



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •





А. М. ВАСНЕЦОВ

# ХУДОЖЕСТВО

*Опыт анализа понятий,  
определяющих искусство  
живописи*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Издание четвертое, стереотипное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



УДК 75  
ББК 85.14  
В 19

12+

**Васнецов А. М.**

**В 19** Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи: Учебное пособие. — 4-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. — 96 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-4309-3 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0143-1 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В данном издании автор устанавливает и анализирует понятия, определяющие искусство живописи и одинаково применимые к оценке художественных произведений любой исторической эпохи. В первой части книги рассмотрены общие тезисы живописи. Во второй части освещены тезисы живописи в современных автору проявлениях. Предназначено художникам, искусствоведам, а также широкому кругу людей, интересующихся изобразительным искусством.

УДК 75  
ББК 85.14

In the book the author defines and analyses the notions, which specify the art of painting and can be equally used for characterizing a work of art of any historic period. The first part of the book contains the general theses of painting. In the second part there are the theses of painting, which are contemporary for the author. The book is intended for artists, fine art experts, and also for a wide range of people, who are interested in fine art.

*В оформлении обложки использована картина А. Васнецова  
«Расцвет Кремля. Всехсвятский мост и Кремль в конце XVII века»,  
находящаяся в Музее Москвы*

**Обложка** © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019  
**А. Ю. ЛАПШИН** © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2019



## ПРЕДИСЛОВИЕ

*И*сследование области изобразительного искусства (пластического) или, как принято называть, «изящных искусств», конечно, более доступно человеку дела, т. е. художнику. Попыткой разобраться в понятиях, определяющих искусство живописи, я и хочу пополнить пробел, существующей в художественной критике. Установить более или менее правильно эти понятия — значит установить тезисы, всецело исчерпывающие живопись и одинаково применимые к оценке художественных произведений как прошлого, так и настоящего времени. Последний вопрос исключительно рассматривается во второй части моего труда, над которым я работал в продолжение трех последних лет, пересмотрев и прочитав с этой целью как непосредственно относящийся к искусству необходимый материал, так и имеющий косвенное к нему отношение.



# I

## ТЕЗИСЫ ЖИВОПИСИ

### ПРЕДМЕТ

*И*скусство» в тесном значении слова — значит «умение»; искусник в чем-нибудь — значит «умелец», что, конечно, не вполне соответствует тому понятию, какое желательно. Вернее было бы сказать «художество» (ars l'art) — слово, к сожалению, менее употребительное, чем «искусство», не вполне выражающее то, что оно должно бы выражать. Слово «художество», вероятно, происходит от слова «худоба», что до сих пор на севере России означает все лучшее, дорогое и красивое в обиходе и, главным образом, в одежде (наряде), которая, как известно, на первых ступенях проявления культуры стоит на первом месте. В этих предметах впервые выразилась утонченность вкуса к красоте, открыв область стремлений более возвышенных, отличных от повседневных забот о пропитании и крове, отвечающих первейшим грубым условиям существования. Но буду называть предмет так, как принято.

### ПСИХИЧЕСКАЯ НЕИЗБЕЖНОСТЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Почему существует искусство живописи и в чем причины его жизнедеятельности — вот существенный вопрос, который приходится поставить на первых же порах, при-

ступая к определению основ его. Бесспорно, изобразительное искусство как проявление интеллекта человека в нем же заключает и свои причины. С самыми первыми зачатками сознания в человеке, на самых далеких ступенях культуры мы уже видим первые шаги изобразительного искусства. Человек каменного века чертит осколком кремня на обломке бивня мамонта изображение этого зверя. Ребенок рисует подобие собаки или лошадки, увиденных им.

Побуждение, водящее рукой человека каменного периода, и ребенка, рисующего лошадку, — одно и то же; это проявление мирового инстинкта «самопознания», вернее, «самопробуждения». Когда изображал зверя или человека первобытный троглодит, то тем самым он определял себя в ряду других, окружающих его явлений. Заглянув глубже, мы видим в этом акте человеческого сознания только частичное проявление того мирового стремления, которое я назову «мировым инстинктом самопробуждения». Вечно рождающийся мир своим рождением стремится как бы стряхнуть с себя бремя темной ночи неведения. *Что есть я?* Этот скрытый вопрос как бы руководит всеми вновь рождающимися формами бытия, и каждая последующая ступень в мировой эволюции разрешает этот вопрос совершеннее, ближе к истине предшествующей ступени.

Во тьме глубокого неведения самого себя, в этом вечном страдании неудовлетворенного стремления мир, как от тяжкого сна, вечно жаждет пробуждения. Невероятные усилия пробуждения от сковавшего сна неведения вначале подобны движениям сомнамбулы. Проснувшийся человек как одна из частиц мироздания неумелой рукой воспроизводит то, что на него действует извне. Это первые попытки разобраться в ряду окружающих его образов, а следовательно, и попытки определить себя. Как и всякий инстинкт, инстинкт самоопределения непреодолим в стремлении к достижению исполнения желаний. Один уже тот факт, что художники переносят

невероятные лишения на трудном пути к искусству — голодают, сходят с ума, стреляются, — уже сам по себе говорит о чем-то непреодолимом, органически связывающим искусство с природой человека. Для чего эти жестокие жертвы какому-то неведомому богу? Нужны невероятные усилия волевого напряжения и времени, чтобы заставить руку повиноваться представлениям и переносить их на холст или бумагу в виде изображений; годы, вся жизнь художника уходят на совершенствование умения. Все нити жизни сильных художников, преданных своему делу, как в фокусе, сходятся в их картинах. Вся жизнь, вся деятельность, например, Александра Иванова была направлена к созданию картины «Явление Христа народу». Он и умер прежде времени оттого, что не вынес нравственного удара, который был следствием непонятности его произведения для публики и художников, их равнодушием и даже недоумением. При этом, быть может, он и сам разочаровался в самой основе религиозной картины. Это был удар, который поймет только человек с рухнувшими надеждами на всю цель своей жизни. Такое нравственное состояние подорвало его волю, физические силы и сделало легко поддающейся жертвой первой налетевшей на него болезни. Наконец, что значит эта масса школ специально художественных, такая тьма художников, которых в одном Париже несколько тысяч? Что это: психоз, слепое увлечение, которое общество обязано устранить как болезненное явление? Несомненно, все эти факты, имея такую интенсивность, заставляют невольно объяснить их более глубокими причинами, чем случайное увлечение. Причина эта — инстинкт: непреодолимое стремление к достижению исполнения желания. Притом же, как мы знаем, стремление к изображениям действительности замечается в глубокой древности. По изобразительным знакам (иероглифам), барельефам на скалах читается древнейшая история рода человеческого — это первые проблески сознания, воспрянувшего от сна забвения. Мы знаем, дети изрисовывают десятки,

сотни листов бумаги. Наконец, с первыми проблесками сознания в дикаре, обитателе пустынь и лесных дебрей, проявляется инстинктивная изобразительная склонность\*. Он изображает охоты и войны, где на ладьях плывут войны и где число убитых изображается опрокинутым вниз головой примитивными фигурами людей, как бы повергнутыми в неведомую область мрака и смерти... Все эти факты говорят о том, что изобразительная способность лежит в самой природе человека. Конечно, причисляя изобразительную склонность к инстинктивным побуждениям, т. е. врожденным, я далек от мысли приписывать ее всем вообще людям. Одни обладают этой способностью в большей степени, другие в меньшей. Мы знаем не художников с удивительной способностью к рисованию и малоодаренных субъектов среди художников, попавших туда, как говорится, не по призыванию. Инстинкты, воспитываемые с самого возникновения лестницы организмов, вроде полового инстинкта или инстинкта самосохранения, благодаря своей необходимости присущи всем животным. Инстинктивная же склонность к изображению, возникшая только несколько тысячелетий назад, конечно, не принадлежит к числу необходимых и поэтому не присуща всем людям.

Итак, изобразительное искусство есть только одна из форм самоопределения.

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Орудие самопознания в руках художника, вообще изображающего, есть представление. Пока можно дать весьма общее определение его: оно есть продукт психической работы, имеющей предметом нечто целое, само в себе существующее и независимо развивающееся. При дальнейшем ходе следования это понятие постепенно будет уясняться. Представление может быть основано на зритель-

---

\* История культуры.

ных впечатлениях, каким оно и является в живописи. В произведениях, преследующих только внешнюю художественную красоту, и представление имеет предметом внешность, но обобщенную и цельную. Можно представить (вообразить) картину до подробностей в смысле красок и рисунка. О представлении внутренней сущности явлений, познаваемой через зрительные впечатления, речь будет в рубрике «Художественный образ». Для уяснения сущности художественного представления приведу пример. Положим, если получается впечатление от лунного блеска на волнах, то представление о нем плюс влияние других побочных действий — движение воздуха, плеск волн — дадут ряд пейзажей лунной ночи, быть может и не имеющих ничего общего с первоначальным нашим впечатлением от лунного света. Если впечатление повторится при другой обстановке, то это представление и предшествовавшее дадут еще большее число комбинаций совершенно самостоятельных представлений; так что в дальнейшем своем развитии представление лунной ночи и блеска на воде станет совершенно обособленным миром, живущим, так сказать, своей жизнью в бесконечно разнообразных проявлениях.

Представление внешней формы предметов есть проявление сознания: чтобы представить какой-нибудь предмет, для этого нужно осознать его, усвоить. Потому-то оно и является таким могущественным выразителем познающей способности человека.

## **СУБЪЕКТИВНОЕ СТАНОВИТСЯ ОБЪЕКТОМ**

Кусок бивня мамонта с изображением того же зверя, которому он принадлежал, и кусок бумаги с по-детски изображенной лошадкой становятся объектом для других. То, что было субъективным представлением изображающего, стало объектом для восприятия от него впечатлений. Первичные в истории развития искусства изображе-

ния объектов всегда примитивны и служат только схемами предметов; короче, они слабо нарисованы. Это зависит от неумения представить и выразить и от того, что несовершенная способность восприятия удовлетворяется и несовершенными изображениями. Но в современном обществе, конечно, удовлетвориться не может ни художник, ни зритель формами недосказанными.

## **ТЕЗИС ШОПЕНГАУЭРА**

Основное определение искусства у Шопенгауэра: область искусства — сознание бытия — исчерпывало бы вполне вопрос, если бы не его умозаключение «Мир есть (только) воля и представление». Обаятельность определения искусства у Шопенгауэра так неотразима, что, казалось бы, это и есть так долго искомое. Действительно, что может быть выше, бесконечнее бытия как единственной для него цели? Но, быть может, более чем где-нибудь именно в применении к искусству обнаруживается несостоятельность положения «Мир есть только воля и представление», так как при писании картины и этюдов художник имеет дело, с одной стороны, с объектом, несомненной его реальностью, и с другой — с миром образов, отвлеченных от действительности, принадлежащих только данному художнику как его собственное представление. Короче, по Шопенгауэру, выпадает из живописи один из основных тезисов: впечатление.

## **ВПЕЧАТЛЕНИЕ КАК ПСИХИЧЕСКИЙ АКТ**

Искусства изобразительные — живопись, скульптура, или, как принято их называть, «изящные пластические искусства» — вытекают из видимости предметов. Поэтому-то зрительное впечатление есть основа их. Объект производит на зрителя известное воздействие зрительными

впечатлениями (ощущениями); волевой импульс заставляет фиксировать это впечатление в виде изображений — таков процесс художественного воспроизведения действительности\*. Впечатление и представление в этом процессе ни на минуту не оставляют друг друга. Насколько впечатление предмета фиксируется в памяти, настолько же представление его отвлеченнее от действительной реальности, становится достоянием воспринявшего его человека, т. е. его субъективным представлением. Безразлично при этом, имеется ли изображаемый предмет непосредственно перед глазами, т. е. когда пишется или рисуется с натуры (этюд), или вспоминается — суть одна и та же. Художник, пишущий предмет непосредственно с натуры, так же, в сущности, воспроизводит только свое личное представление о нем, как и тот, который пишет «от себя», т. е. по чистому представлению\*\*. Поэтому произведение искусства живописи не может быть идеальным зеркалом, только отражающим объект; иначе оно не было бы произведением искусства и излишне было бы как таковое, представляя собой только подражание природе. Тогда изготовлялись бы вместо картин идеально чистые зеркала и великолепные фотографии. Если взять за принцип искусства «подражание природе», то самыми лучшими пейзажами оказались бы те, которые продаются у Сухаревки в виде диорамы, где есть настоящее зеркальное озеро с плавающими гипсовыми лебедями, настоящий миниатюрный домик и настоящие крохотные деревца — одним словом, самое буквальное воспроизведение природы, только в уменьшенном виде.

---

\* Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга.

\*\* Под названием «этюд» в узком значении слова следует понимать произведение, непосредственно сработанное с натуры, а под «картиной» — произведение чистого представления («от себя»). Хотя вещь, сработанная с натуры, может быть и творческой (картиной) в том случае, когда в ней участвует сильно и ясно представление художника, т. е. его интеллект.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Художественное творчество есть только повышенная способность к представлениям. Процесс творчества — весьма сложное психическое явление. Если в нем главным образом участвует воображение, огромную долю принимает память, столько же, если не больше, — мысль, а главное, конечно, — напряжение волевого импульса, побуждающего человека к «творению», — как проявление инстинкта самоопределения, к которому, как я уже сказал, сводится вся деятельность художника. Предположим, художник пишет какой-нибудь пейзаж — хотя бы залитую солнцем степь. Ясное весеннее с празеленью\* небо; как лебеди, плывут в нем, играя, белые тучки; зеленая степь усеяна ярко-алыми, желтыми, оранжевыми тюльпанами, и они, как драгоценные камни, горят среди сочной весенней зеленью степи; вдали, у горизонта, не то волнуется сама степь, не то озеро голубое — это мираж. Другой художник сделает иначе. Например, у Куинджи — выжженная солнцем, изрыже-желтая, тяжкая степь; в раскаленном небе далеко плавает одинокая тучка, не давая ни тени, ни капли оживляющей влаги; реет ястреб или кобчик над стрекочущей насекомыми степью... Вот два совершенно различных представления южнорусской степи. Что же это, как не определение себя по отношению к степи? Один воспринимает ее радостно: живительно чистый воздух, рассыпанной щедрой рукой природы цветы; хочется броситься в траву, заломив руки за голову, и смотреть, как бегут облака в далекой голубой выси. На другого степь воздействовала, или, иначе говоря, он определил себя к ней как к чему-то подавляющему своей беспощадной ширью и зноем, но тем не менее прекрасному. Тот и другой художник, определив себя к степи как к объекту, в то же время определили и вообще для всех то воздействие или отношение, какое может иметь она для всякого зрителя.

---

\* Краска неяркого иссиня-зеленого цвета. — *Прим. ред.*

## ВПЕЧАТЛЕНИЕ В КАРТИНАХ

Существует между художниками выражение: «добиваться впечатления» — это значит во что бы то ни стало выразить на холсте желаемое, будет ли это впечатление реальной сущности предмета, внутреннего содержания картины или красоты — безразлично: сила и ясность впечатления остаются одинаково неизбежными. Этой неизбежности подвержены как этюд с натуры, так и творческая вещь по чистому представлению, — суть одна и та же. Если художник пишет с натуры, холст должен передать впечатление изображаемого предмета: его реальную, видимую, внешнюю сущность во всем его целом и частностях. Если художник пишет по представлению (от себя) — он старается выразить его в картине и работает до тех пор, пока то, что он напишет, не передаст впечатление именно то, какое хочет художник. Так же и здесь: представление может иметь предметом видимую сущность вещи или внутреннее отвлеченное содержание образа, или красоту.

Ясность и определенность внешнего впечатления предмета в живописи всецело параллельны условиям видимости предметов; т. е. если мы видим предмет, то ощущаем прежде всего его форму (рисунок), цвет и свет, хотя последние два условия, в сущности, служат первому. Так, в пейзаже краски главным образом обуславливают пространство: ближайшие предметы более интенсивны по краскам, и чем дальше, тем больше эта интенсивность падает. Конечно, краски в живописи помимо этой роли имеют и самостоятельное значение в определении видимых свойств предметов; впечатление, например, солнечного света всецело зависит от красок. Один свет исключительно обуславливает форму в произведениях бесцветных: рисунках, гравюрах, офортах и т. д. В рисунках с гипсов впечатление светотени исчерпывает все видимые задачи. В произведениях живописи впечатление формы, цвета и света — альфа и омега всего. Это аналогично тому, как

мысль, чтобы стать понятной для других, должна быть выражена членораздельными звуками, правильно построена логически и грамматически. В искусстве живописи эти условия «понятности» заменяются только впечатлением формы, цвета и света предметов. Этот тезис будет более обоснован, если мы примем во внимание положение, что все в мире существует только в пространстве и времени; тогда становится очевидным, что искусство живописи и скульптура исполняют миссию первого. Действительно, что такое «нарисовать», как не разместить предметы и части их в пространстве, передав впечатление этого на плоскости бумаги или холста? Нарисовать голову — значит разместить части ее в пространстве по отношению друг к другу и общему овалу лица соответственно имеющейся перед глазами натуре и передать впечатление этого на бумаге. Нарисовать пейзаж — тоже значит разместить части его в пространстве, только в масштабе большем, чем лицо. Основной закон перспективы — кажущаяся величина предметов уменьшается прямо пропорционально расстоянию их от глаза зрителя — всецело служит этому тезису живописи.

Нужно принять за общее правило, что представление художника всегда совершеннее изображения этого представления. Художники ясно сознают, что в большинстве случаев не удастся полностью передать впечатление представляемого образа. Это зависит как от трудности передачи впечатления, так и от того, что полноту представления известного образа обуславливают кроме зрительных впечатлений и представлений еще и другие воздействия, не поддающиеся изображению\*. Кроме того, часто представление, хотя и зрительное, логически невозможно для изображения. Как часто, например, люди, совершенно не знакомые с областью изобразительного искусства в программах и советах, даваемых художнику, делают сопоставления вещей, граничащие с наглядными несооб-

---

\* См. рубрику «Самогипноз».

разностями, вроде того, например, что нужно изобразить на рисунке вдали, за рекой, пастуха со стадом, и чтобы пастух смотрел на орла, парящего над ним, и чтобы у орла блестели глаза.

Итак, истинное произведение искусства должно давать полное и ясное впечатление того, что желает выразить художник, а именно: передать собственное представление о предмете, находящемся перед глазами (с натуры), или же чистое представление без отношения к непосредственному во времени восприятию впечатления от объекта, т. е. по воображению или воспоминанию. Конечно, руководствуясь тезисом ясности и определенности, нельзя причислять к истинным произведениям ту тьму бездарных, выписанных и выстроченных картин, в которых, по-видимому, все отчетливо и ясно\*. В этого сорта произведениях как будто злой демон водит рукой художника: все его желание — проникнуть в сущность вещи, а выходит из-под руки холст, испещренный массой подробностей, не вытекающих из общего впечатления. В них не тезисы впечатления руководят кистью художника, а поверхность холста, на которой он хочет как бы начертать словами: «Се лев, а не собака», «Это сучки, а это листочки». Равно нельзя отождествлять форму с рельефом. Что может быть рельефнее стереоскопических изображений, но от этого они не делаются величайшими произведениями искусства. Нельзя причислять к задачам искусства и те живописные рельефы, имитирующие гипс и мрамор, которыми одно время украшали фризы vestibule и залов, рассчитывая при этом на свет из окон, отчего они казались настоящими барельефами и вводили в заблуждение неопытного зрителя. Это скорее можно назвать фокусом, иллюзией — что чуждо искусству, так как оно не задается целью обманывать зрителя. Оттого же, когда в музыкальном произведении мы слышим подражание пению петуха, хлопанью бича ям-

---

\* См. рубрику «Описательное искусство».

