитъ въ природѣ человѣка и животнаго и является могучимъ факторомъ творческихъ силъ природы. Безобразное, какъ антитеза красоты, можно разсматривать только какъ отклоненіе отъ нормальнаго хода вещей.

Нѣкоторые отрицаютъ красоту, какъ «нѣчто, само въ себѣ существующее», и сводятъ ее на личный вкусъ: однимъ кажется красивымъ то, что другимъ безобразнымъ, и наоборотъ. Конечно, вкусы бываютъ разные. Почему-то стоящіе на точкѣ зрѣнія такого субъективизма всегда берутъ какъ доказатель-

ство аномальныя отклоненія. Самоѣду нравится широкоскулое лицо съ узкими глазами и тонкими губами, японцу—невѣроятно маленькія ножки у женщинъ и т. д. Здѣсь забывается одно обстоятельство: нравится, вѣдь, не всегда прекрасное. Огромную роль играютъ въ «нравленіи» привычка, традиція, необходимость и т. д., побужденія, не имѣющія никакого отношенія къ красотѣ. Если жителю степей не нравится горная страна и, наоборотъ, горцу—равнина, то это совсѣмъ не служитъ доказательствомъ некрасивости горнаго пейзажа или степной шири. Если же самоѣду нравится лицо съ широкими скулами и челюстями и узкими глазами, то эти признаки явились въ слѣдствіе подбора красоты, а въ слѣдствіе необходимости жевать сырую, грубую пищу и постоянного смотрѣнія на снѣжныя равнины, ослѣпительно блестящія подъ низкимъ полярнымъ солнцемъ. Поэтому, склонность къ этимъ признакамъ лица у самоѣда врожденная и выработанная неизбѣжными условіями существованія, а не побужденіями эстетическаго вкуса. Пристрастіе же къ уродливо маленькимъ ножкамъ японцевъ—просто дурная привычка, передаваемая изъ рода въ родъ. Ломбардецъ, если поддерживаетъ некрасивый пейзажъ, состоящій изъ полей пшеницы и разсаженными правильно среди нихъ грушевыми и абрикосовыми деревьями съ протянутыми отъ одного дерева

къ другому проволоками, по которымъ вѣтятся виноградъ,— то, конечно, не изб-за любви къ красотѣ такого пейзажа, а изб-за выгоды. Когда говорится объ абсолютной красотѣ, то имѣется въ виду не примѣры отклоненія слѣдованія красотѣ, а та красота, которая не можетъ не нравиться. Радужное крыло экзотической бабочки, прелестная раскраска перьевъ колибри или цвѣтокъ лилии не могутъ не нравиться нормальному человѣку, какъ не могутъ не приводить въ восторгъ несомнѣнно гениальнѣя произведения искусства, въ видѣ ли картинъ или вещей прикладного искусства, въ родѣ индѣйскаго стараго ковра или ювелирныхъ вещей Лялика.

Въ произведеніяхъ искусства красота входитъ въ болѣе совершенную стадію: она облачается въ «художественность». Слѣдовательно, художественная красота сопряжена съ сознательнымъ творчествомъ человѣка. Нельзя сказать, смотря на пейзажъ въ натурѣ, что онъ—художественный, или, что лицо такой-то женщины—художественно. Если и подходитъ этотъ терминъ по отношенію къ природѣ, то въ переносномъ смѣслѣ: предполагается, что тутъ какъ бы участвовала творческая рука. Глядя, напримѣръ, на перламутровую раковину или перо аргуса, можно воскликнуть: «Какъ художественно!» Но этимъ восклицаніемъ только проводится аналогія

между сознательнымъ творчествомъ человека и безсознательнымъ—природы. Законы красоты, постигаемые слухомъ—музыкальная красота—болѣе или менѣе установлены; законы же гармоническихъ сочетаній красокъ и формъ потому, вѣроятно, нѣтъ, что комбинаціи ихъ безконечны въ полномъ значеніи этого слова. Наиболѣе доступны они для изученія въ произведеніяхъ прикладного искусства.

За одно изъ условій красоты формъ можно считать «симметрію». Правильность красивой формы сводится къ симметріи; правильнѣй, на примѣръ, эллипсисъ тотъ, половины котораго строго соотвѣтствуютъ по величинѣ одна другой. То же по отношенію и къ сложнымъ формамъ. Но симметрія, отвѣчая одной изъ основъ красоты—«уравновѣженности», въ то же время вноситъ въ произведеніе искусства и совершенно противоположный ей элементъ: она является ограниченностью творчества; повторяемость—условіе диаметрально противоположное разнообразію, какъ сильнѣйшему элементу красоты. Что, на примѣръ, можетъ быть скучнѣе и антихудожественнѣе храма Христа Спасителя съ бездарной, пунктуальной симметричностью четырехъ фасадовъ? И, наоборотъ, несимметричный храмъ Василія Блаженнаго, при общей ублѣнности, производитъ удивительно художественное впечатлѣніе. Свойство красоты—«разнообразіе» такъ же, какъ и симметрія, можетъ стать

антитезомъ красоты, когда оно превращается въ пестроту, мѣшающую цѣлности общаго. Для опредѣленія границъ, гдѣ въ разнообразіи начинается пестрота и въ симметріи—повторяемость, существуетъ «художественное чутье», вкусъ, т.-е. повышенная способность впечатлѣнія къ красивымъ предметамъ, или врожденная или воспитанная постепеннымъ упражненіемъ этого чувства. Законы зрительной красоты—точнѣе: неизбѣжныя условія для ея существованія наиболѣе удобны для изученія въ орнаментѣ и декоративномъ искусствѣ—именно въ томъ его родѣ, которое исключительно служитъ для украшенія, тогда какъ чистое искусство, «картинны», имѣютъ задачи инныя, о чемъ было сказано выше, въ рубрикѣ образовъ.

Вѣроятно, основы зрительной красоты сведутся только къ гармоніи, которая есть не что другое, какъ уравновѣшенность отношеній массъ—въ смыслѣ формы и уравновѣшенность напряженія силы цвѣтовъ—въ смыслѣ красокъ. Что, напримѣръ, по существу диссонансъ красокъ, какъ не чрезмѣрное преобладаніе цвѣтового напряженія какой-нибудь одной, двухъ, трехъ и т. д. красокъ въ сложномъ сочетаніи, мѣшающихъ полученію впечатлѣнія отъ другихъ красокъ въ этомъ сочетаніи. Есть художественный терминъ: «краска кричитъ» или, то же, «краски дерутъ», т.-е. слишкомъ ярки въ сочетаніи,

иначе, не сгармонированы съ другими. Положимъ, нужно сгармонировать зеленый хромъ— краску съ очень потушенной интенсивностью, съ какой-нибудь красной и желтой красками. Все красныя краски въ натуральномъ видѣ не могутъ быть сгармонированы съ хромомъ, такъ какъ все онѣ или очень интенсивны или темны, въ сравненіи съ нимъ. Необходимо смягчить, на примѣръ, киноварь, примѣшавъ къ ней бѣлизу и хотъ натуральной умбры, настолько, чтобы она слилась съ зеленымъ хромомъ въ цѣльное впечатлѣніе, т.-е., проще говоря: «уравновѣситъ». Къ полученному такимъ образомъ сочетанію нужно затѣмъ приоровитъ какую-нибудь желтую краску, на примѣръ, желтую охру, введя въ нее элементы, которые бы связали въ одно цѣлое все три краски. Но, если, на примѣръ, въ этомъ сочетаніи замѣнимъ хромъ болѣе яркой зеленой, на примѣръ, яркую мѣдяной, то она сразу выскочитъ изъ общаго тѣмъ, что будетъ притягивать къ себѣ зрительное ощущеніе въ ущербъ другимъ краскамъ. Далѣе, положимъ, въ сгармонированную гамму этихъ трехъ красокъ вставимъ хотъ вмѣсто смягченной охры желтый кадмій—онѣ сразу отвлечетъ глазъ въ свою сторону и будетъ беспокоить, не давая видѣть другія двѣ краски; онѣ будутъ казаться темными и грязными, цѣльное впечатлѣніе, такимъ образомъ, будетъ раздроблено какъ бы пополамъ. Приведенный примѣръ съ

тремя красками сводится, какъ мы видимъ, къ уравновѣшенности зрительнаго впечатлѣнія отъ всѣхъ трехъ красокъ съ цѣлью полученія одного недѣлимаго цѣлаго безъ преобладанія въ ущербъ общему какому-нибудь цѣлѣ. То же самое и по отношенію къ формамъ. Существовалъ, главнымъ образомъ, въ старой школѣ живописи терминъ «компановатъ». Это значило и значитъ: распредѣлять на холстѣ предметы уравновѣшенно, чтобы ни одна часть не мѣшала другой. Въ новой школѣ этотъ терминъ замѣненъ болѣе совершеннымъ «какъ взять», сущность котораго та же самая, т.-е. взять оригинально предметы въ картинѣ, распредѣливъ ихъ въ уравновѣшенномъ взаимодействіи, съ тѣмъ, однако, чтобы центръ вниманія сосредоточивался на какой-нибудь одной желаемой части, поддерживаемой остальными, согласно внутреннему смыслу картины. То и другое, т.-е. композиція и взятость, сводятся къ орнаментальности картины. Какъ въ орнаментѣ какая-нибудь одна часть дичитъ, т.-е. нарушаетъ равновѣсіе, перетягиваетъ вниманіе слишкомъ въ свою сторону, не связана съ другими частями, равно такъ же и въ картинахъ, т.-е. нарушаетъ цѣльность общаго. Эта основная орнаментальность въ красивыхъ сочетаніяхъ одинаково примѣнима всюду. Что такое, на примѣръ, пропорціи классическихъ скульптуръ, какъ не уравновѣшенное согласіе

частей человеческого тѣла, выраженныхъ въ мраморѣ. Голова не велика и не тяжелитъ легкихъ формъ всей фигурѣ, торсъ не длиненъ и не коротокъ неуклюже, какъ бы взятый отъ другой фигурѣ, а въ уравновѣженномъ соотношеніи съ ногами, руками и головой. Красота лица сводится также къ гармоническому или уравновѣженному соотношенію частей лица къ овалу: не черезчуръ великъ лобъ или коротокъ носъ, отвлекавшіе бы, такимъ образомъ, вниманіе къ себѣ въ ущербъ остальнымъ частямъ лица. При этомъ не нужно смѣшивать одухотворенную красоту интереснаго лица, которая можетъ быть связана съ лицомъ и не идеально выше красивымъ. Красивый пейзажъ сводится, въ сущности, также къ интересной взятости предметовъ при общей гармоніи цвѣтовъ. Конечно, не надо забывать, такъ же, какъ и въ лицѣ человѣка, что пейзажъ, выше красивый, можетъ и не заключать въ себѣ мотива, поэзіи и, наоборотъ, не претендующій на первенствующее значеніе выше красоты можетъ быть прекрасенъ внутренней своей стороной. Поэзія скромныхъ уголковъ русской природы, съ большимъ художественнымъ вкусомъ переданная въ пейзажахъ И. Левитана,—доказательство тому. Напримѣръ, его «Вечерокъ», гдѣ на первомъ планѣ ворота, въ видѣ буквы П, кусочекъ поля и скучная линія лѣса въ дали, не претендуя на

вышнюю орнаментальную красоту, сильнее внутренней сущностью—поэзией.

