

Лев Толстой

Что такое искусство?

Философия в кармане

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2025

Предисловие к английскому изданию «Что такое искусство?»

Книга эта моя «Что такое искусство?» выходит теперь в первый раз в ее настоящем виде. Она вышла в России в нескольких изданиях, но во всех в таком изуродованном цензурой виде, что я прошу всех тех, кого интересуют мои взгляды на искусство, судить о них только по книге в ее настоящем виде. Напечатание же книги в изуродованном виде с моим именем произошло по следующим причинам. Сообразно уже давно принятому мною решению не подчинять свои писания цензуре, которую я считаю безнравственным и неразумным учреждением, а печатать их только в таком виде, в котором они написаны, я намеревался печатать книгу эту только за границей, но мой хороший знакомый, профессор Грот, редактор московского психологического журнала, узнав о содержании моей работы, просил меня напечатать книгу в его журнале. Грот обещал мне провести статью через цензуру в ее целостности, если я только соглашусь на самые незначительные изменения, смягчающие некоторые выражения. Я имел слабость согласиться, и кончилось тем, что вышла книга, подписанная мною, из которой не только исключены некоторые существенные мысли, но и внесены чужие и даже совершенно противные моим убеждениям мысли.

Произошло это таким образом. Сначала Грот смягчал мои выражения, иногда ослабляя их, напр. заменял слова «всегда» – словами «иногда»; слова «все» словами «некоторые»; слово «церковное» – словом «католическое»; слово «Богородица» – словом «Мадонна»; слово «патриотизм» – словом «лжепатриотизм»; слово «дворцы» – словом «палаты» и т. п., и я не находил нужным протестовать. Когда же книга была уже вся отпечатана, потребовано было цензурой заменить, вымарать целые предложения, и вместо того, что я говорил о вреде земельной собственности, поставить вред безземельного пролетариата. Я согласился и на это и еще на некоторые изменения. Думалось, что не стоит того расстроить все дело из-за одного выражения. Когда же

допущено было одно изменение, не стоило протестовать и из-за другого, из-за третьего. Так понемногу вкрались в книгу выражения, изменявшие смысл и приписывающие мне то, чего я не мог желать сказать. Так что, когда книжка кончилась печатанием, уже некоторая доля ее цельности и искренности была вынута из нее. Но можно было утешаться тем, что книга и в этом виде, если она содержит что-нибудь хорошее, принесет свою пользу русским читателям, для которых в противном случае она была бы недоступна. Но дело было не так. *Nous comptions sans notre hôte* [1].

После установленного по закону четырехдневного срока книга была арестована и по предписанию из Петербурга сдана в духовную цензуру. Тогда Грот отказался от всякого участия в этом деле, и духовная цензура хозяйничала в книге уже как ей было угодно. Духовная же цензура есть одно из самых невежественных, продажных, глупых и деспотических учреждений в России. Книги, несогласные в чем-нибудь с религией, признанной за государственную в России, попадающие туда, почти всегда воспрещаются вовсе и сжигаются, как это было со всеми моими религиозными сочинениями, печатанными в России. Вероятно, книгу эту постигла бы та же участь, если бы редакторы журнала не употребили всех средств для спасения книги. Результатом этих хлопот было то, что духовный цензор, священник, вероятно интересующийся искусством столько же, сколько я богослужением, и столько же в нем понимающий, но получающий хорошее жалованье за то, чтобы уничтожать все то, что может не понравиться его начальству, — вычеркнул из книги все то, что ему показалось опасным для его положения, и заменил, где нашел это нужным, мои мысли своими, так, напр., там, где я говорю о Христе, шедшем на крест за исповедуемую Им истину, цензор вычеркнул это и поставил «за род человеческий», то есть приписал мне, таким образом, утверждение догмата искупления, который я считаю одним из самых неверных и вредных церковных догматов. Исправив все таким образом, духовный цензор разрешил печатать книгу.

Протестовать в России нельзя: ни одна газета не напечатает; отнять у журнала свою статью и тем ввести редактора в неловкое положение перед публикой тоже нельзя было.

Дело так и осталось. Появилась книга, подписанная моим именем, содержащая мысли, выдаваемые за мои, но не принадлежащие мне.

Я отдал свою статью в русский журнал для того, чтобы, как меня убеждали, мысли мои, которые могут быть полезными, были усвоены русскими читателями, — и кончилось тем, что я подписал свое имя под сочинением, из которого можно заключить то, что я считаю только лжепатриотизм дурным, а патриотизм вообще считаю очень хорошим чувством, что я отрицаю только нелепости католической церкви и не верю только в Мадонну, а верю в православие и Богородицу, что считаю все Писания евреев, соединенные в Библии, Священными книгами и главное значение Христа вижу в Его искуплении Своей смертью рода человеческого. И главное, утверждаю вещи, противные общепринятому мнению, без всякого основания, так как причины, по которым я утверждаю, пропущены, а ни на чем не основанные утверждения оставлены.

Я так подробно рассказал всю эту историю, потому что она поразительно иллюстрирует ту несомненную истину, что всякий компромисс с учреждением, не согласным с вашей совестью, – компромисс, который делается обыкновенно ввиду общей пользы, неизбежно затягивает вас вместо пользы, не только в признание законности отвергаемого вами учреждения, но и в участие в том вреде, который производит это учреждение.

Я рад, что хотя этим заявлением могу исправить ту ошибку, в которую я был вовлечен своим компромиссом.

17 марта 1898.

«Свободное слово», № 1, 1898

I

Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов.

Подробно и тотчас же, как это совершилось, описывается, как такая-то актриса или актер в такой-то драме, комедии или опере играл или играла такую или иную роль, и какие выказали достоинства, и в чем содержание новой драмы, комедии или оперы, и их недостатки и достоинства. С такою же подробностью и заботливостью описывается, как спел или сыграл на фортепиано или скрипке такой-то артист такую-то пьесу и в чем достоинства и недостатки этой пьесы и его игры. В каждом большом городе всегда есть если не несколько, то уже наверное одна выставка новых картин, достоинства и недостатки которых с величайшим глубокомыслием разбираются критиками и знатоками. Каждый день почти выходят новые романы, стихи, отдельно и в журналах, и газеты считают своим долгом в подробности давать отчеты своим читателям об этих произведениях искусства.

На поддержание искусства в России, где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры. Во Франции на искусства назначается восемь миллионов, то же в Германии и Англии. В каждом большом городе строятся огромные здания для музеев, академий, консерваторий, драматических школ, для представлений и концертов. Сотни тысяч рабочих – плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики – целые жизни проводят в тяжелом труде для удовлетворения требований искусства, так что едва ли есть какая-нибудь другая деятельность

человеческая, кроме военной, которая поглощала бы столько сил, сколько эта.

Но мало того, что такие огромные труды тратятся на эту деятельность, – на нее, так же как на войну, тратятся прямо жизни человеческие: сотни тысяч людей с молодых лет посвящают все свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертеть ногами (танцоры); другие (музыканты) на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать все, что они увидят; четвертые на то, чтобы уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому слову подыскать рифму. И такие люди, часто очень добрые, умные, способные на всякий полезный труд, дичают в этих исключительных, одуряющих занятиях и становятся тупыми ко всем серьезным явлениям жизни, односторонними и вполне довольными собой специалистами, умеющими только вертеть ногами, языком или пальцами.

Но мало и этого. Вспоминаю, как я был раз на репетиции одной из самых обыкновенных новейших опер, которые ставятся на всех театрах Европы и Америки.

Я пришел, когда уже начался первый акт. Чтобы войти в зрительную залу, я должен был пройти через кулисы. Меня провели по темным ходам и проходам подземелья огромного здания, мимо громадных машин для перемены декораций и освещения, где я видел во мраке и пыли что-то работающих людей. Один из этих рабочих с серым, худым лицом, в грязной блузе, с грязными рабочими, с оттопыренными пальцами, руками, очевидно усталый и недовольный, прошел мимо меня, сердито упрекая в чем-то другого. Поднявшись вверх по темной лестнице, я вышел на подмости за кулисы. Между сваленными декорациями, занавесами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенных и наряженных мужчин в костюмах с обтянутыми ляжками и икрами и женщин, как всегда, с оголенными насколько возможно телами. Все это были певцы, хористы, хористки и балетные танцовщицы, дожидавшиеся своей очереди. Руководитель мой провел меня через сцену и мост из досок через оркестр, в котором сидело человек сто всякого рода музыкантов, в темный партер. На возвышении между двумя лампами с рефлекторами сидел на кресле, с палочкой, пред пюпитром, начальник по музыкальной части, управляющий оркестром и певцами и вообще постановкой всей оперы.

Когда я пришел, представление уже началось, и на сцене изображалось шествие индейцев, привезших невесту. Кроме наряженных мужчин и женщин, на сцене бегали и суетились еще два человека в пиджаках: один – распорядитель по драматической части и другой, с необыкновенною легкостью ступавший мягкими башмаками и перебегавший с места на место, – учитель танцев, получавший жалованья в месяц больше, чем десять рабочих в год.

Три начальника эти слаживали пение, оркестр и шествие. Шествие, как всегда, совершалось парами с фольговыми алебардами на плечах. Все выходили из одного места и шли кругом и опять кругом и потом останавливались. Шествие долго не ладилось: то индейцы с алебардами выходили слишком поздно, то слишком рано, то выходили вовремя, но

слишком скучивались уходя, то и не скучивались, но не так располагались по бокам сцены, и всякий раз все останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествие речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрыв рот, пел: «Я невесту сопровожда-а-аю». Пропоеет и махнет рукой – разумеется, обнаженной – из-под мантии. И шествие начинается, но тут валторна в аккорде речитатива делает не то, и дирижер, вздрогнув, как от совершившегося несчастья, стучит палочкой по пюпитру. Все останавливается, и дирижер, поворотившись к оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, как бранятся извозчики, за то, что он взял не ту ноту. И опять все начинается сначала. Индейцы с алебардами опять выходят, мягко шагая в своих странных обувях, опять певец поет: «Я невесту провожа-а-аю». Но тут пары стали близко. Опять стук палочкой, брань, и опять сначала. Опять: «Я невесту провожа-а-аю», опять тот же жест обнаженной руки из-под мантии, и пары, опять мягко ступая, с алебардами на плечах, некоторые с серьезными и грустными лицами, некоторые переговариваясь и улыбаясь, расстанавливаются кругом и начинают петь. Все, казалось бы, хорошо, но опять стучит палочка, и дирижер страдающим и озлобленным голосом начинает ругать хористов и хористок: оказывается, что при пении хористы не поднимают изредка рук в знак одушевления. «Что, вы умерли, что ли? Коровы! Что, вы мертвые, что не шевелитесь?» Опять сначала, опять «невесту сопровожда-а-аю», и опять хористки поют с грустными лицами и поднимают то одна, то другая руки. Но две хористки переговариваются – опять усиленный стук палочки. «Что, вы сюда разговаривать пришли? Можете дома сплетничать. Вы, там, в красных штанах, стать ближе. Смотреть на меня. Сначала». Опять: «Я невесту сопровожда-а-аю». И так продолжается час, два, три. Вся такая репетиция продолжается шесть часов сряду. Стуки палочки, повторения, размещения, поправки певцов, оркестра, шествий, танцев и все приправленное злобною бранью. Слова: «ослы, дураки, идиоты, свиньи», обращенные к музыкантам и певцам, я слышал в продолжение одного часа раз сорок. И несчастный, физически и нравственно изуродованный человек, флейтист, валторна, певец, к которому обращены ругательства, молчит и исполняет приказанное: повторяет двадцать раз «Я невесту сопровожда-а-аю» и двадцать раз поет одну и ту же фразу и опять шагает в своих желтых башмаках с алебардой через плечо. Дирижер знает, что эти люди так изуродованы, что ни на что более не годны, как на то, чтобы трубить и ходить с алебардой в желтых башмаках, а вместе с тем приучены к сладкой, роскошной жизни и всё перенесут, только бы не лишиться этой сладкой жизни, – и потому он спокойно отдается своей грубости, тем более что он видел это в Париже и Вене и знает, что лучшие дирижеры так делают, что это музыкальное предание великих артистов, которые так увлечены великим делом своего искусства, что им некогда разбирать чувств артистов.

Трудно видеть более отвратительное зрелище. Я видел, как на работе выгрузки товаров один рабочий ругает другого за то, что тот не поддержал навалившейся на него тяжести, или при уборке сена староста выругает работника за то, что тот неверно вывершивает стог, и рабочий покорно молчит. И как ни неприятно видеть это, неприятность смягчается сознанием того, что тут дело делается нужное и важное, что ошибка, за которую ругает начальник работника, может испортить

нужное дело.

Что же здесь делается и для чего и для кого? Очень может быть, что он, дирижер, тоже измучен, как тот рабочий; даже видно, что он точно измучен, но кто же велит ему мучиться? Да и из-за какого дела он мучается? Опера, которую они репетировали, была одна из самых обыкновенных опер для тех, кто к ним привык, но одна из величайших нелепостей, которые только можно себе представить: индейский царь хочет жениться, ему приводят невесту, он переряжается в певца, невеста влюбляется в мнимого певца и в отчаянии, а потом узнает, что певец сам царь, и все очень довольны.

Что никогда таких индейцев не было и не могло быть и что то, что они изображали, не только не похоже на индейцев, но и ни на что на свете, кроме как на другие оперы, в этом не может быть никакого сомнения; что так речитативом не говорят и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми алебардами, в туфлях, парами, нигде, кроме как в театре, не ходят, что никогда так не сердятся, так не умиляются, так не смеются, так не плачут и что никого в мире все эти представления тронуть не могут, в этом не может быть никакого сомнения.

Невольно приходит в голову вопрос: для кого это делается? Кому это может нравиться? Если и есть в этой опере изредка хорошенькие мотивы, которые было бы приятно послушать, то их можно бы было спеть просто без этих глупых костюмов и шествий, и речитативов, и махания руками. Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям.

И вся эта гадкая глупость изготавливается не только не с доброй веселостью, не с простотой, а с злобой, с зверской жестокостью.

Говорят, что это делается для искусства, а что искусство есть очень важное дело. Но правда ли, что это искусство и что искусство есть такое важное дело, что ему могут быть принесены такие жертвы? Вопрос этот особенно важен, потому что искусство, ради которого приносятся в жертву труды миллионов людей и самые жизни человеческие и, главное, любовь между людьми, это самое искусство становится в сознании людей все более и более чем-то неясным и неопределенным.

Критика, в которой любители искусства прежде находили опору для своих суждений об искусстве, в последнее время стала так разноречива, что если исключить из области искусства все то, за чем сами критики различных школ не признают права принадлежности к искусству, то в искусстве почти ничего не останется.

Как богословы разных толков, так художники разных толков исключают и

уничтожают сами себя. Послушайте художников теперешних школ, и вы увидите во всех отраслях одних художников, отрицающих других: в поэзии – старых романтиков, отрицающих парнасцев и декадентов; парнасцев, отрицающих романтиков и декадентов; декадентов, отрицающих всех предшественников и символистов; символистов, отрицающих всех предшественников и магов, и магов, отрицающих всех своих предшественников; в романе – натуралистов, психологов, натуралистов, отрицающих друг друга. То же и в драме, живописи и музыке. Так что искусство, поглощающее огромные труды народа и жизнью человеческих и нарушающее любовь между ними, не только не есть нечто ясно и твердо определенное, но понимается так разноречиво своими любителями, что трудно сказать, что вообще разумеется под искусством и в особенности хорошим, полезным искусством, таким, во имя которого могут быть принесены те жертвы, которые ему приносятся.

II

Для всякого балета, цирка, оперы, оперетки, выставки, картины, концерта, печатания книги нужна напряженная работа тысяч и тысяч людей, подневольно работающих часто губительную и унижительную работу.

Ведь хорошо было бы, если бы художники все свое дело делали сами, а то им всем нужна помощь рабочих не только для производства искусства, но и для их большею частью роскошного существования, и так или иначе они получают ее или в виде платы от богатых людей, или в виде субсидий от правительства, которые даются им, как, например, у нас, миллионами на театры, консерватории, академии. Деньги же эти собираются с народа, у которого продают для этого корову и который никогда не пользуется теми эстетическими наслаждениями, которые дает искусство.

Ведь хорошо было греческому или римскому художнику, даже нашему художнику первой половины нашего столетия, когда были рабы и считалось, что так надо, с спокойным духом заставлять людей служить себе и своему удовольствию; но в наше время, когда во всех людях есть хотя бы смутное сознание о равноправности всех людей, нельзя заставлять людей подневольно трудиться для искусства, не решив прежде вопроса, правда ли, что искусство есть такое хорошее и важное дело, что оно выкупает это насилие?

А что ужасно подумать, что очень ведь может случиться, что искусству приносятся страшные жертвы трудами, жизнями людскими, нравственностью, а искусство это не только не полезное, но вредное дело.

И потому для общества, среди которого возникают и поддерживаются произведения искусства, нужно знать, все ли то действительно

искусство, что выдается за таковое, и все ли то хорошо, что есть искусство, как это считается в нашем обществе, а если и хорошо, то важно ли оно и стоит ли тех жертв, которые требуются ради него. И еще более необходимо знать это всякому добросовестному художнику, чтобы быть уверенным в том, что все то, что он делает, имеет смысл, а не есть увлечение того маленького кружка людей, среди которого он живет, возбуждая в себе ложную уверенность в том, что он делает хорошее дело и что то, что он берет от других людей в виде поддержания своей большею частью очень роскошной жизни, вознаградится теми произведениями, над которыми он работает. И потому ответы на эти вопросы особенно важны в наше время.

Что же такое это искусство, которое считается столь важным и необходимым для человечества, что для него можно приносить те жертвы не только трудов и жизней человеческих, но и добра, которые ему приносятся?

Что такое искусство? Как что такое искусство? Искусство – это архитектура, ваяние, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, ответит обыкновенно средний человек, любитель искусства или даже сам художник, предполагая, что дело, о котором он говорит, совершенно ясно и одинаково понимается всеми людьми. Но в архитектуре, спросите вы, бывают постройки простые, которые не составляют предмета искусства, и, кроме того, постройки, имеющие претензии на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачные, уродливые и которые поэтому не могут быть признаны предметами искусства. В чем же признак предмета искусства?

Точно то же и в ваянии, и в музыке, и в поэзии. Искусство во всех видах граничит, с одной стороны, с практически полезным, с другой – с неудачными попытками искусства. Как отделить искусство от того и другого? Средний образованный человек нашего круга и даже художник, не занимавшийся специально эстетикой, не затруднится и этим вопросом. Ему кажется, что все это разрешено давно и всем хорошо известно.

«Искусство есть такая деятельность, которая проявляет красоту», – ответит такой средний человек.

«Но если в этом состоит искусство, то балет, оперетка есть ли тоже искусство?» – спросите вы.

«Да, – хотя и с некоторым сомнением ответит средний человек. – Хороший балет и грациозная оперетка тоже искусство в той мере, в которой они проявляют красоту».

Но не спрашивая даже далее среднего человека о том, чем отличается хороший балет и грациозная оперетка от неграциозной, – вопросы, на которые ему было бы очень трудно ответить, – если вы спросите того же среднего человека, можно ли признать искусством деятельность костюмера и парикмахера, украшающего фигуры и лица женщин в балете и оперетке, и портного Ворта, парфюмера и повара, он в большей части случаев отвергнет принадлежность деятельности портного, парикмахера, костюмера и повара к области искусства. Но в этом средний человек

ошибется именно потому, что он средний человек, а не специалист и не занимался вопросами эстетики. Если бы он занимался ими, то он увидел бы у знаменитого Ренана в книге его «Marc Aurele» рассуждение о том, что портняжное искусство есть искусство и что очень ограничены и тупы те люди, которые в наряде женщины не видят дела высшего искусства. «C'est le grand art» [2], говорит он. Кроме того, средний человек узнал бы, что во многих эстетиках, как, например, в эстетике ученого профессора Кралика «Weltschonheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik» [3] и у Гюйо в «Les problemes de l'esthetique» [4] искусством признается искусство костюмерное, вкусовое и осязательное.

«Es folgt nun ein Funfblatt von Kunsten, die der subjectiven Sinnlichkeit entkeimen» [5], говорит Кралик (стр. 175). «Sie sind die asthetische Behandlung der funf Sinne» [6].

Эти пять искусств следующие: Die Kunst des Geschmacksinns – искусство чувства вкуса (стр. 175).

Die Kunst des Geruchsинns – искусство чувства обоняния (стр. 177).

Die Kunst des Tastsинns – искусство чувства осязания (стр. 180).

Die Kunst des Gehorsинns – искусство чувства слуха (стр. 182).

Die Kunst des Gesichtsinns – искусство чувства зрения (стр. 184).

О первом, о Kunst des Geschmacksинns, говорится следующее: «Man halt zwar gewohnlich nur zwei oder hochstens drei Sinne fur würdig, den Stoff kunstlerischer Behandlung abzugeben, aber ich glaube nur mit bedingtem Recht. Ich will kein allzu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch manch andere Kunste, wie zum Beispiel die Kochkunst, kennt» [7].

И далее: «Und es ist doch gewiss eine asthetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem tierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksинns (die weiter ist als die sogenannte Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudruckenden Idee» [8].

Автор признает, как и Ренан, eine Kostunikunst [9] (стр. 200) и др.

Таково же мнение и очень высоко ценимого некоторыми писателями нашего времени французского писателя Гюйо. В своей книге «Les problemes de l'esthetique» он серьезно говорит о том, что ощущения осязания, вкуса и обоняния дают или могут давать впечатления эстетические: «Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion, que l'oeil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthetique considerable: celle du doux, du soyeux, du poli. Ce qui carasterise la beaute du velours, c'est la douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idee que nous nous faisons de la beaute d'une femme, la veloute de sa peau entre comme

element essentiel.

Chacun de nous probablement avec un peu d'attention se rappellera des jouissances du gout, qui ont ete de veritables jouissances esthetiques» [10].

И он рассказывает, как выпитый им в горах стакан молока дал ему эстетическое наслаждение.

Так что понятие искусства как проявление красоты совсем не так просто, как оно кажется, особенно теперь, когда в это понятие красоты включают, как это делают новейшие эстетики, и наши ощущения осязания, вкуса и обоняния.

Но средний человек или не знает, или не хочет знать этого и твердо убежден в том, что все вопросы искусства очень просто и ясно разрешаются признанием красоты содержанием искусства. Для среднего человека кажется ясным и понятным то, что искусство есть проявление красоты; и красотой объясняются для него все вопросы искусства.

Но что же такое красота, которая составляет, по его мнению, содержание искусства? Как она определяется и что это такое?

Как это бывает во всяком деле, чем неяснее, запутаннее понятие, которое передается словом, тем с бóльшим апломбом и самоуверенностью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что не стоит и говорить о том, что собственно оно значит. Так поступают обыкновенно относительно вопросов суеверно-религиозных, и так поступают люди в наше время и по отношению к понятию красоты. Предполагается, что то, что разумеется под словом «красота», всем известно и понятно. А между тем это не только неизвестно, но после того, как об этом предмете в течение 150 лет – с 1750 г., времени основания эстетики Баумгартеном – написаны горы книг самыми учеными и глубокомысленными людьми, вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым и с каждым новым сочинением по эстетике решается новым способом. Одна из последних книг, которую я, между прочим, читал по эстетике, – это недурная книжечка Julius Mithalter, называющаяся «Ratsel des Schonen» (загадка прекрасного). И заглавие это совершенно верно выражает положение вопроса о том, что такое красота. Значение слова «красота» осталось загадкой после 150-летнего рассуждения тысяч ученых людей о значении этого слова. Немцы решают эту загадку по-своему, хотя и на сотни разных ладов; физиологи-эстетики, преимущественно англичане Спенсер-Грант-Алленской школы – тоже каждый по-своему; французы-эклетики и последователи Гюйо и Тэна – тоже каждый по-своему, и все эти люди знают все предшествовавшие решения и Баумгартена, и Канта, и Шеллинга, и Шиллера, и Фихте, и Винкельмана, и Лессинга, и Гегеля, и Шопенгауэра, и Гартмана, и Шасслера, и Кузена, и Левека и др.

Что же такое это странное понятие красоты, которое кажется таким понятным тем, которые не думают о том, что говорят, а в определении которого не могут сойтись в продолжение полутора века все самого разнообразного направления философы разных народов? Что такое

понятие красоты, на котором основано царствующее учение об искусстве?

Под словом «красота» по-русски мы понимаем только то, что нравится нашему зрению. Хотя в последнее время и начали говорить: «некрасивый поступок», «красивая музыка», но это не по-русски.

Русский человек из народа, не знающий иностранных языков, не поймет вас, если вы скажете ему, что человек, который отдал другому последнюю одежду или что-нибудь подобное, поступил «красиво», или, обманув другого, поступил «некрасиво», или что песня «красива». По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший; музыка может быть приятная и хорошая, и неприятная и нехорошая, но ни красивую, ни некрасивую музыка быть не может.

Красивым может быть человек, лошадь, дом, вид, движение, но про поступки, мысли, характер, музыку, если они нам очень нравятся, мы можем сказать, что они хороши и нехороши, если они нам не нравятся; «красиво» же можно сказать только о том, что нравится зрению. Так что слово и понятие «хороший» включает в себе понятие «красивого», но не наоборот: понятие «красивого» не покрывает понятия «хорошего». Если мы говорим «хороший» о предмете, который ценится по своему внешнему виду, то мы этим говорим и то, что предмет этот красивый; но если мы говорим «красивый», то это совсем не означает того, чтобы предмет этот был хорошим.

Таково значение, приписываемое русским языком – стало быть, русским народным смыслом – словам и понятиям: «хороший» и «красивый».

Во всех же европейских языках, в языках тех народов, среди которых распространено учение о красоте как сущности искусства, слова «beau», «schon», «beautiful», «bello», удержав значение красоты формы, стали означать и хорошеество – доброту, то есть стали заменять слово «хороший».

Так что в этих языках уже совершенно естественно употребляются выражения, как «belle ame», «schone Gedanken», «beautiful deed» [11], для определения же красоты формы языки эти не имеют соответствующего слова, и они должны употреблять соединение слов «beau par la forme» [12] и т. п.

Наблюдение над тем значением, которое имеет слово «красота», «красивый» в нашем языке, так же как и в языках народов, среди которых установилась эстетическая теория, показывает нам, что слову «красота» придано этими народами какое-то особенное значение, именно – значение хорошего.

Замечательно при этом то, что с тех пор, как мы, русские, ближе и ближе усваиваем европейские взгляды на искусство, и в нашем языке начинается совершаться та же эволюция, и, уже совершенно уверенно и никого не удивляя, говорят и пишут о красивой музыке и некрасивых поступках и даже мыслях, тогда как 40 лет тому назад, в моей молодости, выражения «красивая музыка» и «некрасивые поступки» были не только не употребительны, но непонятны. Очевидно, это новое,

придаваемое европейскою мыслью красоте значение начинает усваиваться и русским обществом.

В чем же состоит это значение? Что же такое красота, как ее понимают европейские народы?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, выпишу здесь хоть маленькую часть тех определений красоты, которые наиболее распространены в существующих эстетиках. Очень прошу читателя не поскушать и прочесть эти выписки или, что было бы еще лучше, прочесть хоть какую-нибудь ученую эстетику. Не говоря о пространных эстетиках немцев, для этой цели очень хороша немецкая книга Кралика, английская – Найта и французская – Левека. Прочесть же какую-нибудь ученую эстетику необходимо для того, чтобы самому составить себе понятие о разнообразии суждений и о той ужасающей неясности, которая царствует в этой области суждений, а не верить в этом важном вопросе на слово другому.

Вот что говорит, например, о характере всех эстетических исследований немецкий эстетик Шасслер в предисловии к своей знаменитой пространной и обстоятельной книге эстетики: «Едва ли в какой-либо области философских наук, – говорит он, – можно встретить такие грубые до противоположности способы исследования и способы изложения, как в области эстетики. С одной стороны, изящная фразистость без всякого содержания, отличающаяся большею частью самой односторонней поверхностью; с другой стороны, при бесспорной глубине исследования и богатстве содержания, отталкивающая неуклюжесть философской терминологии, облекающая самые простые вещи в одежду отвлеченной научности как бы для того, чтобы сделать их достойными вступления в освещенные чертоги системы, и, наконец, между этими обоими приемами исследования и изложения, третий, составляющий как бы переход от одного к другому, прием, состоящий в эклектизме, щеголяющем то изящною фразистостью, то педантической научностью... Такой же формы изложения, которая бы не впадала ни в один из этих трех недостатков, а была бы истинно конкретной и при существенном содержании выражала бы его ясным и популярным философским языком, нигде нельзя реже встретить, как в области эстетики» [13].

Стоит прочесть хоть самую книгу того же Шасслера, чтобы убедиться в справедливости его суждения.

«Il n'y a pas de science, – говорит также об этом предмете французский писатель Верон в предисловии к своей очень хорошей книге эстетики, – qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux reveries des metaphysiciens. Depuis Platon jusqu'aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendentaux, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles» [14].

Суждение это более чем справедливо, как убедится в этом читатель, если потрудится прочесть следующие выписанные мной из главных

писателей об эстетике определения красоты.

Я не буду выписывать определений красоты, приписываемых древним: Сократу, Платону, Аристотелю и до Плотина, потому что, в сущности, у древних не существовало того понятия красоты, отделенного от добра, которое составляет основу и цель эстетики нашего времени. Приурочивая суждения древних о красоте к нашему понятию «красота», как это делается обыкновенно в эстетике, мы придаем словам древних смысл, который они не имели (смотри об этом прекрасную книгу Benard'a – «L'esthetique d'Aristote» и Walter'a – «Geschichte der Aesthetik im Altertum» [15]).

III

Начну с основателя эстетики, Баумгартена (1714–1762).

По Баумгартену [16], объект логического познания есть истина; объект эстетического (то есть чувственного) познания есть красота. Красота есть совершенное (абсолютное), познанное чувством. Истина есть совершенное, познанное рассудком. Добро есть совершенное, достигаемое нравственной волей.

Определяется красота, по Баумгартену, соответствием, то есть порядком частей во взаимном их отношении между собой и в их отношении к целому. Цель же самой красоты в том, чтобы нравиться и возбуждать желание (*Wohlgefallen und Erregung eines Verlanges*), – положение, прямо противоположное главному свойству и признаку красоты, по Канту.

Относительно же проявления красоты Баумгартен полагает, что высшее осуществление красоты мы познаем в природе, и потому подражание природе, по Баумгартену, есть высшая задача искусства (то же положение, прямо противоположное суждениям позднейших эстетиков).

Пропуская малозамечательных последователей Баумгартена: Мейера, Эшенбурга, Эбергартта, которые только несколько изменяют взгляды учителя, отделяя приятное от красивого, выписываю определения красоты у явившихся тотчас же после Баумгартена писателей, совершенно иначе определяющих красоту. Писатели эти были Шюц, Зульцер, Мендельсон, Мориц. Писатели эти признают, в противоположность главному положению Баумгартена, целью искусства не красоту, а добро. Так, Зульцер (1720–1779) говорит, что прекрасным может быть признано только то, что содержит в себе добро. По Зульцеру [17], цель всей жизни человечества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитанием нравственного чувства, и этой цели должно быть подчинено искусство. Красота есть то, что вызывает и воспитывает это чувство.

Почти так же понимает красоту и Мендельсон (1729–1786). Искусство, по Мендельсону [18], есть доведение прекрасного, познаваемого смутным чувством, до истинного и доброго. Цель же искусства есть нравственное совершенство.

Для эстетиков этого направления идеал красоты есть прекрасная душа в прекрасном теле. Так что у этих эстетиков совершенно стирается деление совершенного (абсолютного) на его три формы: истины, добра и красоты – и красота опять сливается с добром и истиной.

Но такое понимание красоты не только не удерживается позднейшими эстетиками, но является эстетика Винкельмана, опять совершенно противоположная этим взглядам, самым решительным и резким образом отделяющая задачи искусства от цели добра и ставящая целью искусства внешнюю и даже одну пластическую красоту.

По знаменитому сочинению Винкельмана (1717–1767), закон и цель всякого искусства есть только красота, совершенно отдельная и независимая от добра. Красота же бывает трех родов: 1) красота форм, 2) красота идеи, выражающаяся в положении фигуры (относительно пластического искусства), и 3) красота выражения, которая возможна только при присутствии первых двух условий; эта красота выражения есть высшая цель искусства, которая и осуществлена в античном искусстве, вследствие чего искусство теперешнее должно стремиться к подражанию древнему [19].

Так же понимают красоту Лессинг, Гердер, потом Гёте и все выдающиеся эстетики Германии до Канта, со времени которого начинается опять иное понимание искусства.

В Англии, Франции, Италии, Голландии в это же время, независимо от писателей Германии, зарождаются свои эстетические теории, столь же неясные и противоречивые, но все эстетики, точно так же как и немецкие, кладущие в основу своих соображений понятие красоты, понимают красоту как нечто абсолютно существующее и более или менее сливающееся с добром или имеющее с ним один и тот же корень. В Англии почти в одно время с Баумгартеном, даже несколько раньше, пишут об искусстве Шэфтсбери, Гутчисон, Гом (Hume), Бёрк, Гогарт и др.

По Шэфтсбери (1670–1713), то, что красиво, то гармонично и пропорционально; что красиво и пропорционально, то правдиво (true); что же красиво и в одно и то же время правдиво, то приятно и хорошо (good). Красота, по Шэфтсбери, познается только духом. Бог есть основная красота, – красота и добро исходят из одного источника [20]. Так что, по Шэфтсбери, хотя красота и рассматривается как нечто отдельное от добра, она опять сливается с ним в нечто нераздельное.

По Гутчисону (1694–1747), в его «Origin of our ideas of beauty and virtue» [21], цель искусства есть красота, сущность которой состоит в проявлении единства во множестве. В познании же того, что есть красота, нас руководит этический инстинкт (an internal sense). Инстинкт же этот может быть противоположен эстетическому. Так что,

по Гутчисону, красота уже не всегда совпадает с добром и отделяется от него и бывает противоположна ему [22].

По Гому (Home) (1696–1782), красота есть то, что приятно. И потому красота определяется только вкусом. Основание же верного вкуса заключается в том, что наибольшее богатство, полнота, сила и разнообразие впечатлений заключаются в наиболее ограниченных пределах. В этом идеал совершенного произведения искусства.

По Бёрку (Burke) (1730–1797), «Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful» [23], величественное и прекрасное, которые составляют цель искусства, имеют своим основанием чувство самосохранения и чувство общности. Эти чувства, рассматриваемые в их источниках, суть средства для поддержания рода через индивидуум. Первое достигается питанием, защитой и войной, второе – общением и размножением. И потому самосохранение и связанная с ним война есть источник величественного, общность и связанная с ней половая потребность служат источником красоты [24].

Таковы главные английские определения искусства и красоты в XVIII веке.

В это же время во Франции пишут об искусстве Пере Андре, Бате и потом Дидро, Д'Аламбер, отчасти Вольтер.

По Пере Андре («Essai sur le Beau») (1741), есть три рода красоты: 1) красота божественная, 2) естественная природная красота, и 3) красота искусственная [25].

По Бате (1713–1780), искусство состоит в подражании красоте природы и цель его есть наслаждение [26]. Таково же и определение искусства Дидро. Решителем того, что прекрасно, предполагается вкус, так же как и у англичан. Законы же вкуса не только не устанавливаются, но признается, что это невозможно. Такого же мнения держатся Д'Аламбер и Вольтер [27].

По итальянскому эстетике этого же времени Пагано (Pagano), искусство есть соединение в одно красот, рассеянных в природе. Способность видеть эти красоты есть вкус, способность соединять их в одно целое есть художественный гений. Красота, по Пагано, сливается с добром так, что красота есть проявляющееся добро, добро же есть внутренняя красота.

По мнению же других итальянцев – Муратори (Muratori) (1672–1750), «Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti» [28] и в особенности Спалетти [29] («Saggio sopra la bellezza» [30], 1765), искусство сводится к эгоистическому ощущению, основанному, как и у Бёрка, на стремлении к самосохранению и общности.

Из голландцев замечателен Гемстергюис (Hemsterhuis, 1720–1790), имевший влияние на немецких эстетиков и Гёте. По его учению, красота есть то, что доставляет наибольшее наслаждение, а доставляет наибольшее наслаждение то, что дает нам наибольшее число идей в

наикратчайшее время. Наслаждение прекрасным есть высшее познание, до которого может достигнуть человек, потому что оно дает в кратчайшее время наибольшее количество перцепций [31].

Таковы были теории эстетики вне Германии в продолжение прошлого столетия. В Германии же после Винкельмана является опять совершенно новая эстетическая теория Канта (1724–1804), более всех других уясняющая сущность понятия красоты, а потому и искусства.

Эстетика Канта основана на следующем: человек, по Канту, познает природу вне себя и себя в природе. В природе вне себя он ищет истины, в себе он ищет добра, – одно есть дело чистого разума, другое – практического разума (свободы). Кроме этих двух орудий познания, по Канту, есть еще способность суждения (*Urtheilskraft*), которая составляет суждения без понятий и производит удовольствие без желания: «*Urtheil ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren*». Эта-то способность и составляет основу эстетического чувства. Красота же, по Канту, в субъективном смысле есть то, что, без понятия и без практической выгоды, вообще необходимо нравится, в объективном же смысле это есть форма целесообразного предмета в той мере, в которой он воспринимается без всякого представления о цели [32].

Так же определяется красота последователями Канта, между прочим Шиллером (1759–1805). По Шиллеру, много писавшему об эстетике, цель искусства есть, так же как и по Канту, красота, источник которой есть наслаждение без практической пользы. Так что искусство может быть названо игрой, но не в смысле ничтожного занятия, а в смысле проявления красоты самой жизни, не имеющей другой цели, кроме красоты [33].

Кроме Шиллера, наиболее замечательными из последователей Канта в области эстетики были Жан Паул и Вильгельм Гумбольдт, хотя и ничего не прибавившие к определению красоты, но уяснившие различные виды ее, как драму, музыку, комическое и т. п. [34]

После Канта пишут об эстетике, кроме второстепенных философов, Фихте, Шеллинг и Гегель и их последователи. По Фихте (1762–1814), сознание прекрасного вытекает из следующего. Мир, то есть природа, имеет две стороны: он есть произведение нашей ограниченности и он есть произведение нашей свободной идеальной деятельности. В первом смысле мир ограничен, во втором он свободен. В первом смысле всякое тело ограничено, искажено, сжато, стеснено, и мы видим уродливость, во втором мы видим внутреннюю полноту, жизненность, возрождение, – видим красоту. Так что уродство или красота предмета, по Фихте, зависят от точки зрения созерцающего. И потому красота и находится не в мире, а в прекрасной душе (*schöner Geist*). Искусство и есть проявление этой прекрасной души, и цель его есть образование не только ума – это дело ученого, не только сердца – это дело нравственного проповедника, – но всего человека. И потому признак красоты лежит не в чем-либо внешнем, а в присутствии в художнике прекрасной души [35].

За Фихте в том же направлении определяют красоту Фридрих Шлегель и

Адам Мюллер. По Шлегелю (1778–1829), красота в искусстве понимается слишком неполно, односторонне и оторванно; красота находится не только в искусстве, но и в природе, но и в любви, так что истинное прекрасное выражается в соединении искусства, природы и любви. Поэтому нераздельно с эстетическим искусством Шлегель признает искусство нравственное и философское [36].

По Адаму Мюллеру (1779–1829), есть две красоты: одна – общественная красота, которая притягивает людей, как солнце притягивает планеты, – это красота преимущественно античная, и другая красота – индивидуальная, которая делается таковой, потому что созерцающий делается сам солнцем, притягивающим красоту, – это красота нового искусства. Мир, в котором согласованы все противоречия, есть высшая красота. Всякое произведение искусства есть повторение этой всемирной гармонии [37]. Высшее искусство есть искусство жизни [38].

Следующий за Фихте и его последователями, одновременный с ним философ, имевший большое влияние на эстетические понятия нашего времени, был Шеллинг (1775–1854). По Шеллингу, искусство есть произведение или последствие того мировоззрения, по которому субъект превращается в свой объект или объект делается сам своим субъектом. Красота есть представление бесконечного в конечном. И главный характер произведения искусства есть бессознательная бесконечность. Искусство есть соединение субъективного с объективным, природы и разума, бессознательного с сознательным. И потому искусство есть высшее средство познания. Красота есть созерцание вещей самих в себе, как они находятся в основе всех вещей (in den Urbildern). Прекрасное производит не художник своим знанием или волей, а производит в нем сама идея красоты [39].

Из последователей Шеллинга самый заметный был Зольгер (1780–1819) («Vorlesungen über Aesthetik») [40]. По Зольгеру, идея красоты есть основная идея всякой вещи. В мире мы видим только извращение основной идеи, – искусство же фантазией может подняться до высоты основной идеи. И потому искусство есть подобие творчества [41].

По другому последователю Шеллинга – Краузе (1781–1832), истинная реальная красота есть проявление идеи в индивидуальной форме; искусство же есть осуществление красоты в сфере человеческого свободного духа. Высшая степень искусства есть искусство жизни, которое направляет свою деятельность на украшение жизни для того, чтоб это было прекрасное место жительства для прекрасного человека [42].

После Шеллинга и его последователей начинается новое до сих пор – во многих сознательно, а в большинстве бессознательно – удержавшееся эстетическое учение Гегеля. Учение это не только не более ясно и определено, чем прежние учения, но еще более, если это возможно только, туманно и мистично.

По Гегелю (1770–1831), Бог проявляется в природе и искусстве в форме красоты. Бог выражается двояко: в объекте и субъекте, в природе и духе. Красота же есть просвечивание идеи через материю. Истинно прекрасное есть только дух и все то, что причастно духу, и потому

красота природы есть только отражение красоты, свойственной духу: прекрасное имеет только духовное содержание. Но проявиться духовное должно в чувственной форме. Чувственное же проявление духа есть только видимость (Schein). И эта-то видимость есть единственная действительность прекрасного. Так что искусство есть осуществление этой видимости идеи, и есть средство, вместе с религией и философией, приводить в сознание и высказывать глубочайшие задачи людей и высшие истины духа.

Истина и красота, по Гегелю, одно и то же; разница только в том, что истина есть сама идея, как она сама в себе существует и мыслима. Идея же, проявляемая вовне, для сознания становится не только истинной, но и прекрасной. Прекрасное есть проявление идеи [43].

За Гегелем следуют многочисленные последователи его: Вейсе, Арнольд Руге, Розенкранц, Теодор Фишер и др.