щика, реву льва, железнодорожному свистку — это всегда страшно коробит слух и, как фальшивая проба на металле, сразу обнаруживает подделку; так же и в произведении изобразительного искусства; подобные вставки проваливают его, говоря о совершенно непонятных задачах искусства: оно, прежде всего, должно быть художественно.

## ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Впечатление формы, цвета и света в истинных произведениях живописи всецело вытекают из тезиса художественности. Что соответствует в объекте понятию художественности, вопрос чрезвычайно трудный для формулировки потому, что решение его обусловлено чувством. Прежде всего, художественность — красота, постигаемая эстетическим чувством\*. Кроме того, этому термину в произведениях чистого искусства — картинах — соответствуют правда действительности, жизненность и глубина внутреннего смысла. Такая формулировка, нужно заметить, наиболее подходит к произведениям литературы и сценического искусства; в живописи же под художественностью все-таки более имеется в виду внешняя красота произведения, но только повышенного тембра. В произведениях прикладного искусства художественность — синоним изысканности вкуса к красивым формам и сочетаниям красок, о чем речь будет впереди. Задатки к восприятию художественности должен носить в себе как художник, создающий произведение, равно и зритель, получающий это впечатление. Нельзя винить художника, когда зритель ничего не понимает и, как говорится, «не отличает хвоста от гривы», но нельзя винить и зрителя, когда он отказывается от понимания пустого холста, от которого художник, быть может, требует даже восторгов. Внутреннее чувство красной нитью проходит всюду, где вопрос касается художества.

---

\* См. рубрику «Теория красоты».

## СУБЪЕКТИВИЗМ

Объект, по существу, должен для всех получающих от него впечатление быть одинаковым, но благодаря личным свойствам каждого воспринимающего художника произведения их различны, хотя бы и имели целью один и тот же предмет. Кроме того, что каждый художник по-своему видит объект с внешней стороны, каждый по-своему воспринимает его своим внутренним чувством, видит, разные стороны его внутреннего «я». Поэтому-то каждый художник имеет в картинах свою физиономию: это характер, стиль произведения. Он выражается во внутреннем содержании картины, в линии, ударе кисти, общем тоне, красках и т. д. Так как стиль есть проявление чистого субъективизма, т. е. свойств, вытекающих из самой природы данного художника, то выработать искусственно стиль или характер произведения нельзя, так как он есть явление бессознательное. Выработанный сознательно стиль всегда отдает фальшью. Нужно заметить, что общепринятое слово «стиль» по отношению к картинам не совсем точно передает истинное значение того, что должно было бы выражать; его лучше заменить словом «характер». Стиль же, в узком значении слова, есть отвлечение от реальных форм (стилизация), т. е. когда реальный предмет изменяется в воображении художника сообразно требованиям внешней красоты орнамента: человеческие фигуры принимают вид архаичный, цветок обращается в фантастическое растение — подобие цветка, облака — в узоры. При этом цвета изменяются и гармонируют произвольно (условно), несоответственно натуре: золотое небо, серебряные цветы и т. д. Одним словом, здесь начинается область чистого орнамента, прикладного искусства, преследующего одну только внешнюю красоту, имеющую дело с поверхностью холста или стены как украшение. Эта область в то же время и область наибольшего индивидуализма: свобода творчества тут почти безгранична. Субъективность в произведениях живописи не

есть конечный критерий достоинства их. Представления художника могут вылиться в формы образов, быть может и очень впечатляющих, но с которыми тем не менее согласиться нельзя. Предположим, какой-нибудь эротоман — например, Фрагонар — создает невероятно соблазнительную порнографию, и в ней видна несомненная сила представления данного художника. Далее, субъективизм в произведениях живописи может быть выразителем, например, глупости художника. Претенциозные, выдуманные и глупые картины Лемпольса, по-видимому стоящие художнику огромного труда и внимания, являются очень разительным примером этого сорта произведений. Картины, как в зеркале отражающие субъективную пошлость художника, нередко очень экспрессивны, но из этого не следует еще, что они прекрасны. Сумасшедший художник, быть может, очень выразителен в своих картинах как таковой, и его произведения могут служить хорошим материалом для психиатра, но не войдут в область искусства как индивидуальные создания. Деятельность художника, как всякая деятельность, регламентируется законами нравственности, и поэтому порнографические произведения становятся «невменяемыми» и не входят в область искусства. Можно сделать такой общий вывод: чистое искусство не имеет конкретных, а также и практических целей, поэтому субъективизм такого характера в искусстве нетерпим. Поэтому живопись не может быть тенденциозной, и немислимы картины, созданные для проведения какой-нибудь морали\* или доказательства ложности какого-нибудь учения. Искусство как психический акт самоопределения прежде всего созерцательно и должно выражать только представление. Но, бесспорно, положительные принципы как руководители всей жизни человека в искусстве более, чем где-нибудь, предъявляют художнику неотразимые требова-

---

\* Я имею в виду картины, а не поучительные рассказы в картинах, которые, быть может, и имеют значение и полезны для воспитания.

ния, и субъективизм его всецело подчинен этой роковой неизбежности. Исходя из основы изобразительного искусства, его миссии как проявления самоопределяющего мирового инстинкта, мы видим, что прежде всего оно служит духовной стороне человека, и поэтому-то предполагается, что истинное искусство должно находиться в руках нормальных людей и тем более не нравственных уродов. Существующая в последнее время тенденция свести критерий достоинства произведений живописи только к субъективности, проявленной художником, таким образом не выдерживает критики и, применяемая как мерка для оценки их, может привести к весьма нежелательным и прискорбным результатам; об этом будет речь еще во второй части.

## НАЦИОНАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

Следствием субъективности в искусстве, обуславливающей индивидуальность художественных произведений, является индивидуализм национальный. Всякая народность характеризуется внутренними свойствами, только ей присущими, и эти свойства в форме представления выливаются в произведения искусства, так или иначе характеризующие психический склад нации. По внутреннему складу, например, французская школа более поверхностна, чем германская, но в смысле внешности, т. е. выражения тезиса впечатления, красоты форм и красок она, несомненно, выше германской. Русская школа, вдаваясь иногда в крайний конкретный реализм, тем не менее именно на почве здорового реализма может дать новые, присущие только ей формы. Каждой эпохе в истории народа соответствует известный уровень интеллектуального развития — это, так сказать, барометрическая высота «человечности», а это, в свою очередь, обуславливает уровень искусства как прямого следствия самопознания. Кроме того, искусство каждой эпохи, обусловленное предшествующими стадиями, формируется еще внешними

влияниями: преемственностью наций, наконец, теми требованиями, какие предъявляет общество данного времени, и тем, что дают в ответ на это художники. Все эти условия, вместе взятые, образуют характер искусства не только эпохи, столетий, полустолетий, но даже и более мелких периодов. Наша, например, живопись с удивительной определенностью распадается на живопись 1860-х, 1870-х, 1890-х годов — время типичных националистов-передвижников, и живопись последнего, ближайшего к нам времени, всецело находящуюся под влиянием Западной Европы, совершенно изменившую физиономию живописи и в то же время сохранившую чисто национально-русские черты, от которых, как от собственной природы, конечно, художник никогда не уйдет, если он выразителен и искренен.

## САМОГИПНОЗ

Несомненно, произведение живописи должно производить на зрителя то же самое впечатление, какое испытывает от него сам художник, но это не всегда бывает так. Всем нам, художникам, знакомо чувство разочарования и недовольства своим произведением спустя некоторое время, в продолжение которого не видишь его. Эта разница между тем, какой оставил вещь, и тем, какой увидел вновь, бывает так велика, что становишься буквально в тупик: неужели это та самая вещь? Причина такого явления заключается в следующем: художник настолько бывает захвачен собственным представлением, когда пишет, что видит перед собой не действительное изображение, а то, что в нем самом: свое представление. Этот самогипноз, если можно так назвать, играет огромную роль в творческом процессе художника и заставляет не видеть своей работы и в то же время требовать от зрителя впечатления, соответствующего авторскому представлению. Самогипноз до того иногда поглощает художника, что вся его художественная деятельность представляется ему

в совершенно ложном свете. Он все время находится под обаянием собственных представлений, быть может, и удивительных, но не вложенных в его произведения как впечатление. Здесь уместно сказать, что часто художник, очарованный какой-нибудь местностью, после того как напишет с натуры или по представлению тот же пейзаж, видит, что в его работе и сотой доли не передано того, что получается от той же местности в натуре. Это тоже своего рода гипноз, но только не произведением, а той совокупностью воздействий, которые обуславливают очарование данного пейзажа. Художник забывает, что помимо зрительного впечатления есть еще другие, которые и очаровывают его. В то время, когда он писал или любовался пейзажем, быть может, вечерняя прохлада ложилась в долины, пел соловей, шумел в соседстве сосновый бор и пахло свежескошенным сеном, а в довершение откуда-то издалека доносился звон колокола... Все эти вместе взятые побочные воздействия, не имеющие ничего общего со зрительными впечатлениями, и производили то чувство поэзии, которое было связано с пейзажем, очаровавшим художника; он был как бы околдован звуками и легким прохладным ветерком, дувшим из соснового бора, а ему представлялось, что вся прелесть пейзажа заключалась только во внешнем образе. Всякий художник может вспомнить массу примеров подобного рода; начну со своей художественной практики. Однажды в Крыму, в темную полночь, когда тяжелые черные облака висели над горами и берегом, только над морем, свободным от тени облаков, было какое-то смутное мерцание света, и на этой бледной полосе вырисовывались решительными черными силуэтами две остроконечные скалы: Дива и Лебедь. Тихий шум моря вдали, и одинокий женский голос пел, то умолкая, то снова меланхолично и задумчиво раздаваясь в безмолвной темноте ночи... Это так было удивительно, тая в себе как будто что-то вечное, так неотразимо, что я сейчас же хотел, придя домой, зажечь лампу и сделать хоть какой-нибудь намек на эту загадочную

ночь. Но, вспомнив обман, в который я был введен и одиночеством среди скалистого пейзажа, и шумом моря, и голосом какой-то сирены, оставил тщетную надежду изобразить увиденное. Конечно, в некоторых случаях благодаря силе представления и умению выразить это представление удастся вложить в картину неуловимое и не поддающееся внешнему образу. Талантливый художник может выразить в картине и шум, и движение народных масс, и рев бури, и тишину, и дремоту предрассветного утреннего часа в природе. Для этого только должно быть ясное представление и умение выразить его.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

То в произведениях живописи, от чего получается впечатление, есть художественный образ. У художника может быть очень ясное представление известного явления, но оно может быть не выражено по неумению — не искусен человек, и все тут. Для подобных случаев в среде художников есть выражения вроде «затея интересна, но не выражена», «картина не делает впечатления» и т. д.\*.

На основании этого можно сделать такую формулировку: художественный образ есть не что другое, как представление, выраженное в картине, или представление, вылившееся во впечатление. Есть очень удачное выражение для случаев, когда хотят охарактеризовать общую совокупность каких-нибудь явлений; это выражение — «общая картина». Общая картина такого-то физиологического процесса, общая историческая картина развития какой-нибудь идеи в обществе и т. д. Это отчасти напоминает представление художественного образа, так как между тем и другим есть общий психический элемент — воображение. Представление художественного образа

---

\* Этот вопрос подробно будет рассмотрен в рубрике «Описательное искусство».

есть результат чистого представления бытия, самого в себе существующего и самого себя поддерживающего. Образ, созданный творческой силой художника, есть обособленный мир, независимый. Понятие, которое связывает Шопенгауэр со словом «представление», здесь подходит как нельзя более, но в то же время и особенно ярко подчеркиваются слабые стороны его основного умозаключения. Несомненная реальность объекта (вещей самих в себе), с одной стороны, и чистое представление мира художественных образов, с другой, — две вещи совершенно разные. Одно уже то говорит за существование каждой из этих вещей по отдельности, что мир художественных образов совершеннее объективной реальности. Единство внешнего образа и внутреннего (содержания) в произведениях живописи до того слито, что отделить одно от другого не представляется возможным, так как одно обуславливает другое. Внешний образ можно сравнить с сосудом, а внутренний — с содержащейся в нем жидкостью: разбился сосуд — разлилась влага. Распалось великое существо частиц, образующих человека, — улетел дух, скрывавший эти частицы для жизни; так же и в живописи: только в выраженных формах заключается одухотворенность художественного произведения. Если тичиановская «Венера с зеркалом» и «Три странника» Рембрандта представляют примеры удивительной красоты и жизненности внешнего образа, то в этом самом и есть их внутренний смысл, хотя глубокого содержания, какое являет из себя, например, символ, в этих произведениях и нет. Но, как мы увидим дальше, может в произведении живописи что-нибудь из двух и преобладать: картина может быть сильна внутренним содержанием и иметь несовершенную внешность, и наоборот; тогда только такие произведения являются несовершенными и неполными\*.

---

\* Эта сторона художественного творчества разбирается в рубрике «Соотношение тезисов».

## ОБЛАСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Мир художественных образов так же бесконечен, как и сам мир. Помимо значительных явлений действительности, как то: выдающегося исторического или современного события, портрета, характерного пейзажа настроения или, наконец, чисто фантастического жанра, достоянием художественного образа может быть буквально все, что дает природа: натюрморт, уголок парка, вода, волна, — когда в произведении передана глубокая сущность предмета с его таинственной красотой и индивидуальностью. Удивительно метко русское слово «живопись», т. е. «описание жизни», объясняющее самую сущность предмета\*. В других языках: французском, немецком — понятие «живопись» соответствует слово «красить» (*peindre, peinture, maler*); тогда как слово «красить» у нас вполне определено и отдельно от понятия «живопись». Поэтому, чтобы сказать по-французски «художник», нужно поставить перед *peintre* — *artiste*, т. е. в буквальном переводе получится — «артист красильщик». Если при этом вспомнить тождественность понятий «одухотворенный» и «живой», «жизненный», то нам еще более будет понятна сущность живописи.

Для художественного образа не необходимы исключительно красивые предметы, понимаемые в смысле приятных для глаза, — предмет может вызывать и отрицательные эмоции\*\*. Это не обличение, а глубокая миссия искусства: сознание бытия. Какой-нибудь в действительности отрицательный образ, проходя через интеллект человека, становится отвлеченным образом, переданным на холст или бумагу. Если художник, имея перед собой безобразного человека, пишет его, как, например, Веласкес писал карликов и уродцев, — то это значит, что

---

\* Древнерусские названия живописца «зоограф», «изограф» — взяты из греческого: «зои» — жизнь, «графо» — пища.

\*\* В карикатурах подчеркнутость отрицательных сторон стоит на первом месте.

он отвлекает от него те признаки, свойства, которые дают ему право на существование как такового: без них его не существовало бы, это был бы другой человек, не тот, который заинтересовал художника своим внутренним обликом. То же самое и в положительных предметах — красивых. Процесс творчества образов «чистого отвлечения», т. е. не имеющих в действительности соответствующих им образов, рождающихся в воображении художника, и образов, заимствованных с натуры, — один и тот же: художник в том и другом случае воспроизводит лишь свое личное представление, а не фантом, исполняя только процесс фотографирования.

Художественный образ действует на зрителя, обладающего способностью восприятия, непосредственно, сразу. Образы, поражающие силой впечатления, — гениальны. Перед зрителем открывается тогда целая вереница цепляющихся друг за друга представлений и мыслей, они глубоко волнуют чувства. Настроение, мотив в картинах можно рассматривать как выражение затаенной глубоко мысли, вложенной в образ и предугадываемой чувством. Сильные образы заставляют подолгу останавливаться перед картиной и снова возвращаться к ней; содержание такой картины глубоко заседает в памяти и не забывается — вот признаки, говорящие об истинном произведении. Не значит ли это, что художник своим воспроизведением как объектом для других раскрывает смысл жизни, будит сознание, определяя: «что есть я», в которое входят, как мировые частички, и художник, и зритель? Если вы видите перед собой на холсте драму жизни, интересное лицо человека, пейзаж настроения, раскрывающий какую-нибудь сторону природы, разве, смотря на холст и испытывая те чувства и мысли, какие вложил в картину художник, вы не определяете свое отношение к изображаемому явлению и явления к вам? Я назвал самоопределение с помощью изображений следствием инстинктивного стремления, потому что, как было сказано выше, в эпоху полусозна-

тельного состояния человека изобразительное искусство впервые, раньше написанного слова выразило то, что думал и представлял человек, — это был голос самой природы: смутный лепет самосознания. Самоопределение помимо изображения имеет и другие выразители: пытливость, знание с помощью опыта и наблюдений — это область науки. Всякий инстинкт как непреодолимое стремление к достижению исполнения желаний вырабатывался постепенно естественным подбором. Несомненно, те особи, которые имели в большей степени способность разбираться в окружающих явлениях, а следовательно, и способность самоопределяться, больше шансов имели и на существование. Не имевшие же этого свойства склонны были подвергаться всевозможным случайностям, неожиданным и губительным последствиям, тогда как особи, способные разбираться в окружающих явлениях, т. е. самоопределяющиеся, могли избегать этих случайностей.

Таким именно путем, при участии закона наследственности и вырабатывалась инстинктивная склонность к изображениям, т. е. нечто, уже органически связанное с самой природой человека и в дальнейшем развитии давшее формы изобразительного искусства как одно из проявлений инстинкта самоопределения, который, в свою очередь, есть частичное проявление мирового стремления к самопробуждению.