Законъ уравновѣшенности формъ, какъ основной тезисъ красоты, особенно доказателенъ въ архитектурѣ. Не потому ли шаръ, какъ эмблема идеальной уравновѣшенности формы, такъ распространенъ, какъ украшеніе въ архитектурѣ, въ орнаментѣ и прикладномъ искусствѣ? Полусфероидъ вѣнчаетъ зданія классическаго стиля, романскаго, византийскаго и русскаго. Есть выраженіе: «зданіе разваливается», когда хотять указать на несовершенство архитектурнаго проекта. Это означаетъ, что части зданія взяты въ несоотвѣтствіи: одна тяжелитъ, другая взята слишкомъ мизерной или другого архитектурнаго стиля. Этимъ нарушается цѣлность общаго, или, точнѣе: красота. Напримѣръ, Иванъ Великій въ совокупности не представляетъ гармонически цѣльнаго, благодаря тому, что звонница, построенная вновь послѣ разрушенной въ 12-мъ году, не соответствуетъ и по характеру и по величинѣ Годуновской башнѣ. Судя по сохранившимся рисункамъ XVIII вѣка, звонница была меньше, и характеръ архитектурный былъ другой, болѣе связанный съ основной башней. Въ теперешнемъ видѣ всей массы этого зданія кажется, какъ-будто башня Годунова случайно приставлена къ громоздкой кубической коробкѣ. Въ красивѣхъ формахъ и сочетаніяхъ

красокъ, при разнообразіи все—въ соотвѣтствіи, все согласно и поддерживаетъ цѣлность общаго, т.-е. все уравновѣшенно: ни одна часть, не отнимая вниманія отъ другой, не мѣшаетъ тѣмъ полученію зрительнаго впечатлѣнія отъ другихъ частей цѣлаго. Поэтому въ орнаментѣ и архитектурѣ на первомъ планѣ стоитъ элементарная красота: симметрія. Она буквально повторяетъ физическій законъ равновѣсія тѣлъ. Далѣе, по пути развитія красоты въ орнаментѣ слѣдуетъ „ритмъ“, т.-е. извѣстный законъ повторяемости, но съ необходимымъ условіемъ—разнообразіемъ: черезъ извѣстный промежутокъ повторяемая часть должна нести въ себѣ новыя элементы. Если какая-нибудь одна часть орнамента въ смыслѣ симметріи не соотвѣтствуетъ другой, это значитъ, что она не уравновѣшена во впечатлѣніи отъ нея съ впечатлѣніемъ, полученнымъ отъ другихъ частей орнамента; или, иначе говоря, нарушаетъ цѣлность его. Если, на примѣрѣ, рисуется симметричный орнаментъ, то рисовальщикъ, нарисовавъ одну половину, старается изобразить другую такую же половину, тождественную первой, т.-е., иначе говоря, уравновѣшиваетъ впечатлѣніе. Если въ орнаментѣ какая-нибудь часть слишкомъ бросается въ глаза, дичитъ, слишкомъ говоритъ о себѣ,—это значитъ, что орнаментъ не уравновѣшенъ и не даетъ цѣлности общаго. Неизбѣжное условіе красиваго орна-

мента—его наполненность—также вытекает изъ принципа уравновѣшенности. Въ незаполненномъ орнаментѣ слишкомъ бросаются въ глаза пустыя мѣста—фонъ, т.-е. притягиваютъ къ себѣ вниманіе въ ущербъ самому орнаменту, который, вслѣдствіе этого, кажется жидкимъ. Впечатлительный и оригинальный орнаментъ зависитъ отъ другихъ условій: это уже творческая сторона, обусловливаемая силой представленія художника. Бѣдность и ограниченность орнамента въ стилѣ l'art nouveau, состоящаго изъ сочетаній линій, точекъ и буквъ, терпима въ прикладномъ искусствѣ только какъ новостъ, и, вѣроятно, увлеченіе этимъ наивничайшимъ стилемъ скоро пройдетъ.

Переливы цвѣтовъ, постепенные переходы изъ одного цвѣта въ другой, проще, ступенчатость, можно разсматривать такъ же, какъ элементы красоты, вытекающіе изъ основнаго признака ея: уравновѣшенности. Въ природѣ нѣтъ скачковъ, что въ примѣненіи къ краскамъ выражается въ отсутствіи рѣзкостей и грубыхъ диссонансовъ. Радужные переливы перламутра и опала или тушъ пера аргуса потому и восхитительны, что проявляютъ удивительные переливы цвѣтовъ и свѣтотѣни. Утреннія и вечернія зори, облака, освѣщенныя закатомъ, потому и прекрасны, что представляютъ нѣжныя оттѣнки всевозможныхъ цвѣтовъ. Въ живописи ступенчатость

шеванность свѣтотѣни и цвѣтовъ играетъ огромную роль. Картины, не имѣющія центровъ свѣта и тѣни или „пятень“, какъ принято называть, вялы и тусклы. Всякій цвѣтъ въ картинѣ: зеленый лугъ, голубое небо не могутъ бѣть однообразно сплошь записаны, въ особенности въ большихъ плоскостяхъ, но неизбѣжно должны имѣть цвѣтовые центры и даже больше: не могутъ представлять изъ себя цвѣта одного характера и всегда разлагаются на оттѣнки. Такъ, голубой цвѣтъ неба неизбѣжно разлагается на голубой въ сторону зеленыхъ или фіолетовыхъ цвѣтовъ. Эти условія красоты вѣтекають, съ одной стороны, изъ стремленія къ разнообразію и, съ другой, изъ неизбѣжной для нея уравновѣшенности впечатлѣнія. Антитезами этихъ условій являются: однообразіе (сплошность) и пестрота.

Итакъ, на основаніи всего изложеннаго, зрительную красоту можно формулировать такъ: она есть не что другое, какъ, при разнообразіи, уравновѣшенность частей въ цѣломъ, и получаемое при этомъ зрительное впечатлѣніе доставляетъ эстетическое наслажденіе.

Но почему же все живое стремится къ красотѣ, жаждетъ ее и почему при созерцаніи красоты получается чувство удовлетворенія? Для рѣшенія этого вопроса нужно

Формула
красоты.

обратиться къ объекту и опредѣлить отно-
 шеніе красоты вообще къ міровымъ явле-
 ніямъ. Аксиома, что все уравновѣшенное
 прочно и устойчиво, есть, такъ-сказать, ключъ
 къ объясненію этого явленія. Безобразно
 одностороннее дерево гнется въ одну сторону и
 со временемъ падаетъ и гибнетъ. Уравновѣ-
 шенная натура въ человѣкѣ даетъ ему больше
 права на долговѣчность и счастье. Если
 общество распадается, съ одной стороны, на
 людей поработанныхъ, лишенныхъ права на
 свободу и неприкосновенность личности и,
 съ другой, на кучку поработителей, облечен-
 ныхъ властью и богатствомъ (Римъ временъ
 упадка), то такое социальное устройство не
 можетъ быть названо устойчивымъ, уравно-
 вѣшеннымъ и, слѣдовательно, обречено на
 гибель. Теперь представимъ тѣ же явленія
 по отношенію къ зрительнымъ ощущеніямъ.
 Возьмемъ, напримѣръ, раду и представимъ
 и изобразимъ спектръ съ рѣзко отдѣленными
 другъ отъ друга цвѣтами. Найдемъ ли мы та-
 кое сочетаніе красокъ красивымъ и получимъ
 ли эстетическое наслажденіе? Конечно, нѣтъ.
 Не значитъ ли это, что, смотря на сочетанія
 спектра съ рѣзкими границами, прежде всего
 вниманіе отвлекается въ рѣзко свѣтящуюся
 половину краснаго, оранжеваго и желтаго, а
 другая половина остается темной: зеленій,
 синій, фіолетовій; слѣдовательно, сочетаніе
 получается не уравновѣшеннымъ и въ зри-

телвномъ отношеніи—рѣзкимъ. Такая группировка цвѣтовъ кажется какъ бы разваливающейся на двое, и только съ постепенностью перехода цвѣтовъ, т.-е. съ введеніемъ одного изъ условій уравновѣшенности (гармоніи), получается чудное явленіе красоты, равнаго которому нѣтъ въ природѣ. Слѣдовательно, инстинктъ прекраснаго въ человѣкѣ предугадываетъ въ данномъ случаѣ то, что не можетъ существовать, какъ не уравновѣшенное, и человѣкѣ отталкивается отъ него; а получивъ впечатлѣніе отъ существующаго явленія, какъ гармоническаго — радуется и стремится къ нему. Если намъ не кажется красивымъ архитектурное зданіе, не связанное въ художественномъ отношеніи, то тѣмъ мы какъ бы отождествляемъ художественную несогласованность съ несогласованностью конструктивной. Если массивный кубъ звонницы Ивана Великаго намъ кажется тяжелымъ и не вяжущимся съ стройной прекрасной башней Годунова, то онъ и на самомъ дѣлѣ обѣдаетъ быстрѣе, чѣмъ Годуновская башня. Быть-можетъ, вслѣдствіе этого башня и наклонена немного на самомъ дѣлѣ. Уравновѣшенность вообще сводится къ устойчивости, т.-е. къ существованію, наименѣе подверженному случайностямъ, а, слѣдовательно, къ бытію. Инстинктъ человѣка предугадываетъ въ объектѣ устойчивыя задатки бытія, онъ глубочайшими нѣдрами предчувствія ловить

звуки міровой гармоніи (уравновѣшеннаго согласія) и радуется ей, какъ вѣчному залогу незвѣлности формъ.

Истиннкъ распознаванія прекраснаго вѣрабатывался въ животномъ мѣрѣ естественнымъ подборомъ. Тѣ изъ особей, которыя обладали въ наибольшей степени способностью распознаванія уравновѣшенности, т.-е. задатковъ къ болѣе прочному существованію, конечно, болѣе шансовъ имѣли и на сохраненіе себя. Эта способность, благодаря наслѣдственности, передавалась слѣдующей особи и т. д. Явился человекъ съ организаціей болѣе совершенной—и бессознательное сдѣлалось сознательнымъ. Волевой импульсъ заставилъ его выразитъ прекрасное въ произведеніяхъ искусства. Таковъ путь развитія красоты въ животномъ мѣрѣ. Ничто въ природѣ не дѣлается „по шучьему велѣнію“, все подвержено закону естественнаго хода вещей. Предлагаемая мною теорія красоты не есть новостъ, она вытекаетъ изъ общихъ понятій о красотѣ, уже существовавшихъ и только въ этомъ опьитѣ изслѣдованія приведенныхъ болѣе или менѣе въ систему, основанную на тѣхъ обобщеніяхъ, которыя даетъ теорія Дарвина о происхожденіи видовъ. Всю сложную психическую организацію человека и, слѣдовательно, и все то, что порождаетъ формы искусства, можно разсматривать по-тому только какъ „консервированіе“, если

можно такъ выразитъся, съ помощію естественнаго подбора и наслѣдственности тѣхъ склонностей и стремленій, которыя рядомъ поколѣній, въ концѣ-концовъ, вырабатываютъ „инстинктъ“, на которомъ и основано все искусство.

Въ растительномъ мірѣ основы развитія красоты—тѣ же, что и въ животномъ. Болѣе шансовъ на существованіе имѣли тѣ формы, которыя уравновѣшенны въ цѣломъ, т.-е. съ задатками красоты. Листъ дерева съ симметрично пропорціональными другъ-другу лопастями, выражая элементарную форму красоты—симметрію—въ то же время и наиболѣе жизнеспособенъ. И дѣйствительно, листъ такой формы будетъ висѣть на стеблѣ правильно и, слѣдовательно, болѣе будетъ открывать для лучей солнца и дождевыхъ капель, смывающихъ съ него соръ и пыль, мѣшающіе дыханію растенія. Сорвите вѣтку клена и посмотрите: съ какой удивительно красивой орнаментальностью расположены вѣтки и листья! Противъ каждой вѣточки—супротивъ вѣточка, черенокъ листа — противъ черенка, листъ—противъ листа, и чѣмъ ближе къ концу вѣтки—тѣмъ они менѣе и свѣтлѣе цвѣтомъ. Здѣсь изящная пропорціональность и расположеніе листьевъ явились наиболѣе пригодными для жизни растенія, потому-то природа и остановилась на нихъ, выбравъ эти формы безсознательно. Какъ возраженіе такому по-

ложенію могутъ указатъ на массу формъ или безразличныхъ по отношенію къ красотѣ или прямо безобразныхъ, но, тѣмъ не менѣе, устойчивыхъ и, слѣдовательно, великолѣпно существующихъ — «не ладно скроенъ, да крѣпко сшитъ» — какъ говорится. Помимо красоты, несомнѣнно, есть и другія условія, устанавливающія формы тѣлъ. Если эти условія сильнѣе, чѣмъ стремленіе къ красотѣ, то такая форма склоняется въ сторону сильнѣйшаго воздѣйствія. Рыба-химера и ленточникъ своимъ феноменальнымъ безобразіемъ обязаны приспособимости (подражанію) морскимъ водорослямъ и камнямъ на днѣ моря, для того, чтобы легче скриваться отъ хищниковъ. И тѣ особи, которыя болѣе подходили подъ цвѣтъ и форму водорослей и камней, болѣе имѣли шансовъ на существованіе, какъ имѣющія болъшую возможность скриваться отъ преслѣдованія хищниковъ. Жирафа есть не что иное, какъ стройная антилопа, измѣнившая свой изящный видъ, благодаря явившейся необходимости срывать для питанія древесныя листья. Отъ этого вся передняя часть тѣла безобразно вытянулась, и тѣ особи, которыя обладали этими признаками, болъше имѣли шансовъ и на существованіе. Здѣсь необходимость, какъ наибольшаго напряженія воздѣйствіе, перебило стремленіе къ красотѣ, какъ къ уравновѣженному согласію частей въ цѣломъ. Если мѣръ, какъ несовершенный, благодаря смѣше-

нію изящнаго, безразличнаго и безобразнаго, болше сходенъ съ хаосомъ, чѣмъ съ прекраснымъ, стройнымъ цѣлымъ, то, во всякомъ разѣ, болше постоянныя формы суть прекрасныя; безобразныя же—скоропреходящи и случайны. Всѣ основныя формы живыхъ существъ—типы или виды—всѣ стройны и прекрасны. Средній типъ рыбы прекрасенъ, средній типъ птицы, четвероногаго—тоже, а средній типъ и есть та постоянная форма, которая, несмотря ни на какія побочныя воздѣйствія, остается вѣчно неизмѣнной и прекрасной. Припомнимъ классическія статуи — эту квинтъ-эссенцію формъ человѣческаго тѣла—и въ то же время—идеальное выраженіе красоты... Аполлонъ и Венера—это лучезарныя звѣзды красоты, которыя будутъ свѣтитъ на всемъ пути человѣчества, пока оно не исчезнетъ вмѣстѣ съ потухшими лучами солнца.

