

ИЗ НАСЛЕДИЯ МИРОВОЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ

ЭСТЕТИКА

G. Tarde

L'ART ET LA LOGIQUE

Г. Тард

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА

Перевод с французского
под редакцией и с предисловием
Л. Е. Оболенского

Издание второе



URSS

МОСКВА

Тард Габриэль

Сущность искусства: Пер. с фр. / Под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского. Изд. 2-е. — М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 120 с. (Из наследия мировой философской мысли: эстетика.)

Предлагаемая читателю книга известного французского мыслителя Г. Тарда (1843–1904) поднимает и решает один из самых интересных вопросов философии XIX века: самостоятельно ли искусство или оно является только случайным орудием общества и человечества для достижения других, высших, общественных целей? Автор, опираясь преимущественно на историю искусства, доказывает, что роль искусства была всегда «служебной». Отсюда он приходит к выводу, что это составляет сущность самого искусства, — что, как прежде, так и теперь, искусство падало и вырождалось, едва только пробовало отрешиться от служения жизни и ставить себе какие-то собственные цели.

Книга будет интересна философам, историкам, культурологам, искусствоведам.

Издательство выражает глубокую признательность Илье Никифорову, который предоставил для переиздания раритетные книги из своей личной библиотеки. Эти издания, сохранившие свою актуальность, стали библиографической редкостью.

Настоящая книга была предложена к изданию Ильей Никифоровым.

Издательство ЛКИ. 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, 9.
Формат 60 × 90/16. Печ. л. 7,5. Зак. № 920.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД». 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, д. 11А, стр. 11.

ISBN 978–5–382–00106–7

© Издательство ЛКИ, 2007



Все права защищены. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроизведена или передана в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, а также размещение в Интернете, если на то нет письменного разрешения Издательства.

ПРЕДИСЛОВІЕ РЕДАКТОРА.

Сущность красоты.

Предлагаемое сочинение извѣстнаго французскаго мыслителя Тарда возбуждаетъ и рѣшаетъ одинъ изъ самыхъ животрепещущихъ вопросовъ нашего времени: самостоятельно-ли искусство или оно является только случайнымъ орудіемъ общества и человечества для достиженія другихъ, высшихъ, общественныхъ и человѣчныхъ цѣлей? Тардъ, въ блестящемъ очеркѣ, опирающемся преимущественно на исторію искусства, доказываетъ, что роль искусства была всегда служебной, а потому онъ приходитъ къ выводу, что это составляетъ сущность самого искусства, — что, какъ прежде, такъ и теперь, искусство падало и вырождалось, едва только пробовало отрѣшиться отъ служенія жизни и ставить себѣ какія-то свои собственные цѣли.

Къ сожалѣнію, историческій пріемъ доказательствъ не всегда и не для всѣхъ убѣдителенъ, потому что можетъ встрѣтить одно возраженіе:

„да, такъ было всегда, но какъ знать, не будетъ-ли иначе въ грядущемъ? Прежде искусство могло служить обществу и жизни, потому что недостаточно выдѣлялось изъ другихъ общественныхъ отправленій. Но-мало-по-малу оно могло крѣпнуть и развиваться само въ себѣ, т. е. выдѣлиться (дифференцироваться), какъ самостоятельное.“

Приводить подробно всю сумму доказательствъ, какая существуетъ и можетъ быть противопоставлена этому взгляду, я здѣсь не буду. Это потребовало бы чересчуръ много мѣста. Мой большой трудъ по этому вопросу недавно напечатанъ особо, а здѣсь, для краткости, я хочу рассмотреть только одну изъ главныхъ опоръ, такъ называемой, теории „искусства для искусства.“ Эта основа состоитъ въ предположеніи, что есть въ природѣ особый предметъ, „красота,“ какъ есть магнетизмъ, электричество, теплота. И вотъ, если существуетъ такой особый предметъ, то искусство, имѣющее назначеніемъ всюду его улавливать и изображать, имѣетъ и полное основаніе игнорировать всякое иное служеніе человечеству и обществу. Въ виду этого весьма важно опредѣлить, дѣйствительно-ли красота есть особый предметъ, существующій самъ по себѣ, хотя и разлитый во всѣхъ явленіяхъ міра и жизни; или же она есть только наше чувствованіе, ощущеніе, зависящее не отъ внѣшнихъ воздѣйствій, исходящихъ отъ чего-

то, а исключительно отъ нашего взгляда и отношенія къ этому внѣшнему воздѣйствію?

Отвѣтивъ на эти вопросы, мы отвѣтимъ на вопросъ о сущности красоты вообще, а, стало быть, и красоты въ искусствѣ.

Такъ какъ мой взглядъ, проводимый далѣе, опирается на физиологію, то есть—науку точную, то онъ можетъ служить дополненіемъ къ теоріи Тарда, освѣщающей вопросъ объ искусствѣ со стороны исторической.

Я далеко не вполнѣ согласенъ со всѣми положеніями Тарда. Но свои возраженія я развиваю въ другомъ мѣстѣ, а здѣсь сами читатели, ознакомившись съ моей теоріей, легко увидятъ, въ чемъ можно согласиться съ Тардомъ и въ чемъ онъ увлекается привычнымъ благоговѣніемъ передъ искусствомъ.

Предварительно я долженъ какъ можно яснѣе поставить вопросъ, чтобы не ввести читателя въ заблужденіе. Онъ можетъ сказать:

„Конечно, красота существуетъ и внѣ человеческой души, напримѣръ хорошенькая женщина, красивый пейзажъ и т. п. Это всякій знаетъ“. Читателю, стало быть, неизвѣстно, что тутъ дѣло идетъ вовсе не о томъ, существуютъ-ли *внѣ насъ* *тѣ предметы*, которые мы называемъ красивыми и чувствуемъ, какъ прекрасные. Въ этомъ никто не заявлялъ сомнѣнія. Споръ идетъ о томъ, не

зависитъ-ли самое чувство нашей красоты только отъ свойства нашей души? Напримѣръ, далеко не всѣ признають одинаково, что такой-то или такой-то предметъ красивъ. Для одного кажется прекраснымъ то, что для другого—безобразно. Примѣры я приведу далѣе и примѣры поразительные. Относительно электричества подобнаго спора быть не можетъ: всѣ согласны, что электричество есть ничто иное, какъ электричество, а свѣтъ или теплота — ничто иное, какъ свѣтъ и теплота. Споръ можетъ быть только о томъ, откуда и какъ являются свѣтъ, теплота, электричество, и не могутъ-ли они быть сведены на какое-нибудь одно явленіе, напримѣръ, на колебанія атомовъ, эфира и т. п.

Что-же касается красоты, то вопросъ идетъ не только о ея происхожденіи, причинахъ и условіяхъ, а о самыхъ предметахъ красоты. Если вы находите одинъ и тотъ-же предметъ—лицо, пейзажъ—красивымъ, а я—уродливымъ, то, спрашивается, есть-ли, дѣйствительно, во внѣшнемъ мірѣ красота сама по себѣ, т. е. *независимо отъ человека, созерцающаго ее?* Какими доводами доказываютъ это положеніе? Утверждаютъ, что „всѣ цивилизованные люди согласны между собою относительно красоты нѣкоторыхъ знаменитыхъ произведеній искусства“. И далѣе: что „всѣ люди согласны между собою относительно того, что уродливо“.

Это одинъ изъ самыхъ главныхъ аргументовъ.

Но вотъ что мы находимъ въ знаменитомъ сочиненіи Дарвина „Половой подборъ“: Красотой у разныхъ племенъ считаются наиболѣе ярко выраженные признаки типа даннаго племени. Такъ, напр., у негровъ самыми красивыми считаются лица, имѣющія наиболѣе черный цвѣтъ кожи; у европейцевъ, наоборотъ, бѣлизна кожи и румянецъ щекъ входятъ, какъ элементъ, въ чувство красоты.

То же говоритъ Дарвинъ и объ уродствѣ, передавая такой случай: китайцы смотрѣли съ отвращеніемъ на одну очень красивую англійскую леди; имъ казалась крайнимъ уродствомъ бѣлизна ея кожи, которую они сравнивали съ цвѣтами картофеля. Можно отыскать въ томъ-же сочиненіи еще болѣе поразительные факты. Существуютъ, напримѣръ, два племени Крау и Сіу. Одно отличается необыкновенно длинными волосами, другое, наоборотъ, безволосо. И вотъ, волосатое племя считаетъ идеаломъ красоты — длинные волосы. Даже при выборѣ предводителя оно руководится этимъ признакомъ. Безволосое—наоборотъ; одинъ миссіонеръ рассказываетъ, что его не хотѣли слушать, не желали съ нимъ имѣть никакого дѣла, пока не совершили надъ бѣднякомъ очень непріятной операціи цѣлой толпой: миссіонера раздѣли, повалили на землю и вырвали у него всѣ волосы до единого, какіе только могли отыскать на тѣлѣ.

Вотъ вамъ и „всеобщее“ согласіе относительно уродства! У насъ человѣкъ съ совершенно лысой головой и вылѣзшими бровями считается уродливымъ, а есть племена, гдѣ онъ былъ бы идеаломъ красоты.

И какъ-же послѣ этого говорить, что „чувство красоты“ не есть состояніе, коренящееся въ физиологическихъ и психологическихъ условіяхъ самого человѣка, и что красота существуетъ объективно, сама по себѣ!

Несомнѣнно, что для возбужденія въ человѣкѣ „чувства красоты“ должны быть какіе-либо внѣшніе возбудители, факторы. Никто изъ теперешнихъ психо-физиологовъ не думаетъ, что „эмоція красоты“ является въ насъ безъ внѣшняго впечатлѣнія (хотя-бы и отдаленнаго). Дѣло только въ томъ, что объективныя причины, возбуждающія эту эмоцію, вовсе не представляютъ какого-либо *особаго* предмета — „красоты“; „красота“ есть только *название*, данное нами *известному сорту* нашихъ *чувствованій*, переносимыхъ нами-же на предметъ (объективируемыхъ). Известенъ случай, когда одному представителю восточнаго государства извѣхъ пьесъ, прослушанныхъ имъ въ европейскомъ концертѣ, понравилась „первая“, т. е. въ ней только онъ нашелъ *музыкальную красоту*. Когда оркестръ повторилъ эту „первую“ пьесу, восточный властитель сказалъ: „Нѣтъ, это — вторая, а

была еще ранѣе этой“. Оказалось, что ему особенно понравилось настраиваніе инструментовъ. Это, по всей вѣроятности, анекдотъ. Однако, онъ заключаетъ въ себѣ весьма точное наблюденіе надъ природой красоты и прекраснаго.

Чувство красоты не только различно у разныхъ народовъ, оно различно и въ разныя эпохи, оно мѣняется и развивается. Читатель легко пойметъ это, если припомнить исторію „моды“. Было, на примѣръ, время, когда обширнѣйшіе кринолины казались чрезвычайно красивыми. Но вообразите, что теперь вы встрѣтили-бы даму въ кринолинѣ. Ничего, кромѣ чувства уродливости, этотъ костюмъ не возбудилъ-бы въ васъ. Не ясно-ли, что „красота“, которую прежде вы видѣли въ этомъ нарядѣ, была *не въ немъ самомъ*, а въ томъ особенномъ состояніи вашихъ нервовъ и мозга, которое дѣлало для васъ (въ то время) особенно пріятнымъ это уродливое украшеніе женской фигуры.

Отсюда очевидно, что хотя ваше восхищеніе отъ кринолина возбуждалось несомнѣнно фактомъ объективнымъ, но это вовсе не доказываетъ, что самъ кринолинъ есть красота, т. е. что красота существуетъ объективно. Существуетъ болѣе или менѣе постоянный законъ нашихъ нервовъ и мозга, дѣлающій то, что одни сочетанія линій, красокъ, звуковъ—даютъ намъ удовольствіе и пріятное волненіе (эстетическую эмоцію), а другія—непріятныя

ощущенія и волненія (эмоцію уродливости). Эти то состоянія нервовъ и мозга, болѣе или менѣе измѣнчивыя, и старается изучить современная психо-физиологія. Намъ здѣсь не важно, какимъ образомъ физиологи объясняютъ изъ свойствъ нервной системы, изъ устройства глаза и уха то, почему одни звуки и ихъ сочетанія намъ нравятся, а другіе производятъ впечатлѣніе невыносимое; почему извѣстныя линіи и сочетанія цвѣтовъ на картинѣ приводятъ насъ въ восторгъ, а другія вызываютъ невольное восклицаніе: „вотъ ячница съ лукомъ!“ Объяснять причины эти въ подробностяхъ значило-бы рассказать здѣсь не только физиологію нервовъ, но и устройство нашихъ органовъ чувствъ, что невысказуемо въ краткой статьѣ. Достаточно сказать, что, напр., Гельмгольцъ посвятилъ цѣлыя годы на изученіе звуковыхъ колебаній и числового соотношенія ихъ, чтобы узнать, какое изъ этихъ соотношеній намъ кажется красивымъ и какое „деретъ ухо“. Тоже сдѣлано Гельмгольцемъ, Брюкке, Вундтомъ и многими другими для опредѣленія тѣхъ-же условій въ области красокъ или цвѣтовъ и въ области линій. Общій выводъ, къ которому приводятъ всѣ эти утонченныя, точныя изслѣдованія, состоитъ въ томъ, что чувство красоты тѣсно связано съ экономіей, или приходомъ и расходомъ нашей нервной, а отчасти и мускульной силы. Если расходъ этой силы, вы-

зываемый виѣшнимъ предметомъ, пріятенъ намъ, т. е. не перевѣшиваетъ прихода, не потрясаетъ нерва, не разстраиваетъ его, то и предметъ будетъ намъ пріятенъ, красивъ. Если, наоборотъ, требуемый расходъ бьетъ по экономіи нерва, истощаетъ его, то предметъ, вызывающій въ насъ такой расходъ, будетъ казаться намъ неприятнымъ. Отъ этого-то не всегда одни и тѣ-же предметы кажутся намъ то красивыми, то некрасивыми. Напримѣръ, какой-нибудь громкій аккордъ, взятый въ оркестрѣ фортиссимо, можетъ быть прекрасенъ, когда вы подготовлены къ нему всѣмъ ходомъ пьесы. Но вообразите, что тотъ-же аккордъ взять отдѣльно и совершенно неожиданно для васъ среди полной тишины вашего кабинета. Вы можете получить отъ такого аккорда нервный ударъ или упасть въ обморокъ, и проклянете шутника, который-бы устроилъ съ вами такую штуку. Отчего это зависитъ? Отъ свойства нервной системы или мозга—подготавливаться заранѣе къ сильному ощущенію, если человѣкъ предупреждается о немъ постепенно. Пьеса, исполняемая оркестромъ, безпрестанно болѣе или менѣе подготавливаетъ ваше вниманіе къ тому, что будетъ слѣдовать дальше; иногда вы даже предугадываете переходъ, и если даже переходъ неожиданъ *по своей формѣ* (что иногда особенно красиво), то вы все-же запасли для него нервную энергію. Такимъ образомъ, исходъ для ея подго-

товленного излишка дѣлается вамъ самъ по себѣ приятенъ. Теперь вообразите наоборотъ, что вы не ожидаете какого-нибудь звука, и вдругъ онъ поражаетъ ваши нервы. Слѣдуетъ огромная трата нервной силы, нервный центръ приходитъ въ расстройство и долго не можетъ поправиться. Это все равно, какъ неожиданный расходъ въ хозяйствѣ.

Но совершенно также дѣйствуетъ не только сильный звукъ, но и черезчуръ долгій, однообразный. Иногда, если онъ умѣло употребленъ въ музыкѣ, онъ очень приятенъ. Напр., въ сценѣ похищенія Людмилы Черноморомъ одинъ изъ инструментовъ держитъ одну и ту-же ноту въ теченіе всей сцены очарованія. И это дѣйствуетъ на слушателя необыкновенно фантастично, красиво. Но пусть около васъ тянутъ на фаготѣ одну и ту-же ноту *безъ сочетанія съ другими*, и она васъ выведетъ изъ себя, доведетъ до бѣшенства.

Почему? Да по тому-же закону экономіи нервной силы: она будетъ раздражать все одинъ и тотъ-же нервъ, и онъ не будетъ успѣвать пополнять расходъ своей силы. Въ концѣ-концовъ, это доведетъ нервъ до расстройства, до боли. Въ сочетаніи же съ другими звуками,—какъ въ „Русланъ и Людмилѣ“, зтотъ расходъ подготавливается всей совокупностью мелодій, вызывающей заранѣе ваше ожиданіе. Что вѣрно относительно этихъ крайнихъ случаевъ, то оказывается вѣрнымъ и вообще въ

гармоніи и мелодіи звуковъ, какъ доказалъ Гельмгольцъ. При гармоническомъ сочетаніи, колебанія всей суммы звуковъ правильны, равномерны, а потому ихъ воспріятіе подготавливается само собою. При дисгармоническихъ сочетаніяхъ, наоборотъ, они неправильно то повышаются, то понижаются, благодаря неравномерному совпаденію волнъ.

Совершенно тѣ-же законы экономіи проявляются и въ живописи. Напримѣръ, линія волнообразная и линія ломаная производятъ на глазъ совершенно различный результатъ: чтобы прослѣдить первую, вы дѣлаете глазнымъ яблокомъ движеніе плавное, мягкое и, наоборотъ, чтобы прослѣдить неправильно-изломанную линію, вамъ приходится вывихнуть свои глазныя мышцы. Конечно, художники знаютъ это (безсознательно) по своему непосредственному чувству и опыту и, даже рисуя ломаныя линіи, выбираютъ такіе изломы, которые дѣйствуютъ пріятно на глазъ. Мы видѣли, напр., что въ музыкѣ дѣйствуетъ одинаково непріятно—какъ неожиданность, такъ и однообразіе, т. е. двѣ крайности. То-же и въ живописи. Черезчуръ однообразныя линіи — непріятны, однако и черезчуръ неожиданный переходъ также не вызываетъ удовольствія. Поэтому, искусство держится нѣкоторой золотой середины между этими крайностями: его *разнообразіе подготовлено, а его однообразіе полно новымъ содержаніемъ*.

Совершенно тоже и въ природѣ: если мы встрѣ-

чаемъ на улицахъ Петербурга негра, онъ кажется намъ некрасивымъ, потому что мы не привыкли видѣть черныя лица. Но если-бы мы жили среди негровъ, то, привыкнувъ къ черному цвѣту кожи, могли-бы находить красавцевъ и среди этого племени. Наоборотъ, негръ, попавшій впервые въ Европу, поражается уродствомъ бѣлыхъ лицъ, но, впоследствии, онъ можетъ находить ихъ красивыми. У него заводится новый балансъ въ экономіи нервной силы (энергіи).

Поэтому-же самому, нѣкоторые восточные люди сперва не понимаютъ нашей музыки, и для нихъ можетъ, въ самомъ дѣлѣ, показаться красивымъ моментъ, когда настраиваютъ инструменты.

Но почему-же намъ нравятся даже и среди европейцевъ одни лица и не нравятся другія? Здѣсь дѣйствуетъ тотъ-же законъ. Каждое племя имѣетъ свой „типъ“, къ которому оно и привыкаетъ больше всего, видя его постоянно передъ собою—и дома, и на улицѣ. Тутъ можно замѣтить двѣ крайности, какъ и въ звукахъ, т. е. намъ становятся съ одной стороны утомительны однѣ и тѣ-же однообразныя черты, а потому мы испытываемъ удовольствіе, если встрѣчаемъ лицо, соединяющее черты общаго типа въ новыхъ, оригинальныхъ сочетаніяхъ или въ чистотѣ. Но если это доходитъ до крайности, напр., если новизна сочетанія состоитъ въ томъ, что у человѣка нѣтъ носа или глаза, это насъ по-

ражаетъ, какъ уродство, какъ встрѣча съ непривычнымъ явленіемъ, какъ рѣзкій, неожиданный звукъ. Однимъ словомъ, и здѣсь законъ красоты есть законъ—*подготовленной новизны*.

Я не буду излагать болѣе подробно того, что наука успѣла открыть въ этой области. Я сдѣлалъ это еще въ 1878 г. въ своемъ трактатѣ „Физиологическія объясненія нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты“, гдѣ изложилъ, между прочимъ, великія открытія Гельмгольца, Брюкке, Вундта и др., которыя остаются и до сихъ поръ въ своей силѣ, ибо новѣйшія изслѣдованія, напр., англійскихъ психологовъ Marschal, Джемса Селли (Sully), Бэна (Bain), только подтверждаютъ ихъ.

Но если красоты, *какъ особаго предмета*, нѣтъ въ природѣ и жизни, то это важнѣйшее основаніе для „чистаго“ искусства падаетъ, т. е. искусство является однимъ изъ видовъ человѣческой общественной дѣятельности: для него составляютъ обязанность всѣ тѣ условія, съ какими обязана сообразоваться и всякая другая дѣятельность высшаго порядка, напр., служеніе своему обществу и его лучшимъ идеаламъ, служеніе человѣчности, гуманности и святымъ идеямъ человѣческаго совершенствованія моральнаго, общественнаго, и т. д., и т. д.

Поборники „чистаго“ искусства видятъ въ этомъ нарушеніе свободы своего идола. Въ послѣднее время, это провозглашеніе свободы искусства отъ

всякихъ гражданскихъ, общественныхъ и гуманитарныхъ обязанностей стало снова входить въ моду. Даже одинъ изъ нашихъ художниковъ, наиболѣе преданныхъ прежде тому взгляду на искусство, который требуетъ отъ него служенія жизни, напечаталъ протестующую статью противъ своихъ прежнихъ взглядовъ. Онъ желаетъ освободить искусство отъ указаній со стороны литературы, которую осыпаетъ потоками брани. Но что-же такое литература и ея указанія? Литература выражаетъ собою, или стремится выразить, потребности и нужды человѣчества, общества; она стремится направлять жизнь въ смыслѣ удовлетворенія этихъ нуждъ и потребностей. Отсюда ясно, что стремленіе освободить себя отъ указаній литературы есть стремленіе выдаваться изъ всей остальной жизни и устранить себя отъ всякаго участія въ помощи нуждамъ и потребностямъ человѣчества. Все это имѣетъ нѣкоторый видъ законности, если мы признаемъ, что искусство работаетъ надъ своимъ особымъ предметомъ-красотой, — такъ, напр., химикъ можетъ сказать, что у него свой предметъ, настолько важный самъ по себѣ для человѣчества, что ему нѣтъ дѣла до другихъ видовъ общественнаго служенія. То-же можетъ сказать не только представитель всякой науки, предметъ которой полезенъ самъ по себѣ, но даже представитель любого ремесла — кузнецъ, сапожникъ, столяръ. Всѣ они

имѣютъ оправданіе въ томъ, что создаютъ рядъ положительныхъ цѣнностей или продуктовъ, потребныхъ человѣчеству. Художники создаютъ картины, романисты — романы, которыя тоже нужны обществу; о какомъ же еще служеніи говорятъ имъ?