## СИМВОЛЫ

Самые совершенные и в то же время наиболее отвлеченные образы, выражающие внутреннюю сущность явлений, есть «символы», а следовательно, и наивысшие проявления художественного творчества. Конечно, нельзя поставить резкую грань: «вот здесь — символы, здесь — просто «художественные внутренние образы» — ступенчатость границ незаметна. Справедливее будет, если

к символам отнести те из картин, которые затрагивают общечеловеческие могучие рычаги Духа, т. е. решают задачи, близкие к области философии, хотя и это не вполне определяет сущность предмета. Могут быть и философские картины, например, картины аллегорического содержания, совершенно чуждые образности, постигаемой только чувством. Причина такой трудности определения картин-символов именно и зависит от того, что изобразительное искусство имеет совершенно свои обособленные орудия или средства для распознавания, лежащие во внутреннем чувстве. Величайшие произведения поэзии слова, музыки, живописи есть в то же время и символы. Дантов ад, Антигона Софокла, Макбет, Гамлет, Король Лир Шекспира, Фауст Гёте, Дон-Кихот Сервантеса, картины Бёклина и Штука, симфонии Бетховена — это символы. Ведь странно было бы приписывать Данте только католическое средневековое понятие об аде, Шекспиру — бытописательное значение, гётевскому Фаусту — доказательство несостоятельности метафизики и вреда кабинетных занятий, Бёклину — маринизм и Бетховену — характеристику немецких и славянских мотивов. Символ всегда обнимает огромную область явлений, он есть олицетворение сокровенных мировых рычагов. Это канва, по которой ткется ткань бытия, это знаки судьбы. Когда слушаешь или смотришь гениальное произведение, всегда мысли и чувства летят дальше него и сопровождаются глубоким чувством нравственного удовольствия: здесь инстинкт самопознания находит ответ в разрешении мировых вопросов; это схемы бытия постигаются человеком. Но символ не есть аллегория, как ошибочно некоторые понимают. Аллегория — результат рассуждений, иносказание, она относится к описательному искусству. К этой категории принадлежат, например, произведения Климта и Саши Шнайдера. Символы никогда не могут быть созданы человеком не одаренным: изобрести или задумать их нельзя. Это будут потуги или голые аллегории в том случае, когда человек не обладает чувством

глубокого проникновения и обобщения мировых явлений. Способность творчества лежит в самой природе человека, она — инстинкт, но из этого не следует, что все нужно предоставить природе: «выйдет само» — как ошибочно думают некоторые из молодых художников последнего времени. Как и всякий инстинкт, стремление к творчеству в художнике должно быть пробуждено и воспитано; в противном случае и чувство замрет, и мысль остановится. Это подобно тому, как золотоискатель, прежде чем получить горсть драгоценного металла, должен промыть сотни пудов земли. Художник должен отдать всего себя, все силы души, всю проникновенность, если хочет дать истинное произведение, полное глубокого смысла. Бывает, конечно, и противоположное явление, т. е. когда художник вкладывает массу силы, энергии, внимания и даже любви в свое произведение и, по-видимому, есть все данные для того, чтобы картина была знаменательной в смысле цельности художественного образа, но на деле выходит не так. Это происходит в тех случаях, когда в художнике слабо представление внутреннего образа. Как много громадных полотен, где каждый уголок обдуман, каждое движение человеческой фигуры осмысленно, и в то же время перед вами не художественный образ, не впечатление, а сухой большой рассказ, вялый и неинтересный, хотя сам художник, быть может, этого и не замечает вследствие самогипноза. Большею частью сам художник, всякий, кого бы ни взять, никогда не видит своего произведения таким, каким оно кажется посторонним зрителям: взгляд его на свой труд всегда субъективен; его впечатление только более или менее приближается к впечатлению от его картины, испытываемому другими.

Символические изображения известны с глубокой древности. Мы знаем представителей этого рода пластических искусств почти у всех культурных народов, оставивших после себя памятники. Наиболее сильными в этом отношении были в своих скульптурах греки. Пер-

гамский барельеф битвы богов с титанами — это чистый символ. Живопись Средних веков в Европе была вся проникнута символизмом. «Пляска смерти» — символ, по общечеловечности и всеобъемлемости едва ли имевший когда-нибудь себе подобных, проходил красной нитью через все искусство Средних веков. Представить в образах весь ужас смеха смерти над жалким смертным родом человеческим — сознание этого могло быть только достоянием гения. «Всякий человек всегда в себе носит эмблему смерти — скелет». Эта ужасная схема материального бытия дьявольским смехом звучала и у Орканьи во фресках, на кладбище в Пизе, и в уродливых скульптурах чудищ готических соборов.

Рафаэль в «Битве архангела Михаила с химерами» и в «Поезде ведьмы», Микеланджело в «Страшном суде» и в «Сивиллах» — символисты. Сюда же можно причислить сурового Мантенью и элегичного Боттичелли в некоторых их произведениях. В «Битве архангела Михаила с химерами» гений Рафаэля как бы старался проникнуть в вечную борьбу человека с темными силами, против воли зарождающимися в душе человека. Вот человек как будто победил, повергнув в прах самого сильного демона, и он лежит, сопротивляющийся и отвратительный. Но неожиданно, незаметно подползают новые полчища странных и таящих злобу существ — вроде черной сотни. Их вид как будто невинен, но стоит всмотреться — как дрожь проходит по зрителю, — эти подобия кур, цыплят и воронов с несвойственными им придатками в виде огненных рожек и неестественно горящих глаз медленно, но верно, с тайным коварством приближаются к человеку, и предстоит новая, горшая битва. Зловещий пейзаж, какие снятся иногда в кошмарах, служит фоном этой символической сцены. Неестественно красное пламя пожирает какой-то город с остроконечными башнями,azole которого видна огненная река; ряд каких-то фигур в странных капюшонах выходят из земли, и за ними гонятся черти; направо скала, из которой, жестикулируя,

показываются обнаженные люди, терзаемые драконами, — все это именно символы тех душевных химер зла в жизни человека, с которыми всю жизнь он борется, не побеждая и не побежденный. «Поезд ведьмы» Рафаэля — чистейший отзвук средневековой пляски смерти. На грузном острове лошади, ноги которой представляют какие-то человекоподобные существа, мчится безобразная костлявая старуха с факелом в руке, от которого вслед веет огромное дымящее пламя; на втором плане — камыши, согнутые бурей, и из них выглядывают два невинных младенца; это страшное видение как бы проносится перед их глазами. Душевная тревога в смутных предчувствиях горя и бед именно может быть олицетворена этим символом. В «Страшном суде» Микеланджело его суровый гений сорвал одежды с людей перед судом Христа или, если хотите, перед судом собственной совести. Наги, немощны, греховны, они предстали пред неизбежным, страшным, роковым судом... Его «Сивиллы» — загадки судеб — непроницаемы и деятельны. Наиболее глубоких символистов-художников современности дала Германия. Французская школа, невзирая на выраженный ею тезис красоты, чувственна и поверхностна, но она сильна другим, а именно мастерством, всецело вытекающим из тезиса впечатления, видимой реальной сущности предметов. Один из немногих ее символистов, Пюви де Шаванн, бесспорно интересен. Его картины-панно красивы как по краскам, так и по линиям, но отзывают аллегорией и сильно сквозящей ходульностью. Как ни странно, а отзвуки ложноклассицизма еще видны в нем. Самый сильный символист Франции — Ропс (венгерец по происхождению). «Ужас борьбы доброго начала и злого так неотразим! И так жалок человек, когда зло предъявляет ему свои неотразимые права» — вот, кажется, существенное значение символов Ропса. Особенно сильно в этом отношении «Пробуждение страсти». Хрупкая и трепещущая фигурка девочки, с которой спадает одежда, простирает слабые руки к безобразному, грубому и огромному силе-

ну в виде кариатиды-столба как к олицетворению грубой половой страсти. Или его всем памятное «Искушение святого Антония», где вместо распятого, изможденного Христа появляется на кресте соблазнительное тело голой женщины; за крестом полусвинья, полусобака стоит на Евангелии, и хохочущая фигура дьявола торжествующе и вызывающе смотрит из-за кресла на святого Антония, в ужасе отшатнувшегося от видения; во всем этом образе столько силы, выражающей непреодолимость жгучих животных пробуждений человека, перед которыми иногда повергнуто во прах бывает все святое...

Русская школа живописи также может назвать несколько имен символистов из умерших и живущих художников. Александр Иванов своими эскизами на библейские и евангельские темы еще в 50-х годах XIX столетия указал на область символистов в живописи. Его картина «Явление Христа народу» — глубоко символическая вещь. Эта одинокая фигура Христа, шествующая вдаль, производит впечатление действительно великого, загадочного человека, несущего в себе мощь Духа. Это невольно испытывают не только лица, изображенные на картине, но и зритель, смотрящий на нее. Помню, еще в детстве, когда я не имел никакого понятия об Александре Иванове и его гениальной картине, раз увидел в местном музее небольшую выцветшую фотографию с ней, и до того она мне показалась тогда необычайной, непохожей на другие картины, что с тех пор я никогда уже не забывал ее. У Бруни в его «Апокалипсисе» и картинах на библейские темы есть символика: в них бесстрастный мистицизм сурового мировоззрения — это сама смерть\*. У финнов можно указать как очень сильного символиста Галена, у бельгийцев — Кнопфа, у англичан — Бёрн-Джонса, хотя последний более примыкает к аллего-

---

\* Я должен обмолвиться: принадлежа к живущим русским художникам, а о присутствующих не говорят, я позволил себе брать для примера в похвалу или порицание только имена умерших отечественных художников, а из живущих — только иностранных.

стам. Кроме того, одно и то же лицо, с одним и тем же выражением, проходя через все его произведения, наконец надоедает. Несмотря на идеальный рисунок и строгость стиля, его символы не производят впечатления и неизвестно, что хочет сказать ими художник. Наиболее сильных символистов в живописи, как я сказал, дала Германия — родина музыки и философии. Тезис внутреннего образа ею наиболее выражен. За Дюрером идут Бёклин, Штук, Клингер, Габриэль Макс и другие. Всем памяты символические картины Дюрера: «Меланхолия», «Рыцарь со смертью и дьяволом» и другие. Большинство картин Бёклина проникнуты здоровым бодрим духом жизни, в них чувствуется эллин. Его соленые хляби морей кишат чудищами, полулюдьми, полуживотными, полными неудержимой жаждой жизни. Жирные тритоны, трубящие в раковины, бледнотелые нимфы, рыбоподобные nereиды, ныряющие в волнах или играющие с подобными себе детьми, — это целый мир радости, беззаботного смеха и веселья животной, грубой стороны человека. В этих картинах как бы ожил веселый бог Эллады Пан. У этого замечательного символиста XIX века не найдется почти ни одной вещи, которая не была бы одухотворена. Каждое явление, взятое как тема картины, у него невидимыми нитями связано с волевым мировым импульсом. Его художественные образы — вполне определенного настроения, не оставляющего сомнений, и, как гениальные, полны глубокой мысли, предугадываемой внутренним чувством. Никто из художников-символистов не был так всесторонен, как Бёклин. Рядом с его картинами только что упомянутого жанра стоят полотна, полные задумчивой меланхолии, как, например, «Остров мертвых» и «Вилла» или такие, как «Сон». Женская фигура — несколько дебелая для полета немка сеет мак над пейзажем, в котором столько дремоты, столько глубокого предутреннего сна! Можно указать еще на «Молчание» — таинственную вещую деву на мифическом звере, единороге, медленно выступающую по темному лесу.

Кажется, ничто не ускользнет, ничто не скроется от загадочного взгляда вещей и ясного, как кристалл, глаза единорога. «Дракон», «Источник», «Странствующий рыцарь» и прочее — это все цельные внутренние образы, которые никогда не выцветут, никогда не померкнут. Штук уже не так образен, некоторые его картины входят углом в чистую аллегорию. Как на лучшие произведения можно указать на «Грех», «Всадника, шествующего по трупам», «Стража рая». Его картины мрачны, зловещи. Преступлением и смертью как возмездием за него веет от них. Особенно типичен для Штука его «Грех». Сладострастное тело голыи женщины обвивает, ласкаясь, блестящими изгибами удав. Лицо женщины с печатью порока и соблазна смотрит прямо на зрителя. Тут все: преступление, обман и смерть. К сожалению, благодаря успеху этой вещи варианты ее сделали магазинными увражами, излюбленными публикой, и тем опошлили саму вещь. У Клингера в образах много загадочного. Это та тайна, которая вечно останется тайной. Особенно характерна в этом отношении его картина-символ «Мать и дитя». Арка с витыми колоннами, через которую виден темный таинственный парк. На первом плане — фигура мертвой женщины в гробу, с цветами на голове. На твердой и холодной, как камень, мертвой груди этой женщины сидит голый ребенок, загадочно смотря на зрителя. Лицо женщины мертвенно-бледно, и то кажется, что глаза закрыты, то они смотрят на ребенка леденящим душу взглядом Медузы, каким смотрит мертвая природа на живую... Что это? Символ ли вечно рождающейся природы у преддверия смерти, жесточайшая ли из жестокостей: вечная разлука матери с рожденным ею в страданиях живым существом... Что это? Вернее, что и то и другое соединено в этом символе, как единое и нераздельное. У Габриэля Макса элегическое чувство страдания в покорности судьбы — скорбь, грусть... Лучшие его вещи — «Маргарита», «Адажио», «Лихт», «Весна». Маргарита изображена у Макса загадочно скользящей в белом саване фигурой,

с опущенными вдоль тела руками. Тонкая полоска на шее «не толще лезвия топора», о которой в трагедии Мефистофель, указывая на нее Фаусту, говорит: «Плутовка могла б под мышкою носить головку», — намекая тем на совершившуюся или имеющую совершиться казнь за детоубийство и невольное отравление матери. Этот загадочно горящий взгляд черных глаз на бледном лице, просветленный минувшими муками взгляд — удивительный! Сквозь пальцы красивых ног пробилась трава, по которой ноги скользят, именно скользят вниз, в какую-то зловещую, освещенную красным отблеском бездну... Тут же, кстати, и ворон, клюющий обручальный перстень, ставший больше не нужным... От картины веет неумолимостью и жестокостью рока по отношению к невинной чистой жертве. Вообще, через картины этого символиста проходит красной нитью страдание как неизбежность в трагедии человеческой жизни. Можно думать, что Кнопф (Бельгия) глубокий символист, судя по его картине «Зверь и ангел». Даже больше, эту картину можно считать одной из величайших картин-символов XIX века. Мутер в своей «Истории искусства» описал и понял ее, по моему мнению, совершенно неправильно. Он пишет: «На высокой площадке готического собора вытянулась торжественная статуя сфинкса; статуя ангела в шлеме и панцире стоит около зверя и впивается когтями в его лоб. На фоне мрачного ночного неба, среди которого сверкают лишь несколько звезд, два каменных существа кажутся живыми и наводят ужас, как мрачные привидения». Во-первых, в картине нет и признаков «площадки готического собора», а есть какая-то балюстрада, над которой действительно возвышаются два привидения, но вовсе не статуи. Затем, величественно возвышается не сфинкс, а ангел, и он не «впился когтями в лоб сфинкса», а только положил руку на лоб и часть глаз. Несомненно, ангел не может «впиваться когтями», иначе Кнопф и не назвал бы его ангелом. А главное, я не согласен с общим впечатлением от картины, какое вынес от нее Мутер, т. е. с «ужа-

сом от мрачного привидения». Величественная фигура закованного в сталь бесстрастного духа добра в виде рыцаря как нельзя больше выражает мысль автора. Рука ангела касается глаза получеловека, полузверя-сфинкса. Это прикосновение как будто пробудило в этом существе какие-то смутные движения... Невиданные еще им неземные грезы добра, как едва уловимый звук, пронеслись... Плотское лицо сфинкса озарилось чуть дрожащей улыбкой, как привет чему-то новому, неземному. Как будто промелькнули перед его внутренним взором другой мир, другие желания. Это движение всей фигуры сфинкса, как бы вдруг приподнявшегося, также говорит о внезапном просветлении от одного прикосновения великого духа. Вот, по-моему, истинное значение символа этой картины, и таким, вероятно, хотел видеть его и автор ее.

На основании всего сказанного о символах и главным образом на основании приведенных примеров в конце концов можно сделать вывод, что картины-символы решают вопросы Духа. Потому-то картины этого характера неизбежно носят в себе душевное настроение человека, выражая глубокие движения чувства — они музыкальны: каждое произведение звучит определенным аккордом.

## ЛЖЕСИМВОЛИСТЫ

Климт — это типичный лжесимволист. Он, быть может, и хороший декоративный живописец-украшатель, что он и доказал, расписав стены выставочного здания, кажется, в Вене. Тут он на своем месте. В его распоряжении краски, золото, линии, но какого-нибудь символа в этих украшениях искать не следует. Самое большее, если они поднимаются до аллегорий. Ряд лжесимволистов длинен, из них некоторые очень популярны, например, Бёрдслей. Чего-чего только нет на его рисунках: и маркизы на козьих ножках в пышных костюмах, и фрукты — горы

фруктов, розы — вороха роз, бусы, бокалы, фиалы — целые магазины хрустальной посуды.

Мне кажется, главная ошибка тут в том, что условность формы или стилизация такими художниками, быть может, и талантливыми, отождествляется с символом, который всегда связан с глубоким психическим актом, где чувство и мысль нераздельны, тогда как стильность художественных произведений лишь иногда поднимается до характера (например, архаизм), а большей частью постигается эстетическим чувством, как красота, выражающая только внешнюю сущность предметов\*.

Я помню на Всемирной выставке 1901 года большую картину Климта, наделавшую много шума, с каким-то очень претенциозным названием. Чего только не было на этом полотне: тут и лицо, расплывающееся туманом, и золотые блестки, и конфетти, сыплющееся откуда-то сверху, и что-то синее, и что-то зеленое, и розовое. Мой приятель, поклонник этой картины, посоветовал мне занять определенную точку перед картиной и стоять час, два, смотря на это расплывающееся туманом лицо до тех пор, пока я не загнипотизируюсь и не увижу то в картине, что недоступно в обыкновенном состоянии бодрствования. Я поблагодарил доброжелателя и не последовал его совету, рискуя после сеанса такого гипноза, притом же на такой огромной и многолюдной выставке, очутиться где-нибудь в приемном покое. Эта картина имела все, кроме символа, и была, в сущности, попыткой иносказания какого-то философского понятия, писанной на громадном полотне очень красивыми по сочетанию красками.

У большинства ложносимволистов, кажется, единственная цель: сделать «почуднее и построчнее», а на какой странице мировых откровений запишутся их символы — для них уже излишне. Свет самопознания не светит в их произведениях, они вращаются в тесном, ограниченном кругу своих личных конкретных ощущений.

---

\* О стилизации речь будет в рубрике «Теория красоты».

## ОПИСАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Произведения живописи, в которых проявляется слабо представление художника, т. е. в которых не сквозит его интеллект, можно назвать описательными. Как души Дантова ада, не достойные рая и не падшие до ада, должны носиться в преддверии его, так же и этого рода произведения: они недостаточно талантливы и недостаточно бездарны. Ими переполнены галереи, выставки, журналы и т. д. В то же время этого рода искусство более доступно массе публики. В пейзажах здесь подстрочный перевод натуры, в жанровых сценах — рассказ, повествование, тенденция. Увлечения такими произведениями вполне, конечно, искренни. Содержание картины (тема) здесь принимается за выраженный художественный образ. Невзыскательный зритель удовлетворяется и такими произведениями, но для человека с повышенными требованиями они будут пустыми местами. Могут возразить: если картина нравится, рассказывает — чего же больше? На это можно ответить: рассказывает в таких картинах не художник, автор картины, а зритель сам себе. Ставить резкую грань между тем, что — описательное произведение и что — образ, так же, как и в определении символов, конечно, нельзя; как здесь, так и в символах стусеванность с соседями самая незаметная. Как в литературе, чтобы определить ценность ее, нужно определить процент золота, так же и в живописи: золото — это представление, т. е. интеллект человека, его душа, как принято говорить. Если у художника слабое представление — слабые выйдут картины, если представление определено и ясно, но не вложено в произведение — вещь становится недосказанной и «не делает впечатления», как говорят художники\*. Но что дает право, патент, так сказать, на произведения «художественного образа», так это, несомненно, искренность, прямое детище любви. Как

---

\* См. рубрику «Самогипноз».

много мы знаем произведений, очень незамысловатых, вроде внутренности комнат, писанных какими-то малоизвестными художниками, но тем не менее ставших настоящими художественными произведениями. Наконец, те безызвестные провинциалы, которые сотнями писали в былое время портреты масляными красками или миниатюры, в которых столько жизни и характера. Наш Венецианов, Брейгель, старые фламандцы и голландцы, прерафаэлиты благодаря своей любви к объекту и вследствие этого — проникновенности в него стали разительными примерами того, как со скромными средствами, но с любовью к правде сделаться истинными художниками.