По Вейсе (1801–1867), искусство есть внесение (Einbildung) абсолютно духовной сущности красоты во внешнюю мертвую и безразличную материю, понятие которой, помимо внесенной в нее красоты, представляет из себя отрицание всякого существования самого в себе (Negation alles Fursichsein's).

В идее истины, – говорит Вейсе, – лежит противоречие субъективной и объективной стороны познания; в том, что единое Я познает Всесущее. Это противоречие может быть устранено через понятие, которое соединяло бы в одно момент всеобщности и единства, распадающийся на два в понятии истины. Такое понятие была бы примиренная (aufgehoben) истина, – красота и есть такая примиренная истина [44].

По Руге (1802–1880), строгому последователю Гегеля, красота есть сама себя выражающая идея. Дух, созерцая сам себя, находит себя выраженным или вполне – и тогда это полное выражение себя есть красота, или не вполне – и тогда в нем является потребность изменить свое несовершенное выражение, и тогда дух становится творческим искусством [45].

По Фишеру (1807–1887), красота есть идея в форме ограниченного проявления. Идея же сама не нераздельна, а составляет систему идей, которые представляются восходящей и нисходящей линией. Чем выше идея, тем больше она содержит красоты, но и самая низкая содержит красоту, потому что составляет необходимое звено системы. Высшая форма идеи есть личность, и потому высшее искусство есть то, которое имеет предметом высшую личность [46].

Таковы немецкие теории эстетики в одном гегелевском направлении; но этим не исчерпываются эстетические рассуждения: рядом с гегелианскими теориями одновременно появляются в Германии теории красоты, не только не признающие положение Гегеля о красоте, как о проявлении идеи, и об искусстве, как выражении этой идеи, но прямо противоположные такому взгляду, отрицающие его и смеющиеся над ним. Таковы Гербарт и в особенности Шопенгауэр.

По Гербарту (1766–1841), красоты самой в себе нет и не может быть, а

есть только наше суждение, и надо найти основы этого суждения (aesthetisches Elementarurtheil [47]). И эти основы суждений находятся в отношении впечатлений. Есть известные отношения, которые мы называем прекрасными, и искусство состоит в нахождении этих отношений, одновременных в живописи, пластике и архитектуре, и последовательных и одновременных в музыке, и только последовательных в поэзии. В противоположность прежним эстетикам, по Гербарту, часто прекрасные предметы суть те, которые совершенно ничего не выражают, как, например, радуга, которая прекрасна ради своей линии и красок, а никак не по отношению значения своего мифа, как Ирис или радуга Ноя [48].

Другим противником Гегеля был Шопенгауэр, отрицавший всю систему Гегеля и его эстетику.

По Шопенгауэру (1788–1860), воля объективируется в мире на различных ступенях, и хотя чем выше ступень ее объективирования, тем она прекраснее, каждая ступень имеет свою красоту. Отрешение от своей индивидуальности и созерцание одной из этих ступеней проявления воли дает нам сознание красоты. Все люди, по Шопенгауэру, обладают способностью познавать эту идею на различных ее ступенях и этим освобождаться на время от своей личности. Гений же художника имеет эту способность в высшей степени и потому проявляет высшую красоту [49].

За этими, более выдающимися, писателями следуют в Германии менее оригинальные и имевшие менее влияния писатели, как: Гартман, Кирхман, Шпассе, отчасти Гельмгольц, Бергман, Юнгман и бесчисленное количество других.

По Гартману (1842), красота лежит не во внешнем мире, не в вещи самой в себе и тоже не в душе человека, а в кажущемся (Schein), которое производится художником. Вещь сама в себе не красива, но художник превращает ее в красоту [50].

По Шпассе (1798–1875), красоты нет в мире. В природе есть только приближение к ней. Искусство дает то, чего природа не может дать. В деятельности свободного Я, сознающего гармонию, которой нет в природе, проявляется красота [51].

Кирхман написал эстетику опытную. По Кирхману (1802–1884), есть шесть областей истории: 1) область знания, 2) область богатства, 3) область нравственности, 4) веры, 5) политики, и 6) красоты. Деятельность в этой области есть искусство [52].

По Гельмгольцу (1821), писавшему о красоте по отношению к музыке, красота достигается в музыкальном произведении неизменно только следованием законам, законы же эти неизвестны художнику, так что красота проявляется в художнике бессознательно и не может быть подвергнута анализу [53].

По Бергману (1840) в его «Ueber das Schone» [54] (1887), красоту определить объективно невозможно: красота познается субъективно, и потому задача эстетики состоит в том, чтобы определить, что кому

нравится [55].

По Юнгману (ум. 1885), красота есть, во-первых, сверхчувственное свойство, во-вторых, красота производит в нас удовольствие одним созерцанием, в-третьих, красота есть основание любви [56].

Французские и английские и других народов теории эстетики в последнее время в главных своих представителях следующие:

Во Франции за это время выдающиеся писатели по эстетике были: Cousin, Jouffroy, Pictet, Ravaisson, Leveque.

Cousin (1792–1867) – эклектик и последователь немецких идеалистов. По его теории, красота всегда имеет основу нравственную. Cousin опровергает положение о том, что искусство есть подражание и что прекрасно то, что нравится. Он утверждает, что красота может быть определена сама в себе и что сущность ее состоит в разнообразии и в единстве [57].

После Cousin писал об эстетике Jouffroy (1796–1842). Jouffroy тоже последователь немецкой эстетики и ученик Cousin. По его определению, красота есть выражение невидимого посредством естественных знаков, которые его проявляют. Видимый мир есть одежда, посредством которой мы видим красоту [58].

Швейцарец Pictet [59], писавший об искусстве, повторяет Гегеля и Платона, полагая красоту в непосредственном и свободном проявлении божественной идеи, проявляющей себя в чувственных образах.

Leveque – последователь Шеллинга и Гегеля. По Левеку, красота есть нечто невидимое, скрывающееся в природе. Сила или дух есть проявление упорядоченной энергии [60].

Такие же неопределенные суждения о сущности красоты высказывал и французский метафизик Ravaisson, который признает красоту конечную целью мира. «La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret» [61]. По его мнению, красота есть цель мира.

«Le monde entier est l'oeuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses que par l'amour qu'elle met en elles» [62].

Я нарочно не перевожу этих метафизических выражений, потому что, как ни туманны немцы, – французы, когда они начитаются немцев и подражают им, далеко еще превосходят их, соединяя в одно разнородные понятия и безразлично подставляя одно под другое. Так, французский философ Renouvier, тоже рассуждая о красоте, говорит: «Ne craignons pas de dire, qu'une verité, qui ne serait pas belle, n'est qu'un jeu logique de notre esprit et que la seule verité solide et digne de ce nom c'est la beauté» [63].

Кроме этих идеалистических эстетиков, писавших и пишущих под влиянием немецкой философии, во Франции за последнее время имели влияние на понимание искусства и красоты еще Тэн, Гюйо, Шербюлье,

Костер, Верон.

По Тэну (1828–1893), красота есть проявление существенного характера какой-либо значительной идеи, более совершенное, чем то, в каком она выражается в действительности [64].

По Гюйо (1854–1888), красота не есть нечто чуждое самому предмету, не есть паразитное растение на нем, а есть самое расцветание того существа, на котором она проявляется. Искусство же есть выражение жизни, разумной и сознательной, вызывающей в нас, с одной стороны, самые глубокие ощущения существования, с другой – чувства самые высокие и мысли самые возвышенные. Искусство поднимает человека из личной жизни в жизнь всеобщую посредством не только участия в одинаковых чувствах и верованиях, но посредством одинаковых чувств [65].

По Шербюлье, искусство есть деятельность, удовлетворяющая 1) нашей врожденной любви к образам (apparences); 2) вносящая в эти образы идеи; и 3) доставляющая наслаждение одновременно нашим чувствам, сердцу и разуму. Красота же, по Шербюлье, не присуща предметам, а есть акт нашей души. Красота есть иллюзия. Нет абсолютной красоты, но кажется прекрасным то, что кажется нам характерным и гармоничным.

По Костеру, идеи красоты, добра и истины врожденны. Эти идеи просвещают наш ум и тождественны с Богом, который и есть добро, истина и красота. Идея же красоты включает в себя единство сущности, разнообразие составляющих элементов и порядок, который вносит единство в разнообразие проявлений жизни [66].

Приведу для полноты еще некоторые из самых последних писаний об искусстве.

«La psychologie de beau et de l'art», par Mario Pilo [67] (1895). По Mario Pilo, красота есть произведение наших физических чувств, цель искусства есть наслаждение, но наслаждение это почему-то непременно считается высоконравственным.

Потом «Essais sur l'art contemporain», par H. Fierens Gevaert [68] (1897), по которому искусство зависит от своей связи с прошедшим и от религиозного идеала, который ставит себе художник настоящего, придавая своему произведению форму своей индивидуальности.

Потом Sar Peladan «L'art idealiste et mystique» [69] (1894). По Пеладану, красота есть одно из выражений Бога. «Il n'y a pas d'autre Realite, que Dieu, il n'y a pas d'autre Verite, que Dieu, il n'y a pas d'autre Beaute, que Dieu» [70] (p. 33). Книга эта очень фантастическая и очень невежественная, но характерная по своим положениям и по некоторому успеху, который она имеет среди французской молодежи.

Таковы все до самого последнего времени распространенные во Франции эстетики, из которых исключение, по своей ясности и разумности, представляет книга Veron «L'Esthetique» (1878), хотя и не точно определяющая искусство, но по крайней мере устраняющая из эстетики

туманное понятие абсолютной красоты.

По Верону (1825–1889), искусство есть проявление чувства (emotion), передающегося вовне сочетанием линий, форм, красок или последовательностью жестов, звуков или слов, подчиненных известным ритмам [71].

В Англии за это время все чаще и чаще писатели об эстетике определяют красоту не свойственными ей качествами, а вкусом, и вопрос о красоте заменяется вопросом о вкусе.

После Reid'a (1704–1796), который признавал красоту только в зависимости от созерцающего, Алиссон в своей книге «On the nature and principles of taste» [72] (1790) доказывает то же самое. То же, с другой стороны, утверждает Эразм Дарвин (1731–1802), дед знаменитого Чарльза. Он говорит, что мы находим прекрасным то, что связывается в нашем представлении с тем, что мы любим. В том же направлении и книга Ричарда Найта «Analytical inquiry into the principles of taste» [73] (1805).

И в том же направлении большинство теорий английских эстетиков. Выдающимися писателями по эстетике были в Англии в начале нынешнего столетия отчасти Ч. Дарвин, Спенсер, Морлей, Грант–Аллен, Керд, Найт.

По Ч. Дарвину (1809–1883), «Descent of Man» [74] (1871), красота есть чувство, свойственное не одному человеку, но и животным, и потому и прародителям человека. Птицы украшают свои гнезда и оценивают красоту в своих парах. Красота имеет влияние на браки. Красота включает в себя понятие различных характеров. Происхождение искусства музыки есть призыв самцами своих самок [75].

По Спенсеру (1820), происхождение искусства есть игра – мысль, высказанная еще Шиллером. В низших животных вся энергия жизни растрачивается на поддержание и продолжение жизни; в человеке же остается, после удовлетворения этих потребностей, еще излишек силы. Этот–то излишек и употребляется на игру, переходящую в искусство. Игра есть подобие настоящего действия; то же есть искусство.

Источник эстетического наслаждения есть: 1) то, что упражняет чувство (зрение или другое чувство) самым полным образом, с наименьшим ущербом при наибольшем упражнении; 2) есть наибольшее разнообразие вызываемых чувств; и 3) соединение двух первых с вытекающим из них представлением [76].

По Todhunter'y («The Theory of the Beautiful» [77], 1872), красота есть бесконечная привлекательность, которую мы познаем и разумом и энтузиазмом любви. Признание же красоты красотой зависит от вкуса и не может быть ничем определено. Единственное приближение к определению – это наибольшая культурность людей; тому же, что есть культурность, нет определения. Сущность же искусства, того, что трогает нас посредством линий, красок, звуков, слов, не есть произведение слепых сил, но сил разумных, стремящихся, помогая друг другу, к разумной цели. Красота есть примирение противоречий [78].

По Морлею (Morley, «Sermons preached before the University of Oxford» [79], 1876), красота находится в душе человека. Природа говорит нам о божественном, и искусство есть это иероглифическое выражение божественного [80].

По Гранту–Аллену («Physiological Aesthetics» [81], 1877), продолжателю Спенсера, красота имеет физическое происхождение. Он говорит, что эстетическое удовольствие происходит от созерцания прекрасного, понятие же прекрасного получается от физиологического процесса [82]. Начало искусства – это игра; при избытке физических сил человек отдается игре, при избытке восприимчивых сил человек отдается деятельности искусства. Прекрасное есть то, что дает наибольшее возбуждение при наименьшей трате. Различие оценки прекрасного происходит от вкуса. Вкус может быть воспитан. Надо верить суждению «the finest nurtured and most discriminative men», то есть наиболее тонко воспитанным и наиболее разборчивым людям (способным лучше оценивать). Эти люди образуют вкус будущего поколения.

По Керду («Essay on Philosophy of Art» [83], 1883), красота дает нам средства полного постигновения объективного мира без соображений с другими частями мира, как это неизбежно для науки. И поэтому искусство уничтожает противоречие между единством и множеством, между законом и явлением, субъектом и объектом, соединяя их в одно. Искусство есть проявление и утверждение свободы, потому что оно свободно от темноты и непостижимости конечных вещей.

По Найту (Knight, «Philosophy of the Beautiful» [84], II, 1893), красота есть, как у Шеллинга, соединение объекта с субъектом, есть извлечение из природы того, что свойственно человеку, и сознание в себе того, что обще всей природе.

Выписанные здесь суждения о красоте и искусстве далеко не исчерпывают всего того, что написано об этом предмете. Кроме того, каждый день являются новые писатели об эстетике, и в суждениях этих новых писателей та же странная заколдованная неясность и противоречивость в определении красоты. Одни по инерции продолжают мистическую эстетику Баумгартена и Гегеля с разными видоизменениями; другие переносят вопрос в область субъективную и отыскивают основы прекрасного в деле вкуса; третьи – эстетики самой последней формации, отыскивают начало красоты в физиологических законах; четвертые, наконец, рассматривают вопрос уже совершенно независимо от понятия красоты. Так, по Сэлли («Studies in Psychology and Aesthetics» [85], 1874), понятие красоты совершенно упраздняется, так как искусство, по определению Сэлли, есть произведение остающегося или переходящего предмета, способного доставить деятельную радость и приятное впечатление некоторому количеству зрителей и слушателей независимо от получаемых от этого выгод [86].

Что же выходит из всех этих высказанных в науке эстетики определений красоты? Если не считать совершенно неточных и не покрывающих понятия искусства определений красоты, полагающих ее то в полезности, то в целесообразности, то в симметрии, то в порядке, то в пропорциональности, то в гладкости, то в гармонии частей, то в единстве в разнообразии, то в различных соединениях этих начал, если не считать этих неудовлетворительных попыток объективных определений, – все эстетические определения красоты сводятся к двум основным воззрениям: первое – то, что красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного – идеи, духа, воли, Бога, и другое – то, что красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды.

Первое определение было принято Фихте, Шеллингом, Гегелем, Шопенгауэром и философствующими французами: Cousin, Jouffroy, Ravaisson и др., не называя второстепенных философов–эстетиков. Этого же объективно–мистического определения красоты придерживается и большая половина образованных людей нашего времени. Это очень распространенное, особенно среди людей прежнего поколения, понимание красоты.

Второе понимание красоты, как известного рода получаемого нами удовольствия, не имеющего целью личной выгоды, распространено преимущественно между английскими эстетиками и разделяется другой половиной, преимущественно более молодой, нашего общества.

Так что существует, как это и не может быть иначе, только два определения красоты: одно – объективное, мистическое, сливающее это понятие с высшим совершенством, с Богом, – определение фантастическое и ничем не обоснованное; другое, напротив, очень простое и понятное, субъективное, считающее красотой то, что нравится (к слову «нравится» я не прибавляю: «без цели, выгоды», потому что слово «нравится» подразумевает само собой это отсутствие соображений о выгоде).

С одной стороны, красота понимается как нечто мистическое и очень возвышенное, но, к сожалению, очень неопределенное и потому включающее в себя и философию, и религию, и самую жизнь, как это происходит у Шеллинга и Гегеля и у немецких и французских их последователей; или, с другой стороны, как оно и должно быть признано, по определению Канта и его последователей, красота есть только получаемое нами особого рода бескорыстное наслаждение. И тогда понятие красоты, хотя и кажется очень ясным, к сожалению также неточно, потому что расширяется в другую сторону, а именно – включает в себя и наслаждения от питья, еды, ощущения нежной кожи и т. п., как это признается у Гюйо, Кралика и др.

Правда, что, следя за развитием в эстетике учения о красоте, можно заметить, что сначала, со времени основания науки эстетики, преобладает метафизическое определение красоты, а что чем ближе к

нашему времени, тем более и более выясняется опытное, в последнее время принимающее физиологический характер определение, так что встречаются даже такие эстетики, как Veron и Sully, пытающиеся совершенно обойтись без понятия красоты. Но такие эстетики имеют очень мало успеха, и в большинстве как публики, так и художников и ученых твердо держится понятие красоты так, как оно определяется в большинстве эстетик, то есть или как нечто мистическое или метафизическое, или как особого рода наслаждение.

Что же такое, в сущности, это понятие красоты, которого так упорно для определения искусства держатся люди нашего круга и времени?

Красотой в смысле субъективном мы называем то, что доставляет нам известного рода наслаждение. В объективном же смысле красотой мы называем нечто абсолютно совершенное, вне нас существующее. Но так как узнаем мы вне нас существующее абсолютно совершенное и признаем его таковым только потому, что получаем от проявления этого абсолютно совершенного известного рода наслаждение, то объективное определение есть не что иное, как только иначе выраженное субъективное. В сущности, и то и другое понимание красоты сводится к получаемому нами известного рода наслаждению, то есть что мы признаем красотой то, что нам нравится, не вызывая в нас вожделения. Казалось бы, при таком положении дела естественно было бы науке об искусстве не довольствоваться определением искусства, основанным на красоте, то есть на том, что нравится, и искать общего, приложимого ко всем произведениям искусства определения, на основании которого можно бы было решать принадлежность или непринадлежность предметов к искусству. Но как может видеть читатель из приведенных мною выписок из эстетик и еще яснее из самих эстетических сочинений, если он потрудится прочитать их, такого определения нет. Все попытки определить абсолютную красоту саму в себе, как подражание природе, как целесообразность, как соответствие частей, симметрию, гармонию, единство в разнообразии и др., или ничего не определяют, или определяют только некоторые черты некоторых произведений искусства и далеко не покрывают всего того, что все люди всегда считали и теперь считают искусством.

Объективного определения красоты нет; существующие же определения, как метафизическое, так и опытное, сводятся к субъективному определению и, как ни странно сказать, к тому, что искусством считается то, что проявляет красоту; красота же есть то, что нравится (не возбуждая вожделения). Многие эстетики чувствовали недостаточность и шаткость такого определения и, чтобы обосновать его, спрашивали себя, почему – что нравится, и вопрос о красоте переводили на вопрос о вкусе, как это делали Гутчисон, Вольтер, Дидро и другие. Но все попытки определения того, что есть вкус, как может видеть читатель и из истории эстетики, и из опыта, не могут привести ни к чему, и объяснения того, почему одно нравится одному и не нравится другому и наоборот, нет и не может быть. Так что вся существующая эстетика состоит не в том, чего можно бы ждать от умственной деятельности, называющей себя наукой, – именно в том, чтоб определить свойства и законы искусства или прекрасного, если оно есть содержание искусства, или свойства вкуса, если вкус решает вопрос об искусстве и о достоинстве его, и потом на основании этих

законов признавать искусством те произведения, которые подходят под эти законы, и откидывать те, которые не подходят под них, – а состоит в том, чтобы, раз признав известный род произведений хорошими, потому что они нам нравятся, составить такую теорию искусства, по которой все произведения, которые нравятся известному кругу людей, вошли бы в эту теорию. Существует художественный канон, по которому в нашем кругу любимые произведения признаются искусством (Фидиас, Софокл, Гомер, Тициан, Рафаэль, Бах, Бетховен, Дант, Шекспир, Гёте и др.), и эстетические суждения должны быть таковы, чтобы захватить все эти произведения. Суждения о достоинстве и значении искусства, основанные не на известных законах, по которым мы считаем то или другое хорошим или дурным, а на том, совпадает ли оно с установленным нами каноном искусства, встречаются беспрепятственно в эстетической литературе. Читаю на днях очень недурную книгу Фолькельта. Рассуждая о требованиях нравственного в произведениях искусства, автор прямо говорит, что предъявление требований нравственного к искусству неправильно, и в доказательство этого приводит то, что если бы допустить это требование, то «Ромео и Джульетта» Шекспира и «Вильгельм Мейстер» Гёте не подошли бы под определение хорошего искусства. А так как и то и другое входят в канон искусства, то требование это несправедливо. И потому надо найти такое определение искусства, при котором эти произведения подошли бы под него, и, вместо требования нравственного, Фолькельт ставит основой искусства требование значительного (Bedeutungsvolles).

Все существующие эстетики составлены по этому плану. Вместо того чтобы дать определение истинного искусства и потом, судя по тому, подходит или не подходит произведение под это определение, судить о том, что есть и что не есть искусство, известный ряд произведений, почему-либо нравящихся людям известного круга, признается искусством, и определение искусства придумывается такое, которое покрывало бы все эти произведения. Замечательное подтверждение этого приема я встретил недавно еще в очень хорошей книге «История искусства XIX века» Мутера. Приступая к описанию прерафаэлитов, декадентов и символистов, уже принятых в канон искусства, он не только не решается осудить это направление, но усердно старается расширить свою раму так, чтобы включить в нее прерафаэлитов, и декадентов, и символистов, представляющихся ему законной реакцией против крайностей натурализма. Какие бы ни были безумства в искусстве, раз они приняты среди высших классов нашего общества, тотчас же вырабатывается теория, объясняющая и узаконяющая эти безумства, как будто никогда не было в истории эпох, в которые в известных, исключительных кругах людей не было принимаемо и одобряемо ложное, безобразное, бессмысленное искусство, не оставившее никаких следов и совершенно забытое впоследствии. А до какой степени может дойти бессмысленность и безобразие искусства, особенно когда оно знает, что оно считается, как в наше время, непогрешимым, мы видим по тому, что делается теперь в искусстве нашего круга.

Так что теория искусства, основанная на красоте и изложенная в эстетиках и в смутных чертах исповедуемая публикой, есть не что иное, как признание хорошим того, что нравилось и нравится нам, то

есть известному кругу людей.

Для того чтобы определить какую-либо человеческую деятельность, надо понять смысл и значение ее. Для того же, чтобы понять смысл и значение какой-либо человеческой деятельности, необходимо прежде всего рассматривать эту деятельность саму в себе, в зависимости от ее причин и последствий, а не по отношению только того удовольствия, которое мы от нее получаем.

Если же мы признаем, что цель какой-либо деятельности есть только наше наслаждение, и только по этому наслаждению определяем ее, то, очевидно, определение это будет ложно. Это самое и произошло в определении искусства. Ведь разбирая вопрос о пище, никому в голову не придет видеть значение пищи в том наслаждении, которое мы получаем от принятия ее. Всякий понимает, что удовлетворение нашего вкуса никак не может служить основанием определения достоинства пищи и что поэтому мы никакого права не имеем предполагать, что те обеды с каенским перцем, лимбургским сыром, алкоголем и т. п., к которым мы привыкли и которые нам нравятся, составляют самую лучшую человеческую пищу.

Точно так же и красота, или то, что нам нравится, никак не может служить основанием определения искусства, и ряд предметов, доставляющих нам удовольствие, никак не могут быть образцом того, чем должно быть искусство.

Видеть цель и назначение искусства в получаемом нами от него наслаждении все равно, что приписывать, как это делают люди, стоящие на самой низшей степени нравственного развития (дикие, например), цель и значение пищи в наслаждении, получаемом от принятия ее.

Точно так же как люди, считающие, что цель и назначение пищи есть наслаждение, не могут узнать настоящего смысла еды, так и люди, считающие целью искусства наслаждение, не могут узнать его смысла и назначения, потому что они приписывают деятельности, имеющей свой смысл в связи с другими явлениями жизни, ложную и исключительную цель наслаждения. Люди поняли, что смысл еды есть питание тела, только тогда, когда они перестали считать целью этой деятельности наслаждение. То же и с искусством. Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, то есть наслаждение. Признание целью искусства красоты или известного рода наслаждения, получаемого от искусства, не только не содействует определению того, что есть искусство, но, напротив, переводя вопрос в область совершенно чуждую искусству – в метафизические, психологические, физиологические и даже исторические рассуждения о том, почему такое-то произведение нравится одним, а такое не нравится или нравится другим, делает это определение невозможным. И как рассуждение о том, почему один любит грушу, а другой мясо, никак не содействует определению того, в чем состоит сущность питания, так и решение вопросов о вкусе в искусстве (к которому невольно сводятся рассуждения об искусстве) не только не содействует уяснению того, в чем состоит та особенная человеческая деятельность, которую мы называем искусством, но делает это уяснение совершенно невозможным.

На вопрос о том, что такое–то искусство, в жертву которому приносятся труды миллионов людей, самые жизни людские и даже нравственность, мы получили из существующих эстетик ответы, которые все сводятся к тому, что цель искусства есть красота, красота же познается наслаждением, получаемым от нее, и что наслаждение искусством есть хорошее и важное дело. То есть что наслаждение хорошо потому, что оно наслаждение. Так что то, что считается определением искусства, вовсе и не есть определение искусства, а есть только уловка для оправдания как тех жертв, которые приносятся людьми во имя этого воображаемого искусства, так и эгоистического наслаждения и безнравственности существующего искусства. И потому–то, как ни странно это сказать, несмотря на горы книг, написанных об искусстве, точного определения искусства до сих пор не было сделано. Причиной этому то, что в основу понятия искусства положено понятие красоты.

V

Что же такое искусство, если откинуть путающее все дело понятие красоты? Последние и наиболее понятные определения искусства, независимые от понятия красоты, будут следующие: искусство есть возникшая еще в животном царстве от полового чувства и от склонности к игре деятельность (Шиллер, Дарвин, Спенсер), сопровождаемая приятным раздражением нервной энергии (Грант–Аллен). Это будет определение физиолого–эволюционное. Или: искусство есть проявление вовне – посредством линий, красок, жестов, звуков, слов – эмоций, испытываемых человеком (Veron). Это будет определение опытное. По самым последним определениям Sully, искусство будет «the production of some permanent object or passing action, which is fitted not only to supply an active enjoyment to the producer, but to convey a pleasurable impression to a number of spectators or listeners quite apart from any personal advantage to be derived from» [87].

Несмотря на преимущество этих определений перед определениями метафизическими, основанными на понятии красоты, определения эти все–таки далеко не точны. Первое определение физиолого–эволюционное неточно, потому что оно говорит не о самой деятельности, составляющей сущность искусства, а о происхождении искусства. Определение же по физиологическому воздействию на организм человека неточно, потому что под его определение могут быть подведены многие другие деятельности человека, как это и происходит в новых эстетиках, в которых к искусству причисляют приготовление красивых одежд и приятных духов и даже кушаний. Определение опытное, полагающее искусство в проявлении эмоций, неточно, потому что человек может проявить посредством линий, красок, звуков, слов свои эмоции и не действовать этим проявлением на других, и тогда это проявление не будет искусством.

Третье же определение Sully неточно, потому что под производство предметов, доставляющих удовольствие производящему и приятное впечатление зрителям или слушателям без выгоды для них, может быть подведено показывание фокусов, гимнастических упражнений и другие деятельности, которые не составляют искусства, и, наоборот, многие предметы, впечатление от которых получается неприятное, как, например, мрачная, жестокая сцена в поэтическом описании или на театре, составляют несомненные произведения искусства.

Неточность всех этих определений происходит от того, что во всех этих определениях, так же как и в определениях метафизических, целью искусства ставится получаемое от него наслаждение, а не назначение его в жизни человека и человечества.

Для того чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой.

Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление.

Как слово, передающее мысли и опыты людей, служит средством единения людей, так точно действует и искусство. Особенность же этого средства общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства.

Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство.

Самый простой пример: человек смеется – и другому человеку становится весело; плачет – человеку, слышащему этот плач, становится грустно; человек горячится, раздражается, а другой, глядя на него, приходит в то же состояние. Человек высказывает своими движениями, звуками голоса бодрость, решительность или, напротив, уныние, спокойствие, – и настроение это передается другим. Человек страдает, выражая стонами и корчами свое страдание, – и страдание это передается другим; человек высказывает свое чувство восхищения, благоговения, страха, уважения к известным предметам, лицам, явлениям, – и другие люди заражаются, испытывают те же чувства восхищения, благоговения, страха, уважения к тем же предметам, лицам, явлениям.

Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства.

Если человек заражает другого и других прямо непосредственно своим

видом или производимыми им звуками в ту самую минуту, как он испытывает чувство, заставляет другого человека зевать, когда ему самому зеваётся, или смеяться, или плакать, когда сам чему-либо смеется или плачет, или страдать, когда сам страдает, то это еще не есть искусство.

Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его.

Так, самый простой случай: мальчик, испытавший, положим, страх от встречи с волком, рассказывает эту встречу и, для того чтобы вызвать в других испытанное им чувство, изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес, свою беззаботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т. п. Все это, если мальчик вновь при рассказе переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их пережить все, что и пережил рассказчик, – есть искусство. Если мальчик и не видал волка, но часто боялся его и, желая вызвать чувство испытанного им страха в других, придумал встречу с волком и рассказывал ее так, что вызвал своим рассказом то же чувство в слушателях, какое он испытывал, представляя себе волка, – то это тоже искусство. Точно так же будет искусство то, когда человек, испытав в действительности или в воображении ужас страдания или прелесть наслаждения, изобразил на полотне или в мраморе эти чувства так, что другие заразились ими. И точно так же будет искусство, если человек испытал или вообразил себе чувство веселья, радости, грусти, отчаяния, бодрости, уныния и переходы этих чувств одного в другое и изобразил звуками эти чувства так, что слушатели заражаются ими и переживают их так же, как он переживал их.

Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства. Чувство самоотречения и покорности судьбе или Богу, передаваемое драмой; или восторга влюбленных, описываемое в романе; или чувство сладострастия, изображенное на картине; или бодрости, передаваемой торжественным маршем в музыке; или веселья, вызываемого пляской; или комизма, вызываемого смешным анекдотом; или чувство тишины, передаваемое вечерним пейзажем или убаюкивающей песней, – все это искусство.

Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство.

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, – в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное – не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах.

Как благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами, всякий человек может узнать все то, что в области мысли сделало для него все человечество, может в настоящем, благодаря способности понимать чужие мысли, стать участником деятельности других людей, и сам, благодаря этой способности, может передать усвоенные от других и свои, возникшие в нем, мысли современникам и потомкам; так точно и благодаря способности человека заразиться посредством искусства чувствами других людей ему делается доступно в области чувства все то, что пережило до него человечество, делаются доступны чувства, испытываемые современниками, чувства, пережитые другими людьми тысячи лет тому назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям.

Не будь у людей способности воспринимать все те переданные словами мысли, которые были передуманы прежде жившими людьми, и передавать другим свои мысли, люди были бы подобны зверям или Каспару Гаузеру.

Не будь другой способности человека – заразиться искусством, люди едва ли бы не были еще более дикими и, главное, разрозненными и враждебными.

И потому деятельность искусства есть деятельность очень важная, столь же важная, как и деятельность речи, и столь же распространенная.

Как слово действует на нас не только проповедями, речами и книгами, а всеми теми речами, которыми мы передаем друг другу наши мысли и опыты, так и искусство, в обширном смысле слова, проникает всю нашу жизнь, и мы только некоторые проявления этого искусства называем искусством, в тесном смысле этого слова.

Мы привыкли понимать под искусством только то, что мы читаем, слышим и видим в театрах, концертах и на выставках, здания, статуи, поэмы, романы... Но все это есть только самая малая доля того искусства, которым мы в жизни общаемся между собой. Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшений жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий. Все это деятельность искусства. Так что называем мы искусством в тесном смысле этого слова не всю деятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выделяем из всей этой деятельности и которой придаем особенное значение.

Такое особенное значение придавали всегда все люди той части этой деятельности, которая передавала чувства, вытекающие из религиозного

сознания людей, и эту–то малую часть всего искусства называли искусством в полном смысле этого слова.

Так смотрели на искусство люди древности: Сократ, Платон, Аристотель. Так же смотрели на искусство и пророки еврейские, и древние христиане; так же понималось оно и понимается магометанами и так же понимается религиозными людьми народа в наше время.

Некоторые учителя человечества, как Платон в своей «Республике», и первые христиане, и строгие магометане, и буддисты часто даже отрицали всякое искусство.

Люди, смотрящие так на искусство в противоположность нынешнему взгляду, по которому считается всякое искусство хорошим, как скоро оно доставляет наслаждение, считали и считают, что искусство, в противоположность слову, которое можно не слушать, до такой степени опасно тем, что оно заражает людей против их воли, что человечество гораздо меньше потеряет, если всякое искусство будет изгнано, чем если будет допущено какое бы то ни было искусство.

Такие люди, отрицавшие всякое искусство, очевидно, были не правы, потому что отрицали то, чего нельзя отрицать, – одно из необходимых средств общения, без которого не могло бы жить человечество. Но не менее не правы люди нашего европейского цивилизованного общества, круга и времени, допуская всякое искусство, лишь бы только оно служило красоте, то есть доставляло людям удовольствие.

Прежде боялись, как бы в число предметов искусства не попали предметы, развращающие людей, и запрещали его всё. Теперь же только боятся, как бы не лишиться какого–нибудь наслаждения, даваемого искусством, и покровительствуют всякому. И я думаю, что последнее заблуждение гораздо грубее первого и что последствия его гораздо вреднее.

VI

Но как же могло случиться, что то самое искусство, которое в древности или только допускалось, или вовсе отрицалось, стало в наше время считаться делом всегда хорошим, если только оно доставляет удовольствие?

Случилось это по следующим причинам.

Оценка достоинства искусства, то есть чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни. Определяется же благо и зло жизни тем, что называют религиями.

Человечество не переставая движется от низшего, более частного и менее ясного, к высшему, более общему и более ясному пониманию жизни. И как во всяком движении, и в этом движении есть передовые: есть люди, яснее других понимающие смысл жизни, и из всех этих передовых людей всегда один, более ярко, доступно, сильно – словом и жизнью – выразивший этот смысл жизни. Выражение этим человеком этого смысла жизни вместе с теми преданиями и обрядами, которые складываются обыкновенно вокруг памяти этого человека, и называется религией. Религии суть указатели того высшего, доступного в данное время и в данном обществе лучшим передовым людям, понимания жизни, к которому неизбежно и неизменно приближаются все остальные люди этого общества. И потому только религии всегда служили и служат основанием оценки чувств людей. Если чувства приближают людей к тому идеалу, который указывает религия, согласны с ним, не противоречат ему, – они хороши; если удаляют от него, не согласны с ним, противоречат ему, – они дурны.

Если религия полагает смысл жизни в почитании единого Бога и в исполнении того, что считается Его волей, как это было у евреев, то чувства, вытекающие из любви к этому Богу и Его Закону, передаваемые искусством, – священная поэзия пророков, псалмов, повествование Книги Бытия, – хорошее, высокое искусство. Все же, что противно этому, как передача чувств обожания чуждых богов и чувств, несогласных с Законом Бога, будет считаться дурным искусством. Если же религия полагает смысл жизни в земном счастье, в красоте и силе, то передаваемые искусством радость и бодрость жизни будут считаться хорошим искусством; искусство же, передающее чувства изнеженности или уныния, будет дурным искусством, как это было признано у греков. Если смысл жизни в благе своего народа или в продолжении той жизни, которую вели предки, и в уважении к ним, то искусство, передающее чувство радости жертвы личным благом для блага народа или для возвеличения предков и поддержания их преданий, будет считаться хорошим искусством; искусство же, выражающее чувства, противные этому, дурным, как это было признано у римлян, у китайцев. Если смысл жизни в освобождении себя от уз животности, то искусство, передающее чувства, возвышающие душу и унижающие плоть, будет добрым искусством, как это считается у буддистов, и все то, что передает чувства, усиливающие страсти тела, будет дурным искусством.

Всегда, во всякое время и во всяком человеческом обществе есть общее всем людям этого общества религиозное сознание того, что хорошо и что дурно, и это – религиозное сознание и определяет достоинство чувств, передаваемых искусством. И потому у всех народов всегда искусство, передававшее чувства, вытекающие из общего людям этого народа религиозного сознания, признавалось хорошим и поощрялось; искусство же, передававшее чувства, несогласные с этим религиозным сознанием, признавалось дурным и отрицалось; все же остальное огромное поле искусства, посредством которого люди общались между собою, не оценивалось вовсе и отрицалось только тогда, когда оно было противно религиозному сознанию своего времени. Так это было у всех народов: у греков, у евреев, у индусов, египтян, китайцев; так это было и при появлении христианства.

Христианство первых времен признавало хорошими произведениями

искусства только легенды, жития, проповеди, молитвы, песнопения, вызывавшие в людях чувства любви ко Христу, умиление перед Его жизнью, желание следовать Его примеру, отрешение от мирской жизни, смирение и любовь к людям; все же произведения, передававшие чувства личных наслаждений, оно считало дурным и потому отвергало все языческое пластическое искусство, допуская пластические изображения только символические.

Так это было среди христиан первых веков, принявших учение Христа в Его если не вполне истинном, то все-таки в неизвращенном, не языческом виде, в каком оно было принято впоследствии. Но кроме этих христиан, со времени огульного, по повелению властей, обращения народов в христианство, как это было при Константине, Карле Великом, Владимире, – появилось другое, более близкое к язычеству, чем к учению Христа, церковное христианство. И это церковное христианство совершенно иначе, на основании своего учения, стало расценивать чувства людей и произведения искусства, передававшие их. Церковное христианство это не только не признавало основных и существенных положений истинного христианства – непосредственного отношения каждого человека к Отцу и вытекающего из этого братства и равенства всех людей и потому замены всякого рода насилия смирением и любовью, но, напротив, установив подобную языческой мифологии небесную иерархию и поклонение ей, Христу, Богородице, ангелам, апостолам, святым, мученикам и не только этим божествам, но и их изображениям, церковное христианство сущностью своего учения поставило слепую веру в Церковь и в постановления ее.

Как ни чуждо было это учение истинному христианству, как ни низменно оно было не только в сравнении с истинным христианством, но и с мировоззрением таких римлян, как Юлиан, оно все-таки для варваров, принявших его, было учением более высоким, чем их прежние почитания богов, героев, добрых и злых духов. И потому учение это было религией для тех варваров, которые приняли его. И вот на основании этой-то религии расценивалось и искусство того времени; искусство, передававшее набожное почитание Богородицы, Иисуса, святых, ангелов, слепую веру и покорность Церкви, страх перед мучениями и надежду на блаженство загробной жизни, считалось хорошим; искусство же противное этому считалось все дурным.

Учение, на основании которого возникло это искусство, было извращенное учение Христа; но искусство, возникшее на этом извращенном учении, было все-таки настоящее искусство, потому что соответствовало религиозному мировоззрению народа, среди которого оно возникло.

Художники Средних веков, живя той же основой чувств, религией, как и массы народа, передавая испытываемые ими чувства и настроения в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, поэзии, драме, были истинными художниками, и деятельность их, основываясь на высшем, доступном тому времени и разделяемом всем народом понимании, была хотя и низким для нашего времени, но все-таки истинным и общим всему народу искусством.

И так это было до того времени, пока не явилось в высших, богатых,

более образованных сословиях европейского общества сомнение в истинности того понимания жизни, которое выражалось церковным христианством. Когда же, после Крестовых походов, высшего развития папской власти и злоупотреблений ею, после ознакомления с мудростью древних, люди богатых классов, с одной стороны, увидели разумную ясность учения древних мудрецов, с другой стороны, увидели несоответствие церковного учения с учением Христа, люди этих высших, богатых классов потеряли возможность верить, как прежде, в церковное учение.

Если они по внешности и держались все-таки форм церковного учения, они уже не могли верить в него и держались его только по инерции и ради народа, который продолжал слепо верить в учение Церкви и который люди высших классов для своей выгоды считали необходимым поддерживать в этих верованиях. Так что церковное христианское учение в известное время перестало быть общим религиозным учением всего христианского народа; одни, – высшие сословия, те самые, в руках которых были власть, богатство и потому досуг и средства производить и поощрять искусство, – перестали верить в религиозное учение Церкви, народ же продолжал слепо верить в него.

Высшие сословия Средних веков по отношению к религии очутились в том же положении, в котором находились образованные римляне перед появлением христианства, то есть не верили более в то, во что верил народ; сами же не имели никакого верования, которое могли бы поставить на место отжившего и потерявшего для них значение церковного учения.

Разница была только в том, что, тогда как для римлян, потерявших веру в своих богов-императоров и домашних богов, нельзя уже ничего более извлечь из всей той сложной мифологии, которую они заимствовали от всех покоренных народов, и надо было принять совершенно новое мировоззрение, – людям Средних веков, усомнившимся в истинах католического церковного учения, не нужно было искать нового учения. То учение христианское, которое они в извращенной форме исповедовали, как католическую церковную веру, настолько далеко вперед начертало путь человечеству, что им нужно было только откинуть те извращения, которые затемняли учение, открытое Христом, и усвоить его если не во всем, то хоть в малой (но большей той, которая была усвоена Церковью) части всего его значения. Это самое и сделано было отчасти не только Реформацией Виклифа, Гуса, Лютера, Кальвина, но всем тем течением нецерковного христианства, представителями которого были с первых времен и павликиане, и богомилы, и потом вальденцы, и все другие нецерковные христиане, так называемые сектанты. Но это могли сделать и сделали люди бедные, не властвующие. Только редкие из богатых и сильных, как Франциск Ассизский и другие, несмотря на то что учение это разрушало их выгодное положение, принимали христианское учение в этом его жизненном значении. Большинство же людей высших классов, хотя и потеряли уже в глубине души веру в церковное учение, не могли или не хотели этого сделать, потому что сущность того христианского мирозерцания, которое им предстояло усвоить, отречьшись от церковной веры, было учение о братстве и потому равенстве людей, а такое учение отрицало те преимущества, которыми они жили, в которых

выросли, воспитались и к которым привыкли. Не веря в глубине души в то церковное учение, которое отжило свой век и не имело уже для них истинного смысла, и не в силах будучи принять истинное христианство, люди этих богатых, властвующих классов – папы, короли, герцоги и все сильные мира – остались без всякой религии, только с внешними формами ее, которые они поддерживали, считая это для себя не только выгодным, но и необходимым, так как учение это оправдывало те преимущества, которыми они пользовались. В сущности же люди эти не верили ни во что, так же как ни во что не верили образованные римляне первых веков. А между тем в руках этих людей находились власть и богатство, и эти-то люди и поощряли искусство и руководили им. И вот среди этих-то людей стало вырастать искусство, расцениваемое уже не по тому, насколько оно выражает чувства, вытекающие из религиозного сознания людей, а только по тому, насколько оно красиво; другими словами – насколько оно доставляет наслаждение.

