

дк 1-62
490

81

Князь Д. Н. Цертелевъ.

ВОПРОСЫ ИСКУССТВА.

По поводу послѣдней статьи графа Л. Н. Толстаго.

2/IX-33
50.9

ОТДѢЛЬНЫЙ ОТТИСКЪ ИЗЪ ЖУРНАЛА „РУССКІЙ ВѢСТНИКЪ“.



ВЫСОЧАЙШЕ утвержденное Товарищество типо-литографіи Владиміръ Чичеринъ въ Москвѣ.
Марьина роща, соб. домъ.

1898.

Дозволено цензурою. Москва, 8 августа 1898 г.

ВОПРОСЫ ИСКУССТВА.

По поводу последней статьи гр. Л. Н. Толстаго.

I.

Появление въ печати труда графа Л. Н. Толстаго объ искусствѣ—труда надъ которымъ онъ работалъ въ теченіе пятнадцати лѣтъ—составляетъ бесспорно событіе въ современной литературѣ. Статья эта представляла бы значительный интересъ уже въ томъ случаѣ если бы графъ Толстой ограничился изложеніемъ собственнаго отношенія къ искусству, къ процессу творчества и къ выдающимся художественнымъ произведеніямъ. Личныя впечатлѣнія автора „Войны и мира“ и „Анны Карениной“, какъ бы они ни были субъективны, сами по себѣ были бы уже въ высшей степени поучительны.

Но графъ Толстой занялся нѣсколько иною, столь же обширною какъ трудною и неблагодарною задачей: свести содержаніе эстетики къ нравственнымъ или, какъ онъ выражается, религіознымъ требованіямъ.

И тутъ мы встрѣчаемся у него со множествомъ мѣткихъ замѣчаній, яркихъ образовъ и примѣровъ съ увлекательными по искренности и горячему чувству страницами, но несмотря на эти достоинства новое произведеніе графа Толстаго едва ли вполнѣ удовлетворить кого бы то ни было. Оно не убѣдитъ ни художниковъ, ни враговъ искусства, ни реалистовъ, ни романтиковъ, ни классиковъ, ни декадентовъ и это не потому только что каждый изъ нихъ слишкомъ свыкъ съ собственной точкой зрѣнія и сталъ неспособенъ понимать чужіе доводы, а потому что каждому изъ нихъ въ разсужденіяхъ самаго графа Толстаго не трудно будетъ найти аргументы не только противъ, но и въ пользу собственной теоріи.

Въ началѣ своего труда графъ Толстой посвящаетъ цѣлыхъ пятнадцать страницъ простому перечню различныхъ опредѣлений красоты, очевидно для того чтобъ имѣть основаніе утверждать что понятіе допускающее такое множество несогласныхъ между собою опредѣлений не можетъ служить критериумомъ для опредѣленія достоинствъ художественныхъ произведеній.

На первый взглядъ такого рода пріемъ можетъ показаться убѣдительнымъ, но стоить припомнить что его съ такимъ же успѣхомъ можно примѣнять къ понятіямъ добра, нравственности и религіи чтобы сразу явилось сомнѣніе въ его цѣлесообразности и доказательности.

Сопоставленіе вырванныхъ изъ общей связи опредѣлений не можетъ ничего доказать уже потому что употребляемые въ нихъ термины у различныхъ авторовъ могутъ имѣть различное значеніе, такъ что не только различіе въ опредѣленіяхъ не можетъ служить доказательствомъ принципиальнаго противорѣчія во взглядахъ, но даже тождественность опредѣлений не всегда можетъ служить полнымъ ручательствомъ тождественности взглядовъ.

Чѣмъ общѣе и отвлеченнѣе тѣ понятія съ которыми приходится имѣть дѣло, тѣмъ легче и чаще происходятъ подобныя недоразумѣнія.

Поэтому прежде чѣмъ приступить къ изложенію и разбору теоріи искусства графа Л. Н. Толстаго нельзя не остановиться на вопросѣ: въ томъ ли смыслѣ употребляетъ онъ слово искусство какъ его обыкновенно принято понимать?

Содержаніе книги не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ что говоря объ искусствѣ графъ Толстой всегда имѣетъ въ виду художественныя произведенія, а не искусство въ самомъ широкомъ значеніи этого слова, такъ какъ тогда пришлось бы отнести сюда и искусство машиностроенія, мореплаванія, врачеванія и т. д. Мы слѣдовательно должны помнить что употребляя слово искусство онъ всегда разумѣетъ подъ нимъ то что называется по-французски *beaux arts*, а по-нѣмецки *schöne Künste*. Въ словѣ „искусство“ понимаемомъ такимъ образомъ понятіе красоты неразрывно связано съ понятіемъ искусства, но по-русски, какъ замѣчаетъ авторъ: „Подъ словомъ красота мы разумѣемъ только то что нравится нашему зрѣнію. Хотя въ послѣднее время и начали говорить: „некрасивый поступокъ“, „красивая музыка“, но это не по-русски“¹⁾.

¹⁾ Произведенія самыхъ послѣднихъ лѣтъ. Стр. 32.

Несмотря на справедливость этого замѣчанія съ точки зрѣнія лингвистической, едва ли возможно основать на немъ тотъ выводъ о различіи для русскаго человѣка хорошаго и красиваго который желалъ бы сдѣлать графъ Толстой. Совершенно вѣрно что „красивая музыка, или некрасивый поступокъ“ выраженія не русскія; но совсѣмъ не потому чтобы понятія блага и красоты были на русскомъ языкѣ несоизмѣримы, а потому что у насъ вмѣсто выраженія „красивый“ примѣняемаго къ предметамъ вызывающимъ зрительныя ощущенія есть другое болѣе общее выраженіе одинаково примѣнимое ко всѣмъ объектамъ и выражающее то же понятіе: „прекрасный“. А выраженія прекрасный поступокъ, прекрасная музыка, прекрасная статуя оставаясь вполне русскими въ то же время вполне соответствуютъ выраженіямъ: *Une belle action, une belle musique, une belle statue*. Не будемъ однако останавливаться на опредѣленіи или точнѣе на отсутствіи опредѣленія понятія красоты въ теоріи искусства предлагаемой графомъ Толстымъ и перейдемъ къ тому что составляетъ положительную сторону этой теоріи, тѣмъ болѣе что самъ онъ ставитъ вопросъ:

„Что же такое искусство если откинуть путающее все дѣло понятіе красоты?“¹⁾

„Всякое произведеніе искусства, по его мнѣнію, дѣлаетъ то что воспринимающій вступаетъ въ извѣстнаго рода общеніе съ производившимъ или производящимъ искусство“²⁾ и со всѣми тѣми которые одновременно съ нимъ прежде или послѣ его восприняли или воспримутъ то же художественное впечатлѣніе.

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

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

„На этой способности людей *заражаться* чувствами другихъ людей и основана дѣятельность искусства“.

¹⁾ Сочиненія графа Л. Н. Толстаго. Произведенія самыхъ послѣднихъ лѣтъ. 1898. Гербекъ, стр. 73.

²⁾ Графъ Толстой вообще очень часто употребляетъ слово искусство вмѣсто художественное произведеніе.

Искусство, однако, начинается не тогда когда человекъ сильно взволнованъ и самый видъ его непосредственно вызываетъ чрезъ сочувствіе то же настроеніе въ другомъ человекѣ, а только тогда „когда человекъ съ цѣлю передать другимъ людямъ испытанное имъ чувство снова вызываетъ его въ себѣ и извѣстными внѣшними знаками выражаетъ его“.

„Чувства самыя разнообразныя, очень сильныя и очень слабыя, очень значительныя и очень ничтожныя, очень дурныя и очень хорошия, если только они трогаютъ, или какъ выражается графъ Толстой, *заражаютъ* читателя, зрителя, слушателя, составляютъ предметъ искусства.“

Въ результатѣ этихъ соображеній получается слѣдующее опредѣленіе искусства ¹⁾:

„Вызвать въ себѣ разъ испытанное чувство и вызвавъ его въ себѣ, посредствомъ движеній, линій, красокъ, звуковъ, образовъ выраженныхъ словами, передать это чувство такъ чтобы другіе испытали то же чувство,—въ этомъ состоитъ дѣятельность искусства. Искусство есть дѣятельность человѣческая, состоящая въ томъ что одинъ человекъ сознательно извѣстными внѣшними знаками передаетъ другимъ испытываемыя имъ чувства, а другіе люди заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ ²⁾.“

Опредѣленіе это несмотря на все различіе въ точкахъ зрѣнія авторовъ очень напоминаетъ то которое даетъ графъ А. К. Толстой въ своемъ замѣчательномъ стихотвореніи:

«Тщетно, художникъ, ты мнишь что твореній своихъ ты создатель.

Много въ пространствѣ невидимыхъ формъ и неслышимыхъ звуковъ;

Много чудесныхъ въ немъ есть сочетаній и слова и свѣта,
Но передастъ ихъ лишь тотъ кто умѣетъ и видѣть и слышать,

Кто уловивъ лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово
Цѣлое съ нимъ увлекаетъ созданье въ нашъ міръ удивленный.

О, окружи себя мракомъ, поэтъ, окружися молчаніемъ,
Будь одинокъ и слѣпъ какъ Гомеръ и глухъ какъ Бетховень,

Стухъ же душевный сильнѣй напрягай и душевное зрѣнье,—
И какъ надъ пламенемъ грамоты тайной безцвѣтныя строки

¹⁾ Ibid. стр. 75—77.

²⁾ Ibid. стр. 78—79.

Вдругъ выступаютъ, такъ выступать вдругъ предъ тобою картины,
Выйдутъ изъ мрака все ярче цвѣта, осязательнѣй формы.
Стройныя словъ сочетанія въ ясномъ сплетутся значеньѣ—
Ты жъ въ этотъ мигъ и внимай и гляди притаивши дыханье,
И созидая потомъ мимолетное помни видѣнье.

Въ этихъ немногихъ строкахъ съ поразительною ясностію описанъ процессъ художественнаго творчества.

Умѣть видѣть и слышать—вотъ отличительная черта истиннаго художника, видѣть и слышать то „что для другихъ неуловимо“, по одному намеку, по одному слову угадывать цѣлое. И потомъ воплощая все видѣнное въ мраморѣ, въ краскахъ или звукахъ дѣлать его доступнымъ остальнымъ людямъ—вотъ задача художника.

Возьмемъ для примѣра одно изъ послѣднихъ произведеній графа Л. Н. Толстаго: „Хозяинъ и работникъ“.

Испытывалъ ли когда-нибудь авторъ въ дѣйствительности тѣ ощущенія и чувства которыя испытываетъ замерзающій хозяинъ? Конечно, нѣтъ; но этого и не нужно; чтобы создать художественную картину для него достаточно одного намека чтобы воображенію ясно представилось и настроеніе этихъ двухъ людей и вся окружающая ихъ дѣйствительность, хотя внутренній міръ ихъ такъ не похожъ на его собственный. Потомъ оставалось уже только сознательно передать пережитыя и видѣнныя въ моментъ духовнаго созерцанія чувства и образы.

Для большинства людей безчисленное множество впечатлѣній происходятъ какъ бы въ одной плоскости; они мелькаютъ и проносятся мимо нихъ безслѣдно, главнымъ образомъ потому что интересуютъ ихъ лишь настолько насколько имѣютъ отношеніе къ ихъ ближайшимъ матеріальнымъ заботамъ. Прекращается это отношеніе и они исчезаютъ и забываются.

Явленіе поразившее художника, наоборотъ, становится въ немъ исходною точкой внутренняго психическаго процесса, независимо отъ того имѣетъ ли оно какое-нибудь отношеніе къ его практической жизни. Оно не только не исчезаетъ изъ его памяти, но наоборотъ, фантазія его дополняетъ все новыми чертами и красками, оно становится все ближе къ нему и въ его сознаніи начинаетъ жить какъ будто самостоятельную жизнь. Только это переживаніе авторомъ описываемыхъ имъ событій и чувствъ и даетъ ему возможность „заражать“ зрителей, слушателей и читателей своимъ чувствомъ; степень такой передачи, такого „зараженія“ художественнымъ произведеніемъ нерѣдко бываетъ даже

гораздо сильнѣе чѣмъ если бы мы сами были непосредственными свидѣтелями описываемыхъ радостей и страданій. Проходя черезъ призму авторскаго творчества самыя незамѣтныя на первый взглядъ явленія получаютъ рельефность, какъ въ стереоскопѣ плоскія изображенія начинаютъ казаться выпуклыми.

Понятно поэтому какую важную роль должно играть искусство въ человѣческой жизни.

„Не будь у людей способности воспринимать всѣ тѣ переданныя словами мысли которыя были передуманы прежде жившими людьми и передавать другимъ свои мысли, люди были бы подобны звѣрямъ или Каспару Гаузеру“, говоритъ графъ Толстой.

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

„Мы привыкли понимать подъ искусствомъ только то что мы читаемъ, слышимъ и видимъ въ театрахъ, концертахъ и на выставкахъ, зданія, статуи, поэмы, романы... Но все это есть только самая малая доля того искусства которымъ мы въ жизни общаемся между собою. Вся жизнь человѣческая наполнена произведеніями искусства всякаго рода, отъ колыбельной пѣсни, шутки, передразниванія, украшеній, жилищъ, одежды, утвари—до церковныхъ службъ, торжественныхъ шествій¹⁾.“

Искусство есть такимъ образомъ по графу Толстому средство общенія чувства между людьми. Определеніе это быть можетъ не совсѣмъ точно, такъ какъ если картина, статуя, или пѣсня—произведенія искусства, то они, конечно, не перестанутъ быть ими хотя бы никто кромѣ самого скульптора, живописца или пѣвца не видалъ или не слыхалъ ихъ. Но такого рода случаи составляютъ лишь исключеніе и громадное большинство художественныхъ произведеній возникаютъ не только изъ внутренней потребности художника, но также изъ желанія его подѣлиться съ другими испытаннымъ имъ чувствомъ и тутъ неизбѣжно является вопросъ: какого рода это чувство? Желательно или нѣтъ сообщеніе его другимъ? И каковы будутъ послѣдствія „зараженія“ имъ не только для самихъ зрителей, слушателей и читателей, но и для третьихъ лицъ приходящихъ съ ними въ соприкосновеніе? Однимъ словомъ является вопросъ объ этическомъ значеніи искусства.

¹⁾ Ibid, стр. 80—81.

Художественное наслажденіе для того кто его испытываетъ есть благо независимо отъ этическаго значенія произведенія вызывающаго данное впечатлѣніе и независимо отъ тѣхъ нравственныхъ послѣдствій которыя оно можетъ имѣть для того кто испытываетъ. Также какъ, вообще говоря, здоровье, богатство или сила являются благами, хотя въ извѣстныхъ случаяхъ могутъ быть причиною страданій и преступленій и потому оказаться зломъ не только для другихъ, но и для самого ихъ обладателя—также и въ искусствѣ могутъ быть произведенія художественныхъ достоинствъ которыхъ отрицать не возможно, но эстетическое наслажденіе которыми связано съ нездоровыми или безнравственными впечатлѣніями. Доказывать что такія произведенія, какъ бы они ни были безнравственны, хороши потому только что они художественны—значило бы ставить художественность выше добра и нравственности; но съ другой стороны, отрицать ихъ художественность потому только что они не согласны съ нравственностію, значило бы смѣшивать два совершенно различныхъ понятія и даже съ точки зрѣнія графа Толстаго противорѣчило бы опредѣленію искусства какъ человѣческой дѣятельности заражающей другихъ чувствами испытанными авторомъ; ясно что передаваться и „заражать“ зрителей и слушателей могутъ не только добрыя, но и дурныя чувства.

Но кромѣ чувствъ добрыхъ и злыхъ—еще много пріятныхъ и непріятныхъ, но въ нравственномъ отношеніи безразличныхъ. Такъ, напримѣръ, слушая музыку или разсматривая какой-нибудь пейзажъ я могу наслаждаться или скучать, но въ этомъ не будетъ ничего ни хорошаго, ни дурнаго съ этической точки зрѣнія. Къ сожалѣнію графъ Толстой не достаточно различаетъ понятія блага и худа отъ понятій добра и зла, то есть нравственнаго блага и нравственнаго худа. Правда что въ разговорной рѣчи понятія эти смѣшиваются почти постоянно, но различіе между ними необходимо помнить, особенно тогда когда хочешь дать новую эстетическую теорію.

Если бы не смѣшеніе понятій добра и блага графъ Толстой, вѣроятно, не затруднился бы признать красоту благомъ, и тогда само собою отпало бы большинство тѣхъ неясностей и противорѣчій которыя мы встрѣчаемъ въ его работѣ и легко разрѣшился бы и вопросъ о томъ:

„Какъ же могло случиться что то самое искусство которое въ древности или только допускалось или вовсе отрица-

лось стало въ наше время считаться дѣломъ всегда хорошимъ если только оно доставляетъ удовольствіе?¹⁾

Отвѣтъ на это совершенно простъ: никто и теперь не можетъ считать хорошимъ *во всѣхъ отношеніяхъ* художественное произведеніе потому только что оно доставляетъ эстетическое наслажденіе; что же касается его значенія какъ предмета искусства, то и самъ графъ Толстой утверждаетъ что „чѣмъ сильнѣе зараженіе, тѣмъ лучше искусство какъ искусство, то есть *независимо отъ достоинства тѣхъ чувствъ которыя оно передаетъ*“.

Правда что мѣриломъ достоинства художественныхъ произведеній графъ Толстой ставитъ не степень доставляемаго ими художественнаго наслажденія, а степень ихъ „заразительности“, но въ большинствѣ случаевъ разница тутъ совсѣмъ не существенна. Ясно что если люди идутъ смотрѣть на картину, слушать музыку или драму, то потому только что испытываемыя ими чувства пріятны, въ противномъ случаѣ никто не только не сталъ бы платить денегъ за возможность ихъ испытать, но каждый наоборотъ постарался бы застраховать себя отъ возможности такого „зараженія“.

Конечно люди нерѣдко добровольно подвергаются опасностямъ и страданіямъ; но тутъ уже очевидно играютъ роль не эстетическіе, а этические мотивы.

II.

Эстетическое наслажденіе доставляемое зрителю или слушателю составляетъ необходимое условіе истинно художественныхъ произведеній; но это не означаетъ, конечно, чтобы роль искусства исчерпывалась тѣмъ что оно можетъ быть: „пріятно, сладостно, полезно, какъ лѣтомъ вкусный лимонадъ“.

„Дѣло искусства, какъ справедливо указываетъ графъ Толстой, — очень серьезное и важное; оно состоитъ именно въ томъ чтобы дѣлать понятнымъ и доступнымъ то что могло быть непонятно и недоступно въ видѣ разсужденій. Обыкновенно получая истинно художественное впечатлѣніе получающему кажется что онъ это зналъ и прежде, но только не умѣлъ высказать²⁾“.

¹⁾ Ibid. 83.

²⁾ Ibid., стр. 142.

Это то же впечатлѣніе которое выражено въ цитованномъ уже мною стихотвореніи графа А. К. Толстаго:

Тщетно, художникъ, ты мнишь что твореній твоихъ ты создатель,
Вѣчно носились они надъ землею незримыя оку.
.....