Итак, мы еще раз убеждаемся в том, что представление как проявление интеллекта человека есть единственная цель искусства, так как любовь и, вследствие нее, проникновенность в окружающие явления есть та дверь, которая ведет к чистому представлению образов.

Право гражданственности описательного искусства, конечно, неоспоримо уже потому, что этого рода произведения служат первыми ступенями к пониманию художественных произведений. Это так для зрителя, для публики, т. е. для тех, кому наши произведения служат объектом. Но для художников, которые должны стоять выше требований среднего уровня и для которых картина является выразителем их интеллекта, такая снисходительность не подходит. Если художник, указывая на выписанный сухой пейзаж, будет признавать его и хвалить, как и если он, указывая на явную декадентщину или холст с мазками, ничего не говорящими, будет восторгаться такими произведениями, всякий вправе не согласиться с таким художником и заподозрить его в недостаточной способности понимания того, что он поставил задачей своей жизни.

Нельзя ничего иметь против постороннего зрителя, восторгающегося лесами Шишкина, когда он, смотря на них, чувствует и запах, и шум лесных чащ. В этом можно видеть только то, что зритель очень любит лес и те чувст-

ва, которые он испытывает от природы, переносит на картину вследствие самогипноза. За немногими же исключениями, леса Шишкина, конечно, фотографичны, и в них нет именно «лесного духа», который загадочно шумит и пахнет земляникой. Много в них правды, но правды подстрочной, как бы взятой с фотографий\*.

Бесспорно, многие произведения живописи потому только не носят в себе цельных художественных образов, оттого примыкая к описательным, что художник, написавший их, просто «не умел», не обладал достаточным мастерством или не осуществил тезиса впечатления внешней реальной сущности предметов. Тот же Шишкин, обладая лучшей школой, дал бы прекрасные леса. Хотя в тех случаях, когда художник проникнут любовью к изображаемому, как было сказано раньше, произведения с большими дефектами в технике (умении), несмотря на это, становятся глубоко содержательными и ценными в художественном отношении. Жанровые сцены Перова, не отличаясь внешними достоинствами, в то же время в высшей степени интересны. Его «Приезд дочери к ослепшему отцу» — удивительная вещь по силе образа! Старик-отец в халате сидит на кресле; вероятно, приехавшая издалека, давно не виденная им дочь на коленях стоит перед отцом и с любовью и жалостью, плача, смотрит на него. Столько выражения просветленной радости в лице ослепшего отца, когда он, касаясь руками лица дочери, узнает дорогие знакомые черты... Его же «Учитель рисования», «Приезд гувернантки», «Похороны» — в них чувствуется настоящее творчество. В особенности хороша последняя — «Похороны». Среди унылого русского зимнего пейзажа — мальчик на гробе отца. В ней звучит напев грустной русской песни, тоскливой и щемящей душу... Во всех его картинах — черные краски, скучная живопись, «отсебятный» рисунок, но, несмотря

---

\* Я далек от мысли умалять историческое значение Шишкина в развитии русского пейзажа.

на все это, они интересны. Здесь мы встречаемся с удивительным явлением в искусстве. Предположим, жанровые картины Перова были бы так же блестяще написаны и нарисованы, как вещички Фортунки или Месонье. Были бы они от этого лучше? Не обращали бы тогда больше внимания на внешность: как прелестно написана и нарисована рука, как тонко нарисованы складки, какой удивительный тон? Возможно, что тогда ускользнула бы главная задача картин Перова — искренность. Таков он есть, таким и получай. В этом явлении еще раз убеждаемся в том, что задачи живописи лежат глубже поверхности. В них должны стоять на первом плане представления, т. е. то, что вытекает из сознания человека.

Недосказанность в картинах или то, что картины, в сущности, со всеми задатками к сильному образу — невыразительны, т. е. входят в область описательных произведений, не действуя непосредственно как образы на чувство зрителя, — зависит от того, как я сказал, что картины плохо написаны, не нарисованы, имеют дурные краски и т. д., короче, слабо выполнены и потому не делают впечатления. «Темные люди» К. А. Савицкого была бы великолепной вещью, если бы не эта равнодушная манера трактовки от угла до угла, если бы не этот «кожанный» тон всей картины; проще, если бы она имела художественную внешность, тогда была бы очень сильной вещью. В представлении внутреннего образа в этой вещи Савицкому нельзя отказать. «Темные люди», как говорится, «Кто с борку, а кто с сосенки», — прокрадываются от погони на утлой ладье в заросли камышей где-то в низовьях Волги; опасность близка, вот тут, и это ясно выражено во всех фигурах. Особенно хорош бородач, вызывающе смотрящий в глаза всякой опасности, начиная с дула ружья. Эта, между прочим, лучшая вещь, какую написал Савицкий, говорит о несомненном даровании художника, и если б не та дурная школа в живописи, какая господствовала в то время, то из него вышел бы интересный и сильный художник. Картина Н. Ге «Петр I

допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (Третьяковская галерея) была бы очень впечатляюща, если бы не черный тон и сухость трактовки и не эта скучная взятость фигур посреди холста.

В чем тут суть? С одной стороны — недосказанность, с другой — ясная определенность и совершенство техники одинаково удаляют художника от цели. В данном случае, мне кажется, можно сравнить художника с канатоходцем, идущим над пропастью с балансом в руках, который не дает ему возможности пошатнуться ни вправо, ни влево; баланс — это «чутье» в художнике. Единственная и всегдашняя цель его: выразить в художественной форме то, что он чувствует, что мыслит, т. е., короче, то, что он представляет, и, насколько вредит представлению то или другое, настолько того или другого он и должен избегать.

В произведениях живописи описательного характера, когда их рассматриваешь, как будто все обстоит благополучно, все добросовестно и сходно с натурой. По видимому, все внимание устремлено на передачу жизненности, что видится в массе деталей — но мертвых, ничего не объясняющих и не вытекающих из тезиса впечатления. Здесь художник смотрит на картину не как на выражение своего представления и передачу впечатления другим, а как обыкновенный зритель, рассматривающий объект по частям; он работает буквально как фотографический аппарат, забывая, что впечатления природы, прежде чем перейти на холст, должно еще побывать в нашей познающей способности и тогда уже вылиться в форму художественного образа, понятного другим. Степень проникновения во впечатление от природы и есть то, что характеризует «дарование», зависящее от душевных сил человека. Разобраться во впечатлении — для художника все. Подметить в природе оттенки, невидимые другим, уловить общий тон, проникнуть в красоту сложного рисунка и т. д., это все — процесс анализа впечатления от природы, и художники отлично знают, как в этом

заключается, собственно, все «искусство» как умение. Сознанное и усвоенное впечатление природы есть не что другое, как представление о ней. Равнодушие, которое сквозит в произведениях живописи описательного характера по отношению к природе как средству выразить свое «Я», есть результат отсутствия любви и, что то же, отсутствия искренности и проникновенности — неизбежных путей для выражения своего «Я». Равнодушие — отсутствие духа в произведении. Впечатлительность художественных образов именно и заключается в их одухотворенности. В зрителе как будто эхо откликается на голос: его духовный мир заговорит и придет в движение, когда перед ним действительно досказанный художественный образ. Неодухотворенность дает описательный характер произведению. То, в чем выражается дух художника, только то и воспринимается духовной стороной зрителя. Так как в глубочайших побуждениях мирового инстинкта самопробуждения лежит конечная причина изобразительного искусства, то и цель его — одухотворенный образ, неизбежно вытекающий из представления как одного из актов самоопределения. «В глубоких безднах сознания кроется источник искусства; оно течет могучей широкой рекой по долине бытия, которую называют формами материи, и снова вливается в безбрежный океан сознания, возвращаясь к первоначальной своей причине», — так бы написал в Средние века кто-нибудь, если бы хотел выразить мою основную мысль об искусстве.

## МАСТЕРСТВО В ЖИВОПИСИ

Слово «живопись» вполне определяет суть дела: писать жизнь. Выражение восторга в наивном зрителе, который, смотря в кулак на портрет, восклицает: «Как живой сидит!» — мне совершенно понятно. В нем находит отклик представление о жизненности известного лица: взгляд, движение, улыбка — все это его трогает, потому что он видит то, что составляет «суть» изображенного лица. Для

выражения жизненности предмета в руках художника есть мастерство. С малыми средствами сказать много — вот, собственно, к чему сводится мастерство. Легко и свободно написать лицо, пейзаж стремится всякий художник. Вся художественная точность передачи натуры зависит часто от бессознательного движения руки, владеющей кистью, от манеры писать наиболее подходяще для выражения данного предмета. Чтобы написать листву дерева, иногда не нужно делать листочки, а приходится решать общими мазками; для выражения облаков удачные движения кисти вполне могут передать разнообразие, красоту и движение облачных масс и т. д. Мастерство в живописи, в конце концов, может быть сформулировано так: наилегчайший способ с меньшей затратой времени и сил передачи полноты художественного впечатления натуры. Без всякого сомнения, для других передается в картинах то, что желает художник; здесь и вопроса быть не может о самогипнозе художника: что есть на холсте, то и хотел сказать он. Но здесь мы сталкиваемся опять с тем любопытным явлением в искусстве, о котором я уже раз упомянул, т. е. когда видимое совершенство техники становится средством удаления от главной цели искусства — одухотворенности\*. Картина «Последний день Помпеи» Карла Брюллова, несмотря на удивительное мастерство, с каким художник владел рисунком, распределением общих масс, уверенностью манеры, — все-таки мертва: не выражает трагедии катастрофы, а скорее напоминает театр или постановочную живую картину. Поэтому же нередко первоначальные этюды художника лучше последующих, несмотря на большее совершенство техники. Начинаящий художник более искренен в своем желании проникнуть в признаки предметов и любить самые

---

\* Аналогично: бездушная, но мастерская игра на музыкальном инструменте: рояле, скрипке и прочая. Антон Рубинштейн гениально соединял в своей игре и внутренний художественный образ, и впечатление реальной сущности звуков — они у него были нераздельны.

предметы. Став же мастером, он увлекается часто более поверхностью холста, чем тем, что должно быть глубже этой поверхности. Мастерство, чтобы не отклониться в сторону, всегда должно иметь основной тезис представления перед собой, как рулевой — нос корабля. Среди художников есть много выражений и терминов, характеризующих отрицательные стороны мастерства, в смысле его отвлечения к внешности: «манерность», «мастеровщина», «хлестко написано», «заученность», «набивка руки» и пр. Все это означает, что главные тезисы искусства — представление и передача его на холсте в виде впечатления для других — остаются за флагом, и художник неожиданно для себя оказывается пребывающим только на поверхности холста. Поэтому-то увлечения последнего времени в живописи всевозможными «трюками» и «способами», вроде пуантилизма, часто приводят художника к совершенно нежелательным результатам, так как за точками, черточками, мазками в виде знаков препинания (точек, запятых, знаков вопроса) исчезает само изображение предмета, и нужна особая способность ломать глаза, чтобы из этих пуантажей получить желаемое впечатление изображаемого художником предмета. Разложение цвета на составные цвета, несомненно, усиливает его интенсивность. Так, если разложить зеленый на желтый и синий, соединив их в виде точек или черточек желтого и синего цветов, то получится зеленый большей интенсивности, чем закрашенный сплошь. Но это достигнуто может быть и умелой живописью без помощи точек и черточек, мешающих получению впечатления желаемого предмета и напоминающих скорее вышивки шерстью, чем живописные картины. Притом же в пуантилизме исчезает индивидуальная техника художника: когда видишь пуантажи разных художников, думаешь, что все это написано одним художником, — разница только в том, что у одного точки длиннее, в виде тире, а у других короче. К изложенным выше тезисам искусства — представле-

нию, впечатлению и внутреннему образу — заключительным тезисом станет красота. Попыткой разобрать и его в то же время исчерпывается вся сущность искусства живописи.

## ТЕОРИЯ КРАСОТЫ

Что такое красота в объекте, и каковы свойства субъективного восприятия ее? В последнем, кажется, не может быть сомнения: красота приятна, радует взгляд, вызывает глубокое чувство удовлетворения, восторга, т. е. положительного свойства ощущения, называемые эстетическими. Но что именно соответствует в объекте этим ощущениям — вопрос несравнимо труднейший. Предлагалась масса самых разнообразных определений. Красота — полезность, жизнеспособность, гармония, разнообразие и т. д. Для того чтобы определить сущность красоты, нужно сначала рассмотреть ее отдельно от ощущения, так как ощущение красоты и сопряженное с этим эстетическое наслаждение явились как следствие ее существования вне ощущений в объекте. «Красота как деятель была предопределена как неизбежность до образования форм бытия. По ней, как по канве, ткалась бесконечная ткань мироздания. Она явилась в образовании форм как один из неизбежных факторов» — вот основы красоты, которые я и постараюсь, по мере возможности, доказать. Мир можно рассматривать только как «возможное и неизбежное» — поэтому-то и красоту я вывожу из этой аксиомы. Она неизбежно была связана с образованием форм. Архейский пейзаж новообразовавшейся земной коры был прекрасен. Решительные очертания вулканических скал, местами с огненными потоками лавы, — были прекрасны. Кумулюсы грозовых туч, освещенных закатом, и блестящая радуга, и молния, и гром над мрачным, пустынным пейзажем, гранитных и базальтовых полей первобытной земли были прекрасны. Следовательно, красота существовала много миллионов лет, прежде чем радо-

вать чей-нибудь взор. Но можно ли сказать, что первичная магла была прекрасна? Безразличие и хаос, конечно, не могли связывать с собой понятие о красоте. Если туман в бесформенной сплошной массе безразличен по отношению к красоте, то этот же туман в облаках может вызвать справедливые восторги. Таким образом, только с появлением форм бытия появилась красота, или, точнее, бытие и красота явились одновременно. Вследствие неизбежного закона мировой поляризации, т. е. неизбежности появления за плюсом и минуса, красоте как антитеза явилось «безобразное». Русское слово «безобразный» в высшей степени удачно определяет антитезу красоты. Быть может, это и случайное совпадение слова с желаемым понятием, но тем не менее совпадение знаменательное. Безобразный, т. е. отрицающий «образ» в смысле внешнего вида. Следовательно, что-нибудь нарушающее цельность вида (форму), расплывчатое, бесхарактерное, слабое, неопределенное в формах — производит действие противоположное тому, какое производит красота, т. е. получает впечатление отчего-то отталкивающего (отвратительного). Таким образом, понятие о красоте прежде всего связано с определенным обособленным явлением, в данном случае с внешним видом предмета. Поэтому-то «разнообразие» форм — главный признак при определении красоты, и, следовательно, однообразие, хаотичность, безразличие являются антитезами одному из признаков ее разнообразия.

Многообразие — друг жизни. Где, как не в органическом мире, бесконечно быстрая смена форм идет головокружительно ускоряющимся темпом? На земном шаре каждая последующая секунда за предшествовавшей ей дает невероятный перевес вновь рождающихся непохожих друг на друга индивидов животного и растительного мира. При этом каждый организм несет задатки к большему совершенству, чем предшествовавший, и этим самым служит еще большему разнообразию. Дарвин, в сущности, величайший эстет, так как он указал на красоту

как на один из самых сильных факторов в образовании видов. Но в одном он ошибся — в определении красоты. По его мнению, красота — случайный признак, «отметина» для привлечения самок у животных и для привлечения насекомых у цветов. Если бы дело обстояло только так, то почему бы не выбирать для «отметины» самое безобразное как наиболее бросающееся в глаза? И почему бы нашим дамам не вводить в костюмы самые невероятно резкие сочетания красок и дикие формы? Но в действительности не всегда так. Если у перцедея дикий нарост на клюве, то это является только отклонением или исключением. Самец фазана или петух для привлечения самок имел бы раскраску перьев самую резкую, контрастирующую, и наросты, наиболее бросающиеся в глаза дикостью и неожиданностью. Тогда как на самом деле красный берет петуха не безобразен, а огненная, с переливами золота раскраска оперения может служить образцом и для художника. Павлину достаточно было бы иметь хвост наиболее дико и резко раскрашенный, чтобы привлечь подругу в том случае, если бы она не обладала некоторым эстетическим вкусом. Но перо павлина — одно из красивейших явлений в природе, и весь византийский орнамент построен на цветах и переливах павлиньего глаза. Красота здесь явилась как объект уже готовый, существовавший раньше, а не как пользующийся для привлечения самцов или самок. Для привлечения выбиралась именно красота, а не безобразие, а если и есть некоторые исключения, то их немного и явились они как аномалия. Притом же красота, существуя в объекте как нечто независимое, обособленное, проявляется в органическом мире совершенно самостоятельно, независимо от практических побуждений. Что, например, можно сказать относительно красоты цветов, не требующих опыления посредством насекомых? Да, для привлечения насекомых достаточно было бы одних медвяных железок. Или какой можно дать ответ по теории Дарвина на удивительную красоту расцветки некоторых гусениц, которые,

как известно, не обладают половыми инстинктами и, следовательно, не нуждаются в привлечении самцов или самок? Что, наконец, можно сказать о листьях растений, обладающих красивыми очертаниями, на которых главным образом построен растительный орнамент?

Свойства красоты, ее основы в живописи, конечно, те же самые, что и во всем органическом мире, так как инстинкт, руководящий выбором красивых сочетаний красок и форм, — один и тот же, как у человека, так и у животных. Способность распознавания красивого и безобразного лежит в природе человека и животного и является могучим фактором творческих сил природы. Безобразное как антитезу красоты можно рассматривать только как отклонение от нормального хода вещей.

Некоторые отрицают красоту как «нечто, само в себе существующее», и сводят ее на личный вкус: одним кажется красивым то, что другим безобразным, и наоборот. Конечно, вкусы бывают разные. Почему-то стоящие на точке зрения такого субъективизма всегда берут как доказательство аномальные отклонения. Самоеду нравится широкоскулое лицо с узкими глазами и тонкими губами, японцу — невероятно маленькие ножки у женщин и т. д. Здесь забывается одно обстоятельство: нравится ведь не всегда прекрасное. Огромную роль играют в «симпатии» привычка, традиция, необходимость и т. д., побуждения, не имеющие никакого отношения к красоте. Если жителю степей не нравится горная страна, и наоборот, горцу — равнина, то это совсем не служит доказательством некрасивости горного пейзажа или степной шири. Если же самоеду нравится лицо с широкими скулами и челюстями и узкими глазами, то эти признаки явились не вследствие подбора красоты, а вследствие необходимости жевать сырую грубую пищу и постоянного взгляда на снежные равнины, ослепительно блестящие под низким полярным солнцем. Поэтому склонность к этим признакам лица у самоеда врожденная и выработанная неизбежными условиями существования, а не

побуждениями эстетического вкуса. Пристрастие же к уродливо маленьким ножкам японцев — просто дурная привычка, передаваемая из поколения в поколение. Если ломбардец поддерживает некрасивый пейзаж, состоящий из полей пшеницы и правильно посаженных среди них грушевых и абрикосовых деревьев с протянутой от одного дерева к другому проволокой, по которой вьется виноград, — то, конечно, не из-за любви к красоте такого пейзажа, а из-за выгоды. Когда говорится об абсолютной красоте, то имеются в виду не примеры отклонения следования красоте, а та красота, которая не может не нравиться. Радужное крыло экзотической бабочки, прелестная раскраска перьев колибри или цветок лилии не могут не нравиться нормальному человеку, как не могут не приводить в восторг, несомненно, гениальные произведения искусства, в виде ли картины или вещей прикладного искусства, вроде индийского старого ковра или ювелирных вещей Лалика.