Не будучи более в состоянии верить в церковную религию, обличавшую свою ложь, и не будучи в состоянии принять истинное христианское учение, отрицавшее всю их жизнь, богатые и властвующие люди эти, оставшись без всякого религиозного понимания жизни, невольно вернулись к тому языческому мировоззрению, которое полагает смысл жизни в наслаждении личности. И совершилось в высших классах то, что называется «возрождением наук и искусств» и что, в сущности, есть не что иное, как не только отрицание всякой религии, но и признание ненужности ее.

Церковное, в особенности католическое вероучение есть такая связанная система, которую нельзя изменять и исправлять, не разрушая всего. Как только возникло сомнение в непогрешимости пап, – а это сомнение возникло тогда у всех образованных людей, – так неизбежно возникло сомнение и в истинности католического предания. А сомнение в истинности предания разрушало не только папство и католичество, но и всю церковную веру со всеми ее догматами, божественностью Христа, Воскресения, Троицы, уничтожало авторитет Писания, потому что Писание признавалось Священным только потому, что так решило Предание.

Так что большинство людей высших классов того времени, даже папы и духовные лица, в сущности, не верили ни во что. В церковное учение люди эти не верили, потому что видели его несостоятельность; признать же нравственное, общественное учение Христа, как его признавали Франциск Ассизский, Хельчицкий и большинство сектантов, они не могли, потому что такое учение разрушало их общественное положение. И люди эти остались без всякого религиозного мировоззрения. А не имея религиозного мировоззрения, люди эти не могли иметь никакого другого мериласценки хорошего и дурного искусства, кроме личного наслаждения. Признав же мерилем добра наслаждение, то есть красоту, люди высших классов европейского общества вернулись в своем понимании искусства к грубому пониманию первобытных греков, которое осудил уже Платон. И соответственно этому пониманию среди них и составила теория искусства.

VII

С тех пор как люди высших классов потеряли веру в церковное христианство, мерилom хорошего и дурного искусства стала красота, то есть получаемое от искусства наслаждение, и соответственно этому взгляду на искусство составила сама собою среди высших классов и эстетическая теория, оправдывающая такое понимание, – теория, по которой цель искусства состоит в проявлении красоты. Последователи эстетической теории, в подтверждение истинности ее, утверждают то, что теория эта изобретена не ими, что теория эта лежит в сущности вещей и признавалась еще древними греками. Но утверждение это совершенно произвольно и не имеет никакого другого основания, кроме того, что у древних греков по низкой степени, сравнительно с христианским, их нравственного идеала понятие добра (τὸ ἀγαθόν) не было еще резко отличено от понятия красивого (τὸ καλόν).

Высшее совершенство добра, не только не совпадающее с красотой, но большею частью противоположное ей, которое знали евреи еще во времена Исайи и которое выражено вполне христианством, было неизвестно вообще грекам; они полагали, что прекрасное непременно должно быть и доброе. Правда, передовые мыслители, Сократ, Платон, Аристотель, чувствовали, что добро может не совпадать с красотой. Сократ прямо подчинял красоту добру; Платон, чтобы соединить оба понятия, говорил о духовной красоте; Аристотель требовал от искусства нравственного воздействия на людей (κάθαρσις [88]), но все-таки даже и эти мыслители не могли вполне отрешиться от представления о том, что красота и добро совпадают.

И потому и в языке того времени стало употребляться составное слово καλοκάγαθία (красота-добро), означающее это соединение.

Греческие мыслители, очевидно, начинали приближаться к тому понятию добра, которое выражено буддизмом и христианством, и путались в установлении отношений добра и красоты. Суждения Платона о красоте и добре исполнены противоречий. Эту-то самую путаницу понятий и старались люди европейского мира, потерявшие всякую веру, возвести в закон и доказать, что это соединение красоты с добром лежит в самой сущности дела, что красота и добро должны совпадать, что слово и понятие καλοκάγαθία – имеющее смысл для грека, но не имеющее никакого смысла для христианина, составляет высший идеал человечества. На этом недоразумении была построена новая наука – эстетика. А чтобы оправдать эту новую науку, учение древних об искусстве было так перетолковано, чтобы казалось, что эта выдуманная наука – эстетика – существовала и у греков.

В сущности же рассуждения древних об искусстве совсем не похожи на наши. Так, Bernard в своей книге об эстетике Аристотеля [89] совершенно верно говорит: «Pour qui veut y regarder de pres, la theorie du beau et celle de l'art sont tout a fait separees dans

Aristote, comme elles le sont dans Platon et chez leurs successeurs» [90].

И действительно, рассуждения древних об искусстве не только не подтверждают нашу эстетику, но скорее отрицают ее учение о красоте. А между тем во всех эстетиках, начиная от Шасслера до Найта (Knight), утверждается, что наука о прекрасном – эстетика – начата еще древними: Сократом, Платоном, Аристотелем, и продолжалась будто бы отчасти и у эпикурейцев и стоиков: у Сенеки, Плутарха и до Плотина; но что по какому-то несчастному случаю наука эта как-то вдруг исчезла в IV веке и в продолжение 1500 лет отсутствовала и возродилась только после 1500-летнего промежутка в Германии, в 1750 году, в учении Баумгартена.

После Плотина, говорит Шасслер, проходит 15 столетий, во время которых нет ни малейшего научного интереса к миру красоты и искусства. Эти полторы тысячи лет, говорит он, пропали для эстетики и для выработки ученого построения этой науки [91].

В сущности же, ничего подобного нет. Наука эстетики, наука о прекрасном, никогда не исчезала и не могла исчезнуть, потому что ее никогда не было; было только то, что греки, точно так же как и все люди, всегда и везде считали искусство, как и всякое дело, хорошим только тогда, когда искусство это служило добру (как они понимали добро), и дурным, когда оно было противно этому добру. Сами же греки были так мало нравственно развиты, что добро и красота им казались совпадающими, и на этом отсталом мировоззрении греков построена наука эстетики, выдуманная людьми XVIII века и специально обделанная в теорию Баумгартеном. У греков (как в этом может убедиться всякий, кто прочтет прекрасную книгу Benard'a об Аристотеле и его последователях и Walter'a о Платоне) никогда не было никакой науки эстетики.

Эстетические теории и самое название этой науки возникли около 150 лет тому назад среди богатых классов христианского европейского мира, одновременно у разных народов; итальянцев, голландцев, французов, англичан. Основателем же, учредителем ее, приведшим ее в научную, теоретическую форму, был Баумгартен.

Со свойственною немцам внешнею педантической обстоятельностью и симметричностью он придумал и изложил эту удивительную теорию. И ничья теория, несмотря на свою поразительную неосновательность, не пришлась так по вкусу культурной толпе и не принята была с такою готовностью и таким отсутствием критики. Теория эта так пришлась по вкусу людям высших классов, что до сих пор, несмотря на свою совершенную произвольность и недоказанность своих положений, повторяется и учеными, и неучеными как что-то несомненное и само собою разумеющееся.

Habent sua fata libelli pro capite lectoris [92] – и так же и еще больше habent sua fata отдельные теории от того состояния заблуждения, в котором находится общество, среди и ради которого придуманы эти теории. Если теория оправдывает то ложное положение, в котором находится известная часть общества, то, как бы ни была

неосновательна теория и даже очевидно ложна, она воспринимается и становится верою этой части общества. Такова, например, знаменитая, ни на чем не основанная теория Мальтуса о стремлении населения земного шара к увеличению в геометрической, а средств пропитания в арифметической прогрессии и вследствие этого о перенаселении земного шара; такова же выросшая на Мальтусе теория борьбы за существование и подбора, как основания прогресса человечества. Такова же теперь столь распространенная теория Маркса о неизбежности экономического прогресса, состоящего в поглощении всех частных производств капитализмом. Как ни безосновательны такого рода теории и как ни противны они всему тому, что известно человечеству и сознается им, как ни очевидно безнравственны они, – теории эти принимаются на веру без критики и проповедаются с страстным увлечением, иногда веками, до тех пор, пока не уничтожатся те условия, которые они оправдывают, или не сделается слишком очевидной нелепость проповедуемых теорий. Такова же и эта удивительная теория баумгартеновской троицы Добра, Красоты и Истины, по которой оказывается, что самое лучшее, что может сделать искусство народов, проживших 1800-летнюю христианскую жизнь, состоит в том, чтобы идеалом своей жизни избрать тот, который имел 2000 лет тому назад полудикий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший наготу человеческого тела и строивший приятные на вид здания. Все эти несообразности никем не замечаются. Ученые люди пишут длинные туманные трактаты о красоте, как одном из членов эстетической троицы: Красоты, Истины и Добра. *Das Schone, das Wahre, das Gute – Le Beau, le Vrai, le Bon* – с заглавными буквами повторяется и философами, и эстетиками, и художниками, и частными людьми, и романистами, и фельетонистами, и всем кажется, что, произнося эти сакраментальные слова, они говорят о чем-то вполне определенном и твердом, – таком, на чем можно основывать свои суждения. В сущности же, слова эти не только не имеют никакого определенного смысла, но мешают тому, чтобы придать существующему искусству какой-нибудь определенный смысл, и нужны только для того, чтобы оправдать то ложное значение, которое мы приписываем искусству, передающему всякого рода чувства, как только эти чувства доставляют нам удовольствие.

Стоит только отрешиться на время от привычки считать эту троицу столь же истинной, как и Троицу религиозную, и спросить себя о том, что мы все всегда разумеем под тремя словами, составляющими эту троицу, чтобы несомненно убедиться в совершенной фантастичности соединения этих трех совершенно различных и, главное, несоизмеримых по значению слов и понятий в одно.

Добро, красота и истина ставятся на одну высоту, и все эти три понятия признаются основными и метафизическими. Между тем в действительности нет ничего подобного.

Добро есть вечная, высшая цель нашей жизни. Как бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, то есть к Богу.

Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом.

Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет все остальное.

Красота же, если мы не довольствуемся словами, а говорим о том, что понимаем, – красота есть не что иное, как то, что нам нравится.

Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему, так как добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий.

Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра. Я знаю, что на это всегда говорят о том, что красота бывает нравственная и духовная, но это только игра слов, потому что под красотой духовной или нравственной разумеется не что иное, как добро. Духовная красота, или добро, большею частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему.

Что же касается до истины, то еще менее можно приписать этому члену воображаемой троицы не только единство с добром или красотой, но даже какое-либо самостоятельное существование.

Истиной мы называем только соответствие выражения или определения предмета с его сущностью, или со всеобщим, всех людей, пониманием предмета. Что же общего между понятиями красоты и истины, с одной стороны, и добра – с другой?

Понятие красоты и истины не только не понятия, равные добру, но только не составляют одной сущности с добром, но даже не совпадают с ним.

Истина есть соответствие выражения с сущностью предмета и потому есть одно из средств достижения добра, но сама по себе истина не есть ни добро, ни красота и даже не совпадает с ними.

Так, например, Сократ и Паскаль, да и многие другие, считали познания истины о предметах ненужных несогласными с добром. С красотой же истина не имеет даже ничего общего и большею частью противоположна ей, потому что истина, большею частью разоблачая обман, разрушает иллюзию, главное условие красоты.

И вот произвольное соединение этих трех несоизмеримых и чуждых друг другу понятий в одно послужило основанием той удивительной теории, по которой стерлось совершенно различие между хорошим, передающим добрые чувства, и дурным, передающим злые чувства, искусством; и одно из низших проявлений искусства, искусство только для наслаждения, – то, против которого предостерегали людей все учителя человечества, – стало считаться самым высшим искусством. И искусство стало не тем важным делом, которым оно и предназначено быть, а пустой забавой праздных людей.

VIII

Но если искусство есть человеческая деятельность, имеющая целью передавать людям те высшие и лучшие чувства, до которых дожили люди, то как же могло случиться, чтобы человечество известный, довольно длинный период своей жизни с тех пор как люди перестали верить в церковное учение и до нашего времени прожило без этой важной деятельности, а на место ее довольствовало ничтожной деятельностью искусства, доставляющего только наслаждение?

Для того чтоб ответить на этот вопрос, надо прежде всего поправить обычную ошибку, которую делают люди, приписывая нашему искусству значение истинного общечеловеческого искусства. Мы так привыкли наивно считать не только кавказскую породу самой лучшей породой людей, но и англосаксонскую расу, если мы англичане или американцы, и германскую, если мы немцы, и галло-латинскую, если мы французы, и славянскую, если мы русские, что мы, говоря о нашем искусстве, вполне убеждены, что наше искусство есть не только истинное, но и лучшее и единственное искусство. Но ведь наше искусство не только не есть единственное искусство, как Библия считалась прежде единственной книгой, но даже не есть искусство всего христианского человечества, а только искусство очень малого отдела этой части человечества. Можно было говорить о народном еврейском, греческом, египетском и теперь можно говорить о китайском, японском, индийском искусстве, общем всему народу. Такое общее всему народу искусство было в России до Петра и было в европейских обществах до XIII, XIV веков; но с тех пор, как люди высших классов европейского общества, потеряв веру в церковное учение, не приняли истинного христианства и остались без всякой веры, нельзя уже говорить об искусстве высших классов христианских народов, подразумевая под этим все искусство. С тех пор как высшие сословия христианских народов потеряли веру в церковное христианство, искусство высших классов отделилось от искусства всего народа, и стало два искусства: искусство народное и искусство господское. И потому ответ на вопрос о том, каким образом могло случиться то, чтобы человечество прожило известный период времени без настоящего искусства, заменяя его искусством, служащим одному наслаждению, состоит в том, что прожило без истинного искусства не все человечество и даже не значительная часть его, а только высшие классы христианского европейского общества, и то очень сравнительно короткий период времени: от начала Возрождения и Реформации до последнего времени.

И последствием этого отсутствия истинного искусства оказалось то самое, что и должно было быть: разращение того класса, который пользовался этим искусством. Все запутанные, непонятные теории искусства, все ложные и противоречивые суждения о нем, главное – то самоуверенное коснение нашего искусства на своем ложном пути, – все это происходит от этого вошедшего в общее употребление и принимаемого за несомненную истину, но поразительного по своей очевидной неправде утверждения, что искусство наших высших классов

есть все искусство, истинное, единственное всемирное искусство. Несмотря на то, что утверждение это, совершенно тождественное с утверждениями религиозных людей разных исповеданий, считающих, что их религия есть единственная истинная религия, совершенно произвольно и явно несправедливо, оно спокойно повторяется всеми людьми нашего круга с полной уверенностью в его непогрешимости.

Искусство, которым мы обладаем, есть все искусство, настоящее, единственное искусство, а между тем не только две трети человеческого рода, все народы Азии, Африки, живут и умирают, не зная этого единственного высшего искусства, но, мало этого, в нашем христианском обществе едва ли одна сотая всех людей пользуется тем искусством, которое мы называем всем искусством; остальные же 0,99 наших же европейских народов поколениями живут и умирают в напряженной работе, никогда не вкусив этого искусства, которое притом таково, что если бы они и могли воспользоваться им, то ничего не поняли бы из него. Мы, по исповедуемой нами теории эстетики, признаем, что искусство есть или одно из высших проявлений идеи, Бога, красоты, или есть высшее духовное наслаждение; кроме того, мы признаем, что все люди имеют равные права если уже не на материальные, то на духовные блага, а между тем 0,99 наших европейских людей, поколение за поколением, живут и умирают в напряженном труде, необходимом для производства нашего искусства, не пользуясь им, и мы все-таки спокойно утверждаем, что искусство, которое мы производим, есть настоящее, истинное, единственное, все искусство.

На замечание о том, что если наше искусство есть истинное искусство, то весь народ должен бы был пользоваться им, обыкновенно возражают тем, что если теперь не все пользуются существующим искусством, то в этом виновато не искусство, а ложное устройство общества; что можно представить себе в будущем то, что труд физический будет отчасти заменен машинами, отчасти облегчен правильным распределением его и что работа для произведения искусства будет чередоваться; что нет надобности одним постоянно сидеть под сценой, двигая декорации, поднимать машины и работать фортепиано и валторны, и набирать и печатать книги, а что и те, которые всё это работают, могут работать малое число часов в день, в свободное же время пользоваться всеми благами искусства.

Так говорят защитники нашего исключительного искусства, но я думаю, что они сами не верят в то, что говорят, потому что они не могут не знать и того, что наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство, – и того, что только при условии напряженного труда рабочих, специалисты – писатели, музыканты, танцоры, актеры – могут доходить до той утонченной степени совершенства, до которой они доходят, и могут производить свои утонченные произведения искусства, и что только при этих условиях может быть утонченная публика, ценящая эти произведения. Освободите рабов капитала, и нельзя будет производить такого утонченного искусства.

Но если и допустить недопустимое, что могут быть найдены такие

приемы, при которых искусством – тем искусством, которое у нас считается искусством, будет возможно пользоваться всему народу, то представляется другое соображение, по которому теперешнее искусство не может быть всем искусством, а именно то, что оно совершенно непонятно для народа. Прежде писали произведения поэтические на латинском языке, но теперешние произведения искусства так же непонятны народу, как если бы они были писаны по-санскритски. На это обыкновенно отвечают тем, что если народ теперь не понимает этого нашего искусства, то это доказывает только его неразвитость, что точно то же было со всяким новым шагом искусства. Сначала не понимали его, а потом привыкали к нему.

«Так же будет с теперешним искусством: оно будет понятно, когда весь народ станет таким же образованным, как и мы, люди высших классов, производящие наше искусство», говорят защитники нашего искусства. Но утверждение это, очевидно, еще более несправедливо, чем первое, потому что мы знаем, что большинство произведений искусства высших классов, которые, как разные оды, поэмы, драмы, кантаты, пасторали, картины и т. п., восхищали людей высших классов своего времени, никогда потом и не были поняты, ни оценены большими массами, а как были, так и остались забавой богатых людей того времени, только для них имевшей значение; отсюда можно заключить, что то же будет и с нашим искусством. Когда же в доказательство того, что народ со временем поймет наше искусство, приводят то, что некоторые произведения так называемой классической поэзии, музыки, живописи, прежде не нравившиеся массам, после того, как их со всех сторон предлагают этим массам, начинают им нравиться, то это доказывает только то, что толпу, да еще городскую, наполовину испорченную, всегда было легко приучить, извратив ее вкус, к какому хотите искусству. Кроме того, искусство это производится не этой толпой и не ею избирается, а усиленно навязывается ей в тех публичных местах, в которых искусство доступно ей. Для огромного большинства всего рабочего народа наше искусство, недоступное ему по своей дороговизне, чуждо ему еще и по самому содержанию, передавая чувства людей, удаленных от свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни. То, что составляет наслаждение для человека богатых классов, непонятно как наслаждение для рабочего человека и не вызывает в нем никакого чувства или вызывает чувства совершенно обратные тем, которые оно вызывает у человека праздного и пресыщенного. Так, например, чувства чести, патриотизма, влюбления, составляющие главное содержание теперешнего искусства, вызывают в человеке трудовом только недоумение и презрение или негодование. Так что, если бы даже в свободное от трудов время большинству рабочего народа дали возможность увидеть, прочесть, услышать, как это делается отчасти в городах, в картинных галереях, народных концертах, книгах, все то, что составляет цвет теперешнего искусства, то рабочий народ в той мере, в которой он рабочий, а не перешел уже отчасти в разряд извращенных праздностью людей, ничего не понял бы из нашего утонченного искусства, а если бы и понял, то большая часть того, что он понял бы, не только не возвысила бы его душу, но развратила бы ее. Так что для людей думающих и искренних не может быть никакого сомнения в том, что искусство высших классов и не может никогда сделаться искусством всего народа. И потому, если искусство есть важное дело, духовное благо, необходимое для всех

людей, как религия (как это любят говорить поклонники искусства), то оно должно быть доступно всем людям. Если же оно не может сделаться искусством всего народа, то одно из двух: или искусство не есть то важное дело, каким его выставляют, или то искусство, которое мы называем искусством, не есть важное дело.

Дилемма эта неразрешима, и потому умные и безнравственные люди смело разрешают ее отрицанием одной стороны ее, именно – права народных масс на пользование искусством. Люди эти прямо высказывают то, что лежит в сущности дела, а именно то, что участниками и пользователями высокопрекрасного (по их понятиям), то есть наивысшего наслаждения искусством, могут быть только «schöne Geister», избранные, как называли это романтики, или «сверхчеловеки», как называют это последователи Ницше; остальные же, грубое стадо, неспособное испытывать этих наслаждений, должно служить высоким наслаждениям этой высшей породы людей. Люди, высказывающие такие взгляды, по крайней мере не притворяются и не хотят соединить несоединимого, а прямо признают то, что есть, а именно то, что искусство наше есть только искусство одних высших классов. Так, в сущности, и понималось и понимается искусство всеми людьми, занятыми искусством в нашем обществе.

IX

Безверие высших классов европейского мира сделало то, что на место той деятельности искусства, которая имела целью передавать те высшие чувства, вытекающие из религиозного сознания, до которых дожило человечество, стала деятельность, имеющая целью доставлять наибольшее наслаждение известному обществу людей. И из всей огромной области искусства выделилось и стало называться искусством то, что доставляет наслаждение людям известного круга.

Не говоря о тех последствиях нравственных, которые имело для европейского общества такое выделение из всей области искусства, и признание важным искусством того, что не заслуживало этой оценки, это извращение искусства ослабило и довело почти до уничтожения и самое искусство. Первым последствием этого было то, что искусство лишилось свойственного ему бесконечно разнообразного и глубокого религиозного содержания. Вторым последствием было то, что оно, имея в виду только малый круг людей, потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно; и третьим, главным, то, что оно перестало быть искренно, а стало выдуманно и рассудочно.

Первое последствие – обеднение содержания – совершилось потому, что истинное произведение искусства есть только то, которое передает чувства новые, не испытанные людьми. Как произведение мысли есть только тогда произведение мысли, когда оно передает новые соображения и мысли, а не повторяет то, что известно, точно так же и

произведение искусства только тогда есть произведение искусства, когда оно вносит новое чувство (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни. Только поэтому и чувствуются так сильно детьми, юношами произведения искусства, в первый раз передающие им не испытанные еще ими чувства.

Так же сильно действует на людей взрослых и совершенно новое, еще никем не выраженное чувство. Источника этих чувств и лишило себя искусство высших классов, оценивая чувства не соответственно религиозному сознанию, а степенью доставляемого наслаждения. Нет ничего более старого и избитого, чем наслаждение; и нет ничего более нового, как чувства, возникающие на религиозном сознании известного времени. Оно и не может быть иначе: наслаждение человека имеет предел, поставленный ему его природой; движение же вперед человечества – то самое, что выражается религиозным сознанием, не имеет пределов. При каждом шаге вперед, который делает человечество, – а шаги эти совершаются через все большее и большее уяснение религиозного сознания, испытываются людьми всё новые и новые чувства. И потому только на основании религиозного сознания, показывающего высшую степень понимания жизни людей известного периода, и могут возникать новые, не испытанные еще людьми, чувства. Из религиозного сознания древнего грека вытекали действительно новые и важные и бесконечно разнообразные для греков чувства, выраженные и Гомером и трагиками. То же самое было и для еврея, достигшего до религиозного сознания единобожия. Из этого сознания вытекали все те новые и важные чувства, выраженные пророками. То же самое было и для средневекового человека, веровавшего в церковную общину и в небесную иерархию, то же для человека нашего времени, усвоившего себе религиозное сознание истинного христианства, сознание братства людей.

Разнообразие чувств, вытекающих из религиозного сознания, бесконечно, и все они новы, потому что религиозное сознание есть не что иное, как указание нового творящегося отношения человека к миру, тогда как чувства, вытекающие из желания наслаждения, не только ограничены, но давным-давно изведаны и выражены. И потому безверие высших европейских классов привело их к самому бедному по содержанию искусству.

Обеднение содержания искусства высших классов усилилось еще тем, что, перестав быть религиозным, искусство перестало быть и народным и тем еще более уменьшило круг чувств, которые оно передавало, так как круг чувств, переживаемых людьми властвующими, богатыми, не знающими труда поддержания жизни, гораздо меньше, беднее и ничтожнее чувств, свойственных рабочему народу.

Люди нашего кружка, эстетики, обыкновенно думают и говорят противное. Помню, как писатель Гончаров, умный, образованный, но совершенно городской человек, эстетик, говорил мне, что из народной жизни после «Записок охотника» Тургенева писать уже нечего. Все исчерпано. Жизнь рабочего народа казалась ему так проста, что после народных рассказов Тургенева описывать там было уже нечего. Жизнь же богатых людей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в

ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой от того, что его не любят. И ему казалось, что в этой области нет конца разнообразию. И мнение это о том, что жизнь рабочего народа бедна содержанием, а наша жизнь, праздных людей, полна интереса, разделяется очень многими людьми нашего круга. Жизнь трудового человека с его бесконечно разнообразными формами труда и связанными с ними опасностями на море и под землю, с его путешествиями, общением с хозяевами, начальниками, товарищами, с людьми других исповеданий и народностей, с его борьбой с природой, дикими животными, с его отношениями к домашним животным, с его трудами в лесу, в степи, в поле, в саду, в огороде, с его отношениями к жене, детям, не только как к близким, любимым людям, но как к сотрудникам, помощникам, заменителям в труде, с его отношениями ко всем экономическим вопросам, не как к предметам умствования или тщеславия, а как к вопросам жизни для себя и семьи, с его гордостью самодовления и служения людям, с его наслаждениями отдыха, со всеми этими интересами, проникнутыми религиозным отношением к этим явлениям, – нам, не имеющим этих интересов и никакого религиозного понимания, нам эта жизнь кажется однообразной в сравнении с теми маленькими наслаждениями, ничтожными заботами нашей жизни не труда и не творчества, но пользования и разрушения того, что сделали для нас другие. Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов.

Прежде, при самом начале выделения исключительного искусства высших классов от народного искусства, главным содержанием искусства было чувство гордости. Так это было во время Ренессанса и после него, когда главным сюжетом произведений искусства было восхваление сильных: пап, королей, герцогов. Писались оды, мадригалы, их восхваляющие, кантаты, гимны; писались их портреты и лепились их статуи в разных возвеличивающих их видах. Потом все больше и больше стал входить в искусство элемент половой похоти, который сделался теперь необходимым условием всякого (за самыми малыми исключениями, а в романах и драмах и без исключения) произведения искусства богатых классов.

Еще позднее вступило в число чувств, передаваемых новым искусством, третье чувство, составляющее содержание искусства богатых классов: именно – чувство тоски жизни. Чувство это в начале нынешнего века выражалось только исключительными людьми: Байроном, Леопарди, потом Гейне, в последнее время сделалось модным и стало выражаться самыми пошлыми и обыкновенными людьми. Совершенно справедливо говорит французский критик Doumic, что главный характер произведений новых писателей – «с'est la lassitude de vivre, le mepris de l'epoque presente, le regret d'un autre temps apercu a travers l'illusion de l'art, le gout du paradoxe, le besoin de se singulariser, une aspiration de raffines vers la simplicite, l'adoration enfantine du mervielieux, la seduction malade de la reverie, l'ebroulement des nerfs, surtout l'appel exaspere de la sensualite» («Les jeunes»,

Rene Doumic) [93]. И действительно, из этих трех чувств чувственность, как самое низкое чувство, доступное не только всем людям, но и всем животным, составляет главный предмет всех произведений искусства Нового времени.

От Боккаччио до Марселя Прево все романы, поэмы, стихотворения передают непременно чувства половой любви в разных ее видах. Прелюбодеяние есть не только любимая, но и единственная тема всех романов. Спектакль – не спектакль, если в нем под каким-нибудь предлогом не появляются оголенные сверху или снизу женщины. Романсы, песни – это все выражение похоти в разных степенях опоэтизирования.

Большинство картин французских художников изображают женскую наготу в разных видах. Во французской новой литературе едва ли есть страница или стихотворение, в котором не описывалась бы нагота и раза два не употреблялось кстати и некстати излюбленное понятие и слово «ну» [94]. Есть такой писатель Remy de Gourmont, которого печатают и считают талантливым. Чтобы иметь понятие о новых писателях, я прочел его роман «Les chevaux de Diomedee» [95]. Это есть подряд подробное описание половых общений, которые имел какой-то господин с разными женщинами. Нет страницы без разжигающих похоть описаний. То же самое в книге, имевшей успех, Pierre Louis «Aphrodite» [96], то же в недавно попавшейся мне книге Huysmans «Certains» [97], которая должна быть критикой живописцев; то же за самыми редкими исключениями во всех французских романах. Это все произведения людей, больных эротической манией. Люди эти, очевидно, убеждены, что так как их вся жизнь сосредоточилась, вследствие их болезненного состояния, на размазывании половых мерзостей, то и вся жизнь мира сосредоточена на том же. Этим же больным эротической манией людям подражает весь художественный мир Европы и Америки.

Так что вследствие безверия и исключительности жизни богатых классов искусство этих классов обеднело содержанием и свелось все к передаче чувств тщеславия, тоски жизни и, главное, половой похоти.

Х

Вследствие безверия людей высших классов искусство этих людей стало бедно по содержанию. Но, кроме того, становясь все более и более исключительным, оно становилось вместе с тем все более и более сложным, вычурным и неясным.

Когда художник всенародный – такой, каким бывали художники греческие или еврейские пророки, сочинял свое произведение, то он, естественно, стремился сказать то, что имел сказать, так, чтобы произведение его было понято всеми людьми. Когда же художник сочинял для маленького кружка людей, находящегося в исключительных условиях, или даже для одного лица и его придворных, для папы, кардинала,

короля, герцога, королевы, для любовницы короля, то он, естественно, старался только о том, чтобы подействовать на этих знакомых ему, находящихся в определенных, известных ему условиях, людей. И этот более легкий способ вызывания чувства невольно увлекал художника к тому, чтобы выражаться неясными для всех и понятными только для посвященных намеками. Во-первых, таким способом можно было сказать больше, а во-вторых, такой способ выражения заключал в себе даже некоторую особенную прелесть туманности для посвященных. Способ выражения этот, проявлявшийся в эвфемизме, в мифологических и исторических напоминаниях, входил все более и более в употребление и в последнее время дошел до своих, кажется, крайних пределов в искусстве так называемого декадентства. В последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некрасноречивость.

Theophile Gautier в своем предисловии к знаменитым «Fleurs du mal» [98] говорит, что Бодлер сколь возможно изгонял из поэзии красноречие, страсть и правду, слишком верно переданную – «l'eloquence, la passion et la verite calquee trop exactement».

И Бодлер не только высказывал это, но и доказывал это как своими стихами, так тем более прозой в своих «Petits poemes en prose» [99], смысл которых надо угадывать, как ребусы, и большинство которых остаются неразгаданными.

Следующий за Бодлером поэт, тоже считающийся великим, Верлен [100], написал даже целый «Art poetique», в котором советует писать вот как:

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

* * *

Il faut aussi que tu n'aïlle point
Choisir tes mots sans quelque meprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Ou l'Indecis au Precis se joint.

.....

.....

И дальше:

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

* * *

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

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Музыки, музыки прежде всего!
Ритм полюби в ней – но свой, непослушный,
Странно-живой и неясно-воздушный,
Все отряхнувший, что грубо, мертво!

* * *

В выборе слов будь разборчивым строго!
Даже изысканным будь иногда:

Лучшая песня – в оттенках всегда!

В ней, сквозь туманность, и тонкости много.

* * *

Музыки, музыки вечно и вновь!

Пусть будет стих твой – мечтой окрыленной,

Пусть он из сердца стремится, влюбленный,

К новому небу, где снова любовь!

* * *

Пусть, как удача, как смелая греза,

Вьется он вольно, шая с ветерком,

С мятой душистой в венке полевым...

Все остальное – чернила и проза!

Следующий же за этими двумя, считающийся самым значительным из молодых, поэт Малларме прямо говорит, что прелесть стихотворения состоит в том, чтобы угадывать его смысл, что в поэзии должна быть всегда загадка: «Je pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des reveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer – voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.

...Si un être d'une intelligence moyenne et d'une préparation littéraire insuffisante ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à

leur place. Il doit y avoir toujours enigme en poesie, et c'est le but de la litterature; il n'y en a pas d'autre, – d'evoquer les objets» («Enquete sur l'evolution litteraire», Jules Huret, p. 60–61) [101].

Так что между новыми поэтами темнота возведена в догмат, как это совершенно верно говорит французский критик Думик, не признающий еще истинности этого догмата.

«Il serait temps aussi de finir, – говорит он, – avec cette fameuse theorie de l'obscurite que la nouvelle ecole a elevee en effet a la hauteur d'un dogme» («Les jeunes», etudes et portraits par Rene Doumic) [102].

Но не одни французские писатели думают так.

Так думают и действуют поэты и всех других национальностей: и немцы, и скандинавы, и итальянцы, и русские, и англичане; так думают все художники Нового времени во всех родах искусства: и в живописи, и в скульптуре, и в музыке. Опираясь на Ницше и Вагнера, художники Нового времени полагают, что им не нужно быть понятыми грубыми массами, им достаточно вызвать поэтические состояния наилучше воспитанных людей: «best nurtured men», как говорит английский эстетик.

Для того чтобы то, что я говорю, не представилось голословным, приведу здесь хоть некоторые образцы французских, шедших впереди этого движения, поэтов. Поэтам этим имя легион.

Я выбрал французских новых писателей, потому что они ярче других выражают новое направление искусства и большинство европейцев подражают им.

Кроме тех, которых имена считаются уже знаменитыми, как-то: Бодлер, Верлен, некоторые имена этих поэтов следующие: Jean Moreas, Charles Maurice, Henri de Regnier, Charles Vignier, Adrien Romaille, Rene Ghil, Maurice Maeterlinck, C. Albert Aurier, Rene de Gourmont, St. Pol Roux le Magnifique, Georges Rodenbach, le comte Robert de Montesquieu Fezansac. Это символисты и декаденты. Потом идут маги: Josephin Peladan, Paul Adam, Jules Bois, M. Papus и др.

Кроме этих, есть еще 141 писатель, которых перечисляет Думик в своей книге.

Вот образцы тех из этих поэтов, которые считаются лучшими. Начинаю с самого знаменитого, признанного великим человеком, достойным памятника, Бодлера. Вот, например, его стихотворение из его знаменитых «Fleurs du mal» [103].

Je t'adore a l'egal de la voute nocturne

O vase de tristesse o grande taciturne,

Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,

Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues,
Qui separent mes bras des immensities bleues.
Je m'avance a l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme apres un cadavre un choeur de vermisseaux.
Et je cheris, o bete implacable et cruelle!
Jusqu'a cette froideur par ou tu m'es plus belle!

Я тебя обожаю равно под покровом ночной темноты,
О сосуд моей скорби-тоски, о безмолвье великое.
Ты мне милей и прекрасней все боле,
чем мчишься скорей
От меня и меня избегаешь, краса моих
грустных ночей...
Из моих ускользает объятий последняя синяя даль,
Это ты иронично ее отодвигаешь все глубже,
все вдаль...
Но иду я в атаку и лезу на штурм все смелей и смелей,
Словно к трупу гнилому громадная масса
кишащих червей.
И я страстно люблю, и мороз проникает
до мозга костей...
Ты среди ласк этих, тварь беспощадная, злая,
прекрасней, милей!

Вот другое того же Бодлера [104]:

DUELLUM

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont eclabousse l'air de lueurs et de sang.

– Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes

D'une jeunesse en proie a l'amour vagissant.

Les glaives sont brises! comme notre jeunesse,

Ma chere! Mais les dents, les ongles aceres,

Vengent bientôt l'epee et la dague traitresse.

– O fureur des coeurs murs par l'amour ulceres!

Dans le ravin hante des chats-pards et des onces

Nos heros, s'etreignant mechamment, ont roule,

Et leur peau fleurira l'aridite de ronces.

– Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuple!

Roulons y sans remords, amazone inhumaine,

Afin d'eterniser l'ardeur de notre haine!

Дуэль

Вот два соперника сошлись и устремились друг на друга,

Оружие скрестилось их, и искры сыплются. В крови

Окрасились клинки.

Игра безумная идет из-за любви,

Добычей победителю придется милая подруга,

Но вот сломались мечи... как наша юность дорогая!

Но не конец еще... Пусть у соперников разбит металл,

За сталь отмстит кулак, их зубы, их отточенный кинжал.
О, бешенство сердец созревшей страсти!
Ненависть слепая!
В овраг глубокий, темный, зло друг друга заключив в объятия,
Герои катятся; тела их рвут терновника кусты.
И кости их трещат, – и слышатся безумные проклятья...
Оврага бездна – ад героев тех, могила их мечты!
О женщина! О амазонка злая! мчись без угрызений
Чрез тот овраг, чрез вечный памятник позора вожделений!

Для того чтобы быть точным, я должен сказать, что в сборнике есть стихотворения менее непонятные, но нет ни одного, которое было бы просто и могло бы быть понято без некоторого усилия, – усилия, редко вознагражденного, так как чувства, передаваемые поэтом, и нехорошие, и весьма низменные чувства.

Выражены же эти чувства всегда умышленно оригинально и нелепо. Преднамеренная темнота эта особенно заметна в прозе, где автор мог бы говорить просто, если бы хотел.

Вот пример из его «Petits poemes en prose». Первая пьеса «L'etranger» [105].

L'ETRANGER

– Qui aimes-tu le mieux, homme enigmatique, des: ton pere, ta mere, ton frere ou ta soeur?

– Je n'ai ni pere, ni mere, ni soeur, ni frere.

– Tes amis?

– Vous vous servez la d'une parole dont le sens m'est reste jusqu'a ce jour inconnu.

– Ta patrie?

– J'ignore sous quelle latitude elle est situee.

- La beaute?
- Je l’aimerais volontiers, deesse et immortelle.
- L’or?
- Je le hais, comme vous laissez Dieu.
- Eh! qu’aimes-tu donc, extraordinaire etranger?
- J’aime les nuages... les nuages qui passent... la-bas... les merveilleux nuages!..

ЧУЖЕСТРАНЕЦ

- Кого ты больше всего любишь, скажи, загадочный человек? Отца, мать, сестру или брата?
- У меня нет ни отца, ни матери, ни сестры, ни брата.
- Друзей?
- Смысл этого слова до сих пор остался неизвестен мне.
- Отчизну?
- Я не знаю, под какой широтой она находится.
- Красоту?
- Я любил бы ее – божественной и бессмертной.
- Золото?
- Я ненавижу его, как вы ненавидите Бога.
- Так что же ты любишь, удивительный чужестранец?
- Я люблю облака... летучие облака... в вышине... чудесные облака!

Пьеса «La soure et les nuages» [106] должна, вероятно, изображать непонятость поэта даже тою, кого он любит. Вот эта пьеса.

«Ma petite folle bien-aimee me donnait a diner, et par la fenetre

ouverte de la salle a manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais a travers ma contemplation: «Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimee, la petite folle monstrueuse aux yeux verts».

Et tout-a-coup je recus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hysterique et comme enruee par l'eau-de-vie, la voix de ma chere petite bien-aimee, qui disait: «Allez-vous bientot manger votre soupe, s... b... de marchand de nuages?»

СУП И ОБЛАКА

Моя маленькая сумасбродная возлюбленная подала мне обед, а я следил в открытое окно столовой за плавучими чертогами, воздвигаемыми Господом Богом из паров, за этими дивными сооружениями из неосязаемого. И, созерцая, думал: «Все эти фантастические призрачные красоты могут сравниться только с глазами моей прекрасной возлюбленной, этой маленькой сумасбродки, этого милого зеленоглазого чудовища».

Но тут я получил размашистый удар кулаком в спину и услышал хрипловатый, пленительный для меня голос – голос истерический и как бы осипший от водки, голос моей маленькой возлюбленной: «Да скоро ли ты кончишь суп, черт бы тебя побрал, зевака эдакий! Звездочет!»

Как ни искусственно это произведение, с некоторым усилием можно догадаться, что хотел сказать им автор, но есть пьесы совершенно непонятные, для меня по крайней мере.

Вот, например, «Le Galant tireur» [107], смысла которой я не мог понять совершенно.

LE GALANT TIREUR

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arreter dans le voisinage d'un tir, disant qui'il lui serait agreable de tirer quelques balles pour tuer le Temps.

Tuer ce monstre-la, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus legitime de chacun? – Et il offrit galamment la main a sa chere, delicieuse et execrable femme, a cette mysterieuse femme, a laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-etre aussi une grande partie de son genie.

Plusieurs balles frapperent loin du but propose: l'une d'elle

s'enfonca meme dans le plafond, et comme la charmante creature riait follement, se moquant de la maladresse de son epoux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: «Observez cette poupee, la-bas, a droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien! cher ange, je me figure que c'est vous». Et il ferma les yeux et il lacha la detente. La poupee fut nettement decapitee.

Alors s'inclinant vers sa chere, sa delicieuse, son execrable femme, son inevitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta: «Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!»

ГАЛАНТНЫЙ СТРЕЛОК

Проезжая в коляске по лесу, он велел остановиться подле тира, говоря, что ему хотелось бы сделать несколько выстрелов, чтобы убить Время. Убивать это чудовище – не есть ли это самое обычное и самое законное занятие для каждого из нас? И он галантно предложил руку своей дорогой, обворожительной и невыносимой жене, этой загадочной женщине, которой он был обязан столькими наслаждениями, столькими страданиями, а быть может также, и значительной долей своего вдохновения.

Несколько пуль ударилось далеко от намеченной цели; одна из них даже засела в потолке; и так как очаровательное создание безумно хохотало, насмехаясь над неловкостью своего супруга, – он вдруг круто повернулся к ней и сказал: «Посмотрите на эту куклу, вон там, направо, со вздернутым носиком и столь надменным видом. Так вот, мой ангел, я представляю себе, что это вы». И, зажмурив глаза, он спустил курок. Кукла была обезглавлена. Тогда, наклонившись к дорогой, обворожительной и невыносимой жене своей, к неизбежной и безжалостной своей Музе, и почтительно целуя ее руку, он промолвил: «Ах, мой ангел! Как я вам благодарен за эту ловкость!»