Самому художнику невольно начинаетъ казаться что онъ не создаетъ, а только находитъ, схватываетъ и закрѣпляетъ въ словахъ, въ краскахъ или въ звукахъ проносящіеся мимо него образы; то же впечатлѣніе отчасти передается и тому кто воспринимаетъ это произведеніе: и ему уже чудится какъ будто онъ слышалъ, видѣлъ или по крайней мѣрѣ предчувствовалъ то что выражено художникомъ.

Поэтому главное въ художественномъ произведеніи это чувство испытанное художникомъ.

„И поэтичность, и украшенія, и поразительность, и занимательность могутъ встрѣчаться въ произведеніи искусства: — но не могутъ замѣнить главнаго свойства искусства: — чувства испытаннаго художникомъ“, говоритъ Л. Н. Толстой.

„Какъ только зритель, слушатель, читатель чувствуетъ что художникъ самъ заражается своимъ произведеніемъ и пишетъ, поетъ, играетъ для себя, а не только для того чтобы воздѣйствовать на другихъ, такое душевное состояніе художника заражаетъ воспринимающаго, и наоборотъ, какъ только зритель, читатель, слушатель чувствуетъ что авторъ не для своего удовлетворенія пишетъ, поетъ, играетъ и не чувствуетъ самъ того что хочетъ выразить, — такъ является отпоръ, и самое особенное новое чувство, и самая искусная техника не только не производятъ никакого впечатлѣнія, но отталкиваютъ“¹⁾.

Въ послѣднихъ строкахъ невольно высказывается взглядъ на искусство художника, а не моралиста; и дѣйствительно для того чтобы произведеніе искусства привлекало, а не отталкивало, для того чтобы оно заставляло вмѣстѣ съ художникомъ переживать его чувство, нужно чтобы оно вырывалось изъ его сердца, чтобы выраженіе его было внутреннею потребностію, такъ какъ говоря словами Фауста:

Коль чувства нѣтъ, — стараніе напрасно,
И если рѣчь не изъ души течетъ

¹⁾ Стр. 202.

И не звучитъ плѣнительно и властно—
Она сердца другихъ не увлечетъ.
Сидите же, прилежно составляя
Лишь изъ чужихъ остатковъ винегреть,
Огонь въ той кучкѣ пепла раздувая
Гдѣ искры пламени и жизни нѣтъ.
Глушцы и дѣти пусть такой работѣ
Любуются—ихъ можете развлечьъ,
Но вы сердце къ себѣ не привлечете,
Коль не отъ сердца будетъ литься рѣчь.

Но если это такъ, если мы признаемъ что „заразительность“ и слѣдовательно истинное искусство существуетъ только тамъ гдѣ есть внутренняя потребность выраженія охватившаго художника чувства, если всякая *преднамеренность* (хотя бы намѣренія были самыя благія и возвышенныя) *дѣйствуетъ отталкивающимъ образомъ*, то мы очевидно стоимъ уже на точкѣ зрѣнія „искусства для искусства“ гдѣ процессъ творчества является удовлетвореніемъ непреодолимой потребности, а не средствомъ для достиженія какихъ бы то ни было нравственныхъ или религіозныхъ цѣлей; поэтому каждый истинный художникъ можетъ сказать о своихъ произведеніяхъ то же что говорить пѣвецъ Гёте о своей пѣснѣ:

Та пѣсня что изъ сердца рвется
Сама есть высшая награда.

Эта, если можно такъ выразиться, самодовлѣмость искусства ничуть не мѣшаетъ однако его благотворному—этическому вліянію, но послѣднее не должно быть преднамѣреннымъ.

Эстетическое чувство если къ нему не примѣшиваются случайные вредные элементы само по себѣ благотворно.

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

отъ своего одиночества; въ этомъ сліяніи личности съ другими заключается главная привлекательная сила и свойство искусства.“

Въ этихъ строкахъ не трудно узнать вліяніе эстетической теоріи Шопенгауера который также ставитъ отличительной чертой эстетическаго чувства исчезновеніе границъ индивидуальности, благодаря чему эстетическое чувство является безкорыстнымъ, не эгоистическимъ, такъ какъ въ немъ не могутъ уже играть роли никакіе мотивы личной воли. „Вниманіе направлено уже не на мотивы хотѣнія, а схватываетъ вещи независимо отъ ихъ отношенія къ волѣ и слѣдовательно разсматриваетъ ихъ не корыстно, не субъективно, а совершенно объективно, вполнѣ отдаваясь имъ поскольку онѣ представлены, а не мотивы“¹⁾.

Когда благодаря силѣ духовнаго подъема мы покидаемъ обычный способъ разсмотрѣнія вещей, когда мы перестаемъ слѣдить за ихъ отношеніями между собой, когда мы разсматриваемъ въ этихъ вещахъ уже не то: гдѣ? когда? почему и для чего? а исключительно что и при томъ не съ точки зрѣнія отвлеченныхъ понятій, а наоборотъ всю силой ума отдаемся созерцанію, совершенно погружаемся въ него, такъ что все сознаніе наполнено этимъ спокойнымъ созерцаніемъ, когда по нѣмецкому выраженію мы теряемся въ предметѣ, т. е. забываемъ свою личность и свою волю, оставаясь чистымъ субъектомъ, яснымъ зеркаломъ объекта, какъ будто существуетъ одинъ только предметъ безъ кого бы то ни было кто его воспринимаетъ, когда нельзя уже отдѣлить созерцающаго отъ созерцанія и оба сливаются во едино,—тогда то что познается такимъ образомъ не есть уже отдѣльная вещь какъ таковая, а идея, вѣчная форма, непосредственная объективация воли на этой ступени: и именно благодаря этому тотъ кто погруженъ въ такое созерцаніе не есть уже индивидуумъ, потому что индивидуальность его потерялась въ этомъ созерцаніи,—онъ только чистый субъектъ чуждый желаніямъ, страданіямъ и времени²⁾.

У гр. Л. Н. Толстаго почти та же мысль выражена нѣсколько иначе; онъ говоритъ не только объ исчезновеніи границъ индивидуальности, но о сліяніи, объ отождествленіи личности воспринимающаго съ авторомъ произведенія и съ другими испытывающими то же чувство. Ясно, однако, что отождествленіе

¹⁾ Die Welt als Wille und Vorstellung. III кн., § 38.

²⁾ Ibid., III кн., § 34.

это не может идти дальше тѣхъ чувствъ которыя вызываетъ въ насъ именно данное художественное произведение, при чемъ о личности не только другихъ зрителей или слушателей, но и самого автора я могу имѣть совершенно невѣрное понятіе или же не имѣть ровно никакого понятія, какъ это и бываетъ въ большинствѣ случаевъ.

„Искусство, говоритъ гр. Толстой,—не есть наслажденіе, утѣшеніе или забава. Искусство есть органъ жизни человѣчества переводящій разумное сознаніе людей въ чувство.“ Въ извѣстномъ смыслѣ это совершенно справедливо; только процессъ этотъ совершается безсознательно для участвующихъ въ немъ и для того чтобъ убѣдиться въ этомъ достаточно предложить не только крестьянину украшающему свою избу или женщинѣ поющей колыбельную пѣсню, но и образованному художнику (даже не профессиональному, а работающему по внутреннему влеченію) вопросъ: для чего онъ это работаетъ? Десянесто девять изъ ста навѣрно дадутъ отвѣтъ не имѣющій ничего общаго съ тѣми послѣдними цѣлями или, точнѣе, результатами о которыхъ говоритъ гр. Толстой.

Изъ этого не слѣдуетъ, однако, чтобъ онъ былъ неправъ указывая на тѣсную связь религіознаго сознанія съ высшими формами искусства.

Не даромъ же почти всѣ гениальныя произведенія въ архитектурѣ, въ скульптурѣ, въ живописи и въ поэзіи имѣютъ тѣсное отношеніе къ религіи, не даромъ даже такіе враги религіи какъ Ницше съ точки зрѣнія искусства съ грустію вспоминаютъ о тѣхъ временахъ когда оно могло почерпнуть жизнь въ религіозномъ сознаніи.

Дѣло въ томъ что высшія формы искусства невысказаны безъ идеаловъ, идеалы же громадная масса людей, не исключая художниковъ, можетъ почерпнуть только въ религіозномъ сознаніи своего времени... Даже то ничтожное меньшинство которое можетъ или вынуждено создавать себѣ новые идеалы независимые отъ религіозныхъ вѣрованій своей эпохи, если въ числѣ его случайно есть истинные художники, даже они вынуждены пользоваться именно этими вѣрованіями если хотятъ выразить въ художественной формѣ свои новые идеалы, такъ какъ идеалы эти поддаются художественному изображенію только въ формѣ религіозныхъ вѣрованій, а отнюдь не въ формѣ отвлеченныхъ этическихъ или метафизическихъ теорій.

Счастливы тотъ художникъ который можетъ искренне и твердо вѣрить въ дѣйствительность идеальнаго міра который

открывается предъ нимъ въ минуты вдохновенія, который видитъ въ немъ не интересную фантазію и не пріятную галлюцинацію, а откровеніе другаго, вѣчнаго, начала несравненно болѣе реальнаго нежели безсвязно мелькающія предъ нимъ тѣни жизненныхъ явленій.

Только онъ можетъ создавать яркіе образы переживающіе столѣтія, не блѣднѣющіе и не выцвѣтающіе съ каждымъ днемъ съ перемѣной художественныхъ теченій и модныхъ „научныхъ“ теорій.

Что можетъ дать художникъ лишенный идеала даже при самомъ тонкомъ художественномъ вкусѣ и при самой совершенной техники исполненія? Скучный фотографическій снимокъ дѣйствительности или лишенную руководящей нити попытку изобразить эту дѣйствительность въ исправленномъ видѣ. Только художникъ носящій въ себѣ самомъ свои идеалы можетъ и въ дѣйствительности видѣть и узнавать ихъ отраженіе, хотя и затемненное безчисленнымъ множествомъ случайныхъ явленій, только онъ можетъ разобраться въ этомъ хаосѣ и даже тогда когда рисуетъ образы и событія заимствованные изъ дѣйствительности, вложить въ нихъ ту искру жизни, тотъ внутренній смыслъ который заставляетъ зрителя и слушателя вмѣстѣ съ нимъ переживать вновь уже пережитыя имъ впечатлѣнія.

Но идеалы самыя широкіе и глубже всего проникающіе въ сердце—идеалы религіозныя, только они охватываютъ всю человеческую жизнь отъ колыбели до могилы и отблескъ ихъ простирается еще далеко за эту послѣднюю грань гдѣ кончается всякое научное знаніе, всѣ личныя, политическія или социальныя задачи и стремленія.

Роковой вопросъ: что дальше? что послѣ достиженія данной цѣли?—вопросъ способный охладить самыя горячія не только эгоистическіе, но и альтруистическіе порывы сразу теряетъ свою силу предъ религіознымъ міросозерцаніемъ, потому что религіозныя идеалы лежатъ внѣ непрерывно мѣняющейся дѣйствительности, потому что для нихъ время не существуетъ. Правда что и они въ сознаніи безчисленныхъ поколѣній мѣняютъ внѣшнія формы; но сущность ихъ остается вездѣ и всегда неизмѣнною.

Какихъ бы философскихъ воззрѣній ни держался художникъ въ теоріи, во время процесса творчества онъ долженъ вѣрить въ реальность того что изображаетъ, въ противномъ случаѣ неизбежно получается отталкивающая фальшь и неискренность.

Но если художникъ въ моменты творчества можетъ видѣть образы и переживать чувство, положительное значеніе которыхъ онъ отрицаетъ въ спокойномъ состояніи, то понятно что способность эта предполагаетъ нѣкоторое раздвоеніе личности которое не можетъ по временамъ не отражаться и на его произведеніяхъ и не ослаблять ихъ дѣйствія на зрителей и на слушателей; нельзя быть вполне искреннимъ выразителемъ высшихъ человѣческихъ чувствъ въ художественныхъ произведеніяхъ когда признаешь что всѣ эти чувства въ сущности только результатъ болѣе или менѣе правильныхъ физиологическихъ процессовъ. Въ послѣднемъ случаѣ не только эстетическое, но и этическое чувство не имѣютъ ровно никакого преимущества предо всѣми остальными и ихъ положительное или отрицательное значеніе опредѣляется исключительно тѣмъ пріятны они или нѣтъ тому кто ихъ испытываетъ.

Каждая отдѣльная отрасль знанія имѣетъ свою задачу и сообразно съ этимъ особое представленіе о благѣ: для медицины—это здоровье; для политической экономіи—богатство; для юридическихъ наукъ—право и справедливость. Только философія и религія разсматриваютъ понятія блага и зла въ самомъ общемъ ихъ значеніи и внѣ отношенія къ той или другой специальной цѣли; поэтому только религія и философія даютъ общечеловѣческіе идеалы, но изъ нихъ только тѣ которые получили выраженіе въ религіозныхъ вѣрованіяхъ могутъ находить свое воплощеніе въ величайшихъ художественныхъ произведеніяхъ.

Не слѣдуетъ однако смѣшивать значенія изображаемаго предмета съ достоинствомъ самаго изображенія. Самый обыкновенный пейзажъ или жанровая картинка могутъ быть выдающимися, дѣйствительно художественными произведеніями, а изображеніе Богоматери или Христа — неумѣлою мазней не заслуживающею названія картины; но художественное изображеніе предмета который самъ по себѣ имѣетъ эстетическое значеніе становится очевидно вдвойнѣ знаменательно.

Къ сожалѣнію графъ Толстой не касается этого случая, да ему пожалуй и нельзя говорить о немъ, такъ какъ эстетическое чувство въ его теоріи является неотдѣлимымъ отъ искусства и внѣ его не существуетъ, понятіе же красоты связующее искусство со всѣмъ что есть прекраснаго въ мірѣ онъ старается элиминировать изъ эстетики и вносить такимъ образомъ въ свою теорію пробѣлъ который нельзя уже пополнить никакими моральными разсужденіями.

Онъ разумѣется тысячу разъ правъ нападая на тѣхъ современныхъ идолопоклонниковъ эстетическаго чувства которые не хотятъ признавать никакого другаго нравственнаго мѣрила кромѣ субъективнаго чувства красоты, на тѣхъ псевдо-художниковъ которые готовы изъ-за формы оправдывать всякое содержаніе и восхищаться, на примѣръ, жестомъ динамитчика бросающаго бомбу въ безоружную толпу, потому только что жестъ этотъ кажется имъ красивымъ; но съ другой стороны, попытка свести искусство и неразрывно связанное съ нимъ понятіе красоты къ однѣмъ только нравственнымъ категоріямъ такъ же безцѣльна и безнадежна какъ стремленіе сводить требованія нравственнаго долга къ понятію красоты.

Слабая сторона теоріи искусства графа Толстаго, какъ я уже говорилъ, состоитъ въ попыткѣ устранить изъ эстетики понятіе красоты; поэтому прежде чѣмъ перейти къ подробному разбору его взглядовъ на искусство, мы должны остановиться на этомъ понятіи.

Прежде всего нельзя не замѣтить что понятіе красоты не можетъ быть монополизировано искусствомъ: кромѣ художественныхъ произведеній въ природѣ есть множество предметовъ которые могутъ вызывать въ насъ эстетическое чувство. Несомнѣнно что найти точное опредѣленіе тѣхъ отличительныхъ чертъ предметовъ которыя дѣлаютъ ихъ красивыми и такимъ образомъ выдѣляютъ ихъ изъ числа всѣхъ остальныхъ—очень трудно и этимъ, конечно, объясняется безчисленное множество вариантовъ построенія эстетики; болѣе того, можно а priori сказать что найти такое опредѣленіе вполне независимое отъ субъективнаго чувства (то-есть, отъ того что вообще нравится или не нравится) нельзя такъ же какъ нельзя найти опредѣленія свѣта не предполагая возможности зрѣнія.

Но что же изъ этого слѣдуетъ? Допуская даже что чувство прекраснаго совершенно не поддается никакому анализу и что слѣдовательно идея красоты не можетъ быть опредѣлена и выражена никакими другими болѣе общими и простыми понятіями, отрицаніе ея въ эстетикѣ было бы равносильно отрицанію аксіомъ въ геометріи, такъ какъ именно основныя понятія не могутъ быть точно опредѣлены или доказаны, потому что всякое доказательство предполагаетъ ихъ уже данными.

Но ужъ если дѣйствительно для эстетики необходимо опредѣленіе красоты и если всѣ предлагавшіяся до сихъ поръ формулы не удовлетворительны, то что же оставалось графу Толстому? Очевидно только предложить—новое, болѣе удовлетвори-

тельное. Онъ избираетъ однако совершенно иной приѣмъ и хочетъ доказать только что „объективнаго опредѣленія красоты нѣтъ“, а потому нѣтъ и точнаго опредѣленія искусства, такъ какъ до сихъ поръ всегда клалось „въ основу искусства понятіе красоты“, и ему кажется поэтому что для того чтобы получить точное опредѣленіе искусства достаточно откинуть „путающее все дѣло понятіе красоты“.

Но это въ сущности то что Нѣмцы называютъ выплескиваніемъ ребенка вмѣстѣ съ ванной.

Приведя полсотни опредѣленій красоты взятыхъ изъ различныхъ авторовъ графъ Толстой спрашиваетъ затѣмъ:

„Что же выходитъ изъ всѣхъ этихъ высказанныхъ въ наукѣ эстетики опредѣленій красоты?“ и совершенно справедливо замѣчаетъ потомъ что всѣ эти опредѣленія сводятся къ двумъ основнымъ воззрѣніямъ: первое то что „красота есть нѣчто существующее само по себѣ, одно изъ проявленій абсолютно совершеннаго, — идеи, духа, воли, Бога; и другое — то что красота есть извѣстнаго рода получаемое нами удовольствіе не имѣющее цѣли личной выгоды“.

„Существуютъ, какъ это и не можетъ быть иначе, только два опредѣленія красоты: одно — объективное, мистическое, сливающее это понятіе съ высшимъ совершенствомъ, съ Богомъ, — опредѣленіе фантастическое, ничѣмъ не обоснованное; другое, напротивъ, очень простое и понятное, субъективное, считающее красотою то что нравится“¹⁾.

То что авторъ называетъ здѣсь объективнымъ, мистическимъ опредѣленіемъ было бы точнѣе назвать опредѣленіемъ метафизическимъ, что же касается субъективнаго опредѣленія въ которомъ онъ къ слову *нравится* въ другихъ мѣстахъ не прибавляетъ „безъ цѣли, безъ выгоды“ потому только что слово *нравится* „подразумѣваетъ“ само собой это отсутствіе соображеній о выгодахъ, то оно такъ же какъ метафизическое опредѣленіе имѣетъ множество оттѣнковъ, но отнюдь не находится съ нимъ въ принципиальномъ противорѣчій.

Въ этомъ отношеніи понятіе красоты не представляетъ собою ничего исключительнаго: оно, съ одной стороны, означаетъ ощущеніе, чувство или представленіе внутри насъ, а съ другой — ту внѣшнюю причину которая вызываетъ это ощущеніе или представленіе. При этомъ не только нѣтъ ни малѣйшаго противорѣчія, но наоборотъ существуетъ необходимый пара-

¹⁾ Сочиненія самыхъ послѣднихъ лѣтъ, 63, 64.