В произведениях искусства красота входит в более совершенную стадию: она облекается в «художественность». Следовательно, художественная красота сопряжена с сознательным творчеством человека. Нельзя сказать, смотря на пейзаж в природе, что он художественный, или что лицо такой-то женщины художественно. Если и подходит этот термин по отношению к природе, то в переносном смысле: предполагается, что тут как бы участвовала творческая рука. Глядя, например, на перламутровую раковину или перо аргуса, можно воскликнуть: «Как художественно!» Но этим восклицанием только проводится аналогия между сознательным творчеством человека и бессознательным — природы. Законы красоты, постигаемые слухом, — законы музыкальной красоты — более или менее установлены. Законы же гармонических сочетаний красок и форм — потому, вероятно, нет, что комбинации их бесконечны в полном значении этого слова. Наиболее доступны они для изучения в произведениях прикладного искусства.

Одним из условий красоты форм можно считать «симметрию». Правильность красивой формы сводится к симметрии; правильный, например, эллипс — тот, половины которого строго соответствуют по величине одна другой. То же по отношению и к сложным формам. Но симметрия, отвечая одной из основ красоты — «уравновешенности», в то же время вносит в произведение искусства и совершенно противоположный ей элемент: она является ограниченностью творчества; повторяемость — условие диаметрально противоположное разнообразию как сильнейшему элементу красоты. Что, например, может быть скучнее и антихудожественнее храма Христа Спасителя с бездарной пунктуальной симметричностью четырех фасадов? И, наоборот, несимметричный храм Василия Блаженного при общей цельности производит удивительно художественное впечатление. Свойство красоты — «разнообразие» так же, как и симметрия, может стать антитезой красоты, когда оно превращается в пестроту, мешающую цельности общего. Для определения границ, где в разнообразии начинается пестрота и в симметрии — повторяемость, существует «художественное чутье», вкус, т. е. повышенная способность впечатления к красивым предметам, или врожденная, или воспитанная постепенным упражнением этого чувства. Законы зрительной красоты, точнее, неизбежные условия для ее существования наиболее удобны для изучения в орнаменте и декоративном искусстве, именно в том его роде, который исключительно служит для украшения, тогда как чистое искусство, «картины», имеет задачи иные, о чем было сказано выше, в рубрике «Художественный образ».

Вероятно, основы зрительной красоты сведутся только к гармонии, которая есть не что другое, как уравновешенность отношений масс в смысле формы и уравновешенность напряжения силы цветов в смысле красок. Что, например, представляет собой, по существу, диссонанс красок, как не чрезмерное преобладание цветового напряжения какой-нибудь одной, двух, трех и т. д. красок

в сложном сочетании, мешающих получению впечатления от других красок в этом сочетании? Есть художественный термин: «краска кричит» или, то же самое, «краски дерут», т. е. слишком ярки в сочетании, иными словами — не гармонируют с другими. Предположим, нужно сгармонизировать зеленый хром — краску с очень потушенной интенсивностью — с какой-нибудь красной и желтой красками. Все красные краски в натуральном виде не могут быть сгармонизированы с хромом, так как все они или очень интенсивны, или темны в сравнении с ним. Киноварь, например, необходимо смягчить, примешав к ней белил и хотя бы натуральной умбры столько, чтобы она слилась с зеленым хромом в цельное впечатление, т. е., проще говоря, ее необходимо «уравновесить». К полученному таким образом сочетанию нужно затем приноровить какую-нибудь желтую краску, например желтую охру, введя в нее элементы, которые бы связали в одно целое все три краски. Но если, например, в этом сочетании мы заменим хром более яркой зеленой, скажем, ярью-медянкой, то она сразу выскочит из общего тем, что будет притягивать к себе зрительное ощущение в ущерб другим краскам. Далее, предположим, в сгармонизированную гамму этих трех красок мы вставим вместо смягченной охры желтый кадмий — он сразу отвлечет глаз в свою сторону и будет беспокоить, не давая видеть другие две краски; они будут казаться темными и грязными, цельное впечатление таким образом будет раздроблено как бы пополам. Приведенный пример с тремя красками сводится, как мы видим, к уравновешенности зрительного впечатления от всех трех красок с целью получения одного неделимого целого без преобладания в ущерб общему какому-нибудь цвета. То же самое и по отношению к формам. Существовал, главным образом в старой школе живописи, термин «компоновать». Это значило и значит — распределять на холсте предметы уравновешенно, чтобы ни одна часть не мешала другой. В новой школе этот термин заменен более совершен-

ным «как взять», сущность которого та же самая, т. е. взять оригинально предметы в картине, распределив их в уравновешенном взаимодействии, с тем, однако, чтобы центр внимания сосредотачивался на какой-нибудь одной желаемой части, поддерживаемой остальными согласно внутреннему смыслу картины. То и другое, т. е. композиция и взятость, сводятся к орнаментальности картины. Как в орнаменте какая-нибудь одна часть «дичит», т. е. нарушает равновесие, слишком перетягивает внимание в свою сторону, не связана с другими частями, точно так же и в картинах, т. е. некая часть нарушает цельность общего. Эта основная орнаментальность в красивых сочетаниях одинаково применима всюду. Что такое, например, пропорции классических скульптур, как не уравновешенное согласие частей человеческого тела, выраженных в мраморе? Голова не велика и не тяжелит легких форм всей фигуры, торс не длинен и не короток неуклюже, как бы взятый от другой фигуры, а находится в уравновешенном соотношении с ногами, руками и головой. Красота лица сводится также к гармоническому или уравновешенному соотношению частей лица к овалу: не чересчур велик лоб или короток нос, отвлекавшие бы таким образом внимание к себе в ущерб остальным частям лица. С этим не нужно смешивать одухотворенную красоту интересного лица, которая может быть связана с лицом и не идеально внешне красивым. Красивый пейзаж сводится, в сущности, также к интересной взятости предметов при общей гармонии цветов. Конечно, не надо забывать, так же как и в случае с человеческим лицом, что пейзаж, внешне красивый, может и не заключать в себе мотива, поэзии, и, наоборот, не претендующий на первенствующее значение внешней красоты пейзаж может быть прекрасен внутренней своей стороной. Поэзия скромных уголков русской природы, с большим художественным вкусом переданная в пейзажах И. Левитана, — доказательство тому. Например, его «Вечерок», где на первом плане ворота в виде буквы «П», кусочек

поля и скучная линия леса вдали, не претендуя на внешнюю орнаментальную красоту, силен внутренней сущностью — поэзией.

Закон уравниваемости форм как основной тезис красоты особенно доказателен в архитектуре. Не потому ли шар как эмблема идеальной уравниваемости формы так распространен как украшение в архитектуре, в орнаменте и прикладном искусстве? Полусфера венчает здания классического стиля, романского, византийского и русского. Есть выражение: «здание разваливается», когда хотят указать на несовершенство архитектурного проекта. Это означает, что части здания взяты в несоответствии: одна тяжелит, другая взята слишком мизерной или другого архитектурного стиля. Этим нарушается цельность общего или, точнее, — красота. Например, Иван Великий в совокупности не представляет гармоничного целого из-за того, что звонница, построенная вновь после разрушенной в 1812 году, не соответствует ни по характеру, ни по величине годуновской башне. Судя по сохранившимся рисункам XVIII века, звонница была меньше и характер архитектурный был другой, более связанный с основной башней. В теперешнем виде всей массы этого здания кажется, что башня Годунова случайно приставлена к громоздкой кубической коробке. В красивых формах и сочетаниях красок, при разнообразии всё — в соответствии, все согласно и поддерживает цельность общего, т. е. все уравниваемо: ни одна часть, не отнимая внимания от другой, не мешает получению зрительного впечатления от других частей целого. Поэтому в орнаменте и архитектуре на первом плане стоит элементарная красота: симметрия. Она буквально повторяет физический закон равновесия тел. Далее, по пути развития красоты в орнаменте, следует «ритм», т. е. известный закон повторяемости, но с необходимым условием — разнообразием: через известный промежуток повторяемая часть должна нести в себе новые элементы. Если какая-нибудь одна часть орнамента в смысле сим-

метрии не соответствует другой, это значит, что она не уравновешена во впечатлении от нее с впечатлением, полученным от других частей орнамента, или, иначе говоря, нарушает цельность его. Если, например, рисуется симметричный орнамент, то рисовальщик, нарисовав одну половину, старается изобразить другую такую же половину, тождественную первой, т. е., иначе говоря, уравновешивает впечатление. Если в орнаменте какая-нибудь часть слишком бросается в глаза, «дичит», слишком говорит о себе, — это значит, что орнамент не уравновешен и не дает цельности общего. Неизбежное условие красивого орнамента — его заполненность — также вытекает из принципа уравновешенности. В незаполненном орнаменте слишком бросаются в глаза пустые места — фон, т. е. они притягивают к себе внимание в ущерб самому орнаменту, который вследствие этого кажется жидким. Впечатляющий и оригинальный орнамент зависит от других условий: это уже творческая сторона, обусловленная силой представления художника. Бедность и ограниченность орнамента в стиле ар-нуво, состоящего из сочетаний линий, точек и бус, терпима в прикладном искусстве только как новость, и, вероятно, увлечение этим наивничавшим стилем скоро пройдет.

Переливы цветов, постепенные переходы из одного цвета в другой, проще — стушеванность, можно рассматривать так же, как элементы красоты, вытекающие из основного признака ее уравновешенности. В природе нет скачков, что в применении к краскам выражается в отсутствии резкостей и грубых диссонансов. Радужные переливы перламутра и опала или тушь пера аргуса потому и восхитительны, что проявляют удивительные переливы цветов и светотени. Утренние и вечерние зори, облака, освещенные закатом, потому и прекрасны, что представляют нежные оттенки всевозможных цветов. В живописи стушеванность светотени и цветов играет огромную роль. Картины, не имеющие центров света и тени или «пятен», как принято называть, вялы и тусклы.

Всякий цвет в картине — зеленый луг, голубое небо — не могут быть однообразно сплошь записаны, в особенности в больших плоскостях, но неизбежно должны иметь цветовые центры и даже больше: не могут представлять собой цвета одного характера и всегда разлагаются на оттенки. Так, голубой цвет неба неизбежно разлагается на голубой в сторону зеленых или фиолетовых цветов. Эти условия красоты вытекают, с одной стороны, из стремления к разнообразию и, с другой, из неизбежной для нее уравновешенности впечатления. Антитезами этих условий являются однообразие (сплошность) и пестрота.

## ФОРМУЛА КРАСОТЫ

Итак, на основании всего изложенного зрительную красоту можно определить так: *она есть не что другое, как, при разнообразии, уравновешенность частей в целом, и получаемое при этом зрительное впечатление доставляет эстетическое наслаждение.*

Но почему же все живое стремится к красоте, жаждет ее и почему при созерцании красоты получается чувство удовлетворения? Для решения этого вопроса нужно обратиться к объекту и определить отношение красоты вообще к мировым явлениям. Аксиома, что все уравновешенное прочно и устойчиво, есть, так сказать, ключ к объяснению этого явления. Безобразно одностороннее дерево гнется в одну сторону и со временем падает и гибнет. Уравновешенная натура в человеке дает ему больше права на долговечность и счастье. Если общество распадается, с одной стороны, на людей поработанных, лишенных права на свободу и неприкосновенность личности, и, с другой, на кучку поработителей, облеченных властью и богатством (Рим времен упадка), то такое социальное устройство не может быть названо устойчивым, уравновешенным и, следовательно, обречено на гибель. Теперь представим те же явления по отношению к зри-

тельным ощущениям. Возьмем, например, радугу. Представим и вообразим спектр с резко отделенными друг от друга цветами. Найдем ли мы такое сочетание красок красивым и получим ли эстетическое наслаждение? Конечно, нет. Не значит ли это, что при взгляде на сочетания спектра с резкими границами внимание прежде всего отвлекается в резко светящуюся половину красного, оранжевого и желтого, а другая половина остается темной: зеленый, синий, фиолетовый; следовательно, сочетание получается не уравновешенным и в зрительном отношении — резким? Такая группировка цветов кажется как бы разваливающейся надвое, и только с постепенностью перехода цветов, т. е. с введением одного из условий уравновешенности (гармонии) получается чудное явление красоты, равного которому нет в природе. Следовательно, инстинкт прекрасного в человеке предугадывает в данном случае то, что не может существовать не уравновешенным, и человек отталкивается от него; а получив впечатление от существующего явления как гармонического — радуется и стремится к нему. Если нам не кажется красивым архитектурное здание, не связанное в художественном отношении, то тем мы как бы отождествляем художественную несогласованность с несогласованностью конструктивной. Если массивный куб звонницы Ивана Великого нам кажется тяжелым и не вяжущимся со стройной прекрасной башней Годунова, то он и на самом деле оседает быстрее, чем годуновская башня. Быть может, вследствие этого башня и наклонена немного на самом деле. Уравновешенность вообще сводится к устойчивости, т. е. к существованию, наименее подверженному случайностям, а следовательно, к бытию. Инстинкт человека предугадывает в объекте устойчивые задатки бытия, он глубочайшими недрами предчувствия ловит звуки мировой гармонии (уравновешенного согласия) и радуется ей как вечному залогоу незыблемости форм.

Инстинкт распознавания прекрасного вырабатывался в животном мире естественным подбором. Те из осо-

бей, которые обладали в наибольшей степени способностью распознавания уравновешенности, т. е. задатков к наиболее прочному существованию, конечно, более шансов имели и на сохранение себя. Эта способность благодаря наследственности передавалась следующей особи и т. д. Явился человек с организацией более совершенной — и бессознательное сделалось сознательным. Волевой импульс заставил его выразить прекрасное в произведениях искусства. Таков путь развития красоты в животном мире. Ничто в природе не делается «по щучьему веленью», все подвержено закону естественного хода вещей. Предлагаемая мной теория красоты — не новость, она вытекает из общих понятий о красоте, уже существовавших и только в этом опыте исследования приведенных более или менее в систему, основанную на тех обобщениях, которые дает теория Дарвина о происхождении видов. Всю сложную психическую организацию человека и, следовательно, все то, что порождает формы искусства, поэтому можно рассматривать только как «консервирование», если можно так выразиться, с помощью естественного подбора и наследственности тех склонностей и стремлений, рядом поколений, в конце концов, вырабатывающих «инстинкт», на котором и основано все искусство.

В растительном мире основы развития красоты — те же, что и в животном мире. Больше шансов на существование имели формы, уравновешенные в целом, т. е. с задатками красоты. Лист дерева с симметрично пропорциональными друг другу лопастями, выражая элементарную форму красоты — симметрию, — в то же время и наиболее жизнеспособен. И действительно, лист такой формы будет висеть на стебле правильно и, следовательно, более будет открыт для лучей солнца и дождевых капель, смывающих с него сор и пыль, мешающие дыханию растения. Сорвите ветку клена и посмотрите: с какой удивительно красивой орнаментальностью расположены ветки и листья! Против каждой веточки — су-

против веточка, черенок листа — против черенка, лист — против листа, и чем ближе к концу ветки, тем они меньше и светлее цветом. Здесь изящная пропорциональность и расположение листьев явились наиболее пригодными для жизни растения, потому-то природа и остановилась на них, выбрав эти формы бессознательного. Как возражение такому положению могут указать на массу форм или безразличных по отношению к красоте, или прямо безобразных, но тем не менее устойчивых и, следовательно, великолепно существующих, — «не ладно скроен, да крепко сшит» — как говорится. Помимо красоты, несомненно, есть и другие условия, устанавливающие формы тел. Если эти условия сильнее, чем стремление к красоте, то такая форма склоняется в сторону сильнее-го воздействия. Рыба-химера и ленточник своим феноменальным безобразием обязаны подражанию морским водорослям и камням на дне моря, для того чтобы легче скрываться от хищников. И те особи, которые более подходили под цвет и форму водорослей и камней, больше имели шансов на существование, имея большую возможность скрываться от преследования хищников. Жираф есть не что иное, как стройная антилопа, изменившая свой изящный вид благодаря явившейся необходимости срывать для питания древесные листья. От этого вся передняя часть тела безобразно вытянулась, и те особи, которые обладали этими признаками, больше имели шансов и на существование. Здесь необходимость как воздействие наибольшего напряжения пересилила стремление к красоте как к уравновешенному согласию частей в целом. Если несовершенный мир из-за смешения изящного, безразличного и безобразного больше сходен с хаосом, чем с прекрасным стройным целым, то во всяком случае более постоянные формы — прекрасны; безобразные же — скоропреходящи и случайны. Все основные формы живых существ, типы или виды, все стройны и прекрасны. Средний тип рыбы прекрасен, средний тип птицы, четвероногого — тоже, а средние типы и есть та

постоянная форма, которая, несмотря ни на какие побочные воздействия, остается вечно неизменной и прекрасной. Припомним классические статуи, эту квинтэссенцию форм человеческого тела и в то же время — идеальное выражение красоты... Аполлон и Венера — это лучезарные звезды красоты, которые будут светить на всем пути человечества, пока оно не исчезнет вместе с потухшими лучами солнца.

## ОБЪЕКТИВНАЯ СУЩНОСТЬ КРАСОТЫ

Таким образом, инстинктивное стремление к красоте в животном мире есть только частичное выражение мирового стремления к уравновешенному согласию как условию наибольшей вероятности существования. Не значит ли это, что все в природе течет по руслу наибольшей гармонии — уравновешенности, а не выбирает пути дисгармоничных соотношений, т. е. неустойчивых, склонных к распаду и как бы враждующих между собой?

Проследить зрительную красоту форм можно буквально всюду. Элизе Реклю нашел симметрию — и ее простейшее проявление можно рассматривать в расположении материков на земном шаре. Если посмотреть, например, на карту Европы, присоединив к ней полуостров Малой Азии, то получится такая картина: Кавказский перешеек и Малая Азия соответствуют Скандинавии и Финляндии, Балканский полуостров — Ютландии, Апеннинский — Великобритании. Учитывая это, нельзя ли поставить такую проблему: те из планет, которые обладают частями поверхности, гармонично расположенными, подобно Земле, имеют больше вероятности заключать на себе и высшую жизнь как дальнейшее проявление более совершенных, гармоничных соотношений? Симметрия в неорганическом мире — это стихийное простейшее проявление красоты — становится иногда поразительной. Причудливые, необыкновенной красоты кри-

сталлы снега в виде звезд, розеток — чистый орнамент, который может взять для образца и художник. Все кристаллические системы минералов как бы еще более хотят доказать эту стихийность красоты. Природный кристалл алмаза правильной формы повторяет себя в гранях хрусталя и драгоценных камней, выходящих из-под руки шлифовщиков вот уже не одну тысячу лет. Узоры мороза на стеклах таят такие пейзажи, которым позавидует любой пейзажист, — настолько они осуществляют и разнообразие, и общность целого, альфу и омегу красоты. Наконец, даже графические изображения молекул не лишены изящества, так как схемы их в большинстве симметричны.

Из всего сказанного о красоте можно сделать следующее объективное заключение.