Произведения другой знаменитости, Верлена, не менее вычурны и не менее непонятны. Вот, например, 1-я из отдела «Ariettes oubliees» [108].

Вот эта первая ariette [109].

Le vent dans la plaine

Suspend son haleine.

(Favart)

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

Ветер в долине прекращает свое дыхание.

(Фавар)

Это – экстаз утомленности,

Это – истома влюбленности,
Это – дрожанье лесов,
Ветра под ласкою млеющих,
Это – меж веток сереющих
Маленьких хор голосов.
Свежие, нежные трепеты!
Шепоты, щебеты, лепеты!
Кажется: травы в тиши
Ропщут со стоном томительным
Или в потоке стремительном
Глухо стучат голыши.
Чьи же сердца утомленные
Вылились в жалобы сонные?
Это ведь наши с тобой?
Это ведь мы с тобой, милая,
Тихие речи, унылые,
Шепчем в равнине ночной?

Какой это *choeur des petites voix*? [110] и какой *cri doux l'herbe agitee expire*? [111] И какой смысл имеет все – остается для меня совершенно непонятно.

А вот другая *ariette* [112]:

Dans l'interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.
Le ciel est de cuivre,

Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Comme des nuees
Flottent gris les chenes
Des forets prochaines
Parmi les buees.
Ce ciel est de cuivre,
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Corneille poussive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres,
Quoi donc vous arrive?
Dans interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.

По тоске безмерной,
По равнине снежной,
Что блестит неверно,
Как песок прибрежный?
Нет на тверди медной
Ни мерцанья света.

Месяц глянул где-то
И исчез бесследно.
Как сквозь дым летучий,
На краю равнины
Видятся вершины
Бора, словно тучи.
Нет на тверди медной
Ни мерцанья света.
Месяц глянул где-то
И исчез бесследно.
Чу! кричат вороны!
Воет волк голодный,
Здесь, в степи холодной,
Властелин законный!
По тоске безмерной,
По равнине снежной,
Что блестит неверно,
Как песок прибрежный?

Как это в медном небе живет и умирает луна и как это снег блестит, как песок? Все это уже не только непонятно, но, под предлогом передачи настроения, набор неверных сравнений и слов.

Кроме этих искусственных и неясных стихотворений, есть понятные, но зато уже совершенно плохие и по форме и по содержанию стихотворения. Таковы все стихотворения по заглавию «La Sagesse» [113]. В этих стихотворениях самое большое место занимают очень плохие выражения самых пошлых католических и патриотических чувств. В них есть, например, такие строфы:

Je ne veux plus penser qu'a ma mere Marie,

Siege de la sagesse et source de pardons,
Mere de France aussi de qui nous attendons
Inebranlablement l'honneur de la patrie.

Лишь на одну тебя сыновне уповаю,
Мария, всепрощенья оплот,
Мать Франции самой, от коей каждый ждет,
Что вступится она за честь родного края.

Прежде чем привести примеры из других поэтов, не могу не остановиться на удивительной знаменитости этих двух стихотворцев, Бодлера и Верлена, признанных теперь великими поэтами. Каким образом французы, у которых были *Chenier*, *Musset*, *Lamartine*, а главное *Hugo*, у которых недавно еще были так называемые парнасцы: *Leconte de Lisle*, *Sully Prudhomme* и др., могли приписать такое значение и считать великими этих двух стихотворцев, очень неискusstных по форме и весьма низких и пошлых по содержанию? Мирозерцание одного, Бодлера, состоит в возведении в теорию грубого эгоизма и замене нравственности неопределенным, как облака, понятием красоты, и красоты непременно искусственной. Бодлер предпочитал раскрашенное женское лицо натуральному и металлические деревья и минеральное подобие воды – натуральным.

Мирозерцание другого поэта, Верлена, состоит из дряблой распушенности, признания своего нравственного бессилия и, как спасение от этого бессилия, самого грубого католического идолопоклонства. Оба притом не только совершенно лишены наивности, искренности и простоты, но оба преисполнены искусственности, оригинальничанья и сомнения. Так что в наименее плохих их произведениях видишь больше г–на Бодлера или Верлена, чем то, что они изображают. И эти два плохие стихотворца составляют школу и ведут за собою сотни последователей.

Объяснение этого явления только одно: то, что искусство того общества, в котором действуют эти стихотворцы, не есть серьезное, важное дело жизни, а только забава. Забава же всякая прискучивает при всяком повторении. Для того чтобы сделать прискучивающую забаву опять возможной, надо как–нибудь обновить ее: прискучил бостон – выдумывается вист; прискучил вист – придумывается преферанс; прискучил преферанс – придумывается еще новое и т. д. Сущность дела остается та же, только формы меняются. Так и в этом искусстве:

содержание его, становясь все ограниченнее и ограниченнее, дошло, наконец, до того, что художникам этих исключительных классов кажется, что все уже сказано и нового ничего уже сказать нельзя. И вот чтоб обновить это искусство, они ищут новые формы.

Бодлер и Верлен придумывают новую форму, при этом подновляя ее еще неупотребительными до сих пор порнографическими подробностями. И критика и публика высших классов признают их великими писателями.

Только этим объясняется успех не только Бодлера и Верлена, но и всего декадентства.

Есть, например, стихотворения Малларме и Метерлинка, не имеющие никакого смысла и несмотря на это или, может быть, вследствие этого печатаемые не только в десятках тысяч отдельных изданий, но и в сборниках лучших произведений молодых поэтов.

Вот, например, сонет Малларме [114]:

(«Pan», 1895, № 1)

A la nue accablante tu

Basse de basalte et de laves

A meme les echos esclaves

Par une trompe sans vertu.

Quel sepulcral naufrage (tu

Le sais, écume, mais y baves)

Supreme une entre les epaves

Abolit le mat devetu.

Ou cela que furibond faute

De quelque perdition haute,

Tout l'abime vain eploye

Dans le si blanc cheveu qui traine

Avarement aura noye

La franc enfant d'une sirene.

Подавленное тучей, ты
Гром в вулканической низине,
Что вторит с тупостью рабыни
Бесстыдным трубам высоты.
Смерть, кораблекрушенье (ты
Ночь, пенный вал, борьба в стремнине)
Одно среди обломков, ныне
Свергаешь мачту, рвешь холсты.
Иль ярость оправдаешь рвением
К иным, возвышенным, крушеньям?
О, бездн тщета! и в волоске
Она любом; в том, как от взгляду,
В ревнивой, алчущей тоске,
Скрывает девочку-наяду.

Стихотворение это – не исключение по непонятности. Я читал несколько стихотворений Малларме. Все они так же лишены всякого смысла.

А вот образец другого знаменитого из современных поэта, три песни Метерлинка [115]. Выписываю тоже из журнала «Pan», 1895 г., № 2.

Quand il est sorti
(J'entendis la porte)
Quand il est sorti
Elle avait souri.
Mais quand il rentra
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre etait la...

Et j'ai vu la mort
(J'entendis son ame)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...
On est venu dire
(Mon enfant, j'ai peur)
On est venu dire
Qu'il allait partir...
Ma lampe allumee
(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumee
Me suis approchee...
A la premiere porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la premiere porte,
La flamme a tremble...
A la seconde porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la seconde porte,
La flamme a parie...
A la troisieme porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
A la troisieme porte
La lumiere est morte...
Et s'il revenait un jour
Que faut-il lui dire?
Dites-lui qu'on l'attendit

Jusqu'a s'en mourir...
Et s'il interroge encore
Sans me reconnaitre,
Parlez-lui comme une soeur,
Il souffre peut-etre...
Et s'il demande ou vous etes
Que faut-il repondre?
Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui repondre...
Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est deserte?
Monterez-lui la lampe eteinte
Et la porte ouverte...
Et s'il m'interroge alors
Sur la derniere heure?
Dites-lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure...

Когда влюбленный удалился
(Я слышал двери скрип),
Когда влюбленный удалился,
От счастья взор у ней светился.
Когда же он опять пришел
(Я видел лампы свет),
Когда же он опять пришел,
Другую женщину нашел.

И видел я: то смерть была
(Ее дыхание я узнал).
И видел я: то смерть была,
Она его к себе ждала.
Пришли и сказали
(О, как страшно, дитя!),
Пришли и сказали,
Что уходит он.
Вот зажгла я лампу
(О, как страшно, дитя!),
Вот зажгла я лампу
И пошла к нему!
Но у первой двери
(О, как страшно, дитя!),
Но у первой двери
Задрожал мой свет.
У второй же двери
(О, как страшно, дитя!),
У второй же двери
Зашептал мой свет.
И у третьей двери
(О, как страшно, дитя!),
И у третьей двери
Умер свет.
А если он возвратится,
Что должна ему я сказать?
Скажи, что я и до смерти

Его продолжала ждать.
А если он спросит, где ты?
О, что я скажу в ответ!
Отдай ему этот перстень,
Ничего не сказав в ответ.
А если он удивится,
Почему так темно теперь?
Укажи погасшую лампу,
Укажи открытую дверь.
А если он спрашивать будет
О том, как свет угасал?
Скажи, что я улыбалась,
Чтоб только он не рыдал!
А если он не спросит,
Должна ли я говорить?
Взгляни на него с улыбкой
И позволь ему позабыть.

Кто вышел, кто пришел, кто рассказывает, кто умер? Прошу читателя не лениться прочесть выписанные мною в прибавлении 1-м образцы более известных и ценимых молодых поэтов: Griffin, Regnier, Moreas и Montesquieu. Это необходимо для того, чтобы составить себе ясное понятие о настоящем положении искусства и не думать, как думают многие, что декадентство есть случайное, временное явление.

Для того чтобы избежать упрека в подборе худших стихотворений, я выписал во всех книгах то стихотворение, какое попадалось на 28-й странице.

Все стихотворения этих поэтов одинаково непонятны или понятны только при большом усилии и то не вполне.

Таковы же и все произведения тех сотен поэтов, из которых я выписал

несколько имен. Такие же стихотворения печатаются у немцев, скандинавов, итальянцев, у нас, русских. И таких произведений печатается и набирается если не миллионы, то сотни тысяч экземпляров (некоторые расходятся в десятках тысяч). Для набора, печатания, составления, переплета этих книг потрачены миллионы и миллионы рабочих дней, я думаю не меньше, чем сколько потрачено на постройку большой пирамиды. Но этого мало: то же происходит во всех других искусствах, и миллионы рабочих дней тратятся на произведения столь же непонятных предметов в живописи, музыке, драме.

Живопись не только не отстает в этом от поэзии, но идет впереди нее. Вот выписка из дневника любителя живописи, посетившего в 1894 году выставки Парижа: «Был сегодня на 3-х выставках: символистов, импрессионистов и неоимпрессионистов. Добросовестно и старательно смотрел на картины, но опять то же недоумение и под конец возмущение. Первая выставка Camille Pissaro самая еще понятная, хотя рисунка нет, содержания нет и колорит самый невероятный. Рисунок так неопределенен, что иногда не поймешь, куда повернута рука или голова. Содержание большею частью «effets»: effet de brouillard, effet du soir, soleil couchant [116]. Несколько картин с фигурами, но без сюжета.

В колорите преобладает ярко-синяя и ярко-зеленая краска. И в каждой картине свой основной тон, которым вся картина как бы обрызгана. Например, в пастушке, стерегущей гусей, основной тон *vert de gris* [117] и везде попадаются пятнышки этой краски: на лице, волосах, руках, платье. В той же галерее «Durand Ruel» другие картины Puvis de Chavannes, Manet, Monet, Renoir, Sisley – это всё импрессионисты. Один – не разобрал имени – что-то похожее на Redon – написал синее лицо в профиль. Во всем лице только и есть этот синий тон с белилами. У Писсаро акварель вся сделана точками. На первом плане корова вся разноцветными точками написана. Общего тона не уловишь, как ни отходи или ни приближайся. Оттуда пошел смотреть символистов. Долго смотрел, не расспрашивая никого и стараясь сам догадаться, в чем дело, – но это свыше человеческого соображения. Одна из первых вещей бросилась мне в глаза – деревянный *haut-relief* [118], безобразно исполненный, изображающий женщину (голую), которая двумя руками выжимает из двух сосков потоки крови. Кровь течет вниз и переходит в лиловые цветы. Волосы сперва спущены вниз, потом подняты кверху, где превращаются в деревья. Статуя выкрашена в сплошную желтую краску, волосы – в коричневую.

Потом картина: желтое море, в нем плавают не то корабль, не то сердце, на горизонте профиль с ореолом и с желтыми волосами, которые переходят в море и теряются в нем. Краски на некоторых картинах положены так густо, что выходит не то живопись, не то скульптура. Третье еще менее понятное: мужской профиль, перед ним пламя и черные полосы – пиявки, как мне потом сказали. Я спросил наконец господина, который там находился, что это значит, и он объяснил мне, что статуя эта символ, что она изображает «La terre» [119], плавающее сердце в желтом море – это «Illusion» [120], а господин с пиявками – «Le mal» [121]. Тут же несколько импрессионистских картин: примитивные профили с каким-нибудь цветком в руке. Однотонно, не нарисовано и или совершенно неопределенно, или обведено широким черным контуром».

Это было в 94 году; теперь направление это еще сильнее определилось: Бёклин, Штук, Клингер, Саша Шнейдер и др.

То же происходит и в драме. Представляется то архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов и вследствие этого лезет на крышу построенного им дома и оттуда летит торчмя головой вниз; или какая-то непонятная старуха, выводящая крыс, по непонятным причинам уводит поэтического ребенка в море и там топит его; или какие-то слепые, которые, сидя на берегу моря, для чего-то повторяют всё одно и то же; или какой-то колокол, который слетает в озеро и там звонит.

То же происходит и в музыке, в том искусстве, которое, казалось, должно бы быть более всех всем одинаково понятно.

Знакомый вам и пользующийся известностью музыкант садится за фортепиано и играет вам, по его словам, новое произведение свое или нового художника. Вы слушаете странные громкие звуки и удивляетесь гимнастическим упражнениям пальцев и ясно видите, что композитор желает внушить вам, что произведенные им звуки – поэтические стремления души. Вы видите его намерение, но чувства вам не сообщается никакого, кроме скуки. Исполнение продолжается долго, или по крайней мере так вам кажется, очень долго, потому что вы, ничего ясно не воспринимая, невольно вспоминаете слова А. Карра: «Plus ça va vite, plus ça dure longtemps» [122]. И вам приходит в голову, не мистификация ли это, не испытывает ли вас исполнитель, кидая куда попало руками и пальцами по клавишам, надеясь, что вы попадетесь и будете хвалить, а он засмеется и признается, что только хотел испытать вас. Но когда, наконец, кончается и, потный и взволнованный, очевидно ожидающий похвал, музыкант встает от фортепиано, вы видите, что все это было серьезно.

То же самое происходит и во всех концертах с произведениями Листа, Вагнера, Берлиоза, Брамса и новейшего Рихарда Штрауса и бесчисленного количества других, которые не переставая сочиняют оперу за оперой, симфонию за симфонией, пьесу за пьесой.

То же самое происходит и в области, где, казалось бы, трудно быть непонятным, – в области романа и повести.

Вы читаете «La-bas» Huysmans'a [123], или рассказы Киплинга, или «L'annonceur» Villiers de l'Isle Adam'a [124] из его «Contes cruels» [125] и др., и все это для вас не только «abscons» (новое новых писателей слово), но совершенно непонятно и по форме, и по содержанию. Таков, например, сейчас появляющийся в «Revue blanche» роман «Terre promise» E. Morel [126] и также большинство новых романов: слог очень размашистый, чувства как будто возвышенные, но никак нельзя понять, что, где и с кем происходит.

И таково все молодое искусство нашего времени. Люди первой половины нашего века – ценители Гёте, Шиллера, Мюссе, Гюго, Диккенса, Бетховена, Шопена, Рафаэля, Винчи, Микеланджело, Делароша, ничего не понимая в этом новейшем искусстве, часто прямо причисляют

произведения этого искусства к безвкучному безумию и хотят игнорировать его. Но такое отношение к новому искусству совершенно неосновательно, потому что, во-первых, это искусство все более и более распространяется и уже завоевало себе твердое место в обществе, – такое же, какое завоевал себе романтизм в 30-х годах; во-вторых, и главное, потому, что если можно судить так о произведениях позднейшего, так называемого декадентского, искусства только потому, что мы их не понимаем, то ведь есть огромное количество людей – весь рабочий народ, да и многие из нерабочего народа, – которые точно так же не понимают те произведения искусства, которые мы считаем прекрасными: стихи наших любимых художников: Гёте, Шиллера, Гюго, романы Диккенса, музыку Бетховена, Шопена, картины Рафаэля, Микеланджело, Винчи и др.

Если я имею право думать, что большие массы народа не понимают и не любят того, что я признаю несомненно хорошим, потому что они не развились достаточно, то я не имею права отрицать и того, что я могу не понимать и не любить новых произведений искусств потому только, что я недостаточно развит, чтобы понимать их. Если же я имею право сказать, что я не понимаю с большинством единомышленных со мною людей произведений нового искусства потому только, что там нечего понимать и что это дурное искусство, то точно с тем правом может еще большее большинство, вся рабочая масса, не понимающая того, что я считаю прекрасным искусством, сказать, что то, что я считаю хорошим искусством, есть дурное искусство и что там нечего понимать.

Особенно ясно я увидел несправедливость осуждения нового искусства, когда раз при мне один поэт, сочиняющий непонятные стихи, с веселой самоуверенностью смеялся над непонятной музыкой, и скоро после этого музыкант, сочиняющий непонятные симфонии, с такою же самоуверенностью смеялся над непонятными стихами. Осуждать новое искусство за то, что я, человек воспитания первой половины века, не понимаю его, я не имею права и не могу; я могу только сказать, что оно непонятно для меня. Единственное преимущество того искусства, которое я признаю перед декадентским, состоит в том, что это мною признаваемое искусство понятно несколько большему числу людей, чем теперешнее.

Из того, что я привык к известному исключительному искусству и понимаю его, а не понимаю более исключительного, я не имею никакого права заключить, что это, мое искусство, и есть самое настоящее, а то, которое я не понимаю, есть не настоящее, а дурное; из этого я могу заключить только то, что искусство, становясь все более и более исключительным, становилось все более и более непонятным для все большего и большего количества людей и в этом своем движении к большей и большей непонятности, на одной из ступеней которой я нахожусь с своим привычным искусством, дошло до того, что оно понимается самым малым числом избранных и что число этих избранных – все уменьшается и уменьшается.

Как только искусство высших классов выделилось из всенародного искусства, так явилось убеждение о том, что искусство может быть искусством и вместе с тем быть непонятно массам. А как только было допущено это положение, так неизбежно надо было допустить, что

искусство может быть понятным только для самого малого числа избранных и, наконец, только для двух или одного – лучшего своего друга – самого себя. Так и говорят прямо теперешние художники: «я творю и понимаю себя, а если кто не понимает меня, тем хуже для него».

Утверждение о том, что искусство может быть хорошим искусством, а между тем быть непонятым большому количеству людей, до такой степени несправедливо, последствия его до такой степени пагубны для искусства, и вместе с тем так распространено, так въелось в наше представление, что нельзя достаточно разъяснить всю несообразность его.

Нет ничего обыкновеннее, как то, чтобы слышать про мнимые произведения искусства, что они очень хороши, но что очень трудно понять их. Мы привыкли к такому утверждению, а между тем сказать, что произведение искусства хорошо, но непонятно, все равно что сказать про какую-нибудь пищу, что она очень хороша, но люди не могут есть ее. Люди могут не любить гнилой сыр, протухлых рябчиков и т. п. кушаний, ценимых гастрономами с извращенным вкусом, но хлеб, плоды хороши только тогда, когда они нравятся людям. То же и с искусством: извращенное искусство может быть непонятно людям, но хорошее искусство всегда понятно всем.

Говорят, что самые лучшие произведения искусства таковы, что не могут быть поняты большинством и доступны только избранным, подготовленным к пониманию этих великих произведений. Но если большинство не понимает, то надо растолковать ему, сообщить ему те знания, которые нужны для понимания. Но оказывается, что таких знаний нет, и растолковать произведения нельзя, и потому те, которые говорят, что большинство не понимает хороших произведений искусства, не дают разъяснений, а говорят, что для того, чтобы понять, надо читать, смотреть, слушать еще и еще раз те же произведения. Но это значит не разъяснять, а приучать. А приучить можно ко всему и к самому дурному. Как можно приучить людей к гнилой пище, к водке, табаку, опиуму, так можно приучить людей к дурному искусству, что, собственно, и делается.

Кроме того, нельзя говорить, что большинство людей не имеют вкуса для оценки высших произведений искусства. Большинство всегда понимало и понимает то, что и мы считаем самым высоким искусством: художественно простые повествования Библии, притчи Евангелия, народную легенду, сказку, народную песню все понимают. Почему же большинство вдруг лишилось способности понимать высокое в нашем искусстве?

Про речь можно сказать, что она прекрасна, но непонятна тем, которые не знают языка, на котором она произнесена. Речь, произнесенная по-китайски, может быть прекрасна и оставаться для меня непонятною, если я не знаю по-китайски, но произведение искусства тем и отличается от всякой другой духовной деятельности, что его язык понятен всем, что оно заражает всех без различия. Слезы, смех китайца заразят меня точно так же, как смех, слезы русского, точно так же и живопись, и музыка, и поэтическое произведение, если оно

переведено на понятный мне язык. Песня киргиза и японца хотя и слабее, чем самого киргиза и японца, но трогает меня. Так же трогает меня японская живопись и индийская архитектура и арабская сказка. Если меня мало трогает песня японца и роман китайца, то не потому, что я не понимаю этих произведений, а потому, что я знаю и приучен к предметам искусства более высоким, а никак не потому, что это искусство выше меня. Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем. История Иосифа, переведенная на китайский язык, трогает китайцев. История Сакиа–Муни трогает нас. Такие же есть здания, картины, статуи, музыка. И потому если искусство не трогает, то нельзя говорить, что это происходит от непонимания зрителем и слушателем, а можно и должно заключить из этого только то, что это или дурное искусство, или вовсе не искусство.

Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей приготовления и известной последовательности знаний (так что нельзя учить тригонометрии человека, не знающего геометрии), что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования, что прелесть картины, звуков, образов заражает всякого человека, на какой бы он ни находился степени развития.

Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждений. Обыкновенно, получая истинно художественное впечатление, получающему кажется, что он это знал и прежде, но только не умел высказать.

И таким было всегда хорошее, высшее искусство: Илиада, Одиссея, история Иакова, Исаака, Иосифа, и пророки еврейские, и псалмы, и евангельские притчи, и история Сакиа–Муни, и гимны ведов – передают очень высокие чувства и, несмотря на то, вполне понятны нам теперь, образованным и необразованным, и были понятны тогдашним, еще менее, чем наш рабочий народ, образованным людям. Говорят о непонятности. Но если искусство есть передача чувств, вытекающих из религиозного сознания людей, то как же может быть непонятно чувство, основанное на религии, то есть на отношении человека к Богу? Такое искусство должно быть и действительно было всегда всем понятно, потому что отношение всякого человека к Богу одно и то же. И потому и храмы, и изображения, и пение в них всегда всем были понятны. Помеха понимания высших, лучших чувств, как это и сказано в Евангелии, никак не в недостатке развития и учения, а, напротив, в ложном развитии и ложном учении. Непонятно действительно может быть хорошее и высокое художественное произведение, но только не простым неизвращенным рабочим людям народа (этим понятно все самое высшее), но настоящее художественное произведение может быть и часто бывает непонятно многоученым, извращенным, лишенным религии людям, как это постоянно происходит в нашем обществе, где высшие религиозные чувства прямо непонятны людям. Я знаю, например, людей, считающих себя самыми утонченными, которые говорят, что не понимают поэзии любви к ближнему и самоотвержения, не понимают поэзии целомудрия.

Так что непонятно может быть хорошее, большое, всемирное, религиозное искусство только маленькому кружку извращенных людей, а

никак не наоборот.

Не может быть непонятно большим массам искусство только потому, что оно очень хорошо, как это любят говорить художники нашего времени. Скорее предположить, что большим массам непонятно искусство только потому, что искусство это очень плохое или даже и вовсе не искусство. Так что столь любимые, наивно принимаемые культурной толпой, доводы о том, что для того, чтобы почувствовать искусство, надо понимать его (что, в сущности, значит только приучиться к нему), есть самое верное указание на то, что то, что предлагается понимать таким образом, есть или очень плохое, исключительное искусство, или вовсе не искусство.

Говорят: произведения искусства не нравятся народу, потому что он не способен понимать его. Но если произведение искусства имеет целью заражение людей тем чувством, которое испытал художник, то как же говорить о непонимании?

Человек из народа прочел книгу, посмотрел картину, прослушал драму или симфонию и не получил никаких чувств. Ему говорят, что это оттого, что он не умеет понимать. Человеку обещают показать известное зрелище, – он входит и ничего не видит. Ему говорят, что это потому, что у него не приготовлено к этому зрелищу зрение. Но ведь человек знает, что он все прекрасно видит. Если же он не видит того, что ему обещали показать, то он заключает только то (что и совершенно справедливо), что люди, взявшиеся показать ему зрелище, не исполнили того, за что взялись. Точно так же и совершенно справедливо заключает человек из народа о произведениях искусства нашего общества, не вызывающих в нем никакого чувства. И потому говорить, что человек не трогается моим искусством, потому что он еще глуп, что очень и самонадеянно и вместе дерзко, значит извращать роли и сваливать с больной головы на здоровую.

Вольтер говорил, что: *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux* [127]; еще с большим правом можно сказать про искусство, что: *tous les genres sont bons, hors celui qu'on ne comprend pas*; или *qui ne produit pas son effet* [128], потому что какое же может быть достоинство в предмете, который не делает того, на что он предназначен?

Главное же то, что как только допустить, что искусство может быть искусством, будучи непонятным каким-либо душевно здоровым людям, так нет никакой причины какому бы то ни было кружку извращенных людей не сочинять произведения, щекочущие их извращенные чувства и не понятные никому, кроме самих, называя эти произведения искусством, что, собственно, и делается теперь так называемыми декадентами.

Ход, по которому шло искусство, подобен накладыванию на круг большого диаметра кругов все меньшего и меньшего диаметра: так что образуется конус, вершина которого уже перестает быть кругом. Это самое и сделалось с искусством нашего времени.

XI

Становясь все беднее и беднее содержанием и все непонятнее и непонятнее по форме, оно в последних своих проявлениях утратило даже все свойства искусства и заменилось подобиями искусства.

Мало того, что, вследствие своего отделения от всенародного, искусство высших классов стало бедно содержанием и дурно по форме, то есть все более и более непонятно, – искусство высших классов с течением времени перестало даже и быть искусством и стало заменяться подделкой под искусство.

Произошло это по следующим причинам. Искусство всенародное возникает только тогда, когда какой-либо человек из народа, испытав сильное чувство, имеет потребность передать его людям. Искусство же богатых классов возникает не потому, что в этом потребность художника, а преимущественно потому, что люди высших классов требуют развлечений, за которые хорошо вознаграждают. Люди богатых классов требуют от искусства передачи чувств, приятных им, и художники стараются удовлетворять этим требованиям. Но удовлетворять этим требованиям очень трудно, так как люди богатых классов, проводя свою жизнь в праздности и роскоши, требуют непрерывающихся развлечений искусством; производить же искусство, хотя бы и самого низшего разбора, нельзя по произволу, – надо, чтобы оно само родилось в художнике. И потому художники, для того чтоб удовлетворить требованиям людей высших классов, должны были выработать такие приемы, посредством которых они могли бы производить предметы, подобные искусству. И приемы эти выработались.

Приемы эти следующие: 1) заимствование, 2) подражательность, 3) поразительность; и 4) занимательность. Первый прием состоит в том, чтобы заимствовать из прежних произведений искусства или целые сюжеты, или только отдельные черты прежних, всем известных поэтических произведений, и так переделывать их, чтобы они с некоторыми добавлениями представляли нечто новое.

Такие произведения, вызывая в людях известного круга воспоминания о художественных чувствах, испытанных прежде, производят впечатление, подобное искусству, и сходят между людьми, ищущими наслаждения от искусства, за таковое, если при этом соблюдены еще и другие нужные условия. Сюжеты, заимствованные из прежних художественных произведений, называются обыкновенно поэтическими сюжетами. Предметы же и лица, заимствованные из прежних художественных произведений, называются поэтическими предметами. Так, считаются в нашем кругу всякого рода легенды, саги, старинные предания поэтическими сюжетами. Поэтическими же лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустынные, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей; поэтическими вообще считаются все те предметы, которые чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений.

Лет сорок тому назад не умная, но очень цивилизованная ayant beaucoup d'acquis [129] дама (она уже умерла теперь) позвала меня, чтобы прослушать сочиненный ею роман. В романе это дело начиналось с того, что героиня в поэтическом лесу, у воды, в поэтической белой одежде, с поэтическими распущенными волосами, читала стихи. Дело происходило в России, и вдруг из-за кустов появлялся герой в шляпе с пером a la Guillaume Tell [130] (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично. Но все было бы хорошо, если бы герою не надо было говорить; но как только господин в шляпе a la Guillaume Tell начал разговаривать с девицей в белом платье, так явно стало, что автору сказать нечего, а что он тронут поэтичными воспоминаниями прежних произведений и думает, что, перебирая эти воспоминания, он может произвести художественное впечатление. Но художественное впечатление, то есть заражение, получается только тогда, когда автор сам по-своему испытал какое-либо чувство и передает его, а не тогда, когда он передает чужое, переданное ему чувство. Этого рода поэзия от поэзии не может заражать людей, а только дает подобие произведения искусства, и то только для людей с извращенным эстетическим вкусом. Дама эта была очень глупа и не талантлива, и потому видно было сразу, в чем было дело; но когда за такие заимствования берутся люди начитанные и талантливые, да еще выработавшие технику своего искусства, то выходят те заимствования из греческого, древнего, христианского и мифологического мира, которых так много развелось, и в особенности теперь так много продолжает появляться, и которые принимаются публикой за произведения искусства, если эти заимствования хорошо обделаны техникой того искусства, в котором они сделаны.

Характерным образцом такого рода подделок под искусство в области поэзии может служить пьеса Ростана «Princesse Lointaine», «Принцесса Грёза», в которой нет искры искусства, но которая кажется многим и, вероятно, ее автору очень поэтичной.

Второй прием, дающий подобие искусства, это то, что я назвал подражательностью. Сущность этого приема состоит в том, чтобы передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается. В словесном искусстве прием этот состоит в том, чтобы описывать до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни. Так, в романах, повестях при каждой речи действующего лица описывается, каким голосом он это сказал, что при этом сделал. И речи самые передаются не так, чтобы они имели наибольший смысл, но так, как они бывают нескладны в жизни, с перерывами и недомолвками. В драматическом искусстве прием этот состоит в том, чтобы, кроме подражательности речи, вся обстановка, все действия лиц были точно такие же, как в настоящей жизни. В живописи прием этот сводит живопись к фотографии и уничтожает разницу между фотографией и живописью. Как ни казалось бы странно это, прием этот употребляется и в музыке: музыка старается подражать не только ритмом, но и самыми звуками, теми звуками, которые в жизни сопутствуют тому, что она хочет изображать.

Третий прием – это воздействие на внешние чувства, воздействие часто чисто физическое, – то, что называется поразительностью, эффектностью. Эффекты эти во всех искусствах состоят преимущественно в контрастах: в сопоставлении ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, самого обыкновенного и самого необычайного. В словесном искусстве, кроме эффектов, контрастов, есть еще эффекты, состоящие в описании или изображении того, что никогда не описывалось и не изображалось, преимущественно в описании и изображении подробностей, вызывающих половую похоть, или подробностей страданий и смерти, вызывающих чувство ужаса, – так, например, чтобы при описании убийства было протокольное описание разрывов тканей, опухолей, запаха, количества и вида крови. То же самое и в живописи: кроме контрастов всякого рода, входит в употребление в живописи еще контраст, состоящий в тщательной отделке одного предмета и небрежности всего остального. Главный же и употребительный в живописи эффект – это эффект света и изображения ужасного. В драме самые обыкновенные эффекты, кроме контрастов, – это бури, громы, лунный свет, действия на море или при море и перемена костюмов, обнажение женского тела, сумасшествие, убийства и вообще смерти, при которых умирающие с подробностью передают все фазисы агонии. В музыке самые употребительные эффекты – это то, чтобы с самых слабых и одинаковых звуков начиналось crescendo и усложнение, доходящее до самых сильных и сложных звуков всего оркестра, или чтобы одни и те же звуки повторялись *agreggio* во всех октавах разными инструментами, или то, чтобы гармония, темп и ритм были совершенно не те, которые естественно вытекают из хода музыкальной мысли, а поражали бы своею неожиданностью.

Таковы некоторые из употребительнейших эффектов во всех искусствах, но, кроме того, есть еще один и общий всем искусствам: это – изображение одним искусством того, что свойственно изображать другому, так чтобы музыка «описывала», как это делает вся программная музыка, и вагнеровская, и его последователей, а живопись, драма и поэзия «производили бы настроение», как это делает все декадентское искусство.

Четвертый прием – это занимательность, то есть умственный интерес, присоединяемый к произведению искусства. Занимательность может заключаться в запутанной завязке (*plot*), – прием, который недавно еще очень употреблялся в английских романах и во французских комедиях и драмах, но теперь стал выходить из моды и заменился документальностью, то есть обстоятельным описанием какого-либо или исторического периода, или отдельной отрасли современной жизни. Так, например, занимательность состоит в том, что в романе описывается египетская или римская жизнь, или жизнь рудокопов, или приказчиков большого магазина, и читатель заинтересован и этот интерес принимает за художественное впечатление. Занимательность может заключаться также в самых приемах выражения. И этого рода занимательность стала теперь очень употребительна. Как стихи и прозу, так и картины, и драмы, и музыкальные пьесы пишут так, что их надо угадывать, как ребусы, и этот процесс угадывания тоже доставляет удовольствие и дает подобие впечатления, получаемого от искусства.

Очень часто говорят, что произведение искусства очень хорошо, потому

что оно поэтично или реалистично, или эффектно, или интересно, тогда как ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое не только не могут быть мерилom достоинства искусства, но не имеют ничего общего с ним.

Поэтично – значит заимствовано. Всякое же заимствование есть только наведение читателей, зрителей, слушателей на некоторое смутное воспоминание о тех художественных впечатлениях, которые они получали от прежних произведений искусства, а не заражение тем чувством, которое испытал сам художник. Произведение, основанное на заимствовании, как, например, «Фауст» Гёте, может быть очень хорошо обделано, исполнено ума и всяких красот, но оно не может произвести настоящего художественного впечатления, потому что лишено главного свойства произведения искусства – цельности, органичности, того, чтобы форма и содержание составляли одно неразрывное целое, выражающее чувство, которое испытал художник. В заимствовании художник передает только то чувство, которое ему было передано произведением прежнего искусства, и потому всякое заимствование целых сюжетов или различных сцен, положений, описаний есть только отражение искусства, подобие его, а не искусство. И потому сказать про такое произведение, что оно хорошо, потому что поэтично, то есть похоже на произведение искусства, все равно что сказать про монету, что она хорошая, потому что похожа на настоящую. Так же мало подражательность, реалистичность, как это думают многие, может быть мерилom достоинства искусства. Подражательность не может быть мерилom достоинства искусства, потому что, если главное свойство искусства есть заражение других тем чувством, которое испытывает художник, то заражение чувством не только не совпадает с описанием подробностей передаваемого, но большею частью нарушается излишком подробностей. Внимание воспринимающего художественные впечатления развлекается всеми этими хорошо подмеченными подробностями, и из-за них не передается, если оно и есть, чувство автора.

Ценить произведение искусства по степени его реалистичности, правдивости переданных подробностей так же странно, как судить о питательности пищи по внешнему виду ее. Когда мы реалистичностью определяем ценность произведения, мы этим показываем только то, что говорим не о произведении искусства, а о подделке под него.

Третий прием подделки под искусство: поразительность или эффектность, точно так же как и первые два, не совпадает с понятием настоящего искусства, потому что в поразительности, в эффекте новизны, неожиданности контраста, в ужасности нет передаваемого чувства, а есть только воздействие на нервы. Если живописец прекрасно напишет рану с кровью, вид этой раны поразит меня, но тут не будет искусства. Протянутая одна нота на могучем органе произведет поразительное впечатление, часто вызовет даже слезы, но тут нет музыки, потому что не передается никакое чувство. А между тем такого рода физиологические эффекты постоянно принимаются людьми нашего круга за искусство не только в музыке, но в поэзии, живописи и драме. Говорят: теперешнее искусство стало утонченно. Напротив, оно стало благодаря погоне за эффектностью чрезвычайно грубо. Представляется, положим, новая, обошедшая все театры Европы пьеса «Ганнеле», в которой автор хочет передать публике сострадание к замученной девочке. Для того чтобы вызвать это чувство в зрителях

посредством искусства, автору надо бы заставить одно из своих лиц так выразить это сострадание, чтобы оно заразило всех, или описать верно ощущения девочки. Но он не умеет или не хочет этого сделать, а избирает другой, более сложный для декораторов, но более легкий для художников способ. Он заставляет девочку умирать на сцене; и притом, чтобы усилить физиологическое воздействие на публику, тушит освещение в театре, оставляя публику во мраке, и при звуках жалобной музыки показывает, как эту девочку пьяный отец гонит, бьет. Девочка корчится, пищит, стонет, падает. Являются ангелы и уносят ее. И публика, испытывая при этом некоторое волнение, вполне уверена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но в волнении этом нет ничего эстетического, потому что нет заражения одним человеком другого, а есть только смешанное чувство страдания за другого и радости за себя, что я не страдаю, – подобное тому, которое мы испытываем при виде казни или которое римляне испытывали в своих цирках.

Подмена эстетического чувства эффектностью особенно заметна в музыкальном искусстве, – том искусстве, которое по своему свойству имеет непосредственно физиологическое воздействие на нервы. Вместо того чтобы передавать в мелодии испытанные автором чувства, новый музыкант накапливает, переплетает звуки и, то усиливая, то ослабляя их, производит на публику физиологическое действие, такое, которое можно измерить существующим для этого аппаратом [131]. И публика это физиологическое воздействие принимает за действие искусства.

Что касается четвертого приема, занимательности, то прием этот, хотя и более других чужд искусству, чаще всего смешивается с ним. Не говоря об умышленном скрывании автором в романах и повестях того, о чем должен догадываться читатель, очень часто приходится слышать про картину, про музыкальное произведение, что оно интересно. Что же значит интересно? Интересное произведение искусства значит или то, что произведение вызывает в нас неудовлетворенное любопытство, или то, что, воспринимая произведение искусства, мы приобретаем новые для нас сведения, или то, что произведение не вполне понятно, и мы понемногу и с усилием добиваемся до его разъяснения и в этом угадывании его смысла находим известное удовольствие. Ни в том, ни в другом случае занимательность не имеет ничего общего с художественным впечатлением. Искусство имеет целью заражать людей тем чувством, которое испытывает художник. Умственное же усилие, которое нужно делать зрителю, слушателю, читателю для удовлетворения возбужденного любопытства или для усвоения новых приобретаемых в произведении сведений или усвоения смысла произведения, поглощая внимание читателя, зрителя, слушателя, мешает заражению. А потому занимательность произведения не только не имеет ничего общего с достоинством произведения искусства, но скорее препятствует, чем содействует художественному впечатлению.

И поэтичность, и подражательность, и поразительность, и занимательность могут встречаться в произведении искусства, но не могут заменить главного свойства искусства: чувства, испытанного художником. В последнее же время в искусстве высших классов большинство предметов, выдаваемых за предметы искусства, суть именно такие предметы, только подобные искусству, но не имеющие в основе главного свойства искусства – чувства, испытанного художником.

Для того чтобы человек мог произвести истинный предмет искусства, нужно много условий. Нужно, чтобы человек этот стоял на уровне высшего для своего времени мирозерцания, чтобы он пережил чувство и имел желание и возможность передать его и при этом еще имел талантливость к какому-либо роду искусств. Все эти условия, нужные для произведения истинного искусства, очень редко соединяются. Для того же чтобы производить с помощью выработавшихся приемов: заимствования, подражательности, эффектности и занимательности, подобия искусства, которые в нашем обществе хорошо вознаграждаются, нужно только иметь талант в какой-нибудь области искусства, что встречается очень часто. Талантом я называю способность: в словесном искусстве – легко выражать свои мысли и впечатления и подмечать и запоминать характерные подробности; в пластическом искусстве – способность различать, запоминать и передавать линии, формы, краски; в музыкальном – способность отличать интервалы, запоминать и передавать последовательность звуков. Как только в наше время человек имеет такой талант, так, научившись технике и приемам подделки своего искусства, он может, если у него атрофировано эстетическое чувство, которое сделало бы ему противными его произведения, и если у него есть терпение, уже не переставая до конца дней своих сочинять произведения, считающиеся в нашем обществе искусством.

Для производства таких подделок существуют в каждом роде искусства свои определенные правила или рецепты, так что талантливый человек, усвоив их, может уже а froid, холодным способом, без малейшего чувства, производить такие предметы. Для того чтобы писать стихотворения, талантливому к словесности человеку только нужно приучить себя к тому, чтобы уметь на место каждого одного настоящего, нужного слова употреблять, смотря по требованию рифмы или размера, еще десять приблизительно то же означающих слов, и приучиться потом всякую фразу, которая, для того чтобы быть ясной, имеет только одно свойственное ей размещение слов, уметь сказать, при всех возможных перемещениях слов, так, чтобы было похоже на некоторый смысл; приучиться еще, руководясь попадающимися для рифмы словами, придумывать к этим словам подобия мыслей, чувств или картин, и тогда такой человек может уже не переставая изготавливать стихотворения, смотря по надобности, короткие или длинные, религиозные, любовные или гражданские.

Если же талантливый к словесному искусству человек хочет писать повести и романы, то ему надо только выработать в себе слог, то есть выучиться описывать все, что он увидит, и приучиться запоминать или записывать подробности. Когда же он овладел этим, то он может уже не переставая писать романы или повести, смотря по желанию или требованию: исторические, натуралистические, социальные, эротические, психологические или даже религиозные, на которые начинают появляться требования и мода. Сюжеты он может брать из чтения или из пережитых событий, характеры же действующих лиц может списывать с своих знакомых.

И такие романы и повести, если только они будут уснащены хорошо подмеченными и записанными подробностями, лучше всего эротическими,

будут считаться произведениями искусства, хотя бы в них не было и искры пережитого чувства.