лелизмъ. Конечно съ точки зрѣнія метафизической или трансцендентной можно поставить еще вопросъ: существуетъ ли вообще соотвѣтствіе между вещами о себѣ и явленіями? и если существуетъ, то какого рода? Но это вопросъ метафизики или критики чистаго разума, а отнюдь не эстетики.

Человѣкъ обладающій хорошимъ зрѣніемъ можетъ несравненно лучше ученаго профессора физики различать малѣйшія тонкости свѣтовыхъ явленій несмотря на то что не имѣетъ никакого понятія о законахъ преломленія и отраженія свѣта, о разложеніи его и т. д. Точно такъ же человѣкъ обладающій эстетическимъ чувствомъ можетъ схватывать всѣ оттѣнки красоты, не имѣя никакого понятія объ эстетикѣ и о томъ существуетъ ли какое бы то ни было опредѣленіе красоты, объективное или субъективное.

Но графъ Толстой видитъ въ метафизическомъ и психологическомъ или субъективномъ опредѣленіи красоты не двѣ точки зрѣнія на одинъ и тотъ же предметъ, не двѣ стороны одного и того же понятія, а два взаимно исключаютія другъ друга воззрѣнія.

„Съ одной стороны, говоритъ онъ, — красота понимается какъ нѣчто мистическое и очень возвышенное, но, къ сожалѣнію, очень неопредѣленное и потому включающее въ себя и философію, и религію, и самую жизнь, какъ это происходитъ у Шеллинга и Гегеля и у нѣмецкихъ и французскихъ ихъ послѣдователей; или съ другой стороны, какъ оно и должно быть признано, по опредѣленію Канта и его послѣдователей, красота есть только получаемое нами особаго рода безкорыстное наслажденіе. И тогда понятіе красоты хотя и кажется очень яснымъ, къ сожалѣнію, также не точно, потому что расширяется въ другую сторону, а именно включаетъ въ себя и наслажденія отъ питья, ѣды, ощущенія нѣжной кожи и т. п., какъ это признается у Гюйо, Кралика и др.“¹⁾

Если понимать субъективное опредѣленіе красоты въ этомъ смыслѣ, то приписывать его Канту — нѣтъ никакого основанія. Уже въ началѣ своего изслѣдованія посвященнаго этому предмету²⁾ онъ совершенно ясно различаетъ: пріятное (*das Angenehme*), прекрасное или красивое (*das Schöne*) и доброе (*das Gute*). Онъ утверждаетъ что даже выраженія которыми опредѣляется ихъ соотвѣтствіе различны. Пріятнымъ для кого-

¹⁾ Ibid. 64, 65.

²⁾ Kritik der ästhetischen Urtheilskraft.

нибудь называется то что доставляет ему удовольствие (vergnügt), прекрасным то что ему нравится (gefällt), хорошим то что имъ цѣнится, одобряется (geschätzt), то-есть то чему онъ приписываетъ объективную цѣнность. Приятность имѣетъ значеніе и для неразумныхъ животныхъ. Красота только для человѣка, то-есть для существа животнаго, но все-таки разумнаго... Изъ этихъ словъ уже видно что слово нравится Кантъ понимаетъ совсѣмъ не въ томъ смыслѣ какъ графъ Толстой, но еще яснѣе это становится изъ дальнѣйшихъ опредѣленій красоты:

„Вкусъ есть способность сужденія о предметѣ или нѣкотораго рода представленія посредствомъ благоволенія или неблаговоленія (Wohlgefallen) не связаннаго ни съ какимъ интересомъ.¹⁾ Предметъ такого благоволенія называется красивымъ“. Ясно что ощущенія зависящія отъ такого рода вкуса не имѣютъ ничего общаго съ наслажденіями отъ питья, ѣды или ощущенія нѣжной кожи.

Но этого мало. Прекраснымъ Кантъ признаетъ отнюдь не то что въ извѣстный моментъ и при извѣстныхъ условіяхъ нравится тому или другому лицу, а то что вообще *должно* нравиться. „Прекрасно, говоритъ онъ, — то что помимо понятія познается какъ предметъ *необходимаго* благоволенія“²⁾.

Что же тутъ общаго съ тѣмъ субъективнымъ опредѣленіемъ красоты которое разумѣетъ графъ Толстой? Можно не соглашаться съ Кантомъ, можно находить его взгляды недостаточно выясненными или недостаточно доказанными, но нельзя приписывать ему такихъ мнѣній изъ которыхъ путемъ послѣдовательнаго развитія можно бы придти къ отождествленію эстетическихъ впечатлѣній съ ощущеніями отъ питья, ѣды или обонянія.

„Относительно пріятнаго каждый можетъ имѣть свое сужденіе; одному можетъ нравиться лиловый цвѣтъ, другому казаться мертвеннымъ. Одинъ любитъ звукъ духовыхъ инструментовъ, другой струнныхъ и было бы нелѣпо спорить объ этомъ, какъ если бы рѣчь шла о логическомъ противорѣчій, потому что въ отношеніи пріятнаго остается въ силѣ правило что у каждого свой вкусъ.

„Совсѣмъ другое дѣло съ прекраснымъ; было бы (какъ разъ наоборотъ) смѣшно если бы кто-нибудь имѣющій высо-

¹⁾ Ibid. § 5.

²⁾ Ibid. § 22.

кое мнѣніе о своемъ вкусѣ вздумалъ оправдываться тѣмъ что данный предметъ (зданіе которое мы видимъ, платье которое на комъ-нибудь надѣто, концертъ который мы слышимъ, стихотвореніе которое подлежитъ обсужденію) прекрасенъ для него. Онъ не долженъ его называть прекраснымъ если оно только нравится ему. Многое можетъ быть для него привлекательнымъ и пріятнымъ, но до этого никому нѣтъ дѣла; если же онъ выдаетъ что-нибудь за прекрасное, то онъ предполагаетъ въ другихъ то же благоволеніе и судить не только за себя, но и за каждого, и говорить тогда о красотѣ *такъ какъ если бы она была свойствомъ предметовъ*.“¹⁾

О томъ что я называю пріятнымъ, я говорю что оно дѣйствительно вызываетъ во мнѣ удовольствіе, прекрасное же мыслится какъ имѣющее необходимое отношеніе къ благоволенію²⁾. Такимъ образомъ существенными признаками красоты по Канту является то что прекрасныя вещи не только фактически нравятся, но *должны* нравиться и кромѣ того онъ категорически заявляетъ что эта необходимость не имѣетъ ничего общаго съ необходимостію логическаго мышленія и потому совершенно невозможно логически доказать красоту того или другаго предмета.

„Когда судишь о предметахъ только на основаніи понятій, теряется всякое представленіе о красотѣ“, говоритъ онъ, — и слѣдовательно „не можетъ быть никакого правила, на основаніи котораго кто-нибудь вынужденъ былъ бы признать что-либо прекраснымъ“. Насколько чувство прекраснаго не поддается никакимъ отвлеченнымъ опредѣленіямъ лучше всего видно на тѣхъ предметахъ которые будучи прекрасны не предполагаютъ никакой необходимой связи съ другими представленіями или понятіями.

„Чѣмъ собственно долженъ быть цвѣтокъ, едва ли кто-нибудь знаетъ кромѣ ботаника, говоритъ Кантъ, — но даже онъ хотя и узнаетъ въ нихъ оплодотворяющій органъ растений, совсѣмъ не принимаетъ въ соображеніе этой природной цѣли когда судить о нихъ съ точки зрѣнія вкуса“³⁾.

„Не можетъ быть никакого объективнаго правила вкуса опредѣляющаго посредствомъ понятій что прекрасно. Это потому что каждое сужденіе почерпнутое изъ этого источника эсте-

¹⁾ Ibid. § 7.

²⁾ Ibid. § 18.

³⁾ Ibid. § 16.

тическое, то-есть его основаніе состоитъ въ чувствѣ субъекта, а не въ понятіи объекта. Искать основанія вкуса которое выражало бы общій критеріумъ прекраснаго—напрасный трудъ, потому что то чего ищутъ невозможно и содержитъ въ себѣ внутреннее противорѣчіе¹⁾.

Здѣсь не мѣсто излагать болѣе подробно эстетическіе взгляды Канта; но изъ приведеннаго уже ясно что онъ одинаково далекъ отъ стремленія свести чувство красоты къ какой-либо отвлеченной формулѣ и отъ признанія этого чувства дѣломъ субъективнаго вкуса въ томъ смыслѣ что красивымъ каждый считаетъ все что ему нравится.

Въ виду этого, допуская что Кантъ и графъ Толстой совершенно правы относительно невозможности найти отвлеченное объективное мѣрило красоты, графъ Толстой все-таки не имѣетъ никакого основанія утверждать что:

„Теорія искусства основанная на красотѣ и изложенная въ эстетикахъ и въ смутныхъ чертахъ исповѣдуемая публикой есть не что иное какъ признаніе хорошимъ того что нравилось и нравится намъ, то-есть извѣстному кругу людей“²⁾.

Это уже совсѣмъ не вытекаетъ изъ теоріи Канта который ясно различаетъ то что фактически нравится и не есть прекрасное отъ того что должно нравиться и потому прекрасно.

Конечно гр. Л. Н. Толстой можетъ возразить на это что для него выраженіе *должно нравиться* не имѣетъ смысла, когда оказывается что то что по нашему мнѣнію должно нравиться фактически не нравилось миллионамъ и миллионамъ людей, а то что имъ фактически нравилось по нашему мнѣнію не должно нравиться.

Для того чтобъ оцѣнить силу подобнаго возраженія необходимо разсмотрѣть сначала въ какомъ смыслѣ надо разумѣть выраженіе: *должно нравиться*.

Ab esse ad posse valet consequentia и потому на первый взглядъ кажется что если вещь фактически не нравится, то отсюда само собою слѣдуетъ что она *можетъ* не нравиться и слѣдовательно мы уже не въ правѣ утверждать что она должна нравиться.

Но не слѣдуетъ забывать что рѣчь идетъ здѣсь не о какомъ-либо физическомъ явленіи, гдѣ легко установить необхо-

¹⁾ Ibid. § 17.

²⁾ Произведенія самыхъ послѣднихъ дѣтъ, стр. 69.

димыя для его повторенія условія и гдѣ тогда одинаковыя послѣдствія необходимо вытекаютъ изъ одинаковыхъ причинъ.

Чувства же не только эстетическія, но даже простыя ощущенія всегда возникаютъ при нѣскольکو различныхъ условіяхъ и составляютъ результатъ взаимодействія объекта и субъекта. Каждому извѣстно что то же самое стихотвореніе или та же пѣсня даже на того же самого челоѣка можетъ произвести различное дѣйствіе смотря по тому въ какомъ настроеніи онъ находится.

Поэтому выраженіе „прекрасно то что должно нравиться“ совсѣмъ не означаетъ чтобъ оно должно было нравиться всѣмъ, во всякое время, въ какомъ бы онъ настроеніи ни находился и какими бы способностями и какимъ бы развитіемъ ни обладали; а только то что прекрасное должно нравиться *каждому* кто обладаетъ надлежащими способностями и развитіемъ чтобы воспринимать его дѣйствіе и находится въ соотвѣтствующемъ настроеніи. Есть люди для которыхъ музыка кажется только пріятнымъ или непріятнымъ шумомъ, но даже въ томъ случаѣ если бы такіе люди составляли громадное большинство, странно было бы заключать отсюда что не можетъ быть прекрасной музыки которая должна нравиться людямъ обладающимъ музыкальнымъ слухомъ.

Представимъ себѣ какой-нибудь узоръ писанный красною краской по зеленому фону. Мы можемъ спорить объ его достоинствахъ, но для челоѣка страдающаго дальтонизмомъ не только эти достоинства или недостатки могутъ быть незамѣтны, но онъ можетъ даже совсѣмъ не видѣть узора если допустить что тѣни такъ подобраны что ему представляется только сплошной фонъ.

Самое гениальное произведеніе не можетъ очевидно произвести на меня никакого впечатлѣнія если оно написано на незнакомомъ мнѣ языкѣ, и гр. Толстой упоминаетъ даже и о такомъ случаѣ, но есть ли основаніе ограничиваться именно этимъ примѣромъ?

Вѣдь на языкѣ даже хорошо мнѣ знакомомъ могутъ встрѣчаться слова и понятія для меня совершенно новыя.

Если прочесть отрывокъ изъ *Иліады* хотя бы въ хорошемъ переводѣ челоѣку не имѣющему никакого понятія ни о греческой исторіи, ни о греческой мифологіи, то по всему вѣроятію онъ получитъ впечатлѣніе сказки довольно нелѣпой и довольно скучной, что конечно не только ничего не будетъ доказывать противъ поэтическаго значенія *Иліады*, но и противъ возмож-

ности того что она ему понравится когда онъ освоится съ понятіями которыя теперь представляются ему только безсодержательными звуками.

Чувство вызываемое художественными произведеніями большею частію настолько сложно что даже человѣку привыкшему къ анализу не всегда легко разобраться среди множества факторовъ изъ которыхъ оно составляется и отвести каждому изъ нихъ, въ томъ числѣ и эстетическому чувству, надлежащее мѣсто.

Несравненно яснѣе и проще является это чувство когда мы имѣемъ дѣло съ красотой природы.

Когда мы любуемся красивымъ видомъ или красивымъ цвѣткомъ, къ удовольствію испытываемому нами не примѣшивается ровно никакихъ, ни эгоистическихъ, ни альтруистическихъ мотивовъ и никому не придетъ въ голову видѣть въ такомъ удовольствіи что-либо противорѣчащее требованіямъ религіи или нравственности.

Нельзя видѣть въ наслажденіи единственный мотивъ человѣческой дѣятельности, но съ другой стороны объявлять всѣ наслажденія (кромѣ тѣхъ которыя вытекаютъ изъ любви къ ближнему) не согласными съ требованіями нравственности было бы противорѣчіемъ не только природѣ человѣка, но и интересамъ самой нравственности.

Ясно въ самомъ дѣлѣ что если я не долженъ заставлять страдать ближняго и наоборотъ — долженъ помогать ему въ достиженіи того что можетъ удовлетворить и обрадовать его, то потому только что удовольствіе или радость сами по себѣ (вне связи съ возможными страданіями для другихъ) благо, а страданія сами по себѣ зло. Если удовольствіе для того кто испытываетъ его не есть благо, то какой смыслъ съ точки зрѣнія любви къ ближнему заботиться о доставленіи его другому? Нѣтъ, не зачѣмъ бояться признавать блаженство, счастье, радость, наслажденіе, удовольствіе — благами. Все дѣло въ томъ: какая радость и какое удовольствіе? Нельзя признавать благомъ только такую радость или такое удовольствіе которыя будучи благомъ для одного въ то же время являются горемъ или мученіемъ для другаго.

Стремленіе къ удовольствію и къ счастью такъ же неразрывно связано съ жизнію какъ сила тяготѣнія съ физическими тѣлами и стараться посредствомъ какихъ бы то ни было аргументовъ уничтожить значеніе этого стремленія все равно что пытаться сдѣлать тѣло невѣсомымъ.

Весь смыслъ этики и практической морали можетъ состоять только въ томъ чтобы направить это стремленіе такъ чтобы оно не приходило въ столкновеніе со стремленіемъ другихъ существъ къ той же цѣли и наоборотъ содѣйствовало ея осуществленію.

Поэтому задача философа и моралиста состоитъ не въ томъ чтобы убѣдить людей что удовольствіе не есть благо (этому люди все равно не повѣрятъ), а въ томъ что къ собственному благу они могутъ стремиться только тогда когда не дѣлаютъ зла другимъ людямъ. Но въ такомъ случаѣ ясно какое громадное этическое значеніе, хотя только косвеннымъ образомъ, имѣетъ красота которая по самому существу своему можетъ доставлять наслажденіе всѣмъ кто способенъ ее воспринимать, никому не причиняя страданія.

Было бы совершенно ошибочно отождествлять идею красоты съ идеей добра, но еще ошибочнѣе противопоставлять ихъ другъ другу какъ это дѣлаетъ гр. Л. Н. Толстой.

„Добро есть вѣчная, высшая цѣль нашей жизни, говоритъ онъ. — Какъ бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное какъ стремленіе къ добру, то-есть къ Богу.

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

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

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

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

„Чѣмъ больше мы отдаемся красотѣ, тѣмъ больше мы удаляемся отъ добра“¹⁾.

Поэтому въ замѣщеніи идеала нравственности идеаломъ красоты, т. е. наслажденія, заключается по мнѣнію автора ужасное послѣдствіе извращенія искусства нашего общества.

„Какъ бы различно по формѣ ни опредѣляли люди нашего христіанскаго міра назначеніе человѣка, какъ бы разнообразны по формѣ ни были эти опредѣленія назначенія жизни человѣче-

¹⁾ Стр. 97.

ской, всѣ люди нашего времени признають что назначеніе чело-
вѣка есть благо, высшее же въ нашемъ мірѣ доступное людямъ
благо жизни достигается единеніемъ ихъ между собой¹⁾.

Остановимся на этихъ строкахъ.

Если разсматривать ихъ какъ отрывочныя мысли имѣющія
въ виду практическую мораль, имъ разумѣется нельзя не со-
чувствовать.

Но если хотѣть построить на нихъ теорію искусства и
слѣдовательно смотрѣть на нихъ какъ на логическія опре-
дѣленія, онѣ не выдерживаютъ никакой критики.

Уже въ первомъ положеніи совершенно произвольно и не
вполнѣ понятно отождествленіе добра, т. е. отвлеченнаго по-
нятія, съ Богомъ.

Во второй фразѣ не видно какимъ образомъ добро не только
метафизически, но и какъ бы то ни было должно составлять
сущность нашего сознанія. Подъ сущностью предмета разумѣется
то что неразрывно связано съ нимъ, безъ чего онъ немыслимъ,
но сознаніе наше охватываетъ безчисленное множество пред-
метовъ которые не добры и не злы, или же подъ словомъ
сознаніе авторъ разумѣетъ что-то совсѣмъ особенное и въ
такомъ случаѣ слѣдовало указать что именно.

Допуская даже что добро дѣйствительно никѣмъ не можетъ
быть опредѣлено, все-таки остается непонятнымъ въ какомъ
смыслѣ оно само должно „все“ опредѣлять? Если подъ этимъ
„все“ разумѣть челоѣческія дѣйствія, то это понятія далеко
не равнозначущія.

Что касается того что красота, если не довольствоваться
словами, а говорить о томъ что понимаешь, есть „не что иное
какъ то что намъ нравится“, то къ этому вопросу мы воз-
вращаться не станемъ. Достаточно замѣтить только что если
бы это было такъ, то пришлось бы признать что Кантъ, на-
примѣръ, говоря о красотѣ довольствовался словами и не пони-
малъ что говорилъ; а на это едва ли рѣшится и гр. Толстой
который самъ же на него ссылается.