Красота явилась вместе с телами как уравновешенность, неизбежная при образовании форм. По силе влияния на формирование тел ее можно сравнить с физической силой сцепления частиц и со стремлением масс к центрам тяжести.

Так как эстетическое наслаждение сводится, в сущности, к радости бытия: существованию, жизни, то человека радует изображение всякого предмета. Невзыскательный зритель приходит в восторг от лубочного изображения тигра, хотя и похожего скорее на уродливого кота, и более тонкий ценитель — от мастерски написанного натюрморта. Оттого же радует глаз всякий цвет: зеленый, голубой, оранжевый и их простые сочетания и комбинации. Поэтому доставляют зрительное наслаждение бенгальский огонь и серпантин со световыми эффектами. В последнем свойства красоты — разнообразие и переливы цветов — притом распределены во времени (в движении), отчего и получается то очаровательное зрелище, от которого нельзя не прийти в восторг. Это, так сказать, примитивная эстетика, подобная радости ребенка всякому новому предмету, от которого он впервые получает впечатление.

Исходя из положения, что искусство живописи явилось, побуждаемое инстинктом самоопределения, о чем было сказано вначале, в красоте как неотъемлемой принадлежности искусства мы также находим подтверждение первоначального заключения. Человек своим интеллектом углубляется в сущность вещей, отыскивая в них прекрасное как одно из неизбежных условий бытия. В этом — сознание, а следовательно, и самопознание, понимаемое в смысле инстинкта самоопределения.

### **ТЕЗИС КРАСОТЫ И ХУДОЖНИКИ**

С точки зрения художников как деятелей своего дела предлагаемая теория красоты должна быть рассматриваема только как анализ впечатления красоты и ее сущности. Какое-нибудь практическое значение — как руководство, например, в работе — так как красивое в произведениях выходит само собой, а не по рецептам. Только благодаря природной способности глубоко чувствовать красоту произведения выйдут красивыми. Творить красиво — акт бессознательный и происходит по чувству: не вложено в человека — ничего не выйдет.

### **ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО**

Позволю еще раз подчеркнуть следующее: красота имеет наибольшее применение в произведениях прикладного искусства, а не в искусстве чистых образов — в картинах. Как ни странно, а такую азбучную истину придется повторять. Сколько полотен-картин появилось в последнее время, где внешняя красота и прямо — красочность — выдаются за содержание, т. е. за внутренний образ. Все эти претенциозные «каскады», «вихри», «ураганы» (скандалы — хочется сказать) красок, а равно и «красочные симфонии», вроде «поэзии в голубом», «трагедии в желто-малиново-сине-черном» — что это, как не

претензии навязать то, что не соответствует, по существу, задачам, принятым на себя такого рода произведениями? Это, выражаясь образно, — желание вытянуть содержание картины на поверхность холста: любуйся и проникайся одной только раскраской. В картинах важнее внутренний образ, характер, а не задачи чисто внешние и тем более не одни только красочные. На первом плане в живописи стоит «впечатление предмета», но не по поводу «изображаемого предмета упражнения в красочных эффектах». Настроение, поэзия, мотив в картинах не заключаются в одной только «краске», а обуславливаются главным образом «предметами», которые взяты в картину, и они, облекаясь в краски, дают тот или другой музыкальный аккорд, а не сама по себе краска. Поэтому действительно выраженное настроение в картине может быть испытываемо и помимо красок: в простом воспроизведении ее в черном и белом — в фотографии, гравюре и рисунке.

Исключительно для красоты есть другая область: архитектура, орнамент, декоративные стильные панно, всевозможные предметы обихода (*industrie, object d'art*), — вот, где внешняя, но художественная красота проявляется в формах буквально бесконечных, здесь художник-украшатель — на своем месте. Целый океан перед ним сочетаний форм, красок, света, золота, драгоценных камней и прочая. Здесь художник имеет дело с поверхностью предмета: плоскостью стены, материи, ковра, драгоценного сосуда, вазы и т. д.

В картинах же с выраженным образом глаз не оттаивается на поверхности предмета, как в прикладном искусстве, а пронизывает эту поверхность и летит, выражаясь иносказательно, дальше, туда, где живут мысль и глубокое внутреннее чувство. Конечно, картина, как вещь, несомненно, — украшение: она должна быть красива, т. е. красиво написана, иметь гармоничные краски, приятный художественный тон и даже красивую художественную раму, но под всем

этим еще должно скрываться нечто другое. Это *нечто* — внешняя реальная сущность изображаемых предметов, внутренний образ и в высшем своем проявлении — символ. Спутанность понятий: «красивое» и «содержательное», мне кажется, и есть главная причина упадка современного искусства, о чем речь будет в предлагаемом далее отделе «Тезисы живописи в современных проявлениях».

## СООТНОШЕНИЕ ТЕЗИСОВ

Тезисы искусства живописи — впечатление, представление, внутренний образ и красота — находятся в процессе художественного творчества в нераздельном и непрерывном взаимодействии. Проникновенность впечатления от объекта обуславливает глубину и силу представления, которое, в свою очередь, обуславливает первое\* и является первоначальной причиной внутреннего образа как выраженного в форме картины представления, определяющего первые два\*\*; красота, вытекая из первых трех, является внешним связующим звеном всей «квадраты», которая и исчерпывает все искусство живописи\*\*\*. При этом, если выпадает одно из четырех равнодействующих — произведение становится несовершенным или неполным.

---

\* Если сильно представление, например, лунной ночи на берегу озера, то это дает большую возможность художнику проникнуться впечатлениями, характеризующими эту ночь.

\*\* Если картина передает настроение лунной ночи на берегу озера, то этим самым определяется, во-первых, впечатление, какое произвела или произвели когда-нибудь на художника виденные им подобные ночи, во-вторых — его представление, составленное на основании их.

\*\*\* Красота, нераздельно связанная с впечатлением от природы и от картины художника, есть продукт его эстетического чувства, облекающего внутренний образ — настроение лунной ночи — в красивые формы, являясь таким образом общей и самостоятельной связью всех элементов художественного творчества.

В этом взаимодействии тезисов заключается все совершенствование художника. Все его деятельность сводится к бессознательному суммированию впечатления и представления, дающих материал для его картин, которые, в свою очередь, влияют на первые. Для ясности доказательства этого положения все художественные произведения данного художника можно рассматривать как бы вложенными в одну громадную картину действительности, изображение которой взял на себя художник. Впечатление во времени не играет роли: художник может писать картину, непосредственно наблюдая, или это будет продукт вообще когда-нибудь виденного — безразлично. Потому-то чем больше пишет художник картин и этюдов, тем больше он совершенствует способность к впечатлениям и представлениям и тем больше совершенствует чувство красоты, которая, в свою очередь, изощряет впечатлительность и способность к представлениям, потому что она есть не что другое, как уравновешенное согласие в природе, проявляющееся в гармонии красок и форм. Потому-то всем нам, художникам, небезызвестно, что при писании этюдов или картин «делать красиво» — почти то же, что передавать реальную сущность вещей, т. е. «передавать натуру».

В заключение для уяснения сущности тезисов по отношению к родам произведений живописи предлагаю следующую схему.

#### В П Е Ч А Т Л Е Н И Е

**Внешней, реальной сущности.** Форма, рисунок, цвет, свет предметов, т. е. внешний художественный образ. Мастерство.

**Внутреннего художественного образа.** Содержание, характер, настроение, мотив, поэзия и т. д., символы; описательные произведения: повествования, мысль и т. д.

**Красоты.**

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

**Внешней реальной сущности.**

**Внутреннего художественного образа.**

**Красоты.**

## ВНУТРЕННИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

**Отвлеченное представление.** (Содержание картин по вышеприведенным элементам.)

## КРАСОТА

**Впечатление внешней реальной сущности.**

**Представление.**



## II

### ТЕЗИСЫ ЖИВОПИСИ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ

#### ПРИЧИНЫ УПАДКА

Определив основы искусства в их сущности, остается проследить: как они проявляются в современной нам действительности.

Те необычайные формы живописи, которые, как из рога изобилия, безудержно посыпались в последнее время на бесчисленных художественных выставках, заставляют задать вопрос: форменный ли это упадок искусства (декадентщина) или новые нормальные формы его, имеющие будущее? Нельзя ли, наконец, разобраться в том бесконечном разнообразии проявлений творчества художников, какое мы замечаем в последней четверти XIX столетия и начале XX? На первых же порах решения этих вопросов неизбежна аксиома: *вне тезисов искусства начинается область заблуждений*. Эти тезисы, изложенные в первой части, следующие: представление, впечатление, внутренний образ (содержание) и красота — они исчерпывают все искусство живописи. Следовательно, художник, стоя перед своим полотном, на котором имеет быть картина, должен ясно представить: что собственно он хочет выразить (представление) и, написав, определить: дает ли картина то впечатление, которое он желал, или явилось нечто новое, но тем не менее интересное и, наконец, красиво ли то, что им сделано.

Бесспорно, ясность и яркость цельности художественного образа тут станут на первое место. Но, как я сказал ранее, здесь враг художника, «самогипноз», часто проделывает над ним злую шутку: автору картина кажется совсем не тем, что она есть на самом деле. Мне вспоминается при этом тот сумасшедший художник, которые, водя по стене или в воздухе рукой, спрашивал: «Разве не гениально? Я не виноват, если идиоты не понимают и не хотят признать меня величайшим художником в мире». Не напоминает ли этот обиженный природой ту тьму современных художников, которые, предлагая пустые или закрашенные холсты, требуют от зрителя понимания и даже восторгов\*? Что такое все эти Морисы Дени, Гогены, Ван Гоги, Бёрдслеи и т. д., как не потуги на гениальность, в которой по отношению к себе они не сомневаются? Субъективизм в искусстве, которым принято объяснять эти аномальные явления, должен, несомненно, вытекать из представления художника. Если представление сильно, ясно, то оно и не может вызывать в зрителе недоразумения в том случае, когда вылилось в впечатление. Если произведение не делает впечатления — значит, или нет представления, или представление выражено слабо. Меня всегда удивляет, как поклонники вышеприведенных маэстро не примут в расчет такого сорта обстоятельство: если произведения их изобразить прилично, то выйдут самые обыкновенные фотографии. Все достоинство, по-видимому, в этих картинах состоит в том, что рука в них изображена вроде ноги, глаз — в виде пупа, облака — наподобие кишок или камней, — в том, кажется, и весь их символизм. Но что удивительно, что печально, так это увлечение подобными произведениями людей искренних, несомненно любящих искусство и, по-видимому, не лишенных художественного чутья. Единственное, чем можно это объяснить, — давление моды.

---

\* Выставки Независимых (Independants) в Париже.

Для массы публики искусство — терра инкогнита. Добрая половина всех интересующихся искусством не одарена художественным чутьем, т. е. повышенной способностью восприятия художественных впечатлений. Одни искренне не понимают, другие, не понимая, принимают на веру все то, что преподносится им как «последнее слово искусства», как нечто «наимоднейшее». Есть, конечно, и такие (их очень много), которые, негодуя, отворачиваются от «декадентщины», но нельзя ручаться, что они же не придут в восторг от самой отъявленной бездарщины в виде всевозможных головок и банальных «выписанных» до тошноты пейзажей и жанровых сцен. Музыка, литература стоят в более выгодных условиях: они доступнее, так как ближе к жизни. Когда мне приходится стоять со зрителем перед загадочной картиной какого-нибудь «содомита» или «пифиста» и когда зритель с сожалением восклицает, что он, к прискорбию, не понимает этой вещи, то мне всегда хочется сказать: «Если бы понимал ты, друг, эту чепуху, именно и значило бы, что ровно ничего не понимаешь». Кто же, например, поймет произведения Мориса Дени, Гогена или деревянные фигуры Ван Гога, Волатона и их присных?

Немалую услугу провалу тезисов искусства оказывают рецензенты и художественные критики, нередко «не обладающие достаточным пониманием художественных произведений», выражаясь мягко... Что, например, писал об искусстве бедный Сизов, не в обиду будь его памяти сказано! А Стасов? Много грехов лежит на его душе... Нередко рецензенты, видя перед собой необычайную вещь на выставке, трактуют ее как нечто, имеющее будущность, не замечая того, что перед ними «модный галстук» — и только. Еще большее участие в упадке искусства принимают «художественные маклеры», главным образом в Париже. Ими кишит вся улица Лафит. Они наполняют художественными произведениями жилища и галереи меценатов всего света. Приемы, употребляемые ими, нисколько не отличаются от приемов обыкно-

венных биржевиков. Все произведения какого-нибудь художника предварительно скупаются, и затем, когда с рынка таким образом будут изъяты произведения этого автора, владеющий ими магазин может назначать цены, какие вздумает. А раз цены высоки, то какой-нибудь американец или наш брат, русский, заключает, что произведение в большой цене и в смысле художественности. Меня удивляло, когда я бывал в магазине-выставке одного очень известного художественного маклера и часто встречал знатного американца, покупавшего целыми десятками по списку картины какого-нибудь очень модного художника. Я уже стал сомневаться, настоящий ли это покупатель и не ходячая ли реклама для привлечения покупателя: «Смотрите, мол, честный народ, как ходко идет мой товар». В Париже это не в диковину.

Несомненно, искусство «настоящего момента» движется потребностями общества данного времени, но настолько же его поступательное движение обуславливается и тем, что предлагают художники. Взаимодействие этих условий и дает тот или другой облик искусства в данную эпоху. Попробуем на основании этого разобраться в современных формах живописи. Художники всегда поддерживались обеспеченными классами, а следовательно, и искусство всегда зависело от капитала. XIX век, особенно его конец, был расцветом капитализма. Избытки капитала шли на предметы роскоши, в том числе на картины. Но кто же были меценаты-капиталисты Старого и Нового Света? Люди, большей частью пресыщенные, требующие от живописи постоянно новых и новых впечатлений, вернее, наслаждений, утонченных, странных, иногда граничащих с невропатией. Мне памятно выражение одного очень известного деятеля в проведении в Россию «нового искусства», который, желая подчеркнуть достоинство одного художественного произведения, употребил слово «пикантно» — этим было сказано все... Конечно, художники не руководствовались непосредственно этими потребностями меценатов, но

шли в общем течении: летели, как бабочки на огонь. Где-то требовался эротизм — и выставки наполнялись эротическими картинами: явились «оргиасты», как их довольно претенциозно окрестили гг. художественные критики, рассчитывая «ничтожное» возвеличить в «возвышенное»; по существу же, их самое удобное было назвать «содоми-тами»\*. Явились «эстеты», преследующие в картинах красоту и только красоту, так как «где-то там» требовалось искусство только украшательное. У нас, правда, стремление к красоте в картинах было вполне понятным протестом против полного игнорирования художественной красоты в произведениях, так называемого «передвиж-нического периода», когда написать «кожаную» картину казалось вполне приличным. Западная Европа зародила внешне изящную форму искусства и выразила ее вполне ясно. К нам же этот «искусственный цветок» был перенесен уже готовым и сразу привился, но, как и всегда, немного запоздало, на исходе моды. Беда еще в том, что, претендуя на изысканный эстетизм, произведения этих новаторов часто не носят в себе признаков красоты. При- том же я советовал бы им никогда не забывать померк-шую славу в свое время очень модных украшателей в картинах, вроде Шаплен, Макарта или Айвазовского... Чувственное настроение современной живописи стоит также в прямой зависимости от той части общества, ко- торая питается ей и поддерживает это настроение. Ино- гда чувственность в картинах переходит в настоящую порнографию, а нередко и в половую извращенность, что в последнее время часто стало проявляться и в содомской поэзии слова — примеры всем нам, к сожалению, извест- ны... Конечно, человек, испытывавший все виды наслажде- ний, обладающий возможностью удовлетворять все при- хоти до испытания удовольствия охоты на негров, потре- бует от произведений искусства большой пикантности... Первый поставщик этого ходкого товара — Париж, а за

---

\* Понимая под содомией культ плоти.

ним тянемся и мы, и вся Европа. Исключительная погоня за красотой красок в картинах, которой приносится в жертву буквально все: внутренний образ, художественность, форма, жизненность, — является следствием все той же потребности чувственного наслаждения: «Приятно пощекотать оконечности зрительных нервов». Когда художник видит в картинах только украшающее стены полотно, то он просто мелко плавает, не видя задач искусства более высоких и более обширных. Несомненно, красота — могучая основа искусства, но одна внешняя красота, не обусловленная внутренним светом в картинах, есть только «красивость». Повторяю, если рядом с картиной, преследующей только красочную красоту, поместить какой-нибудь предмет прикладного искусства, вроде ковра или эмалей с задачами художественной красоты, то от такой картины не останется и следа: она померкнет и будет казаться закрашенной клеенкой. Я вспоминаю при этом те картины в высшем их значении, которые никогда не выцветут, никогда не померкнут...

Когда я вижу современных новаторов, живописцев-красочников, мне всегда представляется их недолговечность. Одни краски темнеют, чернеют, другие исчезают, а третьи изменяют цвет. Что же, спрашивается, останется через 50–100 лет от полотен, в которых одна только красочная задача? Не засохнут ли лавры этих произведений вместе с потухшими красками? Да и в конце концов, современные «красивые холсты» не бог весть какая заслуга для художника: написать холст, «пленяющий наш взор игрою красок», не так ведь уж и трудно.

## **КАК ПОНИМАЕТСЯ ХУДОЖНИКАМИ ВПЕЧАТЛЕНИЕ**

Исключительное увлечение красочностью в картинах современных «нувеллистов» некоторые стараются объяснить основным тезисом искусства — «впечатлением», совершенно упуская из виду впечатление формы и внут-

ренного образа; короче, ими, т. е. «нувеллистами», игнорируется «впечатление предмета» — его реальная сущность. Объект постигается через зрительные впечатления, как было сказано раньше, не только своей красочной стороной (цветом и светом), но и через восприятие формы (рисунка) объекта. Признавать только один из этих видов впечатления — значит смотреть на натуру однобоко. Только в полноте и проникновенности впечатления — истинное представление натуры.

Принцип впечатления в живописи, начавшись во французской школе импрессионистов, совершенно изменил физиономию искусства; он навсегда определил его дальнейший путь. Огромный плюс современного искусства именно и заключается в том, что художник стал смотреть на природу как на явление цвета и света: нет ничего черного, глухого, мутного, мертвенного в природе — все проникнуто цветом и светом. Художник и в безлунной ночи стал находить цвета и был прав, так как и звездные лучи имеют цвет.

Прежняя школа руководствовалась почти только одной стороной впечатления — рисунком; краски были на втором плане\*. Как откровения, среди черноты старой школы высились колоссы — великие живописцы-колористы, совмещающие в себе почти полностью тезис впечатления, реальной сущности: Веласкес, Тициан, Рубенс, Рембрандт. Импрессионистская школа непосредственно обратилась к природе: к тому, «как она казалась»; ближайшие же предшественники ее руководствовались больше преимуществом или, точнее, представлением, созданным впечатлениями от предшественников (галереи, музеи).

В науке, где требуется фактическая достоверность, принцип «как кажется природа», конечно, не имеет такого значения; может казаться совершенно ложно; на-

---

\* Огромная область изобразительного искусства ведает только впечатлением формы: статуи, гравюры, рисунки.

пример, кажущееся движение небесных светил. В живописи же, если на красном фоне серый кружок бумаги кажется зеленоватым, то и изображать его нужно таким.