Такимъ образомъ, инстинктивное стремленіе къ красотѣ въ животномъ мірѣ есть только частичное выраженіе мірового стремленія къ уравновѣженному согласію, какъ условію наибольшаго вѣроятія къ существованію. Не значитъ ли это, что все въ природѣ течетъ по руслу наибольшей гармоніи—уравновѣженности, а не выбираетъ пути дисгармоничныхъ соотношеній, т.-е. неустойчивыхъ, склонныхъ къ распаду и какъ бы враждующихъ между собой.

Объективная
сущность
красоты.

Прослѣдить зрительную красоту формъ можно буквально всюду. Реклю нашелъ симметрію—а ее можно разсматривать, какъ простѣйшее проявленіе ея—въ расположеніи материковъ на земномъ шарѣ. Если смотрѣть, на примѣръ, карту Европы, присоединивъ къ ней полуостровъ Малой Азіи, то получится такая картина: Кавказскій перешеекъ и Малая Азія соотвѣтствуютъ Скандинавіи и Финляндіи, Балканскій—Ютландіи, Аппенинскій—Великобританіи. Нельзя ли, поэтому, поставить такую проблему: тѣ изъ планетъ, которыя обладаютъ частями поверхности, гармонически расположенными, подобно Землѣ, имѣютъ болѣе вѣроятія заключать на себѣ и высшую жизнь, какъ дальнѣйшее проявленіе болѣе совершенныхъ, гармоническихъ соотношеній. Симметрія въ неорганическомъ мірѣ—это стихійное, простѣйшее проявленіе красоты, становится иногда поразительно. Причудливые, необыкновенной красоты кристаллы снѣга, въ видѣ звѣздъ, розетокъ—чистый орнаментъ, который можетъ взятъ для образца и художникъ. Всѣ кристаллическія системы минераловъ какъ бы еще болѣе хотятъ доказать эту стихійность красоты. Природный кристаллъ алмаза правильной формы повторяетъ себя въ граняхъ хрусталя и драгоценныхъ камней, выходящихъ изъ-подъ руки шлифовщика, вотъ уже не одну тысячу лѣтъ. Узоры мороза на стеклахъ даютъ такіе пейзажи, которымъ по-

завидуетъ любой пейзажистъ—настолько они осуществляютъ и разнообразіе и общность цѣлаго—альфу и омегу красоты. Наконецъ, даже графическія изображенія молекулы также не лишены изящества, такъ какъ схемы ихъ въ большинствѣ симметричны.

Изъ всего сказаннаго о красотѣ можно сдѣлать слѣдующее объективное заключеніе.

Красота явилась вмѣстѣ съ тѣлами, какъ уравновѣшенность, неизбежная при образованіи формъ. По силѣ вліянія на сформированіе тѣлъ ее можно сравнить съ физической силой сдѣвляющей частицъ и со стремленіемъ массъ къ центрамъ тяжести.

Такъ какъ эстетическое наслажденіе сводится, въ сущности, къ радости бытія: существованію, жизни, то человѣка радуетъ изображеніе всякаго предмета. Невзыскательный зритель приходитъ въ восторгъ отъ лубочнаго изображенія тигра, хотя и похожаго, скорѣе, на уродливаго кота, и болѣе тонкій цѣнитель—отъ мастерски написанной *nature morte*. Потому же радуетъ глазъ всякій цвѣтъ: зеленый, голубой, оранжевый и ихъ простыя сочетанія и комбинаціи. Потому же доставляетъ зрительное наслажденіе бенгальскій огонь, серпантинъ, со свѣтовыми эффектами. Въ послѣднемъ, свойства красоты—разнообразіе и переливы цвѣтовъ—притомъ, распределены во времени (въ движеніи), отчего и получается то очаровательное зрѣлище, отъ котораго нельзя

не прийти въ восторгъ. Это, такъ-сказать, примитивная эстетика, подобная радости ребенка всякому новому предмету, отъ котораго онъ впервые получаетъ впечатлѣніе.

Исходя изъ положенія, что искусство живописи явилось, побуждаемое инстинктомъ самоопредѣленія, о чемъ было сказано въ началѣ, въ красотѣ, какъ неотъемлемой принадлежности искусства, мы также находимъ подтвержденіе первоначальнаго заключенія. Человѣкъ своимъ интеллектомъ углубляется въ сущность вещей, отыскивая въ нихъ прекрасное, какъ одно изъ неизбѣжныхъ условій бытія. Въ этомъ—сознаніе, а, слѣдовательно, и самопознаніе, понимаемое въ смыслѣ инстинкта самоопредѣленія.

Съ точки зрѣнія художниковъ, какъ дѣятелей своего дѣла, предлагаемая теорія красоты должна быть разсматриваема только какъ анализъ впечатлѣнія красоты и ея сущности. Какое-нибудь практическое значеніе, какъ руководство, на примѣръ, при его работахъ, она имѣть не можетъ, такъ какъ красивое въ его произведеніяхъ выходитъ само-собой, а не по рецептамъ. Благодаря только природной способности глубоко чувствовать красоту, его произведенія и выйдутъ красивы. Творитъ красиво—актъ бессознательный и происходитъ по чувству: не вложено въ человѣка—ничего и не войдетъ.

Тезисъ красоты и художники.

Позволю еще разъ подчеркнуть слѣдующее: красота имѣетъ наибольшее примѣненіе въ произведеніяхъ прикладного искусства, а не въ искусствѣ чистыхъ образовъ—въ картинахъ. Какъ ни странно, а такую азбучную истину приходится повторять. Сколько полотень-картинъ появилось въ послѣднее время, гдѣ внѣшняя красота и прямо — красочность — выдаются за содержаніе, т.е. за внутренній образъ. Всѣ эти претенціозныя «каскады», «вихри», «ураганы» (скандалы — хочется сказать) красокъ, а равно и «красочныя симфоніи», въ родѣ «поэзія въ голубомъ», «трагедія въ желто-малиново-сине-черномъ», какъ не претензіи навязать то, что не соответствуетъ, по существу, задачамъ, принятымъ на себя такого рода произведеніями. Это, выражаясь образно, — желаніе вытянуть содержаніе картинки на поверхность холста: любуйся и проникайся одной только раскраской. Въ картинахъ важнѣе внутренній образъ, характеръ, а не задачи чисто внѣшнія и, тѣмъ болѣе, не однѣ только красочныя. На первомъ планѣ въ живописи стоитъ «впечатлѣніе предмета», но не по поводу «изображаемаго предмета упражненія въ красочныхъ эффектахъ». Настроеніе, поэзія, мотивъ въ картинахъ не заключаются въ одной только «краскѣ», а обуславливаются, главнымъ образомъ, «предметами», которые взяты въ картинѣ, и они, облекаясь въ краски, даютъ тотъ или другой

музыкальный аккордъ, а не сама-по-себѣ краска. Поэтому, дѣйствительно выраженное настроеніе въ картинѣ можетъ быть испытываемо и помимо красокъ: въ простомъ воспроизведеніи ея въ черномъ и бѣломъ — въ фотографіи, гравюрѣ и рисункѣ.

Исключительно для красоты есть другая область: архитектура, орнаментъ, декоративныя, стилизировавшія панно, всевозможныя предметы обихода (*industrie, objet d'art*),— вотъ, гдѣ вышняя, но художественная красота проявляется въ формахъ буквально безконечныхъ, здѣсь художникъ-украшатель—на своемъ мѣстѣ. Цѣлый океанъ передъ нимъ сочетаній формъ, красокъ, свѣта, золота, драгоценныхъ камней и проч. Здѣсь художникъ имѣетъ дѣло съ поверхностью предмета: плоскостью стѣны, матеріи, ковра, драгоценнаго сосуда, вазы и т. д.

Въ картинахъ же съ выраженнымъ образомъ глазъ не останавливается на поверхности предмета, какъ въ прикладномъ искусствѣ, а пронизываетъ эту поверхность и летитъ, выражаясь иносказательно, дальше, туда, гдѣ живутъ мысль и глубокое внутреннее чувство. Конечно, картина, какъ вещь, несомненно,—украшеніе: она должна быть красива, т.-е. красиво написана, имѣть гармоническія краски, пріятный художественный тонъ и даже красивую художественную раму, но подъ всеѣмъ этимъ еще должно скрываться нѣчто другое.

Это и́ что — ви́шняя реалбная су́щность изображаемыхъ предметовъ, внутренній образъ и въ вѣсшемъ своемъ проявленіи — символъ. Спутанностьъ понятій: «красивое» и «содержательное», миѣ кажется, и естѣ главная причина въ современномъ искусствѣ его уладка, о чемъ рѣчь будетъ въ предлагаемомъ далѣе отдѣлѣ: «Тезисы живописи въ современныхъ проявленіяхъ».

Тезисы искусства живописи: впечатлѣніе, представленіе, внутренній образъ и красота находятся въ процессѣ художественнаго творчества, въ нераздѣльномъ и непрестанномъ взаимодействіи. Проникновенность впечатлѣнія отъ объекта обуславливаетъ глубину и силу представленія, которое, въ свою очередь, обуславливаетъ первое*) и является первоначальной причиной внутренняго образа, какъ въ выраженнаго въ формѣ картинѣ представленія, опредѣляющаго первыя два**); красота, вытекающая изъ первыхъ трехъ, является ви́шнимъ, связующимъ звеномъ всей «квадраты», которая и исчерпываетъ все искус-

Соотноше-
ніе тезисовъ.

*) Если сильно представленіе, напр., лунной ночи на берегу озера, то это даетъ большую возможность художнику проникнуться впечатлѣніями, характеризующими эту ночь.

**) Если картина передаетъ настроеніе лунной ночи на берегу озера, то этимъ самымъ опредѣляется: во-первыхъ, впечатлѣніе, какое произвела или произвели когда-нибудь на художника видѣнные имъ подобныя ночи, во-вторыхъ—его представленіе, составленное на основаніи ихъ.

ство живописи*). При этомъ, если выпадаетъ одно изъ четырехъ равнодѣйствующихъ — произведение становится несовершеннымъ или неполнымъ.

Въ этомъ взаимодействіи тезисовъ заключается все совершенствованіе художника. Вся его дѣятельность сводится къ бессознательному суммированію впечатлѣній и представлений, дающихъ матеріалъ для его картинъ, которыя, въ свою очередь, вліяютъ на первыя. Для ясности доказательства этого положенія, всѣ художественныя произведенія даннаго художника можно разсматривать какъ бы вложенными въ одну громадную картину дѣйствительности, изображеніе которой взялъ на себя художникъ. Впечатлѣніе во времени не играетъ роли: художникъ можетъ писать картину, непосредственно наблюдая, или это будетъ продуктъ вообще когда-нибудь видѣннаго, безразлично. Потому-то, чѣмъ больше пишетъ художникъ картинъ и этюдовъ, тѣмъ больше совершенствуется способность къ впечатлѣніямъ и представленіямъ и тѣмъ больше совершенствуется чувство красоты, которая, въ свою очередь, изоощряетъ впечатлительность и способность къ предста-

*) Красота, неразрывно связанная съ впечатлѣніемъ отъ природы и отъ картины художника, есть продуктъ его эстетическаго чувства, облекающаго внутренній образъ—настроеніе луиной ночи—въ красивыя формы, являясь, такимъ образомъ, общей и самостоятельной связью всѣхъ элементовъ художественнаго творчества.

вленіямъ, потому что она есть не что другое, какъ уравновѣшенное согласіе въ природѣ, проявляющееся въ гармоніи красокъ и формъ. Потому-то, всѣмъ намъ, художникамъ, не безвѣстно, что при писаніи этюдовъ или картинъ «дѣлать красиво»—почти то же, что передавать реальную сущность вещей, т.-е. «передавать натуру».

Въ заключеніе, для уясненія сущности тезисовъ по отношенію къ родамъ произведеній живописи, предлагаю слѣдующую схему:

Впечатлѣніе:	<p>Внѣшней, реальной сущности. Форма, рисунокъ, цвѣтъ, свѣтъ предметовъ, т.-е. внѣшній художественный образъ. Мастерство.</p> <p>Внутренняго художественнаго образа. Содержаніе, характеръ, настроеніе, мотивъ, поэзія и т. д.; символы; описательныя произведенія: повѣствованія, мысль и т. д.</p> <p>Красоты.</p>
Представленіе:	<p>Внѣшней реальной сущности. Внутренняго художественнаго образа. Красоты.</p>
Внутрен. худож. образъ:	<p>Отвлеченное представленіе. (Содержаніе картинъ по вышеприведеннымъ элементамъ).</p>
Красота:	<p>Впечатлѣніе внѣшней реальной сущности. Представленіе.</p>

II.