Болѣе основаній нежели остальные приведенныя положе-
нія имѣетъ повидимому утвержденіе что красота являясь осно-
ваніемъ нашихъ пристрастій, не только не совпадаетъ, но скорѣе
является противоположностію добра предполагающаго побѣду
надъ ними.

Однако и этотъ аргументъ основанъ на недоразумѣніи. Что
красота въ нѣкоторыхъ случаяхъ можетъ быть причиною при-

¹⁾ Стр. 245.

страстія это несомнѣнно такъ же какъ и то что пристрастіе
является источникомъ несправедливости, а потому и зла; но
вѣдь то же самое можно сказать и относительно любви и не
только любви къ женщинѣ, но и къ брату, отцу или другу,
откуда авторъ едва ли согласится сдѣлать выводъ что такая
любовь „не только не совпадаетъ съ добромъ, но скорѣе про-
тивоположна ему“.

Итакъ обвинительный актъ противъ красоты отнюдь не
выдерживаетъ критики и она остается наоборотъ однимъ изъ
могущественнѣйшихъ началъ связующихъ челоѣчество и однимъ
изъ величайшихъ благъ доступныхъ ему.

Люди самыхъ различныхъ національностей, общественныхъ
положеній, характеровъ, интересовъ и мнѣній могутъ находить
единеніе въ наслажденіи красотой и преклоненіи предъ нею,
она стоитъ выше челоѣческихъ страстей и эгоистическихъ
желаній и въ этомъ отношеніи имѣетъ въ себѣ нѣчто дѣй-
ствительно божественное.

И невольно вспоминается призывъ гр. А. К. Толстаго
обращенный къ немногочисленнымъ въ то время сторонникамъ
чистаго искусства:

Други, не вѣрьте, все та же единая
Сила насъ манитъ къ себѣ неизвѣстная,
Та же плѣняетъ насъ пѣснь соловьиная,
Тѣ же насъ радуютъ звѣзды небесныя.
Правда все та же. Средь мрака ненастнаго
Вѣрьте чудесной звѣздѣ вдохновенія,
Дружно гребите во имя прекраснаго
Противъ теченія.

Други, гребите. Напрасно хулители
Мнятъ оскорбить насъ своею гордынею:
На берегъ скоро мы, волнѣ побѣдители,
Выйдемъ торжественно съ нашей святынею.
Верхъ надъ конечнымъ возьметъ безконечное...
Вѣрою въ наше святое значеніе
Мы же возбудимъ теченіе встрѣчное
Противъ теченія.

И предсказаніе оправдалось скорѣе чѣмъ можно было ожи-
дать; но и самъ поэтъ могъ наклонѣ своей дѣятельности
со спокойною совѣстію сказать:

Всему насталь покой, прими жь его и ты,
Пѣвецъ державшій стягъ во имя красоты,
Провѣрь, усердно ли ея святое сѣмя

Ты въ борозды бросалъ покинутыя всѣми,
По совѣсти ль тобою задача свершена,
И жатва дней твоихъ обильна иль скудна?

Но въ то время самъ гр. Левъ Николаевичъ Толстой былъ въ числѣ тѣхъ немногихъ кто шелъ противъ тенденціозности въ искусствѣ и самъ онъ не мало содѣйствовалъ возбужденію теченія встрѣчнаго.

Теперь же всѣ его теоретическія соображенія едва ли въ состояніи будутъ ослабить результатъ того смѣлаго толчка который былъ данъ русской литературѣ его художественными произведеніями.

III.

Изъ того что было сказано въ предшествующей главѣ слѣдуетъ что чувство красоты не связано съ условіями времени и мѣста, что оно слѣдовательно имѣетъ, если можно такъ выразиться, вселенскій и вѣчный характеръ. Отсюда же вытекаетъ и то что искусство въ которомъ она проявляется должно отчасти носить тотъ же характеръ.

Но гр. Толстой со своей стороны смотритъ на дѣло совершенно иначе; онъ признаетъ что искусство въ высшихъ его формахъ имѣетъ значеніе тоже для всего человѣчества, только у него этотъ характеръ независимости отъ условій мѣста и времени сводится къ *общедоступности* въ самомъ узкомъ смыслѣ этого слова. Онъ полагаетъ что, признавъ на основаніи признака заразительности что тотъ или другой предметъ принадлежитъ дѣйствительно къ произведеніямъ искусства, затѣмъ остается только опредѣлить на основаніи признака общедоступности принадлежитъ ли онъ къ хорошему или дурному роду искусства.

Такимъ образомъ получается критеріумъ расцѣнки художественныхъ произведеній не имѣющій ничего общаго съ тѣмъ который обыкновенно признается самими художниками и знатоками искусства.

„Оказывается, говоритъ гр. Толстой по поводу господствующихъ въ современномъ обществѣ эстетическихъ взглядовъ, — что самое лучшее что можетъ сдѣлать искусство народовъ прожившихъ 1800-лѣтнюю христіанскую жизнь состоитъ въ томъ чтобъ идеаломъ своей жизни избрать тотъ который имѣлъ 2000 лѣтъ тому назадъ полудикій рабовладѣльческій народецъ,

очень хорошо изображавшій наготу человѣческаго тѣла и строившій пріятныя на видъ зданія“¹⁾.

Но въ этой самой фразѣ заключается уже опроверженіе того что хочетъ сказать ею авторъ.

Никто вообще не предлагаетъ христіанскимъ народамъ избрать идеаломъ *своей жизни* жизнь древнихъ Грековъ съ ихъ политеизмомъ, рабовладѣльчествомъ, лесбійской любовью и т. п., а то что черезъ двѣ тысячи лѣтъ гр. Толстой признаетъ что Греки очень хорошо изображали наготу (допустимъ что дѣйствительно только наготу, а не красоту) человѣческаго тѣла и строили пріятныя на видъ зданія доказываетъ что они въ пластическихъ искусствахъ дѣйствительно достигли высокой степени совершенства.

Возражая противъ отождествленія современнаго понятія объ искусствѣ съ истиннымъ искусствомъ гр. Толстой говоритъ далѣе:

„Искусство которымъ мы обладаемъ есть все искусство, настоящее, единственное искусство, а между тѣмъ не только двѣ трети человѣческаго рода, всѣ народы Азіи, Африки живутъ и умираютъ, не зная этого единственнаго высшаго искусства, но мало этого: въ нашемъ христіанскомъ обществѣ едва ли одна сотая всѣхъ людей пользуются тѣмъ искусствомъ которое мы называемъ *всѣмъ* искусствомъ, остальные же 0,99 нашихъ же европейскихъ народовъ поколѣніями живутъ и умираютъ въ напряженной работѣ, никогда не вкусивъ этого искусства которое при томъ таково что если бы они и могли воспользоваться имъ, то ничего не поняли бы изъ него“²⁾.

„Наше искусство, недоступное ему по дороговизнѣ, чуждо ему еще и по самому содержанію, передавая чувства людей удаленныхъ отъ свойственныхъ всему большому человѣчеству условій трудовой жизни. То что составляетъ наслажденіе для человѣка богатыхъ классовъ непонятно какъ наслажденіе для рабочаго человѣка и не вызываетъ въ немъ никакого чувства или вызываетъ чувства совершенно обратныя тѣмъ которыя оно вызываетъ у человѣка празднаго и пресыщеннаго. Такъ, напримѣръ, чувства чести, патріотизма, влюбленія составляющія главное содержаніе теперешняго искусства вызываютъ въ человѣкѣ трудовомъ только недоумѣніе и презрѣніе или негодованіе. Такъ что если бы даже въ свободное отъ трудовъ время большинству рабочаго народа дали бы возможность уви-

¹⁾ Стр. 96.

²⁾ Стр. 102.

дать, прочесть, услышать, какъ это дѣлается отчасти въ городахъ, въ картинныхъ галереяхъ, народныхъ концертахъ, книгахъ все то что составляетъ цвѣтъ теперешняго искусства, то рабочий народъ въ той мѣрѣ въ которой онъ рабочий, а не перешелъ уже отчасти въ разрядъ извращенныхъ праздною людей, ничего не понялъ бы изъ нашего утонченнаго искусства, а если бы и понялъ, то большая часть того что онъ понялъ бы не только не возвысила бы его душу, но развратила бы ее. Такъ что для людей думающихъ и искреннихъ не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ что искусство высшихъ классовъ и не можетъ никогда сдѣлаться искусствомъ всего народа. Если же оно не можетъ сдѣлаться искусствомъ всего народа, то одно изъ двухъ: или искусство не есть то важное дѣло какимъ его выставляютъ, или то искусство которое мы называемъ искусствомъ не есть это важное дѣло¹⁾.

Допуская даже что важнымъ дѣломъ можетъ быть только то что доступно всему народу (хотя это и сомнительно, такъ какъ высшая математика или астрономія едва ли когда-нибудь станутъ доступны всему народу, изъ чего не слѣдуетъ чтобы онѣ не были важнымъ дѣломъ), все-таки дилемма поставлена не совсѣмъ убѣдительно. Конечно, искусство высшихъ классовъ не можетъ сдѣлаться искусствомъ всего народа, потому что тогда оно перестало бы быть искусствомъ высшихъ классовъ, но отсюда не слѣдуетъ чтобы то что въ извѣстный моментъ доступно лишь весьма немногимъ впоследствии не стало бы доступно и большинству, хотя въ то время когда это произойдетъ немногимъ вѣроятно станетъ уже доступно что-нибудь новое что будетъ еще не доступно остальнымъ.

Будетъ ли это новое лучше или хуже въ нравственномъ отношеніи—совсѣмъ иной вопросъ, такъ какъ въ сферѣ этической новизна не можетъ конечно служить доказательствомъ прогресса. Однако и теперь уже мы видимъ что даже въ селлахъ олеографіи начинаютъ вытѣснять лубочныя картинки; очень можетъ быть что со временемъ, по мѣрѣ того какъ торговля общедоступными художественными произведеніями будетъ все болѣе расширяться и цензурныя ограниченія ея станутъ все слабѣе, очень можетъ быть что она будетъ имѣть дѣйствительно развращающее вліяніе на народъ изображеніемъ скабрзныхъ сюжетовъ и вообще безнравственныхъ темъ и т. п., но *если такого рода искусство получитъ распространеніе въ*

¹⁾ Стр. 105—107.

народъ, то очевидно не потому что оно не достаточно общедоступно.

Что же касается такихъ чувствъ какъ честь, патриотизмъ и влюбленность, то оставляя въ сторонѣ оцѣнку ихъ гр. Толстымъ и не входя въ разсмотрѣніе того хороши они или худы сами по себѣ, едва ли можно утверждать серьезно чтобы они были доступны *только* людямъ высшихъ классовъ и вызывали въ трудовомъ человѣкѣ одно недоумѣніе и презрѣніе или негодованіе. Что касается патриотизма, то можно даже сказать какъ разъ наоборотъ что за исключеніемъ крайнихъ социалистическихъ партій онъ несравненно сильнѣе въ рабочихъ классахъ чѣмъ въ высшихъ.

И это вполне понятно, потому что патриотизмъ составляетъ противоположный полюсъ космополитизма; основанія же космополитизма могутъ заключаться только въ отвлеченномъ мышленіи, а никакъ не въ непосредственномъ чувствѣ. Какъ бы мы ни были убѣждены что всѣ люди наши братья и всѣ въ равной мѣрѣ имѣютъ право и на нашу любовь и сочувствіе, не только простой русскій крестьянинъ, но и самый образованный Французъ или Нѣмецъ едва ли въ состояніи будутъ испытывать совершенно одинаковое чувство къ Негру или Лапландцу—и къ своему соотечественнику.

Хорошо это или худо—совсѣмъ иной вопросъ, но во всякомъ случаѣ ясно что попытка выдѣлить такимъ образомъ искусство высшихъ классовъ изъ искусства вообще совершенно лишена основанія.

Утверждать что искусство должно быть общедоступно въ томъ смыслѣ чтобы каждое художественное произведеніе было доступно каждому кто его въ первый разъ видитъ или слышитъ нельзя, такъ какъ очевидно что не только въ томъ что графъ Толстой называетъ искусствомъ высшихъ классовъ, но и въ самыхъ популярныхъ произведеніяхъ одно доступно однимъ, а другое другимъ; даже среди самихъ художниковъ бываютъ музыканты которымъ совершенно не доступна живопись и живописцы которымъ недоступна музыка. Я помню какъ Фетъ разказывалъ какъ-то о своемъ бѣгствѣ изъ концерта съ классическою музыкой когда не найдя своей шубы онъ уѣхалъ закутавшись попоной только для того чтобы избѣгнуть продолженія такого художественнаго наслажденія.

Но и для него самого конечно это не представляло никакого аргумента не только противъ музыки вообще, но и противъ той которая такъ ему не нравилась.

Измѣрять достоинство художественныхъ произведеній числомъ людей которымъ она доставляетъ удовольствіе очень рискованно, такъ какъ тогда придется пожалуй признать самые пошлые балаганные фарсы выше лучшихъ произведеній Мольера или Гоголя, а *Разбойника Чуркина* выше *Обрыва*, *Дворянского мнзда* или *Анны Карениной*.

Съ другой стороны, совершенно справедливо что—

„Когда художникъ всенародный—такой какимъ бывали художники греческіе или еврейскіе пророки—сочинялъ свое произведение, то онъ естественно стремился сказать то что имѣлъ сказать такъ чтобы произведение его было понято всѣми людьми. Когда же художникъ сочинялъ для маленькаго кружка людей находившагося въ исключительныхъ условіяхъ или даже для одного лица и его придворныхъ, для папы, кардинала, короля, герцога, королевы, для любовницы короля, то онъ естественно старался только о томъ чтобы подѣйствовать на этихъ знакомыхъ ему, находящихся въ опредѣленныхъ, извѣстныхъ ему условіяхъ, людей. И этотъ болѣе легкій способъ вызыванія чувства невольно увлекалъ художника къ тому чтобы выражаться неясными для всѣхъ и понятными только для посвященныхъ намеками“¹⁾.

„Понятно что въ такихъ случаяхъ гдѣ искусство, имѣя въ виду только малый кругъ людей, потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно“ (108).

Замѣчательно что на этотъ разъ авторъ упоминаетъ о потерѣ красоты формы какъ о чемъ-то нежелательномъ, хотя вообще считаетъ красоту скорѣе зломъ нежели благомъ.

Что касается тѣхъ анти-художественныхъ послѣдствій которыя вытекаютъ изъ того что художникъ работаетъ для извѣстнаго круга людей или даже для опредѣленныхъ лицъ, то они несомнѣнно существуютъ, но зависятъ не отъ того кто именно эти лица или изъ кого состоитъ этотъ кругъ и насколько онъ многочисленъ, а отъ того что какъ только художникъ работаетъ ради кого-нибудь онъ перестаетъ думать исключительно о своемъ произведеніи и его трудъ перестаетъ быть исключительно результатомъ его внутренней потребности; графъ Толстой совершенно правъ указывая на превосходство всенародныхъ художниковъ, но это художники безсознательно всенародные, а не умышленно народные.

¹⁾ Стр. 115.

Истинно художественнымъ можетъ быть только то произведение гдѣ авторъ высказывается какъ можно яснѣе и лучше и такъ какъ если бъ онъ высказывался лишь для самого себя; стремленіе же приноровиться къ чьему бы то ни было вкусу, уметственному и нравственному уровню не можетъ не отразиться нѣкоторою дѣланностью и фальшію. Пророки не потому увлекали народъ что принаравливались къ пониманію народныхъ массъ, а потому что тотъ огонь который горѣлъ въ нихъ былъ настолько жарокъ что разжигалъ иногда обыкновенно едва тлѣющую искру общечеловѣческихъ чувствъ даже въ тѣхъ людяхъ которые подъ вліяніемъ злобы дня почти никогда не замѣчали этой искры, но за то тотъ же самый народъ, когда не понималъ ихъ, спѣшилъ побить ихъ камнями.

Дѣйствіе производимое художественнымъ произведеніемъ на слушателей и зрителей можетъ быть только результатомъ, а не сознательною цѣлю художника, по крайней мѣрѣ въ тотъ моментъ когда онъ работаетъ надъ нимъ онъ долженъ быть самъ охваченъ тѣмъ чувствомъ которое хочетъ передать и ему некогда думать о томъ какую лучше выбрать краску, ноту или слово чтобы вѣрнѣе произвести сильнѣйшій эффектъ именно на то или другое лицо, или на тотъ или другой кругъ людей. Если дѣйствительно и приходится иногда встрѣчаться съ такого рода приемами какъ напримѣръ въ такъ-называемомъ судебномъ краснорѣчіи, то очевидно что съ настоящимъ искусствомъ оно имѣетъ еще меньше общаго чѣмъ золото съ миссурой, такъ какъ способно обмануть только людей нечуткихъ и неопытныхъ.

Но изъ того что извѣстное произведение доступно лишь немногимъ совсѣмъ не слѣдуетъ чтобъ оно было писано именно для этихъ немногихъ; найдутся эти немногіе которые вполнѣ поймутъ и оцѣнятъ его—хорошо, а если не найдутся—тогда дѣйствительно художественное произведение не потеряетъ отъ этого своего значенія, также какъ научная истина не перестанетъ быть истиной, хотя бы она сознавалась только однимъ и отрицалась остальными миллионами людей.

Поэтому утверждать, какъ это дѣлаетъ графъ Толстой, что „извращенное искусство можетъ быть непонятно людямъ, но хорошее искусство всегда понятно всѣмъ“, почти все равно что утверждать что ошибочная научная теорія можетъ быть непонятна, но истинная всегда понятна всѣмъ.

Совершенно вѣрно правило что то что хорошо понимается, то и выражается ясно, но понятно что это ясно только для

того кто стоит на соответствующем научном или эстетическомъ уровнѣ.

Правда что графъ Толстой полагаетъ что распознаваніе хорошихъ отъ плохихъ произведеній искусства не только не облегчается тѣмъ что обыкновенно называется развитіемъ вкуса, а наоборотъ скорѣе затрудняется.

Какъ выбрать и какъ различить настоящее художественное произведеніе отъ поддѣлки?

„Для человѣка съ неизвращеннымъ вкусомъ, для рабочаго не городского, по мнѣнію графа Толстаго, это такъ же легко какъ легко животному съ неиспорченнымъ чутьемъ найти въ лѣсу или въ полѣ изъ тысячи слѣдовъ тотъ одинъ слѣдъ который нуженъ ему“¹⁾. Но неиспорченное чутье животного состоитъ именно въ томъ что такое животное среди тысячи различныхъ запаховъ въ состояніи различить именно тотъ который ему нуженъ, хотя бы онъ былъ настолько слабъ что другому совсѣмъ не ощутителенъ, то-есть, какъ разъ въ томъ самомъ въ чемъ состоитъ отличительная черта тонко развитаго (или по терминологіи автора—испорченнаго) вкуса.

Что же касается тонкости художественнаго чутья не городскихъ рабочихъ, то не трудно убѣдиться что если показать имъ плохую олеографію и картину Калама или Айвазовскаго, они въ большинствѣ случаевъ затруднятся не только сказать что лучше, но и найти какое-либо различіе.