Для произведения искусства в драматической форме талантливому человеку, кроме всего того, что нужно для романа и повести, нужно еще выучиться вкладывать в уста своих действующих лиц как можно больше метких, остроумных слов, пользоваться театральными эффектами и уметь так переплестать действия лиц, чтобы на сцене не было ни одного длинного разговора, а было бы как можно больше суеты и движения. Если писатель умеет это делать, то может писать не переставая драматические произведения одно за другим, избирая сюжеты из уголовной хроники или из последнего занимающего общество вопроса вроде гипнотизма, наследственности и т. п. или из самой древней и даже фантастической области.

Талантливому человеку в области живописи или скульптуры еще легче производить предметы, подобные искусству. Для этого ему нужно только выучиться рисовать, писать красками и лепить, в особенности голые тела. Выучившись же этому, он может не переставая писать одну картину и лепить одну статую за другой, смотря по наклонностям, избирая сюжеты или мифологические, или религиозные, или фантастические и символические, или изображая то, о чем пишут в газетах: коронацию, стачку, турецко-греческую войну, бедствия голода; или, что самое обыкновенное, изображая все, что кажется красиво: от голой женщины до медных тазов.

Для произведения музыкального искусства талантливому человеку еще менее нужно того, что составляет сущность искусства, то есть чувства, которое заражало бы других; но зато больше, чем для всякого другого искусства, кроме разве танцевального, нужно физического, гимнастического труда. Для музыкального произведения искусства нужно прежде всего выучиться так же быстро двигать пальцами на каком-нибудь инструменте, как быстро двигают те, которые дошли в этом до высшей степени совершенства; потом надо узнать, как писали в старину многоголосную музыку, что называется научиться контрапункту, фуге, потом выучиться оркестровать, то есть как пользоваться эффектами инструментов. Выучившись же всему этому, музыкант уже может не переставая писать одно произведение за другим: либо программную музыку, либо оперы и романсы, придумывая звуки, более или менее соответствующие словам, либо камерную музыку, то есть брать чужие темы и перерабатывать их контрапунктом и фугой в определенных формах, либо, самое обыкновенное, фантастическую музыку, то есть брать случайно подвертывающиеся под руку сочетания звуков и нагромождать на эти случайно подвернувшиеся звуки всякого рода осложнения и украшения.

Так во всех областях искусства производятся по готовому, выработанному рецепту подделки под искусство, которые публика наших высших классов принимает за настоящее искусство.

И вот эта-то подмена произведений искусства подделками под него и была третьим и важнейшим последствием отделения искусства высших классов от всенародного.

XII

Производству в нашем обществе предметов поддельного искусства содействуют три условия. Условия эти: 1) значительное вознаграждение художников за их произведения и потому установившаяся профессиональность художника; 2) художественная критика; и 3) художественные школы.

Пока искусство не раздвоилось, а ценилось и поощрялось одно искусство религиозное, безразличное же искусство не поощрялось, – до тех пор вовсе не было подделок под искусство; если же они были, то, будучи обсуживаемы всем народом, они тотчас же отпадали. Но как только совершилось это разделение и людьми богатых классов было признано хорошим всякое искусство, если только оно доставляет наслаждение, и это искусство, доставляющее наслаждение, стало вознаграждаться больше, чем какая-либо другая общественная деятельность, так тотчас же большое количество людей посвятили себя этой деятельности, и деятельность эта приняла совсем другой характер, чем она имела прежде, и стала профессией.

А как только искусство стало профессией, то значительно ослабилось и отчасти уничтожилось главное и драгоценнейшее свойство искусства – его искренность.

Профессиональный художник живет своим искусством, и поэтому ему надо не переставая выдумывать предметы своих произведений, и он выдумывает их. И понятно, какая разница должна быть между произведениями искусства, когда они творились людьми, подобными пророкам еврейским, сочинителям псалмов, Франциску Ассизскому, сочинителю Илиады и Одиссеи, всех народных сказок, легенд, песен, не только не получавшими никакого вознаграждения за свои произведения, но даже не связывавшими с ними своего имени, или когда искусство производилось сначала придворными поэтами, драматургами, музыкантами, получающими за это почет и вознаграждение, а потом присяжными художниками, живущими своим ремеслом и получающими вознаграждение от журналистов, издателей, импрессариев, вообще посредников между художниками и городской публикой – потребителями искусства.

В этой профессиональности первое условие распространения поддельного, фальшивого искусства.

Второе условие – это возникшая в последнее время художественная критика, то есть оценка искусства не всеми, и главное, не простыми людьми, а учеными, то есть извращенными и вместе с тем самоуверенными людьми.

Один мой приятель, выражая отношение критиков к художникам, полушутя

определил его так: критики – это глупые, рассуждающие об умных. Определение это как ни односторонне, неточно и грубо, все-таки включает долю правды и несравненно справедливее того, по которому критики будто бы объясняют художественные произведения.

«Критики объясняют». Что же они объясняют?

Художник, если он настоящий художник, передал в своем произведении другим людям то чувство, которое он пережил; что же тут объяснять?

Если произведение хорошо как искусство, то независимо от того, нравственно оно или безнравственно, – чувство, выражаемое художником, передается другим людям. Если оно передалось другим людям, то они испытывают его, и мало того, что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все толкования излишни. Если же произведение не заражает людей, то никакие толкования не сделают того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытал. Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто толкует, не способен заразиться искусством. Так оно и есть, и как это ни кажется странным, критиками всегда были люди, менее других способные заразиться искусством. Большею частью это люди, бойко пишущие, образованные, умные, но с совершенно извращенною или с атрофированною способностью заразиться искусством. И потому эти люди всегда своими писаниями значительно содействовали и содействуют извращению вкуса той публики, которая читает их и верит им.

Критики художественной не было и не могло и не может быть в обществе, где искусство не раздвоилось и потому оценивается религиозным мировоззрением всего народа. Критика художественная возникла и могла возникнуть только в искусстве высших классов, не признающих религиозного сознания своего времени.

Искусство всенародное имеет определенный и несомненный внутренний критерий – религиозное сознание; искусство же высших классов не имеет его, и потому ценители этого искусства неизбежно должны держаться какого-либо внешнего критерия. И таким критерием является для них, как и высказал это английский эстетик, вкус the best nurtured men, наиболее образованных людей, то есть авторитет людей, считающихся образованными, и не только этот авторитет, но и предание авторитетов таких людей. Предание же это весьма ошибочно и потому, что суждения best nurtured men часто ошибочны, и потому, что суждения, когда-то бывшие справедливыми, со временем перестают быть таковыми. Критики же, не имея оснований для суждений, не переставая повторяют их. Считались когда-то древние трагики хорошими, и критика считает их таковыми. Считали Данта великим поэтом, Рафаэля – великим живописцем, Баха – великим музыкантом, и критики, не имея мерила, по которому они могли бы выделить хорошее искусство от плохого, не только считают этих художников великими, но и все произведения этих художников также считают великими и достойными подражания. Ничто не содействовало и не содействует в такой мере извращению искусства,

как эти устанавливаемые критикой авторитеты. Молодой человек производит какое-нибудь художественное произведение, как и всякий художник, выражая в нем своим особым способом пережитые им чувства, – большинство людей заражаются чувством художника, и произведение его становится известным. И вот критика, обсуждая художника, начинает говорить, что его произведение не дурно, а все-таки это не Дант, не Шекспир, не Гёте, не Бетховен последнего периода, не Рафаэль. И молодой художник, слушая такие суждения, начинает подражать тем, кого ему ставят в образцы, и производит не только слабые, но поддельные, фальшивые произведения.

Так, например, наш Пушкин пишет свои мелкие стихотворения, «Евгения Онегина», «Цыган», свои повести, и это всё разного достоинства произведения, но всё произведения истинного искусства. Но вот он под влиянием ложной критики, восхваляющей Шекспира, пишет «Бориса Годунова», рассудочно-холодное произведение, и это произведение критики восхваляют и ставят в образец, и являются подражания подражаниям: «Минин» Островского, «Царь Борис» Толстого и др. Такие подражания подражаниям наполняют все литературы самыми ничтожными, ни на что не нужными произведениями. Главный вред критиков состоит в том, что, будучи людьми, лишенными способности заражаться искусством (а таковы все критики: если бы они не были лишены этой способности, они не могли бы браться за невозможное толкование художественных произведений), критики обращают преимущественное внимание и восхваляют рассудочные, выдуманные произведения, и их-то выставляют за образцы, достойные подражания. Вследствие этого они с такою уверенностью расхваливают греческих трагиков, Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира, Гёте (почти всего подряд); из новых – Зола, Ибсена, музыку последнего периода Бетховена, Вагнера. Для оправдания же своих восхвалений этих рассудочных, выдуманных произведений они придумывают целые теории (такова и знаменитая теория красоты), и не только тупые, талантливые люди прямо по этим теориям сочиняют свои произведения, но часто даже настоящие художники, насилуя себя, подчиняются этим теориям.

Всякое ложное произведение, восхваленное критиками, есть дверь, в которую тотчас же врываются лицемеры искусства.

Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила, в особенности Аристофана, или новых: Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира; в живописи – всего Рафаэля, всего Микеланджело с его нелепым «Страшным судом»; в музыке – всего Баха и всего Бетховена с его последним периодом, стали возможны в наше время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювис де Шаваны, Клингеры, Бёклины, Штуки, Шнейдеры, в музыке – Вагнеры, Листы, Берлиозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся эта огромная масса ни на что не нужных подражателей этих подражателей.

Лучшей иллюстрацией вредного влияния критики может служить отношение ее к Бетховену. Среди часто по заказу, второпях писанных бесчисленных произведений его есть, несмотря на искусственность формы, и художественные произведения; но он становится глух, не может слышать и начинает писать уже совсем выдуманные, недоделанные

и потому часто бессмысленные, непонятные в музыкальном смысле произведения. Я знаю, что музыканты могут довольно живо вообразить звуки и почти слышать то, что они читают: но воображаемые звуки никогда не могут заменить реальных, и всякий композитор должен слышать свое произведение, чтобы быть в состоянии отделать его. Бетховен же не мог слышать, не мог отделять и потому пускал в свет эти произведения, представляющие художественный бред. Критика же, раз признав его великим композитором, с особою радостью ухватывается именно за эти уродливые произведения, отыскивая в них необыкновенные красоты. Для оправдания же своих восхвалений, извращая самое понятие музыкального искусства, она приписывает музыкальному искусству свойство изображать то, чего оно не может изображать, и являются подражатели, бесчисленное множество подражателей тех уродливых попыток художественных произведений, которые пишет глухой Бетховен.

И вот является Вагнер, который сначала в критических статьях восхваляет Бетховена, именно последнего периода, и приводит эту музыку в связь с мистической теорией Шопенгауэра, столь же нелепой, как и сама музыка Бетховена, – о том, что музыка есть выражение воли, – не отдельных проявлений воли на разных ступенях объективизации, а самой сущности ее, – а потом уже сам по этой теории пишет свою музыку в связи с еще более ложной системой соединения всех искусств. А за Вагнером являются уже еще новые, еще более удаляющиеся от искусства подражатели: Брамсы, Рихарды Штраусы и другие.

Таковы последствия критики. Но третье условие извращения искусства школы, обучающие искусствам, – едва ли не еще вреднее.

Как только искусство стало искусством не для всего народа, а для класса богатых людей, так оно стало профессией, а как только оно стало профессией, так выработались приемы, обучающие этой профессии, и люди, избравшие профессию искусства, стали обучаться этим приемам, и явились профессиональные школы: риторические классы или классы словесности в гимназиях, академии для живописи, консерватории для музыки, театральные училища для драматического искусства.

В школах этих обучают искусству. Но искусство есть передача другим людям особенного, испытанного художником чувства. Как же обучать этому в школах?

Никакая школа не может вызвать в человеке чувство и еще менее может научить человека тому, в чем состоит сущность искусства: проявлять чувство своим особенным, ему одному свойственным, способом.

Одно, чему может научить школа, это тому, чтобы передавать чувства, испытанные другими художниками, так, как их передавали другие художники. Этому самому и учат в школах искусства, и обучение это не только не содействует распространению истинного искусства, но, напротив, распространяя подделки под искусство, более всего другого лишает людей способности понимать истинное искусство.

В словесном искусстве людей обучают тому, чтобы они умели, не желая ничего сказать, написать во много страниц сочинение на тему, о

которой они никогда не думали, и написать так, чтобы это было похоже на сочинение авторов, признанных знаменитыми. Этому учат в гимназиях.

В живописи главное обучение состоит в том, чтобы рисовать и писать с оригиналов и с натуры преимущественно голое тело, то самое, которое никогда не видно и почти никогда не приходится изображать человеку, занятому настоящим искусством, и рисовать и писать так, как рисовали и писали прежние мастера; сочинять же картины учат, задавая такие темы, подобные которым трактовались прежними признанными знаменитостями. Также и в драматических школах учеников обучают произносить монологи точно так, как их произносили считающиеся знаменитыми трагики. То же самое в музыке. Вся теория музыки есть не что иное, как бессвязное повторение тех приемов, которые для сочинения музыки употребляли признанные мастера композиции.

Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, чуть-чуть тронули, и все изменилось», сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть», сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки. Для того чтобы музыкальное исполнение было художественно, было искусством, то есть производило заражение, нужно соблюдение трех главных условий (кроме этих условий, есть еще много условий для музыкального совершенства: нужно, чтобы переход от одного звука к другому был отрывистый или слитный, чтобы звук равномерно усиливался или ослаблялся, чтобы он сочетался с таким, а не другим звуком, чтобы звук имел тот, а не другой тембр, и еще многое другое). Но возьмем три главных условия – высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет не выше, не ниже того, который должен быть, то есть будет взята та бесконечно малая середина той ноты, которая требуется, и когда протянута будет эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будет ни сильнее, ни слабее того, что нужно. Малейшее отступление в высоте звука в ту или другую сторону, малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие того заразительность произведения. Так что то заражение искусством музыки, которое, кажется, так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее – в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация – в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено – в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства. И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда,

когда человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий человек попадал в самый такт музыки, и поющий или скрипач брал самую бесконечно малую середину ноты, и чтобы рисовальщик проводил единственную из всех возможных нужную линию, и поэт находил единственно нужное размещение единственно нужных слов. Все это находит только чувство. И потому школы могут научить тому, что нужно для того, чтобы делать нечто похожее на искусство, но никак не искусству.

Обучение школ останавливается там, где начинается чуть-чуть, следовательно, там, где начинается искусство.

Приучение же людей к тому, что похоже на искусство, отучает их от понимания настоящего искусства. От этого-то происходит то, что нет людей более тупых к искусству, как те, которые прошли профессиональные школы искусства и сделали в них наибольшие успехи. Профессиональные школы эти производят лицемерие искусства, совершенно такое же, как то лицемерие религиозное, которое производят школы, обучающие пасторов и вообще всякого рода религиозных учителей. Как невозможно в школе выучить человека так, чтобы он стал религиозным учителем людей, так невозможно выучить человека тому, чтоб он стал художником.

Так что художественные школы вдвойне губительны для искусства: во-первых, тем, что убивают способность воспроизводить настоящее искусство в людях, имевших несчастье попасть в эти школы и пройти в них семи-восемь-десятилетний курс; во-вторых, тем, что распложают в огромном количестве то поддельное искусство, извращающее вкус масс, которым переполнен наш мир. Для того же, чтобы люди, рожденные художниками, могли узнать выработанные прежними художниками приемы различных родов искусств, должны существовать при всех начальных школах такие классы рисования и музыки – пения, пройдя которые всякий даровитый ученик мог бы, пользуясь существующими и доступными всем образцами, самостоятельно совершенствоваться в своем искусстве.

Вот эти-то три условия: профессиональность художников, критика и школы искусства и сделали то, что большинство людей нашего времени совершенно не понимают даже того, что такое искусство, и принимают за искусство самые грубые подделки под него.

XIII

До какой степени люди нашего круга и времени лишились способности воспринимать настоящее искусство и привыкли принимать за искусство предметы, не имеющие ничего общего с ним, – видно лучше всего на произведениях Рихарда Вагнера, в последнее время все более и более ценимых и признаваемых не только немцами, но и французами и англичанами за самое высшее, открывшее новые горизонты искусство.

Особенность музыки Вагнера, как известно, состоит в том, что музыка должна служить поэзии, выражая все оттенки поэтического произведения.

Соединение драмы с музыкой, придуманное в XV веке в Италии для восстановления воображаемой древнегреческой драмы с музыкой, есть искусственная форма, имевшая и имеющая успех только среди высших классов, и то только тогда, когда даровитые музыканты, как Моцарт, Вебер, Россини и др., вдохновляясь драматическим сюжетом, свободно отдавались своему вдохновению, подчиняя текст музыке, вследствие чего в их операх для слушателя важна была только музыка на известный текст, а никак не текст, который, будучи даже самым бессмысленным, как, например, в «Волшебной флейте», все-таки не мешал художественному впечатлению музыки.

Вагнер хочет исправить оперу тем, чтобы музыка подчинялась требованиям поэзии и сливалась с ней. Но каждое искусство имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область, и потому, если соединить в одно целое проявления не только многих, но только двух искусств, драматического и музыкального, то требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого, как это и происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось или, скорее, уступало место музыкальному. Но Вагнер хочет, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись во всей силе. Но это невозможно, потому что всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение задушевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее. Таково произведение музыки и таково же произведение драматического искусства, если оно истинное искусство. И потому, для того чтобы произведение одного искусства совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое.

А этого не может быть, как не может быть не только двух людей, но и двух листов на дереве совершенно одинаковых. Еще меньше могут быть два произведения разных областей искусства – музыкальное и словесное – совершенно одинаковыми. Если они совпадают, то или одно есть художественное произведение, а другое подделка, или оба – подделки. Два листа живые не могут быть совершенно похожи друг на друга, но могут быть похожи только два листа, искусственно сделанные. Также и произведения искусства. Они могут вполне совпадать только тогда, когда ни то ни другое – не искусство, а придуманное подобие искусства.

Если поэзия и музыка могут соединяться более или менее в гимне, песне и романсе (но и то не так, чтобы музыка следила за каждым стихом текста, как этого хочет Вагнер, а так, что и то и другое производит одно и то же настроение), то это происходит только потому, что лирическая поэзия и музыка имеют отчасти одну цель – произвести настроение, и настроения, производимые лирической поэзией

и музыкой, могут совпадать более или менее. Но и в этих соединениях всегда центр тяжести в одном из двух произведений, так что только одно производит художественное впечатление, другое же остается незамеченным. Тем более не может быть такого соединения между эпической или драматической поэзией и музыкой.

Кроме того, одно из главных условий художественного творчества есть полная свобода художника от всякого рода предвзятых требований. Необходимость же приноровить свое музыкальное произведение к произведению поэзии или наоборот есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность творчества, и потому такого рода произведения, приноровленные одно к другому, как всегда были, так и должны быть произведениями не искусства, а только подобию его, как музыка в мелодрамах, подписи под картинами, иллюстрации, либретто в операх.

Таковы и произведения Вагнера. И подтверждение этого видно в том, что в новой музыке Вагнера отсутствует главная черта всякого истинного художественного произведения – цельность, органичность, такая, при которой малейшее изменение формы нарушает значение всего произведения. В настоящем художественном произведении – стихотворении, драме, картине, песне, симфонии нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое. Но с музыкой Вагнера последнего периода, за исключением некоторых, малозначительных мест, имеющих самостоятельный музыкальный смысл, можно делать всякого рода перемещения, переставлять то, что было впереди, назад и наоборот, не изменяя этим музыкального смысла. Не изменяется же при этом смысл музыки Вагнера, потому что он лежит в словах, а не в музыке.

Музыкальный текст опер Вагнера подобен тому, что бы сделал стихотворец, каких теперь много, выломавший свой язык так, что может на всякую тему, на всякую рифму, на всякий размер написать стихи, которые будут похожи на стихи, имеющие смысл, – если бы такой стихотворец задался мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонию, или сонату Бетховена, или балладу Шопена так, чтобы на первые одного характера такты написал стихи, соответствующие, по его мнению, этим первым тактам. Потом на следующие такты другого характера написал бы тоже, по его мнению, соответствующие стихи без всякой внутренней связи с первыми стихами и, кроме того, без рифмы и без размера. Такое произведение без музыки было бы совершенно подобно в поэтическом смысле операм Вагнера в музыкальном смысле, если их слушать без текста.

Но Вагнер не только музыкант, он и поэт, или то и другое вместе, и потому для того, чтобы судить о Вагнере, надо знать и его текст, тот самый текст, которому должна служить музыка. Главное поэтическое произведение Вагнера есть поэтическая обработка «Нибелунгов». Произведение это получило в наше время такое огромное значение, имеет такое влияние на все то, что выдается теперь за искусство, что необходимо всякому человеку нашего времени иметь понятие о нем. Я внимательно прочел четыре книжечки, в которых напечатано это

произведение, и составил из него краткое извлечение, которое прилагаю во втором прибавлении (см. Прибавление II), и очень советую читателю, если он не читал самый текст, что было бы лучше всего, прочесть хоть мое изложение, чтобы составить себе понятие об этом удивительном произведении. Произведение это есть образец самой грубой, доходящей даже до смешного, подделки под поэзию.

Но говорят, что нельзя судить о произведениях Вагнера, не увидав их на сцене. Нынешнею зимой давали в Москве второй день или второй акт этой драмы, как говорили мне, лучший из всех, и я пошел на это представление.

Когда я пришел, огромный театр уже был полон сверху донизу. Тут были великие князья и цвет аристократии, и купечества, и ученых, и средней чиновничьей городской публики. Большинство держало либретто, вникая в смысл его. Музыканты – некоторые старые, седые люди – с партитурами в руках следили за музыкой. Очевидно, исполнение этого произведения было некоторого рода событием.

Я немного опоздал, но мне сказали, что коротенький форшпиль, которым открывается действие, имеет мало значения и что этот пропуск не важен. На сцене, среди декорации, долженствующей изображать пещеру в скале, перед каким-то предметом, долженствующим изображать кузнечное устройство, сидел наряженный в трико и в плаще из шкур, в парике, с накладной бородой, актер, с белыми, слабыми, нерабочими руками (по развязным движениям, главное – по животу и отсутствию мускулов видно актера), и бил молотом, каких никогда не бывает, по мечу, которых совсем не может быть, и бил так, как никогда не бьют молотками, и при этом, странно раскрывая рот, пел что-то, чего нельзя было понять. Музыка разных инструментов сопутствовала этим странным испускаемым им звукам. По либретто можно было узнать, что актер этот должен изображать могучего карлика, живущего в гроте и кующего меч для Зигфрида, которого он воспитал. Узнать, что это карлик, можно было по тому, что актер этот ходил, все время сгибая в коленях обтянутые трико ноги. Актер этот долго что-то, все так же странно открывая рот, не то пел, не то кричал. Музыка при этом перебирала что-то странное, какие-то начала чего-то, которые не продолжались и ничем не кончались. По либретто можно было узнать, что карлик рассказывал сам себе о кольце, которым овладел великан и которое он хочет приобрести через Зигфрида; Зигфриду же нужен хороший меч; ковкой этого меча и занят карлик. После довольно долгого такого разговора или пенья с самим собой в оркестре вдруг раздаются другие звуки, тоже что-то начинающееся и не кончающееся, и является другой актер с рожком через плечо и с человеком, бегающим на четвереньках и наряженным в медведя, и травит этим медведем кузнеца-карлика, который бегаёт, не разгибая в коленях обтянутых трико ног. Этот другой актер должен изображать самого героя Зигфрида. Звуки, которые раздаются в оркестре при входе этого актера, должны изображать характер Зигфрида и называются лейтмотивом Зигфрида. И звуки эти повторяются всякий раз, когда появляется Зигфрид. Такое одно определенное сочетание звуков лейтмотива есть для каждого лица. Так что этот лейтмотив повторяется всякий раз, как появляется лицо, которое он изображает; даже при упоминании о каком-нибудь лице слышится мотив, соответствующий этому лицу. Мало того, каждый

предмет имеет свой лейтмотив или аккорд. Есть мотив кольца, мотив шлема, мотив яблока, огня, копья, меча, воды и др., и как только упоминается кольцо, шлем, яблоко, – так и мотив или аккорд шлема, яблока. Актер с рожком так же неестественно, как и карлик, раскрывает рот и долго кричит нараспев какие-то слова, и так же нараспев что-то отвечает ему Миме. Так зовут карлика. Смысл этого разговора, который можно узнать только по либретто, состоит в том, что Зигфрид был воспитан карликом и почему-то за это ненавидит карлика и все хочет убить его. Карлик же сковал Зигфриду меч, но Зигфрид недоволен мечом. Из десятистраничного (по книжке либретто), с полчаса ведущегося с теми же странными раскрытиями рта нараспев разговора видно, что Зигфрида мать родила в лесу, а об отце известно только, что у него был меч, который разбит и обломки которого находятся у Миме, и что Зигфрид не знает страха и хочет уйти из леса, а Миме не хочет отпускать его. При этом разговоре под музыку нигде не забыты, при упоминаниях об отце, о мече и пр., мотивы этих лиц и предметов. После этих разговоров на сцене раздаются новые звуки бога Вотана и является странник. Странник этот есть бог Вотан. Тоже в парике, тоже в трико, этот бог Вотан, стоя в глупой позе с копьем, почему-то рассказывает все то, что Миме не может не знать, но что нужно рассказать зрителям. Рассказывает же он все это не просто, а в виде загадок, которые он велит себе загадывать, для чего-то прозакладывая свою голову за то, что он отгадает. При этом, как только странник ударяет копьем о землю, из земли выходит огонь, и слышатся в оркестре звуки копья и звуки огня. Разговору сопутствует оркестр, в котором постоянно искусственно переплетаются мотивы лиц и предметов, о которых говорится. Кроме того, самым наивным способом – музыкой – выражаются чувства: страшное – это звуки в басу, легкомысленное – это быстрые переборы в дисканту и т. п.

Загадки не имеют никакого другого смысла, как тот, чтобы рассказать зрителям, кто такие Нибелунги, кто великаны, кто боги и что было прежде. Разговор этот также со странно разинутыми ртами происходит нараспев и продолжается по либретто на восьми страницах и соответственно долго на сцене. После этого странник уходит, приходит опять Зигфрид и разговаривает с Миме еще на тринадцати страницах. Мелодии ни одной, а все время только переплетение лейтмотивов лиц и предметов разговора. Разговор идет о том, что Миме хочет научить Зигфрида страху, а Зигфрид не знает, что такое страх. Окончив этот разговор, Зигфрид схватывает кусок того, что должно представлять куски меча, распиливает его, кладет на то, что должно представлять горн, и сваривает и потом кует и поет: Heaho, heaho, hoho! HoHo, hoHo, hoho, hoHo; hoheo, haHo, haheo, hoHo, и конец 1-го акта.

Вопрос, для которого я пришел в театр, был для меня решен несомненно, так же несомненно, как и вопрос о достоинстве повести моей знакомой дамы, когда она прочла мне сцену между девицей с распущенными волосами, в белом платье, и героем с двумя белыми собаками и шляпой с пером а la Guillaume Tell. От автора, который может сочинять такие, режущие ножами эстетическое чувство, фальшивые сцены, как те, которые я увидел, ждать уже ничего нельзя; смело можно решить, что все, что напишет такой автор, будет дурно, потому что, очевидно, такой автор не знает, что такое истинное

художественное произведение. Я хотел уходить, но друзья, с которыми я был, просили меня остаться, утверждая, что нельзя составить решение по одному этому акту, что лучше будет во втором – и я остался на второй акт.

Второй акт – ночь. Потом рассветает. Вообще вся пьеса переполнена рассветами, туманами, лунными светом, мраком, волшебными огнями, грозами и т. п.

Сцена представляет лес, и в лесу пещера. У пещеры сидит третий актер в трико, представляющий другого карлика. Рассветает. Приходит опять с копьем бог Вотан, опять в виде странника. Опять его звуки и новые звуки, самые басовые, которые только можно произвести. Звуки эти означают то, что говорит дракон. Вотан будит дракона. Раздаются те же басовые звуки, все басистее и басистее. Сначала дракон говорит: я хочу спать, а потом вылезает из пещеры. Дракона представляют два человека, одетые в зеленую шкуру вроде чешуи, с одной стороны махающие хвостом, с другой открывающие приделанную, вроде крокодиловой, пасть, из которой вылетает огонь от электрической лампочки. Дракон, долженствующий быть страшным и, вероятно, могущий показаться таковым пятилетним детям, ревушим басом произносит какие-то слова. Все это так глупо, балаганно, что удивляешься, как могут люди старше семи лет серьезно присутствовать при этом; но тысячи квазиобразованных людей сидят и внимательно слушают, и смотрят, и восхищаются.

Приходят с рожком Зигфрид и Миме. В оркестре раздаются звуки, их обозначающие, и Зигфрид и Миме разговаривают о том, знает или не знает Зигфрид, что такое страх. После этого Миме уходит, и начинается сцена, которая должна быть самая поэтическая. Зигфрид ложится в своем трико, в долженствующей быть красивой позе, и то молчит, то разговаривает сам с собою. Он мечтает, слушает пение птиц и хочет подражать им. Для этого он срезает мечом тростник и делает свирель. Рассветает все больше и больше, птички поют. Зигфрид пробует подражать птицам. Слышно в оркестре подражание птицам, перемешивающееся со звуками, соответствующими тем словам, которые он говорит. Но Зигфриду не удается игра на свирели, и он играет на своем рожке. Сцена эта невыносима. Музыка, то есть искусства, служащего способом передачи настроения, испытанного автором, нет и помина. Есть нечто в музыкальном смысле совершенно непонятное. В музыкальном смысле постоянно испытывается надежда, за которой тотчас же следует разочарование, как будто начинается музыкальная мысль, но тотчас же обрывается. Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала так кратки, так загромождены усложнениями гармонии, оркестровкой, эффектами контрастов, так неясны, так незаконченны, при этом так отвратительна фальшь, происходящая на сцене, что их трудно заметить, а уж не то чтобы быть зараженным ими. Главное же то, что умышленность автора с самого начала и до конца и в каждой ноте до того слышна и видна, что видишь и слышишь не Зигфрида и не птиц, а только одного ограниченного, самонадеянного, дурного тона и вкуса немца, у которого самые ложные понятия о поэзии и который самым грубым и первобытным образом хочет передать мне эти свои ложные представления о поэзии.

Всякий знает то чувство недоверия и отпора, которые вызываются видимой преднамеренностью автора. Стоит рассказчику сказать вперед: приготовьтесь плакать или смеяться, и вы наверно не будете плакать и смеяться; но когда вы увидите, что автор не только предписывает умиление над тем, что не только не умилительно, но смешно или отвратительно, и когда вы при этом видите, что автор несомненно уверен в том, что он пленил вас, получается тяжелое, мучительное чувство, подобное тому, которое испытал бы всякий, если бы старая, уродливая женщина нарядилась в бальное платье и, улыбаясь, вертелась бы пред вами, уверенная в вашем сочувствии. Впечатление это усиливалось еще тем, что вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем несообразную бессмыслицу, но и считала своею обязанностью восхищаться ею.

Кое-как досидел я еще следующую сцену с выходом чудовища, сопровождаемым его басовыми нотами, переплетающимися с мотивом Зигфрида, борьбу с чудовищем, все эти рычания, огни, махание мечом, но больше уже не мог выдержать и выбежал из театра с чувством отвращения, которое и теперь не могу забыть.

Слушая эту оперу, я невольно представил себе почтенного, умного, грамотного деревенского рабочего человека, преимущественно из тех умных, истинно религиозных людей, которых я знаю из народа, и воображал себе то ужасное недоумение, в которое пришел бы такой человек, если бы ему показали то, что я видел в этот вечер.

Что бы он подумал, если б узнал все те труды, которые положены на это представление, и видел бы ту публику, тех сильных мира сего, которых он привык уважать, старых, плешивых, с седыми бородами людей, которые битых шесть часов сидят молча, внимательно слушая и глядя на все эти глупости. Но, не говоря о взрослом рабочем человеке, трудно себе представить даже и ребенка старше семи лет, который мог бы заняться этой глупой, нескладной сказкой.

А между тем громадная публика, цвет образованных людей высших классов, высиживает эти шесть часов безумного представления и уходит, воображая, что, отдав дань этой глупости, она приобрела новое право на признание себя передовой и просвещенной.

Я говорю про московскую публику. Но что такое московская публика? Это одна сотая той, считающей себя самой просвещенной, публики, которая ставит себе в заслугу то, что она до такой степени потеряла способность заражаться искусством, что не только может без возмущения присутствовать при этой глупой фальши, но может еще восхищаться ею.

В Байрёйте, где начались эти представления, съезжались со всех концов света, расходуя около тысячи рублей на человека, для того, чтобы видеть это представление, люди, считающие себя утонченно-образованными, и четыре дня сряду, высиживая каждый день по шести часов, ходили смотреть и слушать эту бессмыслицу и фальшь.

Но для чего же ездил и ездят теперь люди на эти представления и почему восхищаются ими? Невольно представляется вопрос: как

объяснить успех произведений Вагнера?

Успех этот я объясняю себе тем, что благодаря тому исключительному положению, в котором он находился, имея в распоряжении средства короля, Вагнер с большим умением воспользовался всеми, долгой практикой ложного искусства выработанными, средствами подделки под искусство и составил образцовое поддельное произведение искусства. Я потому и взял за образец это произведение, что ни в одном из всех известных мне подделок под искусство не соединены с таким мастерством и силою все приемы, посредством которых поддельвается искусство, а именно: заимствования, подражательность, эффектность и занимательность.

Начиная с сюжета, взятого из древности, и кончая туманами и восходами луны и солнца, Вагнер в этом произведении пользуется всем тем, что считается поэтичным. Тут и спящая красавица, и русалки, и подземные огни, и гномы, и битвы, и мечи, и любовь, и кровосмешение, и чудовище, и пение птиц – весь арсенал поэтичности употреблен в дело.

При этом все подражательно: подражательны и декорации, и костюмы. Все это сделано так, как по всем данным археологии это должно было быть в древности, подражательны и самые звуки. Вагнер, не лишенный музыкального таланта, придумал именно такие звуки, которые подражают ударам молота, шипению раскаленного железа, пению птиц и т. п.

Кроме того, в произведении этом все в высшей степени поразительно–эффектно, – поразительно и своими особенностями: и чудовищами, и волшебными огнями, и действиями, происходящими в воде, и той темнотой, в которой находятся зрители, и невидимостью оркестра, и новыми, не употреблявшимися прежде гармоническими сочетаниями.

И сверх того, все занимательно. Занимательность не только в том, кто кого убьет, и кто на ком женится, и кто чей сын, и что после чего случится, занимательность еще и в отношении музыки к тексту; перекатываются волны в Рейне, – как это выразится в музыке? Является злой карлик, – как выразит музыка злого карлика? как выразит музыка чувственность этого карлика? Как будет выражено музыкой – мужество, огонь, как яблоки? Как переплетается лейтмотив говорящего лица с лейтмотивами лиц и предметов, о которых он говорит? Кроме того, занимательна еще музыка. Музыка эта отступает от всех прежде принятых законов, и в ней появляются самые неожиданные и совершенно новые модуляции (что очень легко и вполне возможно в музыке, не имеющей внутренней закономерности). Диссонансы новые и разрешаются по–новому, и это занимательно.

Вот эта–то поэтичность, подражательность, поразительность и занимательность доведены в этих произведениях, благодаря и особенностям таланта Вагнера и тому выгодному положению, в котором он находился, до последней степени совершенства и действуют на зрителя, загипнотизировывая его, вроде того, как загипнотизировался бы человек, который в продолжение нескольких часов слушал бы произносимый с большим ораторским искусством бред сумасшедшего.

Говорят: вы не можете судить, не видав произведений Вагнера в Байрёйте, в темноте, где музыки не видно, а она под сценой, и исполнение доведено до высшей степени совершенства. Вот это-то и доказывает, что тут дело не в искусстве, а в гипнотизации. То же говорят спириты. Чтобы убедить в истинности своих видений, обыкновенно они говорят: вы не можете судить, вы испытайте, поприсутствуйте на нескольких сеансах, то есть посидите в молчании в темноте несколько часов сряду в обществе полусумасшедших людей и повторите это раз десять, и вы увидите всё, что мы видим.

Да как же не увидеть? Только поставьте себя в такие условия – увидишь что хочешь. Еще короче можно достигнуть этого, напившись вина или накурившись опиуму. То же самое и при слушании опер Вагнера. Посидите в темноте в продолжение четырех дней в сообществе не совсем нормальных людей, подвергая свой мозг самому сильному на него воздействию через слуховые нервы самых рассчитанных на раздражение мозга звуков, и вы наверное придете в ненормальное состояние и придете в восхищение от нелепости. Но для этого не нужно и четырех дней, достаточно тех пяти часов одного дня, во время которых продолжается одно представление, как это было в Москве. Достаточно не только пяти часов, достаточно и одного часа для людей, не имеющих ясного представления о том, чем должно быть искусство, и вперед составивших себе мнение о том, что то, что они увидят, прекрасно и что равнодушие и неудовлетворение этим произведением будут служить доказательством их необразованности и отсталости.

Я наблюдал публику того представления, на котором я присутствовал. Люди, руководившие всей публикой и дававшие ей тон, были люди, уже вперед загипнотизированные и вновь подпавшие знакомому гипнозу. Эти-то загипнотизированные люди, находясь в ненормальном состоянии, были в полном восхищении. Кроме того, все художественные критики, лишенные способности заражаться искусством и потому всегда особенно дорожащие произведениями, в которых все есть дело рассудка, какова опера Вагнера, тоже глубокомысленно одобряли произведение, дающее обильную пищу умствованию. А за этими двумя отделами людей шла та большая, с извращенной и отчасти атрофированной способностью заражаться искусством, равнодушная к нему городская толпа с князьями, богачами и меценатами во главе, всегда, как плохие гончие собаки, примыкая к тем, кто громче и решительнее высказывает свое мнение.

«О да, разумеется, какая поэзия! Удивительно! Особенно птицы!» – «Да, да, я совсем побежден», – повторяют эти люди на разные голоса то самое, что они только что услышали от людей, мнение которых им кажется заслуживающим доверия.

Если и есть люди, оскорбленные бессмыслицей и фальшью, то эти люди робея молчат, как робеют и молчат трезвые среди пьяных.

И вот бессмысленное, грубое, фальшивое произведение, не имеющее ничего общего с искусством, благодаря мастерству подделки под искусство обходит весь мир, стоит миллионы своей постановкой и все более и более извращает вкусы людей высших классов и их понятие о том, что есть искусство.

Я знаю, что большинство не только считающихся умными людьми, но действительно очень умные люди, способные понять самые трудные рассуждения научные, математические, философские, очень редко могут понять хотя бы самую простую и очевидную истину, но такую, вследствие которой приходится допустить, что составленное ими иногда с большими усилиями суждение о предмете, суждение, которым они гордятся, которому они поучали других, на основании которого они устроили всю свою жизнь, – что это суждение может быть ложно. И потому я мало надеюсь, чтобы доводы, которые я привожу об извращении искусства и вкуса в нашем обществе, не только были приняты, но серьезно обсуждены, но все-таки должен высказать до конца то, к чему меня неизбежно привело мое исследование вопроса искусства. Исследование это привело меня к убеждению в том, что почти все то, что считается искусством, и хорошим, и всем искусством в нашем обществе, не только не есть настоящее и хорошее искусство, и не есть все искусство, но даже вовсе не есть искусство, а подделка под него. Положение это, я знаю, очень странно и кажется парадоксальным, а между тем, если только мы признаем справедливость того, что искусство есть деятельность человеческая, посредством которой одни люди передают другим свои чувства, а не есть служение красоте или проявление идеи и т. п., то необходимо должны будем допустить его. Если справедливо, что искусство есть деятельность, посредством которой один человек, испытав чувство, сознательно передает его другим, то мы неизбежно должны признать то, что во всем том, что среди нас называется искусством высших классов, – во всех тех романах, повестях, драмах, комедиях, картинах, скульптурах, симфониях, операх, оперетках, балетах и пр., которые выдаются за произведения искусства, едва ли одно из сотни тысяч произошло от испытанного его автором чувства; все же остальное – только фабричные произведения, подделки под искусство, в которых заимствования, подражательность, эффектность и занимательность заменяют заражение чувством. То, что количество истинных произведений искусства относится к количеству этих подделок, как один к сотням тысяч и гораздо более, можно доказать следующим расчетом. Я читал где-то, что художников-живописцев в одном Париже 30 000. Столько, должно быть, в Англии, столько же в Германии, столько же в России с Италией и другими мелкими государствами. Так что всех художников-живописцев должно быть в Европе около 120 000, столько же должно быть музыкантов и столько же художников-писателей. Если эти 300 тысяч человек производят каждый хоть по 3 произведения в год (а многие производят их по 10 и более), то каждый год дает миллион произведений искусства. Сколько же их за последние 10 лет и сколько за все то время, как искусство высших классов отделилось от искусства народного? Очевидно, миллионы. Кто же из самых больших знатоков искусства действительно не только получил впечатление от

всех этих мнимых произведений искусства, но знает хотя бы о существовании их? Не говоря уже о всем рабочем народе, который и понятия не имеет об этих произведениях, люди высших классов не могут знать одной тысячной всех этих произведений и не помнят тех, которые они знали. Все эти предметы являются под видом искусства, не производят ни на кого никакого впечатления, кроме, иногда, впечатления развлечения на праздную толпу богатых людей, и бесследно исчезают. На это говорят обыкновенно, что если бы не было этого огромного количества неудачных попыток, не было бы и настоящих произведений искусства. Но такое рассуждение подобно тому, которое бы сделал хлебопек на упрек о том, что его хлеб никуда не годится: что если бы не было сотни испорченных хлебов, не было бы и хорошо испеченного. Правда, что там, где есть золото, есть и много песку; но это никак не может быть поводом к тому, чтобы говорить много глупостей для того, чтобы сказать что-нибудь умное.