Но вотъ здѣсь-то и выяснится ошибка поборниковъ „чистаго“ искусства. Когда мастеръ — кузнецъ или сапожникъ — приноситъ вамъ заказанныя ему вещи, вы требуете только, чтобы онѣ были сдѣланы прочно, удобно, красиво. Когда художникъ-ремесленникъ продаетъ вамъ свою картину, написанную ради куска хлѣба, вы и отъ него не требуете большаго. Никто не задаетъ ему вопроса: „а почему вы, любезнѣйшій, не служите вашей картиной высшимъ цѣлямъ жизни“? Отсюда очевидно, что какія-то дополнительные, высшія требованія предъявляются только къ тѣмъ художникамъ, отъ которыхъ ждуть не одного ремесла, но и еще чего-то. Художникъ-ремесленникъ можетъ сказать: „я вложилъ въ свою картину *красоту*, насколько умѣлъ и могъ: мои линіи, мои сочетанія красокъ, вполне соответствуютъ законамъ эстетики, т. е. прекраснаго. Чего-же вы отъ меня хотите?“ И ему можно отвѣтить: „ничего больше мы отъ васъ и не хотимъ. Но и вы ничего больше не требуйте отъ насъ, кромѣ платы за вашу работу“.

И художникъ-ремесленникъ скажетъ, конечно: „да, я ничего больше и не требую“.

Но вообразите, что онъ проникся идеей высшаго значенія „чистой красоты“,—что онъ вообразилъ, будто въ искусствѣ ничего больше и не нужно, какъ добросовѣстно воплощать красоту,—о, тогда онъ поведетъ другой разговоръ: „мнѣ мало вашей платы, скажетъ онъ: „вы поставьте мнѣ памятникъ, выдѣлите меня изъ среды всѣхъ другихъ ремесленниковъ, кричите мнѣ „ура“, пишите обо мнѣ, прославляйте меня!“

Тутъ огромная ошибка: человѣчество ставитъ памятники, человѣчество прославляетъ только тѣхъ, кто ему служитъ высшую общественную службу, кто ведетъ его впередъ къ добру, свѣту и развитію.

На это возражаютъ обыкновенно, что „красота не есть мораль, у нея свои задачи, а потому и искусство не обязано служить морали“. Совершенно справедливо, и никто *насилъно* не принуждаетъ художника служить морали или высшимъ задачамъ жизни и духа. Художникъ свободенъ рисовать, что угодно: голую „Нана“, какъ г. Сухоровскій, или „Бурлаковъ“, какъ *прежній* Рѣпина; его никто не заставитъ бросить писать „Запорожцевъ“ (теперешняго Рѣпина) и заняться писаніемъ „Христа въ пустынѣ“ Крамского или „Тайной Вечери“ г. Ге. Какой-же свободы вы, господа, еще добиваетесь? А вотъ какой: вамъ-бы хотѣлось убѣдить общество славословить васъ и ставить на пьедесталь за всякія произведенія безразлично —

будетъ-ли въ нихъ высшая, гуманная идея, какъ въ „Бурлакахъ“ и въ „Христѣ“ Крамского, или же въ нихъ будетъ только чувственная красота, какъ въ „Нана“ Сухоровскаго, или только техника и экспрессія пьяныхъ, смѣющихся лицъ, какъ въ „Запорожцахъ“ Рѣпина.

Господа поклонники чистаго искусства, быть можетъ, сами не сознаютъ, что цѣль ихъ вовсе не свобода искусства, которой у нихъ никто не отнимаетъ; цѣль ихъ — преклоненіе передъ ними толпы не за положительныя заслуги человѣчеству, а за все, чтобы они ни дали, если это даваемое удовлетворяетъ требованіямъ условной красоты и техники! И это не все: поклонники „чистаго“ искусства возбуждаютъ настоящее гоненіе противъ искусства, *служащаго жизни*. Желая себѣ не только свободы, но и поклоненія, желая для себя, чтобы литература и критика не смѣли судить и цѣнить ихъ съ точки зрѣнія высшихъ идеаловъ правды и человѣчности, они громятъ художниковъ противнаго лагеря, осуждая въ нихъ стремленія служить этимъ высшимъ задачамъ; они мечутъ въ нихъ громы словесные и теоретическіе, а на практикѣ, если только получаютъ силу, прямо таки стѣсняютъ ихъ свободу.

Теперь посмотримъ, что говоритъ Тардъ съ *исторической* точки зрѣнія о томъ-же вопросѣ.

Л. Е. Оболенскій.

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА.

Г. Тарда.

Существуютъ, такъ называемыя, прекрасныя искусства и искусства непрекрасныя, какъ напр., политика, которую, по крайней мѣрѣ, считаетъ таковой большинство политиковъ. Значитъ, это слово имѣетъ два смысла. Въ своемъ широкомъ смыслѣ оно обозначаетъ всѣ упражненія человѣческаго воображенія и остроумія, человѣческихъ изобрѣтеній, принимающихъ тысячи формъ. Въ этомъ смыслѣ, въ самомъ дѣлѣ, все — есть искусство: грамматики и лексиконы, вѣрованія и обычаи, даже научныя теоріи и методы, даже обряды и формы юридическіе, механизмы управленія и промышленность... Нѣтъ ни одного промышленнаго продукта, орудія, машины, которое при своемъ происхожденіи не было-бы дѣломъ искусства въ этомъ широкомъ смыслѣ слова. Но среди всѣхъ этихъ продуктовъ искусства есть такіе, которые мы называемъ артистическими, художественными или, вообще, искусствомъ, въ иномъ смыслѣ слова, который и слѣдуетъ выяснитъ прежде всего. Съ того момента, какъ образовавшееся общество обладаетъ, ради удовлетворенія своихъ насущныхъ нуждъ, —

т. е. имѣющихъ источники почти въ самой природѣ, — тѣми средствами дѣйствія, которыя называются его промышленностью, оно обладаетъ также, для удовлетворенія своихъ потребностей, называемыхъ эстетическими, тѣми средствами удовольствія, въ высшей степени общественнаго, которыя принадлежатъ къ спеціальному типу драгоценныхъ или прекрасныхъ вещей, какъ, напр., оружіе, украшенное высѣчками, памятники, музыкальные инструменты, поэзія и т. п. Но что-же отличаетъ отъ другихъ эти высшія потребности?

Если-бы мы разсматривали искусство только лишь передовыхъ эпохъ, мы, можетъ быть, сказали-бы, что оно удовлетворяло потребности *изобрѣтательнаго выраженія*, или *выразительной изобрѣтательности*. Дѣйствительно, искусство этихъ эпохъ, кажется прежде всего служащимъ или *выраженію*, или *изобрѣтательности*, или обоимъ вмѣстѣ, а между двумя этими признаками, второй признакъ является болѣе существеннымъ. Арабское искусство, которому воспрещались, въ силу религіозныхъ мнѣній, изображенія живыхъ существъ, невыразительно; оно только подражаетъ самому себѣ, но въ то-же время оно изобрѣтательно въ смыслѣ способовъ комбинаціи этихъ подражаній. Музыка, которая является *выраженіемъ* смутнымъ, хотя и сильнымъ, но которая при этомъ много *изобрѣтаетъ*, — выше скульптуры, изобрѣтающей мало, но выражающей точно и сильно. Затѣмъ поэзія, объединяющая два этихъ качества, представляетъ собою высочайшее искусство. Однако, даже во времена, когда накопившіяся изобрѣтенія всевозможнаго рода развили безмѣрно новую потребность,

потребность изобрѣтенія ради изобрѣтенія, и когда многочисленныя изобрѣтенія заставили народиться еще иную потребность, потребность открытія ради открытія, для произведенія искусства никогда не было достаточнымъ удовлетворять только этимъ двумъ стремленіямъ, чтобы считаться прекраснымъ, не было достаточнымъ того, что оно являлось или оригинальнымъ и прихотливымъ, или обучающимъ и *документальнымъ* ¹⁾. Что касается болѣе древнихъ эпохъ, то, конечно, статуя или поэзія цѣнились вовсе не за свою новизну или даже правдивость, не за свою изобрѣтательную или псевдонаучную сторону. Сколько существуетъ народовъ, у которыхъ извѣстна въ качествѣ искусства только эпопея и архитектура, и которые въ теченіе вѣковъ повторяли безъ измѣненія тѣ-же традиціонныя пѣсни, тѣ-же формы храмовъ, дворцовъ, могильныхъ памятниковъ, производившія впечатлѣнія, хотя и не выразительныя, и считавшіяся прекрасными именно потому, что они вовсе не изумляли новизной. Пять или шесть тысячъ лѣтъ Египетъ дѣлалъ и вновь возводилъ, съ неизсякаемой любовью, свои пирамиды, свои массивные храмы, свои обелиски. Халдеи были не менѣе его вѣрны мотивамъ своихъ украшеній, своимъ ступенямъ, львамъ, и т. п., Китай—своимъ приподнятымъ крышамъ, напоминающимъ палатки, въ которыхъ, быть можетъ, отпечаталось пастушеское происхожденіе его народа. Даже Греція, несмотря на свою любовь къ новизнѣ, свойственную ей болѣе всѣхъ другихъ исчезнувшихъ націй, дѣлала только то,

¹⁾ Вѣроятно, намекъ на теперешній французскій реализмъ съ его „документами“ или „протоколами“.

что копировала себя сотни разъ, лишь немного варьируя, а съ болѣе отдаленной эпохи (около XIII вѣка до Р. Хр.), въ которую лучи восточнаго искусства только что коснулись ея, и до VII вѣка, когда пробудился ея геній, не протекло ли пятисотъ лѣтъ, прошедшихъ для нея въ повтореніи Востока? Вотъ вамъ факты для сужденія о значеніи изобрѣтательности. Но скажутъ: „за то вырабатывалось выраженіе“. Да, часто; но никогда не ради него самого. Былъ-ли выразителемъ египетскій скульпторъ или живописецъ? Нѣтъ, онъ скорѣе былъ повѣствователь. Когда онъ представлялъ въ процессіи прямолинейные профили, вдоль своихъ барельефовъ, сопровождая и дополняя ихъ своими іероглифами, гдѣ сообщалъ легенды о богахъ или побѣдахъ царей, онъ не столько желалъ выразить и заставить понять нарисованную или изваянную особу, сколько заставить понять *себя* при помощи этой особы; и прежде всего, ему было важно этимъ путемъ запечатлѣть въ душѣ зрителя благоговѣніе къ царю или обожаніе къ богу, укрѣпить до высшей степени это общественное чувство своего времени, эту мораль, какъ начало единенія и національной силы. Правда, статуи древней монархіи были изображеніемъ живыхъ, какъ портреты; но значитъ-ли это, что скульпторъ былъ реалистомъ? Никимъ образомъ. Его кажущійся реализмъ управлялся той глубоко-религіозной, а стало быть, и соціальной, цѣлью которую онъ преслѣдовалъ. Бальзамировщикъ, дѣлавшій муміи изъ умершихъ, чтобы сдѣлать ихъ способными къ будущему воскрешенію, не могъ вполне успокоить египтянина: набальзамированный трупъ могъ быть разрушенъ; въ пред-

видѣніи этой жестокой случайности, поручали скульптору сдѣлать неразрушимое факсимиле, эквивалентное тѣло изъ гранита или діорита, факсимиле самое крѣпкое и самое похожее, насколько это было для него возможно. Отсюда-то на всѣхъ остаткахъ именно самаго древняго искусства является этотъ индивидуальный (портретный) отпечатокъ, поражающій нашихъ современныхъ художниковъ; но при этомъ они напрасно стали-бы радоваться, видя въ этомъ доказательство, что талантъ индивидуализированія не есть послѣдняя ступень прогресса. Выразить индивидуумъ, не ради удовольствія отъ того, что заставишь восхищаться этимъ выраженіемъ, — такъ какъ онъ долженъ былъ остаться навѣки спрятаннымъ въ глубинѣ могилы, — но ради того, чтобы гарантировать человѣка отъ страха уничтоженія для потомства, чтобы уладить его сердце глубокой увѣренностью, давъ ему обезпеченіе въ достиженіи сверхъестественнаго блаженства, къ которому возвратится все, и чтобы, посредствомъ этого схожденія всѣхъ въ „воображаемомъ“, согласовать между собою всѣ чаянія дѣтей Нила, — такова была миссія древняго скульптора, населившаго множество некрополей (городовъ мертвыхъ). Какъ-бы она ни казалась мизернѣе миссіи тѣхъ рѣзчиковъ, которые вырѣзали царскіе и божественные барельефы, она, тѣмъ не менѣе, была благородна: они не менѣе вторыхъ служили величественной гармоніи этого народа, осѣдлаго и счастливаго, какъ и его колоссы. — Тѣмъ болѣе, никто не станетъ отрицать — а напоминать объ этомъ даже банально — что искусство въ лучшую эпоху Греціи и въ средніе вѣка на Востокѣ, носило тотъ же принципъ об-

щественнаго согласованія: подумайте о грекахъ, собиравшихся для того, чтобы послушать трагедію Софокла и пѣсню Гомера, или о французсахъ XII в., сходившихся въ готическій соборъ, который мгновенно успокоивалъ ихъ и настраивалъ своимъ церковнымъ пѣніемъ, своими росписными стеклами, своимъ волшебствомъ и райскими обѣтованіями, свѣтлыми, изваянными, эмальированными или нарисованными! Даже аѳинскій скульпторъ, дѣлавшій статую побѣдителя-атлета, даже лирической поэтъ, ставшійся обезсмертить имя второстепеннаго триумфатора, — всѣ они дѣлали патриотическое дѣло, укрѣпляя національный вкусъ къ тѣмъ традиціоннымъ гимнастическимъ упражненіямъ, которыя были способны поддерживать здоровье и радость, дисциплину и крѣпость воинскую этой удивительной расы, удерживая ее отъ азіатскаго размягченія.

Стало бытъ, во всѣхъ этихъ примѣрахъ, даваемыхъ тѣми обществами, которыя имѣли собственное искусство, оно является намъ, какъ элементъ, дѣйствующій совмѣстно съ обязанностью (моралью) и указывающій на тотъ же полюсъ или даже болѣе: этика проявляется лишь, какъ высшая эстетика, какъ искусство прекраснаго и достохвальнаго поведенія. Свойство искусства, какъ и морали, — стремиться къ открытію и вѣрить въ открытіе божественной цѣли жизни, великой цѣли, достойной пожертвованія личностью. Когда искусство представляется раздѣленнымъ съ моралью, когда оно является агентомъ не гармоніи, но социальнаго разложенія, это — признакъ, что оно пришло извнѣ или изъ чужихъ странъ, какъ въ Римѣ при Сципіонахъ, какъ въ Тирѣ, Сидонѣ и во всѣхъ фи-

никійскихъ городахъ и какъ было, по правдѣ говоря, у большинства народовъ, которые допускали у себя пассивно посявы продуктовъ чуждаго искусства, не перерождая его въ новое искусство; или-же это случалось въ пережитыхъ мертвыхъ цивилизаціяхъ, какъ во Франціи въ эпоху Возрожденія. Въ этихъ случаяхъ искусство неморально и дѣйствуетъ разлагающимъ образомъ, потому что оно несетъ въ себѣ свои собственные цѣли, свои спеціальныя стремленія, которыя, хотя и были коллективными и патриотическими въ мѣстахъ своего рожденія, гдѣ оно соотвѣтствовало имъ завѣдомо или невѣдомо для себя, но которыя, въ его новой средѣ, сдѣлавшись индивидуальной аномаліей, оказываются въ столкновеніи съ обычнымъ и традиціоннымъ, руководящимъ полюсомъ сердець, сбиваемыхъ этимъ искусствомъ съ истинной дороги. Какая цѣль жизни была у гуманистовъ XV и XVI вѣковъ, оставшихся христіанами, подъ оболочкой своего язычества? Они ничего не знали точно ¹⁾. Сегодня они думали только о томъ, чтобы прославлять небо, а завтра только о томъ, чтобы стя-

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

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

но логическія, искусство было лишь переводчикомъ и иллюстраторомъ (*enlumineur*) морали: святость въ среднія вѣка была одновременно и красотой, и верховной моралью. Не придемъ-ли и мы къ какому-либо подобному-же высокому согласованію?

II.

Въ предъидущемъ изложеніи, я, какъ вы видите, впередъ рѣшилъ, что искусство есть средство для достиженія цѣли и что сужденіе эстетической оцѣнки есть, въ глубинѣ, сужденіе о цѣлесообразной пригодности (*convenance téléologique*). Но если повѣрить утонченнымъ эстетикамъ, которые создавали метафизику этого вопроса, то искусство не имѣетъ иной цѣли, кромѣ самого себя. Говоря иначе, статуя, картина, монументъ, — по скольку они являются произведеніями искусства, — не имѣютъ цѣли (понятно, не какъ мебель или домъ). Если-бы было такъ, то оцѣнка знатоками или публикой большей или меньшей красоты артистическаго произведенія была-бы совершенно произвольна, такъ какъ для нея было-бы невозможно отыскать иного основанія, кромѣ степени интенсивности или общности той потребности, которой удовлетворяетъ это произведеніе, а также степени силы или точности этого удовлетворенія. На самомъ-же дѣлѣ, если мы бросимъ сравнительный взглядъ на искусство различныхъ прежнихъ эпохъ вмѣсто того, чтобы ограничиваться изученіемъ одной только нашей, въ которой потребность, удовлетворяемая искусствомъ, такъ обща и такъ глубока, что никто уже не имѣетъ о ней яснаго сознанія, — то мы замѣтимъ

безъ особыхъ усилій, что произведеніе искусства имѣло историческія цѣли, лежащія, по справедливости, внѣ его самого, и при томъ цѣли, измѣнявшіяся отъ времени до времени. Если не обращать вниманія на различія этихъ послѣдовательныхъ и разныхъ цѣлей, преслѣдовавшихся артистами, цѣлей, всегда плохо распознаваемыхъ современниками, то мы не будемъ имѣть никакого пониманія о развитіи какого-либо искусства и о послѣдовательности его фазисовъ, — этой загадки, разрѣшенія которой напрасно было-бы искать въ такъ-называемомъ законѣ артистической эволюціи. Когда потребность, развившись чрезвычайно, благодаря тѣмъ самымъ причинамъ, которыя давали ей удовлетвореніе, сдѣлалась очень интенсивной и распространенной въ нѣдрахъ народа и въ какомъ-либо поколѣніи этого народа, то она бессознательно возлагается, какъ обязанность, на архитекторовъ, живописцевъ, поэтовъ, музыкантовъ. Въ эпоху теократическую или еще дѣйствующую религіозно, — въ виду того, что обиліе мифовъ и легендъ тутъ развиваетъ страсть къ чудесному, — художники ваяютъ, поютъ, строятъ для назиданія вѣрующихъ. Позднѣе, когда вѣра уменьшается, хотя еще и жива, а также благодаря смѣси существующаго порядка съ нарождающейся свободой, оно уступаетъ отчасти мѣсто вкусу къ пропорціямъ во всѣхъ вещахъ; когда, послѣ ряда національныхъ побѣдъ и событій, возбуждившихъ восхищеніе массъ, дѣлается господствующей потребностью восхищаться, прославлять свой городъ или своихъ великихъ людей больше, чѣмъ молиться богамъ, то начинается классическій періодъ, въ которомъ, отвѣчая этому

чувству, предметы искусства, аристократическаго или монархическаго, блистали гордостью и величавостью. Таковы произведенія временъ Рамзеса, Өидя, Августа, Людовика XIV. Затѣмъ, привычки къ благосостоянію и взаимной симпатіи, къ эклектизму и либерализму, порожденныя продолжительнымъ миромъ, торговыми сношеніями и соприкосновеніемъ различныхъ цивилизацій, развили особенно жажду удовольствія и эмоціи общительности; тогда, неизбѣжно, и произведенія искусства стали сладострастны, возбуждательны, пріятны; это и случилось во Франціи XVIII в., въ Греціи во время Лизиппа и Эврипида и даже во время Праксителя. Наконецъ, когда, напр., въ нашу современную эпоху, чрезвычайно быстрые успѣхи наукъ, среди другихъ вѣтвей соціального дерева, сдѣлали крайне острою и общею—потребность понимать, поучать и научаться, появилась неизбѣжно школа искусства (я подразумѣваю реализмъ или натурализмъ), свободная помощница или свободный застрѣльщикъ науки, состоящая въ маленькихъ открытіяхъ маленькихъ фактовъ, впрочемъ, совершенно незначительныхъ но, тѣмъ не менѣе составляющихъ наслажденіе для любопытныхъ.