Одинъ деревенскій сосѣдъ мой разказывалъ какъ онъ вздумалъ показать своему старостѣ фотографическій снимокъ цѣнной лошади. На вопросъ: узналъ ли онъ? староста съ убѣжденіемъ отвѣтилъ: „какъ же, похоже, очень похоже, какъ есть ваша бабинька!“

Можетъ быть разказъ этотъ и прикрашенъ, но онъ во всякомъ случаѣ очень типиченъ. Даже простое чувство сходства рисунка съ дѣйствительностію требуетъ нѣкотораго упражненія и чтобъ убѣдиться въ этомъ стоить взглянуть на рисунки большинства дѣтей.

Вернемся теперь къ тому общедоступному христіанскому искусству которое гр. Толстой считаетъ единственнымъ истиннымъ искусствомъ нашего времени.

„Христіанское искусство, говоритъ онъ,—т. е. искусство нашего времени, должно быть каеолично въ прямомъ значеніи этого слова, т. е. всемірно, и потому должно соединять всѣхъ людей. Соединяютъ же всѣхъ людей только два рода

¹⁾ Стр. 197.

чувства: чувства вытекающія изъ сознанія сыновности Богу и братства людей, и чувства самыя простыя, житейскія, но такія которыя доступны всѣмъ безъ исключенія людямъ, какъ чувства веселія, умиленія, бодрости, спокойствія и т. п. Только эти два рода чувствъ составляютъ предметъ хорошаго по содержанию искусства нашего времени“¹⁾.

Классификація эта не совсѣмъ ясна, такъ же какъ и та мысль на которой она основана. Искусство должно изображать только тѣ чувства которыя доступны всѣмъ людямъ, но вѣдь всѣ чувства какъ хорошія такъ и дурныя доступны всѣмъ людямъ; если же требовать отъ искусства чтобъ оно изображало исключительно хорошія и пріятныя чувства, это значитъ совершенно произвольно суживать его предѣлы и кромѣ того лишать его возможности производить самое сильное свое дѣйствіе, такъ какъ оно возможно только при нѣкоторыхъ противоположеніяхъ; и кромѣ того всѣ трагедіи и драмы пришлось бы исключить изъ числа произведеній искусства.

„Художникъ будущаго, говоритъ гр. Толстой,—будетъ понимать что сочинить сказочку, пѣсенку которая тронетъ, прибаутку, загадку которая забавитъ, шутку которая насмѣшитъ, нарисовать картинку которая будетъ радовать десятки поколѣній или миліоны дѣтей и взрослыхъ несравненно важнѣе и плодотворнѣе чѣмъ сочинить романъ, симфонію или нарисовать картину которые развлекутъ на короткое время нѣсколько людей богатыхъ классовъ и на-вѣки будутъ забыты. Область же этого искусства простыхъ доступныхъ всѣмъ чувствъ огромна и почти еще не тронута“²⁾. Тѣмъ лучше, и дай Богъ чтобы больше было хорошихъ пѣсенокъ и сказочекъ, прибауточекъ и загадочекъ. Но почему же это исключаетъ существованіе романовъ, симфоній или картинъ? Вѣдь драмы Шекспира переживаютъ столѣтія и потрясаютъ цѣлый рядъ поколѣній, музыкой Моцарта или Бетховена восхищаются сотни тысячъ людей, а живопись Рафаэля доставляетъ наслажденіе не только посѣтителямъ картинныхъ галлерей, но въ безчисленномъ количествѣ снимковъ и копій проникаетъ повсюду, не исключая нашихъ сельскихъ церквей.

¹⁾ Стр. 215—216.

²⁾ Стр. 256.

IV.

Не смотря на внутреннія противорѣчія неизбѣжныя въ теоріи искусства, гдѣ авторъ пытается выбросить за бортъ понятія о красотѣ, руководящая мысль статьи гр. Л. Н. Толстаго ясна. Дѣйствительно художественное произведеніе только то которое своею искренностію заставляет зрителя, читателя или слушателя переживать вмѣстѣ съ авторомъ испытанныя имъ чувства; но *хорошимъ* это произведеніе можетъ считаться только тогда когда выраженные въ немъ чувства сами по себѣ хороши. Ясно что въ такомъ случаѣ эстетическія требованія подчиняются этическимъ. Нельзя не признать такое подчиненіе вполне правильнымъ, особенно въ наше время когда многіе слишкомъ склонны оправдывать нарушеніе самыхъ элементарныхъ требованій нравственности эстетическими соображеніями, а эстетическое чувство готовы смѣшивать съ удовольствіемъ доставляемымъ ѣдою, питьемъ или теплою ванной, не признавая никакой разницы между художественнымъ произведеніемъ и вкусно приготовленнымъ блюдомъ.

Что сказать о такой эстетической теоріи которая утверждаетъ что „когда поварскому искусству удастся изъ животнаго трупа сдѣлать во всѣхъ отношеніяхъ предметъ вкуса — это несомнѣнно нѣкоторое эстетическое произведеніе“?

Не трудно понять куда должна привести такая „эстетика“ и понятно что если такого рода искусство можетъ получить когда-либо независимость отъ какихъ бы то ни было нравственныхъ требованій, то лучше совсѣмъ отказаться отъ него и нельзя не согласиться съ гр. Толстымъ когда онъ говоритъ:

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

Нельзя не согласиться и съ тѣмъ что та задача которую ставить искусству самъ гр. Толстой весьма возвышенна.

„Искусство, говоритъ онъ,—не есть наслажденіе, утѣшеніе или забава; искусство есть великое дѣло. Искусство есть органъ жизни человѣчества переводящій разумное сознаніе людей въ чувство.“ И дальше:

„Задача искусства огромна: настоящее искусство, съ помощію науки руководимое религіей, должно сдѣлать то чтобы то мирное сожительство людей которое соблюдается теперь внѣшними мѣрами, — судами, полиціей, благотворительными учрежденіями, инспекціями работъ и т. п.,—достигалось бы свободною и радостною дѣятельностію людей. Искусство должно устранять насиліе“ (стр. 270, 271).

Настанетъ ли когда-нибудь на землѣ то время когда перекуютъ мечи на орала и левъ будетъ мирно пастись рядомъ съ ягненкомъ, или міръ этотъ долженъ будетъ очиститься пламенемъ, и только тогда новые люди увидятъ новое небо и новую землю, или солнце померкнетъ и на землѣ исчезнутъ послѣднія искры извѣстной намъ жизни и сама она, покрытая снѣгомъ и льдомъ, какъ забытое кладбище будетъ носиться въ безпредѣльномъ пространствѣ,—мы смутно чувствуемъ однако что каковъ бы ни былъ отвѣтъ на эти вопросы, какъ бы ни подавляла наше воображеніе бездна пространства и времени, она не въ состояніи поглотить нашей сущности, также какъ всѣ матеріальныя силы вселенной не могутъ уничтожить ни одного атома матеріи.

Но если такъ, то единеніе людей о которомъ мечтаетъ гр. Толстой и которое съ точки зрѣнія исторической можетъ представляться не только высшею цѣлію, но, пожалуй, и недостижимою утопій, — это единеніе людей между собою съ точки зрѣнія метафизической или религіозной представляется далеко не *послѣднею* цѣлію, не окончательнымъ идеаломъ, а лишь преходящею ступенію и краткимъ моментомъ въ стремленіи къ вѣчному и непреходящему.

Вотъ почему и понятіе искусства какъ выраженія вѣчной красоты несравненно шире нежели понятіе о немъ какъ о средствѣ единенія между людьми.

Нравственность всегда ограничивается сферою человѣческой воли и потому цѣли ея всегда лежатъ во времени. Наука и искусство имѣютъ дѣло съ міромъ представленій и идей и время для нихъ не существуетъ. Истина и красота остается выше или внѣ ихъ.

Но если послѣднія цѣли науки и искусства лежатъ внѣ времени, то тѣ средства которыми они должны пользоваться въ своемъ стремленіи къ нимъ, наоборотъ, всецѣло находятся въ пространствѣ и во времени. Художникъ долженъ не только схватывать идею, но и выражать ее, а это приводитъ насъ къ вопросу о техникахъ въ искусствѣ.

Для художника не достаточно — ясно видѣть создаваемые имъ образы и сильно чувствовать то что онъ хочетъ передать: надо уметь сдѣлать это такъ чтобы и другіе почувствовали то же что онъ.

Если относительно слова которое съ самаго дѣтства является неизбѣжнымъ выразителемъ почти всѣхъ нашихъ чувствъ и мыслей искусственные приемы и упражненія дѣйствительно играютъ второстепенную роль, такъ что можно сказать:

Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor,

— то никакъ нельзя сказать того же о ваяніи, живописи или музыкѣ: тутъ необходима громадная практика для того чтобы явилась возможность безошибочно и инстинктивно выражать малѣйшіе оттѣнки чувства, въ противномъ случаѣ неизбѣжно является несоотвѣстствіе между содержаніемъ и формой, мучительно дѣйствующее и на самого художника, и на зрителей. Самая совершенная техника не замѣнить, конечно, той искры таланта которую не въ состояніи дать никакое обученіе; но съ другой стороны и настоящій талантъ не выработавшій въ себѣ техники всегда останется только дилетантомъ, только „художникомъ въ душѣ“ которыхъ вездѣ такъ много, а особенно у насъ на Руси: онъ можетъ живо чувствовать прекрасное, но никогда не въ состояніи будетъ выразить свое чувство настолько отчетливо и ярко чтобы удовлетворить не только другихъ, но и себя самого.

Это вполне сознаетъ и самъ гр. Л. Н. Толстой, хотя и ополчается по временамъ противъ художественныхъ школъ и противъ совершенства техники:

„Я уже приводилъ гдѣ-то, говоритъ онъ, глубокое изреченіе русскаго живописца Брюлова объ искусствѣ, но не могу не привести его еще разъ, потому что оно лучше всего показываетъ чему можно и чему нельзя учить въ школахъ. Поправляя этюдъ ученика Брюловъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ чуть тронулъ его, и плохой, мертвый этюдъ вдругъ ожилъ. „Вотъ, чуть-чуть тронули, и все измѣнилось“, — сказалъ одинъ изъ учениковъ. — „Искусство начинается тамъ, гдѣ начинается чуть-чуть“, сказалъ Брюловъ, выразивъ этими словами самую характерную черту искусства. Замѣчаніе это вѣрно для всѣхъ искусствъ, но справедливость его особенно замѣтна на исполненіи музыки... Музыкальное исполненіе только тогда есть искусство и тогда заражаетъ когда звукъ будетъ ни выше, ни ниже того который долженъ быть, т. е. будетъ взята та безконечно малая середина той ноты которая требуется, и когда протянута будетъ эта нота ровно столько сколько нужно и когда сила звука будетъ ни сильнѣе, ни

слабѣе того что нужно. Малѣйшее отступленіе въ высотѣ звука въ ту ли въ другую сторону, малѣйшее увеличеніе или уменьшеніе времени и малѣйшее усиленіе или ослабленіе звука противъ того что требуется уничтожаетъ совершенство исполненія и вслѣдствіе того разительность произведенія, такъ что зараженіе искусствомъ музыки, которое кажется такъ просто и легко вызывается, мы получаемъ только тогда когда исполняющій находитъ тѣ безконечно малые моменты которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всѣхъ искусствахъ: чуть-чуть свѣтлѣе, чуть-чуть темнѣе, чуть-чуть выше, ниже, правѣе, лѣвѣе — въ живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонація — въ драматическомъ искусствѣ; или сдѣлана чуть чуть раньше, чуть-чуть позже, чуть-чуть не досказано, пересказано, превеличено — въ поэзи, — и нѣтъ зараженія. Зараженіе только тогда достигается и въ той мѣрѣ въ какой художникъ находитъ тѣ безконечно малые моменты изъ которыхъ складывается произведеніе искусства.“ (Стр. 169—171).

Все это совершенно справедливо; но къ сожалѣнію гр. Толстой дѣлаетъ отсюда выводъ какъ разъ противоположный тому котораго слѣдовало бы ожидать.

Вслѣдъ за приведенными строками онъ пишетъ:

„Научить внѣшнимъ образомъ нахожденію этихъ безконечно малыхъ моментовъ нѣтъ никакой возможности: они находятся только тогда когда человѣкъ отдается чувству. Никакое обученіе не можетъ сдѣлать того чтобы пляшущій человѣкъ попадалъ въ самый тактъ музыки, и поющій или скрипачъ бралъ самую безконечно малую середину ноты и чтобы рисовальщикъ проводилъ единственную изъ всѣхъ возможныхъ нужную линію и поэтъ находилъ единственно нужное размѣщеніе единственно нужныхъ словъ. Все это находитъ только чувство“ (стр. 171).

Совершенно справедливо что безъ музыкальнаго слуха нельзя играть на скрипкѣ, безъ чувства формы и краски нельзя быть скульпторомъ или живописцемъ, а безъ чувства ритма нельзя танцовать; но совершенно несправедливо чтобы достаточно было обладать этими способностями для того чтобы потомъ, отдавшись своему чувству, нарисовать картину, исполнить музыкальное произведеніе, или даже протанцовать граціозно самый незамысловатый танецъ. Такого рода художественныя произведенія въ своемъ родѣ выйдутъ вѣроятно ничѣмъ не лучше тѣхъ сюртуковъ которые по предположенію Тришки въ *Недоросль* шилъ первый портной ни у кого не учившійся.

Конечно нельзя научить находить тѣ безконечно малые оттѣнки безъ которыхъ немислимо искусство, но не только можно, но и должно научить тѣмъ техническимъ приемамъ которые облегчаютъ возможно точное выраженіе оттѣнковъ. Мало того,

необходимо чтобы художник не только знал въ чемъ состоятъ извѣстные приемы, но чтобъ онъ настолько привыкъ и освоился съ ними чтобъ ему не нужно было примѣнять ихъ каждый разъ думать о нихъ, а чтобъ это дѣлалось совершенно инстинктивно и безсознательно.

Художники сами всегда держались и продолжаютъ держаться мнѣнія что нуженъ не только природный талантъ, но и школа. Впрочемъ и гр. Толстой признаетъ что „для того чтобы люди рожденные художниками могли узнавать выработанные прежними художниками приемы различныхъ родовъ искусства, должны существовать при всѣхъ начальныхъ школахъ такіе классы рисованія, музыки и пѣнія, пройдя которые всякій даровитый ученикъ могъ бы, пользуясь существующими и доступными всѣмъ образцами, самостоятельно совершенствоваться въ своемъ искусствѣ“. Къ сожалѣнію онъ совершенно не объясняетъ какимъ образомъ въ нѣсколько часовъ обученія при начальныхъ школахъ можетъ быть достигнуто то совершенство техники которое позволяетъ не только схватывать, но и передавать малѣйшіе оттѣнки художественной мысли. Если при подобныхъ условіяхъ съ помощію упорной самостоятельной работы немногимъ совершенно исключительнымъ талантамъ и удастся проложить себѣ дорогу до настоящаго искусства которое начинается только тамъ „гдѣ начинается чуть-чуть“, то имъ во всякомъ случаѣ придется затратить вдвое больше времени и силъ самостоятельно додумываясь и доискиваясь того что давно извѣстно людямъ опытнымъ, специально занимающимся тою или другою отраслю искусства.

V.

Въ послѣдней главѣ я все время имѣлъ въ виду способъ выраженія, а не содержаніе художественныхъ произведеній, и это необходимо если мы хотимъ судить объ ихъ технической сторонѣ, а не объ ихъ внутреннихъ достоинствахъ или недостаткахъ.

Передача идеи или чувства художника или, по выраженію гр. Толстаго, „зараженіе ими“ есть несомнѣнно цѣль искусства; но каковы бы сами по себѣ ни были эти идеи или чувства, хороши или худы, прекрасны или безобразны, нравственны или безнравственны, религіозны или безбожны,—ихъ

передача, или выраженіе, тоже можетъ быть хорошею или плохою. Можно желать чтобы въ искусствѣ выражались только чувства хорошія; но даже для того чтобъ искусство съ большимъ успѣхомъ могло служить этическимъ цѣлямъ необходимо различать цѣли и средства.

Поэтому говоря о достоинствахъ художественнаго исполненія никакъ нельзя ставить ему въ вину недостатковъ исполняемаго сюжета, такъ же какъ, наоборотъ, говоря объ этомъ сюжетѣ нельзя хвалить или осуждать его за болѣе или менѣе удачное исполненіе.

Но гр. Толстой съ первыхъ же страницъ своего изслѣдованія объ искусствѣ впадаетъ въ эту ошибку; поставивъ вопросъ о томъ насколько важно искусство и насколько съ нравственной точки зрѣнія оправдываются приносимыя ему жертвы, графъ Толстой тутъ же приводитъ весьма интересное описаніе посѣщенія имъ одной оперной репетиціи. Разказъ самъ по себѣ конечно интересенъ, художествененъ, но только онъ доказываетъ совсѣмъ не то что требовалось доказать.

Страницы посвященныя описанію упомянутой репетиціи представляютъ настолько типичный образецъ аргументаціи автора что нельзя не остановиться на нихъ:

„Поднявшись вверхъ по темной лѣстницѣ я вышелъ на подмостки за кулисы. Между сваленными декораціями, занавѣсами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенныхъ и наряженныхъ мужчинъ въ костюмахъ съ обтянутыми ляжками и икрами, и женщинъ какъ всегда съ обнаженными насколько возможно тѣлами. Все это были пѣвцы, хористы, хористки и балетныя танцовщицы, дожидавшіяся своей очереди. Руководитель мой провелъ меня черезъ сцену и мостъ изъ досокъ черезъ оркестръ въ которомъ сидѣло человѣкъ сто всякаго рода музыкантовъ, отъ литавръ до флейты и арфы, въ темный партеръ. На возвышеніи между двумя лампами съ рефлекторами сидѣлъ на креслѣ съ палочкой передъ пюпитромъ начальникъ по музыкальной части, управляющій оркестромъ и пѣвцами и вообще постановкой всей оперы.