Мы окружены произведениями, считающимися художественными. Рядом напечатаны тысячи стихотворений, тысячи поэм, тысячи романов, тысячи драм, тысячи картин, тысячи музыкальных пьес. Все стихотворения описывают любовь, или природу, или душевное состояние автора, во всех соблюдены размеры и рифмы; все драмы и комедии превосходно обставлены и сыграны прекрасно обученными актерами; все романы разделены на главы, во всех описана любовь и есть эффектные сцены и описываются верные подробности жизни; все симфонии содержат *allegro*, *andante*, *scherzo* и финал, и все состоят из модуляций и аккордов и сыграны до тонкости обученными музыкантами; все картины, в золотых рамах, рельефно изображают лица и аксессуары. Но между этими произведениями разных родов искусства есть одно среди сотни тысяч – такое, которое не то что немного лучше других, а отличается от всех остальных так же, как отличается бриллиант от стекла. Одно нельзя купить никакими деньгами – так оно драгоценно; другое не только не имеет никакой цены, но имеет отрицательное достоинство, потому что обманывает и извращает вкус. А между тем по внешности для человека с извращенным или атрофированным чувством понимания искусства они совершенно подобны.

Трудность распознавания художественных произведений в нашем обществе увеличивается еще тем, что внешнее достоинство работы в фальшивых произведениях не только не хуже, но часто бывает лучше, чем в настоящих; часто поддельное поражает больше, чем настоящее, и содержание поддельного интереснее. Как выбрать? Как найти это, ничем не отличающееся по внешности от нарочно совершенно уподобленных настоящему, одно из сотен тысяч произведение?

Для человека с неизвращенным вкусом, для рабочего, не городского, это так же легко, как легко животному с неиспорченным чутьем найти в лесу или в поле из тысяч следов тот один след, который нужен ему. Животное без ошибки найдет то, что ему нужно; так и человек, если только естественные свойства его природы не извращены в нем, из тысяч предметов безошибочно избирает истинный предмет искусства, который ему нужен, заражая его чувством, испытанным художником, но не так это для людей с испорченным воспитанием и жизнью вкусом. У этих людей атрофировано чувство, воспринимающее искусство, и в оценке художественных произведений они должны руководиться

рассуждением и изучением, и эти рассуждение и изучение окончательно путают их, так что большинство людей нашего общества совершенно не в состоянии отличить произведение искусства от самой грубой подделки под него. Люди по целым часам сидят в концертах или театрах, слушая сочинения новых композиторов, и считают обязательным читать романы знаменитых новых романистов и рассматривать картины, изображающие или непонятное, или всё одно и то же, что они видят гораздо лучше в действительности; и главное – считают обязательным восхищаться всем этим, воображая, что все это – предметы искусства, и тут же проходят не только без внимания, но с пренебрежением настоящие произведения искусства только потому, что эти произведения не зачислены в их круге в предметы искусства.

На днях я шел домой с прогулки в подавленном состоянии духа. Подходя к дому, я услышал громкое пение большого хора баб. Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством, и бодрее пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый. В таком же возбужденном состоянии я нашел и всех домашних, слушавших это пение. В этот же вечер заехавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских, вещей, сыграл нам орпус 101 сонату Бетховена.

Считаю нужным заметить для тех, которые отнесли бы мое суждение об этой сонате Бетховена к непониманию ее, что все то, что понимают другие в этой сонате и других вещах последнего периода Бетховена, я, будучи очень восприимчив к музыке, понимал точно так же, как и они. Я долгое время настраивал себя так, что любовался этими бесформенными импровизациями, которые составляют содержание сочинений бетховенского последнего периода, но стоило мне только серьезно отнестись к делу искусства, сравнив получаемое впечатление от произведений последнего периода Бетховена с тем приятным, ясным и сильным музыкальным впечатлением, как, например, то, которое получается от мелодий Баха (его арии), Гайдна, Моцарта, Шопена – там, где их мелодии не загромождены усложнениями и украшениями, и того же Бетховена первого периода, а главное – с впечатлением, получаемым от народной песни – итальянской, норвежской, русской, от венгерского чардаша и т. п. простых, ясных и сильных вещей, и тотчас же уничтожилось искусственно вызываемое мною, некоторое неясное и почти болезненное раздражение от произведений последнего периода Бетховена.

По окончании исполнения присутствующие, хотя и видно было, что всем сделалось скучно, как и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведение Бетховена, не забыв помянуть о том, что вот прежде не понимали этого последнего периода, а он – то самый лучший. Когда же я позволил себе сравнить впечатление, произведенное на меня пением баб, впечатление, испытанное и всеми слышавшими это пение, с этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужным отвечать на такие странные речи.

А между тем песня баб была настоящее искусство, передававшее

определенное и сильное чувство. 101-я же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая.

Для своей работы над искусством я усердно и с большим трудом читал нынешней зимой знаменитые и восхваляемые всей Европой романы и повести – Золя, Бурже, Гюисманса, Киплинга. И в то же время мне попался в детском журнале рассказ совершенно неизвестного писателя о том, что в бедной семье вдовы готовятся к Пасхе. Рассказ состоит в том, что мать с трудом добыла белой муки, рассыпала на столе, чтобы месить, и пошла за дрожжами, велев детям не выходить из избы и караулить муку. Мать ушла, а соседние дети с криком прибежали под окно, приглашая их играть на улице. Дети забыли приказ матери, выбежали на улицу и занялись игрою. Приходит мать с дрожжами, в избе на столе насадка раскидывает на земляной пол последнюю муку цыплятам, которые выбирают ее из пыли. Мать в отчаянии бранит детей, дети режут. И матери становится жалко детей, но белой муки больше нет, и, чтобы помочь горю, мать решает, что испечет кулич из просеянной черной муки, помазав белком и обложив яйцами. «Черный хлебушка – калачу дедушка», – говорит мать детям пословицу в утешение о том, что кулич будет не из белой муки. И дети вдруг от отчаяния переходят к радостному восторгу и на разные голоса повторяют пословицу и еще веселее ждут кулича.

И что же? – чтение романов и повестей Золя, Бурже, Гюисманса, Киплинга и других, с самыми задирающими сюжетами, ни одной минуты не тронуло меня, но мне все время досадно было на авторов, как бывает досадно на человека, который считает вас столь наивным, что не скрывает даже того приема обмана, на который он хочет поймать вас. С первых строк видишь намерение, с которым писано, и все подробности становятся не нужны, и делается скучно. Главное же – знаешь, что у автора никакого другого чувства, кроме желания написать повесть или роман, нет и не было. И потому не получается никакого художественного впечатления. От рассказа же неизвестного автора о детях и цыплятах я не мог оторваться, потому что сразу заразился тем чувством, которое, очевидно, пережил, испытал и передал автор.

У нас есть живописец Васнецов. Он написал образа в Киевский собор; его все хвалят как основателя нового, высокого рода какого-то христианского искусства. Он работал над этими образами десятки лет. Ему заплатили десятки тысяч, и все эти образа есть скверное подражание подражанию подражаний, не содержащее в себе ни одной искры чувства. И этот же Васнецов нарисовал к рассказу Тургенева «Перепелка» (там описывается, как при мальчике отец убил перепелку и мальчик пожалел ее) картинку, в которой изображен спящий с оттопыренной верхней губой мальчик и над ним, как сновидение – перепелка. И эта картинка есть истинное произведение искусства.

В английской Academy рядом две картины: одна изображает искушение св. Антония, J. C. Dalmas. Святой стоит на коленях и молится. За ним стоит голая женщина и какие-то звери. Видно, что художнику очень нравилась голая женщина, но что до Антония ему не было никакого дела и что искушение не только не страшно ему (художнику), но, напротив, в высшей степени приятно. И потому в этой картине если и есть

искусство, то очень скверное и фальшивое. В той же книге рядом небольшая картинка Langley, изображающая прохожего нищего мальчика, которого, очевидно, зазвала пожалевшая его хозяйка. Мальчик, жалостно скрючив босые ноги под лавкой, ест, хозяйка смотрит, вероятно соображая, не понадобится ли еще, а девочка лет семи, подпершись ручкой, внимательно, серьезно смотрит, не спуская глаз с голодного мальчика, очевидно в первый раз поняв, что такое бедность и что такое неравенство людей, и в первый раз задала себе вопросы: почему у нее все есть, а этот бос и голоден? Ей и жалко и радостно. И она любит и мальчика и добро... И чувствуется, что художник любил эту девочку и то, что она любит. И эта картина, кажется, малоизвестного живописца – прекрасное, истинное произведение искусства.

Я, помню, видел представление «Гамлета» Росси, и самая трагедия и актер, игравший главную роль, считаются нашими критиками последним словом драматического искусства. А между тем я все время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобию произведений искусства. И недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов. Одним из присутствовавших описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в олени шкуры, изображают – один самку оленя, другой – детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник все ближе и ближе к преследуемым. Олененок измучен и жметя к матери. Самка останавливается, чтобы передохнуть. Охотник догоняет и целится. В это время птичка пищит, извещая оленей об опасности. Олени убегают. Опять преследование, и опять охотник приближается, догоняет и пускает стрелу. Стрела попадает в детеныша. Детеныш не может бежать, жметя к матери, мать лижет ему рану. Охотник натягивает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают, и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач. И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства.

То, что я говорю, будет принято как безумный парадокс, на который можно только удивляться, и все-таки я не могу не сказать того, что думаю, а именно того, что люди нашего круга, из которых одни сочиняют стихи, повести, романы, оперы, симфонии, сонаты, пишут картины всякого рода, лепят статуи, а другие слушают, смотрят это, третьи оценивают, критикуют все это, спорят, осуждают, торжествуют, воздвигают памятники друг другу и так несколько поколений, – что все эти люди, за самыми малыми исключениями; и художники, и публика, и критики, никогда, кроме как в самом первом детстве и юности, когда они еще не слышали никаких рассуждений про искусство, не испытали того простого и знакомого самому простому человеку и даже ребенку чувства заражения чувствами другого, которое заставляет радоваться чужой радости, горевать чужому горю, сливаться душой с другим человеком и составляет сущность искусства, и что поэтому люди эти не только не могут отличить истинного искусства от подделки под него, но всегда принимают за настоящее прекрасное искусство самое плохое и

поддельное, а настоящего искусства не замечают, так как подделки всегда бывают более разукрашены, а настоящее искусство бывает скромно.

XV

В нашем обществе искусство до такой степени извратилось, что не только искусство дурное стало считаться хорошим, но потерялось и самое понятие о том, что есть искусство, так что для того, чтобы говорить об искусстве нашего общества, нужно прежде всего выделить настоящее искусство от поддельного.

Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный – заразительность искусства. Если человек без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения, прочтя, услышав, увидав произведение другого человека, испытывает состояние души, которое соединяет его с этим человеком и другими, так же, как и он, воспринимающими предмет искусства людьми, то предмет, вызвавший такое состояние, есть предмет искусства. Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особенного от всех других, чувства радости, единения душевного с другим (автором) и с другими (с слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение.

Правда, что признак этот внутренний и что люди, забывшие про действие, производимое настоящим искусством, и ожидающие от искусства чего-то совсем другого, – а таких среди нашего общества огромное большинство, – могут думать, что то чувство развлечения и некоторого возбуждения, которые они испытывают при подделках под искусство, и есть эстетическое чувство, и хотя людей этих разубедить нельзя, так же как нельзя разубедить больного дальтонизмом в том, что зеленый цвет не есть красный, тем не менее признак этот для людей с неизвращенным и неатрофированным относительно искусства чувством остается вполне определенным и ясно отличающим чувство, производимое искусством, от всякого другого.

Главная особенность этого чувства в том, что воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим, и что все то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить. Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом – то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом – то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства.

Испытывает человек это чувство, заражается тем состоянием души, в котором находится автор, и чувствует свое слияние с другими людьми, то предмет, вызывающий это состояние, есть искусство; нет этого заражения, нет слияния с автором и с воспринимающими произведение, — и нет искусства. Но мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть и единственное мерило достоинства искусства.

Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, то есть независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает.

Искусство же становится более или менее заразительно вследствие трех условий: 1) вследствие большей или меньшей особенности того чувства, которое передается; 2) вследствие большей или меньшей ясности передачи этого чувства; и 3) вследствие искренности художника, то есть большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает.

Чем особеннее передаваемое чувство, тем оно сильнее действует на воспринимающего. Воспринимающий испытывает тем большее наслаждение, чем особеннее то состояние души, в которое он переносится, и потому тем охотнее и сильнее сливается с ним.

Ясность же выражения чувства содействует заразительности, потому что, в сознании своем сливаясь с автором, воспринимающий тем более удовлетворен, чем яснее выражено то чувство, которое, как ему кажется, он уже давно знает и испытывает и которому теперь только нашел выражение.

Более же всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника. Как только зритель, слушатель, читатель чувствует, что художник сам заражается своим произведением и пишет, поет, играет для себя, а не только для того, чтобы воздействовать на других, такое душевное состояние художника заражает воспринимающего, и наоборот: как только зритель, читатель, слушатель чувствует, что автор не для своего удовлетворения, а для него, для воспринимающего, пишет, поет, играет и не чувствует сам того, что хочет выразить, так является отпор, и самое особенное, новое чувство, и самая искусная техника не только не производят никакого впечатления, но отталкивают.

Я говорю о трех условиях заразительности и достоинства искусства, в сущности же условие есть только одно последнее, то, чтобы художник испытывал внутреннюю потребность выразить передаваемое им чувство. Условие это включает в себя первое, потому что если художник искренен, то он выскажет чувство так, как он воспринял его. А так как каждый человек не похож на другого, то и чувство это будет особенно для всякого другого и тем особеннее, чем глубже зачерпнет художник, чем оно будет задушевнее, искреннее. Эта же искренность заставит художника и найти ясное выражение того чувства, которое он хочет передать.

Поэтому–то это третье условие – искренность – есть самое важное из трех. Условие это всегда присутствует в народном искусстве, вследствие чего так сильно и действует оно, и почти сплошь отсутствует в нашем искусстве высших классов, непрерывно изготовляемом художниками для своих личных, корыстных или тщеславных целей.

Таковы три условия, присутствие которых отделяет искусство от подделок под него и вместе с тем определяет достоинство всякого произведения искусства независимо от его содержания.

Отсутствие одного из этих условий делает то, что произведение уже не принадлежит к искусству, а к подделкам под него. Если произведение не передает индивидуальной особенности чувства художника и потому не особенно, если оно непонятно выражено или если оно не произошло от внутренней потребности автора, оно не есть произведение искусства. Если же, хотя бы и в самой малой степени, присутствуют все три условия, то произведение, хотя бы и слабое, есть произведение искусства.

Присутствие же в различных степенях трех условий: особенности, ясности и искренности, определяет достоинство предметов искусства как искусства независимо от его содержания. Все произведения искусства распределяются в своем достоинстве по присутствию в большей или меньшей степени того, другого или третьего из этих условий. В одном преобладает особенность передаваемого чувства, в другом – ясность выражения, в третьем – искренность, в четвертом искренность и особенность, но недостаток ясности, в пятом – особенность и ясность, но меньше искренности, и т. д. во всех возможных степенях и сочетаниях.

Так отделяется искусство от неискусства и определяется достоинство искусства как искусства независимо от его содержания, то есть независимо от того, передает ли оно хорошие или дурные чувства.

Но чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

XVI

Чем определяется хорошее и дурное по содержанию искусство?

Искусство, вместе с речью, есть одно из орудий общения, а потому и прогресса, то есть движения вперед человечества к совершенству. Речь делает возможным для людей последних живущих поколений знать все то, что узнавали опытом и размышлением предшествующие поколения и лучшие передовые люди современности; искусство делает возможным для людей последних живущих поколений испытывать все те чувства, которые до нас испытывали люди и в настоящее время испытывают лучшие передовые

люди. И как происходит эволюция знаний, то есть более истинные нужные знания вытесняют и заменяют знания ошибочные и ненужные, так точно происходит эволюция чувств посредством искусства, вытесняя чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей более добрыми, более нужными для этого блага. В этом назначение искусства. И потому по содержанию своему искусство тем лучше, чем более исполняет оно это назначение, и тем хуже, чем менее оно исполняет его.

Оценка же чувств, то есть признание тех или других чувств более или менее добрыми, то есть нужными для блага людей, совершается религиозным сознанием известного времени.

В каждое данное историческое время и в каждом обществе людей существует высшее, до которого только дошли люди этого общества, понимание смысла жизни, определяющее высшее благо, к которому стремится это общество. Понимание это есть религиозное сознание известного времени и общества. Религиозное сознание это бывает всегда ясно выражено некоторыми передовыми людьми общества и более или менее живо чувствуемо всеми. Такое религиозное сознание, соответствующее своему выражению, всегда есть в каждом обществе. Если нам кажется, что в обществе нет религиозного сознания, то это кажется нам не оттого, что его действительно нет, но оттого, что мы не хотим видеть его. А не хотим мы часто видеть его оттого, что оно обличает нашу жизнь, несогласную с ним.

Религиозное сознание в обществе все равно, что направление текущей реки. Если река течет, то есть направление, по которому она течет. Если общество живет, то есть религиозное сознание, которое указывает то направление, по которому более или менее сознательно стремятся все люди этого общества.

И потому религиозное сознание всегда было и есть в каждом обществе. И соответственно этому религиозному сознанию всегда и оценивались чувства, передаваемые искусством. Только на основании этого религиозного сознания своего времени всегда выделялось из всей бесконечно разнообразной области искусства то, которое передает чувства, осуществляющие в жизни религиозное сознание данного времени. И такое искусство всегда высоко ценилось и поощрялось; искусство же, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания прежнего времени, отсталое, пережитое уже, всегда осуждалось и презиралось. Остальное же все искусство, передающее все самые разнообразные чувства, посредством которых люди общаются между собой, не осуждалось и допускалось, если только оно не передавало чувств, противных религиозному сознанию. Так, например, у греков выделялось, одобрялось и поощрялось искусство, передававшее чувства красоты, силы, мужества (Гесиод, Гомер, Фидиас), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства грубой чувственности, уныния, изнеженности. У евреев выделялось и поощрялось искусство, передававшее чувства преданности и покорности Богу евреев, Его заветам (некоторые части Книги Бытия, пророки, псалмы), и осуждалось и презиралось искусство, передававшее чувства идолопоклонства (золотой телец); все же остальное искусство – рассказы, песни, пляски, украшения домов, утвари, одежды, – которое не было противно

религиозному сознанию, не сознавалось и не обсуждалось вовсе. Так расценивалось искусство по своему содержанию всегда и везде, так оно и должно расцениваться, потому что такое отношение к искусству вытекает из свойств человеческой природы, а свойства эти не изменяются.

Я знаю, что, по распространенному в наше время мнению, религия есть суеверие, пережитое человечеством, и что потому предполагается, что в наше время нет никакого общего всем людям религиозного сознания, по которому могло бы расцениваться искусство. Я знаю, что таково распространенное мнение в мнимообразованных кругах нашего времени. Люди, не признающие христианства в его истинном смысле и потому придумывающие себе всякого рода философские и эстетические теории, скрывающие от них бессмысленность и порочность их жизни, и не могут думать иначе. Люди эти умышленно, а иногда и неумышленно, смешивая понятия культа религии с понятием религиозного сознания, думают, что, отрицая культ, они этим отрицают религиозное сознание. Но все эти нападки на религию и попытки установления мирозерцания, противного религиозному сознанию нашего времени, очевиднее всего доказывают присутствие этого религиозного сознания, обличающего жизнь людей, несогласную с ним.

Если в человечестве совершается прогресс, то есть движение вперед, то неизбежно должен быть указатель направления этого движения. И таким указателем всегда были религии. Вся история показывает, что прогресс человечества совершался не иначе, как при руководстве религии. Если же прогресс человечества не может совершаться без руководства религии, – а прогресс совершается всегда, следовательно совершается и в наше время, – то должна быть и религия нашего времени. Так что, нравится это так называемым образованным людям нашего времени или не нравится, они должны признать существование религии, не религии культа – католической, протестантской и др., а религиозного сознания, как необходимого руководителя прогресса и в наше время. Если же среди нас есть религиозное сознание, то на основании этого религиозного сознания должно быть расцениваемо и наше искусство; и точно так, и всегда и везде, должно быть выделено из всего безразличного искусства, сознано, высоко ценимо и поощряемо искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания нашего времени, и осуждаемо и презираемо искусство, противное этому сознанию, и не выделяемо и не поощряемо все остальное безразличное искусство.

Религиозное сознание нашего времени в самом общем практическом приложении его есть сознание того, что наше благо, и материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении нашем между собой. Сознание это выражено не только Христом и всеми лучшими людьми прошедшего времени и не только повторяется в самых разнообразных формах и с самых разнообразных сторон лучшими людьми нашего времени, но и служит уже руководящею нитью всей сложной работы человечества, состоящей, с одной стороны, в уничтожении физических и нравственных преград, мешающих единению людей, и, с другой стороны, в установлении тех общих всем людям начал, которые могут и должны соединять людей в одно всемирное братство. На основании этого – то

сознания мы и должны расценивать все явления нашей жизни и между ними и наше искусство, выделяя из всей его области то, которое передает чувства, вытекающие из этого религиозного сознания, высоко ценя и поощряя это искусство и отрицая то, которое противно этому сознанию, и не приписывая остальному искусству того значения, которое ему несвойственно.

Главная ошибка, которую сделали люди высших классов времени так называемого Возрождения, – ошибка, которую мы продолжаем теперь, – состояла не в том, что они перестали ценить и приписывать значение религиозному искусству (люди того времени и не могли приписывать ему значения, потому что, так же как и люди высших классов нашего времени, они не могли верить в то, что считалось большинством за религию), но в том, что на место этого отсутствующего религиозного искусства они поставили искусство ничтожное, имеющее целью только наслаждение людей, то есть стали выделять, ценить и поощрять, как религиозное искусство, то, что ни в коем случае не заслуживало этой оценки и поощрения.

Один отец Церкви говорил, что главное горе людей не в том, что они не знают Бога, а в том, что они на место Бога поставили то, что не есть Бог. То же и с искусством. Главная беда людей высших классов нашего времени еще не в том, что у них нет религиозного искусства, но в том, что они на место высшего религиозного искусства, выделенного из всего остального, как особенно важное и ценное, выделили самое ничтожное, большею частью вредное искусство, имеющее целью наслаждение некоторых, и потому по одной исключительности уже противное тому христианскому началу всемирного единения, которое составляет религиозное сознание нашего времени. На место религиозного искусства поставлено пустое и часто развратное искусство, и этим скрыта от людей потребность в том истинном религиозном искусстве, которое должно быть в жизни для того, чтобы улучшать ее.

Правда, что искусство, удовлетворяющее требованиям религиозного сознания нашего времени, совершенно не похоже на прежнее искусство, но, несмотря на это несходство, то, что составляет религиозное искусство нашего времени, очень ясно и определенно для человека, умышленно не скрывающего от себя истины. В прежние времена, когда высшее религиозное сознание соединяло только некоторое, хотя бы и очень большое, одно среди других, общество людей: евреев, афинских, римских граждан, чувства, передаваемые искусством тех времен, вытекали из желания могущества, величия, славы, благоденствия этих обществ, и героями искусства могли быть люди, содействующие этому благоденствию силою, коварством, хитростью, жестокостью (Одиссей, Иаков, Давид, Самсон, Геркулес и все богатыри). Религиозное же сознание нашего времени не выделяет никакого «одного» общества людей, – напротив, требует соединения всех, совершенно всех людей без исключения, и выше всех других добродетелей ставит братскую любовь ко всем людям, и потому чувства, передаваемые искусством нашего времени, не только не могут совпадать с чувствами, передаваемыми прежним искусством, но должны быть противоположны им.

Христианское, истинно христианское искусство долго не могло

установиться и не установилось до сих пор именно потому, что христианское религиозное сознание не было одним из тех малых шагов, которым равномерно подвигается человечество, а было огромным переворотом, если еще не изменившим, то неизбежно долженствующим изменить все жизнепонимание людей и все внутреннее устройство их жизни. Правда, что жизнь человечества, как и отдельного человека, движется равномерно, но среди этого равномерного движения есть как бы поворотные пункты, которые резко отделяют предыдущую жизнь от последующей. Таким поворотным пунктом для человечества было христианство, по крайней мере таковым оно должно представляться нам, живущим христианским сознанием. Христианское сознание дало другое, новое направление всем чувствам людей и потому совершенно изменило и содержание, и значение искусства. Греки могли воспользоваться искусством персов и римляне искусством греков, так же как евреи искусством египтян, – основные идеалы были одни и те же. Идеалом было то величие и благо персов, то величие и благо греков или римлян. Одно и то же искусство переносилось в другие условия и годилось новым народам. Но христианский идеал изменил, перевернул все так, что, как сказано в Евангелии: «что было велико перед людьми, стало мерзостью перед Богом». Идеалом стало не величие фараона и римского императора, не красота грека или богатства Финикии, а смирение, целомудрие, сострадание, любовь. Героем стал не богач, а нищий Лазарь; Мария Египетская не во время своей красоты, а во время своего покаяния; не приобретатели богатства, а раздававшие его, живущие не во дворцах, а в катакомбах и хижинах, не властвующие люди над другими, а люди, не признающие ничьей власти, кроме Бога. И высшим произведением искусства – не храм победы со статуями победителей, а изображение души человеческой, претворенной любовью так, что мучимый и убиваемый человек жалеет и любит своих мучителей.

И потому людям христианского мира трудно остановиться от инерции искусства языческого, с которым они срослись всею жизнью. Содержание христианского религиозного искусства так ново для них, так не похоже на содержание прежнего искусства, что им кажется, что христианское искусство есть отрицание искусства, и они отчаянно держатся за старое искусство. А между тем это старое искусство, в наше время не имея более источника в религиозном сознании, потеряло все свое значение, и мы волей-неволей должны отказаться от него.

Сущность христианского сознания состоит в признании каждым человеком своей сыновности Богу и вытекающего из него единения людей с Богом и между собой, как и сказано в Евангелии (Ин., XVII, 21), и потому содержание христианского искусства – это такие чувства, которые содействуют единению людей с Богом и между собой.

Выражение «единение людей с Богом и между собой», может показаться неясным людям, привыкшим слышать столь частое злоупотребление этими словами, а между тем слова эти имеют очень ясное значение. Слова эти означают то, что христианское единение людей, в противоположность частичного, исключительного единения только некоторых людей, есть то, которое соединяет всех людей без исключения.

Искусство, всякое искусство само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство,

переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление. Но искусство нехристианское, соединяя некоторых людей между собою, этим самым соединением отделяет их от других людей, так что это частное соединение служит часто источником не только разъединения, но враждебности к другим людям. Таково все искусство патриотическое, с своими гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство церковное, то есть искусство известных культов со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное, таково все искусство утонченное, собственно развратное, доступное только людям, угнетающим других людей, людям праздных, богатых классов. Такое искусство есть искусство отсталое – не христианское, соединяющее одних людей только для того, чтобы еще резче отделить их от других людей и даже поставить их к другим людям во враждебное отношение. Христианское искусство есть только то, которое соединяет всех людей без исключения – или тем, что вызывает в людях сознание одинаковости их положения по отношению к Богу и ближнему, или тем, что вызывает в людях одно и то же чувство, хотя и самое простое, но не противное христианству и свойственное всем без исключения людям.

Христианское хорошее искусство нашего времени может быть не понято людьми вследствие недостатка своей формы или вследствие невнимания к нему людей, но оно должно быть таково, чтобы все люди могли испытать те чувства, которые передаются им. Оно должно быть искусством не одного какого-либо кружка людей, не одного сословия, не одной национальности, не одного религиозного культа, то есть не передавать чувства, которые доступны только известным образом воспитанному человеку, или только дворянину, купцу, или только русскому, японцу, или католику, или буддисту и т. п., а чувства, доступные всякому человеку. Только такое искусство может быть в наше время признано хорошим искусством и выделяемо из всего остального искусства и поощряемо.

Христианское искусство, то есть искусство нашего времени, должно быть кафолично в прямом значении этого слова, то есть всемирно, и потому должно соединять всех людей. Соединяют же всех людей только два рода чувства: чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей, и чувства самые простые – житейские, но такие, которые доступны всем без исключения людям, как чувства веселья, умиления, бодрости, спокойствия и т. п. Только эти два рода чувств составляют предмет хорошего по содержанию искусства нашего времени.

И действие, производимое этими двумя кажущимися столь различными между собою родами искусства, – одно и то же. Чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей, как чувства твердости в истине, преданности воле Бога, самоотвержения, уважения к человеку и любви к нему, вытекающие из христианского религиозного сознания, и чувства самые простые – умиленное или веселое настроение от песни, или от забавной и понятной всем людям шутки, или трогательного рассказа, или рисунка, или куколки – производят одно и то же действие – любовное единение людей. Бывает, что люди, находясь вместе, если не враждебны, то чужды друг другу по своим настроениям и чувствам, и вдруг или рассказ, или представление, или картина, даже здание и чаще всего музыка, как электрической искрой, соединяет

всех этих людей, и все эти люди вместо прежней разрозненности, часто даже враждебности, чувствуют единение и любовь друг к другу. Всякий радуется тому, что другой испытывает то же, что и он, радуется тому общению, которое установилось не только между ним и всеми присутствующими, но и между всеми теперь живущими людьми, которые получают то же впечатление; мало того, чувствуется таинственная радость загробного общения со всеми людьми прошедшего, которые испытывали то же чувство, и людьми будущего, которые испытают его. Вот это – то действие производит одинаково как то искусство, которое передает чувства любви к Богу и ближнему, так и житейское искусство, передающее самые простые, общие всем людям чувства.

Различие расценки искусства нашего времени от прежнего состоит, главное, в том, что искусство нашего времени, то есть христианское искусство, основываясь на религиозном сознании, требующем единения людей, исключает из области хорошего по содержанию искусства все то, что передает чувства исключительные, не соединяющие, а разъединяющие людей, относя такое искусство к разряду дурного по содержанию искусства, а, напротив, включает в область хорошего по содержанию искусства отдел не признаваемого прежде заслуживающим выделения и уважения искусства всемирного, передающего хотя и самые незначительные, простые чувства, но такие, которые доступны всем без исключения людям и которые потому соединяют их.

Такое искусство не может не признаваться хорошим в наше время потому, что оно достигает той самой цели, которую ставит человечеству религиозное христианское сознание нашего времени.

Христианское искусство или вызывает в людях те чувства, которые через любовь к Богу и ближнему влекут их ко все большему и большему единению, делают их готовыми и способными к такому единению, или же вызывает в них те чувства, которые показывают им то, что они уже соединены единством радостей и горестей житейских. И потому христианское искусство нашего времени может быть и есть двух родов: 1) искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к Богу и ближнему, искусство религиозное; и 2) искусство, передающее самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира, – искусство всемирное. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время.

Первый род религиозного искусства, передающего как чувства положительные любви к Богу и ближнему, так и отрицательные – негодования, ужаса перед нарушением любви, проявляется преимущественно в форме слова и отчасти в живописи и ваянии; второй же род – всемирного искусства, передающий чувства, доступные всем, проявляется и в слове, и в живописи, и в ваянии, и в танцах, и в архитектуре, и преимущественно в музыке.

Если бы от меня потребовали указать в новом искусстве на образцы по каждому из этих родов искусства, то как на образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства, в области словесности я указал бы на «Разбойников» Шиллера; из новейших – на «Les pauvres gens» V. Hugo и его «Misérables» [132],

на повести, рассказы, романы Диккенса: «Tale of two cities», «Chimes» [133] и др., на «Хижину дяди Тома», на Достоевского, преимущественно его «Мертвый дом», на «Адам Бид» Джоржа Элиота.

В живописи Нового времени произведений такого рода, прямо передающих христианские чувства любви к Богу и ближнему, как ни странно это кажется, почти нет, в особенности среди знаменитых живописцев. Есть евангельские картины, и их очень много, но все они передают историческое событие с большими богатствами подробностей, но не передают и не могут передать того религиозного чувства, которого нет у авторов. Есть много картин, изображающих личные чувства различных людей, но картин, передающих подвиги самоотвержения, любви христианской, очень мало, и то преимущественно среди малоизвестных живописцев и не в оконченных картинах, а чаще всего в рисунках. Таков рисунок Крамского, стоящий многих его картин, изображающий гостиную с балконом, мимо которого торжественно проходят возвращающиеся войска. На балконе стоит кормилица с ребенком и мальчик. Они любят шествием войск. А мать, закрыв лицо платком, рыдая, припала к спинке дивана. Такова же картина Langley, о которой я упомянул; такова же картина, изображающая в сильную бурю спешащую на выручку гибнущего парохода спасательную лодку, французского живописца Morlon. Есть еще приближающиеся к этому роду картины, с уважением и любовью изображающие рабочего труженика. Таковы картины Милле, в особенности его рисунок «Отдыхающий копач»; в этом же роде картины Jules Breton, Лермита, Дефреггера и др. Образцами же в области живописи произведений, вызывающих негодование, ужас пред нарушением любви к Богу и ближнему, могут служить картина Ге – «Суд», картина Liezen Maeyer'a – «Подпись смертного приговора». Картин и этого рода очень мало. Заботы о технике и красоте большею частью затемняют чувство. Так, например, картина «Pollice verso» [134] Жерома не столько выражает чувство ужаса пред совершающимся, сколько увлечение красотой зрелища.

Указать же в новом искусстве высших классов на образцы второго рода, хорошего всемирного житейского искусства, еще труднее, особенно в словесном искусстве и музыке. Если и есть произведения, которые по внутреннему содержанию, как «Дон Кихот», комедии Мольера, как Диккенсовы «Копперфильд» и «Пиквикский клуб», повести Гоголя, Пушкина или некоторые вещи Мопассана, могли бы быть отнесены к этому роду, то эти вещи и по исключительности передаваемых чувств, и по излишку специальных подробностей времени и места, и, главное, по бедности содержания, сравнительно с образцами всемирного древнего искусства, как, например, история Иосифа Прекрасного, большею частью доступны только людям своего народа и даже своего круга. То, что братья Иосифа, ревнуя его к отцу, продали его купцам; то, что Пентефриева жена хочет соблазнить юношу, что юноша достигает высшего положения, жалеет братьев, любимого Вениамина и все остальное, – все это чувства, доступные и русскому мужику, и китайцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному; и все это написано так воздержно, без излишних подробностей, что рассказ можно перенести в какую хотите другую среду, и он для всех будет так же понятен и трогателен. Но не таковы чувства Дон Кихота или героев Мольера (хотя Мольер едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художник нового искусства) и тем более чувства Пиквика и

его друзей. Чувства эти очень исключительны, не общечеловечны, и поэтому, чтобы сделать их заразительными, авторы обставили их обильными подробностями времени и места. Обилие же подробностей этих делает эти рассказы еще более исключительными, малопонятными для всех людей, живущих вне той среды, которую описывает автор.

В повествовании об Иосифе не нужно было описывать подробно, как это делают теперь, окровавленную одежду Иосифа, и жилище и одежду Иакова, и позу и наряд Пентефриевой жены, как она, поправляя браслет на левой руке, сказала: «Войди ко мне», и т. п., потому что содержание чувства в этом рассказе так сильно, что все подробности, исключая самых необходимых, как, например, то, что Иосиф вышел в другую комнату, чтобы заплакать, – что все эти подробности излишни и только помешали бы передать чувство, а потому рассказ этот доступен всем людям, трогает людей всех наций, сословий, возрастов, дошел до нас и проживет еще тысячелетия. Но отнимите у лучших романов нашего времени подробности, и что же останется?

Так что в новом словесном искусстве нельзя указать на произведения, вполне удовлетворяющие требованиям всемирности. Даже и те, которые есть, испорчены большею частью тем, что называется реализмом, который вернее назвать провинциализмом в искусстве.

В музыке происходит то же, что и в словесном искусстве, и по тем же причинам. Вследствие бедности содержания, чувства, мелодии новых музыкантов поразительно бессодержательны. И вот для усиления впечатления, производимого бессодержательною мелодией, новые музыканты на каждую, самую ничтожную, мелодию нагромождают сложные модуляции не только одного своего народного лада, но модуляции, исключительно свойственные известному кружку, известной музыкальной школе. Мелодия – всякая мелодия – свободна и может быть понята всеми; но как только она связана с известной гармонией и загромождена ею, так она становится доступной только людям, сроднившимся с этой гармонией, и становится совершенно чуждой не только для других национальностей, но и для людей, не принадлежащих к тому кружку, в котором люди приучили себя к известным формам гармонии. Так что музыка вращается, как и поэзия, в том же ложном кругу. Ничтожные исключительные мелодии, чтобы сделать их привлекательными, загромождаются гармоническими, ритмическими и оркестровыми усложнениями и потому становятся еще исключительнее и делаются не только не всемирными, но даже и не народными, то есть доступны только некоторым людям, а не всему народу.

В музыке, кроме маршей и танцев разных композиторов, приближающихся к требованиям всемирного искусства, можно указать только на народные песни разных народов, от русского до китайского; из ученой же музыки – на очень немногие произведения, на знаменитую скрипичную арию Баха, на ноктюрн в Es-dur Шопена и, может быть, на десяток вещей, не цельных пьес, но мест, выбранных из произведений Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Шопена [135].

Хотя в живописи повторяется то же, что в поэзии и музыке, то есть что слабые по замыслу произведения, чтобы сделать их более занимательными, обставляются до подробности изученными аксессуарами

времени и места, которые придают этим произведениям временный и местный интерес, но делают их менее всемирными, – в живописи все-таки более, чем в других родах искусства, можно указать на произведения, удовлетворяющие требованиям всемирного христианского искусства, то есть на произведения, выражающие чувства, доступные всем людям.

Такие всемирные по содержанию произведения искусства живописи и ваяния суть все картины и статуи так называемого жанра, изображения животных, потом пейзажи, карикатуры доступного всем содержания и всякого рода орнаменты. Таких произведений в живописи и ваянии (куклы фарфоровые) очень много, но большая часть таких предметов, как, например, всякие орнаменты, или не считаются искусством, или считаются искусством низшего разбора. В действительности же все такие предметы, если только они передают искреннее (как бы оно ни казалось нам ничтожно) чувство художника и понятны всем людям, суть произведения настоящего хорошего христианского искусства.

Боюсь, что здесь мне сделают упрек в том, что, отрицая то, чтобы понятие красоты составляло предмет искусства, я противоречу себе, признавая орнаменты предметом хорошего искусства. Упрек этот несправедлив, потому что содержание искусства всякого рода украшений состоит не в красоте, а в чувстве восхищения, любования перед сочетанием линий или красок, которые испытал художник и которыми он заражает зрителя. Искусство как было, так и есть, так и не может быть не чем иным, как заражением одним человеком другого или других тем чувством, которое испытал заражающий. В числе же чувств этих есть и чувство любования тем, что нравится зрению. Предметы же, нравящиеся зрению, могут быть такие, которые нравятся малому, большому числу людей, и такие, которые нравятся всем. И таковы преимущественно все орнаменты. Пейзаж очень исключительной местности, genre [136] очень специальный, может не всем нравиться, но орнаменты от якутских до греческих доступны всем и вызывают одинаковое чувство любования у всех, и потому этот род пренебрегаемого искусства в христианском обществе должен быть ценим много выше исключительных, претенциозных картин и изваяний.

Так что есть только два рода хорошего христианского искусства; все же остальное, не подходящее под эти два рода, должно быть признано дурным искусством, которое не только не должно быть поощряемо, но должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо, как искусство, не соединяющее, а разъединяющее людей. Таковы в словесном искусстве все драмы, романы и поэмы, передающие чувства церковные, патриотические и, кроме того, чувства исключительные, присущие только одному сословию богатых праздных людей, чувства аристократической чести, пресыщенности, тоски, пессимизма и утонченные и развращенные чувства, вытекающие из половой любви, совершенно непонятные огромному большинству людей.

Таковы же в живописи все картины, ложно религиозные и патриотические, так же как и картины, изображающие забавы и прелести исключительной, богатой и праздной жизни, таковы же все так называемые символические картины, в которых самое значение символа доступно только лицам известного кружка, и главное – все картины с

сладоэротическими сюжетами, вся та безобразная женская нагота, которая наполняет все выставки и галереи. К этому же роду принадлежит почти вся камерная и оперная музыка нашего времени, начиная с Бетховена, – Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер, – по содержанию своему посвященная выражению чувств, доступных только людям, воспитавшим в себе болезненную нервную раздражительность, возбуждаемую этой искусственной и исключительной сложной музыкой.

«Как, Девятая симфония принадлежит к дурному роду искусства?!» – слышу я возмущенные голоса.

«Без всякого сомнения», – отвечаю я. Все, что я писал, я писал только для того, чтобы найти ясный, разумный критерий, по которому можно бы было судить о достоинствах произведений искусства. И критерий этот, совпадая с простым и здравым смыслом, несомненно показывает мне то, что симфония Бетховена не хорошее произведение искусства. Конечно, удивительно и странно для людей, воспитанных на обожании некоторых произведений и их авторов, для людей с извращенным, именно вследствие воспитания на этом обожании, вкусом, признание такого знаменитого произведения дурным. Но что же делать с указаниями разума и здравым смыслом?

Девятая симфония Бетховена считается великим произведением искусства. Чтобы проверить это утверждение, я прежде всего задаю себе вопрос: передает ли это произведение высшее религиозное чувство? И отвечаю отрицательно, так как музыка сама по себе не может передавать этих чувств; и потому далее спрашиваю себя: если произведение это не принадлежит к высшему разряду религиозного искусства, то имеет ли это произведение другое свойство хорошего искусства нашего времени, – свойство соединять в одном чувстве всех людей, не принадлежит ли оно к христианскому житейскому всемирному искусству? И не могу не ответить отрицательно, потому что не только не вижу того, чтобы чувства, передаваемые этим произведением, могли соединить людей, не воспитанных специально для того, чтобы подчиняться этой сложной гипнотизации, но не могу даже представить себе толпу нормальных людей, которая могла бы понять из этого длинного и запутанного искусственного произведения что-нибудь, кроме коротеньких отрывков, тонущих в море непонятого. И потому волею-неволею должен заключить, что произведение это принадлежит к дурному искусству. Замечательно при этом то, что в конце этой симфонии присоединено стихотворение Шиллера, которое хотя и не ясно, но выражает именно ту мысль, что чувство (Шиллер говорит об одном чувстве радости) соединяет людей и вызывает в них любовь. Несмотря на то что стихотворение это поется в конце симфонии, музыка не отвечает мысли стихотворения, так как музыка эта исключительная и не соединяет всех людей, а соединяет только некоторых, выделяя их от других людей.

Точно так же придется оценить многие и многие произведения искусства всех родов, считающиеся великими среди высших классов нашего общества. Так же по этому единственному твердому критерию придется оценить и знаменитую «Божественную комедию», и «Освобождение Иерусалима», и большую часть произведений Шекспира и Гёте, и в живописи всякие изображения чудес, и «Преображение» Рафаэля и др.