Почему египетская скульптура,—весьма реалистичная и индивидуалистическая по своему исполненію,—при древнихъ цѣляхъ, вопреки всѣмъ формуламъ эволюціи, какъ заявленнымъ открыто, такъ и подразумѣваемымъ,—сдѣлалась постепенно идеалистической и условной? Было-ли это паденіемъ, ослабленіемъ силы выраженія? Нѣтъ, такъ какъ ѳиванскіе колоссы, исторіографическіе и тщеславные барельефы Луксора и Карнака наполнены

не меньше первыхъ произведеній искусства чаяніями артистовъ этой эпохи, которые были также прежде всего прославителями и официальными повѣствователями; они даютъ не меньше идею могущества и величія фараоновъ, которая ихъ волновала, чѣмъ статуи первыхъ некрополей удовлетворяли сверхъестественному или религіозному желанію своихъ авторовъ. Это замѣчаніе заслуживало-бы даже универсальнаго обобщенія: извѣстно, что какое-либо искусство, послѣ извѣстнаго времени обученія, искусство зрѣлое и образовавшееся,—подобно тому, какъ и установившійся видъ животнаго царства,—представляетъ всегда средство, совершенно приспособленное къ цѣли. Но цѣли-то эти, повторяю, измѣнялись. По мѣрѣ того, какъ, напоминая Ниль послѣ наводненія, понижалась вѣра египтянъ въ такую грубую концепцію, которая заставляла изображать предковъ въ видѣ боговъ съ человѣческой головой на корпусѣ звѣря или съ звѣриной головой на человѣческомъ тѣлѣ,—могущество Озириса, Хора, Аммона становилось все меньше и меньше, а могущество фараоновъ все больше и больше дѣлалось провиденціальнымъ источникомъ благодати, къ которому обращались народныя надежды; отсюда явилась новая ориентировка искусства, которое изъ религіознаго сдѣлалось монархическимъ. А по мѣрѣ того, какъ стали ослабляться грубыя первичныя вѣрованія относительно мѣстопробыванія мертвыхъ и ихъ замогильной жизни, первоначальная цѣль искусства—увѣковѣченіе личности въ виду будущей жизни—изгладилась передъ новой цѣлью, когда-то второстепенной, а теперь ставшей главной,—увѣковѣчить для живущихъ повѣствованія и воспоминанія о дѣйствіяхъ

умершихъ, объ ихъ подвигахъ, если дѣло шло о большихъ особахъ. Но здѣсь заставляетъ себя чувствовать и совершенно частная причина, которая должна была привести скульптуру къ усвоенію болѣе отвлеченнаго характера, въ которомъ больше подчеркнуть тишь, въ ущербъ индивидуальнымъ подробностямъ. Это упрощеніе, по мнѣнію Reggot, было вызвано продолжительнымъ и упорнымъ вліяніемъ іероглифическаго письма на искусство живописца. Обыкновеніе, заставлявшее употреблять для обозначенія словъ разные виды рисунковъ, привело къ тому, что въ рисункахъ стали видѣть настоящіе виды словъ и прежде всего идеографическіе знаки, говорящіе болѣе уму, чѣмъ чувству, болѣе ясныя, чѣмъ красивыя или, скорѣе, такіе, въ которыхъ самая цѣнная красота—помимо гиперболическаго величія апофеоза—состояла въ ихъ наиболѣе очевидной ясности. Отсюда произошли условности, отъ которыхъ египетскій рисунокъ никогда не свободенъ и отъ которыхъ онъ никогда не стремился освободиться. Нельзя увѣрить знатока, что артисты настолько тонкіе, что рисовали всѣмъ извѣстныя нѣжныя силуэты и воспроизводили съ несравненнымъ совершенствомъ, когда этого хотѣлось имъ, малѣйшіе нюансы чертъ, могли тысячи лѣтъ не замѣчать, что груди на ихъ рисункахъ всегда представляются en face, тогда какъ, по нашему, онѣ должны быть въ профиль, какъ сдѣланы головы и остальное тѣло. Если они допускали эту мнимую ошибку, то зная ея причину и потому, что они считали видъ en face болѣе способнымъ характеризовать грудь, тогда какъ видъ въ профиль болѣе способенъ дать точную

идею о лицѣ¹⁾. Они не не знали, а просто презирали перспективу, потому что имъ пришлось-бы, принявъ ее во вниманіе, откинуть свою *обязанность* поставить все на первый планъ, на единственный планъ, представляющій средоточіе наибольшей ясности, наибольшей различимости.

На томъ-же основаніи египетскіе художники удерживались отъ тѣней; ихъ цвѣта, часто *неподражательные*²⁾, назначались просто для того, чтобы контуры выступали сильнѣе, а также для удовлетворенія южной потребности въ полихроміи (многоцвѣтности). Наконецъ, рисуя иногда голубыя или зеленыя лица, они очень хорошо знали, что ничего подобнаго не существуетъ въ природѣ; не менѣе они знали, что глаза, нарисованные ими en face на профилѣ, противорѣчатъ природѣ. Одинъ французскій живописецъ, которому государь заказалъ картину, представлявшую большое сраженіе, ухитрился представить одновременно глазу зрителя при одномъ взглядѣ всѣ части этого огромнаго дѣйствія и даже, до извѣстной степени, послѣдовательныя

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

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

перипетіи, составлявшія его. Если предположить, что различные моменты этого сраженія воспроизведены въ известномъ числѣ мгновенныхъ фотографическихъ снимкомъ, картина ихъ будетъ представлять условную одновременность. Наоборотъ, ассирійскій или египетскій живописецъ, обязанный нарисовать битву, разбивалъ ее на столько особыхъ и слѣдующихъ другъ за другомъ картинъ, что получались не только послѣдовательные фазисы, но и части, частныя дѣйствія, одновременныя.

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

III.

Надѣюсь, что я имѣю уже право вывести еще разъ, что искусство есть важная отрасль социальной телеологіи (цѣлесообразности), средство достигнуть социальной цѣли; а также и то, что сущность или природа этой цѣли опредѣляется въ каждый моментъ исторіи сущностью или природой религиозныхъ или какихъ-либо иныхъ изобрѣтеній, господствующихъ въ то время, и которыя могли или не проявиться у народа, или проявиться у него гораздо позже или раньше и, быть можетъ, за-

глохнуть среди другихъ новшествъ, встрѣтившихъ предпочтеніе. Напримѣръ, религиозныя идеи древнихъ египтянъ поражаютъ своимъ грубымъ фетишизмомъ, являясь у народа, уже такъ далеко продвинушагося въ цивилизаціи. Ничто не мѣшаетъ намъ предположить, что они могли-бы и даже должны-бы были, уже при первыхъ своихъ царяхъ, выработать менѣе грубую идею объ условіяхъ загробной жизни. Но при этой гипотезѣ, искусство, уже не принуждаемое болѣе къ точному воспроизведенію своихъ моделей и къ употребленію самыхъ прочныхъ матеріаловъ, всего болѣе непокорныхъ рѣзцу, измѣнило-бы свой характеръ. Точно также, возможно предположить, что, если-бы изобрѣтательный духъ этого народа далъ себѣ трудъ развить самъ тѣ зародыши звукового (фонетическаго) письма, которые уже содержатся въ іероглифахъ, онъ не замедлил-бы создать себѣ, задолго до финикіянъ, полный алфавитъ. Предположите это и вы увидите, что іероглифическое письмо вышло-бы тогда-же изъ употребленія, а искусство, ускользнувъ отъ его вліянія, потеряло-бы ту идеальную простоту, которая его отличаетъ.

Но такъ какъ это замѣчаніе примѣнимо къ социальному опредѣленію всякаго рода потребностей, какъ промышленныхъ, такъ и эстетическихъ, то оно и не говоритъ еще намъ о томъ, чѣмъ-же именно специальнымъ и существеннымъ отличается эстетическая потребность. Въ виду этого спросимъ себя: почему потребности, состоящія просто и безъ примѣси въ томъ, чтобы укрыться отъ непогоды, или одѣться, или питаться, даютъ произведенія, хотя и удовлетворяющія этой цѣли, но не удо-

стоиваемыя имени художественныхъ произведеній.

Можно, прежде всего, сказать съ нѣкоторой долей справедливости, что въ основѣ различія между промышленностью и искусствомъ лежитъ различіе между страданіемъ и удовольствіемъ. Предметъ сфабрикованный, если онъ удовлетворяетъ потребности устранять страданіе или боль, есть вещь промышленная; но если онъ даетъ наслажденіе, онъ является предметомъ роскоши, которая есть видъ искусства. Домъ, безъ малѣйшихъ признаковъ роскоши, служитъ только для того, чтобы защищать насъ отъ холода и дождя; если же онъ роскошенъ, онъ даетъ намъ удовольствіе комфорта или тщеславія. Подобно этому, и правительства, если они просто и исключительно ограничиваются защитой насъ отъ воровъ и убійцъ или отъ внѣшнихъ враговъ, будутъ относиться къ области индустрій, какъ и всякая другая промышленная дѣятельность; но если они берутся дать намъ славу, національную гордость, игры и празднества, они уже склоняются къ категоріи артистической роскоши. Однако, это объясненіе неполно, и чтобы сдѣлать его удовлетворительнымъ, достаточно прибавить, что *эстетична потребность только въ такомъ удовольствіи, которое вытекаетъ изъ симпатіи, а не изъ энтузіама, — въ удовольствіи социальномъ, а не индивидуальномъ.*

Мы выразимъ нашу мысль еще полнѣе, пояснивъ, что если прогрессъ промышленный или правительственный служитъ уменьшенію нашей беззащитности, нашихъ опасеній и снимаетъ узы съ нашихъ желаній, то только одно искусство даетъ

крылья этимъ желаніямъ и безпрестанно увеличиваетъ сокровища нашей обезпеченности, нашихъ надеждъ. И это примѣнимо ко всевозможнымъ сферамъ; напр., въ древнихъ религіяхъ, принесеніе жертвъ или иные подобные обряды умилоствленія, если они вызывались только страхомъ и желаніемъ избѣжать наказанія, могли напоминать скорѣ дѣятельность практическую; но тамъ, гдѣ въ религіи дѣйствовало мистическое воодушевленіе, стремленіе къ небу, къ невыразимому постиженію божества, тамъ уже являлось что-то эстетическое. Искусство является не освободителемъ, оно скорѣ — очарователь. Оно ласкаетъ и воспитываетъ, оно согрѣваетъ и воспламеняетъ въ каждую эпоху и у каждого народа его особую мечту или надежду: то на будущее небо, то на славу, то на наслажденіе. Оно же одно даетъ форму и тѣло тѣмъ идеаламъ, — иногда химерическимъ, — которыми живетъ народъ, даетъ форму и плоть смутнымъ и сбивчивымъ объектамъ его энтузіама. Оно рисуетъ въ точныхъ и ясныхъ формахъ грядущее блаженство, боговъ и полу-боговъ, легенды религіозныя, монархическія и т. п. Одно оно украшаетъ и облакаетъ прелестью предметъ любви и, какъ говорится, дѣлаетъ его безсмертнымъ. Безъ него Египетъ не обладалъ бы сколько-нибудь ясной идеей о своемъ странномъ раѣ и о своихъ богахъ; эллины — о своемъ Олимпѣ и даже о своемъ отечествѣ. Развѣ не оно отпечатлѣло это отечество въ своихъ произведеніяхъ, запечатлѣвъ его этимъ въ душѣ гражданъ? Вообразите Аѳины безъ Пареенона, вообразите Грецію безъ Гомера.

Спенсеръ связываетъ отчасти искусство съ лю-

бовью, а любовь съ моногаміей. Но мы, прежде всего, не видимъ, чтобы полигамическіе народы, напр. арабы, эти первые образцы рыцарской утонченности, были меньшими энтузіастами женской красоты, чѣмъ ихъ моногамическіе сосѣди. Затѣмъ, искусство содѣйствовало приданію самой любви—величія, экзальтаци, облагороженія—гораздо больше, чѣмъ, наоборотъ, любовь служила развитію искусства. Слава боговъ и великихъ людей (предметъ социальный) гораздо больше женской красоты (предметъ естественный) возбуждала раннее вдохновеніе искусства и поэзіи, со временъ храмовъ и дворцовъ египтянъ, халдеевъ, ацтековъ и кончая дельфійской святыней и соборомъ Парижской Богоматери. А псалмы Давида, а Илліада? Только тогда, когда, за неимѣніемъ собственнаго искусства,—этого обожателя, а въ то-же время и творца новой красоты, дѣйствительно *своей*,—народъ создавалъ еѣ изъ чуждыхъ искусствъ, путемъ эклектизма,—онъ изъ нихъ-же выносилъ и сладострастную тенденцію. И это потому, что глубокія вдохновенія чужихъ искусствъ ускользали отъ него или встрѣчали въ немъ сопротивленіе; а улавливалъ онъ въ этихъ чужихъ искусствахъ то, что въ нихъ было общимъ, хотя и второстепеннымъ и частнымъ для каждаго изъ нихъ, т. е. именно сладострастіе, которое одно, такимъ образомъ, и было ему въ нихъ понятно и собиралось имъ. И вотъ, быть можетъ, въ чемъ лежитъ объясненіе того чувственнаго пути, на который вступило ублюдочное искусство Финикіи, а также и наша современная литература. Естественныя красоты (или все менѣе и менѣе искусственныя) *освобождаются* долго пу-

темъ борьбы искусствъ, приблизительно такъ-же, какъ естественныя истины освобождаются вѣковой борьбой философіей и религіей. Не являются намъ даже и всегда эти красоты и эти истины, называемыя естественными, сквозь цвѣтныя очки моды и обычаевъ, предвзятыхъ методовъ и предвзятыхъ теорій. Но это успокоеніе искусства на культъ наслажденія, какъ и успокоеніе мысли на чистой наукѣ, бываетъ всегда только временнымъ. И, кромѣ того, даже здѣсь проявляется благодѣтельное волшебство, *бллая майя* искусства. Любовь, являющаяся, конечно, началомъ индивидуальной телеологіи (цѣлессобразности), такъ какъ она сосредоточиваетъ (все время, пока длится) всѣ надежды, всѣ поступки, всѣ дѣйствія чловѣка на одной цѣли, — эта-же любовь есть въ то-же время источникъ разлада между людьми, нарушеніе, вносимое въ социальное сотрудничество. Но искусство, и даже то, которое родилось изъ любви, всегда есть причина чловѣческой гармоніи. Все, что является прекраснымъ, все, что возбуждаетъ любовь, оно воспѣваетъ, но, воспѣвая это, оно само возбуждаетъ новую любовь, новую красоту, и, перенося на самое себя тѣ желанія, которыя возбуждаютъ эти предметы, оно превосходно соглашаетъ различныя желанія. Всѣ реальности, которыя возбуждаютъ зависть,—прекрасныя страны, которыхъ никогда не увидятъ и о которыхъ грезятъ, чудныя женщины, необладаніе которыми заставляетъ страдать, прекрасныя охоты, красивыя резиденціи, роскошныя праздники, заставляющіе вздыхать бѣдняка, историческія величія, унижающія плебея,—все пишется, описывается, прославляется искусствомъ, и

его картины такъ очаровательны, что хотя онѣ являются самымъ слабымъ отраженіемъ дѣйствительности, онѣ кажутся единственно дающими этой самой дѣйствительности ея *raison d'être*; результатомъ этого счастливаго созерцанія или радостнаго созданія служитъ покой, примиреніе. Демократическая публика загромождаетъ наши музеи, гдѣ она любитъ изображеніемъ монархій и аристократій въ ихъ великолѣпіи, и выходитъ оттуда менѣе расположенная къ возмущенію и ненависти¹⁾. Чистое искусство состоитъ въ томъ, что дѣлаетъ всеобщую любовь къ вещамъ, недоступнымъ приобрѣтенію, а, стало быть, ведетъ и къ соглашенію несогласимыхъ желаній. Искусство это — служеніе (культъ) соціальной красотѣ и развиваніе ея. Но что-жъ такое красота? Мы называемъ прекрасной простую и плодотворную формулу и Ньютоновъ законъ тяготѣнія, или равновѣсія силъ, и открытіе, богатое послѣдствіями, изобрѣтеніе, удобное къ примѣненію и т. п.²⁾.

¹⁾ По теоріи, которую я высказывалъ не разъ, и повторилъ вкратцѣ въ февральской книжкѣ „Русскаго Богатства“, за 1891 г. („Правдивость и естествознаніе“), искусство достигаетъ этого тѣмъ, что знакомитъ другъ съ другомъ и сближаетъ душевно людей, стоящихъ на разныхъ ступеняхъ общественной лѣстницы или раздѣляемыхъ національными и т. п. предрасудками. Тардъ указываетъ его примиряющее дѣйствіе на массу, я указывалъ, что оно въ лицѣ Бичерстоу, нашего Тургенева („Записки Охотника“), Григоровича, Некрасова, оказывало такое-же воздѣйствіе на высшіе классы относительно народа, заставляло полюбить его, освободить, работать для него. Это—двѣ стороны той-же медали.

Ред.

²⁾ Наибольшая степень полезности вещи есть — способность быть полезной въ смыслѣ произведенія другихъ, новыхъ полезныхъ; высшая степень истинности идеи есть — способность быть источникомъ новыхъ истинъ: чаще всего также мы называемъ просто полезнымъ—изобрѣтеніе, способное прочно распространяться путемъ подражанія, а справедливой—идею, считающую способ-

Мы называемъ прекрасной правильную геометрическую форму, эллипсъ, сферу, даже прямую линію потому, что знаніе одного лишь изъ ихъ элементовъ позволяетъ намъ открывать и всѣ другіе. Мы называемъ прекрасной женскую форму, возбуждающую въ насъ уснувшую вѣру въ возможность безмѣрнаго блаженства, т. е. безграничнаго довѣрія къ намъ самимъ, къ нашей способности и нашему будущему. Не заключается-ли во взглядѣ любимой женщины, одновременно съ глубокимъ волненіемъ, безграничная перспектива глубокой, несравнимой увѣренности, полноты внутренней вѣры, успокоенія всѣхъ нашихъ желаній, общаеся обладеніемъ ею? Мы называемъ прекрасной — славу, обезпечивающую намъ продолженіе нашей многочисленной, многонародной жизни, которая дѣлаетъ то, что, рядомъ съ внутреннимъ свидѣтельствомъ прочности нашего прямаго, личнаго существованія, намъ дается увѣренность въ нашемъ внѣшнемъ широкѣмъ и возвышающемся дѣйствіи. Мы называемъ прекраснымъ, — хотя и въ меньшей степени — здоровье, которое, хотя и въ меньшей мѣрѣ, обезпечиваетъ намъ прогрессъ и прочность нашихъ способностей. Мы называемъ прекрасной—родину, когда она велика и сильна и даетъ гражданину горделивую увѣренность, вѣру римлянъ въ свой вѣчный городъ. Однимъ словомъ все то, что открываетъ для нашей потребности, увѣренности и вѣры неожиданный просвѣтъ, все, что могущественно содѣйствуетъ нашему исканію максимума увѣренности,

ной долго разливаться въ умахъ; между тѣмъ, мы считаемъ прекрасной такую идею, которая способна повести къ открытію другихъ идей и т. д.

мы называемъ прекраснымъ. Красота есть *предчувствіе* будущей истины или полезности, безконечной, полной и цѣльной, и, притомъ истины или полезности *коллективной*, если дѣло идетъ о красотѣ искусства.

IV.

Однако, нѣкоторые замѣчали, и довольно пронзительно, что красота, отыскиваемая нами въ искусствѣ, есть прошедшая красота; къ этому можно бы прибавить: прошедшая истина, прошлое вѣрованіе. Можно-ли это опредѣленіе принести совершенно въ жертву предыдущему нашему опредѣленію? Нѣтъ, такъ какъ и то и другое опредѣленіе дополняютъ себя взаимно. *Красота есть фантомъ* (призракъ, мечта) *полезнаго*, и въ то же время она есть *предвареніе* появленія этой полезности:—она есть *альфа* и *омега*.

Но искусство не только имѣетъ социальную цѣль, оно и цѣли своей достигаетъ только социальными средствами, употребляя приемы, которые посредствомъ подражанія налагаются на фантазію даже самаго свободнаго художника, заставляя его употреблять типы или роды, освященные традиціей, являющіеся чадами традиціи или моды, — это подражаніе является въ двухъ формахъ¹⁾. Красота стрѣль-

1) Живопись на орнаментахъ Египта, говоритъ Перро, подтверждаетъ взглядъ Семпера на происхожденіе украшеній (*décor*). „Этотъ писатель показалъ первый, что корзинщикъ, ткачъ и горшечникъ, работая надъ первыми предметами, на которыхъ они упражняли свою промышленность, производили, одной лишь простой игрой техническихъ приемовъ, сочетанія линій и красокъ, тѣ рисунки, которые орнаментщикъ бралъ своимъ образцомъ съ

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

Но позднѣе наступилъ моментъ, когда, даже безъ всякой пользы, на примѣръ при постройкѣ крѣпкихъ замковъ, этотъ сводъ считали красивымъ по привычкѣ, благодаря традиціонному сужденію вкуса, наклонности котораго пережили тѣ соображенія, на которыхъ онъ былъ основанъ и которыя забылись¹⁾.

Однако это сужденіе и тутъ не измѣняло своей природы а, какъ и вначалѣ, выражало или предполагало всегда довѣріе — правда, обманчивое — къ настоящей или будущей полезности этихъ архитектурныхъ расположеній. Когда публика замѣтила или думала, что замѣтила свою ошибку, ея прежнее рѣшеніе падало само собою, и красота стрѣльчатого свода замирала до тѣхъ поръ, пока снова ей не начинали вѣрить или утверждать ее, послѣ чего

тѣхъ поръ, какъ сталъ украшать стѣны, карнизы и плафоны зданій...“ Точно также колонны были подражаніемъ столбамъ изъ дерева, а каменная кладка—бревенчатымъ постройкамъ; точно также новый артистъ по необходимости подражалъ примѣру своихъ предшественниковъ, въ силу подобной же потребности, въ сущности совершенно логической.