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

„Три начальника эти слаживали пѣніе, оркестръ и шествіе. Шествіе какъ всегда совершалось парами съ фольговыми алебардами на плечахъ. Всѣ выходили изъ одного мѣста и шли кругомъ и опять кругомъ, и потомъ останавливались. Шествіе долго не лади-

лось: то Индѣйцы съ алебардами выходили слишкомъ поздно, то слишкомъ рано, то выходили во-время, но слишкомъ скучивались уходя, то и не скучивались, но не такъ располагались по бокамъ сцены, и всякій разъ все останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествіе речитативомъ наряженного въ какого-то Турка человека который, странно раскрывъ ротъ, пѣлъ: „я невѣсту провожда-а-аю“. Пропоетъ и махнетъ рукой—разумѣется обнаженной изъ-подъ мантии. И шествіе начинается; но тутъ волторна въ аккордѣ речитатива дѣлаетъ не то, и дирижеръ, вздрогнувъ какъ отъ совершившагося несчастія, стучитъ палочкой по пюпитру. Все останавливается и дирижеръ, поворотившись къ оркестру, набрасывается на волторну, браня его самыми грубыми словами, какъ бранятся извозчики, за то что онъ взялъ не ту ноту. И опять все начинается сначала. Индѣйцы съ алебардами опять выходятъ, мягко шагая въ своей странной обуви, опять пѣвецъ поетъ: „я невѣсту провожа-а-аю“. Но тутъ пары стали близко. Опять стукъ полочки, брань и—опять сначала. Опять: „я невѣсту провожа-а-аю“, опять тотъ же жестъ обнаженной руки изъ-подъ мантии, и пары опять мягко ступая съ алебардами на плечахъ, нѣкоторые съ серьезными и грустными лицами, нѣкоторые переговариваясь и улыбаясь разстаниваются кругомъ и начинаютъ пѣть. Все казалось бы хорошо, но опять стучитъ палочка, и дирижеръ страдающимъ и озлобленнымъ голосомъ начинаетъ ругать хористовъ и хористовъ: оказывается что при пѣніи хористы не поднимаютъ изрѣдка рукъ въ знакъ одушевленія. „Что вы, умерли что ли? Коровы! Что вы, мертвые что не шевелитесь?“ Опять сначала, опять „Невѣсту провожда-а-аю“ и опять хористки поютъ съ грустными лицами и поднимаютъ то одна, то другая руки... И такъ продолжается часть, два, три; вся такая репетиція продолжается шесть часовъ сряду. Стуки палочки, повтореніе, размѣщеніе, поправки пѣвцовъ, оркестра, шествій, танцевъ и все приправленное злобною бранію. Слова: „ослы, дураки, идіоты, свиньи“, обращенныя къ музыкантамъ и пѣвцамъ я слышалъ въ продолженіе одного часа разъ сорокъ“ (стр. 18—20).

Замѣтивъ потомъ что опера которую репетовали была одна изъ самыхъ обыкновенныхъ для тѣхъ кто къ нимъ привыкъ, но одна изъ величайшихъ нелѣпостей, которая только можно себя представить,—та о которой гр. Толстой спрашиваетъ: „Для кого это дѣлается? кому это можетъ нравиться?“ и отвѣчаетъ:

„Образованному человеку это несносно, надоѣло, настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравится это можетъ, и то едва-ли, набравшимся господскаго духа, но не пресыщеннымъ еще господскими удовольствіями, развращеннымъ мастеровымъ, желающимъ засвидѣтельствовать свою цивилизацію, да молодымъ лакеямъ“. „И вся эта гадкая глупость изготовляется не только не съ доброю веселостію, не съ простотою, а со злобой, со звѣрскою жестокостію“.

И вотъ, прочитавъ самое описаніе репетиціи и выводъ изъ него, невольно приходитъ въ голову вопросъ: что это доказываетъ?

Во-первыхъ, доказываетъ что авторъ просидѣвъ часъ на репетиціи какой-то оперы пришелъ въ раздраженіе гораздо большее чѣмъ „начальникъ по музыкальной части“, такъ какъ не можетъ отдѣлаться отъ него цѣлые мѣсяцы, и если не употребляетъ непечатныхъ выраженій, то повидимому лишь потому что пишетъ для печати. Чѣмъ же однако вызвано это негодованіе и въ какой мѣрѣ оправдывается оно его собственнымъ описаніемъ? Да и на кого оно направлено? Не на композитора, потому что опера которую репетовали „одна изъ самыхъ обыкновенныхъ“, не на исполнителей которыхъ авторъ, повидимому, жалѣетъ и даже не на дирижера, потому что самъ же онъ замѣчаетъ: „очень можетъ быть что онъ, дирижеръ, тоже измученъ какъ тотъ рабочій; даже видно что измученъ, но кто же велитъ ему мучиться?“

Вникнемъ въ смыслъ послѣдняго вопроса: если онъ означаетъ что совсѣмъ не слѣдуетъ ставить такихъ „самыхъ обыкновенныхъ оперъ“ и допустимъ что помянутая опера дѣйствительно была одною изъ величайшихъ нелѣпостей, то противъ такого заключенія разумѣется нечего возразить. Но тогда оно не имѣетъ никакого отношенія къ манерѣ исполненія и, слѣдовательно, къ художественной подготовкѣ и репетиціямъ. Если же оно означаетъ что не стоить ни самому мучиться ни мучить другихъ изъ-за такихъ пустяковъ, хотя бы опера и была поставлена, то подобное утвержденіе будетъ въ прямомъ противорѣчій съ тѣмъ что самъ же гр. Л. Н. Толстой говорилъ объ искусствѣ... Если искусство дѣйствительно начинается только тамъ гдѣ начинается „чуть-чуть“, то нельзя не останавливать оркестра только потому что волторна сыграла чуть-чуть невѣрно, или чуть-чуть не во-время, или потому что хоры поютъ чуть-чуть вяло, и хотя бы шествію съ фольговыми алебардами пришлось не три, а тридцать три раза обойти свой кругъ сопровождая невѣсту,—оно должно продолжаться это пока не получится тотъ условный эффектъ который отъ него требуется: на то у него и фольговія алебарды, а не настоящія... Можно находить конечно ненужнымъ, фальшивымъ или нелѣпымъ не только ту или другую піесу, но и оперу или даже весь театръ вообще... Но ужъ если говорить объ оперѣ, то нельзя очевидно требовать чтобы шествія ходили прямо, а не кругомъ, чтобы пѣвцы не раскрывали рта

когда поют и чтобы на нихъ были сюртуки или поддевки, а не трико и не мантии.

Цѣль приведеннаго выше описанія состоитъ, повидимому, въ томъ чтобы показать несоотвѣтствіе между получаемымъ результатомъ и тѣми стараніями и страданіями которыя требуются для полученія этихъ результатовъ. Но и тутъ опять есть нѣкоторое недоразумѣніе: во-первыхъ, если бы даже дѣйствительно большинство оперъ могло нравиться только развращеннымъ мастеровымъ и молодымъ лакеямъ, то и тогда нельзя было бы ставить вопроса о несоотвѣтствіи трудовъ исполнителей съ удовольствіемъ зрителей, такъ какъ исполнители эти работаютъ, очевидно, не для того только чтобы доставить зрителямъ подобное удовольствіе. Но именно въ этомъ, повидимому, гр. Толстой и усматриваетъ еще болѣе вредное развращающее значеніе искусства:

„Несчастный физически и нравственно изуродованный человѣкъ, говоритъ онъ, — флейтистъ, волторна, пѣвецъ къ которому обращены ругательства, молчитъ и исполняетъ приказанное; повторяетъ 20 разъ: „я невѣсту сопровождаю“ и двадцать разъ поетъ одну и ту-же фразу и опять шагаетъ въ своихъ желтыхъ башмакахъ съ алебардой черезъ плечо. Дирижеръ знаетъ что эти люди такъ изуродованы, что ни на что болѣе не годны какъ на то чтобы трубить и ходить съ алебардой въ желтыхъ башмакахъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ приучены къ сладкой, роскошной жизни и все перенесутъ, только-бы не лишиться этой сладкой жизни.“

Сладкая и роскошная жизнь хористовъ и статистовъ! Но вѣдь не только они, но и вообще всѣ „артисты“ за исключеніемъ очень немногихъ рѣдко зарабатываютъ больше чѣмъ маленькій чиновникъ въ министерствѣ или прикащикъ въ порядочномъ магазинѣ.

Нельзя отрицать однако что въ сценическомъ искусствѣ чаще чѣмъ во всѣхъ остальныхъ чувствуется нѣкоторое несоотвѣтствіе между цѣлію и средствами. Это зависитъ главнымъ образомъ отъ того что тогда какъ въ скульптурѣ, въ живописи, ваяніи художникъ имѣетъ дѣло только съ мертвымъ матеріаломъ который пассивно подчиняется его волѣ, на сценѣ этимъ матеріаломъ или средствомъ выраженія художественной мысли являются другіе люди которые даже при самомъ искреннемъ желаніи проникнуться его намѣреніями не могутъ не вносить въ исполненіе нѣкоторой доли своей индивидуальности.

Когда же исполняются піесы посредственныя или даже плохія выдающимися артистами, иногда напрасно старающимися

вывозить ихъ, невольно испытываешь чувство нѣкоторой неловкости и за нихъ, и за автора... И наоборотъ, когда плохой актеръ или пѣвецъ берется за исполненіе геніальнаго произведенія котораго не понимаетъ, испытываешь невольное раздраженіе при каждой невѣрной интонаціи, при каждомъ невѣрномъ жестѣ... Если „чуть-чуть“ невѣрная линія или звукъ могутъ испортить картину или пѣсню, такъ что въ живописи и въ музыкѣ хорошее исполненіе является рѣдкимъ, то насколько же труднѣе должно быть найти хорошее исполненіе которое не рѣзало бы артистическаго слуха на сценѣ гдѣ должны гармонировать различныя отрасли искусства и гдѣ исполнителями являются множество людей?

Поэтому весьма понятно что не только во время репетицій, но и при исполненіи самымъ тщательнымъ образомъ разученной піесы исполненіе это почти никогда не можетъ вполне удовлетворить человѣка съ развитымъ эстетическимъ чувствомъ. То та, то другая подробность непременно хромаетъ и нарушаетъ гармонию цѣлаго... и на первый взглядъ можетъ даже показаться страннымъ, отчего это именно на театры затрачивается столько труда, терпѣнія и денегъ?

Но во-первыхъ, невозможность достигнуть полной гармоніи всѣхъ частностей которая сравнительно легко достигается въ другихъ искусствахъ въ значительной мѣрѣ искупается разнообразіемъ содержанія и яркостію отдѣльныхъ моментовъ, а во-вторыхъ, для большинства даже образованной публики нѣкоторое нарушеніе гармоніи и нѣкоторая фальшь проходятъ почти незамѣченными, а та конкретная форма въ которой является произведеніе искусства позволяетъ ему дѣйствовать несравненно интенсивнѣе, такъ какъ не требуетъ уже содѣйствія воображенія и мысли зрителя или слушателя.

Не одни развращенные мастеровые или молодые лакеи могутъ быть тронуты игрою актеровъ съ обтянутыми ляжками и съ фольговыми алебардами... Но конечно и содержаніе піесы и исполненіе должны болѣе или менѣе соотвѣтствовать степени развитія зрителей... Не лакеи ходятъ смотрѣть драмы Шекспира, и простой крестьянинъ если случайно попадетъ въ городъ во время праздника первый разъ въ балаганъ получить, конечно, больше удовольствія чѣмъ лакей или фабричный которому такія зрѣлища не въ диковину.

Какого рода это удовольствіе, насколько оно соотвѣтствуетъ требованіямъ эстетики или этики это—другой вопросъ и отвѣтъ на него въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ зависитъ отъ множе-

ства разнообразныхъ условій; но во всякомъ случаѣ нельзя утверждать что постановка комедій, драмъ и оперъ не имѣетъ смысла, потому что никому будто бы не доставляетъ удовольствія.

Что же касается того что трудъ или страданія исполнителей несравненно больше удовольствія которое получается зрителями, то не говоря о невозможности произвести въ данномъ случаѣ какія-либо измѣренія, самъ по себѣ вопросъ поставленъ неправильно: допустивъ что удовольствіе испытываемое зрителями громадно, это очевидно не можетъ служить ни малѣйшимъ основаніемъ чтобы заставлять исполнителей класть хотя бы незначительный трудъ или испытывать хотя ничтожное неудовольствіе.

Удовольствіе и неудовольствіе чувства вполне субъективныя и потому соизмѣримыя только въ одномъ и томъ же субъектѣ... Каждый разъ какъ человѣкъ намѣренъ претерпѣваетъ нѣкоторое страданіе или неудовольствіе,—для того ли чтобы избѣгнуть другаго большаго или для того чтобы достигнуть нѣкотораго удовольствія,—въ немъ происходитъ такого рода взвѣшиваніе; но оно имѣетъ исключительно субъективное значеніе. Впрочемъ если бъ и возможно было установить однообразное мѣрило чувствованій для всѣхъ людей, то это не дало бы возможности уравнивать страданіе однихъ наслажденіемъ другихъ. Поэтому ясно что изъ сопоставленія степени удовольствія зрителей съ тягостію труда исполнителей нельзя сдѣлать ровно никакого заключенія.

Когда я нанимаю лодочника чтобы прокатиться по рѣкѣ, ему тоже приходится затрачивать извѣстное количество труда чтобы доставить мнѣ удовольствіе; но найти отношеніе между этими величинами можно только при посредствѣ заработной платы.

То же самое и въ театрѣ: исполнители, за немногими исключеніями, работающіе по призванію и уже совершенно не подходящіе подъ теорію гр. Толстаго работаютъ совсѣмъ не потому что хотятъ доставить удовольствіе публикѣ, а потому что хотятъ обезпечить свое существованіе и тутъ, слѣдовательно, также можетъ быть рѣчь только о томъ насколько заработная плата соотвѣтствуетъ ихъ труду... Но графъ Толстой не только не находитъ ее слишкомъ малой, а очевидно наоборотъ, такъ какъ утверждаетъ что она даетъ имъ возможность вести „сладкую и роскошную жизнь“. Такъ что и съ этой стороны нѣтъ рѣшительно никакого основанія ополчаться противъ театра во-

обще, а не противъ тѣхъ или другихъ отдѣльныхъ шестъ которыя разумѣется могутъ быть глупы, пошлы или безнравственны.

VI.

Задаваясь вопросомъ о причинахъ упадка современнаго искусства авторъ приходитъ къ заключенію что произошелъ онъ по слѣдующимъ причинамъ:

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

Что не только то псевдо-искусство о которомъ говоритъ графъ Толстой, но и всякое искусство вообще находится въ связи съ нѣкоторою долей матеріальной обезпеченности—это едва ли подлежитъ сомнѣнію. Нѣтъ надобности ссылаться на историческіе примѣры которые съ точки зрѣнія гр. Л. Н. Толстаго будутъ не убѣдительны, такъ какъ то что принято считать образцовыми произведеніями искусства ему представляется совсѣмъ не искусствомъ или дурнымъ искусствомъ.

Достаточно подумать о томъ что человѣкъ который въ буквальномъ смыслѣ страдаетъ отъ голода или холода едва ли въ состояніи не только выражать, но съ достаточною силой даже испытывать другія чувства. Мы, правда, знаемъ примѣры что люди въ моментъ величайшаго страданія или опасности думаютъ о другихъ. Но люди эти—святые или герои, а не художники; они могутъ служить предметомъ художественнаго изображенія, но рѣдко сами занимаются имъ.

Что касается того что требованіе богатыхъ классовъ вызываетъ много поддѣлокъ подѣ искусство, то это совершенно справедливо; но оно же нерѣдко оказываетъ существенную поддержку и настоящему искусству.

Конечно истинный художникъ не можетъ творить потому только что ему нужны деньги. Но для того чтобъ отдаться своему творчеству ему нужна возможность не думать не только о деньгахъ и—что бы ни говорилъ гр. Толстой о необходимости физическаго труда,—но едва ли онъ рѣшится утверждать что Брюловъ былъ бы лучшимъ живописцемъ, а Сарасате лучшимъ скрипачемъ если бѣ они часовъ по восьми въ день ходили за сохою.

Въ наше время безспорно есть множество бездарныхъ профессиональных художниковъ которые лучше сдѣлали бы если бы занялись земледѣліемъ или какимъ-нибудь ремесломъ или торговлей, но съ другой стороны также несомнѣнно что самый талантливый художникъ безъ достаточной техники и образованія не въ состояніи будетъ сдѣлать и половины того что сдѣлалъ бы обладая ими.

Что же касается тѣхъ приемовъ на которыя гр. Л. Н. Толстой указываетъ какъ на способъ фабрикаціи поддѣльнаго искусства, то они (если только это приемы) далеко не излишни и для настоящаго искусства. Вотъ они: 1) заимствование (по мнѣнію автора, синонимъ поэтичности), 2) украшенія, 3) поразительность, 4) занимательность.

Не совсѣмъ ясно почему графъ ограничился только четырьмя приемами и выбралъ именно эти четыре. Съ такимъ же правомъ можно бы, повидимому, упомянуть о трогательности, о забавности и т. п. которыя также не составляютъ отличительной черты настоящаго искусства, но и не противорѣчатъ ему. Въ архитектурѣ, напримѣръ, украшенія не могутъ замѣнить главныхъ линій; но никакъ нельзя утверждать чтобъ они непременно мѣшали художественности зданія. Занимательнымъ, конечно, можетъ быть произведеніе не имѣющее ничего общаго съ художественностію; но еще хуже если будучи нехудожественнымъ оно будетъ вдобавокъ скучно.

Стоить, однако, подробнѣе остановиться на этихъ четырехъ приемахъ, такъ какъ гр. Л. Н. Толстой придаетъ имъ большое значеніе и думаетъ найти въ нихъ отличіе поддѣльнаго искусства отъ настоящаго. Поэтому рассмотримъ ихъ по порядку:

„Первый приемъ (заимствование) состоитъ въ томъ чтобы заимствовать изъ прежнихъ произведеній искусства или цѣлые сюжеты, или только отдѣльныя черты прежнихъ произведеній искусства или прежнихъ всѣмъ извѣстныхъ поэтическихъ произведеній и такъ передѣлывать ихъ чтобъ они съ нѣкоторыми добавленіями представляли нѣчто новое.

„Такія произведенія вызывая въ людяхъ извѣстнаго круга воспоминанія о художественныхъ чувствахъ, испытанныхъ прежде, производятъ впечатлѣніе подобное искусству, и сходятъ между людьми ищущими наслажденія отъ искусства за таковое если при этомъ соблюдены еще другія нужныя условія. Сюжеты заимствованные изъ прежнихъ художественныхъ произведеній называются обыкновенно поэтическими сюжетами.“

Остановимся на этомъ разъясненіи... Если подѣ художественными произведеніями разумѣть только тѣ которыя въ той или иной формѣ являются выраженіемъ красоты, то это пожалуй справедливо; но такое опредѣленіе сводится къ тавтологіи, такъ какъ поэтичность и красота предмета (или возвышенность предмета) въ большинствѣ случаевъ синонимы; но если современный художникъ вдохновится какою-нибудь картиной Тенъера или Рембрандта и изобразить драку въ кабацѣ или анатомическій столъ съ лежащимъ на немъ трупомъ, то сюжетъ не станетъ поэтичнѣе отъ того что онъ заимствованъ.

Но гр. Толстой признаетъ существованіе не только поэтическихъ, т. е., по его объясненію, заимствованныхъ сюжетовъ, но и поэтическихъ предметовъ:

„Предметы же и лица, говоритъ онъ,—заимствованные изъ прежнихъ художественныхъ произведеній называются поэтическими предметами. Такъ считаются въ нашемъ кругу всякаго рода легенды, саги, старинныя преданія—поэтическими сюжетами. Поэтическими-же лицами и предметами считаются дѣвы, воины, пастухи, пустынники, дьяволы во всѣхъ видахъ, лунный свѣтъ, грозы, горы, море, пропасти, цвѣты, длинные волосы, львы, ягненокъ, голубь, соловей; поэтическими вообще считаются всѣ тѣ предметы которые чаще другихъ употреблялись прежними художниками для своихъ произведеній.“

Невольно напрашивается, однако, вопросъ: не потому ли они чаще другихъ употреблялись прежними художниками въ своихъ произведеніяхъ что они поэтичны?