Тезисы живописи въ современныхъ проявленіяхъ.

Опредѣливъ основы искусства въ ихъ сущности, остается прослѣдить: какъ онѣ проявляются въ современной намъ дѣйствительности.

Тѣ необычайныя формы живописи, которыя, какъ изъ рога изобилія безъ-удержу посыпались въ послѣднее время на безчисленныхъ художественныхъ выставкахъ, заставляютъ задать вопросъ: что же, наконецъ, форменный ли это упадокъ искусства (декадентщина) или новыя нормальныя формы его, имѣющія будущность? Нельзя ли, наконецъ, разобраться въ томъ безконечномъ разнообразіи проявленій творчества художниковъ, какое мы замѣчаемъ въ послѣдней четверти XIX столѣтія и началѣ XX? На первыхъ же порахъ рѣшенія этихъ вопросовъ неизбежна аксіома: въ тезисовъ искусства начинается область заблужденій. Эти тезисы, изложенные въ первой части, слѣдующіе: представленіе, впечатлѣніе, внутренній образъ (содержаніе) и красота—они исчерпываютъ все искусство живописи. Слѣдовательно, художникъ, стоя передъ своимъ полотномъ, на которомъ имѣетъ быть картина, долженъ ясно представить: что собственно онъ хочетъ выразить (представленіе) и, написавши, опре-

Причины
упадка.

дѣлать: даетъ ли картина то впечатлѣніе, которое онъ желалъ, или явилось нѣчто новое, но, тѣмъ не менѣе, интересное и, наконецъ, красиво ли то, что имъ сдѣлано. Безспорно, ясность и яркость цѣлѣности художественнаго образа тутъ станутъ на первомъ мѣстѣ. Но, какъ я сказалъ ранѣе, здѣсь врагъ художника, «самогипнозъ», часто продѣлываетъ надъ нимъ злую шутку: автору картина кажется совсѣмъ не тѣмъ, что она есть на самомъ дѣлѣ. Мнѣ вспоминается, при этомъ, тотъ сумасшедшій художникъ, который, вода по стѣнѣ или въ воздухѣ рукой, спрашивалъ: «Развѣ не гениально? Я не виноватъ, если идіоты не понимаютъ и не хотятъ признать меня величайшимъ художникомъ въ мірѣ». Не напоминаетъ ли этотъ обиженный природой ту тѣму современныхъ художниковъ, которые, предлагая пустые или закрашенные холсты, требуютъ отъ зрителя пониманія и даже восторговъ *). Что такое всѣ эти Морисъ-Денисы, Гогены, Ванъ-Гоги, Бертслеи и т. д., какъ не попытка на гениальность, въ которой по отношенію къ себѣ они не сомнѣваются. Субъективизмъ въ искусствѣ, которымъ принято объяснять эти аномальныя явленія, долженъ, несомнѣнно, вытекать изъ представленія художника. Если представленіе сильно, ясно, то оно и не можетъ вызывать въ зрителѣ

*) Выставки „независимыхъ“ (Indépendants) въ Парижѣ.

недоразумѣнія въ томъ случаѣ, когда вѣлилось въ впечатлѣніе. Если произведеніе не дѣлаетъ впечатлѣнія—значитъ, или нѣтъ представленія или представленіе выражено слабо. Меня всегда удивляетъ: какъ поклонники вышеприведенныхъ маэстро не примуть въ расчетъ такого сорта обстоятельство: если произведенія ихъ изобразить прилично, то выйдутъ самія обыкновенныя фотографіи. Все достоинство, повидимому, въ этихъ картинахъ состоитъ въ томъ, что рука въ нихъ изображена въ родѣ ноги, глазъ—въ видѣ пуга, облака—на подобіе кишекъ или камней—въ томъ, кажется, и весь ихъ символизмъ. Но что удивительно, что печально, такъ это увлеченіе подобными произведеніями людей искреннихъ, несомнѣнно, любящихъ искусство и, повидимому, не лишенныхъ художественнаго чувства. Единственно, чѣмъ можно объяснить—это давленіемъ моды.

Для массы публики искусство—terra incognita. Добрая половина всѣхъ интересующихся искусствомъ не одарена художественнымъ чувствомъ, т.-е. повышенной способностью воспріятія художественныхъ впечатлѣній. Одни искренно не понимаютъ, другіе, не понимая, принимаютъ на вѣру все то, что преподносится имъ какъ «последнее слово искусства», какъ нѣчто «наимоднѣйшее». Есть, конечно, и такіе (ихъ очень много), которіе, негодуя, отвертываются отъ «декадентщины», но нельзя

ручатся, что они же не придутъ въ восторгъ отъ самой отъявленной бездарщины, въ видѣ всевозможныхъ головокъ и банальныхъ, «выписанныхъ» до тошноты пейзажей и жанровъ. Музыка, литература стоятъ въ болѣе выгодныхъ условіяхъ: онѣ доступнѣе, такъ какъ ближе къ жизни. Когда мнѣ приходится стоять съ зрителемъ передъ загадочной картиной какого-нибудь «содомита» или «пиюиста» и когда зритель съ сожалѣніемъ восклицаетъ, что онъ, къ прискорбію, не понимаетъ этой вещи, то мнѣ всегда хочется сказать: „Если бъ понималъ ты, другъ, эту чепуху, именно, и значило бы, что ровно ничего не понимаешь». Кто же, напримѣръ, пойметъ произведенія Морисъ-Дениса, Гогена или деревянныя фигуры Ванъ-Гога, Волатона и ихъ приснѣхъ?

Немалую услугу провалу тезисовъ искусства оказываютъ рецензенты и художественные критики, нерѣдко «не обладающіе достаточноымъ пониманіемъ художественныхъ произведеній», выражаясь мягко... Что, напримѣръ, ни писалъ объ искусствѣ бѣдливый Сизовъ, не въ обиду будъ его памяти сказано!.. А Стасовъ? Много грѣховъ лежитъ на его душѣ... Нерѣдко, рецензенты, видя предъ собой необычайную вещь на выставкѣ, трактуютъ ее, какъ нѣчто, имѣющее будущность, не замѣчая того, что предъ ними «модный галстукъ»—и толъко. Еще большее участіе въ упадкѣ искусства принимаютъ «художественные маклера»,

главнымъ образомъ, Парижа. Ими кишить вся улица Лафитъ. Они наполняютъ художественными произведениями жилища и галереи меценатовъ всего свѣта. Приемы, употребляемые ими, нисколько не отличаются отъ обыкновенныхъ биржевиковъ. Всѣ произведения какого-нибудь художника предварительно скупаются, и, затѣмъ, когда съ рынка, такимъ образомъ, будутъ изъяты произведения этого автора, то владѣющій ими магазинъ можетъ назначить цѣны, какія вздумаетъ. А разъ цѣны высоки, то какой-нибудь американецъ или нашъ братъ, русскій, заключаетъ, что и произведения его въ большой цѣнѣ и въ смыслѣ художественности. Меня удивляло, когда я бывалъ въ магазинѣ-выставкѣ картинъ одного очень извѣстнаго художественнаго маклера, то часто встрѣчалъ знатнаго американца, покупавшаго цѣлыми десятками по списку картины какого-нибудь очень моднаго художника. Я уже сталъ сомнѣваться, настоящій ли это покупатель и не ходячая ли реклама для привлеченія покупателя: «Смотрите, моль, честной народъ, какъ ходко идетъ мой товаръ». Въ Парижѣ это не въ диковину.

Несомнѣнно, искусство „настоящаго момента“ движется потребностями общества даннаго времени, но настолько же его поступательное движеніе обусловливается тѣмъ, что предлагаютъ художники. Взаимодѣйствіе

этихъ условій и даетъ тотъ или другой обликъ искусства въ данную эпоху. Попробуемъ на основаніи этого разобратъся въ современныя формахъ живописи. Художники всегда поддерживались обеспеченными классами, а, слѣдовательно, и искусство всегда зависѣло отъ капитала. XIX вѣкъ, особенно его конецъ, былъ расцвѣтомъ капитализма. Избытки капитала шли на предметы роскоши, въ томъ числѣ на картины. Но кто же были меценаты—капиталисты Старого и Нового Свѣта? Люди, болѣею частью пресвщенныя, требующіе отъ живописи постоянно новыхъ и новыхъ впечатлѣній, вѣрнѣе наслажденій, утонченныя, странныя, иногда граничащихъ съ невропатіей. Мнѣ памятно выраженіе одного очень извѣстнаго дѣятеля въ проведеніи въ Россію „новаго искусства“, который, желая подчеркнуть достоинство одного художественнаго произведенія, употребилъ слово „пикантно“—этимъ было сказано все... Конечно, художники не руководствовались непосредственно этими потребностями меценатовъ, но шли въ общемъ теченіи: летѣли, какъ бабочки на огонь. Гдѣ-то требовался эротизмъ—и выставки наполнялись эротическими картинками: явились „оргиасты“, какъ ихъ довольно претенціозно окрестили гг. художественныя критики, разсчитывая „ничтожное“ возвеличить въ „возвышенное“; по существу же, ихъ самое удобное было

назвать „содомитами“ *). Явились „эстети“, преслѣдующіе въ картинахъ красоту и только красоту, такъ какъ „гдѣ-то тамъ“ требовалось искусство только украшательное. У насъ, правда, стремленіе къ красотѣ въ картинахъ было вполне понятнымъ протестомъ противъ полнаго игнорированія художественной красотой въ произведеніяхъ, такъ-называемаго „передвижническаго періода“, когда написать „кожаную“ картину казалось вполне приличнымъ. Западная Европа зародила внѣшне изящную форму искусства и выразила ее вполне ясно. Къ намъ же этотъ „искусственный цвѣтокъ“ былъ перенесенъ уже готовымъ и сразу привился, но, какъ и всегда, немного запоздалымъ, на исходѣ моды. Бѣда еще въ томъ: претендуя на изысканный эстетизмъ, произведенія этихъ новаторовъ часто не носятъ въ себѣ и признаковъ красоты. Притомъ же я совѣтовалъ бы имъ никогда не забывать померкшую славу въ свое время очень модныхъ украшателей въ картинахъ въ родѣ Шаплена, Макарта или Айвазовскаго... Чувственное настроеніе современной живописи стоитъ также въ прямой зависимости отъ той части общества, которая питается ей и которая поддерживает это настроеніе. Иногда чувственность въ картинахъ переходитъ въ настоящую порногра-

*) Понимая подъ содоміей культъ плоти.

фию, а нерѣдко и въ половую извращенность, что въ послѣднее время часто стало проявляться и въ содомской поэзіи слова—примѣры всѣмъ намъ, къ сожалѣнію, извѣстны... Конечно, человѣкъ, испытавшій всѣ виды наслажденій, обладающій возможностью удовлетворять всѣмъ прихотямъ до испытанія удовольствія охоты на негровъ, потребуетъ отъ произведеній искусства большій пикантности... Первый поставщикъ этого ходкаго товара—Парижъ, а за нимъ тянемся и мы и вся Европа. Исключительная погоня за красотой красокъ въ картинахъ, которой приносится въ жертву буквально все: внутренній образъ, художественность, форма, жизненность является слѣдствіемъ все той же потребности чувственнаго наслажденія: „пріятно пощекотать оконечности зрительныхъ нервовъ“. Когда художникъ видитъ въ картинахъ только украшающее стѣны полотно, то онъ просто мелко плаваетъ, не видя задачъ искусства болѣе высокихъ и болѣе обширныхъ. Несомнѣнно, красота—могучая основа его, но одна внѣшняя красота, не обусловленная внутреннимъ свѣтомъ въ картинахъ, есть только „красивость“. Повторяю: если рядомъ съ картиной, преслѣдующей только красочную красоту, помѣститъ какой-нибудь предметъ прикладного искусства, въ родѣ ковра или эмалей съ задачами художественной красоты, то отъ такой картинѣ не останется и слѣда: она

померкнетъ и будетъ казаться закрашенной клеенкой. Я вспоминаю при этомъ тѣ картины въ высшемъ ихъ значеніи, которыя никогда не въщвѣтутъ, никогда не померкнутъ...

Видя современныхъ новаторовъ живописцевъ - красочниковъ, мнѣ всегда представляется ихъ недолговѣчность. Однѣ краски темнѣютъ, чернѣютъ, другія исчезаютъ, а третьи измѣняютъ цвѣтъ. Что же, спрашивается, останется черезъ 50—100 лѣтъ отъ полотенъ, въ которыхъ одна только красочная задача? Не засохнутъ ли лавры этихъ произведеній вмѣстѣ съ потухшими красками?.. Да и, въ концѣ-концовъ, современные „красивые холсты“ не Богъ-вѣстъ какая заслуга для художника: написать холстъ, „плѣняющій нашъ взоръ игрою красокъ“, не такъ, вѣдь, ужъ и трудно.