Каким бы ни был предмет, выдаваемый за произведение искусства, и как бы он ни был восхваляем людьми, для того чтобы узнать его достоинство, необходимо приложить к нему вопрос о том, принадлежит ли предмет к настоящему искусству или подделкам под него. Признав же на основании признака заразительности хотя бы и малого кружка людей известный предмет принадлежащим к области искусства, нужно на основании признака общедоступности решить следующий за этим вопрос: принадлежит ли это произведение к дурному, противному религиозному сознанию нашего времени исключительному искусству, или к христианскому, соединяющему людей, искусству. Признав же предмет принадлежащим к настоящему христианскому искусству, надо уже на основании того, передает ли произведение чувства, вытекающие из любви к Богу и ближнему, или только простые чувства, соединяющие всех людей, отнести его к тому или другому: религиозному или житейскому всемирному искусству.

Только на основании этой проверки мы будем иметь возможность выделять из всей массы того, что в нашем обществе выдается за искусство, те предметы, которые составляют действительную, важную, нужную духовную пищу, от всего вредного и бесполезного искусства и подобия его, окружающего нас. Только на основании такой проверки мы будем в состоянии избавиться от губительных последствий вредного искусства и воспользоваться тем благодетельным и необходимым для духовной жизни человека и человечества воздействием истинного и хорошего искусства, которое составляет его назначение.

XVII

Искусство есть один из двух органов прогресса человечества. Через слово человек общается мыслью, через образы искусства он общается чувством со всеми людьми не только настоящего, но прошедшего и будущего. Человечеству свойственно пользоваться этими обоими органами общения, а потому извращение хотя бы одного из них не может не оказать вредных последствий для того общества, в котором совершилось такое извращение. И последствия эти должны быть двойки: во-первых, отсутствие в обществе той деятельности, которая должна быть исполняема органом, и, во-вторых, вредная деятельность извращенного органа; и эти самые последствия и оказались в нашем обществе. Орган искусства был извращен, и потому общество высших классов было лишено в значительной мере той деятельности, которую должен был исполнить этот орган. Распространившиеся в нашем обществе в огромных размерах, с одной стороны, подделки под искусство, служащие только увеселению и развлечению людей, а с другой — произведения ничтожного, исключительного искусства, ценимого как высшее, извратили в большинстве людей нашего общества способность заражаться истинными произведениями искусства и тем лишили их возможности познать те высшие чувства, до которых дожило человечество и которые могут быть переданы людям только искусством.

Все лучшее, сделанное в искусстве человечеством, остается для людей, лишившихся способности заражаться искусством, чуждым и заменяется фальшивыми подделками под искусство или ничтожным искусством, принимаемым ими за настоящее. Люди нашего времени и общества восхищаются Бодлерами, Верленами, Мореасами, Ибсенами, Метерлинками – в поэзии, Моне, Мане, Пювिस де Шаванами, Берн-Джонсами, Штуками, Бёклинами – в живописи, Вагнерами, Листами, Рихардами Штраусами – в музыке и т. п. и не способны уже понимать ни самого высокого, ни самого простого искусства.

В среде высших классов, вследствие потери способности заражаться произведениями искусства, люди растут, воспитываются и живут без смягчающего, удобряющего действия искусства и потому не только не двигаются к совершенству, не добреют, но напротив, при высоком развитии внешних средств, становятся всё дичее, грубее и жесточе.

Таково последствие отсутствия деятельности необходимого органа искусства в нашем обществе. Последствия же извращенной деятельности этого органа еще вреднее, и их много.

Первое последствие, бросающееся в глаза, это – огромная трата трудов рабочих людей на дело не только бесполезное, но большею частью вредное, и, кроме того, невознаградимая трата на это ненужное и дурное дело жизнью человеческих. Страшно подумать о том, с каким напряжением, с какими лишениями работают миллионы людей, не имеющих времени и возможности сделать для себя и для своей семьи необходимое, для того чтобы по десять, двенадцать, четырнадцать часов по ночам набирать мнимохудожественные книги, разносящие разврат среди людей, или работающих на театры, концерты, выставки, галереи, служащие преимущественно тому же разврату; но страшнее всего, когда подумаешь, что живые, хорошие, на все доброе способные дети с ранних лет посвящаются тому, чтобы в продолжение десяти, пятнадцати лет по шесть, восемь, десять часов в день одни – играть гаммы, другие – вывертывать члены, ходить на носках и поднимать ноги выше головы, третьи – петь сольфеджи, четвертые, всячески ломаясь, – произносить стихи, пятые – рисовать с бюстов, с голой природы, писать этюды, шестые – писать сочинения по правилам каких-то периодов, и в этих, недостойных человека, занятиях, продолжаемых часто и долго после полной возмужалости, утрачивать всякую физическую и умственную силу и всякое понимание жизни. Говорят, что страшно и жалостно смотреть на маленьких акробатов, закидывающих себе ноги за шею, но не менее жалостно смотреть на десятилетних детей, дающих концерты, и еще более – на десятилетних гимназистов, знающих наизусть исключения латинской грамматики... Но мало того, что люди эти уродуются физически и умственно, – они уродуются и нравственно, делаются не способными ни на что, действительно нужное людям. Занимая в обществе роль потешателей богатых людей, они теряют чувство человеческого достоинства, до такой степени развивают в себе страсть к публичным похвалам, что всегда страдают от раздутого в них до болезненных размеров неудовлетворенного тщеславия и все свои душевные силы употребляют только на удовлетворение этой страсти. И что трагичнее всего – это то, что люди эти, погубленные для жизни ради искусства, не только не приносят пользы этому искусству, но

приносят ему величайший вред. В академиях, гимназиях, консерваториях учат тому, как подделывать искусство, и, обучаясь этому, люди так извращаются, что совершенно теряют способность производить настоящее искусство и делаются поставщиками того поддельного, или ничтожного, или развратного искусства, которое наполняет наш мир. В этом первое бросающееся в глаза последствие извращения органа искусства.

Второе последствие – то, что произведения искусства – забавы, которые в таких ужасающих количествах изготавливаются армией профессиональных художников, дают возможность богатым людям нашего времени жить той не только не естественной, но и противною профессируемым этими самыми людьми принципам гуманности жизнью. Жить так, как живут богатые праздные люди, в особенности женщины, вдали от природы, от животных, в искусственных условиях, с атрофированными или уродливо развитыми гимнастикой мускулами и ослабленной энергией жизни, нельзя было бы, если бы не было того, что называется искусством, не было бы того развлечения, забавы, которая отводит этим людям глаза от бессмысленности их жизни, спасает их от томящей их скуки. Отнимите у всех этих людей театры, концерты, выставки, игру на фортепиано, романсы, романы, которыми они занимаются с уверенностью, что занятие этими предметами есть очень утонченное, эстетическое и потому хорошее занятие, отнимите у меценатов искусства, покупающих картины, покровительствующих музыкантам, общающихся с писателями, их роль покровителей важного дела искусства, и они не будут в состоянии продолжать свою жизнь и все погибнут от скуки, тоски, сознания бессмысленности и незаконности своей жизни. Только занятие тем, что среди них считается искусством, дает им возможность, нарушив все естественные условия жизни, продолжать жить, не замечая бессмысленности и жестокости своей жизни. Вот эта-то поддержка ложной жизни богатых людей есть второе и немаловажное последствие извращения искусства.

Третье последствие извращения искусства – это та путаница, которую оно производит в понятиях детей и народа. У людей, не извращенных ложными теориями нашего общества, у рабочего народа, у детей существует очень определенное представление о том, за что можно почитать и восхвалять людей. И основанием восхваления и возвеличения людей, по понятиям народа и детей, может быть только или сила физическая: Геркулес, богатыри, завоеватели, или сила нравственная, духовная: Сакиа-Муни, бросающий красавицу жену и царство, чтобы спасти людей, или Христос, идущий на крест за исповедуемую им истину, и все мученики и святые. И то и другое понятно и народу, и детям. Они понимают, что физическую силу нельзя не уважать, потому что она заставляет уважать себя; нравственную же силу добра неиспорченный человек не может не уважать, потому что к ней влечет его все духовное существо его. И вот эти люди, дети и народ вдруг видят, что, кроме людей, восхваляемых, почитаемых и вознаграждаемых за силу физическую и силу нравственную, есть еще люди, восхваляемые, возвеличиваемые, вознаграждаемые в еще гораздо больших размерах, чем герои силы и добра, за то только, что они хорошо поют, сочиняют стихи, танцуют. Они видят, что певцы, сочинители, живописцы, танцовщицы наживают миллионы, что им оказывают почести больше, чем святым, и люди народа и дети приходят в недоумение.

Когда вышли пятьдесят лет после смерти Пушкина и одновременно распространились в народе его дешевые сочинения и ему поставили в Москве памятник, я получил больше десяти писем от разных крестьян с вопросами о том, почему так возвеличили Пушкина? На днях еще заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин, очевидно сошедший с ума на этом вопросе и идущий в Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содействовало постановке «монамента» господину Пушкину.

В самом деле, надо только представить себе положение такого человека из народа, когда он по доходящим до него газетам и слухам узнает, что в России духовенство, начальство, все лучшие люди России с торжеством открывают памятник великому человеку, благодетелю, славе России – Пушкину, про которого он до сих пор ничего не слышал. Со всех сторон он читает или слышит об этом и полагает, что если воздаются такие почести человеку, то, вероятно, человек этот сделал что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе. Он старается узнать, кто был Пушкин, и, узнав, что Пушкин не был богатырь или полководец, но был частный человек и писатель, он делает заключение о том, что Пушкин должен был быть святой человек и учитель добра, и торопится прочесть или услышать его жизнь и сочинения. Но каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, то есть при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные.

То, что богатырь и Александр Македонский, Чингисхан или Наполеон были велики, он понимает, потому что и тот и другой могли раздавить его и тысячи ему подобных; что Будда, Сократ и Христос велики, он тоже понимает, потому что знает и чувствует, что и ему, и всем людям надо быть такими; но почему велик человек за то, что он писал стихи о женской любви, – он не может понять.

То же должно происходить и в голове бретонского, нормандского крестьянина, который узнает о постановке памятника, «une statue», такой же как Богородице, Бодлеру, когда он прочтет или расскажут ему содержание «Fleurs du mal», или еще удивительнее – Верлену, когда он узнает про ту жалкую, развратную жизнь, которую вел этот человек, и прочтет его стихи. А какая путаница должна происходить в головах людей из народа, когда они узнают, что какой-нибудь Патти или Тальони дают 100 000 за сезон, или живописцу столько же за картину, и еще больше авторам романов, описывающим любовные сцены.

То же происходит и с детьми. Я помню, как я переживал это удивление и недоумение и как примирился с этими восхвалениями художников наравне с богатырями и нравственными героями только тем, что принизил в своем сознании значение нравственного достоинства и признал ложное, неестественное значение за произведениями искусства. И это самое происходит в душе каждого ребенка и человека из народа, когда он узнает про те странные почести и вознаграждения, которые воздаются художникам. Таково третье последствие ложного отношения нашего общества к искусству.

Четвертое последствие такого отношения состоит в том, что люди

высших классов, все чаще и чаще встречаясь с противоречиями красоты и добра, ставят высшим идеалом идеал красоты, освобождая себя этим от требований нравственности. Люди эти, извращая роли, вместо того, чтобы признавать, как оно и есть, искусство, которому они служат, делом отсталым, признают нравственность делом отсталым, не могущим иметь значения для людей, находящихся на той степени высоты развития, на которой они мнят себя находящимися.

Это последствие ложного отношения к искусству уже давно проявлялось в нашем обществе, но в последнее время с своим пророком Ницше, и последователями его, и совпадающими с ним декадентами и английскими эстетиками выражается с особенною наглостью. Декаденты и эстеты, вроде Оскара Уайльда, избирают темою своих произведений отрицание нравственности и восхваление разврата.

Искусство это отчасти породило, отчасти совпало с таким же философским учением. Недавно я получил из Америки книгу под заглавием «The survival of the fittest. Philosophy of Power. by Ragnar Redbeard, Chicago [137] 1896». Сущность этой книги, так, как она выражена в предисловии издателя, та, что оценивать добро по ложной философии еврейских пророков и плаксивых (weeping) мессий есть безумие. Право есть последствие не учения, но власти. Все законы, заповеди, учения о том, чтобы не делать другому того, чего не хочешь, чтобы тебе делали, не имеют в самих себе никакого значения и получают его только от палки, тюрьмы и меча. Человек истинно свободный не обязан повиноваться никаким предписаниям – ни человеческим, ни божеским. Повиновение есть признак вырождения; неповиновение есть признак героя. Люди не должны быть связаны преданиями, выдуманскими врагами. Весь мир есть скользкое поле битвы. Идеальная справедливость состоит в том, чтобы побежденные были эксплуатированы, мучимы, презираемы. Свободный и храбрый может завоевать весь мир. И потому должна быть вечная война за жизнь, за землю, за любовь, за женщин, за власть, за золото. (Нечто подобное высказано было несколько лет тому назад знаменитым утонченным академиком Vogue.) Земля с ее сокровищами – «добыча смелого».

Автор, очевидно, сам, независимо от Ницше, пришел бессознательно к тем выводам, которые исповедуют новые художники.

Изложенные в форме учения, положения эти поражают нас. В сущности же, положения эти включены в идеал искусства, служащего красоте. Искусство наших высших классов воспитало в людях этот идеал сверхчеловека, в сущности старый идеал Нерона, Стеньки Разина, Чингисхана, Робера Макера, Наполеона и всех их соумышленников, приспешников и льстецов, и всеми своими силами утверждает его в них.

Вот в этом-то замещении идеала нравственности идеалом красоты, то есть наслаждения, заключается четвертое и ужасное последствие извращения искусства нашего общества. Страшно подумать о том, что бы было с человечеством, если бы такое искусство распространилось в народных массах. А оно уже начинает распространяться.

Пятое же, наконец, и самое главное, то, что то искусство, которое процветает в среде наших высших классов европейского общества, прямо

развращает людей посредством заражения их самыми дурными и вредными для человечества чувствами суеверия, патриотизма, а главное – сладострастия.

Посмотрите внимательно на причины невежества народных масс, и увидите, что главная причина никак не в недостатке школ и библиотек, как мы привыкли думать, а в тех суевериях, как церковных, так и патриотических, которыми они пропитаны и которые не переставая производятся всеми средствами искусства. Для церковных суеверий – поэзией молитв, гимнов, живописью и ваянием икон, статуй, пением, органами, музыкой и архитектурой, и даже драматическим искусством в церковном служении. Для патриотических суеверий – стихотворениями, рассказами, которые передаются еще в школах; музыкой, пением, торжественными шествиями, встречами, воинственными картинами, памятниками.

Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание церковного и патриотического одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения. Но не одно церковное и патриотическое развращение совершается искусством.

Искусство же служит в наше время главной причиной развращения людей в важнейшем вопросе общественной жизни – в половых отношениях. Все мы знаем это и по себе, а отцы и матери еще по своим детям, какие страшные душевные и телесные страдания, какие напрасные траты сил переживают люди только из-за распущенности половой похоти.

С тех пор как стоит мир, со времен Троянской войны, возникшей из-за этой половой распущенности, и до самоубийств и убийств влюбленных, о которых печатается почти в каждой газете, большая доля страданий человеческого рода происходит от этой распущенности.

И что же? Все искусство, и настоящее, и поддельное, за самыми редкими исключениями, посвящено только тому, чтобы описывать, изображать, разжигать всякого рода половую любовь, во всех ее видах. Только вспомнить все те романы с раздирающими похоть описаниями любви и самыми утонченными, и самыми грубыми, которыми переполнена литература нашего общества; все те картины и статуи, изображающие обнаженное женское тело, и всякие гадости, которые переходят на иллюстрации и рекламные объявления; только вспомнить все те пакостные оперы, оперетки, песни, романсы, которыми кишит наш мир, – и невольно кажется, что существующее искусство имеет только одну определенную цель: как можно более широкое распространение разврата.

Таковы хотя не все, но самые верные последствия того извращения искусства, которое совершилось в нашем обществе. Так что то, что называется искусством в нашем обществе, не только не содействует движению вперед человечества, но едва ли не более всего другого мешает осуществлению добра в нашей жизни.

И потому тот вопрос, который невольно представляется всякому свободному от деятельности искусства человеку и потому не связанному интересом с существующим искусством, – вопрос, который поставлен

мною в начале этого писания, о том, справедливо ли то, чтобы тому, что мы называем искусством, составляющим достояние только малой части общества, приносились те жертвы и трудами людскими, и жизнями человеческими, и нравственностью, которые ему приносятся, получает естественный ответ: нет, несправедливо и не должно быть. Так отвечает и здравый смысл, и не извращенное нравственное чувство. Не только не должно быть, не только не должно приносить какие-либо жертвы тому, что среди нас признается искусством, но, напротив, все усилия людей, желающих жить хорошо, должны быть направлены на то, чтобы уничтожить это искусство, потому что оно есть одно из самых жестоких зол, удручающих наше человечество. Так что если бы был поставлен вопрос о том, что лучше нашему христианскому миру: лишиться ли всего того, что теперь считается искусством, вместе с ложным, и всего хорошего, что есть в нем, или продолжать поощрять или допускать то искусство, которое есть теперь, то я думаю, что всякий разумный и нравственный человек опять решил бы вопрос так же, как решил его Платон для своей республики и решали все церковные христианские и магометанские учителя человечества, то есть сказал бы: «лучше пускай не было бы никакого искусства, чем продолжалось бы то развращенное искусство или подобие его, которое есть теперь». К счастью, вопрос этот не стоит ни перед каким человеком, и никому не приходится решать его в том или другом смысле. Все, что может сделать человек и можем и должны сделать мы, так называемые люди образованные, поставленные своим положением в возможность понимать значение явлений нашей жизни, — это то, чтобы понять то заблуждение, в котором мы находимся, и не упорствовать в нем, а искать из него выхода.

XVIII

Причина той лжи, в которую впало искусство нашего общества, заключалась в том, что люди высших классов, потеряв веру в истины церковного, так называемого христианского учения, не решались принять истинное христианское учение в настоящем и главном его значении — сыновности Богу и братства людей и остались жить без всякой веры, стараясь заменить отсутствие веры: одни лицемерием, притворяясь, что они все еще верят в бессмыслицы церковной веры, другие — смелым провозглашением своего неверия, третьи — утонченным скептицизмом, четвертые — возвращением к греческому поклонению красоте, признанием законности эгоизма и возведением его в религиозное учение.

Причина болезни была непринятие учения Христа в его истинном, то есть полном значении. Исцеление от болезни только в одном — в признании этого учения во всем его значении. А это признание в наше время не только возможно, но и необходимо. Нельзя уже в наше время человеку, стоящему на уровне знания нашего времени, говорить, будь он католик или протестант, что он верит в догматы Церкви, троичность

Бога, божественность Христа, искупления и т. п., и нельзя также довольствоваться провозглашением неверия, скептицизма или возвращением к поклонению красоте и к эгоизму, и главное – невозможно уже говорить, что мы не знаем истинного значения учения Христа. Значение этого учения сделалось не только доступным всем людям нашего времени, но вся жизнь людей нашего времени проникнута духом этого учения и сознательно и бессознательно руководится им.

Как бы различно по форме ни определяли люди нашего христианского мира назначение человека, признают ли они этим назначением прогресс человечества в каком бы то ни было смысле, соединение ли всех людей в социалистическое государство или в коммуну, признают ли этим назначением всемирную федерацию, признают ли этим назначением соединение с фантастическим Христом или соединение человечества под единым руководством Церкви, как бы разнообразны по форме ни были эти определения назначения жизни человеческой, все люди нашего времени признают, что назначение человека есть благо; высшее же в нашем мире, доступное людям, благо жизни достигается единением их между собой.

Как ни стараются люди высших классов, чувствуя, что их значение держится на отделении себя, богатых и ученых, от рабочих и бедных и неученых, придумывать новые мировоззрения, по которым удержались бы их преимущества: то идеал возвращения к старине, то мистицизм, то эллинизм, то сверхчеловечество, они волей-неволей должны признать со всех сторон утверждающую себя в жизни бессознательно и сознательно истину о том, что благо наше только в единении и братстве людей.

Бессознательно истина эта подтверждается установлением путей сообщения, телеграфов, телефонов, печатью, все большей и большей общедоступностью благ мира сего для всех людей, и сознательно – разрушением суеверий, разделяющих людей, распространением истин знания, выражением идеала братства людей в лучших произведениях искусства нашего времени.

Искусство есть духовный орган человеческой жизни, и его нельзя уничтожить, и потому, несмотря на все усилия, делаемые людьми высших классов для того, чтобы скрыть тот религиозный идеал, которым живет человечество, идеал этот все более и более сознается людьми и все чаще и чаще среди нашего извращенного общества выражается отчасти и в науке и в искусстве. С начала нынешнего столетия появляются все чаще и чаще и в литературе и в живописи произведения высшего религиозного искусства, проникнутые истинным христианским духом, так же как и произведения всенародного, доступного всем житейского искусства. Так что самое искусство знает истинный идеал нашего времени и стремится к нему. С одной стороны, лучшие произведения искусства нашего времени передают чувства, влекущие к единению и братству людей (таковы произведения Диккенса, Гюго, Достоевского; в живописи – Милле, Бастиена Лепаж, Жюль Бретона, Лермита и других); с другой стороны, они стремятся к передаче таких чувств, которые свойственны не одним людям высших сословий, но таких, которые могли бы соединять всех людей без исключения. Таких произведений еще мало, но потребность в них уже сознается. Кроме того, в последнее время все чаще и чаще встречаются попытки народных изданий книг и картин,

общедоступных концертов, театров. Все это еще очень далеко от того, что должно быть, но уже видно то направление, по которому само собой стремится искусство для того, чтобы выйти на свойственный ему путь.

Религиозное сознание нашего времени, состоящее в признании цели жизни, как общей, так и отдельной, в единении людей, уже достаточно выяснилось, и людям нашего времени нужно только откинуть ложную теорию красоты, по которой наслаждение признается целью искусства, и тогда религиозное сознание, естественно, станет руководителем искусства нашего времени.

А как только религиозное сознание, которое бессознательно уже руководит жизнью людей нашего времени, будет сознательно признано людьми, так тотчас же само собой уничтожится разделение искусства на искусство низших и искусство высших классов. А будет общее братское искусство, то само собой, во-первых, будет откидываться искусство, передающее чувства, несогласные с религиозным сознанием нашего времени, – чувства, не соединяющие, а разъединяющие людей, а во-вторых, и то ничтожное, исключительное искусство, которое теперь занимает неподобающее ему значение.

А как только это будет, так тотчас же и перестанет искусство быть тем, чем оно было последнее время, – средством огрубения и развращения людей, а станет тем, чем оно всегда было и должно быть, – средством движения человечества к единению и благу.

Как ни страшно это сказать, с искусством нашего круга и времени случилось то, что случается с женщиной, которая свои женские привлекательные свойства, предназначенные для материнства, продает для удовольствия тех, которые льстятся на такие удовольствия.

Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей. И это сравнение верно до малейших подробностей. Оно так же не ограничено временем, так же всегда разукрашено, так же всегда продажно, так же заманчиво и губительно.

Настоящее произведение искусства может проявляться в душе художника только изредка, как плод предшествующей жизни, точно так же как зачатие ребенка матерью. Поддельное же искусство производится мастерами, ремесленниками безостановочно, только бы были потребители.

Настоящее искусство не нуждается в украшениях, как жена любящего мужа. Поддельное искусство, как проститутка, должно быть всегда изукрашено.

Причиной появления настоящего искусства есть внутренняя потребность выразить накопившееся чувство, как для матери причина полового зачатия есть любовь. Причина поддельного искусства есть корысть, точно так же как и проституция.

Последствие истинного искусства есть внесенное новое чувство в обиход жизни, как последствие любви жены есть рождение нового человека в жизнь. Последствие поддельного искусства есть развращение

человека, ненасытность удовольствий, ослабление духовных сил человека.

Вот это должны понять люди нашего времени и круга, чтобы избавиться от заливающего нас грязного потока этого развратного, блудного искусства.

XIX

Говорят про искусство будущего, подразумевая под искусством будущего особенно утонченное новое искусство, которое будто бы должно выработаться из искусства одного класса общества, которое теперь считается высшим искусством. Но такого нового искусства будущего не может быть и не будет. Наше исключительное искусство высших классов христианского мира пришло к тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда. Искусство это, раз отступив от главного требования искусства (того, чтобы оно было руководимо религиозным сознанием), становясь все более и более исключительным и потому все более и более извращаясь, сошло на нет. Искусство будущего – то, которое действительно будет, – не будет продолжением теперешнего искусства, а возникнет на совершенно других, новых основах, не имеющих ничего общего с теми, которыми руководится теперешнее наше искусство высших классов.

Искусство будущего, то есть та часть искусства, которая будет выделяема из всего искусства, распространенного между людьми, будет состоять не из передачи чувств, доступных только некоторым людям богатых классов, как это происходит теперь, а будет только тем искусством, которое осуществляет высшее религиозное сознание людей нашего времени. Искусством будут считаться только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие людей к братскому единению, или такие общечеловеческие чувства, которые будут способны соединять всех людей. Только это искусство будет выделяемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо. Искусство же, передающее чувства, вытекающие из отсталого, пережитого людьми, религиозного учения: искусство церковное, патриотическое, сладострастное, передающее чувство суеверного страха, гордости, тщеславия, восхищения перед героями, искусство, возбуждающее исключительную любовь к своему народу или чувственность, будет считаться дурным, вредным искусством и будет осуждаться и презираться общественным мнением. Все же остальное искусство, передающее чувства, доступные только некоторым людям, будет считаться не важным и не будет ни осуждаться, ни одобряться. И ценителем искусства, вообще, не будет, как это происходит теперь, отдельный класс богатых людей, а весь народ; так что, для того чтобы произведение было признано хорошим, было одобряемо и распространяемо, оно должно будет удовлетворять требованиям не некоторых, находящихся в одинаковых и часто неестественных условиях людей, а требованиям всех людей, больших

масс людей, находящихся в естественных трудовых условиях.

И художниками, производящими искусство, будут тоже не так, как теперь, только те редкие, выбранные из малой части всего народа, люди богатых классов или близких к ним, а все те даровитые люди из всего народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности.

Деятельность художественная будет тогда доступна для всех людей. Доступна же сделается эта деятельность людям из всего народа потому, что, во-первых, в искусстве будущего не только не будет требоваться та сложная техника, которая обезображивает произведения искусства нашего времени и требует большого напряжения и траты времени, но будет требоваться, напротив, ясность, простота и краткость, – те условия, которые приобретаются не механическими упражнениями, а воспитанием вкуса. Во-вторых, доступна сделается художественная деятельность всем людям из народа, потому что вместо теперешних профессиональных школ, доступных только некоторым людям, все будет в первоначальных народных школах обучаться музыке и живописи (пению и рисованию) наравне с грамотой, так, чтобы всякий человек, получив первые основания живописи и музыки, чувствуя способность и призвание к какому-либо из искусств, мог бы усовершенствоваться в нем, и, в-третьих, потому, что все силы, которые теперь тратятся на ложное искусство, будут употреблены на распространение истинного искусства среди всего народа.

Думают, что если не будет специальных художественных школ, то техника искусства ослабеет. Она несомненно ослабеет, если под техникой разумеют те усложнения искусства, которые теперь считаются достоинством; но если под техникой разумеют ясность, красоту и немногосложность, сжатость произведений искусства, то техника не только не ослабеет, как это показывает все народное искусство, но в сотни раз усовершенствуется, если даже не будет и профессиональных школ и если бы даже и в народных школах не преподавались основания рисования и музыки. Она усовершенствуется, потому что все гениальные художники, теперь скрытые в народе, сделаются участниками искусства и дадут, не нуждаясь, как теперь, сложного технического обучения и имея образцы истинного искусства, новые образцы настоящего искусства, которые будут, как всегда, лучше школой техники для художников. Всякий истинный художник и теперь учится не в школе, а в жизни, на образцах великих мастеров; тогда же, когда участниками искусства будут самые даровитые люди из всего народа и образцов этих будет больше, и образцы эти будут доступнее, то обучение в школе, которого лишится будущий художник, в сотни раз вознаградится тем обучением, которое художник будет получать от многочисленных образцов распространенного в обществе хорошего искусства.

Таково будет одно различие искусства будущего от теперешнего. Другое различие будет то, что искусство будущего не будет производиться профессиональными художниками, получающими за свое искусство вознаграждение и уже ничем другим не занимающимися, как только своим искусством. Искусство будущего будет производиться всеми людьми из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут чувствовать потребность в такой деятельности.

В нашем обществе думают, что художник лучше будет работать, больше сделает, если он материально будет обеспечен. Мнение это доказало бы еще раз с полной очевидностью, если бы это нужно было еще доказывать, что то, что среди нас считается искусством, не есть искусство, а только подобие его. Совершенно справедливо то, что для производства сапог или булок очень выгодно разделение труда, что сапожник или булочник, которому не нужно самому себе готовить обед и дрова, наделает больше сапог и булок, чем если бы он сам должен был заботиться об обеде и дровах. Но искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства. Чувство же может родиться в человеке только тогда, когда он живет всеми сторонами естественной, свойственной людям жизни. И потому—то обеспечение художников в их материальных нуждах есть самое губительное для производительности художника условие, так как освобождает художника от свойственных всем людям условий борьбы с природой для поддержания своей и других людей жизни и тем лишает его случая и возможности испытывать самые важные и свойственные людям чувства. Нет более губительного положения для производительности художника, как положение полной обеспеченности и роскоши, в которых в нашем обществе обыкновенно находится художник.

Художник будущего будет жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование каким-либо трудом. Плоды же той высшей духовной силы, которая проходит через него, он будет стремиться отдать наибольшему количеству людей, потому что в этой передаче наибольшему количеству людей возникших в нем чувств — его радость и награда. Художник будущего не поймет даже, как может художник, главная радость которого состоит в наибольшем распространении своего произведения, отдавать свои произведения только за известную плату.

До тех пор пока не будут высланы торговцы из храма, храм искусства не будет храмом. Искусство будущего изгонит их.

И потому содержание искусства будущего, как я представляю его себе, будет совершенно не похоже на теперешнее. Содержание искусства будущего будет составлять не выражение исключительных чувств: тщеславия, тоски, пресыщенности и сладострастия во всех возможных видах, доступных и интересных только людям, освободившим себя насилем от свойственного людям труда, а будет составлять выражение чувств, испытываемых человеком, живущим свойственной всем людям жизнью и вытекающих из религиозного сознания нашего времени, или чувств, доступных всем людям без исключения.

Людям нашего круга, не знающим и не могущим или не wanting знать тех чувств, которые должны составлять содержание искусства будущего, кажется, что такое содержание в сравнении с теми тонкостями исключительного искусства, которым они заняты теперь, очень бедно. «Что можно выразить нового в области христианских чувств любви к ближнему? Чувства же, доступные всем людям, так ничтожны и однообразны», — думают они. А между тем истинно новыми чувствами в наше время могут быть только чувства религиозные, христианские, и чувства, доступные всем. Чувства, вытекающие из религиозного сознания нашего времени, чувства христианские, бесконечно новы и

разнообразны; только не в том смысле, как это думают некоторые, чтобы изображать Христа и евангельские эпизоды или в новой форме повторять христианские истины единения, братства, равенства, любви, а в том смысле, что все самые старые, обычные и со всех сторон изведенные явления жизни вызывают самые новые, неожиданные и трогательные чувства, как только человек с христианской точки зрения относится к этим явлениям.

Что может быть старше отношения супругов, родителей к детям, детей к родителям, отношений людей к соотечественникам, иноплеменным, к нападению, обороне, к собственности, к земле, к животным? Но как только человек относится к этим явлениям с христианской точки зрения, так тотчас же возникают бесконечно разнообразные, самые новые, самые сложные и трогательные чувства.

Точно так же не суживается, а расширяется область содержания и того искусства будущего, которое передает чувства житейские, самые простые, всем доступные. В прежнем нашем искусстве считалось достойным передачи в искусстве только выражение чувств, свойственных людям известного исключительного положения, и то только при условии передачи их самым утонченным, недоступным большинству людей, способом; вся же та огромная область народного детского искусства: шутки, пословицы, загадки, песни, пляски, детские забавы, подражания, не признавалась достойным предметом искусства.

Художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, нарисовать картинку, которая будет радовать десятки поколений или миллионы детей и взрослых, – несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину, которые развлекут на короткое время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты. Область же этого искусства простых, доступных всем чувств – огромна и почти еще не тронута.

Так что искусство будущего не только не обеднеет, а, напротив, бесконечно обогатится содержанием. Точно так же и форма искусства будущего не только не будет ниже теперешней формы искусства, но будет без всякого сравнения выше ее, выше не в смысле утонченной и усложненной техники, а в смысле умения кратко, просто и ясно передать без всего лишнего то чувство, которое испытал и хочет передать художник.

Помню, я раз, говоря с знаменитым астрономом, читавшим публичные лекции о спектральном анализе звезд Млечного Пути, сказал ему, как хорошо бы было, если бы он, с своим знанием и мастерством читать, прочел бы публичную лекцию по космографии только о самых знакомых движениях Земли, так как наверное среди слушателей его лекций о спектральном анализе звезд Млечного Пути очень много людей, особенно женщин, таких, которые не знают хорошенько того, отчего бывают день и ночь, зима и лето. Умный астроном, улыбаясь, ответил мне: «Да, это хорошо бы было, но это очень трудно. Читать о спектральном анализе Млечного Пути гораздо легче».

То же и в искусстве: написать поэму в стихах из времен Клеопатры,

или картину Нерона, сжигающего Рим, или симфонию в духе Брамса и Рихарда Штрауса, или оперу в духе Вагнера гораздо легче, чем рассказать простую историю без чего-либо лишнего и вместе с тем так, чтобы она передала чувство рассказчика, или нарисовать карандашом картинку, которая бы тронула или насмешила зрителя, или написать четыре такта простой ясной мелодии, без всякого аккомпанемента, которая передала бы настроение и запомнилась слушателями.

«Невозможно нам теперь, с нашим развитием, вернуться к первобытности, – говорят художники нашего времени. – Невозможно нам писать теперь такие истории, как история Иосифа Прекрасного, как Одиссея; тесать такие статуи, как Венера Милосская; сочинять такую музыку, как народные песни».

И действительно, художникам нашего времени это невозможно, но не художнику будущего, который не будет знать всего разврата технических усовершенствований, скрывающих отсутствие содержания, и который, будучи не профессиональным художником и не получая вознаграждения за свою деятельность, будет производить искусство только тогда, когда будет чувствовать к этому неудержимую внутреннюю потребность.

Так совершенно отлично от того, что теперь считается искусством, будет искусство будущего и по содержанию и по форме. Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их; форма же искусства будет такая, которая была бы доступна всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения. И только тогда, когда искусство будет таково, будет оно не забавлять и развращать людей, как это делается теперь, требуя затрат на это их лучших сил, а будет тем, чем оно должно быть, – орудием перенесения религиозного христианского сознания из области разума и рассудка в область чувства, приближая этим людей на деле, в самой жизни, к тому совершенству и единению, которое им указывает религиозное сознание.

XX

Заключение

Я сделал, как умел, занимавшую меня 15 лет работу о близком мне предмете – искусстве. Говоря, что предмет этот 15 лет занимал меня, я не хочу сказать того, чтобы я пятнадцать лет писал это сочинение, а только то, что 15 лет тому назад я начал писать об искусстве, думая, что, взявшись за эту работу, тотчас же без отрыва окончу ее; но оказалось, что мысли мои об этом предмете были тогда еще

настолько неясны, что я не мог удовлетворительно для себя изложить их. С тех пор я не переставая думал об этом предмете и раз шесть или семь принимался писать, но всякий раз, написав довольно много, чувствовал себя не в состоянии довести дело до конца и оставлял работу. Теперь я кончил эту работу, и, как ни плохо я ее сделал, я надеюсь на то, что основная мысль моя о том ложном пути, на котором стало и по которому идет искусство нашего общества, и о причине этого, и о том, в чем состоит истинное назначение искусства, верна, и что поэтому труд мой, хотя и далеко не полный, требующий многих и многих разъяснений и добавлений, не пропадет даром и искусство рано или поздно сойдет с того ложного пути, на котором оно стоит. Но для того, чтобы это было и чтобы искусство приняло новое направление, нужно, чтобы другая, столь же важная духовная человеческая деятельность – наука, в тесной зависимости от которой всегда находится искусство, – точно так же, как и искусство, тоже сошла с того ложного пути, на котором она находится.

Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать.

Наука истинная изучает и вводит в сознание людей те истины, знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувства. И потому если путь, по которому идет наука, ложен, то так же ложен будет и путь искусства. Наука и искусство подобны тем баркам с завозным якорем, так называемым машинам, которые прежде ходили по рекам. Наука, как те лодки, которые завозят вперед и закидывают якоря, приготавливает то движение, направление которого дано религией, искусство же, как тот ворот, который работает на барке, подтягивая барку к якорю, совершает самое движение. И потому ложная деятельность науки неизбежно влечет за собой столь же ложную деятельность искусства.

Как искусство вообще есть передача всякого рода чувств, – но искусством, в тесном смысле этого слова, мы называем только то, которое передает чувства, признаваемые нами важными, – так и наука вообще есть передача всех возможных знаний, – но наукой, в тесном смысле этого слова, мы называем только ту, которая передает знания, признаваемые нами важными.

Определяет же для людей степень важности как чувств, передаваемых искусством, так и знаний, передаваемых наукой, религиозное сознание известного времени и общества, то есть общее, понимание людьми этого времени и общества назначения их жизни.

То, что более всего содействует исполнению этого назначения, то изучается более всего и считается главной наукой; то, что менее, то менее и считается менее важной наукой; то, что совсем не содействует исполнению назначения человеческой жизни, то вовсе не изучается, или если и изучается, то это изучение не считается наукой. Так это было всегда, так должно быть и теперь, потому что такое свойство человеческого знания и человеческой жизни. Но наука высших классов нашего времени, не только не признавая никакой религии, но считая

всякую религию только суеверием, не могла и не может сделать этого.

И потому люди науки нашего времени утверждают, что они равномерно изучают все, но так как всего слишком много (все – это бесконечное количество предметов) и равномерно изучать всего нельзя, то это только утверждается в теории; в действительности же изучается не все и далеко не равномерно, а только то, что, с одной стороны, нужнее, а с другой – приятнее тем людям, которые занимаются наукой. Нужнее же всего людям науки, принадлежащим к высшим классам, удержать тот порядок, при котором эти классы пользуются своими преимуществами; приятнее же то, что удовлетворяет праздной любознательности, не требует больших умственных усилий и может быть практически применимо.

И потому один отдел наук, включающий в себя богословие, философию, примененную к существующему порядку, такую же историю и политическую экономию, занимается преимущественно тем, чтобы доказывать то, что существующий строй жизни есть тот самый, который должен быть, который произошел и продолжает существовать по неизменным, не подлежащим человеческой воле законам, и что поэтому всякая попытка нарушения его незаконна и бесполезна. Другой же отдел науки опытной, включающей в себя математику, астрономию, химию, физику, ботанику и все естественные науки, занимается только тем, что не имеет прямого отношения к жизни человеческой, что любопытно и из чего могут быть сделаны выгодные для жизни людей высших классов приложения. Для оправдания же того выбора предметов изучения, которое сделали люди науки нашего времени соответственно своему положению, они придумали, совершенно подобно теории искусства для искусства, теорию науки для науки.

Как по теории искусства для искусства выходит, что занятие всеми теми предметами, которые нам нравятся, есть искусство, так и по теории науки для науки изучение предметов, которые нас интересуют, есть наука.

Так что одна часть науки, вместо изучения того, как должны жить люди, чтобы исполнить свое назначение, доказывает законность и неизменность дурного и ложного существующего строя жизни; другая же – опытная наука – занимается вопросами простой любознательности или техническими усовершенствованиями.

Первый отдел наук вреден не только тем, что он запутывает понятия людей и дает ложные решения, но еще тем, что он существует и занимает место, которое должна бы занять истинная наука. Он вреден тем, что всякому человеку, для того чтобы приступить к изучению важнейших вопросов жизни, необходимо прежде решения их еще опровергать те веками нагроможденные и всеми силами изобретательности ума поддерживаемые постройки лжи по каждому из самых существенных вопросов жизни.

Второй же отдел – тот самый, которым так особенно гордится современная наука и который многими считается единственной настоящей наукой, – вреден тем, что отвлекает внимание людей от предметов действительно важных к предметам ничтожным, и, кроме того, прямо

вреден тем, что при том ложном порядке вещей, который оправдывается и поддерживается первым отделом наук, большая часть технических приобретений этого отдела опытной науки обращается не на пользу, а на вред человечеству.

Ведь только людям, посвятившим на это изучение свою жизнь, кажется, что все те открытия, которые делаются в области естественных наук, суть дела очень важные и полезные. Но это кажется этим людям только потому, что они не глядят вокруг себя и не видят того, что действительно важно. Стоит им только оторваться от того психологического микроскопа, под которым они рассматривают изучаемые предметы, и взглянуть вокруг себя, чтобы увидеть, как ничтожны все, доставляющие им такую наивную гордость, знания, – не говорю уже о воображаемой геометрии, спектральном анализе Млечного Пути, форме атомов, размерах черепов людей каменного периода и т. п. пустяках, но даже и знания о микроорганизмах, икс-лучах и т. п., в сравнении с теми знаниями, которые мы забросили и отдали на извращение профессорам богословия, юриспруденции, политической экономии, финансовой науки и др. Стоит нам только оглянуться вокруг себя, и мы увидим, что свойственная настоящей науке деятельность не есть изучение того, что случайно заинтересовало нас, а того, как должна быть учреждена жизнь человеческая, – те вопросы религии, нравственности, общественной жизни, без разрешения которых все наши познания природы вредны или ничтожны.

Мы очень радуемся и гордимся тем, что наша наука дает нам возможность воспользоваться энергией водопада и заставить эту силу работать на фабриках, или тому, что мы пробили туннели в горах, и т. п. Но горе в том, что эту силу водопада мы заставляем работать не на пользу людей, а для обогащения капиталистов, производящих предметы роскоши или орудия человекоистребления. Тот же динамит, которым мы рвем горы, чтобы пробивать в них туннели, мы употребляем для войны, от которой мы не только не хотим отказаться, но которую считаем необходимой и к которой не переставая готовимся.