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

она оживала опять и поражала всё взоры. Но въ каждую данную минуту въ обществѣ неизбежно должно существовать обширное число такихъ сужденій, готовыхъ сдѣлаться *понятіями*, а затѣмъ эстетическими *чувствованіями*, часто ошибочными предразсудками, съ которыми артистъ - творецъ всегда долженъ считаться; и это потому, что, если онъ сдѣлаетъ попытку напасть безъ обиняковъ на эти вѣрованія, рискуя разбиться о нихъ, — или даже, если онъ не озаботится согласить ихъ съ новыми сужденіями вкуса, которыя онъ намѣренъ заставить признавать, не озаботится взять эти старыя вѣрованія элементами новой красоты, которую онъ несетъ міру, — то онъ окажется манкирующимъ своей соціальной миссіей, состоящей въ обогащеніи, а не въ уменьшеніи, въ усиленіи, а не въ ослабленіи *связующихъ звеньевъ общественной вѣры*, въ чемъ и лежитъ общая цѣль логики, какъ соціальной, такъ и эстетической, и признакъ родства ихъ. Повторяю вновь, я хочу этимъ сказать, что традиціонные типы и роды суть необходимый, *логически* необходимый, языкъ искусства, это суть слова, отъ которыхъ оно не можетъ отказаться; и, какъ извѣстно, мысль, даже самая новая, должна только выиграть, употребляя, насколько это возможно, самыя старыя слова языка, звучація понятно всѣмъ, ясныя среди всѣхъ¹⁾. Оригинальность артиста не имѣетъ ни права, ни возможности

¹⁾ См. нѣсколько иное физиолого-психологическое объясненіе этого факта въ моей работѣ: „Физиологическія объясненія нѣкоторыхъ элементовъ чувства красоты“. Спб. 1878 г., а также предисловіе къ этому изданію, гдѣ я показываю, что этого требуетъ органическая экономія нервной системы, не выносящей рѣзкихъ перемѣнъ, а требующая подготовленной новизны. *Ред.*

выступить на свѣтъ иначе, какъ черезъ посредство этихъ переходныхъ типовъ путемъ долгаго ряда подражаній, совершенно такъ же, какъ индивидуальность живаго существа можетъ явиться только подъ оболочкой своего естественнаго типа, этого наслѣдства отъ долгаго ряда поколѣній. Не менѣе справедливо и то, что она усвоиваетъ себѣ эти самыя ряды и дѣлаетъ ихъ своей опорой. Мнѣ кажется, можно сказать въ біологіи, что индивидуальная разновидность вида есть всегда новый видъ въ проэктѣ; въ самомъ дѣлѣ, достаточно усиленія органической тенденціи, выраженіемъ которой является эта разновидность, чтобы, благодаря законамъ соотношенія роста и единства развитія различныхъ органовъ, дѣло дошло до необходимости передѣлки для новаго равновѣсія, — будетъ ли оно живуче или нѣтъ, дѣло не въ томъ. Это еще вопросъ. Но по крайней мѣрѣ, извѣстно, что, подобно этому, всё артистическія варіаціи на старую тѣму имѣютъ новую тѣму въ проэктѣ и въ наброскѣ, часто уже формулированную въ умѣ автора съ гораздо большей полнотой, чѣмъ онъ позволилъ себѣ выразить. Таковъ былъ первый стрѣльчатый сводъ, послужившій для варьированія римскаго храма, или первый діалогъ двухъ лицъ, выступившій скромно въ хорѣ Вакха до Эсхила, или первая риема, прибавленная въ качествѣ фіоритуры къ латинскому стиху... Неужели авторы этихъ, повидимому легкихъ, видоизмѣненій (модификацій) не предвидѣли вовсе того развитія, которое содержалось тутъ въ зародышѣ? Во всякомъ случаѣ, они его намѣчали, даже если сами этого не видѣли. И въ мельчайшихъ нововведеніяхъ, ко-

торыя позволяют себѣ даже самыя слабыя поэты, музыканты или живописцы въ своихъ произведеніяхъ, мы, изслѣдуя хорошенько, признаемъ болѣе или менѣе новый родъ, болѣе или менѣе новую школу, — хотя другое дѣло — достойную-ли успѣха или нѣтъ. Даже нѣтъ актера, который, повторяя безъ всякаго измѣненія словъ какую-либо роль, долгое время игравшуюся и повторявшуюся другими, не вкладывалъ-бы въ нее особаго очарованія и души, которыя даютъ идею о совершенно иной роли измѣненной и углубленной сообразно тому намѣренію, которое онъ вложилъ въ нее. Если-бы я не боялся утомить вниманіе читателя смѣлыми гипотезами, я сравнилъ-бы этого актера, играющаго вѣрно свою роль, съ живымъ, нормальнымъ, обыкновеннымъ индивидуумомъ, монадой, которая представляетъ свой родъ съ наибольшей правильностью, но не уничтожаетъ, однако, своей собственной и неотъемлемой сущности. Это — волшебство искусства, а также и самой жизни, на что глубоко указалъ Гюйо, доказывая, что жизнь и искусство — тождественны, — волшебство, состоящее въ способности показать передъ нами въ яркомъ освѣщеніи общую основу вещей, а во всемірномъ повтореніи явленій — заставить сверкать передъ нашими глазами всемірное разнообразіе элементовъ.

Прибавимъ, что нравственная красота, какъ и красота артистическая, соотвѣтствуютъ другъ другу. Прекрасное дѣйствіе есть то, которое, согласуясь съ нравами эпохи, т. е. совершаясь въ предѣлахъ того типа чести, который пользуется общественнымъ почтеніемъ, даетъ въ то-же время идею иного и лучшаго типа; лучшаго потому, что представляетъ

примѣръ, слѣдуя которому, социальное тѣло получило-бы бдльшую гарантію и коллективную силу, или, по крайней мѣрѣ, болѣе полное согласованіе между національнымъ поведеніемъ и національной мыслью. — Первый варваръ, который, вмѣсто человѣческаго жертвоприношенія, чтобы почтить боговъ, устроилъ приношеніе животныхъ, внесъ лишь видоизмѣненіе въ господствующій обычай; но въ этомъ онъ далъ уже предвареніе (антиципацію) и смутное желаніе морали гораздо болѣе чистой, запрещающей всѣ кровавыя жертвоприношенія. Жертвы некровавыя, это — месса, явившаяся началомъ безмѣрнаго прогресса.

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

V.

Но вернемся назадъ. Эта, совершенно логическая, какъ мы знаемъ, необходимость, въ силу которой артистъ согласуется съ привычками публики даже для того, чтобы реформировать ихъ, позволяетъ намъ бросить взглядъ на ту глубокую пропасть, считаемую часто непреодолимой, которая, повидимому, раздѣляетъ двѣ великихъ области искусства. Съ одной стороны, мы имѣемъ искусство *подражательныя* (подъ этимъ понимается подражаніе *природѣ*), т. е. скульптуру, живопись, поэзію, а съ другой стороны — музыку и архитектуру, которыя гордятся тѣмъ, что онѣ *не подражательны*.

Истина, однако, состоитъ въ томъ, что, если два послѣднихъ искусства не подражаютъ предметамъ природы и ограничиваются выраженіемъ или удовлетвореніемъ естественныхъ чувствъ и желаній, — что не одно и то-же, — то даже и они принуждены подражать, воспроизводить мотивы, родъ, архитектурныя или музыкальныя формы, къ которымъ привычна ихъ публика, совершенно такъ-же, какъ живопись, ваяніе и поэзія вынуждены подражать, воспроизводить не предметы естественные въ точномъ смыслѣ, а условные типы (центавровъ, химеръ, ангеловъ, крылатыхъ быковъ, сфинксовъ, головы, окруженныя сіяніемъ, и т. п.); среди-же естественныхъ существъ или явленій, они должны подражать тому, что замѣчаетъ и любитъ публика, тому, что воспитаніе, обычай и мода указываютъ художнику для выбора: въ Египтѣ это — левъ или тигръ, въ Ассиріи — лотосъ, акантовый листъ — въ Греціи; въ одномъ мѣстѣ слонъ предпочитается больше лошади, въ другомъ голубь больше, чѣмъ орелъ, или жукъ больше, чѣмъ пчела. Вообразите себѣ поэта, который черпаетъ свои образы или сюжеты своихъ поэмъ, или живописца, который ищетъ модель и идеаль своихъ картинъ въ фаунѣ и флорѣ, неизвѣстныхъ его публикѣ, въ движеніяхъ сердца, чуждыхъ его слушателямъ, въ философскихъ или религіозныхъ вѣрованіяхъ, съ которыми никогда не согласится его публика! Затѣмъ типы, которые употребляютъ живописецъ, скульпторъ и литераторъ, суть типы социальныя или дѣлающіеся социальными, потому что безъ социальнаго дѣйствія подражанія они не были-бы, по крайней мѣрѣ въ этомъ товарѣ, артистическими типами, и они не полу-

чаются въ этомъ нисколько отъ типовъ, которые употребляетъ архитекторъ или музыкантъ. Единственная разница въ томъ, что то подражаніе, изъ котораго возникло творчество первыхъ, имѣло чаще всего источникъ въ *открытіи*, напр. какого-нибудь перваго ученаго или перваго путешественника, замѣтившаго и заставившаго замѣтить какое-либо растеніе, животное, какое-нибудь явленіе; тогда какъ подражаніе, изъ котораго возникли приемы архитектора или музыканта, имѣютъ источникъ въ *изобрѣтеніи* какого-нибудь перваго архитектора, который придумалъ фронтоны, дорическую колонну или сводъ, — перваго музыканта, который изобрѣлъ церковное пѣніе или правила гармоніи.

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

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

Нужно-ли добавлять, до какой степени мало природа даетъ намъ элементовъ, уже комбинированныхъ ею, для звуковъ въ точномъ слыслѣ слова (не шумовъ), т. е. которые естъ на самомъ дѣлѣ — правильные ряды равныхъ вибрацій, а также для настоящихъ прямыхъ линій или геометрически-опредѣленныхъ кривыхъ? Тамъ и сямъ нѣсколько чистыхъ нотъ, но никогда ни мелодій, ни гармоній, хотя-бы и наивныхъ (*peu savants*); нѣсколько линій, приближающихся къ прямымъ (горизонтъ моря), нѣсколько круговъ, почти правильныхъ (радуга), но ничего, чтѣ-бы походило на симметрическое и правильное сочетаніе, гармоническое и однообразно повторяемое, прямолинейныхъ и кругообразныхъ элементовъ. Понять, извлечь изъ глубины своей души эти благородные аккорды, реализовать ихъ въ портникахъ и колоннадахъ, въ пѣсенкахъ и симфоніяхъ, было трудолюбивой обязанностью архитекторовъ и музыкантовъ. Кромѣ

того, если бы лѣсныя птицы, напримѣръ, наполнили нашъ слухъ съ колыбели модуляціями и оркестровками, подобными по глубинѣ, богатству, генію — божественно варьирующимся фигурамъ живыхъ существъ, то будьте увѣрены, сама музыка по необходимости, была-бы *подражательнымъ* искусствомъ, и самъ Вагнеръ унизился-бы до копирования естественныхъ моделей, какъ Рафаэль или Тиціанъ. Наоборотъ, вообразите на какой-нибудь планетѣ, лишенной растеній и животныхъ, какого-нибудь артиста Адама, какого-нибудь Рубенса, который стремится удовлетворить своему призванію; не будетъ-ли онъ вынужденъ выдумывать всевозможные сорта арабесокъ и тратить свою творческую способность на мотивы украшеній, дѣлающихся тотчасъ-же также специальными созданіями, любимыми, повторяемыми безконечно и имъ самимъ, и его учениками? Но таковъ теперь музыкантъ. Брошенный въ міръ безплодный и неблагодарный для него, — такъ же точно, какъ и архитекторъ, — онъ надолго долженъ сдѣлать самого себя первой матеріей своего искусства.

Совокупность предшествующихъ соображеній объясняетъ фактъ, кажущійся страннымъ съ перваго взгляда, но который легко наблюдать. Почтеніе къ традиціямъ школы и къ формамъ, узаконеннымъ въ прошедшемъ искусствѣ, гораздо сильнѣе въ искусствахъ, считаемыхъ свободными, т. е. въ музыкѣ и архитектурѣ, чѣмъ въ искусствахъ, называемыхъ подражательными, именно потому, что эти послѣднія подчинены другого сорта рабству, — хотя въ сущности подобному, — а именно почтенію къ естественнымъ формамъ. И что ка-

сается въ отдѣльности этихъ послѣднихъ, нужно замѣтить также, что образуется нѣкоторый родъ равновѣсія между культомъ традиціонныхъ моделей и культомъ моделей физическихъ (естественныхъ?). Чѣмъ болѣе, на примѣръ, въ наше время живопись присуждается къ точному копированію дѣйствительности (это, по крайней мѣрѣ, указываетъ ей мода и текущая наука), тѣмъ больше она индивидуализируется и въ то-же время освобождается до известной степени отъ классическихъ правилъ и схемъ. Наоборотъ, чѣмъ больше она начинаетъ держаться традицій, тѣмъ меньше она заботится о согласованіи съ природой. Выборъ между двумя этими направленіями можетъ быть обусловленъ многими вліяніями. Такъ, въ нашу эпоху, развитіе наукъ о природѣ и все болѣе развивающійся и расширяющійся вкусъ къ нимъ въ публикѣ, вслѣдствіе все болѣе общей привычки или моды—направлять вниманіе на природу, наблюдать вещи и естественныя существа лучше и въ гораздо большемъ числѣ, особенно такія, которыхъ до сихъ поръ не замѣчали,—вотъ что значительно должно было благоприятствовать реалистической, натуралистической тенденціи искусства и литературы и послужило къ прикрытію и оправданію относительнаго истощенія въ немъ вдохновенія. Что-же касается искусствъ, по самой сущности своей традиціонныхъ, особенно архитектуры, то замѣчается фактъ, который я могу считать аналогичнымъ, а именно: въ эпохи эклектизма и изученія, архитекторъ имѣлъ подъ рукою столько типовъ искусства (накопленное наследственное имущество отъ своихъ предшественниковъ), что онъ уже не трудился даже и комби-

нировать, а просто довольствовался тѣмъ, что дѣлалъ выборъ по своему произволу. Здѣсь, соответственно натурализму, господствуетъ рабская точность временнымъ подробностямъ монументовъ Возрожденія, готической архитектурѣ, помпейской и др., гдѣ кичатся изученіемъ, копирующимъ ради копированія, и придаютъ себѣ также псевдо-научный видъ. Но этотъ фазисъ только временной и въ этомъ отношеніи намъ можетъ служить указаніемъ прошедшее. Напр., въ дикціонерѣ Viollet-le-Duc'a можно видѣть карту, представляющую географическое расхожденіе по радіусамъ восьми различныхъ типовъ колоколенъ; распространявшихся во Франціи съ XII по XVI столѣтіе¹⁾ совершенно такъ-же, какъ говорятъ объ органическихъ видахъ, родственныхъ, хотя и различныхъ, распространяющихся отъ центра ихъ возникновенія. Но долгое время каждый изъ этихъ типовъ имѣлъ свой внутренній матеріалъ (содержаніе), свободно обработывавшійся тѣми архитекторами, которые его употребляли; точно такъ-же, какъ скульпторы XII и XIII в., съ своей стороны, украшали ради своей любви, одушевляли своей душой формы человѣческаго тѣла и животныхъ или растений окружающей страны. Позднѣе явилась мода подражать—какъ этимъ типамъ, такъ и этимъ формамъ до такой степени, что желали быть болѣе естественными, чѣмъ сама природа, болѣе средневѣковыми, чѣмъ сами средніе вѣка; и съ одной стороны до-

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

шли до кривляющихся изваяній самого безобразнаго реализма, что-то въ родѣ вывороченнаго идеализма, а съ другой—къ черезчуръ тяжелымъ соборамъ, со всѣми чертами, свойственными готическому стилю, но въ излишнемъ размѣрѣ и скученнымъ на весьма маломъ пространствѣ ¹⁾).

VI.

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

Попытаемся сперва лучше опредѣлить различіе между промышленностью и искусствомъ. Здѣсь, какъ и во *всѣхъ другихъ случаяхъ*, непрерывность переходовъ не мѣшаетъ ясности различій (замѣча-

¹⁾ Эволюція письма, вышедшаго изъ рисунка, совершенно обратна артистической эволюціи, приведшей въ наши дни къ реализму. Можно-бы сказать о письмѣ, какъ и объ архитектурѣ, что оно не есть искусство подражательное. Но точнѣе сказать, что оно не болѣе подражательное. Оно начало съ того, что было точнымъ изображеніемъ, затѣмъ сокращеннымъ и все болѣе и болѣе удалявшимся отъ природы, отъ предметовъ и дѣйствій, выражаемыхъ имъ. Но, по мѣрѣ того, какъ оно становилось іероглифическимъ, оно освобождалось отъ подражанія предметамъ и дѣйствіямъ и болѣе рабски отдавалось подражанію сокращеннымъ и условнымъ чертамъ. Наконецъ, оно созрѣло для преобразования въ фонетическое (звуковое) письмо.

ніе, которое, кажется, ускользало отъ большинства эволюціонистовъ и забвеніе котораго отвращало отъ ихъ ученія не малое число точныхъ умовъ). Непрерывность оттѣнковъ (переходныхъ цвѣтовъ) не только не мѣшаетъ обособленности основныхъ цвѣтовъ, но и предполагаетъ ихъ. Точно также, хотя инженеръ всегда болѣе или менѣе и архитекторъ, а архитекторъ — болѣе или менѣе инженеръ, и хотя самая архитектура всегда есть искусство болѣе или менѣе промышленное, тѣмъ не менѣе справедливо, что у архитектора, такъ-же какъ и у инженера, качество артиста и качество промышленника глубоко различаются. Но начнемъ съ различенія между желаніями потребленія и желаніями производства, безразлично—въ области-ли искусства или промышленности.

Разсмотримъ сперва желанія потребленія. Ни въ одномъ самомъ утонченномъ обществѣ нѣтъ какого-либо желанія публики, которое не имѣло-бы отчасти своего источника въ естественныхъ ¹⁾ побужденіяхъ, и нѣтъ ни одного желанія тѣмъ болѣе, которое объяснялось-бы только естественными побужденіями. Съ этой точки зрѣнія, между промышленностью и искусствомъ есть только различіе въ степени, правда, очень важное. Потребность чисто естественная, т. е. образуемая единственно инстинктомъ, унаслѣдованнымъ отъ предковъ, безъ всякаго вліянія социальнаго примѣра, такая, напр., потребность, какъ ѣсть,—все равно, какую пищу,—

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

или пить,—все равно что, т. е. въ предѣлахъ, указываемыхъ инстинктивными побужденіями,—можетъ быть достаточна для того, чтобы пробудить изобрѣтательность первобытнаго дикаря, охотника или рыболова, производящихъ все то, что они потребляютъ, и потребляющихъ все, что производятъ. Но, пока человѣкъ трудится только для самого себя, пока природныя потребности, неопредѣлившіяся сами по себѣ, опредѣляются безразлично, смотря по внѣшнимъ условіямъ, до тѣхъ поръ промышленность еще не нарождается и не можетъ еще родиться. Она предполагаетъ обмѣнъ, а, слѣдовательно, болѣе или менѣе общее распространеніе нѣкоторыхъ общепризнанныхъ формъ, которыя обычай заставляетъ избирать по преимуществу среди другихъ, въ которыя могутъ облечься естественныя потребности. Значитъ, промышленность совершенно невозможна, если подражаніе, порожденное какими-либо открытіями или изобрѣтеніями, не привело къ нѣкоторому единообразію естественныя потребности, такъ что, на примѣръ, въ одномъ мѣстѣ потребность пищи сдѣлалась потребностью ѣсть хлѣбъ или свинину, въ другомъ — рисъ, оленя или кита. А большая промышленность можетъ начаться лишь съ того момента, когда это единообразіе, благодаря модѣ, прорывающей мѣстныя границы традиціи, относительно одежды, предметовъ роскоши и даже предметовъ питанія, распространится на обширную область. То-же и въ искусствѣ, предполагающемъ всегда публику и артиста: публику, желающую видѣть или слышать пластическія, музыкальныя или литературныя произведенія, созданныя по требованію ея временнаго вкуса, который

сформировало и распространило подражательное почитаніе древнихъ мастеровъ; и, съ другой стороны, артиста, болѣе проникнутаго этимъ общимъ вкусомъ, чѣмъ онъ самъ подозреваетъ, и старающагося согласоваться съ нимъ до извѣстной степени, даже при явной склонности его реформировать. Не только великое искусство требуетъ этихъ условій, но искусство самое индивидуальное не умѣетъ отъ него освободиться. *Импрессионистъ*¹⁾, претендующій на то, что онъ освободился отъ всякаго вліянія школы, не сдѣлался-бы импрессионистомъ, если-бы этотъ импрессионизмъ не былъ модой.

Все различіе съ этой точки зрѣнія между искусствомъ и промышленностью состоитъ въ томъ, что желанія потребленія, которымъ отвѣчаетъ произведеніе искусства, гораздо искусственнѣе, чѣмъ другія, и происходятъ отъ гораздо болѣе продолжительной соціальной выработки. Эта разница въ степени, причину которой мы найдемъ тотчасъ въ различіи природы, такъ же очевидна, какъ и важна. Страстное желаніе слушать оперу Вагнера или читать стихи парнасцевъ²⁾, очевидно, гораздо менѣе естественно, гораздо болѣе выработано, чѣмъ манія—курить папирсы или носить черныя шляпы. Инстинктивный источникъ здѣсь—потребность покрывать голову или получать возбужденіе, а его частное направленіе зависящее отъ открытія табака или отъ изобрѣтенія какихъ-либо бумажныхъ фабрикантовъ или шапочниковъ, является вторичнымъ; въ искусствѣ-же вѣковое скопленіе художественныхъ образцовъ (шедевровъ) есть—все, а естественный

1) Новая школа живописи.

2) Школа поэтовъ въ теперешней Франціи.