Исключительное увлеченіе красочностью въ картинахъ современныхъ нувелистовъ нѣкоторые стараются объяснить основнымъ тезисомъ искусства «впечатлѣніемъ», совершенно упуская изъ виду впечатлѣніе формы и внутренняго образа; короче, ими, т.-е. нувелистами, игнорируется „впечатлѣніе предмета“—его реальная сущность. Объектъ постигается чрезъ зрительныя впечатлѣнія, какъ было сказано раньше, не только своей красочной стороной (цвѣтомъ и свѣтомъ), но и чрезъ воспріятія формы (рисунка) объекта. При-

Какъ понимается художниками впечатлѣніе.

знавать только одинъ изъ этихъ видовъ впечатлѣнія, значитъ смотрѣть на натуру однобоко. Только въ полнотѣ и проникновенности впечатлѣнія—истинное представленіе натуры.

Принципъ впечатлѣнія въ живописи, начавшись во Франціи школой импрессионистовъ, совершенно измѣнилъ фізіономію искусства; онъ навсегда опредѣлилъ его дальнѣйшій путь. Огромный плюсъ современнаго искусства именно и заключается въ томъ, что художникъ сталъ смотрѣть на природу, какъ на явленіе цвѣта и свѣта: нѣтъ ничего чернаго, глухого, мутнаго, мертвеннаго въ природѣ—все проникнуто цвѣтомъ и свѣтомъ. Художникъ и въ безлунной ночи сталъ находить цвѣтъ и былъ правъ, т. к. и звѣздные лучи имѣютъ цвѣтъ.

Прежняя школа руководствовалась почти только одной стороной впечатлѣнія—рисункомъ; краски были на второмъ планѣ *). Какъ откровенія, среди черноты старой школы вѣселись колоссы великіе живописцы-колористы, совмѣщающіе въ себѣ почти полностью тезисъ впечатлѣнія, реалной сущности: Веласкесъ, Тиціанъ, Рубенсъ, Рембрандтъ. Импрессиональная школа непосредственно обратилась къ природѣ: къ тому, «какъ она ка-

*) Огромная область изобразительнаго искусства вѣдаетъ только впечатлѣніе формы: статуи, гравюры, рисунки.

заласъ»; ближайшіе же предшественники ея руководствовались больше преимуществомъ или, точнѣе: представленіемъ, созданнымъ впечатлѣніями отъ предшественниковъ (галереи, музеи).

Въ наукѣ, гдѣ требуется фактическая достоверность, принципъ: «какъ кажется природа», конечно, не имѣетъ такого значенія; можетъ казаться совершенно ложно; напримеръ, кажущееся движеніе небесныхъ свѣтилъ. Въ живописи же, если на красномъ фонѣ сѣрый кружокъ бумаги кажется зеленоватымъ, то и изображатъ его нужно такимъ.

Тезисъ впечатлѣнія, выдвинутый импрессионистами, сразу «просвѣтилъ произведенія живописи», открывъ глаза на природу всѣмъ сознательнымъ художникамъ. Это было совершенно аналогично тому, какъ наука, блуждая въ метафизическихъ невозможностяхъ въ средніе вѣка, сразу вступила на новыи свѣтлыи путь, когда философія указала на «опытъ», какъ на единственное доказательство несомнѣнности. Въ измѣненномъ импрессионизмомъ направленіи живописи, представленіе, какъ субъективная работа воспринявшаго впечатлѣніе, конечно, не замолкало: всякій воспринималъ по-своему, благодаря внутреннему своему складу. Иначе, впечатлѣніе свелось бы на простое фотографированіе и всѣ бы этюды съ натуры походили другъ на друга, какъ фотографіи, снятыя раз-

ными фотографами съ одного и того же мѣста, при однихъ и тѣхъ же условіяхъ. Это равносильно тому, какъ при опытѣ неизбежно должна участвовать и творческая сторона изслѣдователя — обобщеніе, въ противномъ случаѣ, получилось бы мертвое скопленіе опытовъ—ни больше.

Но, какъ говорится, «палка о двухъ концахъ»: одинъ конецъ бьетъ по противнику, другой, при удобномъ случаѣ, можетъ, въ свою очередь, ударить и бьющаго... Тезисъ впечатлѣнія цвѣта и свѣта породилъ въ современномъ искусствѣ массу произведеній невѣроятно красочныхъ или невозврно блясыхъ, какъ бы посыпанныхъ мукой и тѣмъ претендующихъ на свѣтъ. Стремленіе свести впечатлѣніе натурѣ на преобладаніе краски доходитъ у нувелистовъ до культа: одинъ поклоняется синей краскѣ, другой—фіолетовой и, благодаря этимъ кумирамъ, картинѣ то сплошь синія, то сплошь фіолетовія. Кто любитъ исключительно краску,—опять укажу на другую область искусства: украшательную (прикладное искусство). Всякая истина—постолвку истина, поскольку она не уходитъ сама отъ себя; поэтому, чтобы вернуться на рациональный путь, нужно сработанное по впечатлѣнію провѣрить впечатлѣніемъ, т.-е. вернуться къ основному тезису.

Цвѣтъ всецѣло долженъ быть связанъ съ впечатлѣніемъ изображаемаго предмета. Смо-

тря иногда на произведения нувелистовъ, буквально становишься втуликъ: почему деревья состоятъ изъ розовыхъ и желтыхъ штриховъ, въ видѣ кудрей или стружекъ, почему зеленое лицо, малиновые глаза и фиолетовыя тѣни на немъ? Почему въ природѣ лиловая трава и зеленое небо? Случается, и свой братъ-художникъ не разберется въ «изображеніи семь». Отсюда отдѣляется цѣлая вѣтвь же-символистовъ, какъ я сказалъ раньше, вытекающихъ изъ заблужденія при смѣшеніи понятій «красивое» и «содержательное». Всѣ эти: «голубое крыло», «синяя птица», «гармонія въ синемъ», «симфонія въ желтомъ» и т. д.,—естъ результатъ желанія сказать «нѣчто» съ помощью однѣхъ красокъ, какъ будто въ самой краскѣ заключается какая-то тайна; краска остается—просто краской. При этомъ мнѣ вспоминаются тѣ средневѣковныя лѣкаря, разбѣзжавшіе по ярмаркамъ и предлагавшіе доверчивой публикѣ подъ видомъ подцвѣченной воды въ разные цвѣта лѣкарства противъ всевозможныхъ болѣзней, какъ-то: отверженной любви, падучей и чесотки... Или же вспоминается извѣстная басня про голаго короля.

Многіе говорятъ: «искусство свободно, всѣ его проявленія возможны и допустимы». На это можно отвѣтить такъ: субъективизмъ, вытекающая изъ способности представлять, вполне, конечно, оправдываетъ такое положеніе

о свободной роли искусства, но при этомъ упускается очень многое, что становитъ грани безудержной свободѣ проявленій творчества. Въѣ, за этими гранями, начинается бредъ, заблужденіе, эксцентричность и т. д. Однимъ словомъ, искусство начинаетъ блуждать въѣ тезисовъ его: представленія, впечатлѣнія, внутреннего образа и красоты. Это аналогично тому: чтобы проявилась гражданская свобода личности, нужно установить тезисы ея, иначе она не будетъ имѣть возможности проявиться; безъ тезисовъ свободы начинается произволъ и самовластіе, какъ въ обществѣ, такъ и со стороны правительства. Художникъ, вървавшійся изъ рациональныхъ границъ искусства, сразу попадаетъ въ объятія демона «самогипноза», онъ начинаетъ бредить своими произведениями: то, что видитъ художникъ на своемъ холстѣ, другіе начинаютъ не видѣть—это ужъ форменный бредъ, галлюцинаціи. Часто произведение художника, какъ любимое дѣтище, взлелѣянное имъ мечтой объ успѣхѣ—кажется вполне въражающимъ его настроеніе только потому, что онъ такъ бываетъ поглощенъ своими произведениями, что видитъ на холстѣ осуществленный идеалъ... Другіе этого не видятъ, и не потому, что не обладаютъ тонкимъ чутьемъ, а просто потому: не отчего получить впечатлѣнія. Сторонники неограниченной свободы искусства стараются оправдать свое положеніе

неизбѣжной въ искусствѣ «оригинальностью». Но, вѣдь, не нужно забывать, что въ обывденной жизни черезъ-чуръ бѣтъ оригинальнѣмь, значитъ прослѣтъ чудакомъ, а то и еще болѣше... Почти такъ же обстоитъ дѣло и по отношенію къ искусству. Оригинально— не значитъ еще хорошо; оригинально — значитъ только не похоже на другихъ. Если, на примѣръ, на выставкѣ слабѣхъ художественнѣхъ произведеній какая-нибудь слабая вещь не похожа на другія, то, вѣдь, это не значитъ, что она хороша,—не такъ ли? Притомъ же, излишній субъективизмъ художника (крайняя оригинальность) надѣдливъ: въ сущности, кому какое дѣло до его «случайныхъ ощущеній», при всемъ томъ еще и непонятныхъ другимъ? Демьянову уху не лишне время отъ времени вспоминать тѣмъ, кто слишкомъ часто навязываетъ другимъ свои неудобоваримыя «настроенія» и тѣмъ болѣе—красочныя. Безспорно, значителѣный художникъ никогда не повторяетъ задовъ и не идетъ по проторенной дорожкѣ, но ищетъ новыхъ путей, создаетъ новые образы и порождаетъ цѣлыя школы послѣдователей. Но сила такого художника, конечно, не въ томъ только, что онъ «не похожъ на другихъ», а въ другомъ: въ осуществленіи тезисовъ искусства. Отъ неяснаго пониманія тезисовъ зависятъ очень многіе дефекты въ ходѣ современной живописи. Какъ я уже сказалъ, тезисъ впечатлѣнія принимается ху-

дожниками весьма различно и часто ошибочно. Почему-то, например, очень многие на впечатлѣніе отъ художественныхъ произведеній смотрятъ какъ на «намекъ». Опреѣленность впечатлѣнія низводится до передачи только одного общаго тона, общихъ пятенъ, совершенно упуская изъ виду полноту впечатлѣнія, которая есть результатъ способности проникать или «проникаться» натурой, что по существу есть не что другое, какъ способность представленія. Здѣсь также не малую роль играетъ самогипнозъ: художникъ, ограничивающійся только однимъ намекомъ на натуру, бываетъ вполне убѣжденъ, что онъ, напримеръ, удачнымъ мазкомъ изображаетъ цѣлую фигуру или лицо человека, а для посторонняго зрителя—все-таки это мазокъ, не больше. Лучшие мастера художники современности совмѣщаютъ въ себѣ именно полноту впечатлѣнія вышшняго реального образа, которая всею доступна и понятна, начиная съ тонко понимающаго и кончая обыкновенной публикой. Бастень-Лепажъ, Дальянъ, Буверэ, Луиджи-Луаръ, Фортуни, Месонбе, Левитанъ (Третьяковская галерея)—все они именно и есть выразители полностью всехъ тезисовъ искусства. Бываютъ иногда очень талантливые произведенія, но поверхностныя, удовлетворяющія только первому впечатлѣнію а дальше—проходимы и не смотри больше. Тезисъ реальной сущности, несомнѣнно,

имѣть одинаковыя права, какъ на общее въ картинѣ или этюдѣ, такъ и на его частности: послѣднія вытекають изъ перваго, и частности обусловливають общее. Принципъ перваго впечатлѣнія, повидимому, имѣть то оправданіе, что всякое сильное художественное произведеніе дѣйствуетъ на зрителя сразу, при первомъ взглядѣ на него. Ясное, вполне определенное впечатлѣніе, не оставляющее сомнѣній, — вотъ ультиматумъ, который долженъ быть предъявленъ всякому художнику, пишущему картину или этюдъ, но не поверхностное воспріятіе и, тѣмъ болѣе, не бездушная выстрочка деталей, которыми кишитъ та тема бездарныхъ этюдовъ, картинъ и картинокъ, гдѣ, повидимому, все отчетливо и ясно и отъ которыхъ средняя публика бываетъ обыкновенно въ восторгѣ.

Въ послѣднее время среди художниковъ и критиковъ существуетъ тенденція, сущность которой сводится на положеніе: «не важно, что писать, а важно, какъ писать». Это почти равносильно отрицанію одного изъ тезисовъ: внутренняго образа, постигаемаго глубокимъ внутреннимъ чувствомъ, что обыкновенно принято называть «содержаніемъ». Какъ «передать натуру» — если глубже всмотрѣться, въ сущности, тоже сводится только къ выраженію «внутренняго образа», т.-е. что «писать». Въ дальнѣйшемъ постараюсь доказать это.

„Что“ и
„какъ“ въ
живописи.