Тезис впечатления, выдвинутый импрессионистами, сразу «просветлил произведения живописи», открыв глаза на природу всем сознательным художникам. Это было совершенно аналогично тому, как наука, блуждая в метафизических невозможностях в Средние века, сразу вступила на новый светлый путь, когда философия указала на «опыт» как на единственное доказательство несомненности. В измененном импрессионизмом направлении живописи представление как субъективная работа воспринявшего впечатление, конечно, не замолкало: всякий воспринимал по-своему, благодаря внутреннему своему складу. Иначе впечатление свелось бы на простое фотографирование и все этюды с натуры походили бы друг на друга, как фотографии, снятые разными фотографами с одного и того же места, при одних и тех же условиях. Это равносильно тому, как при опыте неизбежно должна участвовать и творческая сторона исследователя — обобщение, в противном случае получилось бы мертвое скопление опытов — не больше.

Но, как говорится, «палка о двух концах»: один конец бьет по противнику, другой при удобном случае может, в свою очередь, ударить и бьющего... Тезис впечатления цвета и света породил в современном искусстве массу произведений невероятно красочных или неимоверно белесых, как посыпанных мукой и тем претендующих на свет. Стремление свести впечатление природы на преобладание краски доходит у «нувеллистов» до культа: один поклоняется синей краске, другой — фиолетовой, и благодаря этим кумирам картины то сплошь синяя, то сплошь фиолетовая. Тем, кто любит исключительно краску, опять укажу на другую область искусства: украшательную (прикладное искусство). Всякая истина — постольку истина, поскольку она не уходит сама от себя; поэтому, чтобы вернуться на рациональный путь,

нужно сработанное по впечатлению проверить впечатлением, т. е. вернуться к основному тезису.

Цвет всецело должен быть связан с впечатлением изображаемого предмета. Смотря иногда на произведения «нубеллистов», буквально становишься в тупик: почему деревья состоят из розовых и желтых штрихов в виде кудрей или стружек, почему зеленое лицо, малиновые глаза и фиолетовые тени на нем? Почему в природе лиловая трава и зеленое небо? Случается, и свой брат-художник не разберется в «изображении сем». Отсюда отделяется целая ветвь лжесимволов, как я сказал раньше, вытекающих из заблуждения при смешении понятий «красивое» и «содержательное». Все эти «голубое крыло», «синяя птица», «гармония в синем», «симфония в желтом» и т. д. — есть результат желания сказать «не-что» с помощью одних красок, как будто в самой краске заключается какая-то тайна; краска остается просто краской. При этом мне вспоминаются те средневековые лекари, разъезжавшие по ярмаркам и предлагавшие доверчивой публике подцвеченную в разные цвета воду под видом лекарств против всевозможных болезней, как то: отверженной любви, падучей и чесотки... Или же вспоминается известная басня про голого короля.

Многие говорят: «Искусство свободно, все его проявления возможны и допустимы». На это можно ответить так: субъективизм, вытекаая из способности представлять, вполне, конечно, оправдывает такое предположение о свободной роли искусства, но при этом упускается очень многое, что устанавливает грани безудержной свободы проявления творчества. Вне, за этими гранями начинается бред, заблуждение, эксцентричность и т. д. Одним словом, искусство начинает блуждать вне тезисов его: представления, впечатления, внутреннего образа и красоты. Это аналогично следующему: чтобы проявилась гражданская свобода личности, нужно установить тезисы ее, иначе она не будет иметь возможности проявиться; без тезисов свободы начинаются произвол и самовластие,

как в обществе, так и со стороны правительства. Художник, вырвавшийся из рациональных границ искусства, сразу попадает в объятия демона «самогипноза», он начинает бредить своими произведениями: то, что видит художник на своем холсте, другие не видят, — это уже форменный бред, галлюцинации. Часто произведение художника, как любимое детище, взлелеянное им мечтой об успехах, кажется вполне выражающим его настроение только потому, что он так бывает поглощен своими произведениями, что видит на холсте осуществленный идеал... Другие этого не видят, и не потому, что не обладают тонким чутьем, а просто потому, что не от чего получить впечатление. Сторонники неограниченной свободы искусства стараются оправдать свое положение неизбежной в искусстве «оригинальностью». Но ведь не нужно забывать, что в обыденной жизни быть чересчур оригинальным — значит прослыть чудаком, а то и еще больше... Почти так же обстоит дело и по отношению к искусству. Оригинально — не значит еще хорошо; оригинально — значит только не похоже на других. Если, например, на выставке слабых художественных произведений какая-нибудь слабая вещь не похожа на другие, то ведь это не значит, что она хороша, не так ли? Притом же излишний субъективизм художника (крайняя оригинальность) надоедлив: в сущности, кому какое дело до его «случайных ощущений», еще непонятных другим? Демьянову уху нелишне время от времени вспоминать тем, кто слишком часто навязывает другим свои неудобоваримые «настроения» и тем более — красочные. Бесспорно, значительный художник никогда не повторяет задов и не идет по проторенной дорожке, но ищет новые пути, создает новые образы и порождает целые школы последователей. Но сила такого художника, конечно, не в том только, что он «не похож на других», а в другом, в осуществлении тезисов искусства. От неясного понимания тезисов зависят очень многие дефекты в ходе современной живописи. Как я уже сказал, тезис впечатления прини-

маются художниками весьма различно и часто ошибочно. Почему-то, например, очень многие на впечатление от художественных произведений смотрят как на «намек». Определенность впечатления низводится до передачи только одного общего тона, общих пятен, совершенно упуская из виду полноту впечатления, которая есть результат способности проникать или «проникаться» натурой, что, по существу, есть не что другое, как способность представления. Здесь также немалую роль играет самогипноз: художник, ограничивающийся только одним намеком на натуру, бывает вполне убежден, что он, например, удачным мазком изображает целую фигуру или лицо человека, а для постороннего зрителя — это все-таки мазок, не больше. Лучшие мастера художники современности совмещают в себе именно полноту впечатления внешнего реального образа, которая всем доступна и понятна, начиная с тонко понимающего и кончая обыкновенной публикой. Бастьен-Лепарж, Даньян-Бувре, Луиджи Луар, Фортун, Месонье, Левитан — все они именно и есть выразители полностью всех тезисов искусства. Бывают иногда очень талантливые произведения, но поверхностные, удовлетворяющие только первому впечатлению, а дальше — проходи мимо и не смотри больше. Тезис реальной сущности, несомненно, имеет одинаковые права как на общее в картине или этюде, так и на его частности: последние вытекают из первого, и частности обусловливают общее. Принцип первого впечатления, по-видимому, имеет то оправдание, что всякое сильное художественное произведение действует на зрителя сразу, при первом взгляде на него. Ясное, вполне определенное впечатление, не оставляющее сомнений, — вот ультиматум, который должен быть предъявлен всякому художнику, пишущему картину или этюд, — но не поверхностное восприятие и тем более не бездушная выстрочка деталей, которыми кишит та тьма бездарных этюдов, картин и картинок, где, по-видимому, все отчетливо и ясно и от которых средняя публика бывает обыкновенно в восторге.

## «ЧТО» И «КАК» В ЖИВОПИСИ

В последнее время среди художников и критиков существует тенденция, сущность которой сводится к положению «не важно, что писать, а важно, как писать». Это почти равносильно отрицанию одного из тезисов внутреннего образа, постигаемого глубоким внутренним чувством, что обыкновенно принято называть «содержанием». Как «передать натуру», если глубже всмотреться, в сущности, тоже сводится только к выражению «внутреннего образа», т. е. к тому, «что писать». В дальнейшем постараюсь доказать это.

Почему-то стоящие на точке зрения «невменяемости» в искусстве приписывают иногда гораздо большее, чем есть, значение, т. е. дают содержание вещи, просто превосходно передающей внешнее впечатление натуры. Бенар голую, с напудренным лицом натурщицу назвал почему-то «Интимной феерией»; при чем тут «феерия» и «интимность» — неизвестно. В его же голой спине женщины у камина видят чуть ли не трагедию и бездну какой-то «им» только понятной поэзии. Это уже мистификация, или, как говорится, «втирание очков». Некоторые идут дальше, утверждая полную бессодержательность искусства, и смотрят на всю природу и жизнь только как на натюрморт, как на материал для хорошо написанных этюдов. Это «ничегошное» искусство все более и более начинает заполнять выставки ничего не значащими вещичками, кусками натуры, этюдами без темперамента и участия интеллекта. Возражать нельзя, конечно, против того, что хорошая картина — та, которая хорошо написана, нарисована и имеет хорошие краски. Это то же самое, что сказать: «Чтобы хорошо играть на скрипке, нужно научиться только владеть смычком». Но ведь нужно же к чему-нибудь применить это умение: нужно сыграть что-нибудь прекрасное, чтобы вполне выразить умение; без этого выйдет только эквилибристика смычка; равно как и без художественных образов живопись почти что экви-

либристика кисти. Мне при этом вспоминаются те эквилибристы смычка, которые уснащают свою игру всевозможными вставками вроде трелей, дрожаний, тильканий и прочих трюков, совершенно не понимая истинных задач искусства. Как ни странно, а невольно напрашивается параллель между такими виртуозами и теми, кто в цирке, стоя на голове вверх ногами на двух поставленных друг на друга стульях, к дикому и неудержимому восторгу публики, «отжаривают» на скрипке «Камаринскую». В концертах я слышал такие же выражения восторгов игре и первого свойства виртуозов. Притом же забывается одно очень важное обстоятельство, которое может пролить свет на недоразумение, существующее во взглядах крайних реалистов, приверженцев только мастерства, требующих от живописи только «как». Колоритно написанная и нарисованная хорошо вещь говорит о несомненной даровитости художника, способного проникнуть в сущность предмета, т. е. является плодом его представления. Если колоритный портрет прекрасно написан и нарисован, то не значит ли это, что он и наиболее выражает изображаемого человека: его темперамент, дух, склонности, одним словом — характер, т. е. внутренний его образ? Если пейзаж прекрасно написан, если в нем масса света и краски колоритны, то он и наиболее выражает внутренний образ природы: характер, настроение, мотив и т. д. Таким образом, совершенство внешнего образа (выполненность), т. е. то, что подразумевается под словом «как», тесно связано с внутренним образом. Повидимому, это подтверждает мнение, что не важно, «что» писать, а важно, «как» писать. Но тут происходит недоразумение с весьма печальными последствиями. Стоящий на точке зрения «как» может очутиться в положении человека, желающего переправиться через реку и взявшего только одно весло, без лодки. Такой художник сплошь и рядом отделяется поверхностностью впечатления, не старается проникнуть в сущность объекта, оставаясь таким образом на поверхности холста, в увле-

чении манерой, красками и тому подобными «внешностями», иногда ничего не имеющими общего с изображаемым предметом. То, что, в конце концов, внутренний образ составляет фокус искусства, можно видеть, когда вещь хотя и неважно написана, но представляет собой крупное художественное явление, — о чем речь была раньше. Картина А. Иванова «Явление Христа народу» хотя и великолепна в рисунке, но суха по живописи, с жесткими, неприятными красками, но тем не менее это одно из сильнейших произведений русской живописи\*. Конечно, неизвестно для всякого художника, что портрет, пейзажный этюд всегда выходят удачнее, когда интересна натура, т. е. когда представляет собой «обособленный, цельный внутренний образ», что также говорит о первенствующей роли внутреннего содержания.

## **ПРИЧИНА ТЕНДЕНЦИИ БЕССОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ**

Аномальное явление в современном искусстве живописи — игнорирование тезиса внутреннего образа, желание навязать искусству бессодержательность — можно объяснить тем же, чем и чувственность в искусстве, т. е. главным контингентом его потребителей, поставщиками которых являются художественные маклеры Парижа. На рынке требуется приятное и, по крайней мере, не отвлекающее от дремоты мысли и чувства и делающее жизнь не чересчур серьезной. Вешали же, говорят, фламандцы в столовых изображения фруктов, окороков, вареных омаров с бутылками и бокалами вина — вообще всякой «снеди» для возбуждения аппетита. Так же и в современности: вешают картины, приятно тревожащие глаз. От массы этих, порой милых вещей, преимущественно с красочными задачами останутся пестрые или выцветшие

---

\* Более полное впечатление от этой замечательной картины дает черно-белая ее репродукция.

холсты, и потомки с недоумением будут спрашивать себя: что же могло нравиться в этих полотнах современникам? Художники, более подходящие по натуре под господствующие вкусы потребителя живописных произведений, конечно, и наиболее удовлетворяют их, что на базаре житейской суеты сопряжено и с известностью, и с обеспечением. Ну а главная причина, конечно толкающая художников на этот жанр, — это бóльшая легкость, с какой срываются лавры, чем в серьезном и трудном роде искусства, где помимо субъективного представления красоты представляет свои права и объект: тезис впечатления внешней реальности сущности и внутреннего художественного образа.

Изысканность манеры живописи, утонченная чувственность произведений декадентов всецело объясняются господствующими потребностями. Борьба за существование делает свой подбор твердой рукой. Художнику, хотя и более глубокому и искреннему по внутреннему складу, приходится отставать в общем потоке, и, чтобы примкнуть к нему, необходимо делать то, что «ходко идет на базаре». Неожиданности, курьезы до дикости в произведениях декадентов — все это есть результат борьбы за существование: во что бы то ни стало выделиться, прокричать о себе, быть замеченным среди массы произведений, удовлетворяющих модным требованиям. Печально то, что большинство молодых и талантливых художников, умеющих, по-видимому, сказать многое, лезут в угол модернизма, именно в «угол», так как выхода из него нет и все попавшие в него обречены на самоуничтожение. Из нескольких десятков тысяч картин, которые пишутся, например, для всех выставок Парижа в продолжение года, нужно же выделиться чем-нибудь, чтобы обратить на себя внимание, нужно для того выкинуть какой-нибудь самый «экстравагантный фортель» в виде картины. Последствия этого ужасны: искусство превращается в какую-то арену рекламы личности художника. Тут уже не «субъективизм» в искусстве, не индивидуаль-

ность гонит толпы художников, а просто «шкурный вопрос», заставляющий, что называется, из кожи вон лезть. «*Ars longa, vita brevis*» — тут уж начинает принимать значение весьма нежелательное, т. е. «хватай, пока можно, — жизнь коротка».

## ЧТО ТАКОЕ ДЕКАДЕНТЫ

Итак, из всего, что было сказано относительно проявления основ искусства в современности, приходится сделать вывод, что так называемое декадентство есть действительный упадок искусства. Современная живопись, обновленная во Франции школой барбизонцев и импрессионистами, там же нашла и задатки к упадку. Уже несомненные признаки разложения мы видим у таких корифеев, как Клод Моне, Ренуар и даже Дега\*. Посмотрим, во что, например, превратился импрессионизм у Моне. Его пресловутый «Скирд» в пятнадцати видах с одного и того же моста в различных красках — что это, как не упражнение в раскрашивании треугольников, долженствующих изображать скирды? Принцип впечатления объекта тут совершенно исчезает. Никто и никогда так скирд видеть не может, это, вероятно, знал и сам Моне, да и мы все это отлично понимаем. Насколько смутное представление о «скирде» было у самого Моне и художников, восторгавшихся этим этюдом, говорит то, что это произведение долго было известно под названием «Стога сена», который в натуре так же похож на скирд, как скирд Моне на настоящий скирд. Эта штриховка красками — розовой, лиловой, оранжевой, — какими покрывал холст Моне, ничуть не могла соответствовать впечатлению от изображаемого скирда и была просто опытом гармоничной раскраски без отношения к изображаемому объекту. Нужно насильно заставить себя так видеть, нужно изло-

---

\* Многие, конечно, ужаснутся той дерзости, с какой я протянул руку к лаврам этих богов «нувеллизма».

мать глаз, чтобы стог показался комбинацией разноцветных штрихов. У нормальных людей представления и впечатления одного и того же явления более или менее однородны, и никто из здравомыслящих в натуре не примет стог за скирд и обратно. Но ведь и духовидцы в темной комнате, говорят, начинают слышать и звуки, и струнные и трубные гласы за столоверчением благодаря усилиям над собой, а ведь это имеет сходство с «крайними» импрессионистами, которые личные ощущения отождествляют с впечатлением объекта. И Клод Моне, за малыми исключениями, весь такой. Его знаменитый «Руанский собор» в смысле передачи впечатления реальной сущности буквально такой же, как и его «Сток» — «Скирд». Когда я случайно зашел в Жорж-Пти, где был в то время выставлен «Руанский собор», тоже не менее, чем в пятнадцати экземплярах, то, не предполагая, что там встречу, я, увидев ряд разнообразных полотен, буквально не разобрался: что передо мной? Купы ли деревьев, облака ли, скалы ли, освещенные разными цветами? Потом я по догадке сообразил: да это какое-то готическое здание! Можно только метафоризировать словами, что здание бывает иногда сходно с деревьями или скалами, но, я думаю, всякий согласится: изображать Руанский готический собор в виде чего-нибудь — не резон. Моне не передает впечатления предмета: его пинии — не пинии, а так, какое-то среднее дерево; прибор волн — не прибор, а белые кудри и т. д.

Родоначалники импрессионизма смотрели на импрессионизм как на средство передачи воздуха, солнца, освещающего природу, теплую, радостную, милую сердцу и всем знакомую. Клод Моне изменил этому принципу и стал только безучастно раскрашивать по особому способу. Вся сила чистых импрессионистов в анализе впечатления природы: они нашли в природе оттенки и цвета, каких до появления этой школы не замечали, они стали выражать впечатление света, воздуха, пространства, но в пределах изображаемого объекта. Тогда как Моне отвлек

цвет от предмета и стал рассматривать его независимо от предмета, изображаемые им предметы не казались теми самими, какие он имел перед собой.

О психическом соотношении впечатления и представления было сказано раньше; к сказанному можно добавить следующее. Представление (имея в виду изобразительное искусство) есть ряд обособленных и усвоенных впечатлений однородного явления. Так, если видевший в природе пинии заранее при участии зрительной памяти составил представление о внешнем их виде и если изображение не соответствует этому представлению, значит, оно не передает объект таким, каков он есть.

Любопытно, как пишет о Моне Мутер в своей «Истории искусства»: «Повторяя один и тот же пейзаж, он воспел поэзию впечатлений, и даже если бы он всю жизнь писал только эти скирды, то был бы всеобъемлющим пантеистическим художником...» Здесь выражение «гора родила мышь» можно изменить так: «Мышь гору родила». Итак, тезис впечатления, так могуче поднявший искусство в половине XIX века, выролдился, приняв ложное направление. Искусство, подобно Антею: тогда только проявляет силу, когда касается земли и, как Антей, будучи отделено от земли, становится бессильно и жалко. Тезис впечатления от объекта и есть та земля, которой постоянно должен касаться художник, или, как говорят: «Натура — первый учитель». Вне этого начинаются «отсебятина», бред, лживость и прочее. Существующая тенденция оправдывать все проявления крайних декадентов как поиск новых форм, новых путей в искусстве, только постольку оправдывает эти искания, поскольку они вытекают из тезисов живописи. Но в том-то и беда, что эти попытки имеют причиной большей частью только суетное желание «не походить на других», а этот принцип, как было сказано раньше, в применении к деятельности художника заводит его на ложные пути и в дебри заблуждения. Фантастическое все-таки должно быть основано на вероятности. Изобразить не поддающееся веро-

ятности или, что то же, не выражающее аналогии действительности — значит вдаться в фантазмагории, граничащие с психопатической графоманией, примеры чего, очень похожие на декадентщину, приведены у Ломброзо. Самая крайняя фантастичность, если она логична, имеет право гражданства в искусстве. Между тем среди представителей декадентства мы видим часто ужасающие невероятности в красках и формах, дикости, странности и т. д., необъяснимые и как впечатления — не действующие как художественные образы\*. Такие произведения, претендующие на глубину, при всем напряжении художника и зрителя остаются все-таки на поверхности холста или бумаги.