источникъ—явленіе второстепенное. Другими словами, здѣсь *матерія*, а тамъ *форма*, вотъ—главное дѣло. Но именно потому, что потребности потребленія или, лучше сказать, художественнаго созерцанія, являются еще больше, чѣмъ желанія промышленнаго потребленія, — чадами изобрѣтательнаго или открывающаго воображенія, онѣ не могутъ быть удовлетворены вполне тѣмъ изобрѣтеніемъ, которое онѣ-же возбудили. Желанія, которыми служитъ промышленность, хотя и получаютъ форму (*façonés*) отъ каприза изобрѣтателя, быють произвольнымъ ключомъ изъ самой природы и каждый день повторяють одно и то-же, какъ тѣ періодическія потребности, которыя они выражаютъ; но вкусы, которые стремится удовлетворить искусство, связаны длинной цѣпью прежнихъ гениальныхъ идей въ неопредѣленный инстинктъ, но не періодическій, который повторялся-бы только въ видоизмѣненной формѣ. Воображеніе, которое ихъ породило, только одно-же и можетъ ихъ удовлетворить; и, обладая такимъ свойствомъ, они отчасти остаются неопредѣленными до тѣхъ поръ, пока не будутъ удовлетворены. Войдя въ картинную галерею, желаютъ только увидѣть *живопись*, а не какую-либо *опредѣленную картину*, по крайней мѣрѣ, въ томъ случаѣ, когда пришли не для того, чтобы отыскать вновь въ какой либо уже видѣнной картинѣ какую-нибудь вѣчно новую красоту, какъ слушаютъ съ этой-же цѣлью въ десятый разъ одну и ту-же музыкальную пьесу. Наоборотъ, входя въ магазинъ, почти всегда точно знаютъ тотъ предметъ, который нуженъ, и когда покупаютъ въ десятый разъ тѣ-же сигары, напитки

и т. п., то это дѣлается вовсе не затѣмъ, чтобы отыскать въ нихъ новые сорта полезности, а для того, чтобы получить отъ нихъ совершенно тѣ-же самыя услуги (найти въ нихъ тождественныя качества). Если, въ исключительномъ случаѣ, входятъ въ большой магазинъ, не зная ясно — чего хотятъ, и съ намѣреніемъ опредѣлить это при взглядѣ на выставленные товары,—въ такомъ случаѣ видъ какого-нибудь товара только пробуждаетъ то желаніе, уже образовавшееся ранѣе, которое ему соотвѣтствуетъ; поэтому-то, когда какая-нибудь матерія, покрой платья привлекають насъ самой своей новизной, которой мы не представляли себѣ, пока не замѣтили ихъ, то кажется, не безъ основанія, что въ этомъ капризѣ есть что-то художественное. Такимъ образомъ, желаніе промышленнаго потребленія *предшествуетъ своему предмету*, а, опредѣляясь совершенно посредствомъ нѣкоторыхъ изобрѣтеній прошедшаго, оно требуетъ отъ своего предмета только повторнаго ихъ осуществленія; желаніе-же художественнаго потребленія (удовлетворенія) *ожидаетъ отъ самого предмета своей окончательной выработки* и требуетъ въ новыхъ изобрѣтеніяхъ, которыя долженъ дать ему этотъ предметъ, видоизмѣненія старыхъ. Естественно въ самомъ дѣлѣ, что желаніе *изобрѣтенное*, какъ и его предметъ, имѣють предметомъ также и самую потребность изобрѣтать, такъ какъ привычка къ изобрѣтенію можетъ только породить и увеличивать вкусъ къ нему. Значитъ, не надо удивляться, что жажда новизны (инноваций) въ искусствѣ очень слабая, какъ мы видѣли, въ началѣ исторіи, укрѣплялась и распространялась безпрестанно, по мѣрѣ

накопленія художественныхъ шедевровъ и новшескихъ идей гениевъ. Мы еще вернемся къ этому особому характеру чувствованій искусства, чтобы указать на его результаты; но предварительно покажемъ его причины и его физиологическое объясненіе.

Желанія потребленія въ производствѣ стремятся всегда то къ поглощенію, для покрытія тѣлесныхъ потерь, — извѣстныхъ пищевыхъ или возбуждающихъ веществъ, форма которыхъ въ остальномъ безразлична, но которыя назначены для усвоенія, или для поддержанія, путемъ усвоенія, элементовъ формы самого потребителя; то къ поглощенію, для покрытія тѣлесныхъ потерь, — извѣстныхъ силъ, теплоты, свѣта, электричества, которыя производятся или поддерживаются посредствомъ устройства стѣнъ и кровли, печей или одежды; то, наконецъ, къ употребленію извѣстныхъ внѣшнихъ силъ, естественныхъ или искусственныхъ, паденія воды, лошади, вола, вѣтра, пара, въ виду производства передвиженій или опредѣленныхъ работъ, которыя, если-бы онѣ были исполнены при помощи однихъ органовъ индивида, стоили-бы ему большой затраты силы или веществъ тѣла, а, слѣдовательно, все это сохраняетъ ихъ ему. Что касается желанія быть вооруженнымъ, которое, повидимому, не вошло въ предвидущія, я замѣчу, что оружіе, поскольку оно служитъ защитѣ, есть просто специальное одѣяніе, способное поддерживать въ неприкосновенности, безъ потери части или цѣлаго, сумму тѣлесной энергіи; насколько-же оно служитъ средствомъ нападенія, оно косвенно добывается тѣхъ-же цѣлей, посредствомъ смерти врага, или путемъ

принужденія врага служить себѣ при обращеніи его въ рабство, или платить себѣ дань, т. е. трудиться для избѣжанія усталости въ побѣдителей; а усталость есть потеря вещества или силъ. Но все то, что въ войнѣ имѣетъ въ виду влеченіе или рыцарство, можно сказать, совершается изъ любви къ искусству. Въ суммѣ, всѣ полезности, или продукты, и всѣ услуги промышленности могутъ разсматриваться, какъ члены или отправленія дополнительные, или факультативныя, которыхъ недостаетъ человѣческому тѣлу, но которые человѣческой разумъ добавилъ ему или приставилъ возможно лучше, и которыя всѣ соотвѣтствуютъ общей потребности *питанія*, развитой и увеличенной самимъ даже результатомъ этого внѣшняго распространенія, расширенія организма.

Желанія-же художественнаго потребленія — со-всѣмъ другія. Здѣсь ужь важно не то, чтобы чувствовать себя выросшимъ или ставшимъ болѣе сильнымъ, или, по меньшей мѣрѣ, не ослабѣвшимъ и не убывшимъ тѣлесно; здѣсь дѣло идетъ о томъ, чтобы видѣть себя *отраженнымъ внѣ себя*, въ улучшенномъ или усиленномъ видѣ, благодаря цвѣтамъ и формамъ, звукамъ или ритмамъ, которые одни важны въ созерцаемомъ произведеніи или въ употребленномъ веществѣ, а израсходованныя физическія силы являются аксесуаромъ. Важно то, чтобы видѣть себя воспроизведеннымъ идеально, не буквально, но съ свободными и многочисленными видоизмѣненіями, способными оживить, разнообразить удовольствіе обладанія самимъ собою въ этомъ воображаемомъ отраженіи; важно видѣть себя воспроизводимымъ всякими способами, то скульптурой въ

формъ человѣческой, то въ радостномъ или привычномъ зрѣлищѣ человѣческой жизни исторической или жанровой живописью, то въ изображеніи судьбы человѣка реальной или возможной въ литературѣ и поэзіи, то въ богатствѣ и глубинѣ человѣческихъ чувствованій въ музыкѣ. Даже рисуя крестьянъ или животныхъ, художники стараются вызвать воспоминанія и эмоціи *своей публики*, поставить вновь передъ ея взорами нѣчто, что было въ ней самой, и надѣются ей понравиться только благодаря этому воспроизведенію. Даже когда воздвигаютъ храмы и дворцы, художники отражаютъ человѣка не только симметрией архитектурныхъ формъ, очевидно внутреннихъ симметрией тѣлъ живыхъ и одушевленныхъ, часть которыхъ составляетъ человѣкъ¹⁾, но еще, въ особенности, и тѣмъ простымъ, логическимъ, отвлеченнымъ характеромъ этихъ чистыхъ линій, въ которыхъ отражается то, что всего болѣе есть человѣческаго въ человѣкѣ, т. е. разумъ.

Такимъ образомъ, любоваться самимъ собою, но самимъ собою умноженнымъ, многоформеннымъ, идеализированнымъ и преображеннымъ, удивляться самому себѣ и любить себя—таково удовольствіе, даваемое искусствомъ, то въ художникѣ, то въ публикѣ. Произведеніе искусства не есть искусственный органъ, прибавленный къ человѣку; оно есть, извините за выраженіе, искусственная, воображаемая возлюбленная. Она не отвѣчаетъ потребности,

¹⁾ Заимствованіе нѣкоторыхъ излюбленныхъ архитектурныхъ размѣровъ отъ пропорцій человѣческаго тѣла прекрасно развито Вундтомъ въ его классическомъ сочиненіи „Душа человѣка и животныхъ“
Редъ

она отвѣчаетъ любви. Искусство связано, такимъ образомъ, съ инстинктомъ воспроизведенія себѣ подобныхъ, хотя вовсе не въ томъ смыслѣ, какъ многіе думаютъ; тогда какъ промышленность имѣетъ свои корни въ физиологическихъ отправленияхъ питанія, взятаго въ широкомъ смыслѣ—самосохраненія. Это вовсе не значитъ, что искусство вдохновляется только любовью, несмотря на ихъ глубокое сродство, чувствуемое все лучше и лучше,—но въ смыслѣ социальномъ оно играетъ ту-же роль, какъ и любовь.

Хотя питаніе, ростъ могутъ разсматриваться какъ внутреннее воспроизведеніе¹⁾, а воспроизведеніе—какъ внѣшнее разрастаніе индивидуума, но несмотря на общее происхожденіе этихъ двухъ дѣятельностей, не менѣе справедливо, что, въ развитомъ видѣ, они противоположны другъ другу. Одна—есть самый эгоизмъ въ дѣйствіи, и не слѣдуетъ удивляться, видя, что его социальное расширеніе, промышленность, навязываетъ цивилизаціи, которой она даетъ тонъ, характеръ въ высшей степени утилитарный. Другая—есть первый зародышъ симпатіи, расширеніемъ которой является искусство, а затѣмъ мораль. Во-вторыхъ, поскольку потребности питанія постоянны, правильны, періодичны и реформируются сами собою, произвольно, не имѣя нужды въ томъ, чтобы для вызванія ихъ сталъ передъ глазами предметъ, спо-

¹⁾ Слово „воспроизведеніе“ употреблено здѣсь въ смыслѣ „размноженія“: дѣйствительно, ростъ организма есть размноженіе, или воспроизведеніе его внутреннихъ (клеточныхъ) элементовъ, тогда какъ размноженіе вообще есть новое воспроизведеніе цѣлаго существа въ себѣ подобномъ, т. е. *отъшнее* разрастаніе индивидуума.
Ред.

способный удовлетворить имъ, постольку-же потребность воспроизведенія неправильна и зависитъ отъ встрѣчъ, которыя ее возбуждаютъ. Эти неопредѣленные, измѣнчивыя желанія, *порождаемыя откритіемъ своихъ особенныхъ объектовъ*, называются любовью. Теперь и объясняется, почему искусство жаждетъ обновленія или безпрестанныхъ видоизмѣненій. Въ насъ ничто такъ не устойчиво, какъ потребности въ собственномъ смыслѣ, и, наоборотъ, ничто такъ не измѣнчиво, какъ способность любить: женщина, встрѣтившаяся намъ, достаточна для того, чтобы пробудить жажду сердца, въ которой, какъ мы думали, оно уже совсѣмъ потеряло способность, отъ которой исцѣлилось. Ну, вотъ и особенность искусства состоитъ въ томъ, чтобы возбуждать въ насъ чувства, играющія въ жизни и *соціальной* логикѣ совершенно ту-же роль, какую любовь играетъ въ жизни *личности*. Чувствованіе искусства (художественное чувство) есть *коллективная любовь*, и она радуется, становясь таковой. Когда человѣкъ влюбленъ въ женщину, любимую другими, онъ страдаетъ отъ такого раздѣла; но каждый зритель, восхищающійся картиной, всякій слушатель, аплодирующій поэмѣ, счастливъ тѣмъ, что видитъ свое восхищеніе раздѣленнымъ. *Искусство есть соціальная радость, какъ любовь есть радость индивидуальная.*

Другая черта желанія художественнаго потребленія состоитъ въ томъ, что оно испытывается, чувствуется самимъ производителемъ. *Художникъ ищетъ удовлетворенія своему собственному вкусу, а не только вкусу своей публики.* Въ то-же время, какъ онъ есть идеальный отецъ своего созданія,

онъ есть и мистическій супругъ или влюбленный этого созданія, какъ зритель и слушатель, которые сливаются съ этимъ созданіемъ посредствомъ чего-то въ родѣ духовнаго брака, при посредствѣ зрѣнія и слуха, а не посредствомъ рукъ и прикосновеній. Никогда и ничего подобнаго нѣтъ въ промышленности, гдѣ портной шьетъ платье не для того, чтобы самому носить его, а башмачникъ дѣлаетъ ботинки не затѣмъ, чтобы надѣвать ихъ на свою ногу. А это замѣчаніе приводитъ насъ къ необходимости заняться теперь нѣсколько *желаніями производства*, какъ художественнаго, такъ и промышленнаго.

Прежде всего подведемъ итоги тому, что уже сказано. Желанія, лежащія въ основѣ производства, въ области промышленности, имѣютъ цѣлью (объектомъ) удовлетвореніе прежде существовавшихъ желаній потребленія, уже совершенно образовавшихся или физически, или общественно, — потребностей грубыхъ или утонченныхъ, *которыя чувствуются публикой, а не производителемъ.* Въ области-же искусства, желанія, обуславливающія производство, имѣютъ цѣлью удовлетвореніе такихъ желаній потребленія, уясненію и развитію которыхъ содѣйствуетъ само произведеніе, — удовлетвореніе не нужды, а влеченій любви (*amours*), имѣющихъ характеръ главнымъ образомъ психологическій и общественный, — *влеченій, которыя самъ артистъ чувствуетъ, какъ и публика.* Это различіе не мѣшаетъ глубокому сходству, имѣющему большое значеніе съ точки зрѣнія нашей логики. Производство — будетъ-ли оно художественнымъ или промышленнымъ — имѣетъ само по себѣ

спеціальное удовольствіе, правда, не всегда одинаковое по степени; стремленіе къ этому удовольствію имѣеть особенность — объединять людей, а не раздѣлять ихъ. Наоборотъ, потребление раздѣляетъ ихъ даже въ области искусства, хотя въ этой послѣдней безконечно меньше, чѣмъ въ промышленности. Можно сказать, что люди спорять изъ-за билетовъ въ концертъ или за хорошія мѣста въ театрѣ, за возможность, недоступную всѣмъ, видѣть изъ своихъ оконъ прекрасные монументы или зданія, какъ они спорять о хлѣбныхъ поляхъ, о стадахъ и домахъ. Но такъ какъ въ удовольствіе, которое чувствуетъ каждый изъ потребителей искусства, входитъ въ значительной части и подобное-же удовольствіе другого, и такъ какъ вообще этотъ родъ удовлетворенія удваивается отъ раздѣленія его другими, то *эгоизмъ жадности здѣсь особенно умѣряется симпатіей наслажденія*. Кромѣ того, *желаніе художественнаго потребленія* имѣеть ту особенность, что оно еще живѣе у самого производителя — художника, чѣмъ у простого знатока, а *удовольствіе производителя* еще интенсивнѣе, чѣмъ у зрителя, читателя или слушателя его произведенія. Искусство глубоко различается въ этомъ отъ промышленности. А отсюда слѣдуетъ, что художественное чувство стремится къ развитію въ той-же самой средѣ, гдѣ совершается и художественная дѣятельность, и въ той-же мѣрѣ; а между тѣмъ потребности промышленнаго потребленія могутъ превосходно развиваться въ странѣ лѣнтяевъ, въ классѣ неработающихъ, не будучи связаны тамъ съ соотвѣтствующей промышленной дѣятельностью. Въ области искусства различіе

между производствомъ и потребленіемъ все больше теряетъ свое значеніе, такъ какъ художественный прогрессъ стремится сдѣлать каждаго знатока артистомъ и каждаго артиста знатокомъ. Въ области промышленной, наоборотъ, это-же различіе съ каждымъ днемъ усиливается, потому что все больше и больше производитель и потребитель, такъ сказать, раздвоиваются, и мы не видимъ булочниковъ, которые бы работали для булочниковъ, или каменщиковъ, работающихъ для каменщиковъ.

Правда, каждая профессія, даже промышленная, поддерживаетъ своего работника извѣстнымъ удовольствіемъ, связаннымъ съ его спеціальнымъ трудомъ; но это удовольствіе, облегчающее профессиональную обязанность и благопріятствующее общественному миру, включаетъ въ себѣ всегда что-то эстетическое, и мы можемъ быть увѣрены, что въ каждомъ ремеслѣ, въ которомъ мы его встрѣчаемъ, заключается въ различныхъ дозахъ примѣсь искусства. Рабочему, въ особенности рабочему примитивному, до извѣстной степени нравилось дѣлать деревянные башмаки, обтачивать камни, совершенно такъ же, какъ и изваять жезлъ полководца или епископскій посохъ; и лишь въ рѣдкомъ случаѣ онъ не исполнялъ этого — отчасти *изъ любви къ искусству*, благодаря тому вкусу къ нему, какой у него былъ. У крестьянъ сердечная привязанность къ земледѣльческому труду очевидна; у солдатъ часто встрѣчается воинственный энтузіазмъ. Подобное-же зрѣлище представляли ремесленники среднихъ вѣковъ, и еще теперь есть мастерскія, гдѣ трудъ составляетъ радость, зависящую не отъ вознагражденія. Идеаломъ общества должно-бы быть

то, чтобы подобному примѣру слѣдовали всѣ. Развѣ это невозможно? Развѣ мечта о томъ, чтобы сдѣлать трудъ привлекательнымъ, представляется лишь дѣтской грѣзой? Я не думаю этого. Во всякомъ случаѣ, то общество, въ которомъ каждый начинаетъ чувствовать отвращеніе къ своей профессіи, находится на пути къ разрушенію; наоборотъ, страна становится сильной и великой, когда каждый гражданинъ отдается своему дѣлу съ всевозрастающимъ влеченіемъ. Знаменитая гармонія интересовъ, столь прославленная оптимистами, есть въ самомъ дѣлѣ истина, однако лишь въ томъ случаѣ, если дѣло идетъ о привычкахъ и вкусахъ, благодаря которымъ работникъ заинтересованъ, такъ сказать, безъ корысти, своимъ дѣломъ, съ точки зрѣнія художественности.

Къ несчастью, по мѣрѣ увеличенія въ Западной Европѣ промышленности, вооруженной своими могучими машинами, результатомъ которыхъ является то, что и самый трудъ работниковъ, ставшихъ служителями машинъ, дѣлается механическимъ, — самыя задачи промышленнаго труженика теряютъ тотъ привлекательный характеръ, какой у нихъ былъ въ прошломъ; профессиональныя обязанности возбуждаютъ теперь въ своихъ носителяхъ все болѣе и болѣе скорбное и досадливое чувство, а сторона эстетическая въ ремеслѣ пропадаетъ ¹⁾. А

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

Ред.

затѣмъ что-же мы видимъ? Такъ называемая гармонія интересовъ, — какъ ее понимаютъ, — падаетъ и обнажаетъ передъ нами ту глубокую и ужасную враждебность, которая грозитъ будущими безпощадными потрясеніями. — Но развѣ противъ этого положенія нѣтъ лѣкарства? Если гигантскія преобразованія западно-европейской промышленности заставили трудъ потерять свое привлекательное очарованіе, то сами-же они уменьшили еще болѣе его утомительную тягость, которая прежде была способна упражнять мускулы на счетъ нервовъ и, такъ сказать, *оскотинивать* человѣка. Но иное дѣло: — оскотинить человѣка, иное дѣло — сдѣлать трудъ его машинальнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, машинальная дѣятельность превосходно уживается съ высокой духовностью, тогда какъ человѣкъ грубый и черезчуръ сильный неспособенъ къ умственному напряженію. Если деревенскіе жители бѣгутъ въ городъ, то это есть результатъ прогресса машинъ: машинный трудъ легче и оставляетъ досугъ для умственной работы. И это, конечно, хорошо; однако, я знаю опасность этого движенія въ города. Не есть-ли, въ общей суммѣ, эта гипертрофія (излишнее возростаніе) городовъ и эта анемія (малокровіе) деревень, это развитіе городской жизни и паденіе земледѣльческой, не есть-ли все это — лишь развитіе нервной системы въ ущербъ или за счетъ мускульной системы? Конечно, ничто такъ не благоприятствуетъ, какъ это капитальное преобразованіе темперамента, художественному просвѣтленію расы. А такъ какъ въ то же время промышленный прогрессъ оставляетъ работнику больше свободнаго времени, то, очевидно, что сразу съ двухъ этихъ

сторонъ великая промышленность предвѣщаетъ великому искусству новую неожиданную эру. Даже самая сухость и непривлекательность труда содѣйствуютъ этой цѣли. Въ самомъ дѣлѣ, если прежде каждый дѣлалъ искусство изъ самого ремесла своего, такъ что у него не было никакой потребности искать досуга внѣ этого ремесла, то теперь ремесла, становясь все болѣе и болѣе неблагоприятными, — а значить и менѣе поглощающими, — заставляютъ работника искать другихъ источниковъ эстетическихъ удовольствій, вполне очищенныхъ, которымъ они и отдають свой досугъ. Стало-быть изъ первоначальнаго состоянія, когда искусство и промышленность были *слиты*, они теперь стремятся раздѣлиться и развиваться отдѣльно; но это приведетъ къ тому-же или даже къ лучшему, а умиротворяющая способность искусства (когда рабочихъ, приобрѣтая вкусъ къ нему, станеть предпочитать его алкоголизму) распространить на всѣхъ примиреніе съ сухимъ, но благодѣтельнымъ трудомъ, промежутки котораго это искусство наполнить чистыми цвѣтами.

Тогда, быть можетъ, изъ самыхъ излишествъ индустриализма возникнетъ лѣкарство отъ зла. Никогда вооруженіе рыцарей не было такъ сложно, какъ въ тотъ моментъ, когда оно стало дѣлаться бесполезнымъ, вслѣдствіе прогресса въ огнестрѣльномъ оружіи въ XVI столѣтіи. Быть можетъ, будетъ то-же самое съ усложненіемъ нашихъ потребностей роскоши, что было съ увеличеніемъ сложности орудій защиты. Сперва довольствовались однимъ шлемомъ, потомъ почувствовалась потребность защищать и грудь; дальше — потребность за-

крывать ноги, руки, кисти рукъ; отсюда произошли *нашейники*, *накольныеники*, *наручники* и т. д. до того, что, наконецъ, тяжесть всѣхъ этихъ полезностей стала затруднительной даже еще ранѣе того времени, когда усовершенствованіе ружей (аркебузовъ) и пушекъ сдѣлало ихъ бесполезными.

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

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

VIII.