Почему-то стоящіе на точкѣ зрѣнія «невѣняемости» въ искусствѣ приписываютъ иногда гораздо большее значеніе, т.-е. даютъ содержаніе вещи, просто превосходно передающей виѣшнее впечатлѣніе натурѣ, безъ отношенія къ какому бы-то ни было большому значенію. Бенаръ голую, съ напудренными лицомъ натурщицу назвалъ почему-то «интимная феерія»; при чемъ тутъ «феерія» и «интимность» — неизвѣстно. Въ его же голой спинѣ женщины у камина видятъ чуть ли не трагедію и бездну какой-то «имѣ» только понятной поэзіи. Это ужъ мистификація, или, какъ говорится, «втираніе очковъ». Нѣкоторые идутъ дальше, утверждая за искусствомъ полную его безсодержательность, и смотрятъ на всю природу и жизнь только какъ на nature morte, какъ на матеріалъ для хорошо написанныхъ этюдовъ. Это «ничегошное» искусство все болѣе и болѣе начинаетъ заполнять вѣставки ничего незначащими вещами, кусками натурѣ, этюдами безъ темперамента и участія интеллекта. Возражать нельзя, конечно, противъ того, что хорошая картина та, которая хорошо написана, нарисована и имѣетъ хорошія краски. Это то же самое, если сказать: «чтобы хорошо играть на скрилкѣ, нужно научиться только владѣть смычкомъ». Но, вѣдь, нужно же къ чему-нибудь примѣнить это умѣнѣе: нужно сыграть что-нибудь прекрасное, чтобы

вполнѣ выразитъ умѣнѣе; безъ этого ввійдетъ только эквилибристика смѣчка; равно, какъ и безъ художественныхъ образовъ живопись почти-что—эквилибристика кисти. Мы при этомъ вспоминаются тѣ эквилибристы смѣчка, которые уснащаютъ свою игру всевозможными вставками въ родѣ трелей, дрожаній, тилканий и проч. трюковъ, совершенно не понимающіе истинныхъ задачъ искусства. Какъ ни странно, а невольно напрашивается параллель между такими виртуозами и тѣми, которые въ циркѣ, стоя на головѣ вверхъ ногами на двухъ подставленныхъ другъ на друга ступяхъ, къ дикому и неудержимому восторгу публики «отжариваютъ» на скрипкѣ «камаринскую». Въ концертахъ я слыхалъ такія же выраженія восторговъ игрѣ и перваго свойства виртуозовъ. Притомъ же, забывается одно очень важное обстоятельство, могущее пролить свѣтъ на недоразумѣніе, существующее во взглядахъ крайнихъ реалистовъ, отверженцевъ только мастерства, требующихъ отъ живописи только «какъ». Колоритно написанная и нарисованная хорошо вещь говорить о несомнѣнной даровитости художника, способнаго проникнуть въ сущность предмета, т.-е. является плодомъ его представленія. Если колоритный портретъ прекрасно написанъ и нарисованъ, то не значитъ ли это, что онъ и наиболѣе выражаетъ изображаемаго человѣка: его темпераментъ, духъ, склон-

ности, однимъ словомъ—характеръ, т.-е. внутренній его образъ. Если пейзажъ прекрасно написанъ, если въ немъ масса свѣта и краски колоритны, то онъ и наиболѣе выражаетъ внутренній образъ природы: характеръ, настроеніе, мотивъ и т. д. Такимъ образомъ, совершенство внѣшняго образа (выполненность) или то же, что подразумѣвается подъ словомъ «какъ», тѣсно связано съ внутреннимъ образомъ. Повидимому это подтверждаетъ взглядъ, что не важно, «что» писать, а важно «какъ» писать. Но тутъ происходитъ недоразумѣніе съ весьма печальными послѣдствіями. Стоящій на точкѣ зрѣнія «какъ» можетъ очутиться въ положеніи чловѣка, желающаго переправиться черезъ рѣку, и взявшаго бы только одно весло безъ лодки. Такой художникъ сломъ и рядомъ отдѣляется поверхностностью впечатлѣнія, не старается проникнуть въ сущность объекта, оставаясь, такимъ образомъ, на поверхности холста, въ увлеченіи манерой, красками и тому подобными внѣшностями, иногда ничего не имѣющими общаго съ изображаемымъ предметомъ. То, что, въ концѣ-концовъ, внутренній образъ составляетъ фокусъ искусства, можно видѣть изъ того: вещь, хотя и не важно написана, но, несмотря на это, представляетъ изъ себя крупное художественное явленіе—о чемъ рѣчь была раньше. Картина А. Иванова «Явленіе Христа народу» хотя и велико-

лѣтна въ рисунокѣ, но суха по живописи, съ жесткими, неприятными красками, но, тѣмъ не менѣе, это — одно изъ сильнѣйшихъ произведеній русской живописи *). Конечно, не безъизвѣстно для всякаго художника, что портретъ, пейзажный этюдъ всегда выходятъ удачнѣе, когда интересна натура, т.-е. когда представляетъ изъ себя «обособленный, цѣльный внутренній образъ», что также говоритъ о первенствующей роли внутренняго содержанія.

Аномальное явленіе въ современномъ искусствѣ живописи: игнорированіе тезисомъ внутренняго образа или то же, что желаніе навязать ему безсодержательность, можно объяснить тѣмъ же, чѣмъ и его чувственность, т.-е. главнѣйшимъ контингентомъ его потребителей, поставщиками котораго являются художественные маклера Парижа. На рынкѣ требуется пріятное и, по крайней мѣрѣ, не отвлекающее отъ дремоты мысли и чувства и дѣлающее жизнь не черезчуръ серьезной. Вѣшали же, говорятъ, фламандцы въ столовыхъ изображенія фруктовъ, окороковъ, вареныхъ омаровъ, съ бутылками и бокалами вина — вообще всякой «снѣди» для возбужденія аппетита. Также и въ современности: вѣшаютъ картины, пріятно тревожащія глазъ. Но отъ массы этихъ, порой милыхъ, вещицъ,

Причина
тенденціи
безсодержа-
тельности въ
искусствѣ.

*) Больше полное впечатлѣніе этой замѣчательной картины получается отъ репродукцій ея въ черномъ.

преимущественно съ красочными задачами, останутся пестрые или выцветшіе холсты, и потомки съ недоумѣніемъ будутъ спрашивать себя: что же могло нравиться въ этихъ полотнахъ современникамъ? Художники, болѣе подходящіе по натурѣ подъ господствующіе вкусы потребителя живописныхъ произведеній, конечно, и наиболѣе удовлетворяютъ ихъ,—что на базарѣ житейской суеты сопряжено и съ извѣстностью и съ обезпеченіемъ. Ну, а главная причина, конечно, толкающая художниковъ на этотъ жанръ—это большая легкость, съ какою срываются лавры, чѣмъ въ серьезномъ и трудномъ родѣ искусства, гдѣ, помимо субъективнаго представленія красоты, предъявляетъ свои права и объектъ: тезисъ впечатлѣнія вышней реальной сущности и внутренняго художественнаго образа.

Извѣсканность манеры живописи, утонченная чувственность произведеній декадентовъ всецѣло объясняются господствующими потребностями. Борьба за существованіе дѣлаетъ свой подборъ твердой рукой. Художнику, по внутреннему складу хотя и болѣе глубокому и искреннему, приходится отставать въ общемъ потокъ и, чтобы примкнуть къ нему, необходимо дѣлать то, что «ходко идетъ на базарѣ». Неожиданности, курьезы до дикости въ произведеніяхъ декадентовъ,—все это есть результатъ борьбы за существованіе: во что бы то ни стало выдѣ-

литься, прокричать о себѣ, бытъ замѣчен-
нымъ среди массы произведеній, удовлетво-
ряющихъ моднымъ требованіямъ. Печально
то, что болѣшинство молодыхъ и талантли-
выхъ художниковъ, имѣющихъ, повидимому,
сказать многое, лѣзутъ въ уголъ модер-
низма,—именно въ «уголъ», такъ какъ выхода
изъ него нѣтъ и всѣ попавшіе въ него
обречены на самоуничтоженіе. Изъ нѣ-
сколькихъ десятковъ тысячъ картинъ, пишу-
щихся, напримѣръ, для всѣхъ выставокъ
Парижа въ продолженіе года, нужно же
выдѣлится чѣмъ-нибудь; чтобы обратить
на себя вниманіе, нужно для того выки-
нуть какой-нибудь самый «экстравагант-
ный фортель», въ видѣ картины. Послѣд-
ствія этого ужасны: искусство превращается
въ какую-то арену рекламы личности ху-
дожника. Тутъ ужъ не «субъективизмъ» въ
искусствѣ, не индивидуализмъ гонитъ толпы
художниковъ, очертя голову, а просто «шкур-
ный вопросъ», заставляющій, что назы-
вается, изъ кожи лѣзть. «*Ars longa, vita bre-
vis*»—тутъ ужъ начинается принимать значеніе
весьма нежелательное, т.-е. «хватай, пока
можно—жизнь коротка».

Итакъ, изъ всего, что было сказано относи-
тельно проявленія основъ искусства въ со-
временности, приходится сдѣлать выводъ, что
такъ-называемое «декадентство» есть дѣйстви-
тельный упадокъ искусства. Современная

Что такое
декаденты.

живопись, обновленная во Франціи школой барбизонцевъ и импрессионистами, тамъ же нашла и задатки къ упадку. Уже несомнѣнные признаки разложенія мы видимъ въ такихъ корифеяхъ, какъ Клодь Монэ, Ренуаръ и даже въ Дегазъ *). Посмотримъ, во что, на примѣръ, превратился импрессионизмъ въ К. Монэ. Его пресловутый «Скирдъ» въ пятнадцати видахъ съ одного и того же мѣста въ различныхъ краскахъ—что это, какъ не упражненіе въ раскрашиваніи треугольниковъ, долженствующихъ изображать скирды? Принципъ впечатлѣнія объекта тутъ совершенно исчезаетъ. Никто и никогда такъ скирдъ видѣть не можетъ, это, вѣроятно, зналъ и самъ К. Монэ, да и мы всѣ это отлично понимаемъ. Насколько смутное представленіе «скирда» было у самого Монэ и художниковъ, восторгавшихся этимъ этюдомъ, говоритъ то, что это произведеніе долго было извѣстно подъ названіемъ «Стога сѣна», которъ въ натурѣ такъ же похожъ на скирдъ, какъ скирдъ Монэ на настоящій скирдъ. Эта штриховка красками—розовой, лиловой, оранжевой—какими покрывалъ холстъ Монэ, ничуть не могли соответствовать впечатлѣнію отъ изображаемаго скирда и были просто опытомъ гармоничной раскраски безъ отношенія къ изображаемому объекту. Нужно насильно заставить себя такъ

*) Многие, конечно, ужаснутся той дерзновенности, съ какой я протянулъ руку къ даярмъ этихъ боговъ нувелизма.

видѣть, нужно изломать глазъ, чтобы стогъ показался комбинаціей разноцвѣтныхъ штриховъ. У нормальныхъ людей представленія и впечатлѣнія одного и того же явленія болѣе или менѣе однородны, и никто изъ здравомыслящихъ въ натурѣ не приметъ стога за скирдъ и обратно. Но, вѣдь, и духовидцы въ темной комнатѣ, говорятъ, начинаютъ слышать и звуки и струнные и трубные гласы за столоверченіемъ, благодаря усилямъ надъ собой, а, вѣдь, это имѣетъ сходство съ крайними импрессионистами, которые личныя ощущенія отождествляютъ съ впечатлѣніемъ объекта. И К. Монэ, за малыми исключеніями, весь такой. Его знаменитый «Руанскій соборъ» въ смыслѣ передачи впечатлѣнія реальной сущности, буквально такой же, какъ и его «Стогъ» — «Скирдъ». (Коллекція П. И. Щукина). Когда я случайно зашелъ въ Жоржъ-Пти, гдѣ былъ въ то время выставленъ «Руанскій соборъ», тоже не менѣе, чѣмъ въ пятнадцати экземплярахъ, то, не предполагая, что я тамъ встрѣчу, когда увидѣлъ рядъ разноцвѣтныхъ полотень, буквально не разобрался: что передо мной? Купы ли деревьевъ, облака ли, скалы ли, освѣщенія разными цвѣтами? Потомъ я по догадкѣ сообразилъ: да это какое-то готическое зданіе! Можно только метафоризировать словами, что зданіе бываетъ иногда сходно съ деревьями или скалами, но, я думаю, всякій согласится: изобра-

жать Руанскій готическій соборъ въ видѣ чего-нибудь—не резонъ. К. Монэ не передаетъ впечатлѣнія предмета: его пинія—не пинія, а такъ, какое-то среднее дерево; приборъ волнъ—не приборъ, а бѣлые кудри и т. д.