Если же мы теперь умеем привить предохранительный дифтерит, найти X-лучами иголку в теле, выправить горб, вылечить сифилис, делать удивительные операции и т. п., то и этими приобретениями, будь они даже неоспоримы, мы не стали бы гордиться, если бы мы вполне понимали действительное назначение настоящей науки. Если бы хоть 1/10 тех сил, которые тратятся теперь на предметы простого любопытства и практического применения, тратились на истинную науку, учреждающую жизнь людей, то у большей половины теперь больных людей не было бы тех болезней, от которых вылечивается крошечная часть в клиниках и больницах; не было бы воспитанных на фабриках худосочных, горбчатых детей, не было бы, как теперь, смертности 50 процентов детей, не было бы вырождения целых поколений, не было бы проституции, не было бы сифилиса, не было бы убийства сотен тысяч на войнах, не было бы тех ужасов безумия и страдания, которые теперешняя наука считает необходимым условием человеческой жизни.

Мы так извратили понятие науки, что людям нашего времени странно кажется упоминание о таких науках, которые сделали бы то, чтобы не было смертности детей, не было проституции, сифилиса, не было бы

вырождения целых поколений и массового убийства людей. Нам кажется, что наука только тогда наука, когда человек в лаборатории переливает из склянки в склянку жидкости, разлагает спектр, режет лягушек и морских свинок, разводит на особенном научном жаргоне смутные, самому ему полупонятные теологические, философские, исторические, юридические, политико-экономические кружева условных фраз, имеющих целью показать, что то, что есть, то и должно быть.

Но ведь наука, настоящая наука, – такая наука, которая действительно заслуживала бы то уважение, которого теперь требуют себе люди одной, наименее важной части науки, вовсе не в этом, – настоящая наука в том, чтобы узнать, чему должно и чему не должно верить, – узнать, как должно и как не должно учредить совокупную жизнь людей: как учредить половые отношения, как воспитывать детей, как пользоваться землей, как возделывать ее самому без угнетения других людей, как относиться к иноземцам, как относиться к животным и многое другое, важное для жизни людей.

Такова всегда была истинная наука, и таковою она должна быть. И такая наука зарождается в наше время; но, с одной стороны, такая истинная наука отрицается и опровергается всеми теми учеными, которые защищают существующий строй жизни; с другой стороны, она считается пустою и ненужною, ненаучною наукой теми, которые заняты науками опытными.

Являются, например, сочинения и проповеди, доказывающие устарелость и нелепость религиозного фанатизма, необходимость установления разумного, соответствующего времени, религиозного мирозерцания, а многие теологи заняты тем, чтобы опровергнуть эти сочинения и опять снова и снова изощрять свой ум для поддержания и оправдания давно отживших суеверий. Или является проповедь о том, что одна из главных причин бедствий народа есть безземельность пролетариата, существующая на Западе. Казалось бы, наука, настоящая наука должна бы приветствовать такую проповедь и разрабатывать дальнейшие выводы из этого положения. Но наука нашего времени не делает ничего подобного: напротив, политическая экономия доказывает обратное, а именно, что земельная собственность, как и всякая другая, должна все более сосредоточиваться в руках малого числа владельцев, как это, например, утверждают современные марксисты. Точно так же, казалось бы, дело настоящей науки доказывать неразумность и невыгоду войны, смертной казни, или бесчеловечность и губительность проституции, или бессмысленность, вред и безнравственность употребления наркотиков и животной пищи, или неразумность, злобредность и отсталость патриотического фанатизма. И такие сочинения есть, но все они считаются ненаучными. Научными же считаются или такие сочинения, которые доказывают, что все эти явления должны быть, или такие, которые занимаются вопросами праздной любознательности, не имеющими никакого отношения к человеческой жизни.

Поразительно ясно видно уклонение науки нашего времени от ее истинного назначения по тем идеалам, которые ставят себе некоторые люди науки и которые не отрицаются и признаются большинством ученых.

Идеалы эти не только высказываются в глупых модных книжках,

описывающих мир через 1000, 3000 лет, но и социологами, считающими себя серьезными учеными. Идеалы эти состоят в том, что пища, вместо того чтобы добываться земледелием и скотоводством из земли, будет готовиться в лабораториях химическим путем и что труд человеческий будет почти весь заменен утилизированными силами природы.

Человек не будет, как теперь, съедать яйцо, снесенное воспитанной им курицей, или хлеб, выращенный на своем поле, или яблоко с дерева, которое он воспитал годами и которое цвело и зрело на его глазах, а будет есть вкусную, питательную пищу, которая будет готовиться в лабораториях совокупными трудами многих людей, в которых и он будет принимать маленькое участие.

Трудиться же человеку почти не будет надобности, так что все люди будут в состоянии предаваться той самой праздности, которой теперь предаются высшие властвующие классы.

Ничто очевиднее этих идеалов не показывает того, до какой степени наука нашего времени отклонилась от истинного пути.

Люди нашего времени, огромное большинство людей не имеют хорошего и достаточного питания (точно то же относится и к жилищу, и к одежде, и всем первым потребностям). Кроме того, это же огромное большинство людей вынуждено во вред своему благосостоянию сверхсильно непрестанно работать. И то и другое бедствие очень легко устраняется уничтожением взаимной борьбы, роскоши, неправильного распределения богатств, вообще уничтожением ложного, вредного порядка вещей и установлением разумной жизни людей. Наука же считает, что существующий порядок вещей неизменен, как движение светил, и что поэтому задача науки не в уяснении ложности этого порядка и установлении нового, разумного строя жизни, а в том, чтобы при этом существующем порядке накормить всех людей и дать им возможность быть столь же праздными, как праздны теперь властвующие классы, живущие развращенной жизнью.

При этом забывается, что питание хлебом, овощами, плодами, выращиваемыми своими трудами на земле, есть самое приятное и здоровое, легкое и естественное питание и что труды упражнений своих мускулов есть такое же необходимое условие жизни, как окисление крови посредством дыхания.

Придумывать средства для того, чтобы люди при том ложном распределении собственности и труда могли хорошо питаться посредством химического приготовления пищи и могли заставить вместо себя работать силы природы, все равно, что придумывать средство накачивания кислорода в легкие человека, находящегося в запертом помещении с дурным воздухом, когда для этого только нужно перестать держать этого человека в запертом помещении.

Лаборатория для выработки пищи устроена в мире растений и животных такая, лучше которой не устроят никакие профессора, и для пользования плодами в этой лаборатории и для участия в ней человеку нужно только отдаваться всегда радостной потребности труда, без которого жизнь человека мучительна. И вот люди науки нашего века,

вместо того чтобы все силы свои употребить на устранение того, что препятствует человеку пользоваться этими уготованными для него благами, признают то положение, при котором человек лишен этих благ, неизменным и, вместо того чтобы устроить жизнь людей так, чтобы они могли радостно работать, питаться от земли, придумывают средства сделать его искусственным уродом. Все равно как, вместо того чтобы вывести человека из заперти на чистый воздух, придумывать средства, как бы накачать в него кислорода сколько нужно и сделать так, чтоб он мог жить не дома, а в душном подвале.

Не могли бы существовать такие ложные идеалы, если б наука не стояла на ложном пути.

А между тем чувства, передаваемые искусством, зарождаются на основании данных науки.

Какие же может вызвать чувства такая, стоящая на ложном пути, наука? Один отдел этой науки вызывает чувства отсталые, пережитые человечеством и для нашего времени дурные и исключительные. Другой же отдел, занимаясь изучением предметов, не имеющих отношения к жизни человеческой по самому существу своему, не может служить основой искусству.

Так что искусство нашего времени, для того чтобы быть искусством, должно само, помимо науки, прокладывать себе путь или пользоваться указаниями непризнанной науки, отрицаемой ортодоксальной частью науки. Это самое и делает искусство, когда оно хоть отчасти исполняет свое назначение.

Надо надеяться, что та работа, попытку которой я сделал об искусстве, будет сделана и о науке, что будет указана людям неверность теории науки для науки и будет ясно показана необходимость признания христианского учения в истинном его значении, и что на основании этого учения будет сделана переоценка всех тех знаний, которыми мы владеем и так гордимся, будет показана второстепенность и ничтожность знаний опытных и первостепенность и важность знаний религиозных, нравственных и общественных, и что знания эти не будут, как теперь, предоставлены руководительству одних высших классов, а будут составлять главный предмет всех тех свободных и любящих истину людей, которые, не всегда в согласии с высшими классами, но вразрез с ними, двигали истинную науку жизни.

Науки же математические, астрономические, физические, химические и биологические так же, как технические и врачебные, будут изучаемы только в той мере, в которой они будут содействовать освобождению людей от религиозных, юридических и общественных обманов или будут служить благу всех людей, а не одного класса.

Только тогда наука перестанет быть тем, чем она есть теперь: с одной стороны, системой софизмов, нужных для поддержания отжившего строя жизни, с другой стороны, бесформенной кучей всяких, большею частью мало или вовсе ни на что не нужных знаний, а будет стройным органическим целым, имеющим определенное, понятное всем людям и разумное назначение, а именно: вводить в сознание людей те истины,

которые вытекают из религиозного сознания нашего времени.

И только тогда и искусство, всегда зависящее от науки, будет тем, чем оно может и должно быть, – столь же важным, как и наука, органом жизни и прогресса человечества.

Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. В наше время общее религиозное сознание людей есть сознание братства людей и блага их во взаимном единении. Истинная наука должна указать различные образы приложения этого сознания к жизни. Искусство должно переводить это сознание в чувство.

Задача искусства огромна: искусство, настоящее искусство, с помощью науки руководимое религией, должно сделать то, чтобы то мирное сожителство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами, – судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т. п., – достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие.

И только искусство может сделать это.

Все то, что теперь, независимо от страха насилия и наказания, делает возможною совокупную жизнь людей (а в наше время уже огромная доля порядка жизни основана на этом), все это сделано искусством. Если искусством могли быть переданы обычаи так–то обращаться с религиозными предметами, так–то с родителями, с детьми, с женами, с родными, с чужими, с иноземцами, так–то относиться к старшим, к высшим, так–то к страдающим, так–то к врагам, к животным – и это соблюдается поколениями миллионов людей не только без малейшего насилия, но так, что этого ничем нельзя поколебать, кроме как искусством, – то тем же искусством могут быть вызваны и другие, ближе соответствующие религиозному сознанию нашего времени обычаи. Если искусством могло быть передано чувство благоговения к иконе, к причастию, к лицу короля, стыд пред изменой товариществу, преданность знамени, необходимость мести за оскорбление, потребность жертвы своих трудов для постройки и украшения храмов, обязанности защиты своей чести или славы отечества, то то же искусство может вызвать и благоговение к достоинству каждого человека, к жизни каждого животного, может вызвать стыд перед роскошью, перед насилием, перед местью, перед пользованием для своего удовольствия предметами, которые составляют необходимое для других людей; может заставить людей свободно и радостно, не замечая этого, жертвовать собою для служения людям.

Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. Вызывая в людях, при воображаемых условиях, чувства братства и любви, религиозное искусство приучит людей в действительности, при тех же условиях, испытывать те же чувства, проложит в душах людей те рельсы, по которым естественно пойдут поступки жизни людей, воспитанных искусством. Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и

уничтожая разделение, всенародное искусство воспитает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнью радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью.

Назначение искусства в наше время – в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то Царство Божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества.

Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определено. Задача христианского искусства – осуществление братского единения людей.

Прибавление I

L'ACCUEIL

Si tu veux que ce soir, a l'atre je t'accueille,
Jette d'abord la fleur, qui de ta main s'effeuille,
Son cher parfum ferait ma tristesse trop sombre;
Et ne regarde pas derriere toi vers l'ombre,
Car je te veux, ayant oublie la foret
Et le vent, et l'echo et ce qui parlerait
Voix a ta solitude on pleurs a ton silence!
Et debout, avec ton ombre qui te devance,
Et hautaine sur mon seuil, et pale, et venue
Comme si j'etais mort on que tu fusses nuel.

(Henri de Regnier, «Les jeux rustiques et divins») [138]

СВИДАНИЕ

Коль хочешь ты побыть у очага со мною,

То брось цветок, что мнешь небрежною рукою:
Печалит он меня, вотще благоухая;
И не гляди назад – там только ночь глухая...
Ты мне нужна иной – забывшей и леса,
И перекличку птиц, и ветер – голоса,
Что утоляют боль и гонят прочь тревоги.
Хочу, чтоб ты вошла и встала на пороге
Одна, горда, бледна и тьмой окружена,
Как если б я был мертв – иль ты обнажена.

V

«Oiseau bleu couleur du temps»

Sais-tu l'oubli

D'un vain doux reve,

Oiseau moqueur

De la foret?

Le jour palit,

La nuit se leve,

Et dans mon coeur

L'ombre a pleure;

O, chante-moi

Ta folle gamme,

Car j'ai dormi

Ce jour durant;

La lache emoi

Ou fut mon ame

Sanglote emmi
Le jour mourant.
Sais-tu le chant
De sa parole
Et de sa voix,
Toi qui redis
Dans le couchant
Ton air frivole
Comme autrefois,
Sous les midis?
O, chante alors
La melodie
De son amour,
Mon fol espoir,
Parmi les ors
Et l'incendie
Du vain doux jour
Qui meurt ce soir.

(Francis Viele-Griffin, «Poemes et poesies») [139]

V

«Синяя птица цвета времени»

Лесной певец,
Дрозд-пересмешник!
Слышал ли ты?
Я ей не мил!

Уж дню конец,
Уснул орешник,
Свои мечты
Я схоронил...
О пробуди
Задорной гаммой
Ты душу мне –
Ведь ей невмочь!
Сам посуди
С той встречи самой
Я как во сне –
На сердце ночь...
А если вдруг
Тот голос нежный,
Чьи клятвы – ложь,
Слышал и ты,
Пернатый друг,
Что так прилежно
С утра поешь
До темноты,
О, для меня
Напев дразнящий
Ты слов ее
Вновь повтори,
На склоне дня,
Среди летящих
В небытие

Лучах зари.

IX

Enone, j'avais cru qu'en aimant ta beauté
Ou l'âme avec le corps trouvent leur unité,
J'allais, m'affermissant et le cœur et l'esprit,
Monter jusqu'à cela, qui jamais ne perit,
N'ayant été créé, qui n'est froidure ou feu,
Qui n'est beau quelque part et laid en autre lieu;
Et me flattais encore d'une belle harmonie,
Que j'eusse composé du meilleur et du pire,
Ainsi que le chanteur que chérit Polymnio,
En accordant le grave avec l'aigu, retire
Un son bien élevé sur les nerfs de sa lyre.
Mais mon courage, hélas! se pâmant comme mort,
M'enseigna que le trait qui m'avait fait amant
Ne fut pas de cet arc que courbe sans effort
La Venus qui naquit du mâle seulement,
Mais que j'avais souffert cette Venus dernière
Qui a le cœur couard, ne d'une faible mère.
Et pourtant, ce mauvais garçon, chasseur habile,
Qui charge son carquois de sagesse subtile,
Qui secoue ou riant sa torche, pour un jour,
Qui ne pose jamais que sur de tendres fleurs,
C'est sur un teint charmant qu'il essuie les pleurs,
Et c'est encore un Dieu, Enone, cet Amour.

Mais, laisse, les oiseaux du printemps sont parus,
Et je vois les rayons du soleil amortis.
Enone, ma douleur, harmonieux visage,
Superbe humilite, doux-honnete langage,
Hier me remirant dans cet etang glace,
Qui au bout du jardin se couvre de feuillage,
Sur ma face je vis que les jours ont passe.

(Jean Moreas, «Le Pelerin Passionne») [140]

IX

Энона, возлюбив в тебе свою мечту,
И красоту души, и тела красоту,
И сердцем и умом я вознестись хотел
К тому, чему в веках не сотворен предел,
Чему начала нет, к чему хвала, хула
Не льнут, в чем не найти ни хлада, ни тепла
И что ни свету дня, ни мраку не подвластно.
Гармонию меж злом, таящимся в природе,
Мечтал я отыскать – и тем, что в ней
прекрасно;
Не так ли музыкант, что в чаще звуков бродит,
В разноголосье их мелодию находит?
Но дерзости былой нет ныне и следа:
Пронзившая меня Венерина стрела
Не мужеством любви – и этом вся беда,
Но слабостью ее мне послана была.

Я знаю двух Венер – одна из них богиня,
Другая же – любви несмелая рабыня.
А что же мальчуган, охотник шаловливый,
Набивший свой колчан премудростью игривой,
Над факелом своим слепящий балагур,
Блестящий мотылек, порхающий меж роз,
Причина многих зол и осушитель слез?
Он тоже грозный бог, Энона, бог – Амур...
Довольно! Вешних птиц умолкли голоса,
Бледнеет солнца луч и меркнут небеса...
Послушай, боль моя, ты олицетворенье
Достойной красоты и гордого смиренья:
Вчера я заглянул в тот стынувший вдали
Пруд и увидел в нем свое отображенье:
Сказало мне оно, что дни мои прошли.

XVI

BERCEUSE d'OMBRE

Des formes, des formes, des formes

Blanche, bleue, et rose, et d'or

Descendront du haut des ormes

Sur l'enfant qui si rendort.

Des formes!

Des plumes, des plumes, des plumes

Pour composer un doux nid.

Midi sonne: les enclumes

Cessent; la rumeur finit...

Des plumes!

Des roses, des roses, des roses!

Pour embaumer son sommeil

Vos petales sont moroses

Pres du sourire vermeil.

O roses!

Des ailes, des ailes, des ailes

Pour bourdonner a son front.

Abeilles et demoiselles,

Des rythmes qui berceront.

Des ailes!

Des branches, des branches, des branches

Pour tresser un pavillon

Par ou des clartes moits franches

Descendront sur l'oisillon.

Der branches!

Des songes, des songes, des songes,

Dans ses pensers entr'ouverts

Glissez un peu de mensonges

A voir la vie au travers.

Des songes!

Des fees, des fees, des fees

Pour filer leurs echeveaux

De mirages, de bouffees

Dans tous ces petits cerveaux,

Des fees!

Des anges, des anges, des anges
Pour emporter dans l'ether
Les petits enfants etranges
Qui ne veulent pas rester
Non anges...

(Comte Robert de Montesquieu, «Les Hortensias bleux»)[141]

XVI

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ТЕНЕЙ

О краски, и краски, и краски,
Вся радуга форм и вещей
Слетает с дерев, словно в сказке,
Дитя, к колыбели твоей.

О, краски!

О перья, и перья, и перья,
Чтоб гнездышко ими устлать...
Пусть звуки не ломятся в двери,
Дитя собирается спать.

О, перья!

О розы, и розы, и розы,
Чей запах – садов торжество...
Ваш пурпур печален, как слезы,
В сравненье с улыбкой его.

О, розы!

О взлеты, и взлеты, и взлеты
Стрекоз и мохнатых шмелей,

Слагайтесь в дремотные ноты,
Чтоб мог он уснуть поскорей!
О, взлеты!
О ветки, и ветки, и ветки,
Сплетайтесь в прозрачный шатер,
Который бы доброй насадкой
Над птенчиком крылья простер.
О, ветки!
О грезы, и грезы, и грезы,
Пошлите свой сладкий обман
Рассудку его, чтоб на грозы
Мирские взирал сквозь туман,
Сквозь грезы...
О феи, и феи, и феи,
Свивайтесь в тончайшей из прях
Для спящего – прихоть, затею,
Фантазию, призрак, мираж.
О, феи!
О крылья, о ангелов крылья!
Коль с нами здесь быть не хотят,
Коль наши напрасны усилья,
Пусть дети от нас улетят
На крыльях!

Перевод А. Эфрон

Прибавление II

Вот содержание «Кольца Нибелунга».

В прологе рассказывается о том, что русалки, дочери Рейна, стерегут зачем-то какое-то золото на Рейне и поют: *Weia, Waga, Woge du Welle, Walle zur Wiege, Wage zur Wiege, Wage la Weia, Wala la Welle, Weia* и т. д. За поющими так русалками гоняется желающий обладать ими карлик нибелунг. Карлик не может поймать ни одной. Тогда русалки, стерегущие золото, рассказывают карлику то, что им надо бы скрывать, а именно, что, кто откажется от любви, тот может украсть стерегомое ими золото. И карлик отказывается от любви и похищает золото. Это – первая сцена.

Во второй сцене, в поле, в виду города, лежат бог с богиней, потом просыпаются и радуются на город, который построили им великаны, и разговаривают о том, что за работу великанам надо отдать богиню Фрею. Приходят великаны за платой. Но бог Вотан не хочет отдать Фрею. Великаны сердятся. Боги узнают, что карлик украл золото, и обещаются, отняв это золото, отдать его за работу великанам. Но великаны не верят и ухватывают богиню Фрею в залог.

Третья сцена происходит под землю. Карлик Альберих, укравший золото, бьет за что-то карлика Миме и выхватывает у него шлем, имеющий свойство делать человека невидимым и превращать его в другие существа. Приходят боги, Вотан и другие, бранятся между собою и с карликами, хотят взять золото, но Альберих не дает и, как все всё время делают, делает все, чтобы себя погубить: надевает шлем, превращается в дракона, а потом в жабу. Жабу боги ловят, снимают с нее шлем и уводят с собою Альбериха.

Четвертая сцена состоит в том, что боги приводят к себе Альбериха и велят ему приказать своим карликам принести им все золото. Карлики приносят. Альберих отдает все золото, но оставляет себе волшебное кольцо. Боги отнимают и кольцо. Альберих за это прокликает кольцо и говорит, что оно принесет несчастья всякому, кто будет владеть им. Приходят великаны, приводят богиню Фрею, требуя выкупа. Ставят колья в рост Фрей и засыпают золотом, – это выкуп. Недостает золота, кидают шлем, просят кольцо. Вотан не дает, но является богиня Эрда и велит отдать и кольцо, потому что от него несчастье. Вотан дает. Фрею освобождают, но великаны, получившие кольцо, дерутся, и один убивает другого. Этим кончается *Vorspiel* [142], начинается первый день.

На сцене помещено в середине дерево. Вбегает Зигмунд усталый и ложится. Входит Зиглинда, хозяйка, жена Гундинга, и дает ему приворотный напиток, и оба влюбляются друг в друга. Приходит муж Зиглинды, узнает, что Зигмунд из враждебной породы, и завтра хочет с ним драться, но Зиглинда напавает дурманом своего мужа и приходит к

Зигмунду. Зигмунд узнает, что Зиглинда его сестра и что его отец вбил меч в дерево, так что никто не может вынуть его. Зигмунд выхватывает этот меч и совершает блуд с сестрой.

Во втором действии Зигмунд должен драться с Гундингом. Боги рассуждают, кому дать победу. Вотан хочет пожалеть Зигмунда, одобряя его поступок блуда с сестрой, но, под влиянием жены Фрики, велит валкирии Брунгильде убить Зигмунда. Зигмунд идет драться. Зиглинда падает в обморок. Приходит Брунгильда и хочет его уморить; Зигмунд хочет убить и Зиглинду, но Брунгильда не велит, и он сражается с Гундингом. Брунгильда защищает Зигмунда, но Вотан защищает Гундинга, и меч Зигмунда ломается, и Зигмунд убит. Зиглинда бежит.

3-й акт. На сцене валкирии. Это богатырши. Приезжает на лошади валкирия Брунгильда с Зигмундом. Она бежит от прогневавшегося на нее за неповиновение Вотана. Вотан догоняет ее и в наказание за непослушание разжаловывает из валкирий. Он заколдовывает ее так, что она должна заснуть и спать до тех пор, пока ее не разбудит человек. И когда ее разбудят, она влюбится в того человека. Вотан целует ее, она засыпает. Он пускает огонь, огонь окружает ее.

Содержание второго дня состоит в том, что карлик Миме в лесу кует меч. Приходит Зигфрид. Это родившийся от блуда брата с сестрой Зигмунда и Зиглинды сын, которого в лесу воспитал карлик. Зигфрид узнает про свое происхождение и что сломанный меч – это меч его отца, и велит Миме сковать его и уходит. Приходит Вотан в виде странника и рассказывает, что тот, кто не выучился бояться, тот скует меч и всех победит. Карлик догадывается, что это Зигфрид, и хочет отравить его. Возвращается Зигфрид, сковывает меч отца и убегает.

Действие 2-го акта в том, что Альберих сидит и караулит великана, который, в виде дракона, караулит полученное им золото. Приходит Вотан и неизвестно для чего рассказывает, что придет Зигфрид и убьет дракона. Альберих будит дракона и просит у него кольцо, обещая за это защитить его от Зигфрида. Дракон не отдает кольца. Альберих уходит. Приходит Миме и Зигфрид. Миме надеется, что дракон научит Зигфрида страху. Но Зигфрид не боится, прогоняет Миме и убивает дракона, после этого прикладывает к губам палец, на котором кровь дракона, и от этого узнает тайные мысли людей и язык птиц. Птицы говорят ему, где сокровища и кольцо и что Миме хочет отравить его. Приходит Миме и вслух говорит, что он хочет отравить Зигфрида. Слова эти должны означать то, что Зигфрид, вкусив крови дракона, понимает сокровенные мысли людей. Зигфрид, узнав его мысли, убивает Миме. Птицы говорят ему, где Брунгильда, и Зигфрид идет к ней.

В 3-м акте Вотан вызывает Эрду. Эрда предсказывает Вотану и дает советы. Приходит Зигфрид, бранится с Вотаном и сражается. И вдруг оказывается, что меч Зигфрида разбивает то копье Вотана, которое было могущественнее всего. Зигфрид идет в огонь, где Брунгильда; целует Брунгильду, она просыпается, прощается с своим божеством и бросается в объятия Зигфрида.

Третий день.

Три норны плетут золотой канат и говорят о будущем. Норны уходят, является Зигфрид с Брунгильдой. Зигфрид прощается с ней, дает ей кольцо и уходит.

1-й акт. На Рейне король хочет жениться и отдать замуж сестру. Гаген, злой брат короля, советует ему взять Брунгильду, а сестру выдать за Зигфрида. Является Зигфрид. Ему дают приворотный напиток, от которого он забывает все прежнее и влюбляется в Гутруну и едет с Гунтером добывать ему Брунгильду в невесты. Перемена декорации. Брунгильда сидит с кольцом, к ней приходит валкирия, рассказывает, как копьё Вотана сломилось, и советует отдать кольцо рейнским русалкам. Приходит Зигфрид, посредством волшебного шлема преобразовавшись в Гунтера, требует у Брунгильды кольцо, вырывает его и тащит ее с собой спать.

2-й акт. На Рейне Альберих с Гагеном толкуют о том, как бы добыть кольцо. Приходит Зигфрид, рассказывает о том, как он добыл невесту Гунтеру, и рассказывает, как он ночевал с ней, но положил между собою и ею меч. Приезжает Брунгильда, узнает на руке Зигфрида кольцо и обличает его, что он был с ней, а не Гунтер. Гаген возмущает всех против Зигфрида и решает завтра убить его на охоте.

3-й акт. Опять русалки в Рейне рассказывают все, что было; приходит заблудившийся Зигфрид. Русалки просят у него кольцо, он не дает. Приходят охотники. Зигфрид рассказывает свою историю. Гаген дает ему питье, посредством которого память ему возвращается; он рассказывает, как он разбудил и приобрел Брунгильду, и все удивляются. Гаген убивает в спину Зигфрида, и сцена переменяется. Гутруна встречает труп Зигфрида, Гунтер и Гаген спорят о кольце, и Гаген убивает Гунтера. Брунгильда плачет. Гаген хочет снять кольцо с руки Зигфрида, но рука поднимается. Брунгильда снимает кольцо с руки Зигфрида и, когда труп Зигфрида несут на костер, садится верхом и бросается в костер. Рейн прибывает, и вода приходит к костру. В реке три русалки. Гаген бросается в огонь, чтобы добыть кольцо, но русалки его схватывают и увлекают за собой. Одна из них держит кольцо.

И произведение кончено.

Впечатление при моем пересказе, конечно, неполное. Но как ни не полно оно, оно, наверно, несравненно выгоднее, чем то, которое получается при чтении тех четырех книжек, в которых это напечатано.

Спасибо за выбор нашего издательства!

Поделитесь мнением о только что прочитанной книге.

Примечания

1

Мы рассчитываем без хозяина (фр.).

2

Это великое искусство (фр.).

3

«Мировая красота, опыт всеобщей эстетики» (нем.).

4

«Проблемы эстетики» (фр.).

5

Далее следует пятистраничный разворот произведений искусства, пробуждающих субъективную чувственность.

6

Они представляют собой эстетическую обработку того, что воспринимается пятью нашими чувствами (нем.).

7

Обыкновенно считают, что материал искусства может быть как следует обработан двумя, самое большее тремя органами чувств. Я думаю, что это едва ли правильно. Я не могу не придавать значения тому, что в обиходе к прочим искусствам относят, например, и поваренное (нем.).

8

Но, конечно, это эстетическая удача, когда поваренному искусству удастся сделать нечто приятное для органов вкуса из трупа животного. Итак, основной принцип искусства, обслуживающего орган вкуса (в дальнейшем мы будем называть это поваренным искусством), следующий: все съедобное должно быть обработано, как воплощение известной идеи, и должно в каждом данном случае соответствовать идее, подлежащей выражению (нем.).

9

Костюмерное искусство (нем.).

10

Осязание хотя и не различает предметов, однако дает понятие о том, чего глаз сам по себе не может передать и что не лишено большого эстетического значения, а именно: оно дает нам понятие о мягкости, шелковистости и гладкости предметов. Красоту бархата характеризует его мягкость при прикосновении к нему не менее, чем его блеск. В наше представление о красоте женщины шелковистость ее кожи входит как существенный элемент. Каждый из нас, вероятно, проявив немного внимания, вспомнит удовольствия вкуса, которые были настоящими эстетическими.

11

Прекрасная душа, прекрасные мысли, прекрасный поступок (фр., нем., англ.).

12

Красивый по форме (фр.).

13

Schassler, Kritische Geschichte der Aesthetik, 1872, I, P. XIII
(Шасслер, Критическая история эстетики). (Примеч. авт.)

14

Veron, L'esthetique, 1878, p. V (Верон, Эстетика). (Примеч. авт.)
Ни одна наука не была до такой степени отдана во власть метафизических мечтаний, как эстетика. Со времен Платона и вплоть до официальных учений нашего времени из искусства постоянно делали какую-то амальгаму из утонченных фантазий и непостижимых тайн, находящих свое окончательное выражение в абсолютной концепции прекрасного, этого неизменного и божественного идеала и прототипа реальных вещей (фр.).

15

Бенар, Эстетика Аристотеля; Вальтер, История эстетики древности.

16

См. Schassler, упом. соч., стр. 361. (Примеч. авт.)

17

См. Schassler, упом. соч., стр. 361. (Примеч. авт.)

18

Ibid., стр. 369. (Примеч. авт.)

19

Ibid., стр. 388–390. (Примеч. авт.)

20

Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, I, p. 165–166 (Найт, Философия прекрасного). (Примеч. авт.)

21

«Происхождение наших идей о красоте и добродетели» (англ.).

22

Schassler, S. 289, Knight, p. 168–169. (Примеч. авт.)

23

«Исследование о происхождении наших идей о величественном и прекрасном» (англ.).

24

Кралик, *Weltschonheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik*, S. 304–306. K. Kralik, S. 124. (Примеч. авт.)

25

Knight, p. 101. (Примеч. авт.)

26

Schassler, S. 316. (Примеч. авт.)

27

Knight, p. 102–104. (Примеч. авт.)

28

«Размышления о хорошем вкусе в науке и искусстве» (ит.).

29

Spaletti: Schassler, S. 328. (Примеч. авт.)

30

«Исследование о красоте» (ит.).

31

Schassler, S. 331, 333. (Примеч. авт.)

32

Schassler, S. 525–528. (Примеч. авт.)

33

Knight, p. 61–63. (Примеч. авт.)

34

Schassler, S. 740–743. (Примеч. авт.)

35

Ibid., S. 769–771. (Примеч. авт.)

36

Schassler, S. 87. (Примеч. авт.)

37

Kralik, S. 148. (Примеч. авт.)

38

Ibid., S. 820. (Примеч. авт.)

39

Schassler, S. 828–829, 834, 841. (Примеч. авт.)

40

«Чтения по эстетике» (нем.).

41

Ibid., стр. 891. (Примеч. авт.)

42

«Чтения по эстетике», стр. 917. (Примеч. авт.)

43

Schassler, S. 946, 984–985, 990, 1085. (Примеч. авт.)

44

Ibid., S. 955–956, 966. (Примеч. авт.)

45

Schassler, S. 1017. (Примеч. авт.)

46

Ibid., S. 1065–1066. (Примеч. авт.)

47

Эстетическое элементарное суждение (нем.).

48

Schassler, S. 1097–1100. (Примеч. авт.)

49

Ibid., S. 1107, 1124. (Примеч. авт.)

50

Knight, p. 81–82. (Примеч. авт.)

51

Ibid., p. 83. (Примеч. авт.)

52

Schassler, S. 1122. (Примеч. авт.)

53

Knight, p. 85–86. (Примеч. авт.)

54

«0 красоте» (нем.).

55

Knight, p. 88. (Примеч. авт.)

56

Ibid., p. 88. (Примеч. авт.)

57

Knight, p. 112. (Примеч. авт.)

58

Ibid., p. 116. (Примеч. авт.)

59

Ibid., p. 118. (Примеч. авт.)

60

Ibid., p. 123–124. (Примеч. авт.)

61

«La philosophie en France» («Французская философия») (p. 232).
(Примеч. авт.) Самая божественная и в особенности самая совершенная красота содержит в себе тайну (фр.).

62

Весь мир есть произведение абсолютной красоты, являющейся причиной всех вещей лишь благодаря любви, которую она в них вкладывает (фр.).

63

(«Du fondement de l'induction») («Основы индукции») (Примеч. авт.)
Не побоимся сказать, что истина, которая не была бы красива, не что иное, как логическая игра нашего ума, и что единственная, твердо обоснованная истина, достойная этого названия, есть красота (фр.).

64

Taine, «Philosophie de l'art», t. I, 1893, p. 47. (Тэн, Философия искусства.) (Примеч. авт.)

65

Knight, p. 139–141. (Примеч. авт.)

66

Knight, p. 134. (Примеч. авт.)

67

«Психология прекрасного и искусства» Марио Пило (ит.).

68

«Очерки современного искусства» Фиерена Жевара (фр.).

69

«Идеалистическое и мистическое искусство» Сара Пеладана (фр.).

70

«Нет реальности, кроме Бога, нет истины, кроме Бога, нет красоты, кроме Бога» (фр.).

71

«L'Esthetique», p. 106. (Примеч. авт.)

72

«О природе и принципах вкуса» (англ.).

73

«Аналитическое исследование принципов вкуса» (англ.).

74

«Происхождение человека» (англ.).

75

Knight, p. 238. (Примеч. авт.)

76

Knight, p. 239–240. (Примеч. авт.)

77

Тодхунтер, «Теория прекрасного» (англ.).

78

Ibid., p. 240–243. (Примеч. авт.)

79

Морлей, «Проповеди, читанные при Оксфордском университете» (англ.).

80

Ibid., p. 247.

81

«Очерк физиологии искусства» (англ.).

82

Ibid., p. 250–252.

83

«Опыт философии искусства» (англ.).

84

Knight, p. 258–259. (Примеч. авт.)

85

«Исследования по психологии и эстетике» (англ.).

86

Ibid., p. 243. (Примеч. авт.)

87

Воспроизведением некоторых предметов или преходящих действий, которое предназначено для того, чтобы вызвать не только наслаждение у художника, но и приятное впечатление у определенного числа зрителей или слушателей помимо личной выгоды, из этого извлекаемой (англ.).

88

Катарсис (греч.).

89

Benard, L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs. Paris, 1889, p. 28. (Примеч. авт.) (Бенар, «Эстетика Аристотеля и его преемников». Париж.)

90

Тот, кто хотел бы ближе взглянуть на теорию красоты и искусства, убедился бы, что красота и искусство разделены между собой, как у Аристотеля, так и у Платона и у их преемников (фр.).

91

«Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die

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

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

«Kritische Geschichte der Aesthetik» von Max Schassler, Berlin, 1872, S. 253, 25. (Примеч. авт.)

«Пробел в пять столетий, отделяющий эстетические взгляды Платона и Аристотеля от взглядов Плотина, кажется удивительным. Однако, собственно говоря, нельзя утверждать, что в этот промежуток времени совершенно не было речи об эстетических вопросах или что существует абсолютное отсутствие связи во взглядах на искусство последнего из названных философов с взглядами первых. Если основанная Аристотелем наука совершенно не развивалась дальше, то все же некоторый интерес к эстетическим вопросам имел место. Однако после Плотина (о немногих следующих за ним по времени философах, о Лонгине, Августине и др., едва ли стоит упоминать, да они и примыкают к нему по своим взглядам) прошло не пять, а пятнадцать столетий, на протяжении которых не видно какого-либо заметного следа научного интереса к эстетическим вопросам.

Эти полтора тысячелетия, в течение которых мировой дух выработал в разнообразной борьбе совершенно новые формы жизни, не дали ничего для эстетики, в смысле ее дальнейшего научного развития».

«Критическая история эстетики» Макса Шасслера. Берлин, 1872, стр. 253, 25 (нем.).

92

Книги имеют свою судьбу по разумению читателей (лат.).

93

Усталость от жизни, презрение к современной эпохе, сожаление об ином времени, рассматриваемом сквозь иллюзию искусства, пристрастие к парадоксам, потребность выделиться, стремление утонченных людей к простоте, детское восхищение перед чудесным, болезненный соблазн мечтаний, расшатанность нервов, а главное же – отчаянный призыв чувственности («Молодые», Рено Думик – фр.).

94

«Нагота» (фр.).

95

«Лошади Диомеда» (фр.).

96

Пьер Луи, «Афродита» (фр.).

97

Гюисманс, «Некие» (фр.).

98

«Цветы зла» (фр.).

99

«Маленькие поэмы в прозе» (фр.).

100

Поль Верлен, Избранные стихотворения в переводах русских поэтов, СПб., 1911, перев. И. Тхоржевского.

101

Я думаю, что нужен только намек. Созерцание предметов, образы, зарождающиеся из грез, вызванных этими предметами, – в этом пение. Парнасцы берут вещь целиком и показывают ее; поэтому у них недостает тайны; они отнимают у духа пленительную радость веры в то, что он как бы сам творит. Назвать предмет – значит уничтожить на три четверти наслаждение поэта, которое состоит в счастье постепенного угадывания; внушить – в этом высшая цель. Совершенное использование этой тайны и есть символ; едва намекать на предмет для того, чтобы показать душевное состояние или, наоборот, выбрать предмет и, раскрывая его, создать душевное состояние.

...Если посредственный ум и вдобавок литературно малообразованный случайно открывает книгу такого рода и пытается извлечь из нее удовольствие, то она оказывается плохо понятой, и тогда надо вещи поставить на свое место. В поэзии должна быть всегда загадка, в этом цель литературы; нет никакой другой, как намекать на предмет («Исследование литературной эволюции», Жюль Гюре, стр. 60–61).

102

Уже настало время покончить с этой пресловутой теорией неясности, которую новая школа возвела на высоту («Молодые», этюды и портреты Рене Думика).

103

Шарль–Поль Бодлер, «Цветы зла», т. I, СПб., 1907, перев. Эллиса.

104

Шарль–Поль Бодлер, «Цветы зла», т. I, СПб., 1907, перев. Эллиса.

105

Шарль–Поль Бодлер, Стихотворения в прозе/ под ред. Л. Гуревич и С. Парнок, изд. «Посев», СПб., 1909.

106

Шарль–Поль Бодлер, Стихотворения в прозе/ под ред. Л. Гуревич и С. Парнок, изд. «Посев», СПб., 1909.

107

Шарль–Поль Бодлер, Стихотворения в прозе/ под ред. Л. Гуревич и С. Парнок, изд. «Посев», СПб., 1909.

108

«Забытые песенки» (фр.). Поль Верлен, Собрание стихов в переводе В. Брюсова, изд-во «Скорпион», М., 1911.

109

Песенка (фр.).

110

маленьких хор голосов (фр.).

111

травы в тиши ропщут со стоном томительным (фр.).

112

Поль Верлен, Избранные стихотворения в переводах русских поэтов, СПб., 1911, перев. В. Брюсова.

113

«Мудрость» (фр.), перев. А. Эфрон.

114

Перевод А. Эфрон.

115

Морис Метерлинк, «Пеллеас и Мелизанда» и стихи в переводе Валерия Брюсова, изд-во «Скорпион», М., 1907.

116

Эффект тумана, эффект вечера, заходящее солнце (фр.).

117

Серовато-зеленый (фр.).

118

Горельеф (фр.).

119

«Земля» (фр.).

120

«Обман» (фр.).

121

«Зло» (фр.).

122

Чем быстрее это идет, тем дольше это длится (фр.).

123

«Там внизу» Гюисманса (фр.).

124

«Благовеститель» Вилье де Лиль Адана (фр.).

125

«Жестокие рассказы» (фр.).

126

«Обетованная земля» Е. Мореля (фр.).

127

Все роды искусства хороши, кроме скучного (фр.).

128

Все роды искусства хороши, кроме непонятого или не производящего действия (фр.).

129

С большим житейским опытом (фр.).

130

Как у Вильгельма Телля (фр.).

131

Существует аппарат, посредством которого очень чувствительная стрелка, приведенная в зависимость напряжения мускула руки, показывает физиологическое действие музыки на нервы и мускулы. (Примеч. авт.)

132

«Бедные люди» В. Гюго и его «Отверженные» (фр.).

133

«История двух городов», «Колокола» (англ.).

134

«Добей его» (лат.).

135

Представляя образцы искусства, которые я считаю лучшими, я не придаю особенного веса своему выбору, так как я, кроме того, что недостаточно сведущ во всех родах искусства, принадлежу к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом. И потому могу, по старым усвоенным привычкам, ошибаться, принимая за абсолютное достоинство то впечатление, которое произвела на меня вещь в моей молодости. Называю же я образцы произведений того и другого рода только для того, чтобы больше уяснить свою мысль, показать, как я при теперешнем моем взгляде понимаю достоинство искусства по его содержанию. При этом еще должен заметить, что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства, за исключением рассказа «Бог правду видит», желающего принадлежать к первому роду, и «Кавказского пленника», принадлежащего ко второму. (Примеч. авт.)

136

Жанр (фр.).

137

«Выживание наиболее приспособленных. Философия силы» Регнера Редберда, Чикаго. 1896 (англ.).

138

Анри де Ренье, «Игры сельские и божественные», перев. А. Эфрон.

139

Франсис Вьеле–Гриффен, «Поэмы и стихотворения», перев. А. Эфрон.

140

Жан Мореас, «Вдохновенный пилигрим», перев. А. Эфрон.

141

Граф Робер де Монтескьё, «Голубые гортензии»

142

Пролог (нем.).