Изучивъ такимъ образомъ характеристическія различія, существующія между искусствомъ и промышленностью, съ точки зрѣнія желаній потребленія и производства, свойственныхъ имъ, возвратимся къ отличительному характеру созданій искусства,

разсматриваемыхъ въ нихъ самихъ, и попытаемся вывести отсюда законъ искусства и основанія (*raison d'être*) его фазисовъ и формъ. Относительно этихъ фазисовъ довольно будетъ одного слова. Мы уже сказали, что потребности, какъ потребленія, такъ и производства, которымъ соотвѣтствуетъ данное творчество, принадлежать къ сорту искусственныхъ влеченій, любви, т. е. это — потребности не периодическія, а случайныя (*accidentel*), потребности, которыя не вырастаютъ изъ сердца въ готовомъ видѣ, совершенно опредѣляющемъ тотъ предметъ, котораго онѣ жаждутъ; это такія потребности, которыя порождаются или усовершенствуются самымъ этимъ предметомъ и которыя, рождаясь изъ непредвидѣнной встрѣчи, требуютъ для своей жизненности той-же вѣчной непредвидѣнности. Мы говорили также, что, какъ возлюбленная для влюбленнаго есть существо подобное ему, но болѣе красивое или дополняющее его, въ которомъ онъ научается лучше узнавать самого себя и дополнять себя въ этомъ своемъ отраженіи, такъ-же и *созданіе искусства* всегда есть зеркало, полное откровеній, преображающее самого художника, а *само искусство* есть идеальный образъ своего общества. Два эти признака, соединенные вмѣстѣ, объясняютъ намъ, почему всякое искусство истощается и падаетъ въ концѣ концовъ: вѣдь, второе условіе прямо ограничиваетъ область, на которой можетъ быть отыскано то богатство разнообразія, которое требуется первымъ условіемъ. Каждое искусство растетъ и каждое умираетъ, какъ и каждая любовь, и совершенно по той-же причинѣ. Любовь, даже самая постоянная, всегда тревожна, такъ какъ она въ своихъ существенныхъ свойствахъ

есть нарушеніе равновѣсія, и такъ какъ первоначальный толчекъ, порождающій ее — волнующее появленіе неожиданной красоты — обладаетъ потребностью воспроизводиться вновь цѣлымъ рядомъ мелкихъ открытій, за отсутствіемъ которыхъ скоро останавливается это блаженное волненіе. *Върнось ему есть ничто иное, какъ непрерывное непостоянство, но удерживающееся въ предѣлахъ одного и того-же лица.* Но таково-же и страстное поклоненіе какого-либо народа извѣстнымъ типамъ искусства, именуемымъ классическими, которые случайно, благодаря идеямъ гения, встрѣтились на пути этого народа и восхищаться которыми заставило его между прочимъ ихъ соотвѣтствіе съ его національнымъ духомъ. Чтобы это поклоненіе могло прочно укорениться, артисту и писателю являлось не менѣе необходимымъ бесконечно варьировать и усложнять эти освященные темы. Публика, въ театрѣ или на выставкѣ картинъ, любитъ свой національный театръ и свою національную живопись лишь настолько, настолько она находитъ въ нихъ ежедневно новый пунктъ оригинальности (*étrangeté* — странности); и драматургъ, и живописецъ сами испытываютъ страсть къ своему произведенію въ теченіе его созиданія только потому, что каждую минуту имъ приходятъ новыя идеи, гармоническія и оригинальныя виньетки основного текста. Но сокровищница модуляцій (видоизмѣненій), скрытыхъ въ художественной темѣ, какъ и въ женской красотѣ, не всегда неистощима; и отсюда роковымъ образомъ происходитъ разрушеніе влеченія (вкуса), вырожденіе любви, несмотря на бесполезныя утонченности, къ которымъ прибѣгаютъ и въ томъ и въ другомъ

случаѣ, для оживленія былого чувства; съ другой стороны, любовь, которая перемѣняла бы безпрестанно самое направленіе свое, т. е. питалась бы постоянно лишь новыми *предметами*, вмѣсто того, чтобы отыскивать вновь и вновь что либо новое въ одномъ и томъ-же предметѣ, истощилась бы еще гораздо скорѣе и развернула бы менѣе широко самую способность любви, чѣмъ любовь вѣрная. Подобнымъ-же образомъ эстетическій вкусъ, чтобы достигнуть своей полноты, не долженъ быть черезчуръ измѣнчивъ; ему необходимо останавливать свой бѣгъ, чтобы воздѣлать и обрѣсти свою область.

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

чѣмъ былъ тридцать лѣтъ тому назадъ? И во всякомъ случаѣ, тѣ видоизмѣненія, которыя были внесены въ него, не были-ли они лишь самыми слабыми стимулами этого столь ускореннаго contagiа подражательности? — И наоборотъ, посмотрите на всѣ вѣтви искусства нашей эпохи, даже на тѣ, которыя начали распускаться лишь весьма недавно, какъ, напр., историческій романъ, мелодрама, пейзажная живопись, музыка во вкусѣ Россини, или Гуно, или Вагнера, — ужъ не говоря о старыхъ жанрахъ, трагедіи, религіозной живописи, лирической поэзіи, эпопеѣ, музыкѣ XVIII в., — сколько признаковъ увяданія представляютъ они всѣ! Хотя больше и больше подражаютъ маститымъ мастерамъ, перестраивая вновь ихъ важнѣйшія изобрѣтенія, но вяло, безъ вѣры и огня, потому что художественная идея тѣмъ несовершеннѣе, чѣмъ она подражательнѣе — совершенно противоположно промышленнымъ идеямъ; и если, благодаря поднятію новыхъ слоевъ публики, идущихъ занять мѣста на все болѣе расширяющихся скамьяхъ искусства, эти безвкусные перепѣвы могутъ приниматься за оригинальныя и получать совершенно ремесленный успѣхъ, — за то ихъ художественный успѣхъ замѣчается все меньше и меньше. Однако, нельзя сказать и того, чтобы наши поэты и художники потеряли изобрѣтательность. Они изобильно испещряютъ воображаемыми видоизмѣненіями (варьяціями) формы, созданныя геніями. Но, кажется, подогрѣваніе искусства, приобрѣтаемое этой крохотной изобрѣтательностью, недостаточно для борьбы съ возрастающимъ равнодушіемъ выдающейся публики. Говорятъ, что возростаніе артистическаго народонаселенія (производи-

тельнаго), какъ всего населенія вообще, наталкивается на затрудненіе, указанное Мальтусомъ: оно стремится идти быстрее, чѣмъ возрастаетъ плодovitость поля воображенія, т. е. той специальной почвы, на которой работаетъ это населеніе (артистическое). А чтобы предупредить пагубное слѣдствіе этого несогласія, т. е. воображаемую голодовку (въ смыслѣ пищи воображенія) художниковъ и писателей, можно спросить, какое *моральное противодѣйствіе* должно быть когда-нибудь оказано на это явленіе 1).

Приговоръ къ старости и смерти, таковъ роковой законъ, тяготѣющій надъ всѣми формами искусства, такова печальная привиллегія, отличающая ихъ отъ ремеслъ и другихъ общественныхъ произведеній; подобная-же привиллегія отличаетъ живыя существа и отдѣляетъ ихъ отъ существъ химическихъ или астрономическихъ, отъ атомовъ или звѣздныхъ системъ. Не играетъ-ли искусство той-же роли въ мірѣ общественномъ, какую жизнь играетъ въ космосѣ? Ремесла, различныя учрежденія, вѣрованія, конечно, старѣются и умираютъ тоже, но вслѣдствіе столкновеній, хотя и неизбежныхъ въ то или другое время, напр., вслѣдствіе конкуренціи новаго ремесла, новой системы

1) Т. е. на чрезвычайное изобиліе художниковъ и писателей, несоотвѣтствующее плодovitости поля воображенія. Это очень остроумно, но едва-ли справедливо; едва-ли „поле воображенія“ можно считать ограниченнымъ, какъ ограничена почва земного шара. Повидимому, наоборотъ, чѣмъ больше художниковъ, тѣмъ больше отдѣльныхъ воображеній и тѣмъ больше „поле воображенія“. Впрочемъ авторъ говоритъ не о постоянномъ явленіи, какъ говоритъ Мальтусъ, а только о временномъ *отставаніи* развитія „поля воображенія“ отъ его населенія художниками — производителями.

Ред.

учрежденій, новыхъ догматовъ, которые начинаютъ считаться лучшими; эти социальныя феномены не носятъ въ самихъ себѣ (какъ искусство) причинъ своего разрушенія или, говоря короче, растворенія.

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

Быть можетъ, мнѣ возразятъ, что произведенія, называемыя классическими, обладаютъ во всѣхъ странахъ тѣмъ преимуществомъ, что они проливаютъ всегда новый свѣтъ послѣ временнаго затменія, которое принуждаютъ ихъ испытывать болѣе блестящія, но скоропреходящія свѣтила. Я не отрицаю этого; и этотъ фактъ способенъ даже за-

ставить воображать, что нѣкоторыя произведенія, благодаря ихъ особенному согласію съ мало-измѣнчивой основой какой-либо расы, націи или цивилизаціи, можно сравнить съ нѣкоторыми промышленными процессами, напр., съ приготовленіемъ хлѣба или постройкой стѣнъ, которые будучи совершенно зависими отъ первичныхъ потребностей, крайне простыхъ и постоянныхъ, имѣютъ назначеніе употребляться вѣчно; или-же ихъ сравниваютъ съ нѣкоторыми математическими формулами, а именно Ньютоновымъ закономъ тяготѣнія, которыя, выражая возможно-совершенное приспособленіе человѣческаго ума, человѣческаго языка къ внѣшней реальности, имѣютъ подобнымъ-же образомъ назначеніе распространяться путемъ прогресса образованія такъ-же долго, какъ долго будетъ существовать человѣческій умъ съ его отличительными свойствами. Но это замѣчаніе ничего не отнимаетъ отъ указаннаго выше контраста между промышленностью и искусствомъ. Въ самомъ дѣлѣ, вслѣдствіе кратковременнаго, но безпрестанно возобновляющагося увлеченія текущими произведеніями искусства, восторгъ публики къ своему классическому искусству оказывается всегда юнымъ и свѣжимъ. Предположите, что со времени появленія *Федры*, *Мизантропа*, *Телемака*, *Волшебной флейты* и т. п., художественныя произведенія въ области трагедій, комедій, романовъ, вдругъ бы прекратились: неужели вкусъ къ этимъ древнимъ произведеніямъ былъ бы теперь столь-же общимъ, какимъ онъ нынѣ является намъ, или, по крайней мѣрѣ, кажется? Конечно, нѣтъ. Хотя преемникамъ великихъ художниковъ было иногда не далеко до

того, чтобы временно ослабить ихъ блескъ, тѣмъ не менѣе на самомъ дѣлѣ они лишь поддерживали священный огонь неувядаемой славы великихъ творцовъ. Они сообщали имъ, въ силу контраста, новый видъ, или освѣщали ихъ новымъ свѣтомъ. Романтическая школа трудилась въ интересахъ классической, точно также и *натуралистическая* школа. Послѣдніе спасаютъ первыхъ отъ потери всеобщаго вкуса. Но развѣ мы видимъ что-либо такое въ области промышленныхъ изобрѣтеній? Нѣтъ. Если бы не были изобрѣтены кулича, развѣ, хлѣбъ пересталъ бы имѣть тотъ же успѣхъ? Даже больше: изобрѣтеніе ткацкой машины Дженни, локомотива, керосиновой и электрической лампъ не только не благопріятствовало распространенію древнихъ способовъ тканья, передвиженія, освѣщенія и т. д., но обрекло на забвеніе это почтенное наслѣдіе прошлаго.

На это мнѣ въ видѣ возраженія могутъ указать на безсмертное существованіе, и почти безъ измѣненій (то есть безъ указаннаго выше вліянія мелкихъ варьяцій)—извѣстныхъ формъ очень древняго искусства. Ранѣе я указалъ на этотъ характеръ египетскаго и халдейскаго искусства. Но теперь мнѣ уже пора добавить, что всѣ эти примитивныя искусства, включая сюда и искусство Греціи до болѣе близкой къ намъ эпохи, а также и наше средневѣковое искусство,—были не болѣе какъ очень стойкими *соединеніями*,—но, однако, только соединеніями, къ которымъ искусство въ собственномъ смыслѣ было только притянута и откуда оно долго не могло освободиться. вмѣсто того, чтобы создать себѣ собственную цѣль въ себѣ самомъ,

слѣдуя своей собственной сущности, — оно преслѣдовало цѣли, наложенныя на него религіей или политикой (прославляло боговъ или королей, увѣковѣчивало форму мертвеца въ виду будущей жизни и т. д.), и почти все его значеніе состояло въ его высокой мистической или династической пользѣ, и очень малая часть значенія его — въ его независимой очаровательности, чувствуемой подъ этой скорлупой. Прелестъ Сибиллы или даже чудной Венеры имѣла мало значенія для древнихъ богомольцевъ. Искусство, служившее этимъ способомъ и смѣшанное съ вѣрованіями или учрежденіями націи, держалось долго потому, что *участвовало въ сравнительной неподвижности этихъ религій и политическихъ формъ*. Но оно стремилось освободиться, хотя, ставъ свободнымъ, оно снова стремится опереться на что-либо болѣе сильное, чѣмъ оно само. Эти религіозныя и политическія искусства можно бы сравнить съ промышленными искусствами нашихъ дней, — они въ этомъ отношеніи представляютъ для эстетики важную задачу изученія. Дѣло тутъ идетъ о томъ, чтобы отвлечь, отдѣлить изъ этихъ соединеній различные элементы чистаго искусства и указать — что они такое. Мы и сдѣлаемъ эту попытку и займемся этимъ теперь.

Перейдемъ именно къ *формамъ* искусства, искусства чистаго, и къ ихъ объясненію. Прежде всего мы должны сказать, что какова бы ни была форма произведенія, но само произведеніе искусства должно быть *интересно*. Предметъ промышленности можетъ представляться случайно, произвольно — интереснымъ; но цѣли производства никогда не составляло собственно возбужденіе ин-

тереса. Точно также лишь случайно *взглядъ* на предметъ промышленности можетъ быть достаточенъ для отвѣта на тѣ вопросы, которые онъ возбудилъ въ умѣ. Вообще же, чтобы понять, напр., машину вполне, нужно ее разобрать. Кромѣ того, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда произведеніе промышленности даетъ отвѣтъ на возбуждаемую имъ самимъ любознательность, оно не представляетъ никакого иного интереса, кромѣ разрѣшенія извѣстной задачи; наоборотъ, источникъ интереса, свойственнаго произведенію искусства, гораздо болѣе сложенъ. Прежде всего оно, конечно, возбуждаетъ интересъ, какъ разрѣшенная задача, какъ побѣжденная трудность, но въ то же время и какъ выраженіе вѣрное и успешное *насъ самихъ*. Съ этой точки зрѣнія можно сказать, что оно есть „игра“ и что *игры* интересны именно такимъ же способомъ. Дѣйствительно, игры были, вмѣстѣ съ сказками и другими продуктами воображенія, первыми чистыми искусствами. Шахматы — одна изъ самыхъ древнѣйшихъ игръ¹⁾, — кромѣ той неожиданности, которую она даетъ намъ, представляетъ еще образъ военной жизни, рядъ осадъ, стычекъ инфантеріи и кавалеріи. Точно также всѣ дѣтскія игры суть окаменѣлыя остатки человѣческой борьбы. Извѣстно, что четыре масти нашихъ картъ получили начало отъ того, что представляли четыре арміи, такъ что ихъ игры были представляемыми сраженіями. Этотъ „представляющій“ характеръ

¹⁾ Древность игры поразительна. Со времени Египетской монархіи извѣстны не только шахматы, но и шашки, кегли, куклы, дергуны (въ родѣ нашихъ плясуновъ изъ картона), мячи!.. Прибавимъ къ этому же ряду (такъ какъ связь искусства и игръ здѣсь очевидна) — музыку и танцы.

игръ изглаживается, правда, по мѣрѣ развитія искусства; но въ очень отдаленную эпоху, когда онѣ были искусствомъ вполне, это было гораздо яснѣе выражено въ нихъ. Таковы же, но только въ бдльшихъ размѣрахъ, были игры гладіаторовъ. И въ самомъ дѣлѣ, искусство есть игра, но игра серьезная и глубокая, какъ любовь¹⁾. Историческое развитіе прекрасныхъ искусствъ можетъ быть написано четырьмя разнымъ источникамъ: церемоніямъ, такъ прекрасно изученнымъ Гербертомъ Спенсеромъ²⁾, обрядамъ, или культу (особенно погребальнымъ), украшеніямъ (мужскія и женскія) и играмъ. Нѣтъ искусства, въ которомъ нельзя бы было легко замѣтить слѣдовъ того или другого происхожденія. Но наиболѣе извѣстно, по моему, или наиболѣе ясно—происхожденіе отъ игръ. И всѣ народы—артисты были веселы и склонны къ наслажденію еще въ гораздо большей степени, чѣмъ къ формализму, мистицизму и фатовству. Искусство прежде всего родилось изъ досуга и удовольствія. Оно удовлетворяетъ потребности новаго и неожиданнаго очарованія, которое отдѣльная душа или общество создали себѣ сами для того, чтобы отдаваться радости—любить; или, говоря точнѣе, оно есть погоня за призракомъ любви, за ея тѣнью, которая падаетъ передъ нами въ преобразованномъ видѣ. Понятно, что пустота и обманчивая тщетность этой любви побуждаютъ эмансипировавшееся

²⁾ Стало быть, Гюйо въ своей прекрасной книгѣ объ искусствѣ, былъ также правъ, протестуя противъ гораздо болѣе фривольнаго понятія, которое образуется объ искусствѣ, когда ему приписываютъ происхожденіе отъ игры.

¹⁾ См. въ русскомъ переводѣ: „Обрядовое Правительство“.
Ред.

искусство искать новаго или измѣнять направленіе пути своихъ первыхъ мастеровъ и произвольно становиться то мистическимъ, то патріотическимъ, или дѣлаться научнымъ и коммерческимъ, съ цѣлью поддержать свою явную хрупкость крѣпкой podporкой. Но эта виноградная лоза, быть можетъ, болѣе живуча, чѣмъ ея подпорка, этотъ плющъ болѣе долготѣнъ, чѣмъ башня, которую онъ обвиняетъ.

Всякое произведеніе искусства, скажемъ мы, должно быть интересно. Напрасно возражаютъ противъ этого, спрашивая, на примѣръ, какой сортъ интереса представляетъ красивый монументъ, прекрасная оперная увертюра, статуя, пейзажъ. Но развѣ слушаніе этой увертюры, взглядъ на эту статую, монументъ, картину не интересуется, не вызываетъ страстнаго любопытства въ живописцѣ, композиторѣ, поэтѣ, архитекторѣ, почти въ такой же степени, и, какъ мы увидимъ, въ сущности тѣмъ же способомъ, какъ и представленіе пьесы въ театрѣ? Происходитъ это потому, что вышперечисленные художники сознаютъ трудности, превзойденныя ихъ собратомъ въ созданіи, изучаемомъ ими. Они ставятъ себя на точку зрѣнія той задачи, которую онъ поставилъ себѣ, они присутствуютъ духовно при работѣ его воображенія сперва полной страданія, затѣмъ побѣдоносной. Тогда они удивляются (восхищаются). Ихъ восхищеніе въ концѣ есть лишь то внутреннее одобреніе прекрасному разрѣшенію задачи, въ которой артистъ, соперникъ ихъ, явился сразу—и авторомъ, и героемъ. Я вхожу въ соборъ и говорю холодно, такъ сказать, стадно, потому что я не принадлежу къ этой профессіи: „да, соборъ хорошъ“. Если бы я жилъ въ

XVIII вѣкѣ, я бы нашелъ его очень некрасивымъ, потому что тогда говорить такъ и такъ чувствовать—было въ модѣ, А кто-же ввелъ въ моду это ложное сужденіе? Тѣ архитекторы, которые, изучивъ и понявъ глубоко греческіе и римскіе монументы и заинтересовавшись, благодаря этому, тѣми спеціальными проблемами, которыми задавались эти послѣдніе, проходили передъ сооружеиіями среднихъ вѣковъ, не удостоивая ихъ изслѣдовать и считая ихъ недостойными вниманія; совершенно также предшественники Шампольона, привыкшіе къ нашему алфавиту, судили о іероглифахъ мимоходомъ, считая ихъ не имѣющими смысла и значенія. Но, съ того времени, какъ новое поколѣніе изслѣдователей нашло ключъ къ этимъ чуднымъ построениамъ, съ тѣхъ поръ какъ анатомія ихъ органовъ—сводовъ, арокъ, розетокъ и т. д. стала лучше извѣстна, въ нихъ также увидѣли новые отвѣты, отвѣты генія на новые вопросы, поставленные потребностями того времени, и имъ въ свою очередь начали удивляться; и это восхищеніе, имѣющее характеръ заразительный, контагіозный, потому что оно было искренно, глубоко и мотивировано, стало истиннымъ источникомъ того несамопроизвольнаго, неразмышляющаго удовольствія, которое находитъ теперь каждый, разсматривая великія произведенія XII вѣка, даже еще не понимая ихъ. Въ концѣ концовъ, съ этого-то именно источника намъ и нужно исходить; и, вмѣсто того, чтобы искать для эстетическаго удовольствія Богъ вѣсть какого запутаннаго объясненія, гораздо удобнѣе объяснить его *прежде всего интересомъ, любопытствомъ умственной критики*, которая сквозь художественное

произведеніе усматриваетъ всегда его выработку, сквозь монументъ—его концепцію, сквозь оду—вдохновеніе, —критики, которая одушевляется *зрѣлищемъ побѣды художника надъ самимъ собою*, надъ своими желаніями, которыя преодолеваются другими желаніями, надъ своими предрасудками, которые разсѣваются вносимымъ имъ свѣтомъ, —критики, которая при каждой такой побѣдѣ внутренне восклицаетъ: „браво“, какъ тѣ дамы, которыя на турнирахъ аплодировали каждому удачному удару рапиры. Значитъ, съ точки зрѣнія философской, эстетической, восхищеніе или одобреніе обыкновенной публикой произведенія искусства не идутъ въ счетъ. Ея аплодисменты или свистки суть лишь бессознательное эхо аплодисментовъ и свистковъ, исходящихъ отъ знатоковъ, и имѣющихъ совсѣмъ ужъ другое значеніе: эти одобренія или неодобренія явились послѣ размышленія, послѣ трудолюбиваго, любознательнаго, интереснаго раскрытія (*déchiffrement*) самыхъ процессовъ художника, его открытій, его изобрѣтательности, они вышли изъ какого-нибудь маленькаго уголка міра, гдѣ невѣдомый, свободный и внимательный изслѣдователь разсматривалъ ихъ.