Родоначальники импрессионизма смотрѣли на импрессионизмъ, какъ на средство передачи воздуха, солнца, освѣщающаго природу, теплую, радостную, милую сердцу и всеобщую знаменную. К. Монэ измѣнилъ этому принципу и сталъ только безучастно раскрашивать по особому способу. Вся сила чистыхъ импрессионистовъ въ анализъ впечатлѣнія природы: они нашли оттѣнки и цвѣта въ природѣ, какихъ до появленія этой школы не замѣчали, они стали выражать впечатлѣние свѣта, воздуха, пространства, но въ предѣлахъ изображаемаго объекта. Тогда какъ К. Монэ отвлекъ цвѣтъ отъ предмета и сталъ разсматривать его независимо отъ предмета, изображаемые имъ предметы не казались тѣми самими, какіе онъ имѣлъ передъ собой.

О психическомъ соотношеніи впечатлѣнія и представленія было говорено раньше; къ сказанному можно добавить слѣдующее. Представленіе (имѣя въ виду изобразительное искусство) есть рядъ обособленныхъ и усвоенныхъ впечатлѣній однороднаго явленія. Такъ, если видѣвшій въ натурѣ пинія, заранѣе, при участіи зрительной памяти, составилъ представленіе высшаго ихъ вида и если изобра-

женіе не соотвѣтствуетъ этому представленію, значитъ, оно не передаетъ объекта такимъ, каковъ онъ есть.

Любопытно, какъ пишетъ о К. Монэ Муттеръ въ своей «Исторіи искусства»: «Повторяя одинъ и тотъ же пейзажъ, онъ воспѣлъ поэзію впечатлѣній и даже, если бы онъ всю свою жизнь писалъ только эти скирды, то былъ бы всеобъемлющимъ пантеистическимъ художникомъ...» Здѣсь выраженіе: «гора родила мышъ», можно переставитъ такъ: «мышъ гору родила». И такъ, тезисъ впечатлѣнія, такъ могуче поднявшій искусство въ половинѣ XIX вѣка, вырождается, принявъ ложное направленіе. Искусство подобно Антею: тогда только проявляетъ силу, когда касается земли и, какъ Антей, отдѣленный отъ земли, становится безсиленно и жалко. Тезисъ впечатлѣнія отъ объекта и есть та земля, которой постоянно долженъ касаться художникъ, или, какъ говорятъ: «натура — первый учитель». Въ этого начинается «отсебятина», бредъ, лживость и проч. Существующая тенденція оправдывать всѣ проясненія крайнихъ декадентовъ, какъ исканіе новыхъ формъ, новыхъ путей въ искусствѣ, только постольку оправдываетъ эти исканія, поскольку они вытекаютъ изъ тезисовъ живописи. Но въ томъ-то и бѣда, что эти попытки имѣютъ причиной болѣею частью суетное желаніе только «не походить на другихъ», а этотъ принципъ, какъ было сказано

раньше, въ примѣненіи къ дѣятельности художника, заводитъ его на ложные пути и въ дебри заблужденія. Фантастическое все-таки должно быть основано на вѣроятности. Изобразить не поддающееся вѣроятности, или, то же, что, не выражающее аналогіи дѣйствительности, значитъ, вдатся въ фантазмагоріи, граничащія съ психопатической графоманіей, примѣры чего, очень похожіе на декадентщину, приведены у Ломброзо. Самая крайняя фантастичность, если она логична, имѣетъ право гражданства въ искусствѣ. Между тѣмъ, среди представителей декадентства мы видимъ часто ужасающія невѣроятія въ краскахъ и формахъ, дикости, странности и т. д. необъяснимыя и, какъ впечатлѣнія—не дѣйствующія, какъ художественные образы *). Такія произведенія, претендующія на глубину, при всемъ напряженіи художника и зрителя, остаются все-таки на поверхности холста или бумаги.

О. Ренуаръ, не меньшій, чѣмъ К. Моне, «корифей послѣдняго времени», носитъ въ себѣ признаки разложенія искусства, только другого характера. Какъ К. Моне чисто красочныя представленія и только ему лично принадлежавшія выдавалъ за объектъ, то Ренуаръ «фотографичность» выдавалъ за

*) То же можно сказать и о декадентской (падшей) литературѣ; одинаково относится и къ увлеченіямъ послѣднихъ дней декадентствующей сценой (Пошли ей, Господи, скорую кончину).

«представленіе». Что всѣ эти розово-румянныя барышни въ черныхъ платьяхъ, позирующія передъ зрителемъ, какъ не фотографіи изъ витрины фотографа? У нихъ одинаковое выраженіе темныхъ, миндалевидныхъ глазъ, одинаково плохо нарисованныя ручки съ коротенькими пальцами, и всѣ одинаково смотрятъ въ объективъ фотографа. Лучше его иллюстраціи — рисунки къ жизни кафешантаннхъ подонковъ Парижа. Дегазъ—великолѣпный моментальнхй ходячій фотографическій аппаратъ! Его фланерскія фотографіи по скачкамъ и уборнымъ балеринъ—восхитительны. Можно опредѣлитъ даже, откуда «щелкаетъ» его моментальнхй аппаратъ. Вотъ, фотографія изъ первыхъ рядовъ кресель, другая—изъ-за кулисъ, изъ белъ-этажа, а вотъ, повидимому, глазокъ кодака былъ наставленъ въ замочную скважину—и вышла уродливая балерина, поправляющая стулню. Его скачки—тоже щелканье кодака: такія позы лошадей могутъ быть восприняты только моментальной фотографіей, а не глазомъ, такъ какъ глазъ можетъ воспринять впечатлѣніе болѣе длительныхъ моментовъ, а не $\frac{1}{10}$ секунды. Конечно, если на голову челоуѣка смотрѣтъ только, какъ на пустую фотографическую «коробку» кодака, то, быть-можетъ, онъ и правъ, не видя ничего въ мѣрѣ, кромѣ ногъ, плечъ, бедеръ балеринъ и круповъ лошадей на скачкахъ. Можно только удивляться и со-

жалѣть, какъ такой замѣчательный рисовальщикъ, какъ Дегазъ, попусту тратитъ время: все, что онъ дѣлаетъ, великолѣпно исполнить за 25 франковъ любой со вкусомъ фотографъ. Если же объектъ ему представляется такимъ пустымъ и безсодержательнымъ, и это — продуктъ его проникновенія въ сущность вещей, — то онъ, просто, не правъ. Такимъ образомъ, гибель искусства не въ томъ, что фотографія вытѣснитъ искусство, какъ нѣкоторые думаютъ, а въ томъ, когда искусство снизойдетъ до фотографіи и будетъ продолжать его миссію и когда такія произведенія будутъ приниматься за великія произведенія искусства; характерный примѣръ чему — Дегазъ. Какъ школа для рисованія, его балерини великолѣпны: рисовать такъ поучительно — и только; это своего рода эквилибристика при помощи карандаша. Вторая половина XIX вѣка выразилась въ искусствѣ живописи необычайнымъ его подъемомъ, какого не было до того времени, да едва ли когда-нибудь и будетъ. Цѣлая плеяда великихъ художниковъ во всѣхъ родахъ искусства начертала свои никогда неизгладимыя имена. Значеніе этихъ художниковъ въ исторіи всемірнаго искусства будетъ громадно и оцѣнится спустя 50—100 лѣтъ, когда эта эпоха уйдетъ на нѣкоторое разстояніе. Здѣсь тезисы искусства проявились полностью. Это была вершина волны, самый высокій всплескъ

ея—гребень и, затѣмъ, неизбѣжное пониженіе, которое мы и переживаемъ теперь. Въ самомъ дѣлѣ, что же оставалось послѣ такихъ колоссовъ-художниковъ, какъ Бёклинь и Ронсъ—символистовъ; Месонье и Менцель—рисовальщиковъ; утонченныхъ художниковъ-мастеровъ, какъ Бастъень Лепажъ, Фортуни; глубокихъ жанристовъ, какъ Лейбл, Воатбе и т. д., и т. д., и т. д. Оставалось только: или закричать, да такъ, чтобы надулись жилы и лопнули, вывернуться такъ, чтобы всё удивились неестественности положенія—и все это продѣлали господа декаденты.

Странная тенденція проявилась у насъ въ послѣднее время среди художественныхъ критиковъ да и самихъ художниковъ: отождествлять новое направленіе живописи съ общественнымъ движеніемъ нашихъ дней. Проводилась параллель между желаніемъ страхнуть вѣковое монголо-византійское иго—съ одной стороны, и съ желаніемъ отдѣлаться отъ старыхъ традицій въ искусствѣ—съ другой. Но удачна ли параллель? Съ одной стороны, Россія, переживающая великій историческій моментъ освобожденія отъ старыхъ ржавыхъ цѣпей гражданскаго рабства, а, съ другой, погоня за красочными эффектами и картинки «настроенія», понятныя только автору произведенія—что же общаго между тѣмъ и другимъ? Неужели эти «спижоны» и манерничающія барышни XVIII вѣка и по-

Искусство
будущаго.

дураздѣтвѣ и совсѣмъ раздѣтвѣ дѣвицы, которыя украшаютъ холсты современныхъ нувелистовъ—неужели это отраженіе драмы современности? Наоборотъ, искусство модернистовъ, а также и декадентская падшая содомская литература какъ-будто нарочно выдуманъ «для отвода глазъ» отъ освободительной борббы: подъема духа въ нихъ ни на грошъ, а одинъ сплошной разгулъ содоміи на почвѣ психопатіи и невропатіи. Притомъ же, въ формахъ «последнее слово» живописи, у насъ, въ сущности, ничего, вѣдь, новаго нѣтъ: это сплошное повтореніе задовъ искусства Западной Европы; пересадитъ же на нашу родную почву этотъ искусственный цвѣтокъ, вѣдь, не Богъ вѣствъ еще какая заслуга... Слѣдовательно, освобожденія отъ чего-то тутъ нѣтъ и слѣда, и предугадывать будущность искусства въ этихъ аномальныхъ формахъ еще нѣтъ оснований. Но, во всякомъ случаѣ, живопись будущаго не будетъ продолженіемъ того рода искусства, которое принято у насъ называть «декадентскимъ», въ тѣсномъ значеніи этого слова (*). Этотъ элегантнѣйшій и, подчасъ, заманчивѣйшій цвѣтокъ съ подозрительнѣйшимъ трупнѣйшимъ запахомъ разложенія, смѣю думать, не несетъ въ себѣ

(*) Есть цѣнители, которые окрещиваютъ этой кличкой все, что не выходитъ изъ ряда банальной посредственности; я имѣю въ виду не этихъ цѣнителей.

плодотворныхъ сѣмянъ для родного искусства. Вѣроятно, онъ отцвѣтетъ, не успѣвши расцвѣсть.

Такъ какъ я раньше сказалъ, что формы искусства данной эпохи обуславливаются взаимодействиемъ того, что «требуется» и что «предлагаютъ» художники, то съ измѣненіемъ социальныхъ условий, если оно произойдетъ въ болѣе или менѣе отдаленномъ будущемъ, измѣнится соответственно и физономія живописи. Но, можно только сказать навѣрно, что оно не будетъ похоже на «декадентщину», а предложитъ формы болѣе здоровья; какія онѣ будутъ—предугадать трудно. Вѣроятно, благодаря той социальной бурѣ, надвигающейся изъ нѣдръ XX вѣка, эхо раскатовъ грома которой мы слышимъ уже надъ нашими головами, искусство въ Европѣ на время замолкнетъ, и, быть-можетъ, содомское искусство послѣдняго времени есть уже симптомъ временной смерти его... начало ея: предсмертвѣнія судороги. Но, настанетъ день, и снова воспрянетъ оно, какъ Фениксъ изъ пепла. Не умретъ искусство потому, что оно есть проявленіе самосознанія челоуѣка. Если челоуѣкъ снова опустится до состоянія только пьющаго и ѣдящаго животнаго, ну, тогда, дѣйствительно, и конецъ ему... А пока что, будемъ руководиться великими художниками XIX вѣка, слѣдуя вѣчнымъ основамъ искусства! Что же касается социального положенія

живописи въ будущемъ, то этотъ вопросъ можно рѣшить заранѣе. Мы и теперь уже видимъ симптомы того, какъ постепенно произведенія живописи переходятъ въ общественное достоянiе: почти каждый многолюдный городъ Европы имѣетъ галлерей; частныя коллекци одна за другой вливаются въ эти же общественныя хранилища картинъ; города и правительства ассигнують суммы для покупки картинъ и т. д. Украшаютъ громадными картинами-панно общественныя зданiя: стѣны залъ, театровъ, ратушъ и т. д. Наконецъ, безчисленное множество огромныхъ ежегодныхъ выставокъ, изъ которыхъ, какъ парижскiй салонъ, напимѣръ, одно время было буквально весеннимъ гражданскимъ праздникомъ. Всѣ эти факты говорятъ за то, что искусство уже вступило на путь, который будетъ продолжатъ и дальше: оно становится достоянiемъ общества. Дальнѣйшая перспектива развитiя искусства въ этомъ направленiи опредѣляется ясно. Мы видимъ, какъ общественныя сады украшаются статуями. Почему бы не ставить въ нихъ картинъ-панно въ особо устроенныхъ и приспособленныхъ кiотахъ со стеклами, защищающими отъ непогоды и солнца, гдѣ бы время отъ-времени можно было мѣнять картинъ, а старыя помѣщать въ общественныя учрежденiя: школы, мастерскiя, народныя аудиторiи и т. д. Это было бы ужъ и не такъ

дорого для городовъ. Что, на примѣръ, можетъ быть прекраснѣе и благороднѣе украшенія, въ видѣ символическихъ панно въ мѣстахъ повседневной общественной дѣятельности: почтамтахъ, вокзалахъ, мастерскихъ—связующихъ эту «съ виду суету» съ мировымъ потокомъ движенія. Искусство можетъ быть могучимъ рычагомъ въ умственномъ и нравственномъ развитіи народа, благодаря своей непосредственности впечатлѣнія какъ «пластическаго образа», котораго можно всегда видѣть, не усиливаясь и не тратя для этого предназначеннаго времени, какого требуетъ, на примѣръ, прочтеніе книги.