Само собою разумѣется впрочемъ что не только „дьяволы во всѣхъ видахъ“, но и дѣвы, и пастухи, и длинные волосы могутъ быть иногда совсѣмъ не поэтичны и не красивы... Понятно и то что очень часто предметы нравятся намъ не только сами по себѣ, но и по тѣмъ ассоціаціямъ мыслей и чувствъ которыя они въ насъ вызываютъ, и умѣніе выбирать настоя-

ція слова, звуки и краски чтобы вызвать въ другомъ, именно, тѣ ассоціаціи мыслей и чувствъ которыя даютъ эстетическое впечатлѣніе составляетъ необходимую способность для истиннаго художника; человѣкъ лишенный этого чутья можетъ иногда испытывать совершенно то же и выражать свое чувство даже въ болѣе точныхъ выраженіяхъ, но вызвать смѣхъ вмѣсто умиленія или отвращеніе вмѣсто сочувствія. Это особенно часто случается въ поэзіи, гдѣ каждое слово какъ бы окружено своею атмосферою смотря по тому въ какихъ обстоятельствахъ оно чаще употребляется. Художникъ не обладающій такого рода чутьемъ почти всегда колеблется между пошлостію и высокопарностію. Каждый знаетъ что одинъ и тотъ же предметъ названный различными именами вызываетъ совершенно различныя впечатлѣнія.

Научный терминъ переведенный на народный языкъ нерѣдко становится сальностію. И для сколько-нибудь внимательнаго взгляда вполне очевидно что причина этого заключается въ связанной съ тѣмъ или другимъ терминомъ ассоціаціи идей. Вотъ почему нѣтъ ничего удивительнаго что даже отдѣльныя слова: цвѣтокъ, звѣзда, гроза вызываютъ въ насъ иное впечатлѣніе чѣмъ кастрюлька, корыто, навозъ. Тутъ нѣтъ ничего фальшиваго или дѣланнаго, потому что это такая же психологическая необходимость какъ та вслѣдствіе которой какъ при видѣ знамени мы вспоминаемъ о войскахъ, или при видѣ паруса о волнахъ. Всемирная репутація соловьиного пѣнія значительно пострадала бы если бы соловьи пѣли только въ клѣткахъ или въ ноябрѣ мѣсяцѣ въ дурную погоду, и длинные волосы не могли бы казаться поэтичными если бы мы видѣли ихъ только нечесанными у старыхъ пономарей. Ясно, поэтому что художники почти всегда вынуждены считаться не только съ точнымъ понятіемъ и образомъ выражаемымъ извѣстнымъ словомъ, звукомъ или краской, но и со всею окружающею ихъ атмосферою.

Совершенно вѣрно что поэтичны могутъ быть и предметы, и чувства, и художественныя произведенія, но какая связь между поэтичністю и заимствованіемъ—совершенно непонятно. Если оригинальный и поэтический сюжетъ будетъ обработанъ однимъ авторомъ, а потомъ будетъ другимъ заимствованъ у перваго, онъ, конечно, не перестанетъ отъ этого быть поэтическимъ; но если первый авторъ вздумаетъ написать кухонную книгу въ стихахъ, а второй заимствуетъ у него и форму и содержаніе, книга не станетъ поэтичнѣе отъ того что и форма и содержаніе въ ней заимствованы.

Тѣ немногіе примѣры которые гр. Толстой приводитъ въ поясненіе своей мысли не только не поясняютъ, а еще больше затемняютъ дѣло:

„Поэтично, значить, — заимствовано“, говоритъ онъ, и продолжаетъ: „Всякое же заимствованіе есть только наведеніе читателей, зрителей, слушателей на нѣкоторое смутное воспоминаніе о тѣхъ художественныхъ впечатлѣніяхъ которыя они получали отъ прежнихъ произведеній искусства, а не зараженіе тѣмъ чувствомъ которое испыталь самъ художникъ. Произведеніе основанное на заимствованіи, какъ на примѣръ Фаустъ Гете, можетъ быть очень хорошо обдѣлано, исполнено ума и всякихъ красотъ, но оно не можетъ произвести настоящаго художественнаго впечатлѣнія потому что лишено главнаго свойства произведенія искусства—цѣльности, органичности,—того чтобы форма и содержаніе составляли одно неразрывное цѣлое выражающее чувство которое испыталь художникъ.“

Итакъ даже Гетевскій Фаустъ составившій эпоху въ европейской литературѣ съ точки зрѣнія гр. Л. Н. Толстаго произведеніе не оригинальное, слѣдовательно не художественное въ истинномъ смыслѣ этого слова, а только поддѣлка подъ искусство. Но что же въ такомъ случаѣ слѣдуетъ считать дѣйствительно художественными произведеніями? Вѣдь нѣтъ такого сюжета который могъ бы считаться безусловно новымъ; все дѣло въ отношеніи къ нему автора или, какъ совершенно справедливо указывалъ самъ гр. Толстой, въ *искренности*, а не въ новизнѣ чувства; но чувство нисколько не теряетъ въ силѣ и искренности отъ того что оно было уже безчисленное множество разъ не только испытано, но и выражено. Наоборотъ погоня за новизною сюжетовъ или убѣжденіе что создаешь нѣчто безусловно новое не только по формѣ, но и *по содержанію* возможна лишь при значительной долѣ самообольщенія или при недостаточномъ знакомствѣ съ предшественниками.

Во второй части Фауста представителемъ стремленія къ такого рода новизнѣ и оригинальности является бакалавръ; Мефистофель замѣчаетъ о немъ:

Original fahr' hin in deiner Pracht
Wie würde dich die Einsicht kränken
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken
Das nicht die Vorwelt schon gedacht?

Нельзя монополизовать чувства и мысли и потому вопросъ о приоритетѣ имѣетъ лишь второстепенное значеніе и ничего не доказываетъ относительно самостоятельности или несамостоятельности послѣдующихъ произведеній. Каждая историческая

драма, поэма или романъ, очевидно, заимствуютъ свои темы изъ преданій или лѣтописей; но едва ли отсюда можно вывести заключеніе чтобы *Макбетъ*, *Гамлетъ*, *Юлій Цезарь*, *Смерть Валленштейна* Шиллера или *Война и Миръ* были произведеніями не оригинальными. Заимствование сюжета и подражаніе формъ, манеръ и приемамъ другаго писателя вещи совершенно различныя. Почти каждое гениальное произведеніе вызываетъ множество подражаній къ которымъ совершенно справедливо можетъ быть отнесено то что гр. Толстой говоритъ о заимствованіяхъ. Чувства выраженныя въ гениальныхъ произведеніяхъ такъ сильны и образы въ которыхъ они воплощаются настолько ярки что производятъ впечатлѣніе даже на такихъ писателей и художниковъ которые лишены самостоятельнаго таланта и способны свѣтиться только отраженнымъ свѣтомъ, подобно тому какъ свѣтъ иногда свѣтится подъ лучами мѣсяца, хотя мѣсяцъ и самъ лишь отражаетъ солнечные лучи.

Но утверждать что поэтическое содержаніе *Гамлета*, *Фауста* или *Кольца Нибелунговъ* есть только отблескъ нѣсколькихъ намековъ на ту же тему которая можно найти въ легендахъ или въ исторіи, все равно что утверждать что яркое пламя маяка есть отблескъ той искры которая его зажгла.

„Лѣтъ сорокъ тому назадъ, говоритъ гр. Толстой, — не умная, но очень цивилизованная, ayant beaucoup d'acquis, дама (она уже умерла теперь) позвала меня чтобы прослушать сочиненный ею романъ. Въ романѣ этомъ начиналось съ того что героиня въ поэтическомъ лѣсу у воды, въ поэтической бѣлой одеждѣ, съ поэтическими распущенными волосами, читала стихи. Дѣло происходило въ Россіи и вдругъ изъ-за кустовъ появился герой въ шляпѣ съ перомъ, à la Guillaume Tell (такъ и было написано), и съ двумя сопутствующими ему поэтическими бѣлыми собаками. Автору казалось что все это очень поэтично. Но все было-бы хорошо если-бы герою не надо было говорить; но какъ только господинъ въ шляпѣ à la Guillaume Tell началъ разговаривать съ дѣвицей въ бѣломъ платьѣ, такъ ясно стало что автору сказать нечего, а что онъ тронутъ поэтическими воспоминаніями прежнихъ произведеній и думаетъ что перебирая эти воспоминанія онъ можетъ произвести художественное впечатлѣніе. Но художественное впечатлѣніе, т. е. зараженіе, получается только тогда когда авторъ самъ по-своему испыталъ какое-либо чувство и передаетъ его, а не тогда когда онъ передаетъ чужое переданное ему чувство. Этого рода поэзія не можетъ заражать людей, а только даетъ подобіе произведенія искусства и то только для людей съ извращеннымъ эстетическимъ вкусомъ.“

Утвержденіе это, хотя въ нѣкоторомъ отношеніи и справедливо, является однако непоследовательнымъ въ теоріи графа

Толстаго. Самъ онъ признаетъ что непосредственное зараженіе тѣмъ чувствомъ которое испытываетъ при насъ другой человѣкъ не есть еще эстетическое впечатлѣніе и что для того чтобы получилось это послѣднее, необходимо чтобы испытанное чувство снова было вызвано въ себѣ съ цѣлію передать его другимъ людямъ посредствомъ нѣкоторыхъ внѣшнихъ знаковъ.

Но если такъ, то не все ли равно чѣмъ было вызвано первоначальное чувство? Собственнымъ ли горемъ или радостію? Сочувствіемъ къ чужому страданію или счастію котораго мы были свидѣтелями, или о которомъ узнали изъ чужаго разказа? Ясно что все дѣло тутъ во *вторично* вызванномъ въ себѣ чувствѣ и что, если чувство это одно и то же, то и выраженіе будетъ одинаково, совершенно не зависимо отъ того какова была первоначальная причина вызвавшая первое впечатлѣніе, такъ же какъ свѣтъ лампы не мѣняется отъ того чѣмъ она была зажжена—огнемъ, спичкой или электрическою искрой.

Въ только-что приведенномъ примѣрѣ „неумная“ и начитанная дама которая потомъ оказывается просто „глупою и не талантливою“ написала плохой романъ и въ этомъ нѣтъ, разумѣется, ничего удивительнаго. Онъ едва ли вышелъ бы лучше отъ того что герой его вмѣсто шляпы à la Guillaume Tell носилъ бы баранью шапку и холщевые штаны, а героиня вмѣсто того чтобы читать стихи хворостиной загоняла бы въ хлѣвъ хавронью. Если господину въ шляпѣ à la Guillaume Tell нечего было сказать героинѣ съ распущенными волосами, то вѣроятно и парень въ холщевыхъ штанахъ не былъ бы краснорѣчивѣе и умнѣе со своею возлюбленною.

„Второй приемъ дающій подобіе искусства—это „украшеніе“, говоритъ графъ Толстой.—Сущность этого приема состоитъ въ томъ чтобы доставить читателю, зрителю, слушателю наиболѣе пріятныя для чувствъ, зрѣнія, слуха, впечатлѣнія соединенныя съ предметомъ выдаваемымъ за искусство.“

Это не совсѣмъ понятно. Какимъ образомъ украшеніе (чего?) можетъ быть подобіемъ искусства? какимъ образомъ предметъ можетъ быть выдаваемъ за искусство (то-есть, за художественное произведеніе) потому только что съ нимъ связаны наиболѣе пріятныя чувства (?) или впечатлѣнія? Неясность не устраняется и приведенными примѣрами, такъ какъ непонятно что такое *самый пріятный размѣръ*, красивость или колоритность независимы отъ содержанія изображаемаго. Вообще говоря украшеніе, усиливающее художественное впечатлѣніе производимое

однимъ произведеніемъ, въ другомъ будетъ нарушать гармонію цѣлаго и слѣдовательно безобразить его.

„Третій приемъ это воздѣйствіе на внѣшнія чувства, воздѣйствіе часто совершенно физическое — то что называется поразительностію, эффектностію.“

И этотъ признакъ гр. Л. Н. Толстой въ сущности совершенно напрасно причисляетъ къ псевдо-художественнымъ приемамъ. Только дѣйствительно-художественныя произведенія способны производить потрясающее впечатлѣніе ужаса, жалости или восторга; но конечно, эффектъ является въ нихъ неизбѣжнымъ результатомъ, а не цѣлю художника, — въ этомъ и состоитъ отличіе истиннаго искусства отъ мнимаго, отличіе раньше характеризованное самимъ гр. же Л. Н. Толстымъ какъ требованіе искренности въ художественномъ произведеніи.

Эффектность же въ смыслѣ импрессионизма, какъ ее рассматриваетъ здѣсь графъ Толстой, есть въ сущности только дѣланность или — что то же самое — неискренность, то-есть стремленіе посредствомъ внѣшнихъ приемовъ заставить зрителя или слушателя испытывать то чувство котораго не испытываетъ самъ художникъ. Въ этомъ отношеніи графъ Толстой очень мѣтко характеризуетъ стремленіе къ поразительности соединяя въ немъ самыя противоположныя направленія:

„Въ словесномъ искусствѣ, говоритъ онъ, — кромѣ эффектовъ, контрастовъ, есть еще эффекты состоящіе въ описаніи или изображеніи того что никогда не описывалось и не изображалось, преимущественно въ описаніи и изображеніи подробностей вызывающихъ половую похоть, или подробностей страданія и смерти вызывающихъ чувства ужаса — такъ на примѣръ, что при описаніи убійства было протокольное описаніе разрывовъ тканей, опухолей, запаха, количества и вида крови...“

Такое стремленіе поразить зрителя или слушателя, какъ бы ни были не сходны и даже противоположны тѣ средства которыя употребляются для достиженія цѣли, очевидно не имѣетъ ничего общаго съ настоящимъ искусствомъ, потому что исходною точкой его оказывается не желаніе выразить дѣйствительно испытываемое авторомъ чувство или настроеніе, не внутреннее стремленіе къ творчеству, а, наоборотъ, совершенно посторонняя задача, разрѣшить которую пытаются чисто механическими средствами.

Остается четвертый приемъ — занимательность, т. е. умственный интересъ, присоединяемый къ произведенію искусства. Относительно его такъ же какъ и относительно предыдущаго

можно сказать что напрасно занимательность отнесена къ сферѣ поддѣльнаго искусства, такъ какъ отнюдь нельзя утверждать что художественныя произведенія должны быть не занимательны, хотя съ другой стороны нельзя конечно утверждать и того что все что занимательно должно быть художественно... Болѣе того, дѣйствительно художественное произведеніе не можетъ быть скучно или — что то же — незанимательно. Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux — безспорная истина и произведеніе которое принадлежитъ къ этому роду тѣмъ самымъ перестаетъ уже быть художественно.

Но занимательность можетъ быть различною: интересъ художественный или научный не имѣетъ ничего общаго съ интересомъ затрогивающимъ такъ или иначе личную волю; для человѣка чуждаго научныхъ или художественныхъ интересовъ самое великое научное открытіе или самое гениальное художественное произведеніе можетъ казаться скучнымъ, тогда какъ его можетъ живо занимать любая сплетня относящаяся къ нему самому или къ его знакомымъ.

Поэтому каждое литературное или художественное произведеніе касающееся практическихъ интересовъ извѣстной категоріи людей непремѣнно будетъ болѣе или менѣе интересно для этихъ людей, хотя бы оно было безусловно скучно для всѣхъ остальныхъ. Такъ или иначе задѣвъ любопытство читателя или коснувшись вопроса который почему-либо въ данный моментъ его интересуется, писатель или художникъ могутъ разчитывать навѣрное что будутъ имѣть нѣкоторый успѣхъ, а разбирать былъ ли интересъ произведенія художественный или иной какой-либо стануть лишь очень немногіе. Если бы въ настоящее время, на примѣръ, романистъ избралъ мѣстомъ дѣйствія своего романа островъ Кубу или Филиппинскіе острова, по этому одному онъ уже могъ бы разчитывать на большій успѣхъ чѣмъ если бы романъ его происходилъ въ Парижѣ или въ Лондонѣ.

По той же причинѣ каждое тенденціозное произведеніе непремѣнно пользуется бѣльшимъ успѣхомъ въ кругахъ сочувствующихъ данной тенденціи чѣмъ произведеніе чисто художественное. Причина этого та же которая для громаднаго большинства дѣлаетъ несравненно интереснѣе область прикладныхъ знаній чѣмъ область чистой науки.

Гр. Толстой относя занимательность къ приемамъ псевдо-искусства объ интересѣ художественномъ не упоминаетъ; но

вполнѣ опредѣленно указываетъ на различные роды занимательности которые съ нимъ ничего общаго не имѣютъ.

„Занимательность можетъ заключаться въ запутанной завязкѣ, говоритъ онъ,—пріемъ который еще недавно очень употреблялся въ англійскихъ романахъ и во французскихъ комедіяхъ и драмахъ, но теперь сталъ выходить изъ моды и замѣнился документальностію, т. е. обстоятельнымъ описаніемъ какого-либо историческаго періода или отдѣльной отрасли современной жизни. Такъ напримѣръ, занимательность состоитъ въ томъ что въ романѣ описывается египетская или римская жизнь, или жизнь рудокоповъ или прикащиковъ большаго магазина, — читатель заинтересованъ и этотъ интересъ принимаетъ за художественное впечатлѣніе. Занимательность можетъ заключаться также въ самыхъ пріемахъ выраженія. И этого рода занимательность стала теперь очень употребительна: какъ стихи и прозу такъ и картины, и драмы, и музыкальныя пьесы пишутъ такъ что ихъ надо угадывать какъ ребусы, и этотъ процессъ угадыванія тоже доставляетъ удовольствіе и даетъ подобіе впечатлѣнія получаемого отъ искусства.“

Все это совершенно справедливо; но нисколько не мѣшаетъ быть занимательнымъ и такимъ дѣйствительно художественнымъ произведеніямъ какъ *Капитанская дочка*, *Дворянское гнездо*, *Обрывъ* или *Анна Каренина*.

Такимъ образомъ всѣ тѣ пріемы на которые гр. Л. Н. Толстой указываетъ какъ на способъ поддѣлки искусства сами по себѣ не составляютъ отличительной черты такого искусства, и можно наоборотъ сказать что если произведеніе поэтично, красиво, эффектно и занимательно, то большаго отъ него и требовать нельзя... Дѣло только въ томъ чтобы всѣ эти качества вытекали изъ самой сущности произведенія, а не составляли бы внѣшней цѣли для художника, чтобы онъ пользовался внѣшними средствами чтобы выразить чувства и образы которые внутри его, а не пытался бы нагроможденіемъ средствъ вызвать и въ себѣ и въ другихъ несуществующее чувство. Въ послѣднемъ случаѣ, разумѣется, неизбежна нѣкоторая фальшь и такое произведеніе настолько же не похоже на истинно-художественное насколько раскрашенная восковая фигура на живаго человѣка.