Стало быть, единство художественнаго произведенія состоитъ просто въ сочетаніи вопроса и отвѣта, задачи и ея рѣшенія, борьбы и побѣды. Каждая фраза, музыкальная или словесная, есть *волна*, имѣющая свое пониженіе и повышеніе. Она составляетъ цѣлое, потому что начинается съ возбужденія любопытства, а затѣмъ удовлетворяетъ его, разрушаетъ внутреннее равновѣсіе, а потомъ возстановляетъ его. Такимъ образомъ, въ какомъ бы

то ни было искусствѣ, цѣлое состоитъ изъ *фразъ* и *волнъ*; сама ихъ совокупность есть сложная волна, періодъ. Но находимъ ли мы въ живописи эти *частичныя цѣлости*, эти элементарныя единицы, составляющія *совокупное цѣлое художественнаго* произведенія? Конечно; каждый отдѣльный предметъ, дерево, животное, скала, рѣка, человѣческая фигура или даже каждая группа подобныхъ предметовъ, неразличимыхъ отдѣльно, играютъ въ картинѣ роль, которую можно сравнить съ ролью мотива мелодіи или строфы въ стихотворной пьесѣ. Каждый изъ этихъ предметовъ или каждая изъ этихъ группъ предметовъ, въ самомъ дѣлѣ рисуется такъ, чтобы привлечь *известную степень* вниманія и удовлетворять его *въ той степени*, въ какой оно возбуждено. Вотъ почему самый простой силуэтъ — въ профиль или въ четверть — какого либо эпизодическаго, вводнаго лица, есть, по моему, *частичное цѣлое*, частная фраза, полная въ самой себѣ, хотя и второстепенная. По мѣрѣ прогресса въ живописи, она лучше различаетъ отдѣльные планы, т. е. распространяетъ и точно обозначаетъ лѣстницу степеней вниманія, которая она располагаетъ и распредѣляетъ между частями произведенія, совершенно подобно тому, какъ прогрессъ языка устанавливаетъ различіе все болѣе и болѣе ясное и обширное между главными и придаточными предложеніями. Архитектура имѣетъ также свои фразы: она ставитъ и должна ставить зрителю слѣдующіе вопросы: „что это? Храмъ, дворецъ, казармы? Чѣмъ это хорошо?“ Необходимо, чтобы отвѣтъ былъ, такъ сказать, начертанъ на самомъ фасадѣ, въ наружной сторонѣ

зданія, чтобы онъ всегда былъ раздѣленъ на различныя части, отверстія, капители, колонны, рѣзбу и т. д. И хотя симметрическая ясность фразъ здѣсь болѣе выражена, чѣмъ въ живописи, за то ихъ разнообразіе тутъ безконечно меньше. По своей несимметричности или симметріи скрытой, а также по своему поучительному и разнообразному изобилію, живопись можетъ быть сравнена съ художественной прозой; архитектура же соотвѣтствуетъ стихотворенію. Что касается скульптуры, то въ ней каждая статуя есть единая фраза, отдѣльная мысль. Быть можетъ, поэтому — сравнительная бесплодность этого искусства, какъ и искусства афоризмовъ, а также и сопротивленіе ихъ всякимъ усиліямъ внести въ этотъ родъ искусства что-либо новое.

Скажутъ, что я злоупотребляю метафорами, отождествляя, напр., головку Корреджіо съ мотивомъ Моцарта. Естественные предметы, воспроизводимые живописью, — повторимъ снова, — суть видоизмѣненія естественныхъ типовъ, *темы*, которыя художникъ не изобрѣлъ, правда, но усвоилъ себѣ, измѣняя ихъ, такъ какъ единственное оправданіе ихъ существованія состоитъ въ способности измѣняться. Важнѣйшая-же заслуга музыканта состоитъ въ созданіи темъ своихъ собственныхъ, которое не ограничивается разнообразіемъ внѣшнихъ образцовъ. Изъ глубины собственной души онъ извлекаетъ эти идеальныя созданія, эти новые музыкальные виды, которые поражаютъ неожиданностію и восхищаютъ его слушателей, подобно тому какъ появленіе новой флоры очаровываетъ путешественника. Но и объ этихъ темахъ слѣдуетъ сказать

то же, то есть, что онѣ имѣютъ существенной цѣлью свои особыя видоизмѣненія (модуляціи). Вотъ почему артистъ, создавшій ихъ, постоянно думаетъ о нихъ слѣдующее: „умножайтесь“, и онъ разнообразитъ ихъ самъ, воспроизводя ихъ много разъ въ теченіе своего произведенія. Развѣ не правда, что всякая красивая мелодія порождаетъ жажду быть повторяемой и обновляемой безъ конца, какъ всякая живая форма? Но отчего же было бы это, если бы не оттого, что прекрасная мелодія, какъ и органическій типъ, есть нѣкоторая гармонія, специальное возбужденіе и пониженіе желанія, специальное любопытство, возбужденное и удовлетворенное.

Х.

Итакъ, всякое произведеніе искусства интересно, но интересъ его двойной. Ода, элегія, какая-нибудь стихотворная пьеса, интересны первоначально тѣмъ, напримѣръ, что хочется узнать, какимъ образомъ автору удалось согласовать съ требованіями своего сюжета, своей мысли, требованія размѣра, который онъ избралъ. Но къ этому второстепенному интересу прибавляется другой, если дѣло идетъ о повѣствовательной или драматической поэзіи; я хочу сказать, что возникаетъ интересъ, производимый столкновеніемъ страстей или вѣрованій, вложенныхъ въ дѣйствующихъ лицъ, т. е. интересъ, производимый задачей. Является желаніе узнать, какимъ образомъ и эта трудность будетъ разрѣшена. Поискавъ хорошенько, мы найдемъ это различіе даже въ архитектурѣ, даже въ музыкѣ, когда эти искусства получили все то раз-

витіе, къ какому они стремились съ своей колыбели. Выразимъ это въ болѣе понятныхъ терминахъ: произведеніе какого-либо искусства, говоримъ мы, интересуется насъ, во первыхъ, въ томъ отношеніи, что, слѣдя на самомъ дѣлѣ (если дѣло идетъ о поэзіи или музыкѣ) или въ воображеніи (если дѣло идетъ объ искусствахъ изобразительныхъ) за послѣдовательной работой художника на пути его творчества, мы составляемъ себѣ идею о тѣхъ трудностяхъ, которыя онъ-же самъ вызвалъ и которыя, наконецъ, побѣдилъ; а, во вторыхъ, оно интересуется насъ тѣмъ, что лица, представленныя въ разсказѣ, драмѣ или рисункѣ, или (что почти одно и то же) общія состоянія души, выражаемая посредствомъ живописи пейзажа или оркестровки, возбуждаютъ въ насъ переходящія или кажущіяся противорѣчія, разрѣшаемая въ концѣ концовъ полнымъ аккордомъ ¹⁾. Драматическое или романическое лицо есть ничто иное, какъ общее, но индивидуализированное состояніе души, воплощенная идея или страсть. Слѣдовательно, состояніе души есть въ нѣкоторомъ родѣ личность въ безличной формѣ. Таковъ смыслъ приблизительнаго тождества, которое я установилъ мимоходомъ. И, съ этой точки зрѣнія, уже видно, что ни архитектура, ни музыка, ни пейзажная живопись, ни лирическая поэзія, сами по себѣ не лишены интереса второго рода, о которомъ мы говорили, и не сводятся только на интересъ первой

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

части. Но необходимо добавить, что, по многим причинамъ, выражаемое состояніе души требуетъ воплощенія въ индивидуальную оболочку. Выраженіе его въ этой формѣ оказывается яснѣе и сильнѣе, а его борьба съ другими состояніями перестаетъ быть просто психологической и становится соціальной. Вотъ почему естественное развитіе искусствъ ведетъ почти роковымъ образомъ архитектуру къ раздвоенію въ стѣнной живописи или скульптурѣ; музыка присоединяется къ драмѣ или комедіи, образуя оперу или оперетку; поэзія не довольствуется лирикой, а развивается въ драмѣ, эпопеѣ или романѣ. Благодаря своимъ фрескамъ, мозаикамъ, расписнымъ стекламъ, изваяннымъ капителямъ, монументы всегда рассказываютъ намъ что-нибудь, въ полномъ смыслѣ слова; и когда ихъ живопись, ихъ скульптуры рассказываютъ именно о побѣдоносной борьбѣ извѣстныхъ религіозныхъ вѣрованій, извѣстныхъ политическихъ плановъ, въ то же время ихъ огромныя линіи, то ниспадающія, то горизонтальныя, то раздробленныя, то цѣльныя, то молитвенныя, то горделивыя, даютъ о томъ же заранѣе смутное впечатлѣніе зрителю¹⁾. Точно также *либретто* оперы или слова романса оказываютъ услугу музыкѣ, переводя или дополняя ея собственную мысль.

Послѣ всего этого спросимъ себя, различаются ли по существу эти два рода интереса, которые мы противопоставили? Мы уже дали возможность

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

предвидѣть, что это не такъ. Но выразимъ это яснѣе и полнѣе. Хотя техническое исполненіе и идея, вдохновившая художественное произведеніе, всегда внутренне объединены, они остаются различными; первое состоитъ въ избавленіи артиста отъ созданнаго имъ самимъ для себя, своего собственнаго внутренняго страданія или въ радости счастливаго артиста отъ того, что онъ расходуетъ свою живую силу; вторая состоитъ въ столкновеніяхъ живыхъ существъ (или состояній души), которыя запутываются и распутываются, или въ ихъ соревнованіи, которое разрѣшается. Но и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, страданія и преодолеваемые трудности суть или идеи, которыя являются противорѣчащими себѣ, или желанія, которыя встрѣчаютъ препятствія, а счастье выполненной дѣятельности состоитъ въ идеяхъ или страстяхъ, которыя или нашли подтвержденіе, или взаимно помогли другъ другу, и которыя, въ силу этого, сдѣлались способными, благодаря счастливому сближенію, получить шансы на свое послѣдовательное развитіе въ воображеніи художника или на воплощеніе себя въ различныхъ герояхъ¹⁾. Но въ то время, какъ художникъ стремится скрыть отъ насъ колебанія, внутреннюю борьбу, предшествовавшія

¹⁾ Напримѣръ, замѣшательство, въ которомъ находился первый архитекторъ, который задалъ себѣ и разрѣшилъ задачу крестоваго свода, происходило отъ того, что онъ *желалъ* нѣкоторой вещи (широкій сводъ изъ камня, служащій плафономъ церкви) и что эта вещь казалась ему, до ея открытія, имѣющей такія послѣдствія, какихъ онъ *не желалъ* (распоръ вдоль стѣны и необходимость дѣлать стѣны крайне толстыми). *Желаніе и отрицаніе его*, стало быть, вели борьбу въ его умѣ, потому что онъ то *отрицалъ*, то *не отрицалъ* возможности столь обширнаго свода безъ крайней толщины стѣнъ. Но не есть ли это—нѣкоторая внутренняя драма въ которой художникъ былъ сразу *всѣми героями*.

той психологической побѣдѣ, плодомъ которой было его произведеніе, онъ наслаждается тѣмъ, что развертываетъ передъ нами борьбу и колебанія своихъ героевъ. Вообще его *исполненіе* интересуется насъ больше какъ счастливый и непредвидѣнный конкурсъ, чѣмъ какъ мучительное *столкновение* идей и чувствъ; и наоборотъ, его сюжетъ интересуется насъ больше какъ такое столкновение и меньше какъ удачный конкурсъ. Даже „Божественная комедія“, такъ сильно лишенная въ цѣломъ драматическаго интереса, покупаетъ этотъ недостатокъ патетичностью разсказовъ и драмъ, которыя она развертываетъ передъ нами въ деталяхъ, а также важностью своихъ доктринальных, теологическихъ или философскихъ разсужденій, которыя она влагаетъ въ уста Виргилія или Беатриче, какъ разрѣшеніе задачи, какъ ослабленіе затрудненій, возбуждающихъ душу поэта — странствователя. Кромѣ того, она плѣняетъ насъ во всѣхъ трехъ частяхъ галлереей разнообразныхъ фигуръ-грѣшныхъ, кающихся или святыхъ, составляющихъ ее. Это исключеніе почти единственное. Но нужно къ нему добавить вторую часть Фауста, представляющую не столько драму, сколько фантастическую и историческую кавалькаду или дефилей.

Причина различія, о которой идетъ дѣло, состоитъ въ томъ, что зрѣлище души, ставящей препятствія самой себѣ, намъ обыкновенно видѣть непріятно, какъ образчикъ, мало идущій къ чело-вѣческой природѣ, какъ образчикъ и не пригодный для истинно чело-вѣческой жизни, жизни общественной; между тѣмъ зрѣлище душъ, хотя и противорѣчащихъ другъ другу, но, по крайней мѣрѣ, временно стойкихъ каждая въ отдѣльности

въ какой-либо идеѣ, въ какой-либо единой страсти, какъ и должно быть съ каждой душой въ смыслѣ социальномъ, — это уже есть вѣрное представленіе чело-вѣческой жизни, социальной жизни *въ дѣйствіи*, такой, какою мы желаемъ видѣть ее въ волнуящемся зеркалѣ искусства¹⁾. Въ самомъ дѣлѣ, искусство отражаетъ намъ социальную логику *динамическую*, а не *статическую*; и, быть можетъ, ничто не возстановляетъ для насъ лучше глубину исторіи религіозной, политической, военной, промышленной, какой угодно, какъ произведеніе искусства, достигшаго своего полного развитія, т. е. драма.

Однако, остается объяснить основы существованія (*raison d'être*) такихъ произведеній искусства, которыя представляютъ собою *процессіи*, а не *борьбу*. По этому поводу я вспоминаю, что читалъ справедливое замѣчаніе, по которому приемы Виктора Гюго сводятся къ двумъ — *противоположенію* и *перечисленію*. Это въ высшей степени вѣрно, но мнѣ кажется, что именно въ этомъ великій поэтъ показалъ разумный характеръ своей поэзіи, потому что эти двѣ стороны его таланта выражаютъ два типа искусства, дополняющіе другъ друга. Замѣтимъ, что всѣ историческія столкновения идей и страстей или личностей, въ которыхъ онѣ воплощаются, представляютъ либо *борьбу*, либо *союзъ*. Но столкновения этого послѣдняго рода (союзы)

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

представляютъ просто—суммы открытій, плодотворныхъ инициативъ, а потому способны происходить между безконечнымъ числомъ элементовъ, а не между двумя только. Нѣтъ научной теоріи, которая не была бы цѣлью опытовъ и безчисленныхъ наблюденій, взаимно подтверждающихъ другъ друга; нѣтъ мифологіи или теологіи, которыя не представляли бы ряда родственныхъ божествъ, выражающихъ одно и то же міровоззрѣніе, или ряда догматовъ, внушенныхъ однимъ и тѣмъ же духомъ или однимъ и тѣмъ же намѣреніемъ. Нѣтъ законодательства, которое не было бы развѣтвленіемъ юридическихъ идей одинаковой точки зрѣнія, одного и того-же сока, послѣдовательно выгоняемаго однимъ и тѣмъ же политическимъ стволемъ.—Наоборотъ, столкновенія второго рода (борьбы) носятъ характеръ двойственности, а, стало быть, и противоположности: такъ на полѣ сраженія присутствуютъ всегда только двѣ арміи, при выборахъ борются только двѣ партіи, въ художественномъ соперничествѣ, въ идейной борьбѣ сталкиваются только двѣ школы и т. д. Такимъ образомъ, значить, въ исторіи, какъ и у Виктора Гюго, все состоитъ или въ перечисленіи, или въ противоположеніи. Это понятно съ нашей точки зрѣнія, потому что художественное перечисленіе есть развитіе побѣды, которая слѣдуетъ за противоположеніемъ и торжествуетъ надъ нимъ. Послѣ сраженія триумфъ, гордое и гармоническое раскрытіе силъ, освобожденныхъ подчиненіемъ побѣжденнаго. Значить, не слѣдуетъ удивляться, видя побѣдоносныя цивилизаціи и религіи, чувствующія обезпеченность своего могущества,—выражающими себя въ процес-

сиональныхъ произведеніяхъ, каковы: трилогія Данте или вторая часть Фауста, или фрески Пареонона.

Но вернемся назадъ. Эволюція чистаго искусства начинается эпопеей, рассказомъ и кончается драмой. Между двумя этими предѣлами, въ концѣ концовъ похожими другъ на друга, заключаются всѣ различныя формы его. Если вѣрить, однако, Герберту Спенсеру (см. „Основныя начала“), всѣ искусства, включая писанную литературу (сказать мимоходомъ, трудно раздѣлимую отъ литературы просто словесной, рапсодіи и ораторскаго искусства), произошли отъ архитектуры, представляя собою лишь ея расчлененія. Чтобы оцѣнить значеніе этого правдоподобнаго взгляда, замѣтимъ прежде всего, что въ томъ же отрывкѣ, и въ другихъ мѣстахъ, Спенсеръ настаиваетъ также, и съ основаніями, на существенно религіозномъ и правительственномъ характерѣ, какой имѣло искусство въ своемъ началѣ: „Такъ же, какъ въ Египтѣ и въ Ассиріи искусства—близнецы: живопись и скульптура, были сначала соединены другъ съ другомъ и съ своею матерью, архитектурой, и являлись вспомогательными религіи и правительству“. Это—вѣрно, но авторъ ниже вѣритъ, повидимому, что ничего подобнаго не замѣчается послѣ освобожденія искусствъ. Однако очевидно, что они никогда долго не пользовались своей свободой и стремились связаться съ какой-либо новой силой. Теперь литература и изящныя искусства отдаются научной и демократической модѣ, какъ вчера они, на томъ же основаніи, выражали философскіе и аристократическіе вкусы, а позавчера носили ливрею теологическую и королевскую. Въ этомъ смыслѣ, и во всѣ времена,

искусства принимали сразу сторону и власти, и догмата, такъ какъ они служили соподчиненію (координаціи) воли или вѣрованій и въ этой роли вступали, развѣтвляясь, въ кадръ категорій нашей статической соціальной логики. Говоря правду, искусству предназначено вновь сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ оно было сперва, т. е. предметомъ по существу своему религиознымъ болѣе, чѣмъ правительственнымъ. Быть можетъ, придетъ день, когда поэзія, эта сущность искусства, станетъ религиознымъ финаломъ человѣчества, т. е. преобразующимъ, сверхъ-научнымъ синтезомъ міра. Но слѣдуетъ ли изъ этого, что *въ прошедшемъ, какъ и въ настоящемъ, никогда не существовало болѣе или меньше развитыхъ зародышей чистаго и свободнаго искусства*, и что, отдавая себя въ услуженіе, какъ это было всегда, искусство не обладало своею собственной сущностью, позволяющею разсматривать его отдѣльно отъ церкви и государства? Вотъ это и нужно разсмотрѣть. Но, замѣчательно, что, съ самой отдаленной древности и даже у народовъ, наиболѣе согбенныхъ подъ традиціоннымъ ярмомъ своихъ жрецовъ и королей, мы видимъ процвѣтающими не только разнообразныя игры, служація только для возсозданія и воспроизведенія идеализированной или каррикатурной человѣческой жизни, но и поэзію народныхъ пѣвцовъ, эпическихъ или сатирическихъ, всегда повѣствовательныхъ, даже когда они являлись лирическими. Очевидно, что искусство обладало, при своемъ рожденіи, точнымъ сознаниемъ и прямымъ видѣніемъ *своей особой цѣли, которая состоитъ въ выраженіи челоуька, или челоуька челоуькомъ*. Изъ этого слабого источника

произошли всѣ наши искусства, а не изъ архитектуры. Въ началѣ каждой цивилизаціи и всѣхъ художественныхъ процвѣтаній, по крайней мѣрѣ тѣхъ, которыя мы можемъ видѣть довольно ясно, мы находимъ не монументъ, а книгу, писанную книгу, которая началась съ того, что ее просто говорили; книгу священную или почитаемую, которая сперва была сборникомъ пѣсенъ болѣе или менѣе свѣтскихъ, имѣвшихъ иногда связь съ личными обстоятельствами, какъ книга Давида или Ведъ, и вѣроятно, — Орфея. Не очевидно ли, что вся наша живопись, наша современная скульптура, прибавимъ сюда и нашу музыку, вытекли не изъ готическихъ или римскихъ соборовъ, а изъ Библии и Евангелія, относительно которыхъ наши первые картины и статуи были, такъ сказать, лишь иллюстраціями, отрывочнымъ и многократнымъ воспроизведеніемъ въ камнѣ, въ мраморѣ, въ деревѣ, на холстѣ; даже наши соборы, которые не поднялись бы отъ земли безъ этихъ двухъ книгъ, были лишь свободнымъ переводомъ этихъ книгъ, — по крайней мѣрѣ настолько, насколько эти зданія были предметами искусства, — совершенно такъ же, какъ наши первые опыты мелодіи и гармоніи, церковнаго пѣнія и ораторій. А когда, передъ эпохой Возрожденія, Библия и Евангеліе перестали быть единственными источниками искусства, то не потому ли это случилось, что появились другія книги — вдохновлявшія, хотя и въ меньшей степени: напр., сперва рыцарскіе романы, а затѣмъ вся классическая литература? На этомъ замѣчаніи настаиваетъ Burckardt („Цивилизація въ Италіи“), говоря, что „въ проявленіи Возрожденія умственное движеніе (литературное)

предшествовало художественному“. Въ другія эпохи было то же. „Въ Италіи культура, существеннымъ проявленіемъ которой является искусство, всегда предшествуетъ пластическому искусству и содѣйствуетъ его рожденію и развитію“. Этотъ законъ является всеобщимъ. Не ясно-ли, что все арабское искусство родилось изъ Корана? Что все искусство греческое, начиная съ древнихъ до-рическихъ храмовъ и до фрескъ Фидія, начиная съ Эсхила и до Эврипида, рождено отъ Гомера, чудеснаго компилятора рапсодій, задолго предшествовавшихъ ему? Не ясно ли, что все искусство Индіи есть распространеніе (эманация) ея гигантскихъ поэмъ и ведическихъ гимновъ? Не можемъ-ли мы прибавить, что все ассирійское искусство объясняется, весьма вѣроятно, священными книгами халдейскихъ жрецовъ, отъ которыхъ до насъ дошло нѣсколько отрывковъ? И, вѣроятно, также религіозныя вѣрованія Египтянъ, прежде чѣмъ они выразились въ ихъ статуяхъ, въ ихъ монументальныхъ силуэтахъ и пирамидахъ, были первоначально формулированы въ нѣсколькихъ поэмахъ, прародителяхъ всего ихъ искусства. Мнѣ кажется въ нижеслѣдующемъ выводѣ Спенсера больше изобрѣтательности, чѣмъ истины: „Какъ ни казалось-бы страннымъ, — говоритъ онъ, — однако, тѣмъ не менѣе справедливо, что всѣ формы письменнаго языка, начиная съ живописи и скульптуры, имѣли общее основаніе въ политико-религіозныхъ украшеніяхъ храмовъ и древнихъ дворцовъ“. Даже ограничившись живописными искусствами, мы найдемъ, что обобщеніе, сдѣланное великимъ англійскимъ философомъ относительно порядка эволюціи,

весьма спорно. Есть серьезныя основанія полагать, напримѣръ, что первыя произведенія флорентійской живописи произошли не отъ разсматриванія мозаикъ и фресокъ, вдѣланныхъ въ стѣны религіозныхъ или гражданскихъ зданій, какъ это слѣдовало бы по Спенсеру, но отъ разсматриванія тѣхъ миниатюръ, которыя украшали рукописи среднихъ вѣковъ¹⁾. „Даже при писаніи своихъ великихъ картинъ, говоритъ Lecoq de la Marche, — Джіотто, Перуджино, Рафаэль, имѣютъ видъ вспоминающихъ блестящія иллюстраціи, изъ которыхъ они черпали съ дѣтства свой вкусъ къ рисованію, перелистывая старыя манускрипты своихъ церквей и библиотекъ“. Первыя флорентійскія картины были увеличенными и выдѣленными миниатюрами, а сами миниатюры, прежде чѣмъ стали эстампами, независимыми отъ текста, были вначалѣ простыми украшеніями начальныхъ буквъ: такъ слѣдуютъ другъ за другомъ моменты этого превращенія.