Пьер Огюст Ренуар, не меньший, чем Клод Моне, «копифей последнего времени», носит в себе признаки разложения искусства, только другого характера. Как Моне чисто красочные представления, только ему лично принадлежавшие, выдавал за объект, так Ренуар «фотографичность» выдавал за «представление». Что все эти розово-румяные барышни в черных платьях, позирующие перед зрителем, как не фотографии из витрины фотографа? У них одинаковые выражения темных миндалевидных глаз, одинаково плохо нарисованные ручки с коротенькими пальцами, и все одинаково смотрят в объектив фотографа. Лучшие его иллюстраций — рисунки к жизни кафешантанов Парижа. Дега — великолепный, моментальный, ходячий фотографический аппарат! Его фланерские фотографии по скачкам и уборным балерин — восхитительны. Можно определить даже, откуда «щелкает» его моментальный аппарат. Вот фотография из первых рядов кресел, другая — из-за кулис, из бельэтажа, а вот, по-видимому, глазок «кодака» был наставлен в замочную скважину — и вышла уродливая балерина, поправляющая ступню. Его скачки — тоже

---

\* То же можно сказать и о декадентской (падшей) литературе; также это относится и к увлечениям последних дней декадентствующей сценой. (Пошли ей, Господи, скорую кончину.)

щелканье «кодака»: такие позы лошадей могут быть восприняты только моментальной фотографией, а не глазом, так как глаз может воспринять впечатление более длительных моментов, а не 1/10 секунды. Конечно, если на голову человека смотреть только как на пустую фотографическую «коробку» «кодака», то, быть может, художник и прав, не видя ничего в мире, кроме ног, плеч, бедер балерин и круп лошадей на скачках. Можно только удивляться и сожалеть, как такой замечательный рисовальщик, как Дега, попусту тратит время: все, что он делает, великолепно исполнит за 25 франков любой фотограф со вкусом. Если же объект ему представляется таким пустым и бессодержательным и это — продукт его проникновения в сущность вещей, то он просто не прав. Таким образом, гибель искусства — не в том, что фотография вытеснит искусство, как некоторые думают, а в том, что искусство снизойдет до фотографии и будет продолжать его миссию, и такие произведения будут приниматься за великие произведения искусства; характерный пример чему — Дега. Как школа для рисования его балерины великолепны: рисовать так поучительно — и только; это своего рода эквилибристика при помощи карандаша. Вторая половина XIX века выразилась в искусстве живописи необычайным его подъемом, какого не было до этого времени, да едва ли когда-нибудь и будет. Целая плеяда великих художников во всех родах искусства начертала свои неизгладимые имена. Значение этих художников в истории всемирного искусства будет громадно и оценится спустя 50–100 лет, когда эта эпоха уйдет на некоторое расстояние. Здесь тезисы искусства проявились полностью. Это была вершина волны, самый высокий всплеск ее — гребень, и затем — неизбежное понижение, которое мы переживаем теперь. В самом деле, что же оставалось после таких колоссов-художников, как Бёклин и Ронс — символистов; Месонье и Менцель — рисовальщиков; утонченных художников-мастеров, как Бастьен-Лепаж, Фортун; глубоких жанристов, как Лейбль, Во-

атье и т. д., и т. д, и т. д. Оставалось только или закричать, да так, чтобы надулись жилы и лопнули, или вывернуться так, чтобы все удивились неестественности положения, — *и все это проделали господа декаденты.*

## ИСКУССТВО БУДУЩЕГО

Странная тенденция проявилась у нас в последнее время среди художественных критиков, да и самих художников: отождествлять новое направление живописи с общественным движением наших дней. Проводилась параллель между желанием стряхнуть вековое монголо-византийское иго, с одной стороны, и с желанием отделаться от старых традиций в искусстве — с другой. Но удачна ли параллель? С одной стороны, Россия, переживающая великий исторический момент освобождения от старых ржавых цепей гражданского рабства, а с другой — пого-ня за красочными эффектами и картинки «настроения», понятные только автору произведения. Что же общего между тем и другим? Неужели эти «пижоны» и манерничашающие барышни XVIII века и полураздетые и совсем раздетые девицы, которые украшают холсты современных «нувеллистов», — неужели это отражение драмы современности? Наоборот, искусство модернистов, а также декадентская падшая содомская литература как будто нарочно выдуманы «для отвода глаз» от освободительной борьбы: подъема духа в них ни на грош, один сплошной разгул содомии на почве психопатии и невропатии. Притом же в формах «последнего слова» живописи у нас, в сущности, ничего ведь нового нет: это сплошное повторение задов искусства Западной Европы; пересадить же на нашу родную почву этот искусственный цветок — ведь не бог весть какая заслуга... Следовательно, освобождения от чего-то тут нет и следа, и предугадывать будущее искусства в этих аномальных формах еще нет оснований. Но, во всяком случае, живопись будущего не станет продолжением того рода искусства, которое при-

нято у нас называть «декадентским», в узком значении этого слова\*. Этот элегантный и подчас заманчивый цветок с подозрительным трупным запахом разложения, смею думать, не несет в себе плодотворных семян для родного искусства. Вероятно, он отцветет, не успев расцвести.

Как я раньше сказал, формы искусства данной эпохи обуславливаются взаимодействием того, что «требуется» и что «предлагают» художники. С изменением социальных условий, если оно произойдет в более или менее отдаленном будущем, изменится соответственно и физиономия живописи. Но, можно только сказать наверняка, что оно не будет похоже на «декадентщину», а предложит формы более здоровые; какими они будут — предугадать трудно. Вероятно, благодаря той социальной буре, надвигающейся из недр XX века, эхо раскатов грома которой мы слышим уже над нашими головами, искусство в Европе на время замолкнет, и, быть может, содомское искусство последнего времени есть уже симптом временной смерти его... начало ее: предсмертные судороги. Но настанет день, и снова воспрянет оно, как Феникс из пепла. Не умрет искусство потому, что оно есть проявление самосознания человека. Если человек снова опустится до состояния только пьющего и едящего животного, ну тогда, действительно, и конец ему... А пока что будем руководствоваться великими художниками XIX века, следуя вечным основам искусства! Что же касается социального положения живописи в будущем, то этот вопрос можно решить заранее. Мы и теперь уже видим симптомы того, как постепенно произведения живописи переходят в общественное достояние: почти каждый многолюдный город Европы имеет галереи; частные коллекции одна за другой вливаются в эти же общественные хранилища картин; города и правительства ассигнуют

---

\* Есть ценители, которые окрестили этой кличкой все, что не выходит из ряда банальной посредственности; я имею в виду не этих ценителей.

суммы для покупки картин и т. д. Украшают громадными картинами-панно общественные здания: стены залов, театров, ратуш и т. д. Наконец, бесчисленное множество огромных ежегодных выставок. Например, Парижский салон одно время был буквально весенним гражданским праздником. Все эти факты говорят о том, что искусство уже вступило на путь, который будет продолжать и дальше: оно становится достоянием общества. Дальнейшая перспектива развития искусства в этом направлении определяется ясно. Мы видим, как общественные сады украшаются статуями. Почему бы не ставить в них картины-панно в особо устроенных и приспособленных киотах со стеклами, защищающими от непогоды и солнца, где время от времени можно было бы менять картины, а старые помещать в общественные учреждения: школы, мастерские, народные аудитории и т. д. Это было бы не так уж и дорого для городов. Что, например, может быть прекраснее и благороднее украшений в виде символических панно в местах повседневной деятельности: на почте, на вокзалах, в мастерских — связующих эту «с виду суету» с мировым потоком движения. Искусство может быть могучим рычагом в умственном и нравственном развитии народа благодаря своей непосредственности впечатления как «пластического образа», который можно всегда видеть, не тратя ни усилий, ни специально для этого предназначенного времени, какого требует, например, прочтение книги.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

В науке критерий ясен: это опыт и обобщение — в них несомненная достоверность. Искусство же не имеет подобных данных несомненности. Возможен рациональный метод в искусстве, т. е. установление его тезисов, разбор же по отношению к ним художественного произведения — крайне затруднителен, так как состоит в прямой зависимости от массы условий. Из них — наибольшее по

значению «чутье», или повышенная способность к восприятию художественных впечатлений. В зависимости от этого получается и справедливость оценки: не обладает критик чутьем — выходит кривотолк. В научных опытах аналогичную роль играют микрометрические весы: если весы не чувствительны, с дефектом, подтвердить опытом какое-нибудь заключение невозможно. Притом же каждый человек обладает своими вкусом, склонностями, убеждениями и т. д., по отношению к которым и судит произведения искусства. Благодаря этому субъективизму критиков весьма слабые вещи попадают в ряд гениальных, несомненные же произведения проходят незаметными или же предаются поруганию. Поэтому абсолютно объективную оценку произведения получить почти невозможно. Кроме того, часто одно и то же произведение на одного и того же человека производит разное впечатление в разное время: иногда произведение нравится, в другое время — нет. Тому же, конечно, подвержены и художественные критики. Как часто на выставках или в галереях получаешь такое впечатление, а пройдет год, два — вещь делается как бы совсем не та. Значит, впечатление и представление по поводу художественного произведения зависят от случайных воздействий. Затем в критике самогипноз играет едва ли не большую роль, чем в деятельности художника. Можно очень много написать о слабой вещи, когда критик, смотря на холст или статую, разбирает собственное свое представление по поводу данного произведения. Что, например, пресловутый «Лаокоон» Лессинга, как не многоречивый трактат зело ученого мужа о вещи, представляющей, в сущности, уже упадок классической скульптуры? Гримасы лиц он принял за глубочайшее выражение страдания, смягченное эстетическим чувством ваятеля, не заметив главного: грубой симметричности фигур, неверности пропорций взрослого мужчины и отрока, вялости движений, не соответствующей моменту внезапного нападения чудищ-змей. Вообще, на эту группу Лессинг

столько навешал своего, что от статуи как объекта почти не осталось и следа. Это мне напоминает влюбленного юношу, который «в ослеплении чувств своих» видит в возлюбленной столько добродетелей и прелестей, что под стать хоть и богине...

Кроме того, непреодолимую трудность для художественного критика представляет ступешанность границ истинных произведений искусства и произведений, так сказать, поддельных, т. е. таких, которые действуют неотразимо как вещи впечатления образа, и вещей описательных, постигаемых рассудочной только стороной, по поводу которых тем не менее можно много написать. Тут слитость обнаруживается в том, что художественный внутренний образ всегда имеет содержание, которое можно изложить, т. е. имеет рассказ. Не менее обладает свойством рассказа и посредственное художественное произведение описательного характера, не освещенное гением художника. Жанровые картины Федотова, несомненно высокоталантливые, и вещи какого-нибудь слабого современного ему жанриста одинаково могут дать материал для изложения «рассказа» по поводу тех и других.

Ясность рассказа, определенность основной мысли всегда присущи произведениям сильного человеческого духа. Ранее мною было сказано, что настроение и поэзию в картинах я считаю «затаенной глубоко мыслью», вложенной в пластический образ и улавливаемой внутренним чувством; мыслью, которую сознание всегда может определить и выразить словами, объяснив таким образом причину поэзии, настроения и чувства в произведении. Разница только в том, что в гениальных образах-картинах и мысль огромна, в символах — она мировая. Только силе напряжения духовной стороны человека подвластны сильные образы, и задача художественного критика — указать те именно произведения, которые являются несомненными выразителями человеческого духа, вложенного как самоопределяющиеся представления в художественные образы-картины. Указывать на досто-

инства техники, т. е. входить в область художественной кухни, не рискуя впасть в ошибки, может только художник. Как часто, читая художественную критику, наталкиваешься на целый лексикон художественных терминов, совершенно не вяжущихся с делом. Что, например, можно сказать относительно таких перлов красноречия: «Художник N заметно делает успехи в воздушной перспективе благодаря усвоенной им в последнее время ширине кисти в выписке деталей». Или: «Этот художник переменял палитру и перешел на теплые тона». Даже такой художественный критик, как Мутер, позволяет себе пустозвонные реплики: «У Моне он позаимствовал мягкость и гибкость лепки». Или: «Они (импрессионисты)... и постигали в симфониях сменяющихся часов новые звуки и мягкие призрачные тени, вибрацию атомов света, разбивающих линии, и то дрожание атмосферы, которое и образует дыхание пейзажа...» Подлинно «достойно кисти Айвазовского!»... Мне очень уж нравится «разбивающих линии» (какие?). Или его же: «Быть может, лишь с помощью гипноза, на который внимание живописцев было обращено опытами Шарко, Лепажу удалось вызвать на лице своей натурщицы выражение религиозной восторженности и забвения всего земного, которое светится в неопределенном взоре водянисто-голубых глаз». Это говорится по поводу выражения лица Жанны д'Арк в картине Бастьен-Лепаж. Неужели же Мутер не знал, что глубочайшие выражения лица в картинах никогда не пишутся художниками с натуры и тем более с искусственно вызванных выражений натурщиков? Художник всецело здесь работает по представлению и добивается того, чтобы вызвать впечатление этого представления в изображаемом на холсте лице.

Да и что же, в конце концов, может сказать художественный критик про технические достоинства картины? Такая-то вещь великолепно написана, колоритна, имеет замечательный рисунок и т. д. Но ведь это стереотипные фразы, которые подходят буквально ко всем случаям, ко-

гда хотят определить достоинство техники в положительную сторону. Это выйдет вроде описания картин, какие обыкновенно бывают в каталогах картинных галерей. Такого рода трафаретное отношение к картинам, конечно, нельзя назвать критикой, так как нельзя доказать, почему вещь колоритна, почему нарисована и т. д.; вся суть дела в степени впечатлительности к художественным произведениям. Можно в пух и прах разбить вещь, глубоко прочувствованную и выраженную художником, если ценитель ее не обладает чутьем, и, наоборот, вещь слабо выраженная может быть возведена в перл творчества, если критик навязывает картине собственное свое представление. Притом же, как я сказал, внутренний образ (выраженное представление) может иногда стоять совершенно независимо от внешней художественности вещи или технических ее достоинств; тогда только произведение является неполным, несовершенным, но тем не менее сильным\*. Мастерская вещь может быть бессодержательной, сравнительно слабая по технике — глубоко содержательной. Так что главная роль художественного критика (сюда причисляю и рецензентов) сводится к определению значения данного произведения по отношению к его внутренней сущности. Какое положение занимает автор картины по отношению к другим, т. е. определить его оригинальность или преемственность; производит ли впечатление внутренним содержанием и вообще «делает ли впечатление»; почему не производит желаемого впечатления. Эта роль критика огромна и без обязанности разбирать технические достоинства вещи, вроде ширины кисти и выписки деталей. Притом же художественная кухня скучна и не интересна постороннему, не занятому делом живописи: пусть она останется в мастерских художников. Как инстинкт «художественное чутье», необходимое при всякой оценке произведений живописи,

---

\* Обращаюсь к рубрикам «Соотношение тезисов» и «Описательное искусство».

в особенности нужно критикам как той части публики, которая берет на себя роль публичного ценителя. Художественную восприимчивость всегда можно развить. Сами художники проходят все ступени совершенствования в понимании: вначале нравятся слабые вещи, а с совершенствованием в искусстве повышается и уровень понимания. Все, заглянувшие в себя, я думаю, вполне согласятся с этим заключением. Очень много художников — добрая половина их — долго, а то и совсем не могут разобраться в достоинствах мастерства: что хуже и что лучше. О посторонних же искусству — нечего и говорить, но им это простительно; человеку же своего дела — я думаю, нет. Стоит только послушать хоть раз споры об искусстве среди художников, чтобы убедиться, как различно понимается искусство и как не понимается. Когда же коснется вопрос внешних достоинств: техники, колорита и прочего, тогда выходит, что у каждого художника свой взгляд. Но это, конечно, не доказывает, что не существует тезисов живописи, а доказывает только, что они различно постигаются. Как инстинктивная, прирожденная склонность к пониманию «образов», несомненно, может быть развита в человеке постепенным воздействием извне. К его услугам выставки, галереи, музеи, история искусства, критика, и если во всем этом он разберется сознательно, то ему откроется вся бесконечная область изобразительного искусства так же свободно, как для птицы свободный воздух.

В заключение должен сказать: оспаривать существование тезисов живописи никто не станет, так как без них не существовало бы и искусства: они есть не что другое, как неизбежность его бытия. Можно оспаривать только пути для определения их и сущность самих тезисов, но не их существование: без тезисов — искусства нет.

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	5
-------------------	---

## I

### ТЕЗИСЫ ЖИВОПИСИ

Предмет .....	6
Психическая неизбежность изобразительного искусства .....	6
Представление .....	9
Субъективное становится объектом .....	10
Тезис Шопенгауэра .....	11
Впечатление как психический акт .....	11
Художественное творчество .....	13
Впечатление в картинах .....	14
Художественность .....	17
Субъективизм .....	18
Национализм в искусстве .....	20
Самогипноз .....	21
Художественный образ .....	23
Область художественных образов .....	25
Символы .....	27
Лжесимволисты .....	36
Описательное искусство .....	38
Мастерство в живописи .....	43
Теория красоты .....	46
Формула красоты .....	56
Объективная сущность красоты .....	60
Тезис красоты и художники .....	62
Прикладное искусство .....	62
Соотношение тезисов .....	64

## II

### ТЕЗИСЫ ЖИВОПИСИ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ

Причины упадка .....	67
Как понимается художниками впечатление .....	72
«Что» и «как» в живописи .....	78
Причина тенденции бессодержательности в искусстве .....	80
Что такое декаденты .....	82
Искусство будущего .....	87
Художественная критика .....	89

*Аполлинарий Михайлович ВАСНЕЦОВ*

## **ХУДОЖЕСТВО**

*Опыт анализа понятий,  
определяющих искусство живописи*  
**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**  
Издание четвертое, стереотипное

*Appolinary Mikhailovich VASNETSOV*

## **PICTORIAL ART**

*The experience of analyzing the notions,  
specifying the art of painting*  
**TEXTBOOK**  
Fourth edition, stereotyped

**12+**

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028  
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

**Издательство «ЛАНЬ»**  
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.  
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»**  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А,  
тел./факс: (812) 412-54-93,  
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;  
trade@lanbook.ru

**www.lanbook.com**  
пункт меню «Где купить»  
раздел «Прайс-листы, каталоги»

**МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»**  
109387, Москва, ул. Летняя, 6,  
тел.: (499) 178-65-85, 722-72-30  
lanpress@lanbook.ru

**КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»**  
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;  
lankrd98@mail.ru

*Магазин электронных книг*  
**Global F5:** <http://globalf5.com/>

Подписано в печать 24.04.19.  
Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная новая.  
Формат 84×108 1/32. Печать офсетная.  
Усл. п. л. 5,04. Тираж 50 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного оригинал-макета.  
в АО «Т8 Издательские Технологии».  
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.