Если художественныя произведенія бываютъ не только хорошія и плохія, но даже и такія которыя несмотря на внѣшнюю художественную форму не имѣютъ ничего общаго съ искусствомъ, то надо, разумѣется, имѣть способъ отличать настоящія отъ поддѣльныхъ и хорошія отъ плохихъ, иными словами необходима художественная критика. Вотъ почему гр. Толстой,

хотя и относится къ ней враждебно, и самъ однако поневолѣ занимается ею, такъ какъ безъ этого онъ не имѣлъ бы никакой возможности утверждать что тотъ или другой самый бессмысленный, декадентскій наборъ словъ хуже лучшаго стихотворенія Гюго или—что *Хижина дяди Тома* лучше бульварнаго романа.

Но слова „хорошо“ и „худо“ въ примѣненіи къ художественнымъ произведеніямъ могутъ имѣть весьма различное значеніе, потому и художественная критика можетъ разсматривать одно и то же произведеніе съ различныхъ сторонъ. Если художникъ долженъ обладать способностію не только чувствовать, но и ярко выражать свое чувство, то критикъ со своей стороны долженъ обладать способностію не только чувствовать всѣ оттѣнки выраженного, но и сознательно относиться къ своему чувству, онъ долженъ уметь различать всѣ составные элементы даннаго впечатлѣнія и понимать значеніе различныхъ сочетаній этихъ элементовъ. „Одинъ мой пріятель, говоритъ гр. Толстой,—выражая отношеніе критиковъ къ художникамъ, полусуто опредѣлилъ его такъ: критики—это глухие разсуждающіе объ умныхъ“.

Самъ авторъ наоборотъ полагаетъ что критики „большею частію люди бойко пишущіе, образованные, умные, но съ совершенно извращенною и атрофированною способностію заражаться искусствомъ. И потому эти люди всегда значительно содѣйствовали и содѣйствуютъ извращенію той публики которая читаетъ ихъ и вѣрить имъ“.

Поэтому онъ думаетъ что какъ ни односторонне, не точно и грубо опредѣленіе его пріятеля, „оно все-таки несравненно справедливѣе того по которому критики будто бы объясняютъ художественныя произведенія“.

„Критики объясняютъ, спрашиваетъ онъ,—что же они объясняютъ?“

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

„Если произведеніе хорошо какъ искусство, то, независимо отъ того нравственно оно или безнравственно, чувство выраженное художникомъ передается другимъ людямъ. Если оно передалось другимъ людямъ, то они испытываютъ его, и всѣ толкованія излишни. Если же произведеніе не заражаетъ людей, то никакія толкованія не сдѣлаютъ того чтобы оно стало заразительно. Толковать произведеніе художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то что хотѣлъ сказать художникъ, онъ и сказалъ бы это словами.“

Несмотря на всю кажущуюся убедительность этого аргумента въ дѣйствительности онъ ничего не доказываетъ.

Изъ того что извѣстное чувство передалось другимъ людямъ совсѣмъ не слѣдуетъ чтобы толкованія его были излишни. Знахарь можетъ дать больному лѣкарство которое поможетъ ему, но отсюда никакъ не слѣдуетъ чтобы было излишне изслѣдовать составъ и свойства этого лѣкарства вообще. Но та „заразительность“ чувства художника, которое передается публикѣ, основана почти всегда на безсознательныхъ процессахъ совершенно ускользающихъ отъ вниманія публики и самого художника. Задача критики главнымъ образомъ состоитъ въ томъ чтобы анализировать и освѣтить тѣ составные элементы которые ускользаютъ отъ поверхностнаго наблюденія и таятся въ глубинѣ безсознательнаго.

Конечно, если бы художникъ вздумалъ творить на основаніи такого анализа, составляя свое произведеніе по рецепту критики, — ничего путнаго отсюда не могло бы выйти; но изъ этого не слѣдуетъ чтобы самый анализъ былъ невѣренъ или бесполезенъ.

Вообще говоря критика не можетъ указать того *что надо* сдѣлать чтобы вышло художественное произведеніе. Если бъ это было возможно, то достаточно было бы обладать нѣкоторыми познаніями и критическимъ чувствомъ чтобы быть великимъ художникомъ. Но критика можетъ очень часто указать то чего *не должно* быть въ художественномъ произведеніи.

Объясненія художественнаго произведенія дѣйствительно часто бываютъ бесполезны, потому что если художникъ не умѣлъ выразить самъ того что хотѣлъ сказать, то едва ли это удастся и критику, но въ непонятности не всегда бываетъ виновенъ одинъ авторъ, и тогда критика нерѣдко можетъ указать на такія черты которыя ускользаютъ отъ вниманія публики.

Каждому знакомы тѣ картинки на которыхъ кромѣ непосредственно изображенныхъ предметовъ есть еще другія замѣтныя только тогда когда знаешь объ ихъ присутствіи: среди вѣтвей вдругъ выступаетъ тѣнь Наполеона или профиль Бисмарка, — это своего рода фокусъ; но нѣчто подобное нерѣдко происходитъ и съ художественнымъ впечатлѣніемъ, особенно у людей съ малоразвитымъ эстетическимъ вкусомъ. Иногда по нѣскольکو разъ видя или слыша одно и то же произведеніе они совсѣмъ не замѣчаютъ его художественнаго смысла, потому что вниманіе ихъ направлено не на тѣ черты которыя составляютъ въ немъ самое существенное и придаютъ ему

стройность; но стоить имъ одинъ разъ замѣтить эти черты и потомъ онѣ уже сами бросаются имъ въ глаза такъ же какъ въ тѣхъ картинкахъ выступаютъ фигуры.

Картина, пѣсня или піеса производитъ или не производитъ извѣстное впечатлѣніе, — что же тутъ объяснять, спрашиваетъ гр. Толстой. Какъ будто это достаточное доказательство возможности критики. Да, производить, но какое? или нѣтъ, не производить, но почему?

Вотъ, напримѣръ, піеса несомнѣнно производящая впечатлѣніе и обошедшая всѣ театры Европы: Ганнеле, напр., но что же, однако, говорить о ней самъ Л. Н. Толстой? А вотъ что:

„Авторъ хочетъ передать публикѣ состраданіе къ замученной дѣвочкѣ, для того чтобы вызвать это чувство въ зрителяхъ. Посредствомъ искусства автору надо бы заставить одно изъ своихъ лицъ такъ выразить это состраданіе чтобы оно заразило всѣхъ или описать вѣрно ощущенія дѣвочки. Но онъ не умѣетъ или не хочетъ этого сдѣлать, а избираетъ другой болѣе сложный для декораторовъ, но болѣе легкій для художника способъ. Онъ заставляетъ дѣвочку умирать на сценѣ; и притомъ, чтобы усилить фізіологическое воздѣйствіе на публику тушить освѣщеніе въ театрѣ, оставляя публику во мракѣ, и при звукахъ жалобной музыки показываетъ какъ пьяный отецъ гонить, бьетъ. Дѣвочка корчится, пищитъ, стонетъ, падаетъ. Являются ангелы и уносятъ ее. И публика испытывая при этомъ нѣкоторое волненіе вполне увѣрена что это-то и есть эстетическое чувство. *Но во влияніи этомъ нѣтъ ничего эстетическаго.*“

Въ этихъ строкахъ гр. Л. Н. Толстой самъ даетъ намъ примѣръ чисто художественной критики, не имѣющей никакого отношенія къ нравственной оцѣнкѣ чувствъ выраженныхъ въ произведеніи, но такую критику нельзя считать однако ни не возможною, ни бесполезною.

Съ художественною критикой встрѣчаемся мы также у гр. Толстаго когда онъ говоритъ о произведеніяхъ символистовъ, декадентовъ и импрессионистовъ. Исходною точкою здѣсь является у него разумѣется, какъ и у каждаго, личное эстетическое чувство; но отвергнувъ въ самомъ началѣ изслѣдованія идею красоты и будучи вынужденнымъ, затѣмъ, свести понятіе прекраснаго къ тому что нравится, а не къ тому что должно нравиться онъ, очевидно, лишенъ уже возможности установить какой бы то ни было критеріумъ собственнаго чувства. Онъ не можетъ сказать: „это можетъ быть прекрасно, хотя меня и не трогаетъ“, или: „это мнѣ *нравится*, хотя можетъ быть и не соответствуетъ идеѣ прекраснаго“. Если достоинство предмета опредѣляется

не нѣкоторымъ нормальнымъ отношеніемъ къ нему воспринимającego субъекта вообще, а лишь отношеніемъ фактическимъ мѣняющимся сообразно личнымъ особенностямъ субъекта, то очевидно что это свойство все равно что не существуетъ, такъ какъ тотъ же предметъ который нравится одному, другому не нравится и слѣдовательно ему нельзя ни приписать ни отрицать у него свойства красоты или художественности: тотъ признакъ *заразительности* на которомъ гр. Толстой пытается основать свой критерій искусства оказывается тутъ совершенно непримѣнимымъ, потому что одно произведеніе заражаетъ одного, а другое другаго. Гр. Л. Н. Толстой и самъ повидимому чувствуетъ это, когда приведа краткій разборъ новѣйшаго декадентскаго искусства высказываетъ нѣкоторыя сомнѣнія въ справедливости осужденія:

„Особенно ясно я увидѣлъ несправедливость осужденія новаго искусства когда разъ при мнѣ одинъ поэтъ, сочиняющій непонятныя стихи, съ веселою самоувѣренностію смѣялся надъ непонятною музыкой, и скоро послѣ этого музыкантъ сочиняющій непонятныя симфоніи съ такою же самоувѣренностію смѣялся надъ непонятными стихами. Осуждать новое искусство за то что я, человекъ воспитанія первой половины вѣка, не понимаю его—я не имѣю права и не могу; я могу только сказать что оно непонятно для меня.“

Если единственный отличительный признакъ искусства состоитъ въ его заразительности, при чемъ безразлично (съ точки зрѣнія эстетической) какого рода будетъ это зараженіе, то очевидно что инаго отношенія и быть не можетъ, такъ какъ фактъ зараженія или равнодушія передъ художественнымъ произведеніемъ есть только фактъ внутренняго сознанія, не подлежащій провѣркѣ; но съ другой стороны столь же очевидно что въ такомъ случаѣ всякая критика становится невозможною. А между тѣмъ, какъ мы уже видѣли, отказаться отъ нея не можетъ никто, не исключая и самого гр. Л. Н. Толстаго.

Вотъ, на примѣръ, что говоритъ онъ о *Кольри Нибелунговъ* Вагнера:

„Произведеніе это получило въ наше время такое огромное значеніе, имѣетъ такое вліяніе на все то что выдается теперь за искусство, что необходимо всякому человеку нашего времени имѣть понятіе о немъ. Я внимательно прочелъ четыре книжечки въ которыхъ напечатано это произведеніе. Произведеніе это есть образецъ самой грубой, доходящей до смѣшнаго поддѣлки подъ поэзію.“

Въ доказательство этого критическаго приговора гр. Толстой разказываетъ вкратцѣ въ смѣшномъ видѣ содержаніе три-

логіи и описываетъ впечатлѣніе произведенное на него нѣсколькими сценами Зигфрида:

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

„Вопросъ для котораго я пришелъ въ театръ былъ для меня рѣшенъ несомнѣнно, и...“

„Отъ автора который можетъ сочинять такія, рѣжущія ножами эстетическое чувство, фальшивыя сцены, какъ тѣ которыя я увидалъ, ждать уже ничего нельзя, смѣло можно рѣшить что все что напишетъ такой авторъ будетъ дурно, потому что, очевидно, такой авторъ не знаетъ что такое истинное художественное произведеніе... Все это такъ глупо, балаганно что удивляешься какъ могутъ люди старше семи лѣтъ серьезно присутствовать при этомъ; видишь и слышишь не Зигфрида и не птицу, а только одного ограниченного, самонадѣяннаго, дурнаго тона и вкуса—Нѣмца у котораго самыя ложныя понятія о поэзіи и который самымъ грубымъ и первобытнымъ образомъ хочетъ передать мнѣ эти свои ложныя представленія о поэзіи.“

Правда, нѣсколькими страницами дальше оказывается что хотя представленія Вагнера о поэзіи и ложны, но приемы употребляемые имъ не такъ уже грубы или глупы, такъ какъ имъ употребленъ въ дѣло „весь арсеналъ поэтичности“ и „при этомъ все красиво: красивы и декорации, и костюмы, и русалки и валькиріи, красивы и самые звуки“, оказывается что даже поэтичность, красота, заразительность и занимательность доведены въ его произведеніяхъ „благодаря и особенностямъ таланта (sic) Вагнера и тому выгодному положенію въ которомъ онъ находился до послѣдней степени совершенства“. Но все это хотя извиняетъ отчасти тѣхъ „квазиразвитыхъ людей которые въ Бейрейтѣ, Вѣнѣ или Москвѣ внимательно слѣдятъ за Вагнеровскими представленіями“; тѣмъ не менѣе оставляетъ совершенно неразъясненнымъ вопросъ какимъ образомъ гр. Л. Н. Толстой категориченъ въ своихъ сужденіяхъ и осужденіяхъ Шекспира, Гете, Вагнера или Пушкина, тогда какъ „въ виду субъективности эстетическаго чувства“ онъ не рѣшается вполне опредѣленно высказываться относительно достоинства такихъ произведеній значеніе которыхъ въ литературѣ весьма сомнительно и гдѣ, какъ самъ же онъ замѣчаетъ:

„Представляется то архитекторъ который почему-то не исполнилъ своихъ прежнихъ высокихъ замысловъ и вслѣдствіе этого лѣзетъ на крышу построеннаго дома и оттуда летитъ головою внизъ, то какая-то непонятная старуха выводящая крысъ и по непонятнымъ причинамъ уводящая поэтическаго ребенка въ море чтобы тамъ топить его; или какіе-то слѣпыя которые сидя на берегу моря для чего-то повторяютъ все одно и то же; или какой-то колоколъ который слетаетъ въ озеро и тамъ звонить“.

Относительно всего этого гр. Толстой замѣчаетъ:

„Изъ того что я привыкъ къ извѣстному исключительному искусству я и понимаю его, а не понимаю болѣе исключительнаго, я не имѣю никакого права заключить что это мое искусство и есть самое настоящее, а то которое я не понимаю есть не настоящее, а дурное.“

Почему же именно относительно такого произведенія какъ, напримѣръ, *Кольцо Нибелунговъ* которое понимаютъ десятки тысячъ людей которымъ оно нравится и относительно котораго самъ онъ признаетъ что поэтичность, красота, поразительность и занимательность доведены до совершенства онъ такъ категорически утверждаетъ что оно никуда не годится?

Ясно что эта увѣренность служить лучшимъ опроверженіемъ собственной его теоріи основывающей оцѣнку художественныхъ произведеній на степени ихъ „заразительности“. Правда что заразительность поэзіи и музыки Вагнера онъ приписываетъ псевдохудожественнымъ приѣмамъ, но ясно что если псевдохудожественные приѣмы могутъ заражать, то заразительность перестаетъ быть отличительнымъ признакомъ истиннаго искусства.

Подъ вліяніемъ раздраженія на Вагнера и на Бетховена гр. Толстой объявляетъ что „мистическая теорія Шопенгауэра столь же нелѣпа какъ сама музыка Бетховена послѣдняго періода“ и въ то же время опредѣляетъ музыку какъ искусство служащее „способомъ передачи настроенія испытаннаго авторомъ“ и такимъ образомъ оказывается самъ на Шопенгауэровской точкѣ зрѣнія.

Что же такое настроеніе какъ не нѣкоторое состояніе воли не опредѣляемой никакими практическими мотивами? А если это такъ и если музыка дѣйствительно имѣетъ возможность измѣнять настроеніе слушателя, то ясно что она должна дѣйствовать на волю помимо обычныхъ посредствующихъ звеньевъ нашихъ представлений, въ чемъ собственно и состоитъ теорія Шопенгауэра.

Вообще говоря, читая критическія замѣчанія гр. Толстаго иногда можно подумать что онъ задался мыслию опровергнуть

французскую поговорку: *La critique est aisée, mais l'art est difficile*. Рисуя въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ съ неизмѣнною художественною правдою самые разнообразные типы, выражая самыя различныя мысли и настроенія онъ, повидимому, совсѣмъ не можетъ относиться сколько-нибудь спокойно и объективно къ чужимъ произведеніямъ. Какъ только ему что-либо не нравится въ нихъ,—онъ не скупится на самыя рѣзкіе эпитеты ссылаясь на оскорбленное „эстетическое чувство“ которое самъ же призналъ не имѣющимъ никакого объективнаго значенія.

До какой степени можетъ доходить такое смѣшеніе самыхъ различныхъ понятій различіе которыхъ составляетъ элементарное требованіе критики видно изъ того что онъ говоритъ по поводу памятника Пушкину... Нѣтъ ничего удивительнаго что у нѣсколькихъ крестьянъ явился вопросъ: почему такъ возвеличили Пушкина? Но нельзя безъ нѣкотораго удивленія читать слѣдующія строки:

„Но каково же должно быть его (крестьянина) недоумѣніе, когда онъ узнаетъ что Пушкинъ былъ человѣкъ больше чѣмъ легкихъ нравовъ, что умеръ онъ на дуэли, т. е. при покушеніи на убійство другаго человѣка, что вся заслуга его только въ томъ что онъ писалъ стихи о любви, часто очень неприличныя.“

Но памятникъ Пушкину поставленъ не за то что онъ дрался на дуэли, и не за то что иногда писалъ неприличные стихи, не даромъ еще самъ Пушкинъ говорилъ о повседневной жизни поэта:

Молчить его святая лира,
Душа вкушаетъ хладный сонъ,
И межъ дѣтей ничтожныхъ міра
Быть-можетъ всѣхъ ничтожнѣй онъ.

Какой же смыслъ въ привлеченіи частной жизни литературныхъ и общественныхъ дѣятелей къ оцѣнкѣ ихъ общественной и литературной дѣятельности?.. Если для публики въ такихъ сужденіяхъ великихъ людей и есть нѣкоторая „занимательность“, то такого рода занимательность нельзя уже считать не только художественнымъ, но даже литературнымъ приѣмомъ.

Если мы вернемся теперь къ вопросу что такое искусство, поставленному гр. Толстымъ какъ заглавіе его статьи, то увидимъ что въ сущности ни на шагъ не приблизились къ его разрѣшенію.

Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго; выбросивъ изъ эстетики понятіе красоты, а въ теоріи искусства сведя эстетиче-

ское чувство къ не управляемой никакимъ общимъ принципомъ „заразительности“ мы попадаемъ очевидно въ лабиринтъ неопровержимыхъ, но ни для кого не убѣдительныхъ субъективныхъ оцѣнокъ и впечатлѣній... Правда что по временамъ въ статьѣ гр. Толстаго замѣтно стремленіе замѣнить намѣренно утраченное эстетическое мѣрило мѣриломъ этическимъ; но самъ онъ черезчуръ художникъ чтобы послѣдовательно провести такой взглядъ на искусство... Поэтому почти всѣ тѣ мѣста гдѣ онъ говоритъ объ искренности, о внутренней потребности творчества по-неволѣ совпадаютъ у него съ тѣмъ что говорятъ и Гете, и Пушкинъ, и всѣ истинные художники видящіе въ искусствѣ дѣло настолько серьезное и влеченіе настолько сильное что заставляютъ искусство служить постороннимъ цѣлямъ хотя бы и весьма почтеннымъ самимъ по себѣ значило бы для нихъ—измѣнять своему призванію.