Первымъ изъ искусствъ было слово, а не архитектура. Изъ слова, произносимаго или писаннаго, произошло все искусство. Чрезвычайно хорошо доказано, что всякое письмо началось съ рисунка, подражавшаго природѣ; можно доказать также хорошо, что всякій рисунокъ начался съ того, что былъ письмомъ; и это объясняетъ намъ даже характеръ, хотя утонченный, но въ то же время неправильный съ точки зрѣнія нашихъ теперешнихъ идей, — примитивныхъ мексиканскихъ и египетскихъ гравюръ. „Народы, выражавшіе свои идеи рисунками, говоритъ Гумбольдтъ, такъ-же мало придаютъ значе-

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

нія правильному рисунку, какъ европейскія ученые—правильному почерку въ своихъ рукописяхъ“. Если эти ученые заботятся о своихъ писаніяхъ, то лишь въ томъ отношеніи, чтобы сдѣлать ихъ болѣе выразительными, чѣмъ элегантными; и то же мы видимъ у художниковъ временъ фараоновъ или ацтековъ.

Прослѣдимъ это. Легко доказать, я думаю, что всякое слово началось тѣмъ, что было музыкой, подражавшей шумамъ природы больше, чѣмъ крикамъ боли или радости,—ономатоніей (звукоподражаніемъ) больше, чѣмъ восклицаніемъ; и, наоборотъ, всякая музыка не была-ли вначалѣ языкомъ въ этомъ смыслѣ? Нужно только замѣтить поучительную разницу между двумя эволюціями, имѣвшими точкой отправленія рисунокъ: писаннаго подражанія природѣ и звукоподражанія, какъ рисунка произносимаго или музыкальнаго: рисунокъ, развиваясь безпрестанно отдѣльно отъ письма, въ теченіе цивилизаціи дѣлается совокупностью пластическихъ искусствъ—скульптуры и живописи (отчего-бы и не архитектуры?)—и является способнымъ къ неисчерпаемымъ варьяціямъ, а звукоподражаніе, отдѣленное отъ языка, останавливается вначалѣ и кажется неспособнымъ къ развитію. Правда, музыка развивается, но музыка какъ искусство выразительное, а не подражательное. Откуда этотъ контрастъ? Прежде чѣмъ отвѣтить на это, замѣтимъ, что совершенно обратный контрастъ представляется намъ между двумя художественными развитіями, связанными съ предшествующими. Слово не есть только звукоподражаніе: и вотъ, оно,—въ томъ, что у него есть наи-

болѣе случайнаго и произвольнаго въ каждомъ нарѣчій,—даетъ мѣсто специальному искусству, самому благородному и плодovitому изъ искусствъ,—литературѣ. Но какому искусству дало мѣсто само писаніе, какъ таковое, т. е. писаніе посредствомъ алфавита, отдѣлившагося отъ рисунка? Каллиграфіи, которая въ цѣломъ обладаетъ столь незначительной эстетической цѣнностью. Я полагаю, что основаніе этого двойного контраста дается намъ въ томъ, что я сказалъ ранѣе о богатствѣ природы счастливыми сочетаніями линій, богатствѣ, противоположномъ ея бѣдности сочетаніями музыкальныхъ звуковъ. Звукоподражаніе, эта своего рода музыкальная живопись, не развивается, такъ какъ ей недостаетъ моделей въ природѣ; а поэтическое или литературное слово, такъ сказать, говоримая каллиграфія, развивается потому, что слуховое воображеніе человѣка, будучи лишено образовъ извнѣ (высшихъ чѣмъ мелодія, характеризуемая фразами или слогами) жадно схватываетъ ихъ въ этой характеристической мелодіи фразъ и слоговъ; наоборотъ, рисунокъ долженъ былъ развиваться въ мірѣ богатыми моделями для копій; а каллиграфія должна была не имѣть успѣха, вслѣдствіе убогой вычурности своихъ собственныхъ красотъ, въ сравненіи съ красотами рисованія и живыхъ, или физическихъ формъ, питавшихъ ее.

XI.

Скажемъ-же, что языкъ и сперва языкъ произносимый и очень распространенный, есть начало и

пластическая субстанція всякаго искусства. Два искусства, менѣе прямо происшедшія изъ этого источника, — это архитектура и музыка. Но, кажется, невозможно не признать, что первое размѣренное (ритмическое) слово должно было предшествовать первой пѣснѣ и первому правильному и симметрическому построению.

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

Повѣтствовательная поэзія, эпопея — таковъ зародышъ всякаго художественнаго развитія. Все остальное вытекло изъ нея путемъ разнообразнаго развѣтвленія. Первая музыка была ничѣмъ инымъ, какъ речитативомъ первой поэмы, говоря иначе, рассказомъ, сопровождаемымъ удареніями. Первый танецъ былъ для нея-же мимикой, т. е. преувеличенной жестикуляціей. Первые изваянія суть ничто иное, какъ стремленіе уяснить и закрѣпить черты боговъ или царей, отмѣченныхъ поэтомъ; первая живопись закрѣпляла и оживотворяла эти описанія; первая архитектура, первый монументъ, достойный этого имени, были, такъ сказать, окаменѣніемъ наиболѣе экстравагантныхъ грѣзъ или

самыхъ высокихъ концепцій и пріютъ боговъ, воспѣваемыхъ посредствомъ ихъ. Наконецъ первая драма была лишь эпизодомъ или отрывкомъ этихъ урѣзанныхъ и взятыхъ въ разговорной формѣ рассказовъ, и въ то же время развитіемъ хоральной музыки, какъ то показываетъ греческій театръ.

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

Поэтомъ и первые его рассказы даютъ лишь небольшое мѣсто личной психологіи; въ нихъ все борьба между людьми, затѣмъ согласіе между ними, сраженія и договоры о мирѣ или смерти. Если эпическія повѣствованія, понятія такимъ образомъ, весьма отличающіяся этимъ отъ нашихъ индивидуалистическихъ романовъ, должны были предшествовать драмѣ, то это объясняется прежде всего болѣе искусственнымъ и гораздо болѣе труднымъ характеромъ этой послѣдней формы искусства, а затѣмъ большей приспособленностью грубаго человѣка къ дѣйствию, чѣмъ къ слову. Непомѣрное участіе діалога, составляющаго драматическое выраженіе жизни человѣческой, было возможно только въ возрастѣ значительно развившейся культуры. Форма рассказа отличается отъ формы драмы тѣмъ, что первая даетъ всегда психологической части столкновенія идей или желаній такое значеніе, которое вторая значительно уменьшаетъ въ пользу ихъ социальной стороны. Эта послѣдняя рисуетъ внутреннюю сторону личностей только при посредствѣ ихъ разговоровъ между собою; или, если она выдвигаетъ эту сторону и дѣлаетъ болѣе выпуклыми эти волненія, то исклю-

чительно въ монологахъ или въ хорѣ по образцу грековъ, т. е. такими двумя способами, которые съ развитіемъ драматическаго искусства, постепенно уничтожаются.

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

И это потому, что чистый діалогъ, освобожденный отъ всѣхъ другихъ элементовъ, обладаетъ преимуществомъ выдвигать впередъ логическій фактъ, главнымъ образомъ, *соціально* логическій фактъ,

т. е. столкновеніе или совпаденіе двухъ вѣрованій или двухъ желаній, воплощенныхъ въ двухъ разныхъ личностяхъ, а также и результатъ этой борьбы или этого сотрудничества. Диалогъ есть самое ясное проявленіе социальной логики въ дѣйствіи. Такъ какъ искусство есть, какъ мы знаемъ, отвѣтъ на потребность человѣка отразить самого себя въ особой жизни, жизни человѣчной и социальной, то естественно, что самый высшій пунктъ искусства— есть драма. Въ самомъ дѣлѣ, что такое исторія? Исторія легко можетъ быть разложена на элементарныя дѣйствія наибольшей продолжительности, но которыя сводятся всѣ или къ перевороту, за которымъ слѣдуетъ новый порядокъ, или къ войнѣ, за которой слѣдуетъ новый трактатъ,—къ затрудненію, сопровождаемому новымъ приспособленіемъ,—къ движенію или процессу, за которымъ слѣдуетъ остановка,—къ спору, за которымъ идетъ выводъ,— однимъ словомъ, къ вопросу, за которымъ слѣдуетъ отвѣтъ. И вотъ поэтому-то театральная пьеса въ существенномъ состоитъ изъ завязки, или узла и распутыванія (развязки) ихъ. И если мы болѣе внимательно анализируемъ этотъ узелъ, то увидимъ, что онъ состоитъ или изъ *да*, противопологаемаго какому-нибудь *нѣтъ*, или изъ тезиса, противопологаемаго антитезису, или изъ многихъ подобныхъ паръ, комбинированныхъ различными способами. Первыя пьесы представляются всегда діалогами двухъ лицъ. Мы видимъ такимъ образомъ, что развязка въ театрѣ или эпопее, какъ и въ жизни, есть миръ послѣ битвы желаній и идей. Но только въ жизни противоположныя мнѣнія и страсти приходятъ обыкновенно къ со-

гласію только посредствомъ взаимныхъ уступокъ, и даже тѣ изъ нихъ, которыя торжествуютъ, оказываются затѣмъ болѣе умѣренными, подобно тому дикарю, который, подравшись на топорахъ съ другимъ островитяниномъ за обладаніе ушной сережкой, выходитъ побѣдителемъ, но съ отрѣзанными ушами. Наоборотъ, въ произведеніи фантазіи, торжествующая воля или убѣжденіе торжествуютъ вполне; иногда доходитъ даже до того, въ пьесахъ комическихъ или веселыхъ, что два противника кончаютъ тѣмъ, что сразу очаровываютъ другъ друга. Въ этомъ, произведенія искусства обнаруживаютъ скрытый идеаль человѣческихъ желаній и предвосхищаютъ исторію: идеаль совмѣстнаго исполненія нѣсколькихъ личныхъ плановъ, безъ ихъ урѣзки и, если можно, безъ жертвъ.

Но тутъ нужно различать трагедію отъ комедіи. Въ комедіи столкновение мнѣній или интересовъ оканчиваются обыкновенно взаимными объятіями противниковъ, которыхъ раздѣляло ничтожное препятствіе и которые кончаютъ тѣмъ, что признаютъ его ничтожность. Въ драгедіи подобное согласованіе мыслей и желаній почти никогда невозможно, благодаря гораздо большей напряженности желаній и вѣры, которыя одушевляютъ дѣйствующихъ лицъ и проникаютъ, такъ сказать, до мозга ихъ костей. Поставленная задача можетъ, слѣдовательно, чаще всего разрѣшиться, какъ весьма удачно замѣтилъ еще Гегель, только подавленіемъ одного изъ двухъ вѣрованій или одной изъ двухъ противоположныхъ страстей, т. е. смертью одного изъ героевъ, будетъ ли онъ мученикомъ подобно Поліевкту или честолюбцемъ въ родѣ Макбета. Вся разница про-

изведеній веселыхъ отъ серьезныхъ сводится, стало быть, къ степени различія вѣры и желанія, выступающихъ въ дѣйствіи. Въ самомъ дѣлѣ, достаточно немного болѣе или немного менѣе убѣжденности или рѣшительности въ жизни, чтобы сдѣлать серьезнаго человѣка легкимъ или легкаго серьезнымъ. Напримѣръ, молодая дѣвушка желаетъ выйти замужъ за молодого человѣка, потому что считаетъ его одареннымъ всевозможными достоинствами, а отецъ дѣвушки не хочетъ этого брака, потому что заблуждается въ женихѣ. Въ концѣ концовъ, отецъ принужденъ признать, что онъ ошибался, и соглашается на бракъ. Но если онъ призналъ свою ошибку и измѣнилъ рѣшеніе, то не потому ли это, что въ основѣ мнѣнія, которое онъ имѣлъ о будущемъ зятѣ, вовсе не было капитальныхъ идей его жизни, въ родѣ тѣхъ, какими были религіозныя вѣрованія XVI в. или политическая вѣра конца XVIII в.; и не оттого ли это еще, что его намѣреніе—помѣшать этому браку—вовсе не составляло существенной и глубокой цѣли его существованія, какъ было пораженіе Англіи для Наполеона I или подавленіе Австрійскаго дома для Ришелье? Представьте себѣ Поліевкта въ пятомъ актѣ, обращающимся въ язычество, или Макбета, отказывающагося отъ всякаго честолюбія! Какъ животное¹⁾, человѣкъ долженъ приносить себя въ жертву распространенію того специфическаго типа

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

или той индивидуальной разновидности, воплощение которых онъ составляетъ. Но социальное онъ воплощаетъ въ себѣ или традиционный, или личный планъ, т. е. или переданный ему другими догматъ, или истину, открытую лично имъ, и онъ долженъ приносить себя всецѣло въ жертву ихъ распространению въ человечествѣ. Чѣмъ больше онъ выходитъ изъ животности, тѣмъ больше онъ самоподчиняетъ свою животную обязанность (сохранять жизнь) обязанности социальной. Когда онъ приноситъ въ жертву своей физической любви своихъ боговъ, свои принципы, свою родину, онъ совершаетъ обратный путь, онъ погружается въ низшіе слои жизни. И теперь понятно, почему, хотя любовь все болѣе и болѣе наводняетъ искусство въ его цѣломъ, роль любви убываетъ по мѣрѣ того, какъ мы поднимаемся къ высшимъ областямъ искусства. Въ низшихъ произведеніяхъ любовь есть альфа и омега, точка отправленія и барьеръ; въ возвышенныхъ и серьезныхъ произведеніяхъ она есть, наоборотъ, та граница, тотъ подводный камень, которыхъ нужно избѣгать. Самый высшій пунктъ, котораго можетъ достигнуть социальный человѣкъ, есть то героическое отреченіе, которое заставляетъ его отдать свою кровь за свою вѣру или за свою мечту. Такова храбрость солдата или твердость мученика. Нѣтъ ничего прекраснѣе, ничего столь единодушно приводящаго въ восторгъ и въ то же время, тѣмъ не менѣе, вполне согласнаго съ моралью пользы наибольшаго числа людей¹⁾. Трагическіе герои

¹⁾ Едва ли Тардъ выражаетъ вполне точно свою мысль въ первой части этого предложенія: храбрость солдата, какъ и твердость мученика, можетъ быть согласна съ пользой большинства лишь въ

отличаются этимъ высшимъ одушевленіемъ. У этихъ очищенныхъ типовъ человечества не существуетъ никакой животности, а духъ, — т. е. нѣчто существенно — утверждающее и свободное — долженъ сверкать въ нихъ всемъ своимъ блескомъ. Единственная основа ихъ бытія есть та цѣль или идея, которая движутъ ими; они не могли бы пережить ихъ, не противорѣча себѣ.

Человѣкъ есть существо социальное, привитое къ существу животному; если онъ только такое соединеніе, то что же осталось бы отъ психологіи (или, какъ сказалъ, кажется, Тэнъ, отъ *устраненной физиологии*), если бы не свойства, которыя добавляетъ социологія! Слѣдовательно, если искусство есть отраженіе человѣка, оно отпечатлѣваетъ въ себѣ попеременно то господствующія внушенія животныхъ страстей, то внушенія общества. Тутъ два полюса: любовь — съ одной стороны, а съ другой — политика и религія, человѣчность или наука. Въ первомъ случаѣ онъ эротиченъ, во второмъ — служебенъ или религіозенъ, промышленъ или погруженъ въ изслѣдованія природы, гуманитаренъ или философиченъ. Но по мѣрѣ своего возвышенія, онъ стано-

томъ случаѣ, если ея мотивомъ является что-либо имѣющее связь съ этой пользой. Можно представить себѣ весьма храбрыхъ гунновъ или зулусовъ, весьма твердыхъ фанатиковъ скопческой секты, которые едва ли могутъ привести кого-нибудь въ восхищеніе или быть признаны соответствующими пользѣ большинства. Очевидно, Тардъ дѣлаетъ здѣсь тотъ недосмотръ, что какъ источникъ нашего восхищенія, такъ и соответствіе утилитарной морали лежатъ не въ отвлеченныхъ качествахъ — храбрости, твердости, которыя, хотя и являются могучими орудіями социального блага, но, какъ всякія орудія, обоюдоостры, — а въ тѣхъ цѣляхъ, въ тѣхъ душевныхъ мотивахъ и чувствахъ — служенія другимъ, которыя даютъ цѣну и этимъ орудіямъ; наоборотъ, такое орудіе въ рукахъ честолюбца или сумасшедшаго порождаетъ только ужасъ и отвращеніе. *Ред.*

вится болѣе общественнымъ, и эти послѣдніе признаки усиливаются въ немъ. Но какъ бы ни было благородно то высшее тяготѣніе, которому онъ тогда повинуется, оно никогда не должно уничтожить перваго. Онъ потерялъ бы въ очарованіи и силѣ то, что выигралъ бы въ величіи.

Замѣтимъ, что изъ двухъ частей, изъ которыхъ слагается произведеніе искусства, — т. е. узелъ и его развязка, борьба и соглашеніе, — вторая часть существеннѣе, хотя въ большинствѣ театральныхъ пьесъ первая бываетъ гораздо болѣе развита. Доказательствомъ этого служитъ то, что развязка безъ остальной пьесы, хотя и мало интересна, но можетъ составлять цѣлое произведеніе; это случается въ профессиональныхъ произведеніяхъ искусства, о которыхъ я говорилъ выше, и въ которыхъ художникъ подразумеваетъ историческое столкновеніе, а развиваетъ только вышедшую изъ него гармонію; между тѣмъ пьеса безъ развязки есть неоконченная фраза, оставляющая умъ неудовлетвореннымъ. Точно также, читайте результаты исторіи, но не читая самой исторіи, и это чтеніе, напримѣръ, сочиненія Cournot „О движеніи идей“ въ наше время, или, говоря еще ограниченнѣе, чтеніе какого-либо популярнаго сочиненія удовлетворить вашъ умъ, хотя я не скажу, чтобы оно васъ воодушевило; и хотя эта картина можетъ имѣть нѣчто весьма художественное, но изложеніе, одновременно и историческое, и догматическое какого-либо отдѣла науки или права имѣетъ больше шансовъ на титулъ произведенія искусства. Читайте исторію, которая еще на пути къ своему совершенію, но еще не завершившуюся, напр., споръ двухъ астро-

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

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

Мнѣ ничего не остается прибавить къ этому,

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

К О Н Е Ц Ъ .

Представляем Вам наши лучшие книги:



Серия «Из наследия мировой социологии»

- Тард Г.* Происхождение семьи и собственности.
Ковалевский М. М. Очерк происхождения и развития семьи и собственности.
Ковалевский М. М. Современные социологи.
Летурно Ш. Прогресс нравственности.
Летурно Ш. Социология по данным этнографии.
Спенсер Г. Многожество и многоженство.
Мюллер-Лиер Ф. Социология страданий.
Мюллер-Лиер Ф. Фазы любви.
Уорд Л. Ф. Очерки социологии.
Кареев Н. И. Общие основы социологии.
Зиммель Г. Социальная дифференциация.
Гюйо М. Воспитание и наследственность. Социологическое исследование.

Серия «Из наследия мировой психологии»

- Вундт В.* Введение в психологию.
Вундт В. Проблемы психологии народов.
Сѣлли Дж. Очерки по психологии детства.
Клапаред Э. Психология ребенка и экспериментальная педагогика.
Уотсон Д. Б. Психологический уход за ребенком.
Рибо Т. А. Эволюция общих идей.
Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. С биографией И. М. Сеченова.
Блонский П. П. Память и мышление.
Малапер П. Элементы характера и законы их сочетаний.
Овсянко-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества.
Мюнстерберг Г. Психология и учитель.
Тардые О. А. Скука. Психологическое исследование.

Серия «История лингвофилософской мысли»

- Хомский Н.* Картезианская лингвистика. Пер. с англ.
Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа.
Радченко О. А. Язык как мирозидание.
Лосев А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей.
Юрченко В. С. Философия языка и философия языкознания.
Кондильяк Э. Б. О языке и методе. Пер. с фр.
Фосслер К. Эстетический идеализм. Избранные работы по языкознанию.
Гердер И. Г. Трактат о происхождении языка.

Серия «Из истории логики XX века»

- Асмус В. Ф.* Логика.
Асмус В. Ф. Лекции по истории логики: Авиценна, Бэкон, Гоббс, Декарт, Паскаль.
Серрюс Ш. Опыт исследования значения логики.
Грязнов Б. С. Логика, рациональность, творчество.
Ахманов А. С. Логическое учение Аристотеля.
Строгович М. С. Логика.