Въ наукѣ критерій ясенъ: этотъ опытъ и обобщеніе—въ нихъ несомнѣнная достовѣрность. Искусство же не имѣетъ подобныхъ данныхъ несомнѣнности. Возможенъ рациональный методъ въ искусствѣ, т.-е. установленіе его тезисовъ, разборъ же по отношенію къ нимъ художественнаго произведенія—крайне затруднителенъ, т. к. стоитъ въ прямой зависимости отъ массы условій. Изъ нихъ—наибольшее по значенію «чутве», или повышенная способность къ воспріятію художественныхъ впечатлѣній. Въ зависимости отъ этого получается и справедливость оцѣнки: не обладаетъ критикъ чутвомъ—выходитъ кривотолкъ. Въ научныхъ опытахъ аналогичную роль играютъ микрометрическіе вѣсы; если вѣсы не чувствительны, съ дефектомъ подтвердитъ опы-

Художественная критика.

томъ какое-нибудь заключеніе невозможно. Притомъ же, каждый человѣкъ обладаетъ своимъ вкусомъ, склонностями, убѣжденіями и т. д., по отношенію къ которымъ и судитъ произведенія искусства. Благодаря этому субъективизму критиковъ, весьма слабыя вещи попадаютъ въ рядъ гениальныхъ, несомнѣнныя же произведенія проходятъ незамѣтными или же предаются поруганію. Поэтому, абсолютно объективной оцѣнки произведенія получить почти невозможно. Кромѣ того, часто одно и то же произведеніе на одного и того же человѣка производитъ разное впечатлѣніе въ разное время: иногда произведеніе нравится, въ другое время—нѣтъ. Тому же, конечно, подвержены и художественныя критики. Какъ часто на выставкѣ или въ галлерей получашь такое впечатлѣніе, а пройдетъ годъ, два—вещь дѣлается какъ бы совсѣмъ не та. Значитъ, впечатлѣніе и представленіе по поводу художественнаго произведенія зависятъ отъ случайныхъ воздѣйствій. Затѣмъ, въ критикѣ самогипнозъ играетъ едва ли не болѣшую роль, чѣмъ въ дѣятельности художника. Можно очень много написать о слабой вещи, когда критикъ, смотря на холстъ или статую, разбираетъ собственное свое представленіе по поводу даннаго произведенія. Что, напримѣръ, такое пресловутый Лаокоонъ Лессинга, какъ не многорѣчивый трактатъ зѣло ученаго мужа о

вещи, представляющей, въ сущности, уже упадокъ классической скульптуры. Гримазу лицъ онъ принялъ за глубочайшее выраженіе страданія, смягченное эстетическимъ чувствомъ ваятеля, не замѣтивъ главнаго: грубую симметричность фигуръ, невѣрность пропорцій взрослому мужчине и отрока, вялость движеній, не соответствующую моменту внезапнаго нападенія чудищъ-змѣй. Вообще, на эту группу Лессингъ столбко навѣшалъ своего, что отъ статуи, какъ объекта, почти не осталось и слѣда. Это мнѣ напоминаетъ влюбленнаго юношу, который, «въ ослѣпленіи чувствъ своихъ», видитъ въ возлюбленной столбко добродѣтелей и прелестей, что подвѣстать хоть и богинѣ...

Кромѣ того, непреодолимую трудность для художественнаго критика представляетъ ступшеванность границъ истинныхъ произведеній искусства и произведеній, такъ-сказать, поддѣльныхъ, т.-е. такихъ, которыя дѣйствуютъ неотразимо, какъ вещи впечатлѣнія образа и вещей описательныхъ, постигаемыхъ разсудочной только стороной, по поводу которыхъ, тѣмъ не менѣе, можно много написать. Тутъ слитость обнаруживается въ томъ, что художественный внутренній образъ всегда имѣетъ содержаніе, которое можно изложить, т.-е. имѣетъ разсказъ. Не менѣе обладаетъ свойствомъ разсказа и посредственное художественное произведеніе описательнаго ха-

рактера, не освѣщенное гениемъ художника. Жанры Фодотова, несомѣнно,—высокоталантливѣя вещи, и вещи какого-нибудь слабого современнаго ему жанриста одинаково могутъ дать матеріалъ для изложенія «разказа» по поводу тѣхъ и другихъ.

Ясность разказа, опредѣленность основной мысли всегда присущи произведеніямъ сильнаго человѣческаго духа. Ранѣе мною было сказано, что настроеніе и поэзію въ картинахъ я считаю какъ «затаенную глубоко мысль», вложенную въ пластическій образъ и улавливаемую внутреннимъ чувствомъ, которую сознание всегда можетъ опредѣлить и выразить словами, объяснивъ, такимъ образомъ, причину поэзіи, настроенія и чувства въ произведеніи. Разница только въ томъ: въ гениальныхъ образахъ-картинахъ и мысль огромна, въ символахъ—она міровая. Только силъ напряженія духовной стороны человѣка подвластны сильныя образы, и задача художественнаго критика—указать тѣ именно произведенія, которыя являются несомѣнными выразителями человѣческаго духа, вложеннаго, какъ самоопредѣляющія представленія, въ художественныя образы-картины. Указывать на достоинства техники, т.-е. входитъ въ область художественной кухни, не рискуя впасть въ ошибки, можетъ только художникъ. Какъ часто, читая художественную критику, наталкиваешь на цѣлый лексиконъ художе-

ственных терминовъ, совершенно не вяжущихся съ дѣломъ. Что, напр., можно сказать относительно такихъ перловъ краснорѣчія: «Художникъ N замѣтно дѣлаетъ успѣхи въ воздушной перспективѣ, благодаря усвоенной имъ въ послѣднее время ширинѣ кисти въ выпискѣ деталей». Или: «Этотъ художникъ переѣхалъ палитру и перешелъ на теплые тона». Даже такой художественный критикъ, какъ Муттеръ, позволяетъ себѣ такія пустозвонныя реплики: «У Мона онъ заимствовалъ мягкость и гибкость лѣпки». Или: «Они (импрессионисты)... и постигали въ симфоніяхъ смѣняющихся часовъ новыя звуки и мягкія прозрачныя тѣни, вибрацію атомовъ свѣта, разбивающихъ линіи, и то дрожаніе атмосферы, которое и образуетъ дыханіе пейзажа»... Подлинно, что «достойно кисти Давидовскаго»!.. Мнѣ очень ужъ нравится: «разбивающихъ линіи» (какія?). Или его же: «Бить-можетъ, лишь съ помощію гипноза, на который вниманіе живописцевъ было обращено опытами Шарко, Лепажу удалось вызвать на лицѣ своей натурщицы выраженіе религиозной восторженности и забвенія всего земного, которое свѣтится въ неопредѣленномъ взорѣ водянистоглубокихъ глазъ». Это говорится по поводу выраженія лица Жаннѣ д'Аркъ въ картинѣ Баственѣ Лепаже. Неужели же Муттеръ никогда не зналъ, что глубочайшія выраженія лица въ картинахъ никогда не пишутся худож-

никами съ натурѣ, и, тѣмъ болѣе, съ искусственно вызванными выраженіи натурщиковъ; художникъ всецѣло здѣсь работаетъ по представленію и добивается вызвать впечатлѣніе этого представленія въ изображаемомъ на холстѣ лицѣ.

Да и что же, въ концѣ-концовъ, можетъ сказать художественный критикъ про техническія достоинства картинѣ? Такая-то вещь великолѣпно написана, колоритна, имѣетъ замѣчательный рисунокъ и т. д. Но, вѣдь, это стереотипныя фразы, которыя буквально подходятъ ко всѣмъ случаямъ, когда хотять опредѣлить достоинство техники въ положительную сторону. Это выйдетъ въ родѣ описанія картинъ, какія обыкновенно бываютъ въ каталогахъ картинныхъ галлерей. Такого рода трафаретное отношеніе къ картинамъ, конечно, нельзя назвать критикой, такъ какъ нельзя доказать: почему вещь колоритна, почему нарисована и т. д.; вся суть дѣла въ степени впечатлительности къ художественнымъ произведеніямъ. Можно въ пухъ и прахъ разбить вещь, глубоко прочувствованную и выраженную художникомъ, если цѣнитель ея не обладаетъ чувствомъ и, наоборотъ, вещь слабо выраженная, можетъ быть возведена въ перлъ творенія, если критикъ навяжетъ картинѣ собственное свое представленіе. Притомъ же, какъ я сказалъ, внутренний образъ (выраженное представленіе) можетъ

иногда стоять совершенно независимо отъ внѣшней художественности вещи или техническихъ ея достоинствъ; тогда только произведение является неполнымъ, несовершеннымъ, но, тѣмъ не менѣе, сильнымъ *). Мастерская вещь можетъ быть безсодержательной и сравнительно слабая по технике—глубоко содержательной. Такъ что главная роль художественнаго критика (сюда причисляю и рецензентовъ) сводится къ опредѣленію значенія даннаго произведенія по отношенію къ его внутренней сущности. Какое положеніе занимаетъ авторъ картины по отношенію къ другимъ, т.-е. опредѣлить его оригинальность или преемственность; производитъ ли впечатлѣніе внутреннимъ содержаниемъ и, вообще, «дѣлаетъ ли впечатлѣніе» и почему не производитъ желаемого впечатлѣнія. Эта роль критика огромна и безъ обязанности разбирать технические достоинства вещи, въ родѣ ширинѣ кисти и вѣлики детали. Притомъ же художественная кухня скучна и неинтересна постороннему, не занятому дѣломъ живописи: пусть она останется въ мастерскихъ художниковъ. Какъ инстинктъ «художественное чутье», необходимый при всякой оцѣнкѣ произведеній живописи, въ особенности нуженъ критикамъ, какъ той части публики, которая беретъ на

*) Обращаюсь къ рубрикамъ „Соотношеніе тезисовъ“ и „Описательное искусство“.

себя роль публичныхъ цѣнителей. Художественную воспримчивость всегда можно развить. Сами художники проходятъ всѣ ступени совершенствованія въ пониманіи: вначалѣ нравятся слабѣя вещи, а съ совершенствованіемъ въ искусствѣ повѣшается и уровень пониманія. Всѣ, заглянувши въ себя, я думаю, вполнѣ согласятся съ этимъ заключеніемъ. Очень много художниковъ—добрая половина ихъ—которые долго не могутъ, а то и совсѣмъ—разобраться въ достоинствахъ мастерства: что хуже и что лучше. О постороннихъ же искусствѣ—ничего и говорить, но имъ это и прощительно; человѣку же своего дѣла—я думаю, нѣтъ. Стоитъ только послушать хоть разъ споры объ искусствѣ среди художниковъ, чтобы убѣдиться: какъ разное понимается искусство и какъ не понимается. Когда же коснется вопросъ высшихъ достоинствъ: техники, колорита и проч., тогда выходитъ, что у каждаго художника свой взглядъ. Но это, конечно, не доказываетъ, что не существуетъ тезисовъ живописи, а доказываетъ только, что они различно постигаются. Какъ инстинктивная, прирожденная склонность къ пониманію «образовъ», несомнѣнно, можетъ быть развита въ человѣкѣ постепеннымъ воздействием извнѣ. Къ его услугамъ: выставки, галереи, музеи, исторія искусства, критика, и если во всемъ этомъ онъ разберется сознательно, то ему откроется

вся безконечная область изобразительнаго искусства такъ же свободно, какъ для птицы свободный воздухъ.

Въ заключеніе долженъ сказать: оспаривать существованіе тезисовъ живописи никто не станетъ, такъ какъ безъ нихъ не существовало бы и искусства: они есть не что другое, какъ неизбѣжность его бытія. Можно оспаривать только пути для опредѣленія ихъ и сущность самихъ тезисовъ, но не ихъ существованіе: безъ тезисовъ—искусства нѣтъ.
